



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

Estudios museológicos comparados: aportes para una ley general de museos en Colombia

Fernando López Barbosa

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes, Escuela Interdisciplinaria de Posgrados
Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio
Bogotá, D.C., Colombia
2014

Estudios museológicos comparados: aportes para una ley general de museos en Colombia

Fernando López Barbosa

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

Directora:
Ph.D. Yolanda Sierra León

Co-Directora:
M.A. Martha Combariza Osorio

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes, Escuela Interdisciplinaria de Posgrados
Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio
Bogotá, D.C., Colombia
2014

*A mis padres, mis tres hermanas y mi hermano,
a la memoria de mis abuelas y los dos tíos que ya se fueron,
a mis otros tíos, cuñados, sobrinos y sobrinos-nietos,
a toda mi familia (cercana y lejana),
a mis amigos y amigas del alma.*

Agradecimientos

A mi directora de trabajo de grado, Yolanda Sierra León, por su invaluable orientación y persistente inspiración;

A los coordinadores académicos de la Maestría entre 2010 y 2014, William López Rosas y Martha Combariza Osorio, por su continuo respaldo y estímulo;

A todos y cada uno de los docentes de la Maestría, por sus enriquecedoras enseñanzas, en especial a los profesores de muy larga y reconocida trayectoria en su campo: Luis Gerardo Morales Moreno, John E. Simmons, Graciela Esguerra Gouffray, Ana Rosas Mantecón, María Claudia Romero Isaza, Edmon Castell Ginovart, Camilo de Mello Vasconcellos, Nydia Gutiérrez Moros, José Antonio Navarrete, Carlos Betancourt Salazar, Alejandro Burgos Bernal y Bernardo Correa López;

A todos los compañeros y compañeras de la Maestría, por su generosidad al compartir sus conocimientos y experiencias;

A quienes han respaldado mi trabajo en museos desde 1980, en especial a Lucila González Aranda, quien apoyó los primeros años de mi formación en museos y museología, iniciando en el museo de historia regional Casa de Bolívar de la Academia de Historia de Santander entre 1980 y 1987, y posteriormente en el Museo de Arte Moderno de Bucaramanga entre 1988 y 1991; a Carlos H. Gómez, decano de la Facultad de Comunicación Social de la Universidad Autónoma de Bucaramanga, quien respaldó mis prácticas universitarias en entidades culturales de la ciudad; al rector Jaime Luis Gutiérrez Giraldo y a la profesora Aura Luz Castro de Pico, por apoyar mi trabajo de divulgación cultural en el Auditorio Luis A. Calvo de la Universidad Industrial de Santander, en especial por haberme encargado la adecuación de su sala de exposiciones temporales y la programación y montaje de exhibiciones entre 1984 y 1987; a Wolfgang Hofmann, director del Instituto Cultural Colombo Alemán, por su reconocimiento a mi trabajo museográfico con la oportunidad de recorrer museos en Alemania, Suiza, Italia y Francia al finalizar 1987, con el apoyo del Goethe-Institut; a Carmen Dolores Blanco de Durán y Elizabeth Patiño de García-Herreros, por su respaldo a mis proyectos de investigación, curaduría y montaje de exposiciones en el Área Cultural del Banco de la República en Bucaramanga; a los directores y directoras de la Cámara de Comercio de Bucaramanga, el Centro Colombo Americano, la Casa Luis Perú de Lacroix, la Biblioteca Pública Gabriel Turbay y los jefes de sus oficinas culturales, por

abrir sus espacios para desarrollar proyectos y por creer en mi trabajo; a Beatriz González, Martha Segura Naranjo y Mery Berón Bonilla quienes me acompañaron y asesoraron durante mi llegada al Museo Nacional de Colombia a partir de julio de 1991; a Elvira Cuervo de Jaramillo, quien respaldó mi trabajo en el Museo Nacional entre 1992 y 2006, y me invitó a acompañar su gestión en el despacho de la Ministra de Cultura entre agosto de 2006 y mayo de 2007; a la Fundación Colfuturo, por su apoyo para adelantar estudios de inglés con fines académicos en la Universidad de Delaware y visitar los principales museos de Nueva York y Washington D.C. a finales de 2007 e inicios de 2008; a los decanos Juan Luis Isaza Londoño, Lucero Zamudio Cárdenas, Roberto Lleras Pérez y al rector Fernando Hinestrosa Forero (q.e.p.d.), por su respaldo y estímulo durante los tres años que tuve a mi cargo la dirección del programa de Museología en la Facultad de Estudios del Patrimonio Cultural de la Universidad Externado de Colombia; a la directora María Victoria De Angulo de Robayo y a la ministra de Cultura Mariana Garcés Córdoba, por haber creído que valía la pena mi regreso al Museo Nacional de Colombia en septiembre de 2010;

Y a todos mis colegas y compañeros del Ministerio de Cultura y del Museo Nacional, por darme su voz de aliento para culminar la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio en la Universidad Nacional de Colombia.

Resumen

El presente texto reúne los cuatro componentes del trabajo de grado para optar al título de Magíster en Museología y Gestión del Patrimonio en la Universidad Nacional de Colombia. En primer término, el trabajo conceptual analiza el escaso nivel de protección de los museos en la legislación de cinco países de Iberoamérica, a partir de la caracterización de diez categorías principales y seis transversales que hacen del museo un sistema complejo local; la investigación revela que, en la mayoría de los casos, no es el museo en cuanto sistema el que está protegido sino sólo sus componentes patrimoniales materiales (las colecciones y los edificios), siendo básicamente concebido como instrumento de apoyo a la educación formal, al turismo y a la preservación del patrimonio. La propuesta final presenta los elementos centrales para estructurar una futura ley marco orientada a proteger e impulsar los museos colombianos como espacios para el ejercicio de los derechos culturales. Las memorias de Estancia y Práctica recogen el análisis crítico de dos procesos relevantes en la transformación organizacional del Museo Nacional de Colombia en las últimas décadas: la estructuración del organigrama actual (1994/1996) y el diagnóstico de sus áreas de trabajo durante 1999 como base para el diseño del plan estratégico 2001-2010. Finalmente, la memoria del trabajo colaborativo describe un proyecto museográfico, realizado en conjunto con los estudiantes Diana Galindo Cruz y Carlos Alberto González Buitrago, el cual pone en diálogo piezas de distintos museos y colecciones de la Universidad Nacional de Colombia, en torno a tres líneas curatoriales: historia política de la Universidad, valoración del patrimonio cultural, y patrimonio académico.

Palabras clave: museos, museología, musealización, derechos culturales, legislación de museos, patrimonio cultural material e inmaterial

Abstract

The present text gathers the four components of the final work required for the Master Degree in Museology and Cultural Heritage Management in the National University of Colombia. First, the conceptual paper analyzes the low level of museum's protection in the legislation of five Ibero-American countries, based on the characterization of ten main categories and six transversal ones which compose the museum as a local complex system; the research reveals that, in most cases, the museum as a system is not protected, but only its material heritage components (buildings and collections), while it is conceived as a

support instrument for formal education, tourism and heritage preservation. The final proposition presents central elements to structure a future general law, in order to protect and promote Colombian museums as spaces for the exercise of cultural rights. Second and third, the memories of Internship and academic Practice assemble the critical analysis of two relevant processes in the organizational transformation of the National Museum of Colombia during the last decades: the construction of the current organizational chart (1994/1996) and the diagnosis of its working areas during 1999, as basis for the design process of its Strategic Plan 2001-2010. Finally, the memory of collaborative work describes a museographical project, made with the students Diana Galindo-Cruz and Carlos-Alberto González-Buitrago, setting in dialogue some objects from different museums and collections of the National University of Colombia, around three curatorial lines: political history of the University, cultural heritage valuation, and academic heritage.

Keywords: museums, museology, museum studies, musealisation, cultural rights, museum legislation, tangible and intangible cultural heritage

Contenido

Resumen	1
Lista de figuras	10
Presentación	11

PRIMERA PARTE: Trabajo Conceptual

El derecho al museo: su lugar y función en el campo de los derechos culturales.

Aportes para una ley general de museos en Colombia	15
Introducción	16
I. El efecto <i>rizoma</i> (de las funciones y elementos básicos)	23
1. museo-lugar/territorio	33
2. museo-contenido/patrimonio	40
3. museo-investigación	49
4. museo-comunicación y educación	55
5. museo-deleite y goce	65
II. El síndrome de Babel (sobre el carácter polisémico del museo)	74
6. museo-sociedad	92
7. museo-nación e identidad	108
8. museo-derechos culturales	121
III. La era relacional de los museos (o el ocaso del museo moderno)	140
9. museo-musealización	162
10. museo-permanencia/sostenibilidad (¿sin <i>marketing</i> ?)	170

IV. Caracterización legal del museo en cinco países de Iberoamérica	182
A. El museo en la ley de Argentina	188
B. El museo en la ley de Brasil	195
C. El museo en la ley de Colombia	205
D. El museo en la ley de España	216
E. El museo en la ley de México	240
V. Construyendo una propuesta para Colombia..	269
i. Del análisis de la legislación en Iberoamérica	272
ii. De las categorías para Colombia	282
iii. De la protección internacional del <i>derecho al museo</i>	299
VI. Conclusiones y recomendaciones	312
Bibliografía	318
Anexos	339
Anexo 1. Comparación de categorías de análisis como componentes del museo.....	340
Anexo 2. Carácter transversal de los componentes esenciales del museo.....	347
Anexo 3. Artículos de la <i>Constitución Política de Colombia</i> (1991) relacionados, directa o indirectamente, con los derechos culturales y la razón de ser de los museos.....	348
Anexo 4. Artículos de la <i>Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales</i> (2005) relacionados con los museos.....	352
Apéndice. Claves de origen (configuración histórica del museo como sistema).....	354

Ubicación general de los seis componentes transversales del museo:

1. museo-**preservación/conservación** (otras palabras clave: deterioro, riesgos, destrucción): se encuentra en los capítulos I. El

efecto rizoma; 1) museo-lugar/territorio; 2) museo-contenido/patrimonio; 3) museo-investigación; 5) museo-deleite y goce; II. El síndrome de Babel; 6) museo-sociedad; 7) museo-nación e identidad; 8) museo-derechos culturales; III. La era relacional de los museos; 9) museo-musealización; 10) museo-permanencia/sostenibilidad.

2. **museo-exhibición** (otras palabras clave: exhibir, exponer, exposición): se encuentra en los capítulos I. El efecto rizoma; 1) museo-lugar/territorio; 2) museo-contenido/patrimonio; 4) museo-comunicación y educación; 5) museo-deleite y goce; II. El síndrome de Babel; 6) museo-sociedad; 7) museo-nación e identidad; 8) museo-derechos culturales; III. La era relacional de los museos; 9) museo-musealización.

3. **museo-culto/ritual** (otras palabras clave: sacralización, sagrado, consagrado, templo): se encuentra en los capítulos I. El efecto rizoma; 1) museo-lugar/territorio; 2) museo-contenido/patrimonio; 5) museo-deleite y goce; II. El síndrome de Babel; 6) museo-sociedad; 8) museo-derechos culturales; III. La era relacional de los museos; 9) museo-musealización; 10) museo-permanencia/sostenibilidad.

4. **museo-planificación/gestión** (otras palabras clave: organización, estructura, administración): se encuentra en los capítulos I. El efecto rizoma; 1) museo-lugar/territorio; 2) museo-contenido/patrimonio; II. El síndrome de Babel; 6) museo-sociedad; 8) museo-derechos culturales; III. La era relacional de los museos; 10) museo-permanencia/sostenibilidad.

5. **museo-protección/custodia/seguridad** (otras palabras clave: cuidado, pérdida): se encuentra en los capítulos I. El efecto rizoma; 1) museo-lugar/territorio; 2) museo-contenido/patrimonio; 3) museo-investigación; 5) museo-deleite y goce; II. El síndrome de Babel; 6) museo-sociedad; 8) museo-derechos culturales; III. La era relacional de los museos; 9) museo-musealización; 10) museo-permanencia/sostenibilidad.

6. **museo-gestores/equipo de trabajo** (otras palabras clave: equipo humano, recursos humanos): se encuentra en los capítulos I. El efecto rizoma; II. El síndrome de Babel; 6) museo-sociedad; 8) museo-derechos culturales; 10) museo-permanencia/sostenibilidad.

SEGUNDA PARTE: Memoria analítica de la Estancia

Proceso de organización y diseño de la estructura museológica del Museo Nacional de Colombia entre los años 1994 y 1996

entre los años 1994 y 1996	365
Introducción	366
1. Ficha técnica (1994/1996)	368
2. Antecedentes (Historia del Museo)	370
3. Discurso museológico: objetivos, misión y mandato del museo en el pasado y el presente	378
4. Organigrama del Museo	388
5. Edificio y equipamientos	404
6. Exposición permanente / Colecciones / Contenidos	419
7. Política de exposiciones	427
8. Públicos del Museo	432
9. Marketing, difusión, comunicación	439
10. Vínculos institucionales	447
11. Indicadores de gestión	450
12. Consideraciones críticas	451
12.1. Sobre las coyunturas económicas y políticas como oportunidades de desarrollo	452
12.2. Sobre la ambigüedad conceptual en el nombre de la institución.....	454
12.3. Sobre la doble función del Museo Nacional como entidad de apoyo a los demás museos colombianos	456
13. Relatividad de la noción de permanencia	461
Bibliografía	469
Anexo 1. Historia del Museo en su primera página web (mayo de 1996)	473

Anexo 2. Carta de la Directora del Museo Nacional al Museo del Louvre (noviembre de 1994)	483
Anexo 3. Carta al Museo del Louvre con el organigrama del Museo Nacional (marzo de 1995)	486
Anexo 4. Equipo de trabajo del Museo Nacional entre 1994-1995 (página de créditos del catálogo de la exposición temporal <i>José María Espinosa: abanderado del arte y de la patria</i> , octubre de 1994 - enero de 1995)	494
Anexo 5. Definición de la estructura organizativa del Museo Nacional en 1996	495
Anexo 6. El Museo Nacional en la Ley 188 de 1995 - Plan Nacional de Desarrollo e Inversiones 1995-1998.....	498

TERCERA PARTE: Memoria analítica de la Práctica

Coordinación del programa de diagnóstico de áreas de trabajo del Museo Nacional de Colombia y propuesta de desarrollo para el Plan Estratégico 2001-2010 (Práctica realizada en 1999).....	499
Introducción	500
1. Ficha técnica (1999)	502
2. Reseña histórica del área donde se realizó la práctica.....	504
3. Organización administrativa del área específica	508
4. Organigrama del Museo	511
5. Equipo de trabajo	515
6. Contexto o sentido institucional del proyecto	518
7. Descripción de la experiencia / Resultados	523

8. Reflexión final	538
Bibliografía	542
Anexo 1. Equipo de trabajo del Museo Nacional de Colombia en agosto de 1998.....	544
Anexo 2. <i>Agenda para la construcción del Plan Estratégico 2000-2010</i>	550
Anexo 3. Formato de la Consulta Nacional	556
Anexo 4. Invitación a la presentación pública de la <i>Agenda</i>	560
Anexo 5. Catálogo de las grabaciones en VHS de los eventos para la construcción del Plan Estratégico 2000-2010.....	562
Anexo 6. Resultados de la Consulta Nacional 1999-2000	564
Anexo 7. <i>Continúa debate sobre la toalla de Tirofijo, 04.03.2001</i>	576
Anexo 8. Declaración de sentido (Proclama) del Museo Nacional, 27/10/1999.....	577
Anexo 9. Aspectos del Taller Misión-Visión, 27 de octubre de 1999.....	578
Anexo 10. Principales líneas de planeación y gestión de los museos, definidas en cuatro documentos fundamentales de referencia.....	582

CUARTA PARTE: Trabajo Colaborativo

Dialogismo y multiplicidad. La Universidad Nacional de Colombia y sus colecciones patrimoniales (Proyecto expositivo)	586
Introducción	587
Objetivos	591
I. Guión museológico	593
1. Marco conceptual	593
1.1. Valoración del patrimonio cultural.....	593

1.2. Usos del patrimonio cultural	605
1.3. Dimensión inmaterial del patrimonio	610
1.4. Colección o preservación del objeto en su conjunto	618
1.5. Museos Universitarios	626
1.6. Historia política de la Universidad Nacional de Colombia	633
2. Líneas curatoriales	643
2.1. Historia Política de la UN	644
2.1.1. Diálogo “Facetas de una lucha”	644
2.1.2. Diálogo “Más allá del caudillo”	648
2.1.3. Diálogo “Errantes fracturas simbólicas”	651
2.2. Valoración del Patrimonio	656
2.2.1. Diálogo “Valores suspendidos”	657
2.2.2. Diálogo “Las caras de un doble lienzo”	660
2.2.3. Diálogo “Pasado legítimo, memoria del presente”	662
2.3. Patrimonio Académico	664
2.3.1. Diálogo “El Árbol del conocimiento del bien y del mal”..	666
2.3.2. Diálogo “Observación, indagación, espacio–tiempo”	670
2.3.3. Diálogo “Taxonomías blandas”	673
2.3.4. Diálogo “Cantos de salud y lluvia”	676
II. Tratamiento ético	679
III. Enfoque expográfico	683
IV. Planos (salas 1-5).....	686
V. Presupuesto	692
VI. Cronograma	695
Anexo 1. Guión Museográfico (archivo en Excel)	697
Anexo 2. Registro fotográfico de piezas de la exposición (3 archivos PDF)	

Lista de figuras

	Pág.
Figura 1. Niveles de interrelación de los componentes del museo.	18
Figura 2.A. Variaciones del <i>efecto rizoma</i> en los museos —Hipertrofia e hipotrofia de algunas funciones y componentes—. Modelo centrado en <u>el Lugar, el Contenido y la Musealización</u>	30
Figura 2.B. Variaciones del <i>efecto rizoma</i> en los museos —Hipertrofia e hipotrofia de algunas funciones y componentes—. Modelo centrado en <u>la Comunicación y Educación, los Derechos Culturales y la Sociedad.</u>	31
Figura 3. Matriz de análisis. Incidencia de los factores de fluctuación sobre los diferentes planos de valor del museo.....	82
Figura 4. Cambio de vector del museo entre los siglos XVIII – XXI.	158
Figura 5. Niveles del museo como empresa u organización productiva.	394
Figura 6. Matriz de clasificación de los vínculos institucionales del museo.....	447

Presentación

Aunque no se perciba inicialmente como una unidad, el conjunto de los cuatro componentes del presente trabajo de grado gira en torno a la pregunta por la protección legal del museo en Colombia.

Es justamente la primera parte, constituida por el Trabajo Conceptual, el componente que se concentra en identificar y describir las categorías centrales o elementos esenciales del museo como base para realizar un análisis comparativo sobre el nivel de protección de estas instituciones en la legislación de cinco países de Iberoamérica. De acuerdo con el documento de pautas para la implementación del Trabajo de Grado de la Maestría, el objetivo del Trabajo Conceptual consiste en “la configuración de un espacio de investigación y reflexión museológica que, por un lado, permita al estudiante poner en dialogo su identidad profesional o disciplinaria original con los estatutos epistemológicos y hermenéuticos de la museología; y por otro, propiciar reflexiones profundas en torno a las preguntas y los debates contemporáneos sobre y de la museología”.¹ Si bien los estudios de pregrado del estudiante no correspondieron al campo del derecho sino al ámbito de la comunicación, su identidad profesional se ha forjado esencialmente en la experiencia laboral en los museos desde 1980, teniendo asimismo relación directa con los procesos de organización y normatividad del sector en el país. La iniciativa de emprender este trabajo surgió dentro de la actividad académica de la Maestría como respuesta a un hecho contundente: al analizar a fondo la legislación sobre museos en Colombia, se descubre que, en realidad, son las colecciones de bienes muebles de patrimonio cultural las que están protegidas, y no los museos como espacios de lo público y como organizaciones complejas. El Trabajo Conceptual se orientó entonces a analizar la caracterización del museo presente

¹ López Rosas, William A. et al. *Pautas para la implementación y evaluación del Trabajo Final, Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, 2012, p. 9.

en la legislación de los países seleccionados, incluido Colombia, como base para elaborar una propuesta de los principales elementos requeridos para una futura ley general de museos, a partir de la comprensión de las categorías que configuran el museo como sistema complejo local y como derecho cultural.

En segundo lugar, la memoria analítica que homologa la Estancia, realizada por el autor en el Museo Nacional de Colombia durante los años en que se estructuró su actual organigrama (segundo semestre de 1994 – primer semestre de 1996), devela una enorme paradoja entre la progresiva construcción de una imagen institucional sólida —fundamentada en el valor histórico, artístico, científico y simbólico de sus colecciones y de su edificio, así como en su origen remoto como el museo más antiguo del país, que ha logrado emprender y mantener durante las últimas dos décadas un proceso de transformación y actualización reconocido en el ámbito nacional e internacional— y, de otro lado, la extrema fragilidad de la institución real —con un organigrama estructurado en su mayoría de manera *virtual*, por no haber sido adoptado aún formalmente—, cuya gestión museológica y administrativa se desarrollaba entonces, y aún hoy, en medio de condiciones precarias que ejemplifican la ausencia de un aparato normativo para la protección integral de los museos colombianos y ponen en cuestión su permanencia, por su carácter jurídicamente transitorio o provisional: el Museo Nacional es una dependencia del Ministerio de Cultura que no cuenta con autonomía administrativa y financiera, el desarrollo efectivo de su programación anual depende en un alto porcentaje de su capacidad para gestionar recursos de fuentes privadas, la mitad de su colección pertenece a otra entidad,² y además funciona en una sede que no le pertenece.³ ¿En qué radica el hecho de que estas condiciones de precariedad institucional y museológica se mantengan casi intactas dos décadas después de realizada esta Estancia? Algunos de sus factores determinantes se presentan dentro de las consideraciones críticas al final de esta segunda parte.

En tercera instancia, la memoria analítica que homologa la Práctica —también realizada en el Museo Nacional de Colombia unos años después, en 1999, durante la

² Las colecciones arqueológicas y etnográficas del Museo Nacional pertenecen al Instituto Colombiano de Antropología e Historia, establecimiento público autónomo.

³ El inmueble donde se aloja el Museo Nacional de Colombia desde 1946, donde funcionó la antigua Penitenciaría del Estado Soberano de Cundinamarca, es aún hoy propiedad de la Empresa Comercial Lotería de Cundinamarca. El Museo se instaló en esta sede mediante un contrato de comodato con duración inicial de 30 años, prorrogables.

construcción participativa del Plan Estratégico 2001-2010— se inscribió en el proceso de planeación del Proyecto de Ampliación de su sede, aprobado el 1° de agosto de 1994 por el Consejo Nacional de Política Económica y Social mediante el documento CoNPES 2720 titulado “El nuevo Museo Nacional”. La metodología de construcción participativa del Plan Estratégico se concentró esencialmente en realizar la evaluación de la estructura institucional del Museo con la participación activa de las distintas oficinas, con lo cual se llevaría a cabo la revisión de las principales funciones del Museo relacionadas con la investigación, la conservación y la divulgación del patrimonio cultural reunido en sus colecciones. El autor de este trabajo participó en el proceso como Coordinador del Convenio PNUD/COL/96/017 “Ampliación del Museo Nacional de Colombia”, en conjunto con los asesores de planeación y los encargados de las distintas áreas del Museo, desarrollando a comienzos de 1999 la coordinación del diseño de las catorce mesas de trabajo que se realizaron a lo largo de ese año con la participación de los miembros del equipo de cada oficina, quienes tuvieron a su cargo presentar a consideración de asesores externos de diversas disciplinas su propio diagnóstico y sus propuestas de desarrollo del área hacia el año 2010. En la memoria comparativa entre la teoría del área y la práctica real implementada en el Museo se analiza la pertinencia de haber vinculado a este proceso al equipo de trabajo, a los asesores externos y a la ciudadanía, tanto en las actividades de evaluación de las carencias y las potencialidades como en la construcción de las propuestas de futuro para el Museo.

Y por último, el cuarto componente del trabajo de grado está constituido por el Trabajo Colaborativo, realizado en 2012 en conjunto con dos compañeros de la Maestría: Diana Galindo Cruz y Carlos Alberto González Buitrago. Este Trabajo Colaborativo se orientó a la conceptualización curatorial, diseño museográfico y planeación integral de un proyecto expositivo denominado “Dialogismo y multiplicidad: la Universidad Nacional de Colombia y sus colecciones patrimoniales”. La iniciativa surge de las inquietudes curatoriales impulsadas por varios docentes de la Maestría, como un ejercicio académico que pretendía convertirse en una exposición real en el Claustro de San Agustín en Bogotá, poniendo en diálogo piezas procedentes de diversos museos y colecciones museográficas de la Universidad, con el ánimo de apoyar su valoración y visibilizar la enorme diversidad de este patrimonio cultural. Así, el proyecto respondía a los lineamientos generados por la

Maestría para este componente, considerando que, “aunque los referentes de este ejercicio, en un principio, pueden no ser reales, el resultado deberá ser planteado para que se pueda ejecutar en una situación real”.⁴ El trabajo desarrolló entonces todos los requerimientos metodológicos de una exposición museológica en la etapa de proyecto expositivo, es decir, desde la conceptualización curatorial (guión científico) y la precisión del guión museográfico técnicamente estructurado, hasta el diseño del proyecto expográfico, los planos detallados, el presupuesto y el cronograma requeridos para su ejecución. Si bien este cuarto componente no se relaciona en forma integral con la pregunta por la protección legal del museo en Colombia, el proyecto expositivo logra evidenciar en gran parte el potencial de los museos como sistemas complejos locales, partiendo de la creación de múltiples posibilidades de relación entre sus patrimonios, historias y espacios, para ofrecer a sus visitantes una diversidad de experiencias en torno a los diálogos que la exposición propone.

Finalmente conviene aclarar que cada una de las cuatro partes de este trabajo presenta una introducción específica sobre las particularidades del texto respectivo, por lo cual no se estimó necesario elaborar una introducción adicional para el conjunto de los cuatro componentes.

⁴ López Rosas, William A. et al. Op. cit., p. 8.

PRIMERA PARTE
Trabajo Conceptual

El derecho al museo: su lugar y función en el campo de los derechos culturales

Aportes para una ley general de museos en Colombia

Introducción

El presente trabajo propone identificar los principales rasgos comunes en la caracterización legal del museo en cinco países de Iberoamérica, a partir de una hipótesis simple: el predominio de una concepción positivista y funcionalista de esta institución — vinculada a los enfoques tradicionales del museo como lugar centrado en la conservación del patrimonio y puesto al servicio del turismo y de la educación formal— frente a la presencia marginal de una concepción integral del museo como lugar de reflexión y disfrute para el ejercicio de los derechos culturales.

Para lograr este objetivo, la metodología se orientó, en primer término, a delimitar y describir las categorías centrales de análisis o componentes esenciales que caracterizan al museo como institución de la cultura occidental moderna, con sus transformaciones contemporáneas; y en segunda instancia, a partir de la formulación de tales categorías, establecer de qué manera éstas se encuentran presentes en la legislación que protege y regula a los museos en cinco países de Iberoamérica, incluido Colombia. Como propuesta final, y a modo de conclusión, se enuncian las categorías y lineamientos básicos que en el futuro podrían servir como referentes para la construcción de una ley general de museos en Colombia.

Los componentes de estudio propuestos buscan presentar las distintas dimensiones del museo como institución polisémica, concebida como una organización compleja de escala variable, o un sistema complejo local,⁵ que remite a sus orígenes griegos y que

⁵ Según el científico argentino Rolando García Boutigue (1919-2012), un sistema complejo puede definirse como “una representación de un recorte de la realidad compleja, conceptualizado como una totalidad organizada (de ahí la denominación de *sistema*), en la cual los elementos no son «separables» y, por tanto, no pueden ser estudiados aisladamente” (subrayado en el texto original). En: García Boutigue, Rolando. *Sistemas complejos. Conceptos, método y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria*. Barcelona, Gedisa Editorial, 2006, p. 21. Aun cuando los sistemas complejos normalmente se inscriben en vastos territorios, poblaciones y problemáticas políticas, socioeconómicas y culturales de nivel local, regional, nacional e internacional, el museo mismo puede ser considerado un

conserva una fuerte superposición de sentidos acumulada a lo largo de su evolución histórica. El estudio parte del supuesto de que la articulación de estas dimensiones o categorías constituye una condición indispensable para acceder a la comprensión profunda e integral del museo. En este marco, el museo se descubre y reconoce como sistema y espacio multidimensional, plurifuncional, polivalente y polimórfico.

¿Cuáles son los componentes esenciales de un museo en cuanto sistema? ¿Cuáles son aquellas categorías que pueden distinguirlo claramente de otras instituciones de la memoria, como los archivos y las bibliotecas? El historiador del arte alemán Michael Fehr, intentando describir la fuente de la que procede la energía del museo como sistema, afirma que el origen de tal energía

[...] se refiere a un momento antropológico básico que ha sido siempre aplicado a todos los pueblos y sociedades, y continúa aplicándose hoy: aquella profunda percepción al interior de nuestras propias limitaciones que se desarrolla con creciente auto conciencia, el temor a perder nuestra vida, el temor a la muerte y a ser olvidado. Pero, vinculado con tal percepción, está el deseo de sobrepasar de alguna manera los límites de la vida. En pocas palabras: una persona conscientemente vive —cualquiera que sea su forma específica de vida— en un estado fundamental de tensión entre la vida cotidiana y la conciencia de que ésta es sólo vida cotidiana.⁶

El punto de partida de este trabajo se sitúa en la constatación de la carencia en Colombia de suficientes elementos de caracterización del museo como un bien tutelado jurídicamente, lo que implica admitir que los museos aún no cuentan con adecuadas garantías de protección por parte del Estado. Los orígenes de la escasa claridad y profundidad sobre el carácter concreto del museo como sistema en la legislación colombiana, se ubican no sólo en la total ausencia de programas académicos de museología en el país hasta años muy recientes, sino también en la preponderancia que tradicionalmente se ha dado en la cultura occidental a la preservación de la memoria escrita —manuscrita o impresa— frente a otros tipos de expresión y de soportes de la memoria (objetual, fotográfico, fílmico, sonoro, digital). Este último aspecto explica en parte la

sistema complejo local en la medida en que las acciones y el patrimonio de un museo siempre están referidos a un territorio, una comunidad y un contexto político, socioeconómico y cultural de amplitud considerable y de escala variable.

⁶ Fehr, Michael. *Understanding Museum. A proposal: The museum as an autopoietic System*. Traducido del alemán al inglés por David Ward. En: *Reflecting by Doing. Conceiving and creating an exhibition on the history and the collections of The Historical Museum of Bosnia and Herzegovina, Sarajevo*. A workshop arranged by Museumsakademie Joanneum, Graz, and Institute for Art in Context, University of the Arts, Berlin, Germany, March 27-30, 2008, pp. 73-77.

Publicado originalmente en: Michael Fehr/Clemens Krümmel/Markus Müller (Hrsg.). *Platons Höhle: Das Museum und die elektronischen Medien*. Köln, Wienand, 1995, pp. 11-20.

solidez de la legislación actual sobre los patrimonios archivístico y bibliográfico, junto con la claridad sobre la función social esencial de los archivos y las bibliotecas como instituciones de servicio público.

Para establecer la identificación de las principales categorías del museo, se tomó como punto de partida el análisis de sus elementos distintivos en diferentes planos. En primer término, el edificio o recinto [lugar/territorio] constituye un componente decisivo del museo por sus características físicas y simbólicas, por cuanto ha contribuido a construir el carácter “sagrado” del museo como “templo” y a configurar el espacio imprescindible para alojar⁷ y articular los demás componentes. El recinto o espacio [lugar/territorio] determina en gran medida las posibilidades de generar una relación sinérgica entre —y con— los demás elementos constitutivos del museo como sistema.

En segunda instancia, los niveles de los componentes que entran en sinergia al interior del museo. En este sentido, es preciso distinguir tres niveles de interrelación, como se aprecia en la Figura 1:

A. Objetos y sujetos que físicamente interactúan en el museo:

Recinto Lugar/Territorio	Colecciones/ Contenido o Patrimonio	Públicos/ Comunidades	Gestores/ Equipo de trabajo	Recursos/Insumos, dispositivos, herramientas
-----------------------------	---	--------------------------	--------------------------------	--

B. Funciones que el equipo de trabajo desarrolla al interior del museo:

Preservación	Investigación	Interpretación	Comunicación/ Exhibición	Planificación/ Gestión
--------------	---------------	----------------	-----------------------------	---------------------------

C. Actividades (prácticas sociales) que los diversos públicos desarrollan en el museo:

Estudio/ Investigación	Conocimiento/ Educación informal	Deleite/ Goce/ Contemplación	Culto/ Ritual	Reflexión/ Cuestionamiento
---------------------------	-------------------------------------	---------------------------------	---------------	-------------------------------

Figura1. Niveles de interrelación de los componentes del museo.

⁷ Incluso los museos virtuales ocupan también un espacio o lugar; sus páginas se “alojan” en un *host*.

Los niveles B y C conforman una totalidad en cuanto servicios que el museo presta a la sociedad, aun cuando el nivel B constituye al mismo tiempo un medio para alcanzar los objetivos de servicio del nivel C. En forma transversal, permeando estos tres niveles, se manifiesta el proceso de *musealización*, el cual articula todos los componentes a través de los mecanismos internos del museo como una especie de “máquina de la memoria”,⁸ es decir, una máquina que (re)construye múltiples nociones de pasado e interpreta y ubica los “orígenes”, en el caso de los museos de arqueología e historia, o construye y reconstruye —o en ocasiones deconstruye— paradigmas, en el caso de museos dedicados a otros campos del conocimiento.

Y en tercera instancia, la configuración histórica del museo como institución de la cultura occidental cuyos roles en la sociedad se han transformado radicalmente, desde su origen como creación helenística hasta el museo virtual del siglo XXI. A pesar de esta evolución extrema —que incluye propuestas postmodernas como los museos *intermitentes* o sin sede permanente, los museos móviles y los museos efímeros— los significados del museo en cada época permanecen latentes en la contemporaneidad, como capas sucesivas de sentido que es imposible eludir cuando se trata de analizar la función del museo para las sociedades actuales.

Aunque el análisis de la configuración histórica del museo no formó parte de los objetivos centrales de la investigación, algunas referencias se incluyen en el capítulo III —cuando se describen las principales épocas del museo que anteceden a la *Era relacional*— al tiempo que se hizo necesario revisar y describir unos referentes cronológicos de construcción del museo en cuanto sistema complejo, los cuales son presentados al final de este estudio en el *Apéndice: Claves de origen*.

Durante su formación histórica, los múltiples conceptos asociados a la idea de museo, según Paula Findlen, “lo llevaron a cruzarse y confundirse con las categorías

⁸ Aquí la expresión *máquina de la memoria* no tiene una intención literaria, en el sentido en que la empleó Gabriel García Márquez en *Cien Años de Soledad*. Sin embargo, los museos no dejan de tener cierta relación con aquella *máquina de la memoria* inventada por José Arcadio Buendía, compuesta por cerca de catorce mil fichas en las que intentaba reunir “la totalidad de los conocimientos adquiridos en la vida”. Retomando otra expresión de la misma obra, también los museos podrían relacionarse con la *máquina de recordar* de Fernanda del Carpio: los atuendos de reina conservados en los baúles de su esposo Aureliano Segundo, los cuales, cuando los usaba, la hacían volver “a percibir el olor del betún de las botas del militar [...] las ráfagas de orégano en el corredor, y el vapor de los rosales al atardecer”. García Márquez, Gabriel. *Cien Años de Soledad*. Buenos Aires: Sudamericana, 1967.

intelectuales y filosóficas de *bibliotheka*, *thesaurus* y *pandechion*, con construcciones visuales tales como *cornucopia* y *gazophylacium*, y con construcciones espaciales como el *studio*, el casino, el *cabinet/gabinetto*, la *galleria* y el *theatro*".⁹ La función renacentista del *theatrum* se incorporó de formas distintas en la conformación del museo moderno, así como el carácter de templo laico que le dio vida como lugar de público acceso a partir del siglo XVI, un lugar donde era posible encontrarse con las cosas trascendentales materiales, como un espejo del templo religioso consagrado a la trascendencia espiritual pero, en el caso del museo, un templo del mundo material. Esto fue posible porque, de una parte, desde la conformación de los gabinetes en el Renacimiento, se desarrolló un nuevo lenguaje para construir y expresar los descubrimientos de la historia natural —el lenguaje museográfico— al que tangencialmente se refiere Michel Foucault cuando plantea que “el gabinete de historia natural y el jardín [botánico], tal como se les ha instalado en la época clásica, sustituyen el desfile circular del «especimen» por la exposición en «cuadro» de las cosas. Lo que se ha deslizado entre estos teatros y este catálogo no es el deseo de saber, sino una nueva manera de anudar las cosas, a la vez con la mirada y con el discurso. Una nueva manera de hacer la historia”.¹⁰ Y, de otra parte, ese doble carácter del museo como lugar de conocimiento y educación, pero también como lugar de contemplación y de reflexión, tiene su origen a partir de la configuración simultánea de los museos de ciencias naturales, arqueología e historia, junto a los museos de arte y de otros ámbitos del pensamiento y de lo simbólico, particularmente cuando en el siglo XVIII se inicia un proceso que permitirá “sustituir la clasificación por la anatomía, la estructura por el organismo, el carácter visible por la subordinación interna”,¹¹ y que representará el comienzo del fin de la historia natural, “en el sentido en que la entendía Boissier de Sauvages al oponer el conocimiento *histórico* de lo visible al *filosófico* de lo invisible, de lo oculto y de las causas”.¹²

En gran medida, la precariedad del desarrollo actual de los instrumentos legales de protección del museo radica en la dificultad para sintetizar y comunicar esta complejidad de

⁹ Findlen, Paula. *The Museum: Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy*. En: *Journal of the History of Collections* 1, N° 1 (1989), p. 63.

¹⁰ Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 1968, p. 132.

¹¹ *Ibíd.*, p. 138.

¹² Boissier de Sauvages, François. *Nosologie méthodique*, trad. francesa, Lyon, 1772, t. I, pp. 91-92. Citado por Michel Foucault, *Ídem*.

sentidos que confluyen en su interior y en sus múltiples roles sociales, desde su propia configuración histórica, y que han determinado el museo como sistema. Una dificultad que ha sido calificada de *imposibilidad* por el museólogo belga François Mairesse, cuando se refiere específicamente a la esencia rica y compleja del museo.¹³

A partir de las consideraciones expuestas, en el presente estudio se realizó la identificación de las principales categorías de análisis del museo, tomando como base la definición de sus elementos distintivos mediante un ejercicio de comparación de cada uno de los componentes del *museo* tal como están formulados por el Consejo Internacional de Museos (ICOM),¹⁴ frente a los *Conceptos Fundamentales de la Museología* desarrollados en 2009 por el Comité Internacional para la Museología del ICOM (ICOFOM), los contenidos de las Áreas Curriculares de la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio de la Universidad Nacional de Colombia, y los principales temas de estudio publicados en *ICOFOM Study Series*. El resultado de este análisis comparativo se presenta en un cuadro síntesis en el Anexo 1.

La definición progresiva de los diez componentes principales se llevó a cabo, simultáneamente, con la identificación de seis categorías transversales que están presentes en todos los componentes básicos del museo (o que en gran parte dependen de la articulación de los mismos). Estas categorías transversales son: la preservación (conservación y restauración), el culto o ritual, la exhibición, la planificación y gestión, la seguridad y protección, y por último, el equipo gestor o unidad de trabajo del museo (Anexo 2). Estas seis categorías transversales, debido a su carácter justamente transversal, no han sido objeto de análisis en textos independientes y se encuentran referidas dentro de los diez componentes principales.

Finalmente, la propuesta de una aproximación a la definición del museo como sistema se planteó a partir de la agrupación de los diez componentes o categorías centrales de análisis dentro de tres amplias perspectivas de comprensión: I. El efecto *rizoma* (de las

¹³ Mairesse, François. *Le musée, temple spectaculaire*. Lyon, Presses Universitaires, 2002, pp. 215. Citado por Marín Torres, María Teresa. *Le musée, temple spectaculaire*. En: Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales, ISSN 1698-1065, N° 1, 2005, pp. 242-244.

¹⁴ De acuerdo con el artículo 3 de los Estatutos del ICOM, sección 1, “un museo es una institución permanente, sin ánimo de lucro, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, la cual adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe el patrimonio **material e inmaterial** de la humanidad y de su medio ambiente, para fines de estudio, educación y deleite.” (subrayado fuera del texto). Los estatutos fueron adoptados en la XXI Conferencia General del ICOM realizada en Viena en el año 2007.

funciones y elementos básicos del museo) que desarrolla las categorías de museo-lugar/territorio, museo-contenido/patrimonio, museo-investigación, museo-comunicación y educación, y museo-deleite y goce; II. El síndrome de Babel (sobre el carácter polisémico del museo) en el cual se exponen las categorías de museo-sociedad, museo-nación e identidad, y museo-derechos culturales; y III. La era relacional de los museos (o el ocaso del museo moderno) en cuyo marco se describen las categorías de museo-musealización, y museo-permanencia/sostenibilidad (¿sin *marketing*?).

Es preciso subrayar que la exhibición, igual que la conservación, aparece como una de las categorías transversales debido a su naturaleza específica como función que es ejercida desde la intersección de todos los componentes del museo. Este planteamiento se sustenta en el carácter de simultaneidad y dependencia que presenta la exhibición en su relación con las características físicas del lugar y del patrimonio contenido en él, así como con las categorías de comunicación, educación, deleite, preservación/conservación, y culto o ritual. Sin embargo, como en la popular metáfora que afirma que “los árboles no dejan ver el bosque”, las exhibiciones, como los más notorios espacios de comunicación del museo, no permiten ver el conjunto integral de las distintas categorías y funciones que hacen de la exposición solamente “la punta del *iceberg*” de los museos,¹⁵ cuya enorme masa sumergida intentamos develar en este estudio. De hecho, con mucha frecuencia se tiende a ocultar la complejidad del museo tras su función expositiva, especialmente desde las perspectivas estética, educativa, turística y de *marketing*.

¹⁵ Noble, Joseph Veach. *Museum Manifesto*. En: *Museum News*, Vol. 48, N° 8, April 1970, p. 20.

I. El efecto *rizoma* (de las funciones y elementos básicos)

La idea común de museo, reflejada en las definiciones de los diccionarios, involucra varios componentes básicos: una institución o un lugar que contiene colecciones u objetos de interés cultural y natural, los cuales son cuidados (o conservados), estudiados (o investigados) y comunicados (o exhibidos al público). Geoffrey D. Lewis, en su artículo sobre museos publicado en la *Encyclopædia Britannica*, señala como elementos centrales la preservación e interpretación de evidencias primarias de la historia cultural y natural de la humanidad. Así mismo, Lewis subraya la gran diversidad de objetivos para los cuales han sido creados los museos, entre los que se incluye “servir como instalaciones recreativas, sedes académicas o recursos educativos; contribuir a la calidad de vida de las áreas (urbanas o rurales) donde están situados; atraer turismo a la región; promover el orgullo cívico o las causas nacionalistas; o aún transmitir abiertamente conceptos ideológicos. Debido a tal variedad de propósitos, los museos revelan una marcada diversidad en forma, contenido e incluso función”.¹⁶

En el análisis del efecto *rizoma* que se propone en este estudio, las funciones básicas del museo se presentan en forma reordenada como categorías esenciales, las cuales parten de una combinación entre los tres niveles presentados atrás: el nivel de los componentes físicos, el nivel de las funciones y el nivel de las prácticas sociales.

La definición internacional formulada por el ICOM —junto con la visión del paradigma de las tres funciones básicas desarrollado por Stephen Weil— condujo a reducir la razón de ser del museo a una perspectiva básicamente instrumental, como una especie de fábrica encargada de preservar objetos, investigarlos con métodos científicos y comunicar

¹⁶ Lewis, Geoffrey D. *Museum*. En: *Encyclopædia Britannica*. Consultado el 24 de febrero de 2012 en: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/398814/museum#ref579324>

los resultados de sus investigaciones, lo cual coincide en parte con la concepción estructural–funcionalista de las instituciones educativas.

Según Stephen Weil, “las funciones esenciales de los museos se reducen a tres: preservar (coleccionar se ha visto como un primer paso de ese proceso), estudiar (una función que permanece inmodificada), y comunicar (esta tercera función es una combinación de las últimas dos de Noble)”.¹⁷ Esta versión de las funciones del museo, publicada por Weil en 1990 como aquel “nuevo paradigma” que le había sido presentado inicialmente por el museólogo holandés Peter van Mensch, fue replanteada por este último en su tesis doctoral dos años más tarde, cuando propuso la siguiente definición: “Un museo es una institución museológica permanente, la cual preserva colecciones de documentos corporales y genera conocimiento sobre estos documentos corporales para el beneficio público”.¹⁸ En esta presentación distinta de las tres funciones principales, resulta particularmente interesante el énfasis dado por van Mensch al objeto de estudio de los museos (los documentos corporales) —que otorga fundamento a la función de preservar— así como a la generación de conocimiento en función del beneficio general, con lo cual sustenta de manera intrínseca el sentido de todas las inversiones que se realicen en la investigación y preservación de tales documentos.

Paradójicamente, este triple carácter ya se había señalado desde 1956 al interior de la comunidad de museos en China pero, como muchas otras creaciones intelectuales de Oriente, sólo fue conocido en el hemisferio occidental mucho tiempo después. En el marco de la *Conferencia Nacional sobre la Gestión de los Museos*, que se realizó en Beijing en mayo de 1956 y que reunió 110 delegados de museos de distintas ciudades de China, fue presentada la teoría de “Tres naturalezas y dos funciones de los museos”. Las tres “naturalezas” de un museo se describieron como: 1) ser una institución de investigación científica; 2) ser una organización cultural y educativa; y 3) ser un lugar central para coleccionar y preservar tanto reliquias espirituales y culturales como especímenes naturales. A su vez, las dos funciones esenciales de un museo se definieron como “proveer servicios para la investigación científica y servir como un todo a la amplia masa del

¹⁷ Weil, Stephen E. *Rethinking the Museum*. (1990). *Museum News* 69 (2): 57-61. Stephen Weil se refiere aquí a las cinco funciones expuestas por Joseph Veach Noble en su *Museum Manifesto* de 1970: coleccionar, conservar, investigar, interpretar (comunicar) y exhibir.

¹⁸ Van Mensch, Peter. *Towards a methodology of museology*. PhD thesis, University of Zagreb, 1992.

pueblo”.¹⁹ Un punto adicional fue subrayado entonces por Zheng Zhenduo (1898-1958) —notable académico chino, historiador de la literatura y la arqueología, quien posteriormente fuera Ministro encargado de Cultura— consistente en la relación dialéctica indivisible entre las tres naturalezas de los museos, lo que le llevó a concluir que la característica esencial de los museos radica justamente en el funcionamiento de esa triple naturaleza como un sistema orgánico o una entidad orgánica estructural. Lo anterior significa que, si alguna de las tres naturalezas se suspende o falta, el carácter de museo se pierde. Esta estructura orgánica compuesta, descrita por primera vez por Z. Zhenduo, ha sido representada por el museólogo chino Su Donghai como un esquema de tres círculos concéntricos, donde el núcleo principal y originario está constituido por la función de coleccionar y preservar; a su vez, éste se encuentra contenido en un segundo círculo conformado por la investigación científica; y finalmente los dos son recubiertos por la función social, educativa y cultural. Sin embargo, estos tres círculos concéntricos no son sólo sucesivos sino interrelacionados y la formación del museo como sistema orgánico depende de su sinergia equilibrada.²⁰ La contribución fundamental de Z. Zhenduo, en otras palabras, fue descubrir que aquello que hace al museo no es la suma o acumulación de sus funciones, no su sola presencia ni su ejecución sucesiva, sino la manera o las maneras como éstas se articulan. Por ejemplo, como se verá más adelante en el apartado sobre musealización, la monumentación por sí sola puede vincularse a la patrimonialización, pero sólo llega a ser musealización en la medida en que se articula en forma orgánica a las demás funciones del museo.

El museo como máquina o dispositivo que lleva a cabo estas funciones o procesos, ha sido estudiado desde diferentes disciplinas. El filósofo Jean-Louis Déotte ha identificado cinco elementos básicos del museo como máquina o aparato que produce efectos específicos sobre las obras y sobre el espectador. El primer elemento consiste en la forma en que el museo “suspende, o pone entre paréntesis, la destinación de culto de las obras, es decir, su capacidad estética para crear una comunidad y crear un mundo”. El segundo elemento consiste en que las obras de arte —y podría extenderse este análisis a los bienes culturales en sentido amplio— sufren un cambio sustancial al ingresar al museo porque

¹⁹ Donghai, Su. *Philosophy of Chinese Museums*. En: *Icofom Study Series 24* (1994): *Museum and community I*, pp. 105-111.

²⁰ *Ibíd.*, p. 106.

cambian de contexto y se hacen públicas y visibles. La visibilidad de la obra ya no es privada sino general, puesto que una de las funciones del museo es hacer públicas las obras y, por esa razón, los bienes culturales del museo ingresan al campo de la contemplación pública y de la mirada crítica. El tercer elemento es la capacidad de generar conciencia sobre “la huella de la «verdad histórica»”, donde las piezas son vistas por el espectador como “verdad material” por el solo hecho de estar dentro del museo y no fuera de él —en efecto, todos los lugares están rodeados de “verdad material” pero es dentro del museo donde se hace patente la reflexión sobre tal “verdad” a partir de la concentración de esta percepción sobre la cultura material reunida en este recinto. El cuarto elemento es la potencia del museo de hacer surgir el valor estético en cuanto valor universal: “la estética museal es entonces universalizante” en la medida en que, de manera simultánea, conserva el testimonio de las antiguas destinaciones y acompaña el desfase continuo de las religiones y de las técnicas en teoría y práctica. Y el último elemento consiste en la *omnitemporalidad* que surge de la suspensión de todas las destinaciones y todas las cosméticas, lo que implica que la temporalidad del visitante del museo “engloba y precede todas las temporalidades que ocurrirán y las que habrán ocurrido”.²¹

Desde la perspectiva institucional, visto el análisis del museo en cuanto se ha definido en el ámbito internacional como institución de carácter permanente, la articulación de las funciones tampoco se desenvuelve según los esquemas tradicionales de la gestión organizacional o la administración empresarial. La dificultad de encontrar un modelo único de organización museística no sólo se debe a la gran diversidad de tipologías administrativas y disciplinares de los museos, sino especialmente a que las funciones propias del museo se comportan como un rizoma, es decir, no dentro de un esquema jerárquico tradicional sino articulado en función de sus objetivos sociales (lo cual impulsa el interior del museo como un espacio en continuo desarrollo y en reinención constante). Los componentes del museo interactúan como un sistema neuronal artificial y se relacionan como un rizoma en la medida en que adoptan desarrollos asimétricos según las tipologías museológicas, pero también según los énfasis teóricos que prevalezcan en cada época y de acuerdo con los condicionamientos políticos que van determinando un enfoque particular

²¹ Déotte, Jean-Louis. *El museo no es un dispositivo*. Traducción de Andrés Correa Motta. En: *Cahiers Philosophiques* N° 124, 1er trimestre de 2011, pp. 9-22

de relación del museo con la sociedad que lo rodea (p. ej. la Nueva Museología enfatiza en la comunidad y el territorio, mientras que el museo patrimonial se concentra en la sacralización y preservación de las colecciones). De esta forma, el ejercicio de las funciones museológicas evoluciona de formas distintas de un museo a otro, de una disciplina a otra y de una administración a otra (incluso con frecuencia adquiere matices diferentes dentro de un mismo período de administración, dependiendo de los cambios en las fuerzas funcionales o ámbitos dominantes al interior del museo). Este tipo de relación asimétrica, dinámica y cambiante entre las distintas funciones del museo se asimila al concepto de *rizoma* desarrollado por G. Deleuze y F. Guattari, el cual opera bajo los conceptos de multiplicidad, conexión y heterogeneidad, variación y expansión.²²

El *efecto rizoma* caracteriza al museo como un organismo en tensión interna permanente, dado que sus componentes tienen latidos diferentes, se desarrollan a distintos ritmos. Es así como el museo, visto desde la perspectiva del *efecto rizoma*, adquiere la forma de un pequeño territorio cultural y social, académico y político, con sus respectivos campos de poder. Aquello que, en teoría, ha definido al museo como un conjunto equilibrado de funciones que aparentemente se articulan en forma armónica al servicio de la sociedad y de su desarrollo, en la práctica no es posible. Los curadores de museos suelen afirmar que la investigación científica es el centro del museo; los conservadores sostienen que las colecciones son la razón de ser del museo y que la preservación de las mismas es lo que le da sentido en el presente y el futuro; los educadores y comunicadores aseveran que el corazón del museo se encuentra en su misión social educativa y en los servicios destinados a los diversos públicos; los museógrafos y curadores afirman que las exhibiciones constituyen el espacio medular y la acción fundamental de un museo; los académicos y las instituciones de investigación no museales consideran que el centro de los museos se encuentra en la preservación de los bienes de cultura material como documentos y en su correcta catalogación para efectos de consulta especializada; los gestores, administradores y economistas plantean que el problema crucial del museo debe confluir en un conjunto de estrategias orientadas a su sostenibilidad como institución de servicio público.

²² Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987, p. 21.

Otro elemento singular que genera el *efecto rizoma*, es la naturaleza transversal de las distintas funciones y componentes esenciales de un museo. Incluso funciones especializadas como la investigación curatorial, la conservación y la educación, sólo pueden llevarse a cabo en realidad como funciones transversales, es decir, que involucran todos los componentes o categorías de un museo. La exhibición y la seguridad son componentes transversales, pero también lo son la musealización, el contenido o patrimonio y los derechos culturales. El carácter transversal de los componentes y funciones básicas se aprecia en el Anexo 2.

Las áreas que integran el rizoma no son igualmente productivas ni consumen recursos de la misma manera, así como las distintas partes pueden incidir de diversas formas sobre el resto del conjunto y algunas logran dar frutos más visibles que otras (o mostrar de manera más evidente sus frutos, aunque sean iguales o aún inferiores que los frutos de otros nodos del rizoma). Sin embargo en el museo, el rizoma es un solo organismo donde cada nodo corresponde a cada una de las funciones básicas y transversales (educación, investigación, conservación, etc.) y, en algunos museos, ciertos nodos pueden crecer y generar otros sub-nodos, mientras determinados nodos continúan operando en el mismo tamaño o, incluso, disminuyen o se funden con otros nodos (la administración, la seguridad, la infraestructura física, la gestión del equipo humano, las redes tecnológicas de informática y comunicaciones, etc.). En algunos casos, la hipertrofia de un nodo puede generar otros sub-nodos que compiten con los nodos esenciales inherentes a la naturaleza del museo (el *marketing*, como sub-nodo derivado de la administración del museo, es un caso frecuente, así como los laboratorios y talleres de restauración, derivados de la función de conservación).

En principio, el *efecto rizoma* podría aparecer como un modelo del azar o del caos. Por el contrario, el desarrollo aparentemente desordenado del rizoma se deriva de la forma en que se articulan los bulbos o nodos y de las condiciones diversas del entorno que generan el crecimiento desigual de los nodos, el surgimiento de otros y el desarrollo de múltiples sub-nodos. El rizoma tampoco carece de centro por completo, como se ha asumido de manera recurrente. Lo que sucede en el rizoma es que su centro por lo general no se ubica en un solo nodo, sino en un área del conjunto nodal, y se desplaza con

frecuencia, dependiendo del crecimiento de los distintos nodos y el surgimiento de numerosos sub-nodos. El centro del rizoma es relativo, móvil y cambiante.²³

A partir del *efecto rizoma* es posible asumir que una colección patrimonial puede limitarse a ser sólo eso, si no surge aquel bulbo o nodo esencial que la hace convertirse en una colección museográfica. De la misma manera, sin el nacimiento de otros bulbos o nodos esenciales de un museo, la colección museográfica no llegará a ser museo en sentido estricto. Este *efecto rizoma* permite comprender más claramente por qué unos museos son más elitistas que otros, por qué unos museos se centran más en el patrimonio inmaterial que en las colecciones tangibles, o por qué unos museos privilegian las colecciones sobre los públicos, y viceversa; incluso nos lleva a comprender y reconocer más fácilmente las diferencias (y también afinidades) entre un museo y un parque de diversiones, un edificio histórico con funciones no museales o una colección pública. Con frecuencia, es en la figura del director del museo donde se manifiesta de manera más visible el *efecto rizoma*, dependiendo de su perfil disciplinar (existiendo grandes variaciones de enfoque si su perfil es de gerente o especialista en finanzas, gestor cultural, educador, conservador o investigador, para citar sólo algunos ejemplos); pero también el *efecto rizoma* se manifiesta en los distintos niveles de especialización o de autoridad intelectual de los encargados de cada área del museo, en cuanto sus conocimientos y relaciones académicas pueden llevar a engrosar o desarrollar en mayor medida alguna(s) de las funciones del museo con relación a otras. Impulsado por diferentes factores internos y externos, este efecto en un museo puede llevar también a diversificar actividades de un área o función de tal forma que genere ramificaciones hacia otro tipo de actividades, en algunos casos más relacionadas con un centro cultural o un espacio recreativo, que con un museo en sentido estricto.

El *efecto rizoma*, entendido como la aplicación metafórica al campo de los museos de sólo una parte del modelo epistemológico formulado por G. Deleuze y F. Guattari,²⁴ nos permite comprender mejor las dinámicas que conducen a la existencia de museos centrados

²³ Ídem. De acuerdo con el modelo de G. Deleuze y F. Guattari, el rizoma implica una forma de organización en la cual “las partes individuales son intercambiables, definidas sólo por su estado en un momento dado, de tal manera que las operaciones locales son coordinadas y el resultado global final es sincronizado sin una agencia central”.

²⁴ Resulta obvia la imposibilidad de aplicar íntegramente al campo de los museos el conjunto del modelo epistemológico desarrollado por Gilles Deleuze y Félix Guattari. Esto se debe en parte a la complejidad del modelo en sí mismo, pero también a la imposibilidad de insertar dicho modelo dentro de una institución occidental surgida de la Ilustración y de sus esquemas jerárquicos. El organigrama de cualquier museo comienza por establecer las relaciones funcionales en su interior, lo cual implica estructuras jerárquicas marcadas o, como mínimo, relaciones claramente definidas de coordinación entre las partes, como es el caso de los museos comunitarios.

en la actividad de coleccionar y exhibir, con débil o casi nula actividad de investigar y conservar científicamente, o museos centrados en la exhibición y la realización de actividades educativas, con escasa o marginal actividad de conservación y una ausencia de planes de adquisiciones. Por ejemplo, las estructuras del *Metropolitan Museum of Art* de Nueva York y del *British Museum* de Londres, dotadas de fuertes departamentos de conservación y restauración de colecciones, son sensiblemente diferentes de otros museos que no realizan grandes inversiones en laboratorios y talleres de restauración, prefiriendo un mayor énfasis en el diseño museográfico y en la creación de múltiples servicios para los diferentes públicos. Las siguientes figuras ilustran el contraste entre los dos modelos:

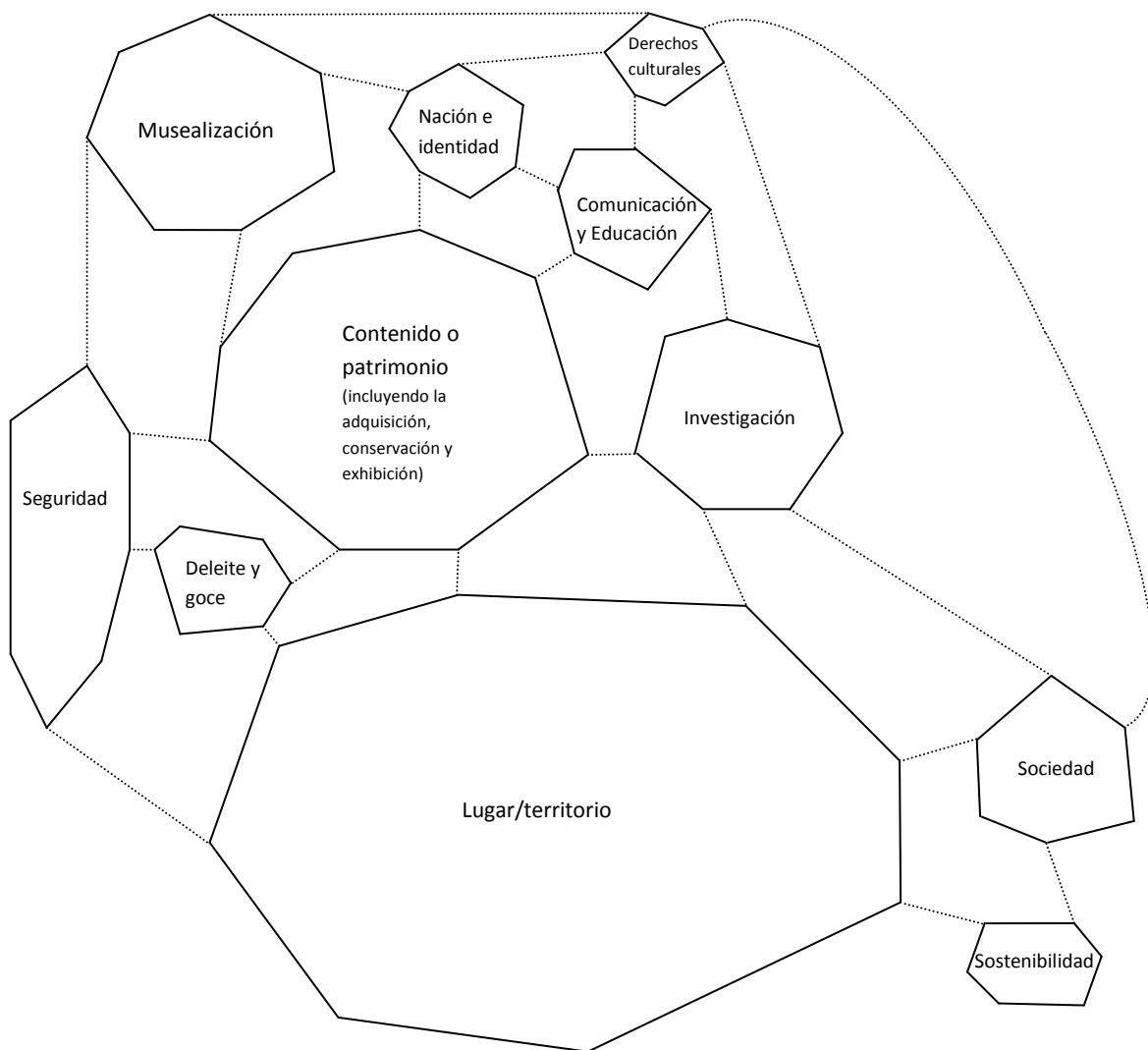


Figura2.A. Variaciones del efecto rizoma en los museos —Hipertrofia e hipotrofia de algunas funciones y componentes—. Modelo centrado en el Lugar, el Contenido y la Musealización.

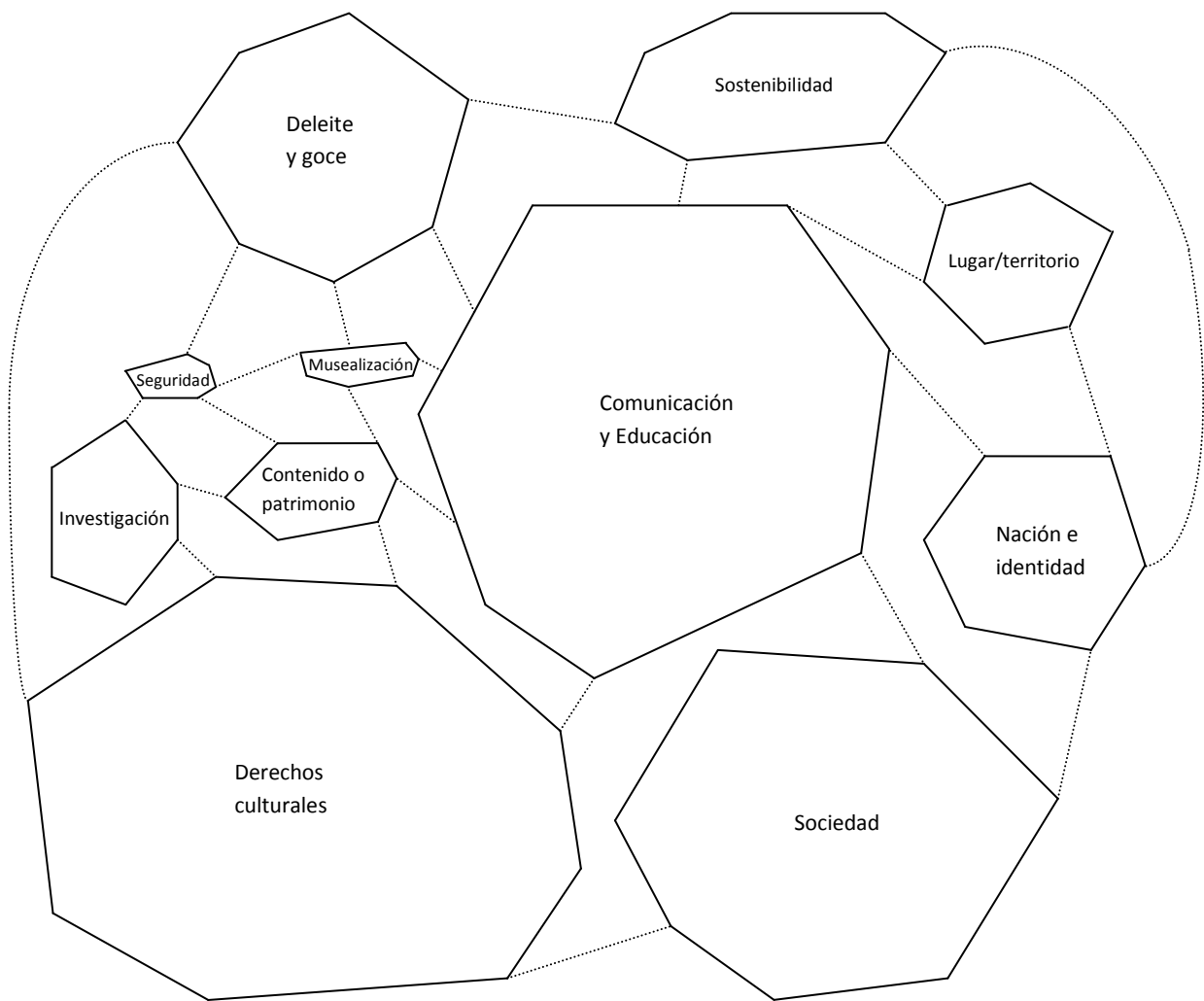


Figura2.B. Variaciones del *efecto rizoma* en los museos —Hipertrofia e hipotrofia de algunas funciones y componentes—. Modelo centrado en la Comunicación y Educación, los Derechos Culturales y la Sociedad.

Si bien las figuras anteriores ejemplifican sólo dos típicas estructuras de museos que presentan grandes variaciones del *efecto rizoma* —a partir del mayor o menor énfasis en algunos de sus componentes—, asimismo es posible mencionar otros esquemas frecuentes: en particular el énfasis en el contenido (conformación de colecciones y su preservación) es enorme en los museos tradicionales de arte, arqueología e historia, considerados “patrimoniales”, y en los museos de ciencias naturales; una variante del esquema anterior se

centra en la exhibición de las colecciones, como prioridad esencial en la percepción tradicional del museo; la preferencia por la investigación es más grande y notoria en museos de ciencias naturales, museos arqueológicos y, en general, en museos universitarios; las estrategias de sostenibilidad (*marketing*) son enormes en museos que dependen de fundaciones creadas por la empresa privada o en los museos públicos de Estados con políticas neoliberales; y finalmente, en un tipo de gráfico de estas características, el lugar/territorio sólo podría dibujarse como una luz intermitente y móvil en el caso de algunos museos contemporáneos que no cuentan con una sede permanente y realizan sus actividades en forma discontinua y en diversos lugares.

Sobre las distintas maneras en que el *efecto rizoma* se manifiesta de un museo a otro, también influye una situación tangencial, consistente en las variaciones de carácter —conservador o innovador— de las diferentes funciones del museo. En este sentido, las posibilidades de generar grandes cambios en una estructura museística vienen en parte determinadas por la mayor o menor incidencia de la naturaleza conservadora de ciertas áreas (adquisición, registro y catalogación de las colecciones, ciencias aplicadas a la conservación y la restauración, algunas disciplinas científicas de investigación curatorial de las colecciones), así como por las tendencias esencialmente liberales o innovadoras de otras áreas (educación en museos, algunas disciplinas y tendencias curatoriales, comunicación, museografía, diseño de servicios al público, *marketing* y publicidad). Desde esta otra perspectiva, el crecimiento de ciertos bulbos del rizoma frente a otros (v.gr. el diseño de programas educativos frente al registro, documentación y conservación de colecciones; o la investigación curatorial frente al diseño museográfico y el *marketing*) genera enfoques distintos en la presentación del museo hacia sus públicos, pero también posibilidades diversas de transformación institucional.²⁵

Otras maneras de comprender las variaciones de este *efecto rizoma* se ponen de manifiesto en el modelo de análisis desarrollado por Santos Zunzunegui desde la semiótica,

²⁵ Es claro que este enfoque se relaciona con la posibilidad de crear equipos de trabajo, para cada área al interior de los museos, y con la posibilidad de renovarlos incorporando múltiples miradas profesionales. Por consiguiente, en la medida en que un museo sólo cuente con un pequeño equipo de trabajo, centrado en una orientación jerárquica desde la dirección, su estructura organizativa va a tender más hacia el *modelo del árbol* tradicional, jerarquizado y estático, que al *modelo del rizoma*, horizontal y dinámico.

cuando este autor describe las diferencias y contrastes entre el Museo Tradicional, el Museo Moderno, el Museo No-tradicional y el Museo No-moderno.²⁶

Para efectos del presente análisis, las categorías incluidas en el conjunto del *efecto rizoma* se encuentran en la base de las funciones o componentes esenciales del museo: 1) lugar/territorio; 2) contenido/patrimonio; 3) investigación; 4) comunicación y educación; 5) deleite y goce.

1) museo – lugar/territorio

La dimensión más inmediata o palpable de un museo —material o virtual— es su existencia en un espacio concreto, un lugar/territorio,²⁷ al cual se accede a través de un portal determinado y se recorre por aquellos circuitos o áreas previamente diseñados para la visita de los diversos públicos. Como instituciones surgidas en la tradición de la cultura occidental, los museos fueron considerados durante los últimos tres siglos como herederos del *Mouseion* griego y, como tales, intentaron imitarlo desde la propia caracterización formal del lugar. La arquitectura de los grandes museos de los siglos XVIII, XIX y gran parte del XX se propuso aludir a la apariencia de los templos griegos o de los centros de estudios clásicos de la Antigüedad, tales como el *Lyceum*, el *Gymnasium*, la Academia o el *Mouseion* de Alejandría, con sus posteriores referentes neoclásicos. Lo anterior explica la afinidad estilística grecorromana o neoclásica en la arquitectura de museos muy distantes entre sí, tales como la Gliptoteca de Munich, el *British Museum* de Londres, el Museo del Cairo, el *Ashmolean Museum of Art and Archaeology* de la Universidad de Oxford, el

²⁶ Zunzunegui, Santos. *Metamorfosis de la mirada: museo y semiótica*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2003, pp. 77-142.

²⁷ En esta parte del estudio se asume el territorio desde su dimensión espacial —geográfica, urbanística, ambiental— como soporte físico directo y contexto material en el que se encuentra implantado el museo, sin pretender ignorar sus dimensiones social, económica, cultural y organizacional. A su vez, la amplitud de la noción espacial de territorio presenta grandes variaciones entre distintos tipos de museo, dependiendo del alcance de los objetivos de acción cultural y social del museo en su contexto particular, desde la circunscripción al propio edificio donde se encuentra alojado y a su entorno inmediato (la plaza o el parque donde se encuentra ubicado y las fachadas o edificios que lo circundan), hasta el desarrollo de acciones en el barrio o sector de la ciudad a la que pertenece el museo o en toda la región geográfica habitada por las comunidades a las que éste presta sus servicios.

Museo de Pérgamo y la *Alte Nationalgalerie* de Berlín, la *National Gallery* de Washington, el Museo del Prado (construido originalmente para alojar el Real Gabinete de Historia Natural), los Museos Vaticanos, o el *Metropolitan Museum of Art* de Nueva York.²⁸

En el diseño arquitectónico contemporáneo, los museos constituyen un tema central donde el creador de un nuevo edificio plantea su concepción como una obra de arte en sí misma. “Estilísticamente, el museo sigue el tratamiento de un palacio”,²⁹ no sólo el de un templo, en parte porque muchos de los referentes más antiguos del museo en la modernidad proceden de las colecciones instaladas en las residencias de la realeza, tales como el Palacio de Invierno de los emperadores rusos en San Petersburgo, construido entre 1754 y 1762 (origen del Museo del Hermitage),³⁰ o el Palacio del Louvre, cuyos inicios se remontan a la construcción del castillo medieval, entre 1190 y 1202, y culminan con la construcción del actual palacio entre 1546 y 1756.³¹ Aún en la actualidad, en el diseño de nuevos museos se busca preservar la esencia de la arquitectura como arte primigenio, tener como referentes los amplios espacios palaciegos, mantener el carácter majestuoso de escaleras y pórticos, conservar la escala monumental.

Incluso en los espacios imaginarios o en los museos virtuales contemporáneos la idea de lugar/territorio se mantiene como base fundamental del museo, en cuanto realización de un recorrido por un espacio real o virtual. Recorrer un lugar, ingresar en él, visitarlo, son acciones consustanciales a la experiencia del museo, aunque no suficientes. De esta manera, el lugar en sí mismo no constituye el museo, puesto que un edificio vacío no puede ser más que eso. El lugar sólo puede llegar a ser museo en cuanto espacio donde ocurren las experiencias que ocurren en un museo y en cuanto espacio que guarda las cosas que el museo guarda. Así mismo, el museo no puede ser tal sin ocupar previamente un lugar/territorio, pues hasta el mismo museo del ciberespacio tiene un lugar virtual al cual se

²⁸ En América Latina, dos edificios neoclásicos que cabe destacar aquí —por haber sido diseñados desde sus inicios para cumplir funciones museísticas— son el edificio creado por el arquitecto Carlos Raúl Villanueva para los Museos de Bellas Artes y de Ciencias Naturales de Caracas (1935-1939) y el proyecto de reforma, restauración y adecuación del antiguo edificio de la Casa de Bombas de Agua de Buenos Aires, realizado por el arquitecto Alejandro Bustillo, para servir de sede al Museo Nacional de Bellas Artes (1931-1933). También en Argentina, por la misma época, fue significativa la decisión del Congreso de convertir en Museo Nacional de Arte Decorativo la residencia neoclásica de la familia Errázuriz Alvear, diseñada por el arquitecto francés René Sergent en 1911, cuya adquisición fue ordenada por la ley 12.351 de 1937.

²⁹ Rico, Juan Carlos. *Museos, arquitectura, arte: los espacios expositivos*. Madrid, Sílex Ediciones, 1999, p. 215.

³⁰ *State Hermitage Museum*. Consultado el 12 de marzo de 2012, en: www.hermitagemuseum.org/html_En/05/hm5_0.html

³¹ *History of the Louvre: From Château to Museum*. Consultado el 12 de marzo de 2012, en: www.louvre.fr/en/history-louvre

ingresa y se recorre, un lugar que guarda los bienes virtuales que contiene un museo ciberespacial y donde se desarrollan las experiencias de una visita virtual. En este contexto, el lugar del museo corresponde al *locus* jurídico, en el sentido del recinto donde una cosa sucede, el sitio donde un evento específico ocurre.³² Y las cosas concretas que ocurren en el espacio de un museo corresponden a las demás dimensiones de las que se ocupa este estudio. En el origen del museo, ya fuera concebido como un templo o como un centro de estudio, el común denominador fue el lugar de reunión al cual se acudía para desarrollar una acción, en unos casos rendir homenaje o tributo, en otros adquirir conocimientos y discutir sobre diversas disciplinas.

La experiencia de visitar el museo sólo puede ocurrir allí mismo, dentro del museo, en ese lugar y no fuera de él. Tal es la razón por la cual las extensiones de esa experiencia —en publicaciones impresas, fotografías, videos o medios informáticos en 3D y 4D— se desarrollan en torno al lugar del museo y únicamente cumplen la función de servir como referentes de una experiencia que sólo es posible sentir dentro del lugar real. A diferencia de las bibliotecas, que ofrecen la posibilidad de retirar libros para leerlos en las casas, o de los archivos, que cada vez más amplían sus servicios de reproducción digital para que sea posible consultarlos a distancia, los museos no pueden ofrecer la experiencia completa sino dentro de ellos. Es posible tener la experiencia de la lectura de un libro o de la consulta de documentos fuera de las bibliotecas y de los archivos, pero la experiencia completa de la visita a un museo no es susceptible de reproducción fuera de éste, a pesar de todos los recursos digitales cada vez más sofisticados que se han puesto a disposición a través de Internet, en torno a las visitas virtuales y la realidad aumentada.

El lugar/territorio que es posible recorrer físicamente equivale al soporte de expresión de otros medios de comunicación, así como el conjunto de hojas es el lugar o soporte de expresión del libro, la cinta y el disco lo son para el cine, el espectro electromagnético y el archivo digital lo son para el programa radial o televisivo, o el papel manuscrito y su copia digital lo son para el documento histórico. Sin embargo, el soporte de expresión del museo —su lugar o recinto— forma parte de aquellos componentes que lo distinguen sustancialmente de otros medios narrativos y, al mismo tiempo, explica por qué la virtualidad se ha constituido en la alternativa válida del lugar físico del museo. Como

³² Definición jurídica de *locus*, consultado el 24 de julio de 2011, en: <http://research.lawyers.com/glossary/locus.html>

ningún otro medio narrativo, el museo ofrece la opción de escoger distintas maneras de recorrerlo o visitarlo, ventaja que al mismo tiempo ha representado siempre una gran dificultad para los curadores, en el sentido de asumir que una narración o relato en un museo no es posible expresarlo de la misma manera que se organiza dentro de un libro o un filme aunque, aparentemente, los tres medios se asimilen. En el museo, la narración siempre aparece como una “ruta sugerida”, como posibilidad de recorrido o “lectura” para el visitante. Pero en este caso, es justamente la libertad de escoger el recorrido preferido lo que lo hace un espacio único. De esta forma, los curadores deben siempre asumir que existen múltiples posibilidades de lectura del discurso contenido en un guión, no únicamente en el sentido semiológico de la interpretación —que es una constante en la lectura de cualquier mensaje— sino en particular en lo relativo a la libertad de movimiento y selección de contenidos que el visitante de un museo requiere o pretende encontrar. Lo anterior implica aceptar que el recorrido del guión, tal como fue concebido por un curador, no siempre es la opción de lectura escogida por la mayoría de los visitantes del museo, lo cual suele ocurrir también con otros medios, por supuesto. Pero, a diferencia de un libro, un filme o un programa radial o televisivo, en el museo cualquier recorrido es igualmente válido, es decir, se encuentran en el mismo nivel el recorrido del guión o un recorrido contrario al guión, en forma continua o discontinua, parcial o total. Esto se debe fundamentalmente a que los elementos con los que trabaja el museo, a diferencia de los demás medios narrativos, incluyen objetos dispuestos en un espacio que el visitante debe recorrer, es decir, la lectura que el visitante puede realizar en un museo le implica desplazarse y participar, involucrándose con una serie de toma de decisiones en cuanto aquello que desea ver sobre todo aquello que no desea ver, o que desea evitar ver. Lo más parecido, como experiencia, sería leer un libro seleccionando sólo algunos capítulos o algunas páginas, o ver un filme escogiendo sólo algunas escenas del mismo, lo cual implicaría en realidad no haber leído el libro ni visto el filme. En cambio, en el museo, todos los recorridos son válidos (o, al menos, deberían serlo). En este sentido, por la libertad que todo museo (debe) ofrece(r) en su recorrido interior, S. Zunzunegui plantea que “todo museo es, por definición, un *lugar de tentación*”.³³

³³ Zunzunegui, Santos. Op cit., p. 150.

El lugar/territorio puede ser analizado también como contenido o patrimonio, en la medida en que se haya constituido progresivamente como recinto cargado de particulares significaciones y acontecimientos históricos, artísticos o culturales. Si bien el contenido o patrimonio de un museo generalmente se concentra en los bienes culturales que se encuentran en su interior, en muchos casos también el propio recinto constituye parte del contenido o patrimonio cultural que el museo conserva y difunde. En estos casos, el museo exhibe y se exhibe, el museo resguarda y se preserva a sí mismo, ejerce la comunicación y la conservación sobre su contenido y también sobre su continente. Los palacios reales que se transformaron en museos o los edificios que fueron diseñados originalmente como museos pero que, por su antigüedad, ya se han integrado al conjunto de valores del museo mismo, constituyen ejemplos concretos de esta dimensión del lugar, así como aquellos recintos que fueron diseñados inicialmente para funciones de diversa índole (tales como instituciones educativas, claustros religiosos, fábricas, bodegas e incluso cárceles u hospitales),³⁴ también contribuyen a llenar de múltiples sentidos el museo, en un espacio que ya no puede ser leído como un simple contenedor o un lugar destinado a alojar, conservar y exhibir colecciones. Una categoría más precisa e imponente la constituyen las casas museo históricas o los museos de sitio, en general y, dentro de ella, los parques arqueológicos que preservan evidencias de cultura material arquitectónica, las necrópolis que han sido exhumadas para investigación y convertidas en lugares de interés cultural y turístico, así como los *sitios de conciencia* que fueron escenario de crímenes atroces de lesa humanidad, tales como el campo de concentración y exterminio de Auschwitz-Birkenau en Polonia, el *Gulag Museum at Perm-36* en Rusia, la *Maison des Esclaves* en Senegal, o el Parque por la Paz de Villa Grimaldi en Chile.³⁵ En cierto modo, los límites de separación de estas categorías pueden llegar a ser muy difusos, como sucede con las diferencias entre la significación de los parques arqueológicos, los museos de sitio y los centros históricos.

³⁴ Es posible encontrar esta tipología de lugares en todo el mundo, en recintos casi siempre ocupados como una estrategia para preservar antiguas construcciones de especiales características históricas, estéticas o arquitectónicas. En Colombia es el caso del Museo Colonial (antigua sede del Colegio Máximo de la Compañía de Jesús, conocido como Casa de las Aulas), el Museo Nacional (instalado en la antigua Penitenciaría de Cundinamarca), ambos ubicados en Bogotá, o el Museo de Arte Moderno de Medellín (recientemente instalado en la primera planta de producción de la empresa Siderúrgica Simesa, conocida como Talleres Robledo).

³⁵ La Coalición Internacional de Museos de Conciencia en Sitios Históricos (hoy conocida como Coalición Internacional de Sitios de Conciencia) fue creada en 1999 con “la creencia de que, recordando los padecimientos del pasado, podemos reflexionar sobre nuestra realidad actual y crear cambios significativos para el futuro”. En: *What are Sites of Conscience?* Video institucional, consultado el 18 de mayo de 2012 en: <http://www.sitesofconscience.org/about-us>

Tal es el caso de diversos lugares preservados desde la antigüedad o excavados a partir del siglo XVIII en el centro histórico de Roma, donde la Superintendencia Especial para los Bienes Arqueológicos tiene a su cargo la protección, conservación, mantenimiento y administración de un enorme y complejísimo conjunto de espacios que están clasificados en dos grupos (*museos* y *sitios arqueológicos*) los cuales, aparentemente, se diferencian entre sí por la existencia de una colección de bienes muebles, en el caso de los *museos*, aunque también existan objetos, relieves o pinturas murales —pero adheridos a los muros, pisos y techos— en el caso de los *sitios arqueológicos*. Esta diferencia es notoria, por ejemplo, entre el Museo de las Termas de Diocleciano y el sitio arqueológico Termas de Caracalla.³⁶

También la dimensión de lugar/territorio sirve al museo para acoger y alojar un patrimonio al cual se acude a visitar. Como lugar cerrado o delimitado, el museo resguarda un patrimonio que sólo en condiciones excepcionales es posible ubicar al aire libre, por restricciones de seguridad y conservación. A ese lugar se acude para apreciar el patrimonio público que el museo protege bajo techo o en un lugar de acceso controlado, bajo su responsabilidad. La idea de museo como lugar cerrado o de acceso restringido, controlado y supervisado es también una concepción que caracteriza al museo como recinto patrimonial, dentro del cual se involucran otros espacios no cerrados que rodean al museo y sobre los cuales puede proyectar su acción cultural. La concepción de los centros históricos de las ciudades, los parques arqueológicos, los caminos o las reservas naturales como espacios patrimoniales abiertos y dinámicos, que involucran un trabajo museal de conservación, educación e interpretación de sus contenidos, coincide con el concepto de *territorio museo* definido por J. Padró como “una oferta de ocio cultural y ecológico, que se manifiesta como un gran museo al aire libre, abierto y habitado, en continuo movimiento y transformación, compuesto de centros de visitantes, monumentos visitables, itinerarios señalizados, alojamientos, etc”.³⁷ Sin embargo el concepto de *territorio museo* es mucho más amplio, pues no se encuentra delimitado como un espacio de uso cultural exclusivo sino, por el contrario, vincula la vida cotidiana existente en el territorio como parte del interés del lugar, puesto que los bienes culturales y los discursos expositivos se presentan

³⁶ Consultado el 29 de septiembre de 2012 en: <http://archeoroma.beniculturali.it/en/museums/national-roman-museum-baths-diocletian>, y en: <http://archeoroma.beniculturali.it/en/archaeological-site/baths-caracalla>

³⁷ Padró Werner, Jordi. *Territorio y gestión creativa del patrimonio cultural y natural* (2002). En: Revista *Ábaco*, Gijón, N° 34, p. 58.

en su contexto original y, al mismo tiempo, en su contexto social contemporáneo. A su vez, el *territorio museo* designa un modelo organizativo orientado a encauzar procesos de desarrollo sostenible, a partir de una estructura de gestión del uso del patrimonio que implementa una estrategia de interpretación del territorio, estrategia que ha sido concebida por consenso con las comunidades que lo habitan.

La concepción de *territorio museo* tiene sin duda su origen en los presupuestos de la categoría de *ecomuseos* y en los planteamientos de la *Nueva Museología* gestados en la década de 1970. El concepto de *ecomuseo*, según G. H. Rivière,

*[...] tiene en cuenta la presencia de poblaciones que participan en su concepción y en su desarrollo. [...] Se trata de] un instrumento que un poder público y una población conciben, fabrican y explotan conjuntamente; este poder, con los expertos, las facilidades, los recursos que le proporciona; la población, según sus aspiraciones, su cultura, sus facultades de aproximación. Un espejo en el que esa población se mira para reconocerse en él [...] Una expresión del hombre y la naturaleza [...]. Una expresión del tiempo [...]. Una interpretación del espacio [...]. Un laboratorio, en la medida en que contribuye al estudio histórico y contemporáneo de esa población y de su medio.*³⁸

Finalmente, la Nueva Museología introdujo la noción de territorio como espacio de actuación del nuevo museo. En oposición al museo tradicional, compuesto de un edificio, una colección y un público, la Nueva Museología propuso un museo compuesto por un territorio, un patrimonio y una comunidad, donde “el campo de acción del nuevo museo resulta ser el territorio de su comunidad; territorio definido en el sentido de entidad geográfica, política, económica, natural y cultural. La infraestructura museográfica se descentraliza, se fragmenta y convierte el territorio en el medio de equipos diversos”.³⁹

³⁸ Tucoo-Chala, J., *Del museo forestal al ecomuseo de la Gran Landa: un espacio entreabierto*. (De la “Lección de G.H.R. del 22 de enero de 1980). En: Weis, Hélène (ed.). *Georges Henry Rivière: La Museología. Curso de museología / textos y testimonios*. Madrid, Ediciones Akal, 1993, pp. 211-218.

³⁹ Maure, Marc. *La nouvelle muséologie, qu'est-ce-que c'est?*. En: Schärer, Martin R. (Ed.). *Museum and Community II*. ICOFOM Study Series, 25, Alimentarium Museum, Vevey, 1996, p. 130.

2) museo – contenido/patrimonio⁴⁰

Aparentemente, el recinto o lugar del museo, en su función de contenedor o escenario, no puede desarrollar sus acciones si no posee a su vez un contenido de patrimonio cultural o de patrimonio natural —material e/o inmaterial—. En cierta forma, el contenido o patrimonio de un museo corresponde al conjunto de las materias o asuntos de los que trata un libro, pero se diferencia de aquellos en la medida en que los bienes que contiene un museo —aunque pueden organizarse dentro de una narración, de acuerdo con un guión o un texto curatorial— contienen a su vez una historia propia, significan también de manera individual, en forma autónoma e independiente, y pueden reorganizarse de manera indefinida o conservarse fuera del guión para usos de exhibición temporal o investigación, dentro del museo mismo o transitoriamente en otros museos; pueden ser, a la vez, fragmentos de un conjunto coherente y partes de un conjunto que se desarticula continuamente, que se transforma y rearticula de maneras muy distintas, indefinidamente. Este contenido puede ser resultado de la conformación planificada de colecciones de bienes muebles, reunidas de acuerdo con criterios o ámbitos delimitados previamente, o producto de hallazgos en excavaciones y de donaciones o transferencias no previstas. Incluso la propia historia del museo y el mismo lugar o edificio forman parte del contenido del museo, como se vio atrás, en particular cuando se trata de edificios históricos (como las casas-museo) u obras arquitectónicas contemporáneas de especial valor estético, así como en el caso de inmuebles conformados por parques arqueológicos o reservas naturales.

Los objetos que están en los museos han ingresado allí, no por su valor de uso (que básicamente han perdido o pierden al ser extraídos de su contexto) ni han sido escogidos sólo por sus valores estéticos, sino especialmente por la capacidad que tienen de producir significado, noción que comparten con los bienes de una colección pública, entendida como un conjunto de objetos que han sido retirados del circuito comercial y que son expuestos

⁴⁰ Esta categoría, en forma similar a la anterior, corresponde en parte a uno de los cuatro elementos constitutivos del museo desarrollados por Aurora León en *El museo: teoría, praxis y utopía* (Madrid, Cátedra, 1982). Tales elementos se denominaron: continente, contenido, planificación y público.

con un propósito cultural definido.⁴¹ De esta forma, los objetos entran “en un orden simbólico que les confiere una nueva significación, lo que conduce a Krzysztof Pomian a llamarlos «portadores de significación» (semióforos) y a atribuirles un nuevo valor que en principio es puramente museal, pero que puede devenir económico. Se transforman así en testimonios (con-)sagrados de la cultura”.⁴² La concepción de objeto semióforo implica necesariamente una declaración simultánea de la función perdida y la manifestación de otro(s) significado(s) que trasciende(n) su expresión formal. Los objetos semióforos son, así mismo, resultado de un ejercicio de selección y exclusión que obedece a una determinada concepción del mundo y de la sociedad, puesto que “estos conjuntos de objetos son, de hecho, simplemente manifestaciones de diferentes centros de importancia social donde lo invisible es transformado en lo visible en variados y jerarquizados grados”.⁴³

Así pues, la creación de colecciones en los museos, junto con su documentación y su incremento, obedece a circunstancias y móviles específicos, vinculados no sólo a las políticas relativas a la educación, la difusión cultural y la concepción socio-política del pasado y del patrimonio público en un momento histórico determinado, sino también a las intenciones o preferencias personales de quienes dirigen y ejercen la gestión del museo en cada época y a las posibilidades económicas de la entidad con relación a la disponibilidad de recursos destinados a la adquisición de nuevas piezas para las colecciones. El azar también determina a veces la conformación de las colecciones, en la medida en que el museo se ha ido ubicando en el imaginario colectivo como lugar consagratorio dentro del cual se asume deben conservarse y permanecer aquellos objetos dignos de preservación y difusión pública. Así, surgen espontáneamente voluntades personales de entregar objetos que, a partir de un momento determinado, adquieren la vocación de transformarse en *musealia*⁴⁴ o en bienes destinados a preservarse en un museo. Entre muchos ejemplos en Colombia, se encuentran los gestos patrióticos de donación en los inicios de la República,

⁴¹ Vahia, Liz. *O Olhar de Peter Greenaway sobre o papel dos museus na sociedade contemporânea*. En: Revista *artciencia.com*. Year VII, Number 14, September 2011 – February 2012, p. 3.

⁴² Desvallées, André y François Mairesse (Dir.). *Conceptos claves de museología*. París, Armand Collin e ICOM-ICOFOM, 2010, p. 63.

⁴³ Pomian, Krzysztof. *Collectors and Curiosities. Paris and Venice, 1500-1800*. Translated by Elizabeth Wiles-Portier. Cambridge, Polity Press, 1990, p. 32.

⁴⁴ Término introducido por Zbyněk Z. Stránský para referirse a los objetos que han sido sometidos a la operación de musealización y que, de esta manera, adquieren el estatuto de objetos de museo.

como aquel expresado por el mariscal Antonio José de Sucre cuando envía al director del Museo de Bogotá, desde el Cuartel General en La Paz, “el manto ó acso de la reina esposa de Atahualpa que he podido conseguir como un monumento de antigüedad digno del museo de la capital de Colombia, y mucho más digno después que las tropas de nuestra patria han vengado la sangre de los inocentes Incas y libertado su antiguo imperio”.⁴⁵ Aunque sería lo deseable, no siempre la mayoría del contenido de un museo es producto de la investigación científica, como se verá más adelante. Sin embargo, es claro que las decisiones de incorporar un objeto al museo obedecen no sólo a las conclusiones de su investigación o a las decisiones de rendir homenaje a la obra de un artista o a la memoria de un personaje o de un acontecimiento, sino también a los complejos sistemas de valores y de voluntades políticas, científicas y sociales que se encuentran en la base de esas decisiones.

Todas estas fuerzas de distinto origen influyen en la caracterización, las formas, ritmos e intensidades que van moldeando las colecciones de los museos a medida que van surgiendo y aumentando de tamaño, adquiriendo a su vez una manera de articularse con los demás objetos, entre sí y, simultáneamente, con los demás componentes del museo. Refiriéndose a los mecanismos de circularidad que sustentan el funcionamiento del museo como sistema, Michael Fehr afirma que,

*[...] estructuralmente, las colecciones de los museos tienen de esta manera un carácter autoevidente, axiomático o incontrovertible. Ellas son asociaciones entre objetos que surgen como resultado de interpretaciones, las cuales adquieren legitimidad a través de los objetos en sí mismos. [...] La circularidad también existe con relación a los criterios sobre los cuales se basan las interpretaciones —cada criterio puede desarrollarse a la vez fuera de la realidad de la que provienen los objetos y desde la realidad a la cual el museo pertenece. Y continúa existiendo entre los objetos y las colecciones de objetos, porque sólo aquellos objetos que llenan los criterios de la colección son aceptados dentro de las colecciones. [...] Y finalmente, la circularidad también existe en la relación entre todos los contenidos y el contenedor de un museo, a tal punto que éste los contiene a todos pero a su vez depende de ellos para su propia existencia.*⁴⁶

Adicionalmente, tanto el proceso de *patrimonialización* como el de *musealización*, como se verá más adelante, coinciden en el presupuesto esencial de preservar para el futuro.

⁴⁵ Gaceta de Colombia, Bogotá, N° 222, 15 de enero de 1826. Citado en: Segura, Martha. *Itinerario del Museo Nacional de Colombia 1823-1994*. Tomo I: Cronología. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura – Museo Nacional de Colombia, 1995, pp. 61-62.

⁴⁶ Fehr, Michael. Op. Cit., pp. 75-76.

La búsqueda de la conservación de los bienes patrimoniales, dentro o fuera del museo, es inherente a las categorías de patrimonio cultural y natural, en especial en cuanto se refiere a evitar, a toda costa y por todos los medios posibles, aquellos factores que pueden causar su deterioro o destrucción. En el caso del patrimonio cultural inmaterial o patrimonio vivo, la Unesco ha desarrollado un concepto similar al de conservación y protección denominado “salvaguardia”, en el cual se incluyen todas aquellas “medidas encaminadas a garantizar la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial, comprendidas la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión —básicamente a través de la enseñanza formal y no formal— y revitalización de este patrimonio en sus distintos aspectos”.⁴⁷

Con relación al patrimonio cultural inmaterial, el museo se aproxima a éste de tres maneras. En una primera instancia, la documentación e investigación del patrimonio inmaterial se desarrollan en función de los objetos que son huellas o testimonio de diversas prácticas, tradiciones o rituales. Tales objetos no pueden ser comprendidos sin la investigación científica —y su correspondiente documentación catalogada y sistematizada— de las manifestaciones inmateriales que les dieron origen, dado que, por la naturaleza misma del patrimonio vivo, éste no puede ser preservado dentro del museo sino sólo sus huellas, tal como se desprende de su definición. El patrimonio cultural inmaterial, “que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia. [... Este patrimonio comprende] los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas —junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes— que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural”.⁴⁸ En segundo lugar, el museo puede ser un escenario que acoge manifestaciones del patrimonio inmaterial y de esta manera las valora y difunde, ofreciendo la posibilidad de experimentar directamente este patrimonio vivo, sin las mediaciones de su documentación o de su registro en soportes electromagnéticos, ópticos y digitales. Y en tercera instancia, los museos también desarrollan espacios de interpretación del patrimonio inmaterial, a través

⁴⁷ Unesco. *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. Adoptada en la 32ª Conferencia General de la Unesco, París, 2003, artículo 2, inciso 3.

⁴⁸ *Ibíd.*, inciso 1.

de diversos recursos museográficos y de realidad virtual que permiten experimentar aproximaciones vivenciales para una mayor comprensión y valoración de este patrimonio.

La importancia del patrimonio cultural inmaterial como objeto de estudio condujo al Consejo Internacional de Museos a incluirlo expresamente dentro de su definición de *museo* a partir del año 2007.⁴⁹ Es muy probable que la mayoría de museos de los países miembros de la Unesco no hayan percibido aún la trascendencia de esta decisión relativamente reciente. A partir de aquel reconocimiento internacional de una nueva concepción del patrimonio cultural, el reto de los museos será comprender a fondo la naturaleza del patrimonio cultural inmaterial. Con frecuencia este tema se ha asumido por los museos de la manera más elemental, acudiendo sólo a la puesta en escena de la documentación o el registro de expresiones inmateriales (como complemento de las exhibiciones a través de videos y grabaciones de audio). En otros casos las manifestaciones inmateriales se han asumido como espectáculos, como reductos contemporáneos del exotismo dominante en las exposiciones universales y coloniales del siglo XIX, las cuales han sido ejemplificadas en las últimas décadas dentro de las exposiciones de diálogos intercontinentales promovidos por varios países de Europa, en instituciones como el Humboldt Forum, en Berlín, o el Centro Georges Pompidou y el Museo del Quai Branly, en París. En este último ocurrió recientemente un fenómeno singular, tan contradictorio como el propio carácter que originó este Museo. Se trata de la muestra *L'invention du sauvage. Expositions* (presentada en inglés como *The Invention of the Savage. Human Zoos*), premiada como *Mejor Exposición 2011* en los Globos de Cristal de Arte y Cultura. La muestra tuvo como propósito explorar los “límites entre lo exótico y lo monstruoso, entre la ciencia y el voyeurismo, entre exhibición y espectáculo, y cuestionar al visitante sobre sus propios prejuicios en el mundo actual. Si aquellas exhibiciones desaparecieron en forma progresiva a partir de la década de 1930, posiblemente se debió a que, para entonces, ya habían logrado su trabajo: crear una frontera entre los sujetos exhibidos y los visitantes. Una frontera que es posible preguntarse si existe hoy todavía”.⁵⁰ La pregunta de fondo es

⁴⁹ Estatutos de ICOM, adoptados en la XXI Conferencia General realizada en Viena, Austria, 19-24 de agosto de 2007, artículo 3, sección 1. Con anterioridad al año 2007, la definición de *museo* del ICOM estaba referida únicamente a los “testimonios materiales del ser humano y de su medio ambiente”.

⁵⁰ Consultado el 24 de noviembre de 2012 en: <http://www.quaibrantly.fr/fr/programmation/expositions/expositions-passees/exhibitions.html>

válida, ante la desaparición ulterior de tales exhibiciones en 1958, suplantadas eficazmente por la industria del espectáculo del cine y la televisión.

En definitiva, los objetos de los museos no son piezas aisladas, pertenecen a un sistema discursivo (el museo mismo, como institución, no está aislado) que trasciende no sólo los objetos sino el propio museo. Ese sistema discursivo es expresado en las diversas estrategias museográficas puesto que, “al estar exhibido, el objeto de museo deja de ser lo que es «en sí mismo» (lo que, no obstante, ya lo incluye en una cultura y por tanto le confiere el carácter básico de Objeto Semiótico) y comienza a estar en representación de algo (lo que le confiere el carácter derivado de Semiosis Sustituyente)”.⁵¹ El objeto significa en el museo, así como la frase y el párrafo significan en el libro, y la imagen y el sonido significan en el cine. Pero también el espacio vivido o experimentado —no sólo el espacio visto— y la manera en que éste se recorre tienen un significado particular en el museo, tal como se mencionó atrás.

Estando los objetos semióticos, desde el escenario del museo, siempre dispuestos a comunicar significados muy diversos, surge la pregunta por la intencionalidad de aquello que comunican en cada exhibición: ¿desde cuáles tendencias ideológicas o disciplinas científicas se ha querido que el patrimonio de los museos hable a los visitantes de estos espacios? En diferentes épocas los objetos de los museos han hablado de múltiples maneras: desde las ciencias naturales, los objetos han hablado de un orden taxonómico y un determinismo sujeto a leyes y estructuras espacio-temporales; desde las artes, entre muchos otros enfoques, han hablado de la poética de la contemplación y del valor individual del sujeto, de su contingencia y de las profundidades de su dimensión emocional y existencial; desde las ciencias sociales y humanas, los objetos han hablado de la evidencia de acontecimientos que han transformado las sociedades, de las contradicciones del pasado y de las infinitas posibilidades de resignificación del patrimonio cultural; y desde las ciencias políticas y económicas, los objetos de los museos han hablado desde una interpretación de los poderes y fuerzas políticas que determinan la realidad social, como vinculación del pasado en función de la explicación y legitimación del presente.

⁵¹ Tuler, Susana y Prada, Marisa. *Las re-presentaciones del Museo de Ciencias Naturales de La Plata*. Trabajo realizado para el Equipo de Investigación "El Museo: Patrimonio y Sociedad; Conocimiento y Comunicación. Elaboración, descripción y justificación de un conjunto de operaciones semióticas para su diseño y análisis"; Facultad de Ciencias Naturales y Museo, UNLP; Director: Juan Magariños de Morentin. 2003. Consultado el 25 de noviembre de 2012 en: http://www.archivo-semiotica.com.ar/Tuler-Prada.html#_edn1

Con relación a la valoración simbólica del patrimonio contenido en los museos, más allá de sus valores económicos y estéticos, Aloïs Riegl estableció una valoración de la memoria que vincula la naturaleza de los monumentos conmemorativos con la intención de permanencia de las instituciones museales: “Mientras el valor de antigüedad se basa exclusivamente en la destrucción, y el valor histórico pretende detener la destrucción total a partir del momento actual —aun cuando su existencia no estaría justificada sin la destrucción acaecida hasta ese mismo momento—, el valor rememorativo intencionado aspira de modo rotundo a la inmortalidad, al eterno presente, al permanente estado de génesis”.⁵²

Por su parte Guy Debord, desde su perspectiva crítica de la sociedad del espectáculo, cuestiona la manera en que “la burguesía diseminó la rigurosa mentalidad del museo, del objeto original, de la crítica histórica precisa, del documento auténtico. Hoy, sin embargo, la tendencia a reemplazar lo real con lo artificial es ubicua. Al respecto, es fortuito que la polución del tráfico haya necesitado reemplazar los Caballos de Marly en la Plaza de la Concordia, o las estatuas romanas en la puerta de Saint-Trophime en Arles, por réplicas de plástico. Todo será más hermoso que antes, para las cámaras de los turistas”.⁵³ Esta visión radical —que lleva a despreciar todo intento de reproducción o al menos ubica en un lugar secundario el problema de la conservación o la lucha contra la destrucción del patrimonio— contrasta sin embargo con los análisis referidos a la copia como sustituto del documento original, considerando que “el culto al valor histórico, si bien solamente concede un valor documental total al estado original de un monumento, admite también un valor limitado de la copia, en el caso de que el original (el «documento») se haya perdido de modo irrecuperable. En estos casos sólo se dará un conflicto irresoluble con el valor de antigüedad cuando la copia se presente no como una especie de aparato auxiliar para la

⁵² Riegl, Aloïs. *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen*. Traducción de Ana Pérez López. Visor, Madrid, 1987, p. 67.

⁵³ Debord, Guy. Translated by Malcolm Imrie. *Comments on the Society of the Spectacle*. New York, Verso, 2002, p. 51. La restauración de la fachada de la iglesia de Saint-Trophime, a la que se refiere Debord, se llevó a cabo entre 1988 y 1995 con recursos de la ciudad y con una gran donación del World Monuments Fund de Nueva York. La intervención de las estatuas romanas, que se concentró en la restitución de sus valores estéticos originales con extrema fidelidad, fue duramente debatida en su momento al cuestionar la diferencia entre restaurar y reemplazar.

investigación científica, sino como un sustituto equivalente al original, pretendiendo ser apreciado por sus valores histórico-estéticos (la torre de San Marcos)”.⁵⁴

Finalmente es importante mencionar que el contenido de un museo también aparece estratificado en su interior. A los objetos de sus colecciones se aplican diferentes tratamientos, dependiendo de si son reconocidos con una amplia valoración social y académica, lo que los lleva a ocupar los espacios privilegiados de exhibición, o si forman parte de una creciente masa de piezas que comparten un carácter complementario o accesorio. Los conjuntos de piezas que se encuentran ocultos en los lugares de depósito, son generalmente llamados colecciones en reserva, colecciones de referencia, colecciones de estudio o de investigación. Aparentemente, estas colecciones ocultas podrían considerarse como pertenecientes a una categoría inferior a las que se exhiben de manera permanente, pero su importancia científica y cultural se ubica en el mismo nivel. Al respecto, Suzanne Keene ha llegado a cuestionar la paradoja del museo en su rol de simple contenedor y escenario de actuación de las colecciones, cuando plantea que la percepción de una sociedad sobre sus colecciones de patrimonio cultural y natural es resultado de una compleja combinación de actitudes sociales, políticas y económicas, a tal grado que, “desde un punto de vista político, las colecciones son fácilmente confundidas con los museos, pero ellas deberían ser reconocidas como recursos que son mucho más durables y valiosas que el museo que las está alojando, quizás temporalmente”.⁵⁵

Esta perspectiva de interpretación sobre la relación de las colecciones con el museo que las contiene resulta extraña a primera vista, considerando que el museo no puede existir sin un patrimonio cultural en torno al cual desempeña sus funciones para la sociedad. Sin embargo, cuando Suzanne Keene llega a sugerir que las colecciones pueden sobrevivir a la desaparición del museo, en realidad toca fondo con relación al sentido de la inversión de recursos humanos, técnicos y económicos en la preservación de las colecciones. Los valores que han conducido a conservar y *musealizar* este patrimonio, implican que la exhibición no es la única utilización importante de las colecciones, ni en muchos casos la más sobresaliente. Los diferentes usos sociales de las colecciones —o del patrimonio

⁵⁴ Riegl, Alois. Op Cit., p. 65. Se refiere a la reconstrucción de la torre del *campanile* (campanario exento) en la Plaza de San Marcos en Venecia, construida entre los siglos XI-XII y destruida totalmente por causa de una falla estructural el 14 de julio de 1902. La torre fue reconstruida por orden del concejo de la ciudad entre 1903 y 1912.

⁵⁵ Keene, Suzanne. *Fragments of the World: Uses of Museum Collections*. Oxford, Elsevier Butterworth-Heinemann, 2005, p. 25.

cultural y natural en términos amplios— demuestran no sólo la complejidad del museo como sistema, en cuanto impulsan al museo a actuar al servicio de la sociedad para satisfacer sus distintos requerimientos de utilización de este patrimonio, sino también ayudan a comprender por qué este patrimonio no necesariamente tiene que ser conservado en un museo y, de hecho, se encuentra diseminado en muy diversos tipos de instituciones científicas, culturales, educativas, políticas y religiosas, con múltiples usos y propósitos: desde la investigación y la educación, hasta la memoria y la identidad cultural, la creatividad y el disfrute, la contemplación y el culto, la inspiración y la reflexión.

Y, obviamente, también este patrimonio se encuentra en el dominio privado, para cuya protección el Estado, en varios países, ha adoptado legislaciones precisas. En el caso colombiano, las normas contenidas en la ley general de cultura (ley 397 de 1997), modificada por la ley 1185 de 2008, establecieron una protección especial para el patrimonio declarado *bien de interés cultural* en los ámbitos nacional, regional y local. Esta protección, a su vez, se desprende de uno de los principios fundamentales de la Constitución Política de Colombia: “es obligación del Estado y de las personas proteger las riquezas culturales y naturales de la Nación”.⁵⁶

Por último, desde una perspectiva estrictamente museológica, Tomislav Šola cuestiona la tradición —ya reevaluada, al menos teóricamente— de ubicar las colecciones materiales en el centro del museo, cuando plantea que “la obsesión con el objeto tridimensional es la evidencia contundente de la dificultad de comprender el verdadero propósito de los museos. El objeto de museo, recolectado, investigado, expuesto e interpretado, no es el producto final del proceso del trabajo museístico. [...] La cultura material puede ser instructiva, pero sólo como un instrumento para la comprensión de la cultura inmaterial”.⁵⁷

⁵⁶ Artículo 8° de la Constitución Política de Colombia, publicada en la Gaceta Constitucional No. 116 de 20 de julio de 1991.

⁵⁷ Šola, Tomislav. *Redefining collecting*. En: Knell, Simon J. (ed.). *Museums and the future of collecting*. Aldershot, Ashgate Publishing, 2004, p. 254.

3) museo – investigación

Aunque los bienes que contiene un museo no siempre son o fueron adquiridos como resultado de investigaciones científicas, es responsabilidad de un museo adelantar investigaciones sobre su patrimonio. El *Código de Deontología* del Consejo Internacional de Museos plantea así las responsabilidades académicas y científicas de los profesionales que laboran en estas instituciones: “Los miembros de la profesión museística deben promover la investigación sobre las colecciones, así como su protección y la utilización de información relacionada con ellas. Por lo tanto, deben evitar cualquier actividad o circunstancia que pueda acarrear la pérdida de datos académicos y científicos”.⁵⁸

Los bienes culturales que posee un museo son fuentes primarias de información insustituibles, como lo son los documentos preservados en los archivos. En los términos del *Código de Deontología* del ICOM, “los museos poseen testimonios esenciales para crear y profundizar conocimientos”.⁵⁹ De la misma manera en que un ciudadano puede acudir a consultar documentos históricos en un archivo —porque se encuentran sistematizados y accesibles— también un museo pone a disposición de los investigadores los bienes que conserva, para lo cual estos bienes deben estar convenientemente sistematizados y habilitados para consulta en espacios diseñados para tal fin. Los depósitos o reservas de los museos no pueden considerarse simples repositorios de material excedente, sino lugares destinados a preservar — y a mantener adecuadamente organizados para permitir acceder a la información contenida en ellos— los bienes culturales que no se encuentran en exhibición permanente. Al igual que los documentos de los archivos históricos, los bienes culturales de un museo contienen una información primaria que nunca termina de descifrarse en términos absolutos y que, por tal razón, debe estar disponible para los investigadores y curadores de diversas disciplinas.

El historiador de arte alemán Erwin Panofsky, en sus investigaciones sobre la interpretación de las artes visuales, describió tres niveles principales de significación de

⁵⁸ Hochroth, Lysa (ed.). *Código de deontología del ICOM para los museos*. París, Consejo Internacional de Museos (ICOM), 2006, p. 12.

⁵⁹ *Ibíd.*, Principio 3, p. 6.

estas manifestaciones:⁶⁰ 1) La significación *primaria o natural*, dividida en significación fáctica y significación expresiva, que corresponde a una *descripción pre-iconográfica*; 2) La significación *secundaria o convencional*, que corresponde a la identificación de temas o conceptos específicos, análisis de atributos o alegorías, donde las formas reconocidas como portadoras de esta significación secundaria se denominan imágenes, mientras la combinación de imágenes constituye las historias o alegorías, y todo este nivel se ubica en el ámbito del *análisis iconográfico*; y 3) La significación *intrínseca o contenido*, a la cual es posible acceder “investigando aquellos principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica, matizada por una personalidad y condensada en una obra”.⁶¹ Este tercer nivel, corresponde al ámbito de la *interpretación iconológica*. Si procuramos extender estos niveles de significación al campo de la investigación y la interpretación de objetos o bienes de patrimonio cultural en sentido amplio, es posible comprender las enormes variaciones que pueden presentarse en las distintas formas de abordar los estudios del patrimonio preservado en los museos, tal como lo señala Eilean Hooper-Greenhill al desarrollar sus estudios de caso de *Un pasado útil para el presente*, cuando plantea que

*[...] la identidad y el significado de las cosas materiales aparecen constituidos en cada caso de acuerdo con la articulación del marco epistemológico, el campo de utilización, la mirada, las tecnologías, y las prácticas de poder. Si el mismo objeto hubiera sido mantenido como parte de la colección de cada uno de los «museos» que han sido discutidos, el significado del objeto habría cambiado radicalmente a medida que el mismo se hubiera movido de una institución hacia la siguiente. La manera en que el objeto habría sido comprendido y disfrutado, habría cambiado.*⁶²

Las maneras de ver los objetos, con los consecuentes enfoques de aproximación desde la investigación, son determinadas a su vez por las formas de valoración del patrimonio cultural. Las categorías de valores han sido clasificadas por diversos autores en distintas épocas, entre ellos Alois Riegl (1902), quien las sintetizó en antigüedad, valor histórico, conmemorativo, de uso y de novedad/originalidad; William D. Lipe (1984), quien las describe como valor económico, estético, asociativo/simbólico, e informativo, entre

⁶⁰ Panofsky, Erwin. *El significado de las artes visuales*. Versión castellana de Nicanor Ancochea. Madrid, Alianza Editorial, 1979, pp. 45-52.

⁶¹ *Ibíd.*, p. 52.

⁶² Hooper-Greenhill, Eilean. *Museums and the Shaping of Knowledge*. London, Routledge, 2003, p. 194.

otras; o Bruno S. Frey (1997), quien hace énfasis en las categorías de valor monetario, opcional, de existencia, de prestigio y educativo.⁶³ Es claro que la posición desde la cual se sitúa cada investigador, indicará la manera en que cada categoría de valor adquirirá una dimensión específica durante el proceso de interpretación. Para citar sólo un ejemplo, David Throsby (2006) hace una distinción clara entre las categorías de valor económico y las de valor cultural. El valor económico se divide en el valor de uso directo (costos de preservación y mantenimiento, costos de tarifas de entrada actuales y valoración contingente) y el valor de uso indirecto o pasivo (valor de *existencia*, valor de *opción eventual de uso* y el valor de *legado*). De otra parte, se refiere al concepto de valor cultural como una noción compuesta que es posible desagregar en seis elementos o valores constitutivos: estético, espiritual, social, histórico, simbólico y de autenticidad.⁶⁴

Las posibilidades de investigación del patrimonio cultural y natural de los museos se desarrollan fundamentalmente en dos grandes campos, complementarios entre sí. La investigación se extiende inicialmente sobre todas las áreas del conocimiento, por cuanto el interés científico de los museos cubre todos los temas relacionados con el ser humano, así como las diferentes aproximaciones al conocimiento del planeta y del universo. De esta forma, es posible desarrollar un museo sobre cualquier tema imaginable. Esto se debe al origen del museo moderno como institución derivada de los principios de la Ilustración. El ámbito de la investigación en ciencias sociales —que incluye análisis antropológicos, etnográficos, sociológicos, psicológicos, estéticos, filosóficos e históricos— se extiende sobre el vasto campo de significados y dimensiones simbólicas de los bienes culturales, asociados con diversas culturas, personajes y áreas del conocimiento. De otro lado, el ámbito de investigación en ciencias naturales —que a su vez incluye análisis físicos, químicos, biológicos, geológicos, arqueométricos, radiológicos, entre otros— se concentra en descifrar el origen de los bienes culturales, las técnicas y los materiales que los componen, su transformación a través del tiempo y las condiciones favorables para su preservación, o las causas de su deterioro actual y sus potenciales riesgos.

⁶³ Medina González, Isabel. Análisis comparativo de valoración del patrimonio cultural desarrollado por David Throsby (2000), presentado durante su conferencia en el seminario “Valoración de acervos museológicos”, organizado por Ibermuseos y la Fundación Getty en el Museo Nacional de Colombia, Bogotá, 19-23 de noviembre de 2012.

⁶⁴ Throsby, David. *Paying for the Past: Economics, Cultural Heritage and Public Policy*. Text of Joseph Fisher Lecture, delivered at the University of Adelaide, 16 August, 2006, pp. 7-8.

A su vez, es posible identificar tres niveles de desarrollo de la investigación del patrimonio al interior de los museos. El primero, o el más inmediato, es el campo de las propias disciplinas a las que pertenece el patrimonio preservado, como por ejemplo la historia del arte y la estética en los museos de arte, la arqueología y la antropología en los museos arqueológicos, la medicina en los museos de ciencias médicas y de historia de la medicina, los derechos humanos en los museos de la memoria, o la biología en los museos de ciencias naturales. El segundo nivel se ubica en las inacabables posibilidades de documentación de este patrimonio, a partir de su historia (desde su creación hasta su llegada al museo y su itinerario posterior), sus características físicas, su simbología, sus relaciones con otros patrimonios, etc. Y el tercer nivel lo constituyen las infinitas opciones de aproximación científica a las colecciones o al patrimonio cultural desde los análisis propios de cada disciplina y desde las diversas aproximaciones de interpretación.

Sobre las diferencias de orientación de las investigaciones desde cada disciplina científica y desde la museología, Ivo Maroević señala que éstas se fundamentan en una distinción entre el carácter de la información científica especializada y en la información cultural integral. Las disciplinas científicas hacen uso de la información especializada relativa a su objeto de estudio, mientras la museología hace uso de la información cultural.⁶⁵

Parte importante de la dimensión de investigación en un museo corresponde al conocimiento que se halla suspendido al interior de las colecciones y que espera ser descubierto en el futuro. La investigación nunca concluye, aunque aparentemente los análisis de cada pieza sean presentados por cada museo de modo concluyente.⁶⁶

Además del acervo patrimonial como objeto de investigación científica en el museo, los públicos visitantes o, más exactamente, la experiencia museal percibida y ejercida por los visitantes durante su recorrido por el museo, constituye también, desde comienzos del siglo XX, un campo de investigación fundamental al interior del museo. Los estudios de público o estudios de visitantes no se limitan sólo al área de los estudios demográficos y estadísticos sino que vinculan diversas disciplinas como la etnografía, la sociología cultural, la psicología social, la pedagogía y la semiótica. Según Ana Cousillas, en términos

⁶⁵ Citado por Van Mensch, Peter. *Museological Research*. En: ISS 21 (1992): *Museological Research*, p. 20.

⁶⁶ Noble, Joseph Veach. Op. Cit., p. 19.

generales estos estudios se desarrollan en torno a cuatro grandes áreas: a) las circunstancias en las que ocurre la visita al museo; b) la indagación de las creencias, conceptos y opiniones de los visitantes, que corresponde a los aspectos simbólicos de la interpretación del patrimonio; c) los estudios de recorridos, paradas y rutinas de desplazamiento en el espacio del museo; y d) los perfiles sociodemográficos y hábitos de consumo cultural.⁶⁷

Aunque una gran parte de la investigación de los públicos de los museos se desarrolla al interior de los recintos museales, otra parte fundamental se concentra en indagar las condiciones en que los públicos de los museos logran constituirse como tales, desde aquellos factores que inciden en la constitución de públicos hasta las características de los denominados no-públicos y de los públicos potenciales. Las motivaciones de dichas investigaciones no sólo tienen que ver con intereses académicos o con auténticos fines educativos o de mejoramiento de la calidad de los servicios, sino también, en gran medida a partir de las últimas décadas del siglo XX, con objetivos estratégicos orientados a incrementar las audiencias, ampliar la generación de recursos y “reconceptualizar su función como instituciones incorporadas al desarrollo económico y cultural de la sociedad contemporánea”.⁶⁸

En el marco de una tendencia global de mercado, resulta cuestionable el hecho de que los museos, surgidos de un patrimonio sostenido por el Estado y la aristocracia al servicio de la ciudadanía, al perder progresivamente el apoyo económico de aquéllos se hayan visto obligados a ingresar al terreno de la competencia mercantil en términos de venta de bienes y servicios, en una simple relación proveedor-cliente. Cuando —en desarrollo de esta competencia por la sostenibilidad de las instituciones— se olvidan los objetivos esenciales del museo como institución al servicio de la sociedad y de su desarrollo, se desvirtúan sus fines y comienza el riesgo de convertir al museo en un centro de diversiones. Como lo ha señalado Ana Rosas Mantecón, “no se trata, pues, de simplificar o espectacularizar los recursos museográficos para hacer más rentable la

⁶⁷ Cousillas, Ana M. *Los estudios de visitantes a museos: fundamentos generales y principales tendencias*. Buenos Aires, 24 de agosto de 1997. Consultado el 2 de diciembre de 2012, en: <http://www.naya.org.ar/articulos/museologia02.htm>

⁶⁸ Rosas Mantecón, Ana. *¿Para qué estudiar a los públicos?* En: *Gaceta de Museos*. México, Tercera época, junio-septiembre, 2006, N° 38, p. 28.

institución, sino de atraer y atender a la mayor diversidad posible de públicos, reconociendo que el objetivo principal es el combate a la inequidad en el acceso a la cultura”.⁶⁹

Las investigaciones sobre las actitudes de los públicos, los públicos potenciales y los no-públicos de los museos se desarrollan también en el marco de las políticas públicas sobre cultura y patrimonio cultural. En el caso colombiano, en el año 2009 el Departamento Nacional de Estadística y el Ministerio de Cultura publicaron la segunda Encuesta de Consumo Cultural que incluyó, por primera vez en los estudios estadísticos nacionales, una pregunta específicamente orientada a indagar los motivos por los cuales la población que no visita los museos del país decide no hacerlo. Los resultados fueron reveladores: un primer grupo de respuestas obedece a la ausencia de espacios (el 16,01% de los encuestados manifestó no haber visitado un museo durante los últimos 12 meses debido a que en su ciudad o región no existen museos, el 8,99% debido a que se encuentran lejos y el 4,91% manifestó no saber que existen). Un segundo grupo de encuestados atribuyó las causas a motivos de fuerza mayor (el 15,88% por falta de dinero y el 4,23% por problemas de salud o discapacidad). Finalmente, el grupo de mayor peso en las respuestas atribuyó las causas a la falta de interés o gusto por los museos (41,43%) y a la falta de tiempo para visitarlos (25,50%).⁷⁰ Pero estas cifras no son simplemente indicativas de los resultados de un sondeo de opinión. En su análisis de los procesos de formación de públicos, Ana Rosas Mantecón plantea que las ofertas culturales situadas en lugares cerrados o claramente delimitados presentan múltiples barreras que dificultan el acceso de una gran mayoría de públicos; asimismo sostiene que, una vez superadas estas barreras, quienes no forman parte del “público implícito” se enfrentan a otras barreras incorporadas en “los dispositivos de comunicación e información de las instituciones culturales, los cuales contienen implicaciones, presuposiciones, intenciones y estrategias integradas en ellos mismos y en la manera en la que se despliegan en los espacios”.⁷¹

⁶⁹ *Ibíd.*, p. 31.

⁷⁰ DANE-Dirección de Regulación, Planeación, Estandarización y Normalización. *Cuadro 149: Colombia cabeceras municipales. Total de personas de 12 años y más que no fueron a museos en los últimos 12 meses por rangos de edad según motivos de no asistencia.* Encuesta de Consumo Cultural 2008. Informe de Resultados. Bogotá, marzo de 2009.

⁷¹ Rosas Mantecón, Ana. *¿Qué es el público?* Ponencia presentada en la Mesa Estudios da Cultura, V Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (V ENECULT), Universidade Federal da Bahia, Brasil, 27 de maio de 2009. En: *Revista Poiésis, Programa de Estudos Contemporâneos das Artes - Universidade Federal Fluminense*, n 14, p. 175-215, Dez. de 2009, p. 185.

Desde los propios museos, por lo general, los estudios de público han sido asumidos con una visión netamente instrumentalista, en función de las estrategias de mercadeo de las exposiciones y la justificación de la asignación de recursos a un proyecto específico en detrimento de otros. Sin embargo, faltaría avanzar en una especie de *metainvestigación de públicos*, en el sentido de comprender las dinámicas que ocurren al interior de los museos durante la interpretación de los resultados de estas investigaciones y las formas de utilización de las conclusiones. En principio, existe una clara tendencia a utilizar gran parte de los estudios de público como estudios de mercado tradicionales, enfocados a incrementar los clientes y fortalecer las ventas o el consumo de productos y servicios. Se ha avanzado muy poco en los estudios de los “no públicos”, de quienes se tiende a pensar que deciden no asistir a ciertas ofertas culturales sencillamente porque no les gustan o no forman parte de sus intereses sociales. De acuerdo con recientes estudios de consumo cultural, “los usos o apropiaciones que hagan los diversos públicos de las ofertas culturales dependen de las condiciones y posibilidades con que cuentan para aprovechar las potencialidades de una oferta, y están atravesados por diferencias culturales, sociales, etarias, de género, etc. [... Sin embargo] las determinaciones macrosociales no engendran automáticamente los comportamientos de cada público”.⁷²

4) museo – comunicación y educación

El museo, como lugar ubicado en la esfera de lo público, se convierte en un escenario de múltiples formas de utilización e interacción, donde sus espacios dan cabida a una enorme diversidad de formas interpretativas y de apropiación social del patrimonio. En los discursos de la contemporaneidad, el museo ha sido llamado a convertirse en un foro para el diálogo, el debate y la negociación de resignificaciones del patrimonio cultural y natural, en un espacio de participación creciente de los distintos públicos. La función de la comunicación en los museos ya no es vista como una dimensión informativa,

⁷² *Íbid.*, pp. 187-189.

unidireccional o bidireccional, sino un ámbito de construcción colectiva de sentido.⁷³ En esta perspectiva, desde comienzos de la década de 1970 el museo se cuestiona a sí mismo como actor y gestor de cambio social, como espacio de reflexión y generador de conciencia, y como provocador de estímulos a la interpretación, cuestionamiento y pensamiento críticos sobre el patrimonio cultural y natural, material e inmaterial. Interpretación del patrimonio entendida en dos sentidos: la interpretación que hace el museo mismo, sus curadores y educadores, para orientar a los públicos visitantes, y la interpretación individual que, a partir de la interpretación institucional, hace cada uno de los visitantes.

En otro eje particular de discusión se encuentra la concepción del museo centrada en el espacio de exhibición, como mediador o como escenario donde se desarrollan y exponen narrativas construidas en torno al patrimonio cultural y natural. La reducción del museo a un medio o espacio de comunicación es un enfoque que pretende asimismo minimizar los procesos de investigación, valoración y (re)significación del patrimonio que ocurren al interior del museo como etapas previas que sustentarán luego la construcción de narrativas en los lugares de exhibición. Centrar la mirada en las exhibiciones del museo puede conducir a una concepción de la museología como un género de narración que podría desplegarse en cualquier espacio susceptible de acoger e instalar un montaje museográfico, lo que significaría restringir el ámbito de la museología a las prácticas expográficas, a la vez emparentadas con la literatura, la cinematografía, la escenografía y el diseño de *stands* y vitrinas comerciales. Esta visión tiende a ocultar los procesos que llevan a concebir el museo como organismo en continuo crecimiento, dedicado a consolidar una colección, a sistematizar su documentación, a desarrollar la investigación científica sobre la colección, la cual, a su vez, aporta conocimientos que sirven de base a nuevas investigaciones, dentro y fuera del museo.

Sin embargo, tal como lo mencionó Stephen Weil, no es posible separar las funciones de comunicación y educación, interpretación y exhibición. La forma como los resultados de la investigación son interpretados y comunicados, determina los parámetros esenciales de la exhibición. Estas funciones son inseparables a tal punto que, en realidad,

⁷³ Diversos campos disciplinares han enfocado su interés hacia el museo como espacio de construcción colectiva de sentido: desde la educación, la pedagogía, la psicología social, la comunicación y la semiología, hasta los estudios culturales con énfasis en la memoria colectiva y la memoria histórica, así como los propios estudios teóricos de la museología y de la historia social del museo.

“una exhibición se conforma desde sus inicios por los valores, actitudes y premisas de quienes seleccionan y preparan los objetos que ésta contendrá”.⁷⁴ Y junto a esta dimensión comunicativa del museo, se encuentra la imposibilidad de separar los múltiples códigos que integran y determinan la representación en el lenguaje museográfico, aquello que se ha llamado *poética y política de la representación* en los museos: “La poética, en este caso, puede ser entendida como la identificación de los patrones narrativos/estéticos implícitos dentro de las exhibiciones. La política de representación se refiere a las circunstancias sociales en cuyo marco las exhibiciones son organizadas, presentadas y comprendidas. Claramente, estos son dominios cruzados que se aproximan a un fondo común de memoria histórica y opiniones compartidas (a menudo en forma inconsciente)”.⁷⁵

El análisis de la relación específica museo-educación se centra en las condiciones bajo las cuales ocurre la experiencia epistemológica en los museos. Los valores educativos de los acervos museológicos se encuentran en el potencial de los objetos no sólo para ilustrar y representar hechos y problemáticas, sino también el potencial para interrogar estos hechos e incitar a la reflexión y a la pregunta por las posibilidades de replantear ciertas concepciones de la realidad.⁷⁶ De un lado se encuentra la relación del museo con la educación formal, el museo como recurso educativo para apoyar los programas de escuelas, colegios y universidades. De otro lado, el museo como recinto de programas de educación no formal, tales como cursos, seminarios, cátedras y coloquios. Y en tercer lugar, el museo como espacio de educación informal, con un conjunto de estrategias para la apropiación y la resignificación conscientes del patrimonio cultural, en un proceso encaminado a fortalecer la inclusión en el ejercicio de los derechos culturales.⁷⁷

Esta resignificación del patrimonio nace a partir de una bifurcación de la mirada en el espacio expositivo del museo, una manera de impulsar interpretaciones diversas del

⁷⁴ Weil, Stephen. Op. Cit., p. 60.

⁷⁵ Smithsonian Institution. Programa preliminar de la Conferencia Internacional “*The Poetics and Politics of Representation*”. Citado por Weil, Stephen. Ídem.

⁷⁶ Medina González, Isabel. Op. Cit.

⁷⁷ J. Sarramona (citando a Coombs, 1975; Touriñan, 1984; Trilla, 1985) manifiesta que, según el grado de intencionalidad y sistematismo que se encuentre en un programa educativo, se distingue entre educación formal, no formal (hoy en Colombia denominada educación para el trabajo y el desarrollo humano) e informal. En: Sarramona López, Jaime. *Fundamentos de educación*. 2ª Edición. Barcelona, CEAC, 1991, p. 35. En Colombia estas formas de educación también son consideradas como formas de prestación del servicio educativo y se encuentran reguladas en la Ley 115 de 1994. Estas formas de educación reflejan y se desprenden del artículo 1º de la misma ley, la cual define la educación como un “proceso de formación permanente, personal, cultural y social que se fundamenta en una concepción integral de la persona humana, de su dignidad, de sus derechos y de sus deberes”.

patrimonio museológico. La bifurcación de la mirada a los objetos en los museos surge primordialmente en los museos de arte y en los museos de historia natural. En estos últimos, la separación se inicia cuando la disciplina de la antropología social levanta su mano para señalar el ocaso de la etnografía eurocéntrica e imperialista. Sin embargo aún en la actualidad —a pesar de los públicos señalamientos en los medios académicos— el *American Museum of Natural History* de Nueva York, para citar sólo un ejemplo, exhibe dentro de sus galerías, junto a grupos de especímenes de fauna de distintos continentes, las vitrinas y dioramas a escala real de grupos indígenas de África, Asia, Latinoamérica, Oceanía e incluso de nativos norteamericanos del siglo XIX y comienzos del XX.⁷⁸ Matizado por un enfoque darwinista, que comienza con los orígenes del ser humano en el planeta, el guión de las galerías sobre culturas nativas de los cinco continentes no deja de inquietar por su ubicación lindante con las galerías de mamíferos, estas últimas organizadas también por continentes, en las que sobresale una galería dedicada por entero a los primates.

Con relación a los museos de arte, la bifurcación de la mirada ocurrió especialmente a partir del énfasis del enfoque estético sobre los objetos rituales de otras culturas. Steven Conn sitúa este cambio definitivo en la creación del Ala Rockefeller del *Metropolitan Museum of Art* de Nueva York en 1982, en la cual se expusieron en forma permanente las colecciones de África, Oceanía y las Américas. La dedicación de este gran espacio a las colecciones etnográficas significó, en otras palabras, la irrupción definitiva de esta bifurcación de la mirada estética que habían iniciado los artistas plásticos de comienzos del siglo XX, cuando incorporaron en sus obras máscaras y objetos de culturas de distintos continentes. Si estas obras ya habían merecido ocupar un lugar central en los grandes museos de arte, era apenas consecuente permitir que, décadas después, los objetos mismos que sirvieron de inspiración lograran ocupar su propio espacio, con igual tratamiento estético y museológico. Si bien los objetos de culturas nativas contemporáneas fueron expuestos en este tipo de museos desde comienzos del siglo (v.gr. la exposición *African Negro Art* realizada en el *Museum of Modern Art* de Nueva York entre marzo y mayo de

⁷⁸ Al comparar el guión que este Museo presentaba en diciembre de 2007 —cuando el autor de este trabajo realizó un registro fotográfico de las salas mencionadas— con el guión que presenta actualmente y que divulga en su página web, se constata que esta distribución temática no ha tenido variaciones significativas en los últimos cinco años. Consultado el 18 de septiembre de 2012 en: <http://www.amnh.org/exhibitions/permanent-exhibitions>

1935),⁷⁹ las piezas etnográficas en los museos de arte sólo fueron objeto de atención en exposiciones temporales —o, a lo sumo, tuvieron una presencia marginal en el conjunto de las colecciones de los grandes museos de arte⁸⁰— hasta la creación del Ala Rockefeller del *Metropolitan Museum of Art*, cuyo resultado, según S. Conn,

[...] ha sido una transformación de dos niveles en la manera en que esos objetos son tratados en el contexto del museo. En primer lugar, como el más obvio, los objetos son seleccionados por razones estéticas, más que por motivos culturales o científicos. Tales piezas son exhibidas —con frecuencia bajo iluminación dramática— en varias maneras que enfatizan los aspectos formales de cada una. Como piezas de arte, tales objetos son presentados ante nosotros como bellos y, como tales, son incuestionables. La segunda transformación es más sutil, más complicada y más ambivalente. Si los objetos de «arte» generan su poder, para regresar a Kopytoff, a partir de su singularidad, en cuanto objetos antropológicos ellos funcionan como sinécdoques de culturas que han sido comprendidas como «orgánicas» y unificadas. En el contexto del museo, los objetos antropológicos impulsan su poder epistemológico a partir de ser justamente lo opuesto a lo singular, a partir de su capacidad de reflejar o representar.⁸¹

La comunicación que los museos generan a partir de los objetos resulta entonces, en este segundo enfoque, más poderosa que su propia imagen y que el texto mismo. La autoridad que representa el museo como espacio cargado de historia y como concepto de tradición milenaria, facilita la generación de sinécdoques a partir de cada objeto exhibido. Así, el objeto no es sólo evidencia sino también, en potencia, generalización de un hecho aislado, o particularización de un objeto común en una cultura, entre muchos otros recursos discursivos.

⁷⁹ En un boletín de prensa preparado para esta exposición, el *Museum of Modern Art* de Nueva York hacía énfasis en la relación de estas piezas africanas con la obra de los grandes exponentes del arte moderno occidental: “[...] su maestría en las formas estéticas, sensibilidad de los materiales, libertad en la imitación naturalista y audacia en su imaginación corresponden a muchos de los ideales del arte moderno. Podemos encontrar muchas de las características de la obra de [Jacob] Epstein y de otros escultores y pintores modernos, tales como Picasso, Modigliani y Brancusi, quienes demostraron respeto hacia el arte africano”. En: MoMA Press Released Archives 1935, p. 87, N° 10, 3-6-35. Consultado el 6 de abril de 2014 en: http://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/232/releases/MOMA_1934-35_0047_1935-03-06_10-3-6-35.pdf?2010

⁸⁰ La colección que dio origen al Ala *Michael C. Rockefeller* constituyó inicialmente gran parte del acervo del *Museum of Indigenous Art* de Nueva York, creado en 1954 y denominado a partir de 1956 como *Museum of Primitive Art*. Con base en el acuerdo de donación suscrito por el político y empresario Nelson A. Rockefeller en 1969, este Museo fue transferido en su totalidad al *Metropolitan Museum of Art* de Nueva York entre 1975 y 1979, conformando su “Departamento de Arte Primitivo”, nombre que permaneció igual hasta 1991, cuando la junta directiva aprobó denominarlo “Departamento de las Artes de África, Oceanía y las Américas”, uno de sus 17 departamentos de curaduría. En: *The Metropolitan Museum of Art. Chronology*. En: *The Nelson A. Rockefeller Vision: In Pursuit of the Best in the Arts of Africa, Oceania, and the Americas*. October 8, 2013 – October 5, 2014. Consultado el 6 de abril de 2014 en: <http://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2013/nelson-rockefeller/chronology>

⁸¹ Conn, Steven. *Do Museums Still Need Objects?* Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2010, p. 35.

Como agente y recurso educativo, es posible afirmar que el museo sólo puede trabajar en educación de manera efectiva a partir del interés que tengan sus públicos en conocer y aprender; al mismo tiempo, este punto de partida exige al museo que se muestre ante sus públicos como un recurso singular, único y apartado de las instituciones de educación formal. Sin esa revelación singular, no es posible motivar a las audiencias a explorar el museo como un espacio de disfrute del conocimiento (y no de padecimiento... ni de sometimiento a las imposiciones del sistema educativo). En desarrollo de su misión educativa, el museo se enfrenta a la generación de experiencias diversas en los públicos estudiantiles quienes, en la mayoría de los casos, terminan asociando su vivencia en un museo con sus percepciones de la educación formal, a menudo traumáticas. Una vez culminados sus estudios formales, la inmensa mayoría de quienes asistieron a un museo por obligación en su época de estudiantes, nunca regresa. A partir del análisis de esta situación surge, como paradoja para el museo, la evidente necesidad de repensar sus relaciones con la educación formal y la posible conveniencia de ocultar su intención educativa a los visitantes en edad escolar.

Durante los eventos de construcción del Plan Estratégico 2001-2010, el Museo Nacional de Colombia organizó un coloquio titulado “La educación en el museo: desarrollo y proyección de la misión educativa” cuyo principal objetivo consistió en convocar a los educadores, preferiblemente no relacionados con los museos, para indagar sobre sus expectativas frente a aquello que el Museo Nacional debería ofrecer como servicios educativos a los maestros. Se recogieron diversas propuestas orientadas en su mayoría al ofrecimiento de materiales, publicaciones y espacios que facilitarían la utilización de los museos como herramientas pedagógicas para los docentes, así como la realización de eventos académicos encaminados a impulsar la formación de los maestros en la valoración y uso de las distintas posibilidades educativas de los museos, junto con la programación de foros o espacios abiertos para compartir y divulgar experiencias exitosas. Un educador en particular planteó la necesidad de desvincular lo pedagógico de la experiencia museal, con el fin de permitir a los visitantes la posibilidad de vivir el museo en su máxima expresión, afirmando que “la especificidad educativa del museo está en que puede obviar lo pedagógico y permitir una relación íntima y no mediada entre el individuo y los objetos que

exhibe”.⁸² Junto a esta afirmación, Javier Sáenz hizo énfasis en que la ausencia empírica de contexto que tienen los objetos museales, así como las distintas formas de dotarlo, constituyen “el dilema educativo fundamental de un museo” y presentó tres caminos posibles: en primer término el “asociacionismo pedagógico”, derivado de las “lecciones objetivas”; en segunda instancia, la concepción de los artefactos culturales como imágenes simbólicas, a través de la cual el educador puede propiciar un acercamiento “por medio de un lenguaje poético y metafórico”; y, como tercer camino, no intervenir en la relación entre el visitante y el objeto, sino dejar que el visitante “llene los vacíos del contexto por medio del lenguaje interior del pensamiento, la imaginación, los sentimientos y las emociones”, concibiendo esta última opción como “más educativa que pedagógica”.⁸³

Estas reflexiones sobre diversas maneras de ejercer la mediación en un museo, se relacionan directamente con la propuesta de “Metodología de la educación patrimonial” desarrollada por la museóloga brasilera Maria de Lourdes Parreiras, en la cual describe cuatro etapas metodológicas —observación activa, registro, exploración y apropiación⁸⁴— orientadas a permitir una relación personal única con el patrimonio cultural. En el mismo sentido, el llamado de J. Sáenz se concentraba en el rescate de la experiencia museal como vivencia libre, lúdica y no obligatoria, no impuesta. Tal proposición se sustentaba, en gran parte, en una realidad de los museos colombianos, que coincide con la de muchas naciones: cerca del 70% de las visitas a los museos del país está integrado por estudiantes de los diversos niveles de educación que acuden a visitar los museos en grupos organizados, liderados por el docente del curso. Así mismo, la mayoría de estos estudiantes realizan su primera visita a un museo dentro de uno de estos grupos, lo cual los lleva a vincular de por vida su primera experiencia museal con el cumplimiento de una tarea obligatoria escolar. Esta realidad fue señalada como uno de los principales factores que inciden en la falta de asistencia a los museos colombianos, durante uno de los debates de la Política Nacional de Museos que convocó a educadores y comunicadores en una mesa de trabajo, en la cual la

⁸² Sáenz Obregón, Javier. *Escuela y museo: pedagogía, institución e imaginación*. En: Memorias del Coloquio Nacional “La educación en el museo. Desarrollo y proyección de la misión educativa en el Museo Nacional de Colombia. Bogotá, Ministerio de Cultura y PNUD, 2001, p. 137.

⁸³ *Ibíd.*, pp.139-141.

⁸⁴ Parreiras Horta, Maria de Lourdes de Alencar. *Cartografías de la Memoria. Educación patrimonial como instrumento de las comunidades en crisis: una interacción productiva*. Ponencia en el III Congreso de Educación, Patrimonio y Museos, Santiago de Chile, Noviembre de 2009. En: <http://www.patrimonioyeducacion.org/noticias/emp2009/MariaLourdes.pdf>

representante del Ministerio de Educación Nacional afirmó que, como causa central, “las estrategias [... para lograr] que los colegios vayan a los museos, pagando las boletas [con patrocinios públicos o privados] para incrementar los usuarios, son unas estrategias nocivas a largo plazo, pues esos usuarios son una población cautiva que asiste obligada y que sólo va una vez al museo y no regresa jamás, debido a que su experiencia no fue voluntaria, ni grata”.⁸⁵

Es claro que la experiencia de la visita a un museo puede ser sustancialmente distinta, dependiendo de los enfoques de la mediación y de las capacidades de los mediadores para incidir en el descubrimiento de nuevos modos de ver, generar procesos de interactividad e incorporar la práctica de la reflexión en la acción. Sin embargo, imponer la experiencia del museo dentro de las actividades escolares ha implicado, para muchas generaciones de estudiantes, la orientación de una mirada a las colecciones y exhibiciones desde los esquemas de la educación formal, lo que les ha hecho difícil, una vez desvinculados de las instituciones educativas, asociar el museo con el disfrute y el goce del tiempo libre. En el mismo sentido, dentro de los planteamientos señalados en la mesa de educadores y comunicadores de la Política Nacional de Museos, también se llegó a afirmar que “la contribución más importante de los museos en la educación no es la formación de estudiantes ni la formación de docentes, sino la formación de ciudadanos, para lo cual es fundamental que cuando un estudiante visite un museo con el grupo de su colegio no se traumatice ni se aburra en el museo, sino que viva una experiencia que lo estimule a volver más adelante y a seguir visitando los museos en su vida adulta”.⁸⁶

Si uno de los propósitos fundamentales del museo ha sido convertirse en un espacio privilegiado para el aprendizaje permanente o educación a lo largo de la vida (*lifelong learning*), entonces los museos deberían encarar la realidad de que este propósito esencial quizás está siendo menoscabado por las alianzas que los propios museos han establecido con las instituciones educativas, junto a las estrategias de visitas masivas de grupos escolares (con frecuencia promovidas y patrocinadas por gobiernos nacionales y locales o por empresas privadas), estrategias que se han desarrollado con la intención de apoyar los

⁸⁵ Construcción de la Política Nacional de Museos de Colombia. Relatoría de la Mesa de Trabajo con Educadores y Comunicadores. Bogotá, Ministerio de Cultura-Red Nacional de Museos, Universidad Externado de Colombia, 13 de marzo 2009, p.8. En: <http://www.museoscolombianos.gov.co/inbox/files/docs/relatoriaeducadorescomunicadores.pdf>

⁸⁶ *Ibíd.*, p. 6.

finés escolares y con la profunda convicción de que, “en la medida en que ambas instituciones, escuela y museo, sean capaces, a través de sus especialistas, de trasladar al niño mediante técnicas participativas el conocimiento y el deseo de conocer, la función educativa en la interrelación escuela-museo será óptima”.⁸⁷ La tendencia a construir estrechas relaciones entre los museos y la educación formal se manifiesta de maneras distintas, dependiendo del tipo de museo. En los museos de ciencias, por ejemplo, esta relación ha conducido a generar la percepción en la sociedad de que tales museos han sido creados específicamente para estudiantes, docentes y niños que acuden con sus padres; por lo general, los adultos no se sienten convocados a este tipo de museos si no forman parte del segmento de educadores o de padres de familia. En los museos de arte contemporáneo, la relación se ha construido con todos los niveles de educación de colegios y universidades, de tal forma que el público adulto, en gran medida, ha llegado a asociar estos museos con la formación artística escolar o superior y con la docencia de las artes.

En este contexto, las relaciones entre escuela y museo merecen ser revisadas a la luz de los efectos que, a largo plazo, impactan en forma negativa la posibilidad de que los mismos museos sean ampliamente aprovechados por la población adulta. En su texto “A favor de la desescolarización de los museos”, Maria Margaret Lopes define la escolarización de las entidades museales como “ese proceso de incorporación, por parte de los museos, de las finalidades y métodos de la enseñanza escolar, cuyas manifestaciones iniciales surgen con los movimientos escolanovistas y se van profundizando bajo las propuestas de la educación permanente para museos”.⁸⁸ Sobre este proceso, la autora advierte que los museos se encuentran en grave riesgo de perder sus públicos si continúan adaptándose a los requerimientos de la escuela, en lugar de optar por seguir su propia trayectoria apartándose de los parámetros de la escolarización, y señala como una de las causas de este problema “la incomprensión del hecho de que la propuesta educativa de los museos es diferente de la propuesta de la escuela [...] valiéndose fundamentalmente del lenguaje visual y no del lenguaje verbal, escrito de la escuela [...] sin el mismo orden secuencial de la escuela, sin sus esquemas de *urgencia de aprendizaje*”.⁸⁹ La autora centra

⁸⁷ Pérez Menéndez, Alina R. *El papel de los museos en la actividad educativa en Cuba*. En: *Museológica*, Revista del Museo de la Ciencia y el Juego, Vol. 4, N° 7. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, II Semestre de 2001, pp. 4-11.

⁸⁸ Lopes, Maria Margaret. *A favor da desescolarização dos museus*. *Educação & Sociedade*, n° 40, p. 449, dez. 1991.

⁸⁹ *Ibíd.*, p. 451. Subrayado fuera del texto.

el problema en la concepción generalizada de las contribuciones de los museos a la educación como una forma de “enriquecer o complementar los currículos, o ilustrar conocimientos teóricos” y entre las opciones se pregunta si sería posible considerar simplemente “informar al alumno sobre la existencia del museo y con eso descubrirle un mundo hasta entonces no imaginado”, al tiempo que se interroga por qué no suelen ser consideradas como fundamentales para el proceso educativo y cultural de las personas aquellas actividades “con características de eventos únicos, de tal forma marcantes, que puedan motivar intereses hasta entonces impensados, que puedan despertar sentimientos y procesos de adquisición de conocimientos, los cuales no son inmediatos de medir”.⁹⁰

La alternativa a las relaciones tradicionales de los museos con la educación formal, significaría desplazar la ubicación que hoy tiene el museo como apoyo de los currículos escolares —vinculado generalmente a una clase formal dentro de una asignatura— para ubicarlo de manera decidida y evidente en el segmento de las actividades educativas de ocio, dentro del enfoque contemporáneo de la *educación en el tiempo libre*, la cual “plantea otros objetivos con metodologías diferentes que buscan la construcción de una cultura pluralista que no persigue la acumulación de conocimientos, sino que implica a los destinatarios en la construcción y apropiación de experiencias y conocimientos propios”.⁹¹ Esta alternativa representaría asumir unas fuertes determinaciones en los museos para convencerse a sí mismos, y convencer luego a las escuelas, de concebir la experiencia del museo como una vivencia singular, que no puede ni debe ser insertada dentro del currículo, con el fin de propiciar en los estudiantes la reflexión y apropiación de esta posibilidad como privilegio para disfrutarlo durante toda su vida, a partir de la exploración de su sensibilidad personal y de su aproximación íntima al patrimonio cultural que les pertenece.

La revisión de estas relaciones podría llegar, incluso, a replantear también el nombre de los departamentos educativos en los museos, la forma en que muchos mediadores se presentan a sí mismos como educadores o pedagogos frente a los distintos públicos, así como los adjetivos con los que se divulgan los recursos *pedagógicos* y los

⁹⁰ *Ibíd.*, pp. 452-453.

⁹¹ Fernández Ortega, Jairo A. *Estudio transversal de la ocupación del tiempo libre y determinación de patrones de comportamiento frente a la actividad física de los escolares*. Ponencia presentada en el II Simposio Nacional de Investigación y Formación en Recreación. Vicepresidencia de la República, Coldeportes / Fundación Colombiana de Tiempo Libre y Recreación – FUNLIBRE, 27 al 29 de Septiembre de 2001. Bogotá, D.C., Colombia. En: <http://www.redcreacion.org/documentos/simposio2if/JFernandez.htm>

materiales *didácticos*. Los museos quizás podrían desarrollar de manera más efectiva su misión educativa —y lograr una mayor y más profunda incidencia social de largo plazo— si algún día se propusieran educar sin declararlo abiertamente.

5) museo – deleite y goce

En una esfera distinta y específica —a veces articulada en forma satisfactoria con el ámbito educativo, a veces ahogada u oculta por éste— se encuentra la dimensión de lo sensible, el deleite y el disfrute, el goce y la contemplación, que ha sido una dimensión tergiversada continuamente por amplios sectores de la sociedad, cuando se ha desdeñado su valor intrínseco por no estar asociado directamente con la utilidad inmediata, tal como ha ocurrido con el placer de la lectura. Analizando el problema de las políticas públicas de fomento a la lectura, Fernando Escalante señala que en los niveles decisorios de la planeación estatal comúnmente se cree que los libros sirven para el desarrollo profesional y para tener éxito en la vida, pero fuera de la escuela, si no están ligados a un curso que conduzca a un certificado, los libros no tienen una utilidad muy concreta.⁹² Sin embargo, el sentido de la lectura libre apunta al manejo de otra dimensión del tiempo, al ritmo personal, a los nuevos referentes para la construcción del propio sujeto y de un lugar en la sociedad para el mismo, y a la posibilidad de imaginar y soñar con la lectura, a diferencia de otros medios que no dejan espacio a la imaginación. A este respecto, Michèle Petit habla de “la intimidad un poco transgresora que instaura la lectura”⁹³ como rasgo distintivo frente a otras prácticas culturales, lo cual permite remitirse al espacio del museo como un lugar de enorme riqueza en su diversidad de opciones como práctica cultural, pues constituye un espacio abierto a múltiples experiencias entre las que se encuentra también la relación de intimidad con el patrimonio, la *lectura íntima* de las exhibiciones. También es clara la relación directa de la experiencia del museo con la definición de lo que significa leer, verbo que puede entenderse como “tener un encuentro con la experiencia de hombres y de

⁹² Escalante Gonzalbo, Fernando. *Leer, ¿para qué?* En: *A la sombra de los libros. Lectura, mercado y vida pública*. México, El Colegio de México, 2007, pp. 59-96.

⁹³ Michèle, Petit. *Lo que está en juego en la lectura hoy en día*. En: *Nuevos acercamientos a los jóvenes y la lectura*. México, Fondo de Cultura Económica, 1999, pp. 61-106.

mujeres, de aquí o de otras partes, de nuestra época o de tiempos pasados, transcrita en palabras que pueden enseñarnos mucho sobre nosotros mismos, sobre ciertas regiones de nosotros mismos que no habíamos explorado, o que no habíamos sabido expresar.

Conforme pasan las páginas sentimos surgir en nosotros a un tiempo la propia verdad más subjetiva, más íntima, y la humanidad compartida”.⁹⁴ Sin embargo el museo va más allá, al hacer posible el encuentro con las huellas reales, materiales, de esos hombres y mujeres, no sólo para “viajar por persona interpuesta”,⁹⁵ sino para activar un mecanismo particular que se desata en el momento del contacto con el objeto real, con el documento original.

Buscando recuperar el valor de la apreciación de lo sensible, Susan Sontag instaba a los críticos a desempeñar un papel fundamental para la sociedad, señalando que “la finalidad de todo comentario sobre el arte debería ser hoy el hacer que las obras de arte —y, por analogía, nuestra experiencia personal— fueran para nosotros más, y no menos, reales. La función de la crítica debería consistir en mostrar *cómo es lo que es*, incluso *qué es lo que es*, y no en mostrar *qué significa*”.⁹⁶ Quizás huyendo de la crítica, muchos artistas se han sumergido en el campo de las instalaciones, los performances y otras expresiones que les permiten comunicarse más directamente con sus públicos sin la mediación del crítico. En el campo de los museos, numerosos lugares, tanto en Occidente como en Oriente, se orientan a generar el espacio de la experiencia sensible directa, sin depender de mediaciones, desde experiencias deslumbrantes frente a la escala monumental de sus edificios y colecciones, como las visitas a la Isla de los Museos en Berlín y al Museo del Louvre en París, hasta experiencias sensibles intimistas, como los recorridos por el Museo de Diseño de la ciudad de Holon, Israel, y por el interior y exterior del Museo Miho en las montañas de Shigaraki, Japón.

Justamente una de las paradojas que enfrenta el museo en el mundo contemporáneo es su lucha por mostrarse como un lugar de percepción de experiencias singulares en torno a imágenes únicas, al tiempo que éstas son —¿inevitablemente?— percibidas cada vez más por las grandes audiencias como imágenes inmersas en el amplio sistema de información global. Esta percepción se deriva del uso extendido de los diversos medios de difusión

⁹⁴ *Ibíd.*, p. 98.

⁹⁵ *Ibíd.*, p. 100.

⁹⁶ Sontag, Susan. *Contra la interpretación*. En: *Contra la interpretación y otros ensayos*. Traducido por Horacio Vásquez Rial. Barcelona, Seix Barral, 1984, p. 27 (subrayado en el texto original).

masiva de las imágenes que ha llevado a transformar el sentido común durante las últimas décadas. Tal como lo define Jacques Rancière cuando se refiere a la visibilidad compartible por todos, “el sistema de la Información es un «sentido común» de esa especie: un dispositivo espacio-temporal en el seno del cual son reunidas palabras y formas visibles como datos comunes, como maneras comunes de percibir, de ser afectado y de dar sentido”.⁹⁷ Las imágenes que hacen parte del sistema de información global —el cual incluye todas las imágenes generadas y puestas en circulación por los medios masivos de comunicación dentro del sistema económico y comercial capitalista en la era de la globalización— se encuentran en la base de las nuevas relaciones contemporáneas centradas en la inmediatez del resultado y en la búsqueda de gratificación por cualquier medio que han conducido al surgimiento de la crítica al espectáculo del patrimonio cultural. La continua contradicción entre la necesidad de facilitar el acceso de todos los ciudadanos al patrimonio cultural y los riesgos inherentes a la difusión masiva del patrimonio promovida a través del turismo cultural, los eventos sociales de mercadeo y las exposiciones exitosas —denominadas *blockbusters*— en los grandes museos, ha propiciado una inevitable declinación de los procesos de puesta en valor patrimonial.

A través del proceso de musealización, que se describe en detalle más adelante, las obras que ingresan al museo se transforman y dejan de tener la destinación y las funciones que originalmente tenían, para ingresar en un estado de suspensión que sólo puede ser reactivado cuando entran en relación con el visitante, en determinadas condiciones que permiten acceder a la contemplación estética (lo cual, a su vez, permite al espectador transformarse en sujeto estético). En principio, la contemplación estética ha dependido de los regímenes escópicos del ocularcentrismo, y el museo, en la medida en que desarrolla las condiciones para que la experiencia estética surja en el puro encuentro del espectador con la obra, también se hizo dependiente de tales regímenes. Dicha experiencia estética puede ser también vivida en otros espacios donde se ubica la obra de arte. En los propios templos, en los centros culturales y en algunas galerías comerciales de arte —incluso hasta en algunos de los grandes salones de palacios y edificios públicos, o de exclusivos clubes y hoteles— es posible asistir, bajo determinadas condiciones, al encuentro del espectador con la obra en el instante mismo de una experiencia estética. También ciertas condiciones de

⁹⁷ Rancière, Jacques. *La imagen intolerable*. En: *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial, 2010, p. 102.

contemplación permiten experimentar sensaciones específicas de apreciación de lugares o de eventos naturales que generan percepciones similares. La actividad denominada *sightseeing*, aunque surgida en el contexto de las prácticas turísticas, en algunos casos permite revelar entornos propicios para el surgimiento de una experiencia estética. Sin embargo, ninguno de los espacios anteriores se encuentra revestido de esa carga simbólica que el museo otorga a las obras y que Walter Benjamin ha caracterizado, al describir el aura de las obras de arte como “la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que ésta pueda estar)”.⁹⁸ Como lo explica Benjamin, el aura corresponde al valor *cultural* de la obra de arte expresado en “categorías de percepción espacial-temporal. [...] Lo esencialmente lejano es lo inaproximable. Y serlo es de hecho una cualidad capital de la imagen *cultural*. [...] Una vez aparecida conserva su lejanía, a la cual en nada perjudica la cercanía que pueda lograrse de su materia”.⁹⁹ El museo es justamente uno de los pocos lugares donde las obras de arte, una vez separadas de su función originaria, adquieren esa lejanía propia de la *imagen cultural*, puesto que ya jamás podrán dotarse nuevamente de la cercanía de lo cotidiano. Las imágenes del templo, aunque surgidas del mismo taller del pintor que también producía imágenes para los espacios domésticos, pierden su contacto con la vida cotidiana al ingresar al templo y entran a compartir el mismo aura del espacio sagrado. Así, las obras proyectan sobre el recinto el aura adquirida al entrar en él, al tiempo que reciben el aura propia del templo. De forma similar, las imágenes que ingresan al museo comparten su aura de lejanía con el aura del espacio consagrado a la contemplación, dispuesto para la experiencia sensible integral. Y los dos, la obra y el espacio que la contiene, comparten el mismo aura de la ruina, la cual, según J.-L. Déotte “es, por lo demás, el efecto de su división interna, entre la máxima extrañeza y la más cercana presencia”.¹⁰⁰ Sin embargo, en la era de la reproductibilidad técnica, la posibilidad de una experiencia sensible integral en el museo requeriría la generación de ciertas condiciones que trasciendan la contemplación de la obra de arte, dado que el museo mismo genera en su interior la imposibilidad de asumir la obra en todas sus dimensiones. La obra, al ingresar al museo,

⁹⁸ Benjamin, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica." En: *Discursos interrumpidos I: Filosofía del arte y de la historia*. Traducción de Jesús Aguirre. Buenos Aires, Taurus Ediciones, 1989, p. 24. Subrayado fuera del texto.

⁹⁹ *Ibíd.*, p. 26.

¹⁰⁰ Déotte, Jean-Louis. *Blanchot, la ruina es un modo del aparecer*. En: *Catástrofe y olvido: las ruinas, Europa, el museo*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1998, p. 49.

entró en un espacio de suspensión de su naturaleza original y sólo puede ser percibida como imagen, como la imagen de lo que alguna vez fue pero que no podrá volver a ser mientras permanezca en el museo, la imagen del pasado o del presente distante que se evoca en el museo, lo que, en palabras de Maurice Blanchot, correspondería al estatus del utensilio averiado que pasa a convertirse en su propia imagen: “Esta apariencia del objeto es la de la similitud y del reflejo: de su doble, si se quiere. La categoría del arte está ligada a esta posibilidad de aparecer de los objetos; es decir, de abandonarse a la pura y simple similitud detrás de la cual no hay nada más que el ser. No aparece más que aquello que se ha entregado a la imagen, y todo lo que aparece es, en este sentido, imaginario”.¹⁰¹ La experiencia de la contemplación en el museo vendría a estar mediada entonces por esta imposibilidad de acceder a la naturaleza misma del objeto, lo cual podría incidir en la creciente dificultad de distinguir la particularidad de las imágenes del museo. En este contexto cabe preguntarse: ¿esta experiencia podría ser, además de estética, una experiencia de pensamiento que permitiría, a quien pasa por ella, separarse del régimen de imágenes impuesto por el sistema de información?

Surgido como institución moderna, centrada en la observación y la contemplación, el museo ha estado siempre sometido a los regímenes escópicos de la modernidad. De hecho, el museo surge como una enorme lupa —a veces microscopio, a veces telescopio, a veces espejo, a veces lente empañado— que se concentra en enfocar conjuntos representativos de ciertos aspectos de la realidad. Así, la construcción de la experiencia museal ha pasado históricamente por los tres regímenes escópicos de la modernidad, descritos por Martin Jay como el *perspectivismo cartesiano*, el *descriptivo de la superficie visual*, y la *experiencia visual barroca* que, según Jay, “tiene una cualidad profundamente táctil o tangente, lo cual le impide inclinarse hacia el ocularcentrismo absoluto de su rival, el *perspectivismo cartesiano*”.¹⁰² Lejos de ser modos sucesivos de ver, estos tres regímenes escópicos coexisten en la actualidad y contribuyen a respaldar determinadas posiciones ideológicas y epistemológicas. Y al interior de los museos, las obras de arte producto de estos tres regímenes escópicos coexisten también, muchas de ellas de alguna manera incomprendidas o indescifradas por la mayoría de los espectadores. En medio del caos de

¹⁰¹ Blanchot, Maurice. *L'espèce littéraire*. París, Gallimard, coll. Idées, 1955, p. 352. Citado por: *Ibíd.*, p. 38.

¹⁰² Jay, Martin. *Regímenes escópicos de la modernidad*. En: Campos de fuerza: entre la historia intelectual y la crítica cultural. Buenos Aires, Paidós, 2003, p. 236.

imágenes imperante en la sociedad de la información, el museo del siglo XXI lucha por encontrar una salida al mismo problema que Paul Valéry identificó de manera contundente en los grandes museos de enormes galerías llenas de tesoros que “aplastan y aturden” y llevan al espectador a entregarse a la superficialidad y al afán de novedad, en algunos casos, y en otros a refugiarse en la erudición que “sustituye la sensación por sus hipótesis”.¹⁰³ El espectador contemporáneo —y nos referimos acá no a una minoría conocedora de la historia del arte sino a las mayorías que suelen acceder al arte a través de reproducciones— generalmente ingresa al museo de la misma forma en que enciende un televisor o ingresa a Internet. El espacio museal de exhibición convencional, que utiliza los mismos elementos técnicos de montaje, iluminación y seguridad de los objetos que son usados en las tiendas y escaparates comerciales, no facilita al observador incauto apartarse de los regímenes escópicos del ocularcentrismo. Por el contrario, el espectador tiende a recorrer las galerías de exhibición aplicando los mismos principios de observación que practica en la cotidianidad. La sutil percepción de estar ingresando dentro del paréntesis de suspensión del museo le está negada a una gran mayoría de los actuales espectadores, inmersos en la cultura del espectáculo que les impide separarse por un momento del régimen de imágenes impuesto por el sistema de información. Sin embargo, es preciso rescatar las particularidades del museo como aparato social, para comprender las potencialidades que encierra su propia naturaleza para superar dicho régimen. Las condiciones para ello llevarían a la necesidad de que el museo propicie en el visitante el espacio necesario para vivir una experiencia sensible integral que trascienda en todas sus dimensiones la apreciación de la mirada. ¿Significa esto que el museo no estaría condenado a ser la expresión pasiva de los regímenes escópicos del ocularcentrismo reinante, sino que tendría la posibilidad de crear, desde su propio espacio, otro espacio que permitiera tomar distancia con respecto a los valores dominantes?

En principio, independientemente de la urgente pregunta por la dimensión ética del museo, la pregunta anterior indaga por la especificidad del espacio del museo como lugar *cultural* en el que surge el proceso de musealización y pueden darse condiciones específicas para acceder a la experiencia estética y a otro tipo de experiencias sensibles ajenas a la

¹⁰³ Valéry, Paul. *El problema de los museos* (1923). En: Paul Valéry. *Oeuvres*, vol. II. Édition établie et annotée par Jean Hytier. Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard, 1960, pp. 1.292-1.293. Traducción de Bernardo Correa López.

sociedad del espectáculo. El museo como espacio dispuesto para ser habitado, que permite desplazarse por él, incidir en él, ocuparlo en todos sus rincones, observarlo desde todas las perspectivas. El museo como espacio donde el tiempo se suspende, como una especie de limbo separado del cotidiano devenir del mundo, como un oasis donde el espectador puede detenerse a beber inspiración y experiencias singulares en medio de un enorme y candente desierto dominado por un sol totalizante que se empeña en secar cualquier brote de individualidad, que incinera cualquier posibilidad de reflexión ajena al régimen del ocularcentrismo. El museo como espacio de experiencias que transcurren en un tiempo distinto, un tiempo que no es el mismo de la cotidianidad, que se parece más al tiempo que sucede al interior de la mente cuando se deja caer el agua tibia sobre la cabeza, sin afanes ni presiones, un lugar para experimentar la relación con un discurso parecido al del cine, el teatro o la obra musical, pero que puede leerse a voluntad porque no es un discurso lineal, pero tampoco es un discurso que ocurre en un tiempo preciso, con hora de inicio y de cierre. Una experiencia donde el espectador es a veces receptor pero también protagonista de la obra, director del filme y músico que puede interpretar a voluntad todos y cada uno de los instrumentos de la orquesta. El museo como lugar que puede impulsar espacios de confrontación del espectador consigo mismo, presentando distintos tipos de espejos frente a los cuales el espectador puede pasar rápidamente sin detenerse, si así lo quiere, o mirar un poco cómo está vestido, hacer una pausa para un ojeada general y continuar su camino, o detenerse a verse un poco más en detalle, quizás fijarse en sus propias pupilas, pues los espejos del museo también permiten reflejar el interior del espectador. A partir de todas estas condiciones que caracterizan su espacio, el museo tendría las bases para inducir otro tipo de relación con los objetos, dado que el ocularcentrismo generó una relación de tipo utilitario con los objetos y con el entorno de naturaleza material, una relación basada en la búsqueda inmediata de la utilidad práctica o del placer de los sentidos.

Ante la pregunta por las condiciones que hacen posible una auténtica experiencia sensible en diálogo con las obras, se hace entonces imprescindible contar con un espacio dispuesto para ese diálogo y un tiempo suficiente para entablarlo. Un tiempo para interrogar la obra, indagar más allá de su superficie, pero también un tiempo para interrogarnos a nosotros mismos sobre lo que estamos sintiendo en nuestro encuentro con la obra, para

establecer relaciones con otras experiencias, para rescatar memorias similares, para explorar a fondo nuestra sensibilidad.

Desde otro ángulo, aunque podemos responsabilizar al museo por su obligación de crear las condiciones óptimas para establecer esa relación íntima con las obras, la realidad impone ciertas situaciones contundentes sobre las que el museo se encuentra impedido para actuar: el contexto cultural de cada visitante, su historia de vida, las disciplinas y ámbitos en los que se ha educado, su propia actitud frente al arte, su mayor o menor disposición —o su acentuada prevención— hacia las experiencias de la sensibilidad. Tales realidades determinan en gran parte la forma en que un espectador se aproxima a las obras. Sin embargo el museo, a partir de la conciencia de estas limitaciones —y precisamente ante la imposibilidad de modificarlas—, tendría que generar las condiciones para inducir a los visitantes a disponerse a ingresar en lo que podríamos llamar *un tiempo para la experiencia sensible*. Tales condiciones comenzarían por crear en el espectador la conciencia de estar ingresando en un espacio y en un tiempo distintos, dispuestos para percibir de otras maneras, para aproximarse a la realidad desde otras perspectivas, para actuar en un escenario ajeno, como en un ritual, con la libertad de participar en una ceremonia íntima. A este respecto, y en el marco de la reflexión ética sobre el trabajo de atracción de audiencias al museo, A. Rosas Mantecón ha señalado que la responsabilidad que tienen los museos en combatir la inequidad en el acceso y el disfrute de la cultura no debe limitarse sólo a incrementar sus públicos sino también a “brindarles las herramientas para que tengan un encuentro más pleno con las ofertas culturales, desarrollando políticas que impulsen en los públicos un alfabetismo integral múltiple: formación de ciudadanos capacitados para la lectura, la escucha, la escritura y el dominio de la visualidad”.¹⁰⁴

De cierta manera, el reto consistiría en abrirse un camino aparte, claramente diferenciado entre los dos extremos de la reacción traumática que produce la visita al museo planteada por P. Valéry¹⁰⁵: entre la superficialidad como tabla de salvación ante la aplastante diversidad de obras expuestas, y la erudición que permite asimilar el conjunto a costa de ahogar la sensibilidad. El potencial para crear tales condiciones estaría entonces en

¹⁰⁴ Rosas Mantecón, Ana. *Barreras entre los museos y sus públicos en la Ciudad de México*. En: *Revista Culturales*, Vol. III, N° 5, Universidad Autónoma de Baja California, México, enero-junio de 2007, p. 101.

¹⁰⁵ Valéry, Paul. Op. Cit., pp. 1.291-1.292.

el carácter universalizante del museo descrito por J.-L. Déotte¹⁰⁶, en su omnitemporalidad, en su posibilidad de producir la suspensión sobre el sentido original de las obras, pero también en su capacidad de producir efectos en los espacios y tiempos dispuestos para la experiencia estética. En gran medida, la apertura de ese camino aparte tendría que contar con una fuerte voluntad del museo de transformar su relación impersonal y distante con el espectador anónimo, para inducirle a confiar en una nueva manera de relacionarse con su propia sensibilidad interior.

S. Zunzunegui sostiene que, en opinión de muchos críticos, la función principal a la que debe aspirar el museo de hoy es hacer posible “la *reprogramación sensorial*”.¹⁰⁷ Es decir, ayudar al visitante a descubrir otras dimensiones de sus sentidos, señalarle diversos alcances de disfrute de los mismos. En el marco de la sociedad del conocimiento, los grandes medios de comunicación masiva y virtual, junto a las empresas de producción de dispositivos digitales, se han orientado a capturar la atención de los ciudadanos con un enfoque básicamente utilitario de sus sentidos, en el puro esquema de estímulo-reacción. Susan Sontag termina su ensayo *Contra la interpretación* con una frase que, trasladada a los museos, cualquier visitante recibiría con el mayor agrado: “En lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte”.¹⁰⁸ En el fondo, esta reflexión podría remitirnos a tensiones similares que debieron existir al interior del *Mouseion* de Alejandría, las recurrentes tensiones entre lo apolíneo y lo dionisíaco.

¹⁰⁶ Déotte, Jean-Louis. Op. Cit., p. 18.

¹⁰⁷ Zunzunegui, Santos. Op. Cit., p. 130. Subrayado en el texto original.

¹⁰⁸ Sontag, Susan. *Ibíd.*

II. El síndrome de Babel (sobre el carácter polisémico del museo)

Cuando hablamos en general de *los museos*, ¿a qué tipo de museos nos referimos? Cada vez que mencionamos al *museo* en sentido indeterminado, en realidad sólo logramos hablar de algunas de sus facetas; continuamente intentamos hacer coincidir nuestra propia concepción de museo con las ideas de museo que nuestros oyentes tienen en su cabeza, pero siempre terminamos enfrentando una enorme dificultad de comunicación por cuanto éstas difieren notoriamente del tipo de museo que nos ocupa. Por lo general, la mayoría de imágenes que vienen a la mente corresponde a sensaciones opuestas, desde enormes *cubos blancos* muy iluminados con pinturas de gran formato y vivos colores, a menudo invadidos por el bullicio de turistas y grupos de estudiantes, hasta conjuntos de vitrinas y anaqueles llenos de objetos, distribuidos en galerías con frecuencia empolvadas y controladas por estrictos vigilantes dispuestos a “mantener el orden”. Sin embargo es claro que ninguna de esas imágenes logra reflejar la compleja naturaleza del museo.

Con el ánimo de combatir los estereotipos en torno a estos espacios, el ornitólogo S. Dillon Ripley —antiguo secretario del *Smithsonian Institution*, entidad que administra el más extenso complejo de museos del mundo¹⁰⁹— sostenía que “un museo puede llegar a ser una verdadera planta generadora de energía [... siempre y cuando] el equipo de trabajo del museo y el público visitante logren dejar atrás la mentalidad del «ático»”.¹¹⁰ Debido a que

¹⁰⁹ Sidney Dillon Ripley (1913-2001) dirigió el *Peabody Museum of Natural History* de la Universidad de Yale y, entre 1964 y 1984, fue Secretario del *Smithsonian Institution* de Washington, entidad que tiene a su cargo 20 museos, incluido el Parque Zoológico Nacional. Consultado el 10 de enero de 2013 en: <http://www.folklife.si.edu/center/legacy/ripley.aspx>

¹¹⁰ Greenberg, Daniel S. "There's a Windmill in the Attic: S. Dillon Ripley Is Blowing Dust off the Smithsonian," *Saturday Review* 48 (June 5, 1965):48. Citado en: Alexander, Edward P. and Mary Alexander. *Museums in Motion: An Introduction to the History and Functions of Museums*. 2nd Ed. Lanham, MD, AltaMira Press, 2008, p. 3

se tiende a pensar en el museo esencialmente como lugar de acumulación y exhibición, es difícil considerar en forma simultánea sus distintas dimensiones y funciones sociales: como lugar de adquisición y protección de colecciones de bienes muebles del patrimonio cultural, como lugar de conservación de este patrimonio para detener las causas de su deterioro y garantizar su preservación hacia el futuro, como centro de investigación científica, como lugar no sólo de exhibición permanente sino de programación continua de exposiciones temporales, como lugar de interpretación y educación, lugar de recreación y contemplación, como centro cultural y como instrumento social.¹¹¹

En particular desde sus campos de estudio, la diversidad de los museos ha llegado a ser tan compleja que en algunos casos dos instituciones museísticas pueden ser completamente antagónicas; esta situación tiene fundamento en las extensas posibilidades de trabajo del museo en torno al patrimonio cultural y natural, material e inmaterial, donde los límites de sus objetos de estudio son tan amplios como los campos mismos del conocimiento humano. Museos de arte, museos de historia, museos de la memoria, museos de arqueología, de etnología y antropología, de ciencias naturales, de ciencia y tecnología, sólo para mencionar las grandes categorías de clasificación desde las disciplinas, según el objeto de estudio. Dentro de los museos de arte, para tomar sólo un ejemplo de las diversas subdivisiones dentro de cada tipología, se encuentran múltiples clases de museos también: museos de artes plásticas, museos de artes visuales, museos de diseño, museos de artes decorativas, museos de artes y tradiciones populares, museos de literatura, de cine, de música, de artes escénicas, de arquitectura; museos de arte antiguo, de arte moderno, de arte contemporáneo, de arte prehispánico, de las *artes primeras* o de las *artes no occidentales*.¹¹² Museos locales, museos regionales, museos nacionales, museos de

¹¹¹ Alexander, Edward P. and Mary Alexander. *Museums in Motion: An Introduction to the History and Functions of Museums*. 2nd Ed. Lanham, MD, AltaMira Press, 2008, p. 3-4.

¹¹² El Museo del Quai Branly, anunciado inicialmente como *museo de las artes primeras de Ultramar*, surgió como lugar para “honrar las culturas de fuera de Europa”. Cuestionado por su evidente vinculación con la categoría de “primitivo”, adoptó luego una denominación políticamente correcta, hasta hoy: *museo para las artes no occidentales*. Su mirada estética sobre las colecciones ha sido muy debatida, por presentar “objetos preciosos, rodeados de un aura de pureza y sublimación, desligados de las sociedades que los crearon y sin ninguna mención a la manera como fueron obtenidos. En efecto, resulta sorprendente la doble «atemporalidad» de la colección: no hay ninguna mención a la historicidad o a la transformación de las sociedades que produjeron las joyas que guarda este museo; nada sobre su situación actual; nada sobre los procesos de colonización, guerra o intercambio que existieron y aún existen entre aquellas y Francia. Igualmente, queda abierta la pregunta de cómo se creó esta colección.” López Caballero, Paula y Torres Mazuera, Gabriela. *La “alteridad escogida” del Museo del Quai Branly*. En: Revista Ciencias. Universidad Nacional Autónoma de México. N° 86, Abril-junio de 2007, pp. 64-65.

ámbitos geográficos o territoriales, museos continentales, museos *universales*.¹¹³ Sólo museos, a secas, pero también casas-museo, salas-museo, museos de sitio, ecomuseos, economuseos, museos comunitarios, museos virtuales o cibermuseos, entre muchos otros tipos de instituciones museísticas surgidos, en su mayoría, durante la segunda mitad del siglo XX.

En su afán por adaptarse a los cambios de la sociedad contemporánea, la Unesco y el Consejo Internacional de Museos han incorporado en las últimas décadas instituciones de diverso origen y múltiples aproximaciones que tienen afinidad con los museos pero que, para muchos, incluso para quienes trabajan en las mismas instituciones, resulta muy difícil asimilarlas como museos: zoológicos y acuarios, jardines botánicos, planetarios, reservas naturales, parques arqueológicos, salas de exposición de las colecciones de bibliotecas y archivos. Incluso a veces, hablando de lugares museísticos tan diferentes como un centro de ciencia y tecnología o un espacio para la memoria, muchos interlocutores se niegan a aceptar que esos espacios puedan catalogarse como “museos”.¹¹⁴

El *síndrome de la Torre de Babel* es un concepto surgido inicialmente entre la comunidad médica para caracterizar aquellos casos de ausencia de estandarización en la terminología científica, los cuales han generado tres efectos claramente identificados: a) Errores de comunicación entre los profesionales de la salud de diferentes regiones del mundo, aun cuando hablen el mismo idioma; b) Problemas de comunicación entre los médicos y los pacientes; y c) Búsquedas incompletas de literatura médica para una

¹¹³ Aquellos museos reconocidos por sus extensas colecciones sobre la historia del arte universal y la arqueología clásica han sido cuestionados por la procedencia de estas piezas patrimoniales, muchas de ellas fruto de la expoliación ejercida por muchos imperios a lo largo de los siglos. Ante las crecientes demandas para que tales piezas sean repatriadas, los directores de 18 *museos universales* suscribieron en diciembre de 2002 el documento *Declaration on the Importance and Value of Universal Museums*, en el cual defienden su papel que consideran definitivo en la conservación y difusión mundial del patrimonio de la Humanidad y en la adquisición lícita de las colecciones que preservan, en su mayoría provenientes de donaciones, compras y “*partage*” (repartición de los hallazgos arqueológicos, resultantes de proyectos de investigación emprendidos por estos museos en otros países, en un porcentaje previamente acordado con el país de origen).

¹¹⁴ Durante el proceso de creación de un espacio para la memoria de las víctimas del conflicto, denominado *Salón del Nunca Más* (localizado en el municipio colombiano de Granada, departamento de Antioquia), los miembros de la comunidad que participaban en el proyecto se negaron radicalmente a denominar este espacio como “museo”, argumentando que “concebían al museo como un espacio quieto, en donde se guardan antigüedades y animales muertos. Un escenario que estaba separado de la vida y que el Salón era para pensar la vida”. Aunque finalmente comprendieron que su propuesta se relacionaba con la categoría de museos comunitarios, señalaron “de manera enérgica que su idea es muy diferente y que no quieren que lleve por nombre museo, pero sí que debe cumplir las mismas funciones [de un museo comunitario]”. Luengas, Lorena. *Salón del Nunca Más, Granada, Oriente Antioqueño: un proceso comunitario*. En: AA.VV. *Museos, comunidades y reconciliación. Experiencias y memorias en diálogo. XIV Cátedra Anual de Historia “Ernesto Restrepo Tirado”*. Bogotá, Museo Nacional de Colombia y Universidad Externado de Colombia, Facultad de Estudios del Patrimonio Cultural, Programa de Museología, 2008 (publicación digital: 2012), p. 34.

condición particular, debido a que la persona que realiza la búsqueda no es consciente de todos los sinónimos y nombres posibles aplicados a la enfermedad que busca.¹¹⁵ En el ámbito de las tecnologías de la información y las comunicaciones, se ha acuñado igualmente la expresión de *síndrome de la Torre de Babel* para denominar el surgimiento de lenguajes confusos y la generación de conclusiones erróneas surgidas del hecho, cada vez más frecuente, de que los usuarios de dichas tecnologías se refieren a funciones y roles totalmente diferentes mientras utilizan los mismos términos genéricos.¹¹⁶

El *síndrome de Babel* en el ámbito de los museos, cuya caracterización se propone en este estudio, surge de dos aspectos principales: el carácter polisémico del museo y la naturaleza multidisciplinar de la museología. En lo relativo a la naturaleza de la museología, la complejidad de los debates entre las múltiples disciplinas que confluyen dentro del ámbito del museo radica en la diversidad de la valoración concedida por cada campo disciplinar, desde su propio capital simbólico o cultural. El capital simbólico se refiere al conjunto de aquellos valores que son percibidos y reconocidos por la comunidad que integra un campo, lo que presupone un cierto grado de consenso entre los miembros del campo.¹¹⁷ Ese capital simbólico de cada campo “visibiliza formas de poder o beneficios que se pueden obtener al hacer parte del campo —por ejemplo estatus—. Reconoce además la existencia de unos bienes propios del campo, manejados y dominados de manera desigual por sus miembros. Cada campo posee su propio capital”.¹¹⁸ De cierta manera, el *síndrome de Babel* en el museo surge como consecuencia de su condición de escenario caracterizado por la interdisciplinariedad (que es la fuerza generadora del *efecto rizoma*) y permeado por la transdisciplinariedad.

¹¹⁵ Segen, Joseph C. *The Dictionary of Modern Medicine. A sourcebook of currently used medical expressions, jargon and technical terms*. New Jersey, The Parthenon Publishing Group, 1992, p. 742.

¹¹⁶ Guri-Rosenblit, Sarah (2001a) *The Tower of Babel Syndrome in the Discourse of Information Technologies in Higher Education*, The Open University of Israel, Department of Education and Psychology, Global E-Journal of Open, Flexible and Distance Education, 1 (1), 28-38.

¹¹⁷ La noción de capital simbólico, concebida por Pierre Bourdieu, es altamente compleja e implica reconocer que “el capital simbólico no es un tipo más de capital, sino un modo de enfatizar ciertos rasgos relacionales del capital en general. Por un lado, la noción de capital simbólico es inseparable de la de *habitus*, ya que tiene su origen en la necesaria dimensión fenomenológica de lo social [...] Por otro lado, el capital simbólico sólo puede generarse dentro de un campo concreto y en relación con los tipos de capital eficientes en él”. Fernández Fernández, José Manuel. *Capital simbólico, dominación y legitimidad. Las raíces weberianas de la sociología de Pierre Bourdieu*. En: *Papers. Revista de Sociología*. Universitat Autònoma de Barcelona, Vol. 98, N° 1 (2013), pp. 36-37.

¹¹⁸ Bermúdez Peña, Claudia. *Intervención social desde el Trabajo Social: un campo de fuerzas en pugna*. En: *Revista Prospectiva*, N° 16, Universidad del Valle, Octubre de 2011. Consultado el 27 de febrero de 2013 en: <http://dintev.univalle.edu.co/revistasunivalle/index.php/prospectiva/issue/view/137>

A las distintas funciones del museo analizadas en el *efecto rizoma*, se suman numerosas dimensiones semánticas vinculadas históricamente a partir de su relación primigenia con las musas, diosas griegas protectoras de las artes y las ciencias, nacidas de la unión de Zeus y Mnemosine según relato del poeta Hesíodo en su *Teogonía* (730-700 a.C.).¹¹⁹ La segunda acepción general del término “musa”, en cuanto *f fuente de inspiración*, proviene del latín *Mūsa* y éste del griego *Mousa* (de donde tomó su nombre el *Mouseion* de Alejandría, como templo o lugar de las musas).

En el caso particular del inglés, el término *muse* tiene tres actuaciones lingüísticas principales: 1) como verbo intransitivo, significa “llegar a ser absorbido en el pensamiento”, o bien, “entregarse a algo en la mente en forma meditativa, y, con frecuencia, de manera inconclusa”; 2) como verbo transitivo, significa “pensar o hablar en forma reflexiva”; y 3) como sustantivo, además de nominar cada una de las nueve diosas de la mitología griega en mención, tiene otras tres acepciones: “un estado de pensamiento profundo o de abstracción ensoñadora, una fuente de inspiración —especialmente un genio orientador— o un poeta”.¹²⁰ Quizás la ausencia de la distinción de género en inglés, facilitó el surgimiento de múltiples significados. A su vez, la diversidad de estas acepciones encuentra afinidades en las definiciones del verbo *amuse* (distráer, entretener, ocupar la atención, divertir y, especialmente, “*to entertain or occupy in a light, playful, or pleasant manner*”),¹²¹ así como en las del sustantivo *amusement*, comprendido como recreación, entretenimiento, “*pleasurable diversion*”.¹²²

La multiplicidad de significados en inglés ejemplifica en parte el carácter polisémico del museo, el cual podría asociarse con la complejidad del concepto de “campo” en las ciencias sociales, al punto que, si se quisiese partir de un ejercicio hipotético, podría crearse un museo en torno a cada campo y, simultáneamente, cada campo podría contener miles de museos en su interior, los cuales, a su vez, serían tan diversos que algunos llegarían a ser contradictores del propio campo. Esta asociación nos lleva a plantear que el museo puede comprenderse al mismo tiempo como un concepto complejo en sí mismo y

¹¹⁹ Brisson, Luc. *Las Teogonías de la Grecia Arcaica de los siglos VIII a VI a.C. El modelo hesiódico y el modelo órfico*. En: Châtelet, François y Gérard Mairet (eds.). *Historia de las ideologías*. Madrid, Ediciones Akal, 2008, pp. 51-59.

¹²⁰ Merriam-Webster Dictionary, consultado el 12 de junio de 2012 en: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/muse>

¹²¹ *Ibíd.*, en: www.merriam-webster.com/dictionary/amuse

¹²² *Ibíd.*, en: www.merriam-webster.com/dictionary/amusement

como contenedor de muy diversos conceptos complejos, los cuales pueden incluso ser antagónicos y coexistir como componentes de un todo. En este sentido, el concepto de museo se ha convertido también en escenario de las pugnas propias de cada campo, lo que es posible ilustrar con palabras de P. Bourdieu: “en cualquier campo encontraremos una lucha, cuyas formas específicas habrá que buscar cada vez, entre el recién llegado que trata de romper los cerrojos de entrada, y el dominante que trata de defender su monopolio y de excluir a la competencia”.¹²³ Estas luchas internas en cada campo se suman al concepto de capital simbólico que, en el ámbito del museo, se construye continuamente mediante los procesos de musealización y patrimonialización.

La complejidad específica del museo contemporáneo radica en que su actual configuración mantiene incorporados sus distintos significados construidos y superpuestos a lo largo de la historia, en cuanto se refiere a sus componentes tradicionales (contenido o patrimonio, edificio/territorio, estructura organizativa y públicos, donde coexisten el gabinete de curiosidades con el espacio interactivo y se combinan el tesoro medieval y el *studiolo* con el dinamismo de un centro cultural, no siendo uno ni otro, por separado, sino la expresión resultante de un proceso simbiótico de sentidos acumulados históricamente); pero además su existencia ha adquirido otro significado como lugar de ejercicio de los derechos culturales y como escenario donde se manifiesta un patrimonio cultural inmaterial que constituye, simultáneamente, un teatro donde los públicos son al mismo tiempo espectadores y actores de la experiencia museal, componentes y portadores de ese patrimonio inmaterial.

En cuanto a la naturaleza multidisciplinar de la museología, ésta se ha constituido en gran parte como un ámbito de interacción de múltiples campos disciplinares, a causa de la multiplicidad de tipologías de museos, pero también por la complejidad en la que se manifiesta otra de las propiedades de un campo específico, la afinidad de propósitos de fondo, la cual, en palabras de P. Bourdieu, consiste en que “toda la gente comprometida con un campo tiene una cantidad de intereses fundamentales comunes, es decir, todo aquello que está vinculado con la existencia misma del campo; de allí que surja una

¹²³ Bourdieu, Pierre. *Algunas propiedades de los campos*. Conferencia dirigida a un grupo de filólogos e historiadores de la literatura, en la École Normale Supérieure de París, noviembre de 1976. En: *Sociología y cultura* (pp. 135-141). México: Conaculta, 1990, p. 135.

complicidad objetiva que subyace en todos los antagonismos”.¹²⁴ Siendo escenario de actuación de múltiples disciplinas, en el museo las luchas internas de cada campo se expresan de dos maneras: de un lado, las luchas propias de cada campo disciplinar pasan a estar latentes bajo la lucha específica de la museología en el ámbito del museo; de otro lado, las pugnas sobre los distintos enfoques en la valoración del museo desde cada campo, confluyen en el surgimiento —y progresiva consolidación— de las diversas tipologías. De esta forma, “los que participan en la lucha contribuyen a reproducir el juego, al contribuir, de manera más o menos completa según los campos, a producir la creencia en el valor de lo que está en juego”.¹²⁵ La complejidad del *síndrome de Babel* en el ámbito del museo y la museología se revela entonces en la realidad de las múltiples concepciones del valor del museo, lo que hace que todos los actores del campo terminen luchando por valores distintos entre sí, aunque afines en el territorio común de la tradición histórica del museo.

Los valores del museo —de su espacio/territorio y de su patrimonio, junto con la generación de actividades que surgen en su interior y que, de una forma u otra, remiten a la concepción simbólica del *Mouseion* griego— se encuentran siempre en constante mutación desde varios planos de análisis: a) El valor económico (cifrado en avalúos de los bienes que integran el museo y que dependen de los flujos de los mercados inmobiliario, del patrimonio, del arte y de las antigüedades); b) El valor formal (a partir de la relación conservación/deterioro, del grado de preservación de sus características físicas y de las inversiones realizadas en restauraciones anteriores, así como de la calidad científica y técnica de tales restauraciones); c) El valor comunicativo (su poder o capacidad de comunicar, de conmover, de generar una experiencia estética y epistemológica, valor que puede ser amplificado o acallado dependiendo de los recursos museográficos utilizados); d) El valor histórico (construido a partir del tiempo transcurrido y de los acontecimientos, procesos culturales y personajes vinculados al mismo, junto a los conceptos de antigüedad, autenticidad y originalidad); e) El valor simbólico (construido por el conjunto de valores iconológicos, iconográficos, históricos, científicos y estéticos); f) El valor de delectación (construido en torno a los valores estético y comunicativo, junto a las posibilidades de vinculación a las tendencias del gusto y las características del espacio y de los elementos de

¹²⁴ *Ibíd.*, p. 137.

¹²⁵ *Ídem.*

confort articulados entre sí); y, finalmente, g) El valor de monumentación y musealización (el proceso de musealización que transforma todo aquello que ingresa al espacio del museo, que tiene su origen en la tradición del *Mouseion*, pero también en la tradición de la Ilustración de la que surge el museo moderno, proceso que construye el prestigio asociado al “aura” del patrimonio preservado en el museo).

Otra dimensión de los valores que caracterizan el patrimonio en el espacio del museo es su potencial multidimensional, lo que equivale a una condición de preservación de valores suspendidos y dispuestos para ser aprovechados en distintos momentos (el potencial de conocimiento e interpretación, de exhibición, de educación, de delectación), en otras palabras, lo que hemos llamado en otra parte de este texto como “la epifanía en potencia”. Esta dimensión se refiere al nivel de investigación actual y potencial (su potencial de conocimiento e interpretación), al nivel de conservación y su potencial de preservación hacia el futuro (junto con el potencial de restauración), a la posibilidad de vinculación o pertenencia a una colección (la vinculación de otros valores asociados a la colección a la cual pertenece), y a los valores surgidos a partir de las relaciones con otras instancias (los prestigios vinculados a partir de la relación con un investigador o artista reconocido, una institución, un territorio, el arquitecto diseñador del edificio, entre otras asociaciones, aquello que en las teorías de *marketing* se ha relacionado con la imagen, *good-will* o posicionamiento de marca).

El análisis de la forma como estas distintas dimensiones y valores interactúan en el museo, podría consistir en una matriz de análisis compuesta por la relación o intersección de un eje vertical, integrado por los planos anteriormente descritos, y un eje horizontal, donde se ubican los factores que determinan las mayores fluctuaciones de la valoración del patrimonio en el espacio del museo: las formas de exhibición (las calidades del diseño del recinto y el montaje museográfico) junto a los lugares de exhibición (la manera en que un patrimonio se puede impregnar de los valores del lugar o del entorno), su vigencia en la memoria colectiva (su presencia continua y sostenida en el reconocimiento colectivo, su registro en los medios, eventos, publicaciones especializadas, la certificación externa de su existencia y valor), así como las fluctuaciones del mercado y del gusto con relación a la consolidación de una tradición, el respaldo académico y científico, el posicionamiento de

marca, la presencia o configuración de relaciones en los principales canales de la sociedad de la información, la imagen y la publicidad.

Esta propuesta de matriz de análisis, podría desarrollarse de la siguiente manera:

Factores Planos de valor	<i>Lugares de Exhibición</i>		<i>Formas de Exhibición</i>		<i>Vigencia/Memoria</i>		<i>Mercado/imagen</i>	
	Año 0	Año 1	Año 0	Año 1	Año 0	Año 1	Año 0	Año 1
<i>a) Económico</i>	—	↑	↓	—	—	↑	↓	↑
<i>b) Formal</i>	—	—	—	↑	—	—	—	—
<i>c) Comunicativo</i>	—	—	—	—	—	—	↓	↑
<i>d) Histórico</i>	—	—	—	—	—	↑	—	—
<i>e) Simbólico</i>	—	↑	—	↑	↓	↑	—	—
<i>f) Delectación</i>	—	↑	↓	—	—	—	—	—
<i>g) Musealización/ Monumentación</i>	—	↑	—	—	—	↑	—	↑

Figura. 3. Matriz de análisis. Incidencia de los factores de fluctuación sobre los diferentes planos de valor del museo (el Año 0 partiría de la línea de base y registraría las tendencias de los primeros 12 meses)

Una dimensión particular del *síndrome de Babel* se hace evidente cuando se analiza el museo en relación con otras instituciones del patrimonio cultural. Tradicionalmente en muchos países se ha tendido a asociar los museos con los archivos y las bibliotecas, concebidos los tres tipos de instituciones como entidades patrimoniales dedicadas a la conservación y difusión de documentos, libros y testimonios materiales¹²⁶ de la historia cultural y natural para beneficio de la sociedad en su conjunto, en algunos casos con acceso restringido sólo a investigadores y comunidad educativa, en otros casos para consulta abierta a los distintos públicos. Pero, a diferencia de los archivos y las bibliotecas, los

¹²⁶ Nos referimos a la concepción tradicional de los museos, anterior a la aprobación de la *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial* adoptada por la 32ª Conferencia General de la UNESCO realizada en París, el 17 de octubre de 2003.

museos vinculan funciones adicionales que trascienden esta definición genérica, fundamentalmente por su carácter polisémico y multidimensional que les ha dificultado comunicar una clara definición de sus ámbitos de acción y su rol social. Así, conviene desarrollar en este estudio un breve análisis de la definición de los archivos y las bibliotecas, para luego continuar ahondando en la caracterización del museo como sistema complejo.

Como colección o cuerpo documental organizado, un archivo ha sido definido como “uno o más conjuntos de documentos, sea cual sea su fecha, su forma, soporte material, acumulados en un proceso natural por una persona o institución pública o privada en el transcurso de su gestión, conservados, respetando aquel orden, para servir como testimonio e información para la persona o institución que los produce, para los ciudadanos o para servir de fuentes de historia”.¹²⁷ En este mismo sentido, la Ley General de Archivos en Colombia define un archivo como el

*[...] conjunto de documentos, sea cual fuere su fecha, forma y soporte material, acumulados en un proceso natural por una persona o entidad pública o privada, en el transcurso de su gestión, conservados respetando aquel orden para servir como testimonio e información a la persona o institución que los produce y a los ciudadanos, o como fuentes de la historia. También se puede entender como la institución que está al servicio de la gestión administrativa, la información, la investigación y la cultura.*¹²⁸

En cuanto instituciones, los archivos son también vistos como organismos creados para “cumplir un único propósito: la organización de los fondos documentales, con la doble finalidad de conservarlos y facilitar su conocimiento, ya sea a la propia Administración para su pronta y ágil gestión, ya sea al investigador con fines históricos”.¹²⁹ Esta concepción fundamental de los archivos como instituciones de la memoria se relaciona con el valor de las evidencias en el ámbito del derecho y de los asuntos del Estado, en cuyo marco las instituciones archivísticas son definidas como lugares “donde se guardan organizada y ordenadamente los testimonios escritos, gráficos o audiovisuales, producidos

¹²⁷ Heredia Herrera, Antonia. *Archivística general: teoría y práctica*. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1988, p. 59.

¹²⁸ Artículo 3° de la Ley 594 del 14 de julio de 2000.

¹²⁹ Heredia Herrera, Antonia. *Esquema de un programa archivístico*. En: Boletín Anabad, XXXIII (1983), núm. 1, p. 79.

por cualquier institución pública o privada, conservados con el doble fin de garantizar los derechos de los administrados o de servir de fuentes para la investigación”.¹³⁰

Las funciones archivísticas, que son parcialmente afines con las funciones bibliotecarias y museísticas (de allí una parte de la confusión sobre la especificidad de los museos con relación a las demás instituciones de la memoria), en general se concentran en la adquisición o recolección, la conservación, la organización (que incluye la clasificación o catalogación y el ordenamiento o inventario), la descripción o sistematización de los documentos para facilitar el acceso, y la prestación del servicio de consulta a los usuarios. Existe, pues, una doble función de los archivos (afín con el carácter de las bibliotecas) relacionada al mismo tiempo con el patrimonio cultural y con los fines administrativos de las instituciones.

Desde una perspectiva similar, la Ley de Bibliotecas Públicas en Colombia define un fondo bibliográfico como un “conjunto de documentos en cualquier soporte que hacen parte de una biblioteca. Término que se puede usar análogamente con el de acervo, o colección”.¹³¹ A su vez, en cuanto institución, una biblioteca es definida como aquella “estructura organizativa que, mediante los procesos y servicios técnicamente apropiados, tiene como misión facilitar el acceso de una comunidad o grupo particular de usuarios a documentos publicados o difundidos en cualquier soporte”.¹³² En general, las bibliotecas pueden clasificarse en bibliotecas públicas (que incluyen las bibliotecas patrimoniales), bibliotecas académicas o de instituciones educativas y bibliotecas especializadas.¹³³ De acuerdo con la Federación Internacional de Asociaciones e Instituciones de Bibliotecas (IFLA), una biblioteca pública se define como “un centro de información local que pone a disposición de los usuarios todo tipo de datos y conocimientos” y sus servicios se prestan en igualdad de acceso para todos “independientemente de su edad, raza, sexo, religión, nacionalidad, idioma o condición social”; considerada como una puerta local de acceso al conocimiento, la biblioteca pública “provee condiciones básicas para el aprendizaje permanente (educación a lo largo de la vida), la toma de decisiones independientes y el

¹³⁰ *Ibíd.*, p. 80.

¹³¹ Ley 1379 del 15 de enero de 2010, art. 2°, num. 4.

¹³² *Ibíd.*, num. 2.

¹³³ Según la tipología tradicional, se clasifican generalmente en bibliotecas nacionales (o patrimoniales), bibliotecas públicas, bibliotecas de los centros docentes y bibliotecas especializadas. En: Carrión Gútiez, Manuel. *Manual de bibliotecas*. 8ª edición. Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez - Pirámide, 2001.

desarrollo cultural de los individuos y los grupos sociales”.¹³⁴ A su vez, la concepción de la biblioteca como institución social puede describirse como un organismo integrado por cinco componentes esenciales: información (materiales); organización de los materiales; usuarios; diseño y prestación de servicios; y personal técnico y profesional.¹³⁵ En una concepción contemporánea como un sistema en la sociedad del conocimiento, las categorías de una biblioteca incluyen el edificio y las salas con la dotación necesaria para la adecuada atención de los usuarios, los recursos humanos encargados de las funciones técnicas y de prestación de los servicios, las colecciones de materiales o fondos bibliográficos, la organización y sistematización de los fondos, su conservación, mantenimiento y renovación (o adquisición), la organización de los servicios y el desarrollo de actividades complementarias.¹³⁶ Finalmente, las funciones propiamente bibliotecarias, denominadas en bibliotecología como procesos técnicos, incluyen los procesos de selección y adquisiciones, la catalogación y clasificación (descripción bibliográfica), la indización (tesauros y encabezamientos de materias), los servicios de información y referencia, el mantenimiento y organización de las colecciones y la conservación de los fondos. Lo anterior constituye la base fundamental de las funciones de una biblioteca pública, independientemente de si ésta se encuentra ubicada en un edificio con instalaciones físicas y colecciones en soporte de papel y similares, o si se trata de una biblioteca digital. Esta última es definida por la Ley de Bibliotecas Públicas como el conjunto de “colecciones organizadas de contenidos digitales que se ponen a disposición del público. Pueden contener materiales digitalizados, tales como ejemplares digitales de libros y otro material documental procedente de bibliotecas, archivos y museos, o basarse en información producida directamente en formato digital”.¹³⁷

Si bien algunas de las funciones bibliotecarias coinciden con las funciones museísticas —en especial en lo referente a los procesos técnicos de adquisición, catalogación y clasificación, servicios de información y atención de usuarios,

¹³⁴ UNESCO/IFLA *Public Library Manifesto*. Consultado el 15 de noviembre de 2012 en: <http://www.unesco.org/webworld/libraries/manifestos/libraman.html>

¹³⁵ Magán Wals, José Antonio. *El concepto de biblioteca en la actualidad: bibliotecas reales frente a bibliotecas virtuales*. En: *Tratado básico de biblioteconomía*. Madrid, Editorial Complutense S.A., 2004, pp. 19-46.

¹³⁶ Fuentes Romero, Juan José. *La biblioteca en la sociedad de la información*. Universidad de A Coruña, 2004, Boletín de la ANABAD, 54(1-2): 814-820.

¹³⁷ Ley 1379 del 15 de enero de 2010, art. 2º, num. 3.

mantenimiento, organización y conservación—, existe otra distinción frente a los museos a partir de un carácter afín entre archivos y bibliotecas. Dependiendo de la antigüedad de sus acervos, los archivos y las bibliotecas se dividen en dos grandes tipos de instituciones: de un lado, los archivos históricos y las bibliotecas patrimoniales —que se concentran en la preservación de documentos antiguos y obras únicas o incunables, cuyos usuarios generalmente son investigadores especializados, académicos o estudiantes universitarios avanzados— y, de otro lado, los archivos de carácter jurídico-administrativo para consulta ciudadana e institucional y las bibliotecas públicas o de libre acceso a todos los públicos.¹³⁸ Cuando estos dos tipos de acervos se conjugan en una sola institución, surge la dificultad de sectorizar la prestación de los servicios para los grandes públicos y, a su vez, garantizar la preservación y seguridad de los acervos históricos. Así por ejemplo, al interior de una biblioteca pública con colecciones patrimoniales, tradicionalmente se ha creado una sección para la consulta de los libros históricos o incunables, sólo al servicio de público especializado. Y de la misma manera, los archivos históricos requieren un tratamiento distinto de los archivos que se encuentran en uso cotidiano o aquellos que son de utilidad pragmática para las generaciones actuales.

Los archivos y las bibliotecas tienen otra caracterización en común que los distinguen claramente de los museos, a partir de la naturaleza material e inmaterial de sus acervos. Tradicionalmente, en los fondos de los archivos y las bibliotecas se han preservado piezas cuya información primaria es de carácter textual, en forma predominante, y también gráfico o de imágenes, en su mayoría dibujadas, grabadas o impresas sobre papel. Sin embargo durante el siglo XX, los acervos de los archivos y bibliotecas también incorporaron, en forma gradual, información y documentación en los nuevos soportes de registro y reproducción surgidos a lo largo del siglo (fotográfico, fílmico, sonoro, audiovisual, en grabación mecánica analógica, cintas electromagnéticas y medios digitales). De esta manera, puede afirmarse que el común denominador de las bibliotecas y los archivos es la preservación y divulgación de los libros y materiales documentales, de

¹³⁸ Esta clasificación se refiere específicamente al carácter histórico o patrimonial de los acervos, aunque desde el punto de vista administrativo y disciplinar existe, por supuesto, una clasificación mucho más amplia y varía de un país a otro. En el caso del Reino Unido, los tipos de archivos incluyen: archivos de gobiernos locales, archivos de empresas y negocios, archivos de museos y galerías, archivos de bibliotecas y colecciones especiales, imágenes en movimiento y colecciones especiales, archivos de casas históricas y colecciones privadas, archivos científicos, médicos, de ciencias e industrias de la salud, archivos digitales, archivos comunitarios, archivos de organizaciones de caridad, archivos religiosos, archivos universitarios y de instituciones educativas. En: The Council for Museums, Archives and Libraries (2001) *Developing the 21st Century Archive: An Action Plan for United Kingdom Archives*, p. 10.

producción única o múltiple, en los que se registran obras y documentos textuales, gráficos, fotográficos, filmicos, sonoros y videográficos, los cuales reúnen informaciones diversas que son testimonio de la realidad de una época o que constituyen piezas de creación artística y científica de carácter literario, fotográfico, filmico, audiovisual o musical.

Así pues, el énfasis de los archivos y las bibliotecas está centrado en la información y documentación (textual, gráfica, sonora y audiovisual), con una clara distinción entre ellos: los archivos, fundamentalmente, se concentran en la preservación de los documentos únicos, mientras las bibliotecas, en especial las bibliotecas públicas y las bibliotecas universitarias o de instituciones educativas, orientan sus objetivos hacia la divulgación masiva de los materiales publicados por distintos medios (desde el libro impreso hasta los materiales digitales). Esta distinción tiene, por supuesto, sus propias excepciones, pues con alguna frecuencia en los archivos se conservan materiales sonoros reproducidos por diversos medios, o en las bibliotecas se preservan archivos musicales que en muchos casos contienen grabaciones únicas, o en unos y otras se preservan en ocasiones algunos conjuntos de objetos tridimensionales de diversa naturaleza, relacionados con sus fondos bibliográficos y documentales.

Aunque un museo puede conservar en sus acervos ciertos manuscritos y libros especiales, la mirada del museo hacia estos materiales tiene variaciones importantes. Adicionalmente, la estructura organizacional de un archivo y de una biblioteca está centrada en las funciones de preservar y comunicar. Pero no es función primordial de estas instituciones la creación de exhibiciones como espacios de contemplación y disfrute, de creación y producción de conocimiento, aunque sus materiales contribuyan también a estas otras funciones y aunque muchas de estas instituciones realicen exposiciones como actividades complementarias a sus funciones principales. Los espacios de las bibliotecas y los archivos son reconocidos primordialmente como espacios de conservación, de consulta e investigación, y de reproducción (o creación de copias) de los materiales,¹³⁹ mientras los espacios de los museos, además de desarrollar funciones de conservación, investigación y

¹³⁹ Para algunos autores, las bibliotecas contemporáneas se vinculan cada vez más al sentido de un centro cultural comprometido con el desarrollo de su comunidad, por lo que su papel supera el de mediación entre la información y el usuario, sus funciones hoy incluyen no sólo la difusión de la información, sino funciones de apoyo a la vida práctica de los usuarios, función formadora o educativa, función de custodia de los materiales, función recreativa, función social y función investigativa. En: Moreira González, José Antonio. *Nuevas competencias profesionales para nuevas funciones bibliotecarias*. En: Boletín de la ANABAD, Tomo 54, N° 1-2, 2004, pp. 821-830.

divulgación, son reconocidos en especial por ser espacios de exhibición, donde el equivalente al servicio de consulta en los archivos y bibliotecas corresponde, en los museos, a la experiencia vivencial del encuentro con las colecciones y a la visita o recorrido físico a través de los espacios museográficos, es decir, la participación activa en la observación de la narración tridimensional que se encuentra dispuesta en el lugar mediante la disposición espacial de los objetos expuestos. Sin embargo, normalmente los museos también apoyan la consulta de las colecciones con espacios de documentación y, en las últimas décadas, con pantallas que facilitan la búsqueda dentro de las bases de datos de las colecciones, especialmente de aquellas piezas que no se encuentran exhibidas al público.

Con relación a la naturaleza específica del museo, Bernard Deloche centra en la aprehensión intuitiva el carácter que lo hace un espacio único para la sociedad. “La intuición —es decir, la aprehensión sensible directa— ocupa un lugar principal en el museo: yendo a ver las cosas, en lugar de acceder a ellas sólo por su concepto, nos las figuramos intuitivamente. Experiencia insustituible, pues ninguna descripción verbal, ningún comentario discursivo nos revelará lo particular en toda la riqueza de lo concreto (Baumgarten). Así entendido, el museo es la dimensión social e institucional de la recepción; [...]”¹⁴⁰ Desconociendo el conjunto integral de las dinámicas internas de un museo, Deloche afirma que, “si bien es posible confiar a otras instituciones —al laboratorio, por ejemplo— el trabajo de reunir y analizar, la función de presentación/recepción parece ser propiedad exclusiva del museo [...]. El museo tiene el privilegio de ser *la institución de la aprehensión intuitiva*; sin él las experiencias sensibles serían salvajes o descoordinadas, y por ese privilegio de designar lo que hay que ver, se parece en cierto modo a la iconografía publicitaria.”¹⁴¹ Este planteamiento del filósofo refleja la posición de muchas disciplinas que insisten en reducir el centro del museo a los espacios de exhibición. Desde esta perspectiva puramente *exhibicionista*, los museos se asocian al papel de los archivos e institutos de investigación que organizan periódicamente exposiciones temporales (en parte las denominadas “colecciones museográficas”, categoría creada en España para designar colecciones científicas susceptibles de ser exhibidas por su carácter público) y con ello Deloche intenta centrar lo específico del museo en una función

¹⁴⁰ Deloche, Bernard. *El museo virtual: hacia una ética de las nuevas imágenes*. Madrid, Trea, 2002, p. 100

¹⁴¹ *Ibíd.*, p.101

que tampoco es exclusiva de él: la operación de seleccionar y organizar imágenes o piezas para que sean vistas por el público, lo cual ocurre en cualquier vitrina comercial, feria internacional, obra cinematográfica, canal televisivo, o página web. Sin embargo, debe rescatarse en el texto de Deloche su perspicacia para identificar un aspecto central: la institución museística, lo que refleja su reconocimiento de que lo específico museal no puede ocurrir en cualquier espacio donde se disponen imágenes y objetos para que sean observados. Este elemento es de suma importancia, considerando que las propuestas de ultravanguardia para transformar el museo han llevado a plantear conceptos que en sí mismos niegan aspectos inherentes a su existencia (el museo efímero, el “museo nómada”, museos sin colecciones, museos sin sede, etc.).

La naturaleza de las colecciones de los museos, no centradas en el texto o en el registro sino en la imagen real y en la evidencia concreta de la realidad, ha conducido a generar otras dimensiones que no están presentes de la misma manera en los archivos y las bibliotecas. Entre otras dimensiones se encuentran la *musealización*, la experiencia museográfica, el culto o ritual asociado con la memoria y con otros niveles de los derechos culturales que trascienden el derecho a la información, dimensiones que generan una manera singular de percibir y vivir el espacio del museo. Refiriéndose al carácter “híbrido” del museo como institución singular de la cultura occidental moderna, el curador Albert TenEyck Gardner describió algunas de sus facetas, las cuales expresan estos roles cambiantes (parte del *efecto rizoma* descrito atrás):

A medida que el énfasis de interés o la actividad cambia, el carácter de la organización cambia. Así, cuando el museo sirve como un lugar de entretenimiento, adquiere la dramática calidad del teatro; cuando es usado para propósitos académicos, se convierte en una torre de marfil; cuando el énfasis recae en sus actividades educativas, llega a ser una escuela. Para el científico o el profesor podría parecer solamente una serie de especímenes que ilustran una teoría seductora, o una biblioteca de artefactos archivados en orden cronológico.

*En la familia de las instituciones sociales inventadas por el ser humano, el lugar del museo no está rígidamente fijado. El museo es maleable y puede extenderse en muchas direcciones, o algunas veces se mueve simultáneamente en varias direcciones.*¹⁴²

¹⁴² Gardner, Albert TenEyck. *Museum in Motion*. Metropolitan Museum of Art *Bulletin*, 24 (Summer 1965): 21. Citado en: Alexander, Edward P. and Mary Alexander. Op. Cit., p. 18.

La dificultad en la definición del museo y, por consiguiente, en el logro de una identidad clara para estas instituciones desde mediados del siglo XX, tiene como punto de partida el surgimiento simultáneo de diversos tipos de colecciones que se consolidaron durante el período de la Ilustración y que se fueron transformando en lugares con algún grado de servicio público. La caracterización de estas colecciones, muchas de ellas bastante heterogéneas y otras concentradas en algún campo del conocimiento (artes, ciencias naturales, ciencias y técnicas), debe su estructura a los estudios adelantados por científicos naturalistas, médicos, sociedades científicas, academias y universidades que determinaron la orientación de las adquisiciones (o a la organización posterior que hacen artistas y académicos de las colecciones conformadas en forma aleatoria por la realeza y la aristocracia, como en el caso del Louvre) para sus propios fines de ampliación del conocimiento. Sin embargo, es sólo hasta después de la Segunda Guerra Mundial cuando se hace menos rígida la antigua separación entre lo sagrado y lo profano en los museos y se consolida el interés por las técnicas y los oficios, los objetos de uso cotidiano y las artes y tradiciones populares. Bernard Deloche plantea que esta prolongación del ámbito de los museos hacia lo cotidiano indica su relación con el campo de lo etnológico, por cuanto su interés está centrado en la relación cultura/naturaleza.¹⁴³ Sin embargo, este análisis en realidad no descubre en los museos algo distinto de lo que ya se encontraba en los orígenes del museo moderno: el gabinete de curiosidades ya contenía en muchos casos objetos cotidianos de culturas aborígenes de otras latitudes. Para citar sólo uno de muchos ejemplos emblemáticos, la colección del médico Hans Sloane, que en 1753 dio origen al Museo Británico, incluía una serie de ejemplares de zapatos usados por diferentes culturas en India, China, Turquía y Japón, entre otros lugares.

Lo que realmente ayuda a comprender las raíces en la transformación de identidad de los museos es lo que señala B. Deloche como una sencilla explicación: “todo puede entrar en el museo, como todo puede, por derecho, ser objeto de ciencia, ya que la ciencia no tiene en principio límite para su ejercicio”.¹⁴⁴ En el mismo sentido, como devenir propio del pensamiento postmoderno, hoy también el arte admite todo tipo de elementos y reflexiones en torno a la vida, la sociedad y la naturaleza, lo que ha conducido a impulsar la

¹⁴³ Deloche, Bernard. Op. Cit., p. 95

¹⁴⁴ Ídem.

búsqueda de relaciones cada vez más ambiguas y complejas entre las disciplinas, los saberes, las artes y los oficios. En este contexto el museo, como lugar de confluencia de los intereses de las ciencias y las artes por la expansión de las fronteras del conocimiento, se convierte en la arena donde es posible observar los resultados de estas relaciones a través de las nuevas dinámicas de adquisición de colecciones y concepción de exhibiciones. Y es justamente en la formación de nuevos discursos y en las tensiones que produce la actualización del funcionamiento interno y público del museo, donde radica gran parte de la crisis de identidad de esta institución en el cambio de siglo, así como de la museología como su disciplina de estudio.

Quizás la mayor dificultad que el museo y la museología han enfrentado para encontrar su propio espacio en las ciencias humanas, ha sido esa sensación de molestia que se percibe en muchos textos de análisis del museo desde otras disciplinas académicas, tal como ocurre en *El museo virtual* de B. Deloche, cuando el autor disecciona aquellos fenómenos que siempre han ocurrido en el espacio del museo, al menos desde su formación moderna, independientemente de si estos fenómenos pertenecen o no al ámbito de la filosofía¹⁴⁵ (esta puede ser la misma molestia que experimentan los antropólogos, cuando descubren la complejidad del papel del museo en la construcción de la otredad, que ha sido consustancial al museo moderno desde sus orígenes, con o sin el concurso directo de la antropología y la etnología como ciencias). Paradójicamente, es la complejidad transdisciplinaria del espacio del museo, y por consiguiente de la museología, lo que produce esa molestia: sin admitirlo, el propio B. Deloche está reclamando el museo y la museología para la filosofía, por su seductora complejidad, pero también porque no puede concebir la posibilidad de perder para la filosofía un espacio que permite combatirlo y desearlo al mismo tiempo.

En este capítulo se describen las siguientes categorías de análisis: 6) museo-sociedad, 7) museo-nación e identidad, y 8) museo-derechos culturales.

¹⁴⁵ *Ibíd.*, pp. 79-128.

6) museo – sociedad

La ubicación tradicional del lugar de los museos junto a las demás instituciones de preservación del patrimonio y de las ciencias de la información y la documentación, ha conducido a que, en diversos países, los esquemas normativos vinculen los organismos de administración pública de tales instituciones de manera unificada sobre el conjunto de archivos, bibliotecas y museos.¹⁴⁶ Esta visión tradicional ha llevado a centrar las funciones sociales del museo en la recuperación y adquisición de bienes culturales, su preservación y protección, su investigación científica y documentación, la transmisión cultural (concepto que involucra múltiples estrategias institucionales, incluidas la exhibición y la difusión por diversos medios, pero también el conjunto de mecanismos normativos que garantizan la permanencia de la institución *museo* para ofrecer la posibilidad de continuidad de sus acciones a las generaciones futuras), la recreación, contemplación y deleite, así como servir de escenario y de recurso para la producción cultural.¹⁴⁷ Sin embargo, la dimensión de sociedad en el museo implica revisar diversos niveles de análisis que revelan su carácter polisémico y multifuncional, parte determinante de lo que hemos llamado *síndrome de Babel*.

En primer término, el museo está vinculado a los espacios que pertenecen a la esfera pública, en el ámbito de los lugares de interacción, comunicación e intercambio, pero también de los espacios de recreación y disfrute del tiempo libre. El lugar del museo se une al conjunto de aquellos escenarios de lo social en sentido amplio, no sólo de los lugares clasificados en urbanismo como integrantes del espacio público (tales como los parques y las plazas, las vías y la infraestructura de transporte público) sino especialmente de los sitios con acceso libre pero regulado en horarios definidos y con fines sociales determinados, como los edificios de los poderes públicos, los teatros y las bibliotecas

¹⁴⁶ En los Estados Unidos, existe el *Institute of Museum and Library Services* dedicado a apoyar las 123.000 bibliotecas públicas y 17.500 museos existentes en el territorio federal. Es también el caso del Reino Unido, que mantuvo la organización del *Museums, Libraries and Archives Council (MLA)* entre 2000 y 2012, hoy integrado al *Arts Council England*. En Chile existe la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, *Dibam*, creada en 1929.

¹⁴⁷ De la Fuente Andrés, Félix. *Museo y sociedad: Tendencias actuales y nuevas perspectivas*. En: AA.VV. Museo y Sociedad. Primer Curso de Museos. Santiago de Compostela, 11-14 de junio de 1986. ANABAD Galicia. Estudios N° 3. Madrid, Asociación Española de Archiveros, Bibliotecarios, Museólogos y Documentalistas, 1987, pp. 69-86.

públicas, las iglesias y los escenarios deportivos, los centros comerciales y las plazas de mercado. Todos ellos son espacios a los que cualquier miembro de la sociedad, al menos en teoría, puede ingresar y transitar libremente, en condiciones más o menos controladas o reguladas. En este sentido se comprende por qué la mayoría de los museos se ubica en el contexto de grandes parques o frente a las plazas y otros espacios públicos abiertos¹⁴⁸ y, en muchos casos, se relacionan directamente con otro tipo de actividades de lo social; ejemplo de ello lo constituye la ampliación del *High Museum of Art* en Atlanta, realizada entre 1999 y 2005 en el contexto de un complejo cultural denominado *Woodruff Art Centre*, el cual incluye las instalaciones del *Atlanta College of Art* junto con las sedes de la *Atlanta Symphony Orchestra* y el *Alliance Theatre*, construcciones que están acompañadas de una zona comercial de restaurantes, cafés y librerías.¹⁴⁹ Otro caso paradigmático en este sentido lo constituye el *Metropolitan Museum of Art* de Nueva York, no sólo por su ubicación dentro del costado oriental del *Central Park*, sino por su reciente decisión de adecuar con nuevas fuentes y jardines la plaza pública longitudinal que se extiende a lo largo de su fachada de 400 metros sobre la 5ª Avenida (espacio que corresponde a una amplia acera peatonal, con áreas expandidas a los dos lados de la gran escalera central de acceso, a modo de pequeñas plazas con fuentes lineales), cuya inauguración fue programada para el otoño de 2014 con el nombre de *The David H. Koch Plaza*.

En segunda instancia, el museo para la sociedad viene a apoyar una relación específica con el concepto de monumento, entendido éste como “cualquier artefacto erigido por una comunidad de individuos para conmemorar o para recordar a las futuras generaciones, eventos, sacrificios, prácticas o creencias; en consecuencia, el monumento ejerce una influencia directa sobre la función de la memoria”.¹⁵⁰ La intención inicial de una comunidad de preservar parte de su memoria se expresa de una forma concreta en el momento de la creación del monumento y se manifiesta de otras maneras en cada época sucesiva. El monumento y el museo, sin proponérselo, van transformando las memorias, o la percepción de las mismas, por un mecanismo único inherente a su naturaleza: “la

¹⁴⁸ Esta ubicación frecuente de los museos frente a los parques o plazas, coincide también con la tradición de ubicación urbana de otro tipo de edificios de carácter político y religioso, tales como las casas de gobierno, los palacios legislativos y las iglesias, por sus connotaciones de autoridad prominente en el conjunto de la ciudad y la sociedad en general.

¹⁴⁹ Fondazione Renzo Piano. *Story - High Museum of Art Expansion. Atlanta, U.S.A, 1999/2005*. Consultado el 1º de febrero de 2013, en: <http://www.fondazionezenzopiano.org/project/103/high-museum-of-art-expansion/genesis/>

¹⁵⁰ Choay, Françoise. *The Invention of the Historic Monument*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 6.

verdadera esencia del monumento se ubica en la relación que genera entre el presente y la memoria, en otras palabras, en su función antropológica”.¹⁵¹ La percepción que la sociedad tiene del museo y el monumento en la era de la virtualidad es sensiblemente distinta a la percepción del museo en la sociedad de masas del siglo XX y radicalmente opuesta al lugar que ocupaba el museo antes del surgimiento de los medios de comunicación radiofónicos y televisivos.

Sin embargo, a diferencia del monumento, que normalmente se emplaza en un espacio público donde puede ocurrir todo tipo de actividades a cualquier hora del día, en el museo los objetos *monumentados* se encuentran aislados de la vida cotidiana. Mientras el monumento se incorpora en forma indiscriminada a diversas acciones en el espacio al aire libre —las que no siempre corresponden al sentido del homenaje originario¹⁵²— el museo es visitado a partir de códigos actitudinales que involucran una clara separación frente a los demás espacios públicos, algo que también ocurre cuando se visitan templos, cementerios y palacios o centros de poder. El *estar ahí* significa acudir a un ritual profano, al evento más o menos sacralizado que ocurre en el espacio museal y que de alguna forma remite al templo pagano de las musas. Como lo ha analizado extensamente la antropóloga Luz Maceira Ochoa en sus estudios sobre la *peregrinación* a los museos como expresión de *religión civil*, “la dimensión ritual y simbólica del museo y de la experiencia de la visita [...] es parte de un proceso y de un contexto de aprendizaje social, grupal. La evidencia empírica documentada señala que los públicos interactúan con la exhibición del museo mediante prácticas simbólico-rituales que aluden a expresiones de adscripción, identificación, pertenencia; a actitudes de reverencia, sacralización y legitimación de contenidos y símbolos que comunica el museo”.¹⁵³

Lugar de inspiración, de reflexión o meditación, de creación, de descubrimiento, de hallazgo, de encuentro. En cualquiera de las grandes tipologías museológicas por contenido

¹⁵¹ *Ibíd.*, p. 7. Citado por Kulišić, Marija y Miroslav Tudman. *Monument as a Form of Collective Memory and Public Knowledge*. En: Stančić, Hrvoje, Sanja Seljan et al (eds.). *2nd International Conference “The Future of Information Sciences: INFUTURE2009: Digital Resources and Knowledge Sharing”*, Zagreb, Department of Information Sciences, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb, 4-6 November 2009, pp. 125-133.

¹⁵² V. gr. el monumento a los trabajadores sacrificados en 1928 en la Masacre de las Bananeras en Ciénaga, Magdalena, hoy forma parte de un recorrido turístico que incluye “almuerzo típico y visita a un cultivo de banano”. Gómez, Javier, Helida León et al. *Macondo*. En: Turismo de Naturaleza. Rutas turísticas del Departamento del Magdalena. Consultado el 18 de marzo de 2013 en: <http://turismomagdalena.wordpress.com/bananera/>

¹⁵³ Maceira Ochoa, Luz. *Dimensiones simbólico-rituales de los museos-lugares de la memoria*. En: *Alteridades: Nuevas museologías del siglo XXI*. Revista de la Universidad Autónoma Metropolitana, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Antropología, vol.19, n.37, enero-junio 2009, pp. 69-85.

o disciplina (arqueología, arte, ciencias naturales, ciencia y tecnología, etnografía, e historia), el acceso a los museos representa la oportunidad de entrar en contacto directo con las evidencias reales de eventos cruciales del pasado y del presente, con las obras originales de los artistas, con las invenciones de los científicos de todos los tiempos, con las creaciones y tradiciones de las distintas culturas, con las hazañas de los grandes líderes y de los movimientos sociales a lo largo de la historia. En un mundo globalizado e invadido por la comercialización de reproducciones de objetos, por la fotografía digital al alcance de todos, las copias en color y en 3D, el multimedia, la realidad aumentada y el vídeo HD y 3D, resultan cada vez más escasos los espacios para vivir la experiencia del contacto directo con las evidencias materiales de múltiples acontecimientos, temas, culturas y personajes de todas las épocas y latitudes, con los especímenes reales de especies animales, vegetales y minerales que evidencian la enorme diversidad biológica y geológica, o con los mecanismos que hacen palpable la realidad de múltiples experimentos y dimensiones de la naturaleza de nuestro mundo. En ese contacto con testimonios auténticos radica aún el placer del museo, no sólo como deleite, sino como oportunidad de percibir y aprender de otras maneras, de investigar, experimentar y descubrir de primera mano otros significados. Tal es la razón por la cual los museos continúan siendo empleados por las instituciones educativas como recursos pedagógicos, son fuentes primarias de información insustituible para investigadores y docentes de todas las disciplinas, son lugar del descubrimiento, la sorpresa y el disfrute para todos los públicos. Y en el caso de los museos que dan cuenta de la identidad cultural local, regional o nacional, son también lugares de confrontación, de comparación, de encuentro con lo propio y con la diferencia, de reunión y reflejo de expresiones propias de una comunidad. Pero cabría preguntarse ahora, ¿los museos de hoy son todo eso para la sociedad? ¿O sería más exacto decir que, en su mayoría, podrían llegar a serlo? Encontramos aquí la expresión concreta de una característica fundamental del *síndrome de Babel* en los museos: la imposibilidad de hablar del museo en singular, tal como es imposible hoy hablar de “*el público*” como si fuese una multitud homogénea.

Y desde otra perspectiva, el museo también se constituye en la sociedad como un espacio para escapar al sentido banal de la cotidianidad y para encontrar un antídoto contra la pesada sensación de que la memoria es una real utopía, un intento inútil de evitar que el olvido desvanezca casi todos los acontecimientos, entre la lejana y densa niebla del pasado.

En el fondo de nuestra conciencia “tenemos la impresión de que, hagamos lo que hagamos, nuestras huellas se borrarán de manera irremediable”.¹⁵⁴

Como es lógico, las aproximaciones anteriores de ninguna manera agotan los significados del museo para la sociedad. Michael M. Ames afirma que, desde una perspectiva crítica, los museos constituyen *apetitos caníbales* (en cuanto se apropian de los materiales de otros pueblos para su propio estudio e interpretación), prisiones que confinan estas representaciones en vitrinas, e instrumentos de producción ideológica de las clases dominantes. Junto a lo anterior, Ames también acepta la multiplicidad de roles del museo en la sociedad, donde “aquello que unos denominan apropiación, otros lo ven como inspiración; mientras algunos ven las vitrinas como una forma de presidio cultural, otros las ven como una forma de preservar el patrimonio para las futuras generaciones; y lo que algunos llaman el conductor de conciencias, otros lo denominan estímulo para la generación de toma de conciencia”.¹⁵⁵

La pregunta central se encuentra entonces en la posibilidad de verificar en qué medida los museos han respondido —o tendrían potencial para responder— a esta multiplicidad de expectativas que los distintos sectores de la sociedad han cifrado en ellos. Como roles sociales de los museos en la contemporaneidad, la museóloga Annette Viel señala, entre otros, los de servir como lugares de síntesis donde el ciudadano al mismo tiempo se informa y se recrea; servir también como lugares creadores de cultura, inscritos en la vida de la ciudad; desarrollar puentes entre las disciplinas: alianzas entre arte y ciencia en el centro de la lógica museográfica; ser lugares de educación informal a partir de los vestigios de la memoria; lugares de difusión de saberes populares y científicos; lugares de experimentación y de intercambio de saberes científicos; espacios de programación cultural vinculada a los intereses de la sociedad; espacios de presentación de exposiciones que favorecen el descubrimiento y la comprensión de otros pueblos y culturas; espacios para interpretar y crear nuevas escenografías de los objetos de la colección; espacios donde la arquitectura constituye en sí misma una experiencia novedosa y se concreta cada vez más de manera simbólica; lugares que pueden convertirse en un actor económico importante: el

¹⁵⁴ Rubio Angulo, Jaime. *El museo: memoria y virtualidad*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2005, p. 9.

¹⁵⁵ Ames, Michael McClean. *Cannibal Tours and Glass Boxes: The Anthropology of Museums*. Vancouver, University of British Columbia Press, 1992, pp. 4-5.

turismo cultural, en aumento, descubre una faceta de la cultura de un país, entre otros, a través del museo.¹⁵⁶

El museo tradicional ha tendido a presentar el público y la sociedad como entidades abstractas, unas masas abstraídas de la realidad concreta. Sin embargo, tanto los públicos, como los trabajadores de los museos, están situados en lugares específicos de la sociedad desde donde actúan, se relacionan y tratan de incidir sobre su entorno inmediato. Al respecto Marc Maure, desde la perspectiva de la nueva museología, hace énfasis en la necesidad de eludir la continua tendencia a separar la conceptualización del museo de la sociedad en la que se encuentra ubicado. El museo siempre está enclavado dentro de una sociedad específica, “es un instrumento de construcción e identificación de la memoria de una sociedad dada. En consecuencia, siempre que se hable de un proceso, es fundamental considerar la nueva museología (*la nouvelle muséologie*) debido a que ésta es un proceso en sí misma; es una museología de la acción, un método de trabajo utilizado para reintroducir a la sociedad en el museo”.¹⁵⁷

A su vez, el rol que el museo tiene para la sociedad conjuga las distintas categorías analizadas en este estudio, tan disímiles (y a veces radicalmente opuestas) como garantizar la protección de un patrimonio cultural y natural, pero, al mismo tiempo, hacerlo accesible a todos los públicos; comprometerse con la sociedad en preservar este patrimonio para el futuro y, simultáneamente en algún grado, poner en riesgo su conservación en la medida en que se propone ampliar el disfrute del mismo a los distintos sectores sociales (lo que al interior del museo genera parte de las tensiones analizadas en el *efecto rizoma*).

Las formas en que la dimensión de sociedad se manifiesta en los museos pueden expresarse desde cuatro ámbitos: 1) la manera como la naturaleza diversa de la sociedad pueda estar representada dentro del museo, tanto en el patrimonio que conserva y exhibe, como en los órganos de gobierno, en su equipo de trabajo y en sus públicos; 2) la manera como el museo es percibido por la sociedad que lo rodea (opinión pública); 3) la forma en que sus programas y servicios inciden en los distintos sectores sociales; y 4) la manera como el museo puede ser percibido y se concibe a sí mismo en el ámbito de los Derechos

¹⁵⁶ Viel, Annette. *Pour un lieu dit de la Reunion: Maison des Civilisations et de l'Unité Réunionnaise*. Université de Bourgogne. Note de lecture, s.f., 24 pp.

¹⁵⁷ ICOFOM. *Museology: Back to Basics*, XXXII Annual Icofom Symposium, Synthesis of the Symposium Sessions 1-3, July 2009, Liège and Mariemont, p. 7. En: http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/ISS%2038%20Suppl-Engl.pdf

Humanos, cuya Declaración Universal fue adoptada en 1948 por los países miembros de la ONU “como ideal común por el que todos los pueblos y naciones deben esforzarse, a fin de que tanto los individuos como las instituciones, inspirándose constantemente en ella, promuevan, mediante la enseñanza y la educación, el respeto a estos derechos y libertades, y aseguren, por medidas progresivas de carácter nacional e internacional, su reconocimiento y aplicación universales y efectivos”.¹⁵⁸

A continuación revisaremos los cuatro ámbitos enunciados sobre las formas en que la dimensión de sociedad se manifiesta en los museos. En el primer ámbito, el de la representación de la diversidad social, las posibilidades son tan complejas como el grado en que, en cada país, pueda ejercerse una participación efectiva de los distintos sectores de la sociedad en los diferentes niveles del Estado, pero también, en el caso de los órganos de gobierno y de la composición de los equipos de trabajo, se relaciona con las oportunidades de acceso a la educación superior en los campos de estudio de los museos y la museología, así como con las posibilidades reales para ejercer liderazgo en cada campo. Un referente de especial relevancia lo constituye el Museo Nacional de Nueva Zelanda - *Te Papa Tongarewa* (que en māori significa “nuestro lugar de las cosas preciadas”), cuya dirección la ejercen en forma compartida un Gerente (CEO) y un *Kaihautū* (líder māori), apoyados en otros cinco miembros que integran la junta directiva.¹⁵⁹ Lo anterior en cuanto a la presencia de la sociedad diversa en el conjunto de los gestores del museo. Aunque este aspecto comporta una profunda complejidad política e ideológica, puede llegar a expresarse en la práctica mediante resoluciones normativas; no así el problema de la representación de la sociedad, la cual resulta en alguna medida utópica. Sobre la ficción que el museo crea al presentar un conjunto de objetos como si fuera “un coherente universo representativo”, Eugenio Donato sostiene que tal ficción se basa en la creencia acrítica de que las nociones del orden y la clasificación, mediante una yuxtaposición de fragmentos, pueden producir una “comprensión representativa del mundo” a través de un mecanismo de sustitución, el “desplazamiento de los fragmentos por la totalidad”, y llega al extremo de afirmar que el fracaso del museo, “cuando intenta alcanzar la naturaleza y la esencia del objeto que

¹⁵⁸ ONU. Preámbulo de la *Declaración Universal de Derechos Humanos*, aprobada en la 183a. sesión plenaria, 10 de diciembre de 1948. Consultado el 7 de abril de 2013 en: www.un.org/es/documents/udhr/index_print.shtml

¹⁵⁹ Museum of New Zealand – Te Papa Tongarewa. *Board, management, organisation structure*. Consultado el 7 de abril de 2013 en: <http://www.tepapa.govt.nz/AboutUs/Boardstructure/Pages/organisationstructure.aspx>

exhibe, se debe al hecho de tratar de entender los objetos en relación con el espectador en lugar de hacerlo en relación con los objetos en sí mismos. El «significado», resultado de desplazamientos metonímicos o metafóricos, es antropomórfico y antropocéntrico, y es por causa de su antropocentrismo que está necesariamente condenado al fracaso”.¹⁶⁰ Esta noción crítica del museo desde la filosofía, señala en cierta manera el problema de aquellos museos centrados en el coleccionismo, reproduciendo la concepción de los siglos XVI y XVII cuando el museo fue asumido como un *theatrum* (o *domus*) *sapientiae*, un *theatrum naturae* o también *theatrum humanae vitae*, con una clara intención de representación del mundo real, organizado de manera ideal e ilustrada en un microcosmos. Situado entre el ámbito privado y el público, entre la noción monástica de estudio y la actividad contemplativa, el espacio del museo como estructura epistemológica del Renacimiento tardío, de acuerdo con Paula Findlen, se caracterizaba por la noción humanista del coleccionismo como estrategia textual y por la conformación de colecciones en función de las demandas sociales de prestigio y exhibición.¹⁶¹ No siendo sostenibles estas estrategias en el museo contemporáneo, se comprende por qué M. Ames reclama reconocer el fracaso de la intención de representación 300 años después.

El segundo ámbito (la manera en que los museos son percibidos por la opinión pública) se relaciona directamente con el tercero (la forma en que sus programas inciden en los distintos sectores sociales) —aunque de forma no coincidente— por cuanto la incidencia de sus programas y servicios se refleja en la opinión pública de diversos modos y en distintos grados. En otras palabras, como en la gran mayoría de las expresiones culturales no respaldadas por la cultura hegemónica, una gran diversidad de programas, actividades y relaciones de los museos con sus comunidades pasa generalmente desapercibida o no merece un reconocimiento amplio en los mayores espacios de difusión de la opinión pública. Así, la percepción de los museos se mueve como un péndulo en la sociedad, dependiendo de la concepción misma del patrimonio cultural y natural con el cual cada museo desarrolla sus acciones, desde los lugares de valoración del patrimonio como símbolo de prestigio de la *alta cultura*, hasta los espacios alternativos de encuentro de

¹⁶⁰ Donato, Eugenio. *The Museum's Furnace: Notes toward a Contextual Reading of Bouvard and Pécuchet*. En: Harari, Josué V. (ed.). *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. Ithaca, Cornell University Press, 1979, pp. 223-224.

¹⁶¹ Findlen, Paula. *The Museum: Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy*. *Ibid.*

comunidades, los foros de crítica de la cultura y los espacios de expresión de los grupos de movimientos contraculturales. La conservación del patrimonio cultural y natural de una sociedad implica una toma de posición frente a la valoración del patrimonio. Y, a su vez, la valoración del patrimonio está determinada por la adopción de una perspectiva del mundo, desde unas corrientes de pensamiento específicas. ¿Qué se conserva? Aquello que se valora como digno de preservarse para el futuro. ¿Digno para quién? En el territorio del museo se manifiestan, en menor escala, las mismas pugnas políticas que se debaten en el ámbito de la sociedad, entre la continuidad y el cambio, entre la conservación y la renovación, entre la perpetuación de unos esquemas de ordenamiento social y la posibilidad de transformarlos dando participación o acceso a sectores de la sociedad que tradicionalmente no han tenido oportunidad de incidir en la toma de decisiones. De acuerdo con esta visión ya no sería posible, en adelante, dirigir una mirada ingenua al patrimonio de los museos; ya no sería posible concebir el museo como territorio neutro de la sensibilidad y la contemplación, como goce espontáneo enmarcado en los derechos culturales a la recreación y al disfrute del tiempo libre.

Pensar la dimensión de sociedad en el museo no puede limitarse a una concepción abstracta de opinión pública o de sectores sociales, en general, sin considerar las relaciones que cada individuo puede establecer frente al museo, no sólo como miembro de los públicos visitantes sino como actor determinante en la constitución de la opinión pública. A este respecto, Duncan Cameron y Bernard Deloche ponen al descubierto la relación personal problemática que cada uno establece con el museo como fenómeno y como institución, sin llegar a profundizar en que, así como cada uno de ellos desarrolla una relación tensa con el museo en términos personales, de igual manera cada autor desde cada disciplina —y cada visitante desde su experiencia particular de vida— establecen una relación hacia el museo vinculada a su relación con los padres, con la autoridad y con la libertad. D. Cameron plantea que el punto de partida para aproximarse al problema de la definición del museo es la idea de coleccionar como una conducta universal y que ello se expresa en el hecho de que los seres humanos, de todas las edades y en todas las épocas, siempre han reunido objetos a su alrededor y los han organizado de alguna manera, y reorganizado continuamente, para ubicarlos en correspondencia con su propia concepción

de realidad.¹⁶² Y, para ilustrar la importancia de las colecciones de objetos en la vida del ser humano, describe la forma en que los niños, los jóvenes y los mayores crean relaciones significativas entre ellos y la realidad que los rodea a través de la organización particular de objetos a su alrededor. Desde esta perspectiva, habría que plantear entonces la necesidad de comprender las historias personales de cada autor para ubicar el lugar desde el cual se sitúa el análisis, no sólo desde la disciplina científica del autor, sino desde su historia de vida, lo que nos conduce a vincular el museo a una especie de territorio de terapia psicoanalítica que haría falta explorar en profundidad. B. Deloche llega a plantear que “el museo es, si no una máquina de fabricar solteros, al menos un refugio para los temperamentos inhibidos”, y se pregunta si no sería más útil registrar las imágenes y sonidos de los objetos y no conservar los originales “para evitar los procesos patológicos de proyección y fetichización”.¹⁶³ El museo como lugar de reflexión y pensamiento, puede comprenderse en su dimensión de espacio de experiencias íntimas, pero también como lugar para establecer otro tipo de relaciones personales a través de los objetos, o de relaciones con los objetos mismos (con todo lo que implica la creación de una relación donde *el otro* sólo responde lo que se desea escuchar).

Sumado a lo anterior, el análisis de los mecanismos de sacralización en el museo (ligados directamente al origen del museo moderno como lugar de los tesoros y colecciones de objetos preciosos de la realeza, la Iglesia y los nobles y burgueses ilustrados) debe verse en dos perspectivas distintas y simultáneas: la del curador o director del museo y la del visitante que llega a buscar siempre algo que provoca una distorsión de la realidad que se supone reflejan las piezas de la colección y que se relaciona con la combinación de intereses con los cuales cada uno se aproxima al museo. Estos intereses, que están detrás de las motivaciones que impulsan la visita al museo, son de distinto orden: económico, político, espiritual, intelectual, emotivo, hedonista, etc. A su vez, estos intereses apuntan a obtener un resultado concreto en el campo de las relaciones de poder, tanto en el entorno social (incluso esto tiene que ver con las decisiones de los lugares que frecuentamos socialmente, los edificios públicos a los que ingresamos, la idea de tener el

¹⁶² Cameron, Duncan F. (1971). *The Museum, a Temple or the Forum*. En: Anderson, Gail (Ed.). *Reinventing the Museum: Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*. Walnut Creek, California, AltaMira Press, 2004, p. 64-65

¹⁶³ Deloche, Bernard. Op. Cit., p. 99.

privilegio de acceder a una catedral, a la alcaldía, al estadio, al mercado central estaría otorgando un lugar de poder compartido con un sector privilegiado de la sociedad, en oposición al sector social marginado, o el poder asociado a la pertenencia a una comunidad que accede a esos lugares) como al interior de cada uno, en el sentido psicoanalítico, en cuanto supone una toma de posición frente a la autoridad, en términos amplios, pero también frente a la figuras del padre y de la madre, de lo masculino y lo femenino (el museo, el edificio, el arte y la colección, la obra, la ciencia). Es decir, reconocer el museo como el lugar donde se proyectan nuestras obsesiones y nuestros delirios, no sólo en cuanto visitantes, sino en cuanto estudiosos de una disciplina que buscamos imponer un punto de vista sobre la orientación de las colecciones y de las funciones que debería desempeñar el museo en la sociedad. Algunos estudios incipientes y aún por desarrollar en la museología, se proponen analizar los enfoques de las distintas disciplinas que analizan el museo, así como las tendencias de los distintos segmentos de públicos visitantes, con relación a sus expectativas, aquello que cada uno le exige al museo, lo que quiere encontrar en él, o lo que le reprocha o le combate.

Es en este marco en el que Duncan Cameron, al concebir la posibilidad de incorporar el concepto de *forum* dentro de la idea tradicional del museo como *templo*, finalmente acepta que tal fusión impediría la cabal actuación de las funciones del foro como escenario de debate público, al afirmar que “infortunadamente, la idea de traer el foro —el lugar de la confrontación y la experimentación— dentro del templo significa inhibir y, en efecto, castrar el desempeño del foro”.¹⁶⁴ En este contexto, la permanente tensión entre los conceptos de templo y de foro dentro del museo (tensión impulsada por los múltiples intereses de los distintos actores que intervienen en la orientación del museo), determina los alcances y matices que adquiere ese tercer ámbito en que la dimensión de sociedad se manifiesta en los museos: la forma en que sus programas inciden en los distintos sectores sociales.

Y el cuarto ámbito, que corresponde al rol social del museo en el marco de la *Declaración Universal de Derechos Humanos* en sentido amplio, se genera a partir de la concepción del museo como una institución al servicio de todos los miembros de la sociedad, para fines de estudio, educación y deleite, tal como es reconocido por la Unesco

¹⁶⁴ Cameron, Duncan F., Op. Cit., p. 69.

en la definición adoptada por el Consejo Internacional de Museos. Estos elementos del museo, como espacio público para el ejercicio de derechos y libertades, remiten directamente al derecho contra toda discriminación (art. 7), a la libertad de pensamiento, de opinión y de expresión (arts. 18 y 19), a la libertad de reunión (art. 20), al derecho que toda persona tiene, como miembro de la sociedad, “a obtener [...] la satisfacción de los derechos económicos, sociales y culturales, indispensables a su dignidad y al libre desarrollo de su personalidad” (art. 22), y al derecho de toda persona “a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten” (art. 27).¹⁶⁵

Esta aproximación a la dimensión social del museo desde los derechos humanos nos remite también a considerar la transformación que este espacio ha sufrido a lo largo del tiempo en su papel determinante de construcción de la otredad. Como medio de comunicación, el museo ha sido y es portador de ideologías y concepciones del mundo que inevitablemente remiten a una construcción de la mirada hacia el otro, hacia las otras culturas, hacia la diversidad y hacia la diferencia. Resulta evidente la forma en que el museo ha sido utilizado a largo de su historia para construir y consolidar visiones etnocéntricas y discriminatorias, a partir del énfasis de las visiones culturales dominantes en los discursos museográficos. En esta medida, hoy el museo ocupa uno de los lugares en la sociedad que está llamado a trabajar más directamente en el ejercicio del derecho contra toda discriminación, debido a que no sólo es un espacio público donde pueden circular e interactuar todos los miembros de la sociedad (como el mercado, el parque o la vía pública), sino por ser lugar de preservación y disfrute del patrimonio cultural y natural, y especialmente, por los propios fines de estudio y educación desde sus distintos ámbitos disciplinares.

Estando ubicados los museos en el campo de la educación informal y como apoyo a la educación formal, en consecuencia estarían llamados a trabajar también en el marco del derecho a la educación, la cual debe “orientarse hacia el pleno desarrollo de la personalidad humana y del sentido de su dignidad, y debe fortalecer el respeto por los derechos humanos y las libertades fundamentales”.¹⁶⁶ Es decir, tendríamos que plantear abiertamente la

¹⁶⁵ ONU. *Declaración Universal de Derechos Humanos*, aprobada en la 183a. sesión plenaria, 10 de diciembre de 1948.

¹⁶⁶ _____. *Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales*. Nueva York, 16 de diciembre de 1966/Entrada en vigor: 3 de enero de 1976. Artículo 13, inciso 1.

necesidad de dejar de considerar la educación en el museo como algo centrado básicamente en los contenidos científicos y culturales de sus colecciones y exposiciones, para dar paso a comprender el museo como uno de los espacios sociales destinados a promover el respeto a la diferencia y al pluralismo, así como “capacitar a todas las personas para participar efectivamente en una sociedad libre, favorecer la comprensión, la tolerancia y la amistad entre todas las naciones y entre todos los grupos raciales, étnicos o religiosos”.¹⁶⁷ En este sentido, de la misma manera en que existen normas internacionales y nacionales sobre áreas mínimas básicas para las instalaciones deportivas, en cuanto a capacidad de usuarios en entrenamientos o prácticas, y estándares reglamentados para las edificaciones de educación formal, de acuerdo a los niveles de educación y a la cantidad de estudiantes, también los espacios para actividades educativas en los museos —y sus instalaciones para la presentación de las exhibiciones y la realización de actividades didácticas y de apoyo a las visitas de las exposiciones— tendrían que desarrollarse de acuerdo con unos estándares que facilitarían el cumplimiento de los principios arriba mencionados. Los usuarios de los museos, en particular los niños en edad preescolar y escolar, merecerían disfrutar de unas instalaciones básicas, contando con apoyo del Estado, tal como existen normas básicas para las instalaciones deportivas y de educación formal, para aprovechar al máximo el potencial educativo de los museos. Buscando alcanzar sus fines educativos, el espacio del museo está entonces obligado a combatir cualquier tipo de discriminación en el campo de la enseñanza, discriminación que es entendida como “toda distinción, exclusión, limitación o preferencia fundada en la raza, el color, el sexo, el idioma, la religión, las opiniones políticas o de cualquier otra índole, el origen nacional o social, la posición económica o el nacimiento, que tenga por finalidad o por efecto destruir o alterar la igualdad de trato en la esfera de la enseñanza y, en especial: a) Excluir a una persona o a un grupo del acceso a los diversos grados y tipos de enseñanza; [...]”¹⁶⁸

En consecuencia, en el marco de los derechos a la no discriminación, los museos también constituyen espacios fundamentales para hacer efectivo el derecho de las personas pertenecientes a las minorías a “participar efectivamente en la vida cultural, religiosa,

¹⁶⁷ Ídem.

¹⁶⁸ _____. *Convención relativa a la lucha contra las discriminaciones en la esfera de la enseñanza*. Adoptada en París el 14 de diciembre de 1960/ Entrada en vigor: 22 de mayo de 1962. Artículo 1.

social, económica y pública”.¹⁶⁹ Este aspecto reviste una importancia capital en lo que se refiere a la destrucción de los prejuicios que continúan sosteniendo la discriminación racial o étnica en nuestras sociedades. Los museos, en la mayoría de los casos, actúan de manera inconsciente en la reproducción de los estereotipos que reafirman tales prejuicios, contraviniendo las disposiciones de la *Convención Internacional sobre la Eliminación de todas las Formas de Discriminación Racial*, en particular en lo referente a la obligación de los Estados de tomar medidas eficaces “especialmente en las esferas de la enseñanza, la educación, la cultura y la información, para combatir los prejuicios que conduzcan a la discriminación racial y para promover la comprensión, la tolerancia y la amistad entre las naciones y los diversos grupos raciales o étnicos”.¹⁷⁰ En especial, la Convención estatuye el compromiso de los Estados signatarios de garantizar el goce de, entre otros, “el derecho a participar, en condiciones de igualdad, en las actividades culturales; [...] y el derecho de acceso a todos los lugares y servicios destinados al uso público, tales como los medios de transporte, hoteles, restaurantes, cafés, espectáculos y parques”.¹⁷¹ Siendo el museo, por definición del ICOM–Unesco, una institución “al servicio de la sociedad y de su desarrollo, y abierta al público”, constituye entonces uno de los espacios obligados a practicar y garantizar estos derechos y libertades.

A su vez, la posibilidad de una incidencia concreta de los museos en la construcción de mejores condiciones sociales y en el cambio de las comunidades tiene varias vertientes. La definición internacional de *museos de conciencia en sitios históricos* atribuye a estos lugares cuatro funciones principales: interpretar la historia a través de sitios históricos; participar en programas que fomenten el diálogo sobre temas sociales apremiantes; promover los valores democráticos y humanitarios (como objetivo fundamental); y brindar oportunidades para la participación colectiva en temas que se planteen en el sitio.¹⁷² Los llamados *museos conmemorativos* o *museos de la memoria* (del inglés *memorial*

¹⁶⁹ _____. *Declaración sobre los derechos de las personas pertenecientes a minorías nacionales o étnicas, religiosas y lingüísticas*. Aprobada por resolución 47/135 del 18 de diciembre de 1992. Artículo 2, numeral 2.

¹⁷⁰ _____. *Convención Internacional sobre la Eliminación de todas las Formas de Discriminación Racial*. Adoptada el 21 de diciembre de 1965/ Entrada en vigor: 4 de enero de 1969. Artículo 7.

¹⁷¹ *Ibíd.*, artículo 5.

¹⁷² Museos de Conciencia en Sitios Históricos. Consultado el 18 de octubre de 2012 en: <http://www.sitesofconscience.org/wp-content/documents/project-dev/CriteriosparalaAcreditacion.pdf>

museums),¹⁷³ según Paul Williams, son instituciones dedicadas a conmemorar e interpretar sacrificios o crímenes atroces, con la misión común de prevenir el horror de sufrimientos futuros e “intentar movilizar a los visitantes como testigos históricos y agentes de vigilancia política en el presente y el futuro”.¹⁷⁴ Estos museos ejercen además un rol muy importante para sus comunidades, en la medida en que muchos de ellos responden a estrategias de reparación simbólica hacia los familiares de las víctimas, como lugares que apoyan los procesos de sanación o recuperación de los sobrevivientes de crímenes atroces. Al mismo tiempo, en muchos de estos espacios se vive una tensión continua frente a la morbosidad humana, que naturalmente tiende a explotar los temas de estos museos desde la industria del turismo, lo cual entra en contradicción con la misión de sensibilización ética y movilización política. Erika Doss ha caracterizado una especie de *memorialmania* surgida en las últimas décadas en Norteamérica, la cual describe como “una obsesión con los asuntos de la memoria y la historia, así como un deseo urgente de expresar y reclamar estos temas en contextos públicos visibles”.¹⁷⁵ En su análisis de casi dos centenares de museos y monumentos, identifica cinco grandes categorías, las cuales expresan la importancia que para la sociedad tiene esta otra dimensión de los museos con relación a la memoria y a los procesos de recuperación de comunidades y naciones, categorías que pueden sintetizarse de la siguiente forma: duelo (pesar profundo ante una pérdida, solidaridad con las víctimas); temor (miedo ante tragedias del terrorismo); gratitud (tributo a los héroes sacrificados en las guerras); disculpa pública (ignominia, arrepentimiento); desahogo (manifestación de indignación). Estas categorías, como es obvio, no son excluyentes y en algunos casos resulta muy complejo identificarlas de manera aislada, como ocurre en los análisis de los procesos de concepción y realización de monumentos a las víctimas del terrorismo.

Otra característica de los museos para la sociedad fue descrita por Michel Foucault dentro de los espacios denominados como *heterotopías*, aquellos lugares que difieren radicalmente del espacio cotidiano en una forma de disputa a la vez mítica y real, espacios en los que todas las estructuras reales que se encuentran dentro de la sociedad “son, al

¹⁷³ El significado del adjetivo y sustantivo *memorial* en inglés tiene como sinónimos los sustantivos monumento, tributo, conmemoración, o cenotafio (en el caso de un monumento funerario sin sepulcros), así como los adjetivos conmemorativo, conmemorativo y testimonial. En: *Collins Thesaurus of the English Language*. New York, HarperCollins Publishers. 1995, 2002.

¹⁷⁴ Williams, Paul. *Memorial Museums and the Objectification of Suffering*. En: Marstine, Janet (ed.). *The Routledge Companion to Museum Ethics: Redefining Ethics for the Twenty-First-Century Museum*. Oxon, Routledge, 2011, 447 p.

¹⁷⁵ Doss, Erika Lee. *Memorial Mania: Public Feeling in America*. Chicago, The University of Chicago Press, 2010, p. 2.

mismo tiempo, representadas, cuestionadas [o desafiadas] y subvertidas”.¹⁷⁶ Estos lugares, entre los que Foucault incluye las prisiones, los cementerios, el teatro y los jardines, se caracterizan por responder a seis principios: 1) prácticamente todas las culturas han incorporado heterotopías en diversas formas; 2) en diferentes épocas, cada cultura toma una heterotopía existente y la hace funcionar en maneras diferentes; 3) la heterotopía tiene la facultad de superponer distintos espacios y lugares que son incompatibles entre sí; 4) las heterotopías están vinculadas a fragmentos de tiempo, derivándose hacia una simetría pura de *heterocronismos* (aquí Foucault ubica de una manera más específica a los museos y las bibliotecas como “heterotopías que acumulan el tiempo *ad infinitum*”¹⁷⁷); 5) sólo es posible acceder a las heterotopías siguiendo las normas que regulan su apertura y cierre; y 6) las heterotopías tienen una función ubicada entre dos polos: de un lado, crean un espacio de ilusión que revela cómo todo el espacio real es aún más ilusorio, por estar fragmentado, y de otro lado, tienen la función de crear otro espacio perfectamente ordenado en oposición al espacio cotidiano, una función que resulta ser compensatoria de la realidad.

Desde el análisis del objeto de estudio de los museos, su papel en la sociedad se asimila al rol del libro y el filme —y por extensión, al de las bibliotecas públicas, los archivos filmicos y los centros de documentación audiovisual— en la medida en que es posible escribir y publicar un libro o documento escrito, fílmico o audiovisual sobre cualquier tópico de interés para algún miembro de la sociedad, igual que es posible conformar un museo sobre cualquier aspecto relacionado con los intereses de los seres humanos y con su entorno. Estas posibilidades de los museos son tan inconmensurables como pueden ser los límites de la imaginación y de las mutaciones de la naturaleza. Por ello en gran medida, en el ámbito de la creación y la comunicación, el espacio del museo para la sociedad está fuertemente vinculado a la libertad de pensamiento y de expresión, a la expresión de cada individuo pero también a la expresión de la identidad cultural de una sociedad o una comunidad. Estos aspectos serán revisados en los siguientes acápite.

¹⁷⁶ Foucault, Michel. *Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias*. En: Leach, Neil (ed.). *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*. New York, Routledge, 1997, pp. 330-336.

¹⁷⁷ *Ibíd.*, p. 333.

7) museo – nación e identidad

Cuando se hace referencia a los museos nacionales, regionales y locales —en el sentido de aquellos museos que se proponen expresar la identidad cultural de una nación, región o ciudad— resulta inevitable remitirse a la tesis desarrollada por Benedict Anderson, según la cual la nación se imagina a sí misma como *limitada* a un territorio específico, se imagina *soberana* en su libertad legítima, y se imagina como *comunidad* por encima de la desigualdad y la explotación que puedan coexistir, aclarando que “las comunidades no deben distinguirse por su falsedad o legitimidad, sino por el estilo en que son imaginadas”.¹⁷⁸ La tarea de intentar representar la identidad en estos museos será entonces tanto más titánica cuanto más compleja sea la historia de esa entidad territorial y más diversas sean las comunidades que conforman la nación, la región o la ciudad. En este contexto, los conceptos de complejidad y diversidad no hacen tanto referencia a las innumerables capas y vertientes de acontecimientos, aspectos y protagonistas de la historia cultural de ese territorio, sino, en particular, al tejido multidimensional de conflictos, luchas e injusticias que, superpuestas a lo largo del tiempo, van configurando un territorio de poderes y sometimientos con sus correspondientes pugnas y negociaciones, competencias y rivalidades, alianzas y acuerdos, traiciones y decepciones.

El reto principal que enfrentan los museos de hoy, cuando pretenden representar las identidades de aquellas *comunidades imaginadas* que conforman una nación o un territorio, se caracteriza por la necesidad de definir una posición política concreta que se debate entre reflejar la realidad tal como ha sido —a modo de un espejo o fotografía de la historia cultural y social— o seleccionar algunos aspectos de esa realidad a partir de una orientación tácitamente ejercida por los líderes y sectores dominantes, sesgada en la intención de reiterar y legitimar los triunfos de la historia política. Las pugnas por definir qué hace parte de las colecciones de los museos y qué tipo de piezas deben o no ser museables pueden comprenderse también en el marco de los debates internacionales que dieron origen a la Convención del Patrimonio Inmaterial de la Unesco.

¹⁷⁸ Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Traducción de Eduardo L. Suárez. México, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 24-25.

Entre otras definiciones de patrimonio inmaterial, la Unesco ha publicado la siguiente: “Se entiende por patrimonio cultural inmaterial las prácticas, representaciones y expresiones, los conocimientos y las técnicas que procuran a las comunidades, los grupos e individuos un sentimiento de identidad y continuidad. Los instrumentos, objetos, «artefactos» y espacios culturales asociados a esas prácticas forman parte integrante de este patrimonio”.¹⁷⁹ A primera vista, la última frase de esta definición conduciría a pensar que el patrimonio material está inmerso en el patrimonio inmaterial, y éste aparece concebido casi como un sinónimo de las manifestaciones de la cultura como un todo, que comprende un conjunto dinámico de procesos de creación cultural y organización simbólica de la realidad. De otro lado, aunque la Unesco emplea los términos “inmaterial” e “intangible” como sinónimos, presenta una visión diferente en la definición de patrimonio intangible, entendido como el conjunto de “obras colectivas que emanan de una cultura y se basan en la tradición. Estas tradiciones se transmiten oralmente o mediante gestos y se modifican con el transcurso del tiempo a través de un proceso de recreación colectiva. Se incluyen en ellas las tradiciones orales, las costumbres, las lenguas, la música, los bailes, los rituales, las fiestas, la medicina tradicional y la farmacopea, las artes culinarias y todas las habilidades especiales relacionadas con los aspectos materiales de la cultura, tales como las herramientas y el hábitat”.¹⁸⁰ Estas definiciones prácticamente describen el patrimonio inmaterial como todo aquello que, por carecer de materia y expresarse en la dimensión temporal, no puede preservarse del mismo modo en que se preserva el patrimonio mueble e inmueble, pero que —de manera directa o indirecta— deja su huella en el patrimonio material. En esa huella es donde residiría primordialmente la responsabilidad de los museos frente a la preservación o salvaguardia del patrimonio inmaterial. Es claro que la división material/inmaterial, tangible/intangible, puede facilitar el análisis y la definición de políticas del patrimonio cultural, pero las instituciones encargadas de investigar, conservar y divulgar las distintas áreas del patrimonio están llamadas a indagar en las profundas relaciones que hacen posible comprender sus valores concretos. De alguna manera, podríamos decir que las colecciones de los museos son en sí mismas representaciones

¹⁷⁹ UNESCO. *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*. Paris, 17 de octubre de 2003. Artículo 2.

¹⁸⁰ _____. *Patrimonio Intangible*. División de Patrimonio Cultural, Unidad de Patrimonio Intangible. Paris, 22 de octubre de 2001.

objetuales del patrimonio cultural inmaterial o, dicho de otro modo, el patrimonio cultural inmaterial puede ser representado a través de sus huellas materiales directas o indirectas.

El ICOM incluyó en el año 2001, dentro de la lista de instituciones que también pueden ser calificadas como museos, a “los centros culturales y otras entidades que promueven la preservación, continuidad y administración de recursos del patrimonio tangible o intangible (por ejemplo, el patrimonio vivo y la actividad creativa digital)”.¹⁸¹ Y posteriormente, a partir de 2007, el ICOM adoptó como definición principal de “museo” a las instituciones permanentes que adquieren, conservan, investigan, comunican y exhiben, el patrimonio material *e inmaterial* del ser humano y de su medio ambiente.

En este marco, el papel de los museos frente a la preservación del patrimonio cultural inmaterial podría ser muy estrecho o muy extenso, dependiendo de la profundidad de las relaciones de este patrimonio con las colecciones de los museos tradicionales. La relación más directa la encontramos en la investigación y documentación de los distintos aspectos históricos, sociales y culturales asociados al significado de los objetos, donde los avances de la tecnología han permitido amplificar el registro de una serie de elementos intangibles que permiten profundizar en la comprensión del contexto cultural de los objetos. Es el caso de los programas de *software* para la gestión de las colecciones que han desarrollado herramientas para incorporar diversos medios de documentación relacionada con los objetos, incluidos el video y el audio. Sin embargo, el registro del patrimonio intangible representa sólo la documentación de su existencia y no contribuye directamente a su salvaguardia en su propia dimensión intangible. Una actuación mayor de los museos en este sentido, podría encontrarse dentro del Código de Deontología del ICOM, cuando establece que “los museos tienen el importante deber de fomentar su función educativa y atraer a un público más amplio procedente de la comunidad, de la localidad o del grupo a cuyo servicio está. La interacción con la comunidad y la promoción de su patrimonio forman parte integrante de la función educativa del museo”.¹⁸²

El problema de la identidad en los museos, que atañe principalmente a los museos de historia y de antropología, adquirió desarrollos significativos fundamentalmente durante las últimas tres décadas del siglo XX, centrado en “la salvaguarda y valoración de la

¹⁸¹ ICOM. *Estatutos*. Texto enmendado en la 20ª Asamblea General. Barcelona, España, 6 de julio de 2001, Artículo II, Definiciones.

¹⁸² Hochroth, Lysa (ed.). Op. Cit., p. 8. (Principio 4).

identidad cultural de los grupos minoritarios que han sido, durante siglos, olvidados por una historia «clásica» que es escrita solamente por los grandes poderes, en el todavía semi-feudal mundo en que estamos viviendo”.¹⁸³ Analizando las posibilidades del museo como agente que puede contribuir al desarrollo de la sociedad en la cual se desenvuelve, Hughes de Varine-Bohan planteó cuatro funciones para el *nuevo museo*, entendido como un medio de comunicación original que utiliza el lenguaje de los objetos reales para contribuir al desarrollo integral de la sociedad a la que pertenece. En primer lugar, ser “un banco de objetos/datos” que apoya las necesidades de información y conexión del presente con las raíces de la comunidad, incluyendo espacios de demostración de los oficios tradicionales. En segundo lugar, servir como un “observatorio del cambio” ante el impacto de la modernización y contribuir a la elaboración de políticas y planes de la comunidad sobre la conservación de sus modos de vida. En tercera instancia, convertirse en un laboratorio o taller, un lugar de encuentro para estimular la creatividad. Y por último, “ofrecer una vitrina sobre el presente estado de la comunidad, con sus tesoros del pasado, su conciencia del presente y sus planes y proyectos de futuro”.¹⁸⁴

Es evidente que esta visión de la década de 1980 sobre el potencial del museo en la preservación de la identidad cultural de una comunidad, no podía vislumbrar los futuros efectos de la globalización de un cambio de siglo dominado por la cibernética al alcance de todos, las crecientes facilidades de acceso al transporte masivo internacional y las nuevas lógicas de la economía transnacional y de las migraciones intercontinentales. El concepto original de ecomuseo fue definido por Georges Henri Rivière como

*[...] un espejo donde la población local se acerca para reconocerse, donde busca una explicación del territorio al que está conectado y de las poblaciones que le han precedido, vistos como circunscritos en el tiempo o en la continuidad de las generaciones. Un espejo que esta población local tiende a sus visitantes, para ser mejor comprendida de tal manera que sus producciones, sus costumbres y su identidad puedan obtener respeto.[...]*¹⁸⁵

¹⁸³ Varine-Bohan, Hughes de. *Rethinking the museum concept*. Ponencia en la Conferencia Internacional *Museums and the Cultural Continuity and Identity of Indigenous Peoples*, realizada en Jokkmokk, Suecia, Junio 1986. En: Sofka, Vиноš (ed.). *Icofom Symposium Museology and Identity, Basic Papers. Buenos Aires, October 1986*. Icofom Study Series N° 10. Stockholm, Sweden, Museum of National Antiquities, 1986, pp. 323-333.

¹⁸⁴ *Ibíd.*, p. 327.

¹⁸⁵ Rivière, Georges Henri. *La définition de l'ecomusée*, au Creusot le 13 janvier 1976. Consultado el 12 de febrero de 2013 en: <http://www.ecomusee-creusot-montceau.fr/riviere/index.swf>

Este concepto, basado en una vinculación estrecha del museo con su medio ambiente natural y social, surgió de un interés disciplinar del autor por la ecología y la etnología regional, pero también por una motivación científica de experimentación con nuevos modelos de instrumentos para el desarrollo de las comunidades locales. No pudiendo desligar una cierta visión utópica de relaciones armónicas con el medio ambiente, el concepto también definió el ecomuseo como “una interpretación del espacio —de lugares privilegiados en los cuales poder detenerse o caminar”. Vinculado tanto a las ideas de la libertad y el respeto a la autodeterminación de las comunidades, pero al mismo tiempo al aprovechamiento de una creciente industria turística —que prometía el impulso de una demanda de servicios por parte de turistas con intereses culturales y alto poder adquisitivo—, el ecomuseo debió enfrentar varias décadas después una escisión inevitable: el surgimiento de “ecomuseos comunitarios”, caracterizados por experiencias claramente participativas e independientes de la autoridad local, en contraposición a los “ecomuseos institucionales”, los cuales se encuentran vinculados a un organismo oficial local. A su vez, se generaron posiciones opuestas al interior de los “ecomuseos comunitarios”, en la medida en que algunos comenzaron a poner en duda el estatus de las asociaciones privadas legalmente constituidas, por su cuestionable independencia frente a las autoridades locales a las cuales acuden periódicamente en busca de recursos públicos, lo que ha generado presiones políticas desde los partidos que ejercen el poder en cada período.¹⁸⁶

Junto al papel de las comunidades, surge también otra pregunta sobre la valoración de los bienes culturales materiales preservados en los museos como elementos identitarios. ¿Hoy es posible delimitar el valor de los objetos de cultura material cuando la cotidianidad y la subjetividad han entrado de lleno al campo museal? Los espacios museales, que en otros siglos fueron lugares destinados exclusivamente a preservar tesoros y joyas, trofeos y reliquias, obras maestras y grandes descubrimientos arqueológicos o científicos (etnográficos, médicos o de las ciencias naturales, grandes logros de la ingeniería, las ciencias aplicadas y la tecnología), desde mediados del siglo XX (y con mayor fuerza a partir de la revolución de mayo de 1968) han abierto campo a las miradas sociológicas y antropológicas, junto a las nuevas concepciones de la filosofía y el arte contemporáneos.

¹⁸⁶ Hubert, François. *Ecomuseums in France: contradictions and distortions*. En: *Museum* (Unesco, París) N° 148: Images of the ecomuseum (Vol. XXXVII, n° 4, 1985), pp. 186-190.

Orhan Pamuk, premio Nobel de literatura en 2006 y autor de *El museo de la inocencia*,¹⁸⁷ ha hecho un gran énfasis en el valor de las historias personales cotidianas en contraposición con los grandes relatos nacionales, considerando que “las historias de los individuos son mucho más compatibles con la expresión de las profundidades de nuestra humanidad [...] El verdadero desafío radica en utilizar los museos para contar, con la misma brillantez, profundidad y potencia, las historias de los seres humanos individuales que viven en esos países”.¹⁸⁸ Esta aproximación desde las sensibilidades de la literatura, pone sobre la mesa una cuestión de fondo acerca de la identidad en los museos, en la medida en que las relaciones que se establecen entre los visitantes y las colecciones exhibidas generalmente pasan por la construcción de referentes comunes mediante distintos mecanismos, donde los visitantes indagan por imágenes o elementos que de alguna manera refieran o signifiquen un nexo con su propio pasado —personal y familiar— desde una historia más próxima a su vida cotidiana, la cual casi nunca logra ubicarse en un plano nacional grandilocuente sino más bien en el entorno regional o local.

Flora E.S. Kaplan ha subrayado la determinación de las condiciones históricas sobre el rol de los museos y sus colecciones en la construcción de las ideas de nación y de la identidad nacional.¹⁸⁹ Si bien la creación del museo moderno estuvo vinculada al surgimiento de las ideas de democracia, su desarrollo posterior, junto con los intereses científicos y artísticos, estuvo determinado por el impulso a la economía capitalista, la explotación de los recursos estatales —con sus variantes colonialistas— y las crecientes demandas de educación pública (en muchos países no solucionadas por el Estado sino por los grandes empresarios industriales). Sin embargo, cuando se analizan los casos de las últimas décadas del siglo XX, las transformaciones del papel del museo con relación a las nociones de identidad nacional han sido bastante drásticas, no sólo en la medida en que estos espacios dejaron de ocupar un papel central en la educación pública a partir de mediados del siglo con la ampliación del cubrimiento de la institucionalidad escolar pública

¹⁸⁷ Además de ser una obra literaria, *El museo de la inocencia* es también un museo real localizado en Estambul, los dos creados por el mismo autor como obras interrelacionadas, puesto que “el museo presenta los objetos que los caracteres de la novela usaron, vistieron, escucharon, vieron, coleccionaron y soñaron”, siendo al mismo tiempo “un museo cultural sobre la ciudad de Estambul y su vida cotidiana que, como tal, continuará creciendo y expandiéndose”. Consultado el 12 de mayo de 2013, en: www.masumiyetmuzesi.org

¹⁸⁸ Pamuk, Orhan. *Modesto manifiesto por los museos*. Traducción de Eva Cruz. En: El País, España, 27 de abril de 2012. Consultado el 19 de marzo de 2013, en: http://cultura.elpais.com/cultura/2012/04/27/actualidad/1335549833_020916.html

¹⁸⁹ Kaplan, Flora E.S. (ed.). *Museums and the making of “ourselves”: the role of objects in national identity*. London, Leicester University Press, 1994, 430 p.

gratuita, sino especialmente a partir de la rápida expansión de los medios masivos de comunicación, las nuevas tecnologías y el surgimiento y extensión global de la Internet en el cambio de milenio. En este nuevo escenario, el lugar de los museos frente a la conformación de sentidos de identidad y de concepción de la idea de nación ha sufrido un desplazamiento hacia un espacio particular, parcialmente ubicado en el ámbito de la educación informal y la memoria monumental, donde para todo ciudadano resulta indispensable percibir y comprobar su existencia (aun cuando en muchos casos nunca se lo visite personalmente), un lugar creado como institución depositaria de los símbolos y *reliquias* de la épica nacional, regional o local, que constituye un aporte a los mecanismos de la definición del ser público (la conformación de la identidad personal en la dimensión del ciudadano en el ámbito de lo público, en parte vinculada al rol de la iconografía nacional propagada en los diseños del papel moneda y las acuñaciones), donde también tienen espacio algunos de los referentes importantes de la construcción de las identidades culturales multiétnicas en el escenario de lo nacional.

Otro aspecto esencial de la relación museo-nación e identidad es la concepción de los públicos de los museos. La manera como las personas ejercen su rol de formar parte de un “público” llega a ser un referente identitario que se comparte con los demás roles ejercidos en la sociedad. Michael Warner define el público como “un cuerpo de desconocidos unidos por la circulación de un discurso, sin el cual el carácter público de este discurso no tendría ninguna especial importancia para la modernidad [...] El imaginario social moderno no hace sentido sin desconocidos”.¹⁹⁰ Durante las últimas décadas se han problematizado las categorías que también fueron empleadas inicialmente en los estudios de consumo cultural, al cuestionar los conceptos de “consumo” y “recepción”, así como las denominaciones del sujeto como “consumidor, receptor, espectador, audiencia”. Aunque en el campo de los museos estos cuestionamientos aún no han permeado sustancialmente el tratamiento de los públicos en el ejercicio cotidiano de la atención a los visitantes, es necesario reconocer una dimensión cada vez más activa de la práctica de diversos sujetos sociales, quienes no se limitan a “consumir” sino a crear otros tipos de actividades de interacción con el patrimonio cultural, apropiarlo, negociar conceptos sobre él, generar

¹⁹⁰ Citado por: Rosas Mantecón, Ana. *¿Qué es el público?* En: Revista Poiésis, Programa de Estudos Contemporâneos das Artes - Universidade Federal Fluminense, n 14, p. 175-215, Dez. de 2009.

pactos conceptuales, emotivos y políticos hacia el mismo, que superan los clásicos modelos mecánicos de comunicación.¹⁹¹

Sin embargo, tampoco debe desestimarse el papel que desempeña el museo en el conjunto de las instituciones patrimoniales y de la memoria. Las tensiones que puedan desarrollarse en su interior y en torno a él, forman parte de un amplio espectro de relaciones que revelan distintas maneras de asumir el patrimonio cultural. Según Néstor García Canclini, “como espacio de disputa económica, política y simbólica, el patrimonio está atravesado por la acción de tres tipos de agentes: el sector privado, el Estado y los movimientos sociales. Las contradicciones en el uso del patrimonio tienen la forma que asume la interacción entre estos sectores en cada periodo”.¹⁹² Estas contradicciones no son muy distintas a las que estos tres sectores enfrentan a diario en el plano de la opinión pública y en los procesos de negociación de sus intereses particulares, con motivaciones de muy diversa índole. Analizando las motivaciones estatales, N. García Canclini afirma que, “a veces, el Estado se interesa por el patrimonio para frenar el saqueo especulativo; en otros casos, porque el alto prestigio de los monumentos es un recurso para legitimarse y obtener consenso, y en otros, señala Carlos Monsiváis, por simple «autocomplacencia escenográfica»”.¹⁹³ Así pues, el patrimonio cultural de una nación está conformado por bienes que reflejan las propias diferencias sociales, contrastes y contradicciones de la sociedad que ha tomado parte en la construcción de esa nación. Desde esta perspectiva, constituye un contrasentido la frecuente tendencia a percibir el conjunto del patrimonio cultural del museo como un espacio universalista y neutro, clasicista y racionalista, que hace énfasis en las particularidades estéticas o formales de los bienes preservados, con fines concentrados únicamente en la delectación y la contemplación (tendencia que no sólo se aplica a los museos tradicionales de arte e historia; también en los museos de ciencias — arqueología, etnografía, ciencias naturales, ciencia y tecnología— existe la tendencia a concentrar la mirada sobre los métodos y técnicas de investigación científica de cada disciplina y sobre las particularidades materiales de los objetos y especímenes preservados, congelados en el tiempo, sin relación con el contexto social del presente).

¹⁹¹ *Ibíd.*, p. 199.

¹⁹² García Canclini, Néstor. *Los usos sociales del patrimonio cultural*. En: Florescano, Enrique (comp.). *El patrimonio cultural de México*. México, D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes - Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 45.

¹⁹³ *Ibíd.*, p. 47.

En 2004, el Ministerio de Cultura de Colombia impulsó la realización de un sondeo de opinión que buscaba establecer el nivel de aceptación/rechazo en torno al proyecto de ampliación del Museo Nacional, debido a su impacto urbanístico sobre el sector del centro de la ciudad de Bogotá y a las implicaciones de la reubicación de dos instituciones educativas (una universidad y un colegio) para liberar los terrenos destinados a la expansión del Museo. Dicho estudio, aún no publicado, reflejó las tensiones propias de los imaginarios colectivos entre dos polos opuestos: de un lado, los fines sociales de las instituciones educativas, comúnmente aceptados, y de otro lado, una concepción elitista de la preservación del patrimonio cultural material, asociada a la idea de museo. Sin embargo, cuando se indagó sobre la percepción del significado del Museo Nacional, escogiendo entre varias opciones no excluyentes (de selección múltiple), la mayoría de los encuestados incluyó la percepción del Museo como “un lugar para aprender” (76%), seguida de “un monumento arquitectónico” (56%) y “un lugar donde se guardan objetos importantes” (35%).¹⁹⁴ Estas percepciones contrastan con el nivel de preferencia que tuvo el Museo dentro de las posibilidades de uso de los lugares públicos del sector: los encuestados respondieron que el lugar que más frecuentaban, después de los principales parques (Parque Nacional y Parque de la Independencia), era el Museo Nacional.¹⁹⁵ Estos resultados se relacionan con el uso y disfrute del tiempo libre en el espacio público. Junto a ellos, resulta pertinente revisar algunos descubrimientos relacionados con la percepción que tienen los habitantes de Bogotá sobre diversos temas del patrimonio cultural, publicados en la Encuesta Bienal de Culturas que realiza el Observatorio de Culturas del Distrito Capital. Indagando por aquellos aspectos que los ciudadanos consideran como elementos que identifican a Bogotá, el 6,7% de los encuestados en 2007 consideraron a los museos como los lugares más representativos de la ciudad (el 2,9% respondió que el Museo del Oro, el 2,7% mencionó a los museos en general y el 1,1% al Museo Nacional).¹⁹⁶ En un sentido similar, el 18,46% de los encuestados en 2009 respondió que la primera actividad que le recomendaría disfrutar a un visitante de la ciudad sería ir a un museo.¹⁹⁷ En el 2011, una

¹⁹⁴ Ipsos - Napoleón Franco. *Evaluación sobre la percepción del impacto de la ampliación del Museo Nacional de Colombia*. Informe final. Bogotá, 4 de mayo de 2006, pp. 28-29.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 33.

¹⁹⁶ Observatorio de Culturas de la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte. *Encuesta Bienal de Culturas 2007*.

¹⁹⁷ _____. *Encuesta Bienal de Culturas 2009*.

pregunta se orientó específicamente a indagar por el sentimiento de identidad de los encuestados: “Dígame si usted se siente bogotano(a)”. En forma sorprendente, mientras la información demográfica logró establecer que el 41,03% de los encuestados nació fuera de Bogotá, el 73,71% respondió afirmativamente a la pregunta en mención.¹⁹⁸ Ese sentimiento de pertenencia a un lugar es, al mismo tiempo, un sentimiento de la diferencia. La identidad es algo que nos hace distintos de los demás, que nos diferencia de otros, pero también involucra la pertenencia a algo, la vinculación con algo, el tener algo en común con otras personas. En otras palabras, la identidad implica identificación con lo que nos diferencia pero también implica ser o sentirse idéntico a algo. De alguna forma, este sentimiento dual se relaciona con el concepto denominado en economía como “bienes posicionales”, según el cual un objeto es valorado por quien lo posee en cuanto dicho objeto resulte muy escaso o no sea poseído por la mayoría. De acuerdo con el economista austríaco Fred Hirsch, el crecimiento económico en una sociedad conduce a estimular la competencia posicional, es decir, la competencia por situarse en un lugar más alto dentro de una jerarquía, lo cual, necesariamente, implicará a otros perder posiciones. Esta lógica del crecimiento económico en sociedades avanzadas, necesariamente trae consigo la generación de frustración por la incapacidad de llenar las expectativas de muchos, debido a la consecuente escasez de aquellos bienes posicionales que, por su propia naturaleza, deben permanecer como bienes de acceso restringido.¹⁹⁹ En el campo del patrimonio cultural, es evidente que en toda sociedad existe un consenso tácito sobre la existencia de objetos u obras poderosamente simbólicas que trascienden el ámbito privado, por referirse a momentos culminantes de la narrativa nacional o identitaria. Casos paradigmáticos pueden ser analizados, por ejemplo, en el lienzo *Guernica* de Pablo Picasso, conservado en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en el conjunto de la obra de Francisco de Goya que conserva el Museo del Prado, ambos en Madrid, o en la pintura *Violencia* de Alejandro Obregón que se encuentra en la Colección de Arte del Banco de la República de Colombia, en Bogotá. Desde esta perspectiva, los museos tendrían también un papel esencial en la sociedad frente a la conformación de colecciones de símbolos que encarnan diversos valores reconocidos como tales por una colectividad y que generan un sentimiento

¹⁹⁸ _____. *Encuesta Bienal de Culturas 2011*.

¹⁹⁹ Hirsch, Fred. *Social Limits to Growth*. London, Routledge & Kegan Paul Ltd., 1977. Citado en: Graafland, Johan J. *Economics, Ethics and the Market: Introduction and applications*. Oxon, Routledge, 2007, pp. 114-115.

de pertenencia a una nación o una ciudad. No pudiendo ser poseídos sino por unos pocos, estos símbolos adquieren una dimensión social identitaria a partir del momento en que ingresan al ámbito de lo público, cuando ingresan a las colecciones de los museos.

Analizando los factores que determinan la institucionalización de los museos —lo cual involucra las condiciones implícitas en el proceso de tránsito de una colección particular a una colección pública— Bernard Deloche hace énfasis en el papel definitivo de la “utilidad simbólica de la conservación y de la exhibición de los objetos provenientes de la cultura o de la misma naturaleza”.²⁰⁰ En este sentido, la institucionalización del museo vendría a garantizar los derechos de gozar de esa “utilidad simbólica” del patrimonio cultural, donde los objetos semióforos vienen a jugar un papel central, como “objetos que [ya] no tienen utilidad [práctica o mecánica ... y] que representan lo invisible, que están dotados de un significado, que no se manipulan, sino que se exponen a la vista”.²⁰¹

Sharon J. Macdonald sostiene que los museos públicos se propusieron, desde sus orígenes, invitar a los visitantes a conceptualizar un sentido de diferencia nacional —o racial— frente a otros, generar en ellos la experiencia de que sus propios mundos estaban gobernados en forma segura, así como compartir la sensación de estabilidad y progreso a través de una manera de ver científica u “objetiva”.²⁰² Así, los museos públicos impulsaron la tendencia a pensar las identidades como algo delimitado y coherente. Estos intentos han sido duramente cuestionados, por ejemplo desde la Escuela de Frankfurt, evidenciando cómo la expansión de los medios masivos de comunicación y el consumismo han conducido al decaimiento de la esfera pública democrática, lo que a su vez ha conducido a fragmentar la sociedad en diferentes grupos de intereses con una débil sensación de pertenecer a una comunidad mayor. Sin embargo, “una perspectiva menos negativa sugiere que en efecto existe una diferenciación dentro de la esfera pública [...] pero esto ha conducido a una apertura para que las voces previamente excluidas o marginadas sean ahora escuchadas”.²⁰³

²⁰⁰ Deloche, Bernard. *Institution*. En: Desvallées, André et François Mairesse (eds.). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris: Armand Colin, 2011. 732 p.

²⁰¹ Pomian, K. Op. Cit., p. 33.

²⁰² Macdonald, Sharon J. *Museums, national, postnational and transcultural identities*. En: *Museum and Society*, 1 (1): 1-16. 2003, University of Leicester, p. 13.

²⁰³ *Ibíd.*, p. 14.

La visión anterior coincide en parte con el análisis realizado por Jay Rounds en torno a la identidad personal, no como situación o estado, sino como proceso, instando a los museos a concentrar su atención en las maneras en que los visitantes utilizan estos espacios durante el proceso permanente a lo largo de sus vidas, en cuanto a la construcción, mantenimiento y transformación de sus identidades como personas.²⁰⁴ La construcción del sujeto y de las identidades, aunque se desarrolla en etapas más concentradas en ciertas edades y menos intensas en otras, puede encontrar en los espacios patrimoniales como el museo una dimensión particular, por cuanto la conjunción de elementos diversos de valoración del patrimonio cultural y natural, junto con reflexiones en torno al pasado y a las raíces culturales, tiene la capacidad de detonar operaciones de sentido que permiten encauzar inquietudes sobre las posibilidades de futuro. Encontrar sentidos distintos sobre el mundo que nos rodea, o reflexionar sobre las condiciones que llevaron a un pueblo a convertirse en lo que es hoy, son experiencias que los museos pueden impulsar como oportunidades de pensamiento en torno a formas de vida alternativa. Según Rounds, “el visitante puede mantener los límites que definen su identidad personal en el presente, mientras adquiere familiaridad con el hecho de que otras personas ven las cosas de maneras muy diferentes. El museo ofrece un *ambiente de bajo riesgo* en el cual es posible tener estos encuentros”.²⁰⁵ Aunque es obvio que el conocimiento de diversas dimensiones de la otredad/alteridad se adquiere directamente en la vida cotidiana, la inmersión real en los espacios de otras culturas o comunidades comporta necesariamente la percepción de altos riesgos o amenazas frente a la propia identidad personal. El museo puede generar espacios de inmersión para comprender la otredad sin necesidad de sentir tales riesgos, así como espacios para (re)conocerse en el marco de diversos sistemas de valores que el museo mismo puede poner en escena mediante representaciones que les otorgan un sentido de legitimación. Así, el museo no sólo puede servir como lugar para interactuar en el contexto de la(s) identidad(es) cultural(es) sino también como escenario para apoyar la construcción de la identidad individual, para facilitar o incidir en la reafirmación personal y para vislumbrar otros mundos posibles.

²⁰⁴ Rounds, Jay. *Doing Identity Work in Museums*. En: *Curator* 49/2: 133-150, April 2006, p. 135.

²⁰⁵ *Ibíd.*, p. 146. Subrayado fuera del texto.

Según L. Alonso Fernández, “el concepto de identidad está en estrecha relación con el de democracia cultural, y ambos están, evidentemente, en la base de cualquier enfoque museístico moderno y de desarrollo comunitario —teórico, práctico, técnico, comunicativo, museológico/museográfico, etc.—, derivados de una visión y planteamiento rigurosamente antropológicos”.²⁰⁶ Estas relaciones entre identidad(es) y democracia cultural hicieron su aparición en el espacio del museo de manera muy explícita por sus propias características de espacio público abierto y al servicio de toda la sociedad. Por su parte, Alan Knight ha problematizado los niveles de pensamiento de la categoría de “identidad nacional”, cuando analiza en México la complejidad de las múltiples variaciones estatales o regionales como un factor que hace prácticamente imposible hablar de una identidad “mexicana” específica, al tiempo que, al explorar una alternativa, expone la opción de dar una prioridad arbitraria a algunas de las regiones, excluyendo otras, lo cual significaría perder la categoría de “nacional” por representar sólo algunas regiones o sectores. Con base en el análisis de la heterogeneidad interior de cada país, Knight sugiere que “la identidad nacional es un concepto problemático debido en parte a la complejidad de las naciones y a la variedad de las lealtades subnacionales”.²⁰⁷ La caracterización de la diversidad cultural al interior de cada país y nación lleva también a aceptar otro factor de distinción definitivo: “la formación y el fortalecimiento de las identidades (nacionales, religiosas, étnicas, ideológicas) sí dependen del contacto con «el otro», de «la otredad», sin la cual la especificidad de «lo nuestro» no se puede definir”.²⁰⁸ Si bien la influencia de los museos en la formación de actitudes hacia ciertas categorías de valores resulta ser, en cierto modo, marginal junto al impacto de los medios masivos de comunicación y la Internet, es indudable que estos espacios, por su carácter consagratorio, pueden incidir de manera definitiva en los cambios de percepción que tiene la sociedad hacia sectores culturales minoritarios, puesto que la sociedad aún valora fuertemente el carácter de *templo* de los museos con relación a sus referentes identitarios. Como lo ha planteado Néstor García Canclini, “la identidad tiene su santuario en los monumentos y museos; está en todas partes, pero se condensa en colecciones que reúnen lo esencial. [... El] museo se vuelve

²⁰⁶ Alonso Fernández, Luis. *Introducción a la nueva museología*. Madrid, Alianza Editorial, 1999, p. 98.

²⁰⁷ Knight, Alan. *La identidad nacional: ¿mito, rasgo o molde?* En: Wills Obregón, María Emma y Sánchez, Gonzalo (eds.). *Museo, memoria y nación: misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro*. Bogotá, Ministerio de Cultura-Museo Nacional de Colombia-Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2000, pp. 130-131.

²⁰⁸ *Ibíd.*, p. 132.

ceremonial por el hecho de contener los símbolos de la identidad, objetos y recuerdos de los mejores héroes y batallas, algo que ya no existe pero es guardado porque alude al origen y la esencia. [... Los] monumentos y museos se justifican como lugares donde se reproduce el sentido que encontramos al vivir juntos”.²⁰⁹

8) museo – derechos culturales

Si se trata de analizar el museo como espacio para el ejercicio de los derechos culturales y como escenario para su proclamación y defensa, es necesario partir de la identificación concreta de cuáles de estos derechos tienen relación directa con el espacio del museo o se expresan en él.

Los instrumentos internacionales que reconocen y protegen los derechos culturales pueden clasificarse en seis áreas principales: a) el derecho de autor o de propiedad intelectual; b) el derecho al patrimonio cultural; c) el derecho a la creación y a la producción artística; d) el derecho de las industrias creativas y culturales; e) los derechos colectivos a la identidad y la autonomía cultural; y f) el derecho a la protección y promoción de la diversidad cultural.²¹⁰ Este último se encuentra extensamente desarrollado en la Declaración Universal de la Unesco sobre la Diversidad Cultural, adoptada el 2 de noviembre de 2001. Como resulta evidente, algunos de estos derechos pertenecen también al campo de los derechos colectivos, los cuales, aunque se disfruten también de manera individual (como todos los derechos), se caracterizan porque su titularidad pertenece a una colectividad, son interdependientes y son indivisibles. Conocidos como derechos de tercera generación —después de los derechos civiles y políticos, y de los derechos sociales, económicos y culturales—, los derechos colectivos se ubican en el ámbito de la solidaridad, la protección de los derechos de sectores discriminados, el respeto y la colaboración entre

²⁰⁹ García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F., Editorial Grijalbo, 1990, p. 178.

²¹⁰ Harvey, Edwin R. *Los Derechos Culturales. Instrumentos normativos internacionales y políticas culturales nacionales*. Documento informativo presentado en la Cuadragésima sesión del Comité de Derechos Económicos, Sociales y Culturales del Consejo Económico y Social de la ONU, Ginebra, 9 de mayo de 2008, 19 pp. Consultado el 13 de mayo de 2013 en: <http://www2.ohchr.org/english/bodies/cescr/docs/discussion/EdwinRHarvey.pdf>

todos los pueblos; en este marco se sitúan, por ejemplo, la protección de la diversidad cultural y la conservación y disfrute del patrimonio cultural nacional y universal.²¹¹

Puede afirmarse que el reconocimiento mundial de la existencia de los derechos culturales se inicia a partir de la *Declaración Universal de Derechos Humanos*, adoptada por la Asamblea General de las Naciones Unidas en 1948, cuando en su artículo 27 proclama que “1. Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten”.²¹² En otras palabras, el énfasis de este primer numeral se refiere a los principios de participación en las diferentes dimensiones de la vida cultural, así como al libre acceso y disfrute de las mismas, algo que se encuentra ubicado intrínsecamente en el espacio del museo y es posible verificar en su definición internacional adoptada por el ICOM y reconocida por la Unesco. El segundo numeral hace referencia a la protección del derecho de autor o de propiedad intelectual. Además del artículo 27, la *Declaración Universal* incluye una defensa general de los derechos culturales en su artículo 22, cuando proclama que “toda persona, como miembro de la sociedad, tiene derecho a [...] la satisfacción de los derechos económicos, sociales y culturales, indispensables a su dignidad y al libre desarrollo de su personalidad”.²¹³

Como extensión fundamental puede citarse el *Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales*, adoptado en 1966 y vigente desde 1976, en cuyo artículo 15 los Estados partes reconocen los siguientes derechos de toda persona: “a) Participar en la vida cultural; b) Gozar de los beneficios del progreso científico y de sus aplicaciones; c) Beneficiarse de la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora”.²¹⁴ Centrado en los derechos de las personas, el Pacto ubicó “la conservación, el desarrollo y la difusión de la ciencia y la cultura” como un medio para garantizar tales derechos, donde los recursos invertidos por las naciones en la conservación del patrimonio cultural sólo tienen justificación clara en este contexto. Así mismo, en el inciso 3° del

²¹¹ Núñez Palacios, Susana. *Clasificación de los Derechos Humanos*. En: Derechos Humanos. Órgano Informativo de la Comisión de Derechos Humanos del Estado de México. N° 30, Marzo-Abril 1998, p. 106-107.

²¹² ONU. *Declaración Universal de Derechos Humanos*. Aprobada en la 183a. sesión plenaria y proclamada por la Asamblea General en su resolución 217 A (III), de 10 de diciembre de 1948. Artículo 27.

²¹³ *Ibíd.*, artículo 22.

²¹⁴ _____. *Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales*. Loc. cit., Art. 15.

mismo artículo, los Estados partes se comprometen a respetar la libertad de creación y de investigación científica, mientras en el inciso 4° se reconoce el valor de la cooperación internacional en el ámbito científico y cultural.

En este punto debemos hacer un alto para determinar los alcances de sentido de la categoría “dignidad” de la persona. En primer lugar, el origen de esta noción filosófica se remonta a la Antigüedad y tuvo importantes desarrollos posteriores que permearon la conformación de los derechos civiles, con mayor intensidad a partir de la Revolución Francesa, aunque fue sólo a partir de la catástrofe de la Segunda Guerra Mundial que la categoría de dignidad humana irrumpió en los acuerdos internacionales y en las legislaciones nacionales como un sustento moral esencial de los derechos de los ciudadanos. Tal como lo plantea Jürgen Habermas, “la dignidad humana, que es una y la misma en todas partes y para todo ser humano, fundamenta la indivisibilidad de todas las categorías de los derechos humanos. Únicamente sobre la base de una colaboración recíproca, los derechos fundamentales pueden cumplir la promesa moral de respetar por igual la dignidad humana de cada persona”.²¹⁵ En segundo lugar, resulta pertinente subrayar la relación entre las nociones de dignidad humana y de dignidad en sentido amplio, a partir de la definición del concepto que estableció Kant en los siguientes términos: “[Todo] tiene, o un *precio*, o una *dignidad*. Lo que tiene un precio puede ser sustituido por otra cosa como equivalente; en cambio, lo que se halla por encima de todo precio y, por tanto, no admite equivalente, posee dignidad”.²¹⁶ En cierta forma, la dimensión del museo como lugar de preservación de un patrimonio cultural cuya naturaleza es única, auténtica e irrepetible (pues incluso el patrimonio cultural inmaterial resulta imposible de reproducir de manera idéntica porque sólo ocurre en el tiempo) sugiere la comprensión de la categoría misma de patrimonio cultural como basada en un conjunto de características de aquello que es *digno* de preservarse. Como en una relación tautológica, aquello que es único no puede sustituirse, carácter que comparten los seres humanos con muchas de sus creaciones.

En este contexto, si asumimos que el museo es una institución cultural protegida y promovida por la Unesco como espacio que está *al servicio de la sociedad y de su*

²¹⁵ Habermas, Jürgen. *El concepto de dignidad humana y la utopía realista de los derechos humanos*. En: *Diánoia*, Vol. LV, N° 64 (mayo 2010), p. 9.

²¹⁶ Kant, Immanuel. *Groundwork of the Metaphysics of Morals* 4: 434. Citado por Jürgen Habermas. Op. Cit., p. 5.

desarrollo, abierto al público, para fines de estudio, educación y deleite, el museo se convierte asimismo en escenario para la promoción de los derechos culturales en función del desarrollo social. De esta manera, fundados en la libertad de expresión y creación, la autonomía del libre desarrollo de la personalidad y la vinculación a una cultura, a sus prácticas y a su patrimonio cultural en el marco del derecho a la identidad cultural, los derechos culturales estarían a su vez reclamando el espacio del museo como uno de sus lugares de manifestación y protección en el ámbito de la colectividad. Así, ese derecho esencial de toda persona a expresarse y crear se relaciona también con el derecho a la diferencia y a la autonomía, el cual es subrayado en la *Declaración de la Unesco sobre la Diversidad Cultural* (adoptada en 2001) que establece que “toda persona debe tener la posibilidad de expresarse, crear y difundir sus obras en la lengua que desee y en particular en su lengua materna; toda persona tiene derecho a una educación y una formación de calidad que respeten plenamente su identidad cultural; toda persona debe tener la posibilidad de participar en la vida cultural que elija y conformarse a las prácticas de su propia cultura, dentro de los límites que impone el respeto de los derechos humanos y de las libertades fundamentales”.²¹⁷ Siendo la defensa de la diversidad cultural un “imperativo ético” en el marco de los derechos culturales, el museo como institución de beneficio público, al servicio de la sociedad, constituye un lugar primordialmente llamado a generar espacios de comprensión y valoración de la diversidad, dentro de los principios del *Código de Deontología de los Museos* adoptado por el Consejo Internacional de Museos (ICOM–Unesco).

En el año 2007, el Observatorio de la Diversidad y los Derechos Culturales de la Universidad de Friburgo, Suiza, recogió y sintetizó estos derechos en el documento titulado *Declaración de Friburgo sobre Derechos Culturales*, organizados en seis temas principales: a) Identidad y patrimonio culturales; b) Referencia a comunidades culturales; c) Acceso y participación en la vida cultural; d) Educación y formación; e) Información y comunicación; y f) Cooperación cultural. Habiendo publicado la *Declaración de Friburgo* en 12 idiomas hasta la fecha, el portal de este Observatorio insta a los ciudadanos de todos los países a manifestar públicamente su adhesión a estos principios, a partir del

²¹⁷ Unesco. *Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural*. Resolución adoptada en la 20ª reunión plenaria el 2 de noviembre de 2001. 31ª Conferencia General de la Unesco, París, 2001, Artículo 5. *Los derechos culturales, marco propicio para la diversidad cultural*.

reconocimiento de sus valores.²¹⁸ Tal como es presentado por sus autores, en este documento se ha intentado realizar una compilación de los derechos culturales que hasta entonces se encontraban presentes en diversas regulaciones internacionales.

En Colombia, la Constitución Política de 1991 reconoce y protege los derechos e intereses colectivos “relacionados con el patrimonio, el espacio, la seguridad y la salubridad públicos, la moral administrativa, el ambiente, la libre competencia económica y otros de similar naturaleza que se definen en ella” (art. 88). Este precepto fue desarrollado en la ley 472 de 1998, la cual define como derechos e intereses colectivos, entre otros, “d) El goce del espacio público y la utilización y defensa de los bienes de uso público; e) La defensa del patrimonio público; f) La defensa del patrimonio cultural de la Nación” (art. 4º). De lo anterior se desprende en forma lógica un planteamiento que tendría que desarrollarse en los instrumentos normativos que sobre museos se propongan en el futuro, consistente en la concepción de un derecho compuesto, que involucra el goce del patrimonio cultural, los espacios de uso público y la defensa de la identidad cultural, el cual podría denominarse el *derecho a disfrutar del espacio museal*, que de alguna manera equivale, en el campo de los museos, al derecho a disfrutar de un ambiente sano o, en general, al goce de los espacios de recreación. Así mismo, una faceta de este derecho compuesto estaría caracterizada por la necesidad que tienen las comunidades de confiar la custodia, conservación y exhibición de su patrimonio cultural y natural a una institución específica que administre el espacio físico necesario para que en él ocurran las actividades museísticas y se permita el ingreso y disfrute de este patrimonio para los fines de estudio, educación y deleite, en el marco de los derechos colectivos al goce de este espacio de uso público. De esta manera, la dimensión del museo como derecho cultural tiene manifestaciones múltiples, en dos sentidos: como el derecho a la preservación y protección institucional del patrimonio reunido en los museos, que es propiedad de todos, y como el derecho a participar de los servicios y actividades para su aprovechamiento, en los diversos niveles de las prácticas sociales que forman parte de los diez componentes principales y seis transversales descritos en el presente estudio (investigación, interpretación, comunicación y educación, deleite y goce, contemplación, culto/ritual, reflexión/cuestionamiento, entre otros).

²¹⁸ Observatoire de la diversité et des droits culturels - Institut interdisciplinaire d'éthique et des droits de l'homme (IIEDH). Consultado el 25 de mayo de 2013, en: <http://www.unifribourg.ch/iiedh/en/publications/declaration>

En su análisis del *museo virtual*, Bernard Deloche sostiene que “la necesidad natural de acumular y de conservar, que está en la base de la economía, no parece ser específica del museo, aunque éste recoja y conserve objetos”²¹⁹, afirmación que estaría reduciendo esas funciones a lo meramente mecánico, en el sentido del proceso material de coleccionar, preservar y exhibir a la vista del público. El caso, por ejemplo, de la acumulación y conservación de objetos preciosos de valor arqueológico, artístico e histórico que han llevado a cabo los bancos centrales en muchos países de América, y que han dado lugar a la creación de importantes museos, aparentemente serviría para corroborar el planteamiento de B. Deloche. Sin embargo, su cuestionamiento queda al descubierto por la obvia distinción entre la historia del coleccionismo privado y el surgimiento del museo moderno, que esencialmente se encuentra en el poder de transformación de los significados de un objeto de propiedad privada cuando éste entra en el dominio de lo público. Tal es la explicación por la cual los museos de arte se han convertido en espacios fundamentales para la sociedad (más que cualquier otro tipo de museo), como lugares donde cada visitante accede a disfrutar las colecciones colectivas porque es allí donde la obra de arte adquiere esa multiplicidad de sentidos del ámbito público (sentidos que la misma obra no alcanzaría a reunir jamás al interior de una colección privada). Esa diferencia entre la propiedad particular y algo que nos pertenece a todos, es lo que hace que una exposición temporal de obras de arte de coleccionistas privados no logre movilizar los mismos significados que genera una exposición temporal de colecciones que pertenecen a uno o varios museos.

A su vez, James Clifford introdujo una visión distinta de las prácticas de coleccionar y exhibir en los museos a partir de la noción de “zona de contacto”, la cual fue desarrollada inicialmente por M. L. Pratt en los contextos de la expansión europea y la transculturación.²²⁰ J. Clifford, tomando esta noción prestada y extendiéndola a las relaciones culturales dentro de un mismo Estado, región o ciudad en el campo de los museos, plantea que “los centros se transforman en fronteras cruzadas por objetos y sus creadores. Tales cruces de frontera nunca son «gratuitos» y, de hecho, son rutinariamente bloqueados por los presupuestos y el control curatorial, por definiciones restrictivas del arte

²¹⁹ Deloche, Bernard. Op. Cit., p. 100.

²²⁰ Pratt, Mary Louise. *Arts of the Contact Zone*. Profession 91 (1991), New York: MLA, pp.33-40.

y la cultura, por la hostilidad y la incomprensión de la comunidad”.²²¹ En el marco de este análisis, J. Clifford toma algunos estudios de caso para sugerir caminos en los que tales fronteras pueden ser negociadas de manera más democrática. Aunque estos casos son referidos específicamente a exposiciones de representación de culturas indígenas y africanas, en el fondo podrían extenderse a cualquier representación cultural en un museo, donde pueden surgir preguntas similares, como por ejemplo, “¿los museos estarían en capacidad de realizar exhibiciones de artefactos indígenas (incluyendo préstamos de otras instituciones) sin el permiso de comunidades tribales relevantes? [...] ¿Qué tipo de consulta y participación en la planeación sería la apropiada? [...] ¿Pueden los museos reclamar neutralidad política?”.²²² Estos interrogantes se refieren directamente a una dimensión de los derechos culturales cuyos efectos comenzaron a enfrentar los museos en las últimas décadas, en la medida en que el reconocimiento de sus colecciones como parte del patrimonio cultural de la humanidad o de una nación debe entenderse como perteneciente a la esfera pública, con lo cual todos los ciudadanos tenemos derecho de reclamar su adecuada protección, conservación y exhibición. En particular, en lo referente al patrimonio cultural de una comunidad, “como nunca antes, los curadores se enfrentan al hecho de que los objetos e interpretaciones que ellos exhiben «pertenecen» a otros, tanto como al propio museo”.²²³ Estos análisis dan sentido a una mirada hacia los museos que, en el campo de los derechos culturales, ya no puede ser ingenua. Es decir, como espacio de patrimonio común y lugar de comunicación, el museo no es un repositorio neutral que difunde contenidos sin orientaciones específicas. Como lo expresa J. Clifford, “es inadecuado describir a los museos como colecciones de la cultura universal, repositorios de valor incuestionable, sitios de progreso, descubrimiento y acumulación del patrimonio humano, científico o nacional. Una perspectiva de contacto revela todas las estrategias de coleccionar objetos culturales como respuesta a historias particulares de dominación, jerarquías, resistencia y movilización”.²²⁴

En el marco del derecho a la memoria, los museos también apoyan la tarea de *monumentación* para la sociedad, pero, a diferencia de los monumentos erigidos en

²²¹ Clifford, James. "Museums as Contact Zones," *Routes, Travel and Translation in the Late 20th Century*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1997, p. 204.

²²² *Ibíd.*, p. 205-206.

²²³ *Ibíd.*, p. 210.

²²⁴ *Ibíd.*, p. 213.

espacios públicos, sus colecciones se encuentran protegidas al interior de una institución constituida formalmente para preservarlas, investigarlas y exhibirlas. De esta manera, los museos llevan a cabo una función necesaria para la sociedad y es la preservación de unos hitos o puntos de referencia clave en la cartografía de la memoria, donde cada objeto constituye una especie de señal física, un mojón concreto y visible en el territorio del tiempo, el cual puede ser renombrado, reinterpretado o revisitado en diferentes épocas pero siempre queda anclado en el mismo punto de la memoria para responder a esa necesidad que cada sociedad tiene de revisar y visitar periódicamente su pasado. Al respecto Susan M. Pearce ha investigado a profundidad los distintos roles que juegan los objetos dentro del museo, donde pueden desempeñarse como actores de una narración, pero no sólo como el reflejo de la acción sino que pueden tener un papel en sí mismos creando esos cambios en lo que podría denominarse *el proceso de la historia*. Siendo los objetos ilimitados en sus significados (en cuanto pueden expresar conceptos distintos en cada contexto), este carácter ilimitado “presiona al espectador hacia sus decisiones. El proceso de la mirada es selectivo y el potencial del objeto es más rico que ninguna de sus apariencias [...]. En algún sentido, el objeto se relaciona con la personalidad del espectador en construcción y de esta forma actúa como una especie de espejo pero, al mismo tiempo, el objeto genera un efecto de modificación o cambio en el espectador, de tal manera que luego será una persona sutilmente diferente de aquella que era antes de mirarlo”.²²⁵ En este contexto, el museo estaría actuando como una especie de conmutador/interconector reflexivo social, un lugar que se propone inducir al visitante a concentrarse en la experiencia del fenómeno descrito por K. Pomian como “los procesos de intercambio que unen el mundo visible con el invisible”,²²⁶ pero ya no en la esfera privada, sino en el ámbito de lo público institucional. En este sentido, el lugar del museo, no perteneciendo ya al espacio de la colección privada sino al ámbito de las relaciones sociales, se constituye en escenario para el ritual civil en torno a operaciones colectivas de sentido que no es posible desarrollar de la misma manera en el lugar de la colección personal o privada. Por este motivo el museo, mediante el proceso de *musealización*, como se verá más adelante, actúa para la sociedad como

²²⁵ Pearce, Susan M. *Museums, objects and collections: a cultural study*. Leicester, England: Leicester University Press, 1992, pp. 211-219

²²⁶ Pomian, Krzysztof. *Collezione*. En: Romano, Ruggiero (Dir.). *Enciclopedia Einaudi. Vol. 3. Città-Cosmologie*. Torino, Giulio Einaudi editore, 1978, pp. 330-364.

instrumento que selecciona y eleva visiblemente una pequeña parte del universo de la cultura material e inmaterial.

El músico y compositor inglés Nigel Osborne, quien ha desempeñado una larga trayectoria en la producción de piezas orquestales vinculadas a procesos de recuperación de las atrocidades de la guerra, especialmente en Sarajevo y Bosnia-Herzegovina, sostiene que “la música transforma cosas, transforma la manera en que sentimos, todo el mundo lo ha experimentado, algunas veces cambia la manera en que una persona se relaciona con los otros y, por ello, también a veces puede transformar la manera en que las comunidades trabajan y, justamente porque puede cambiar comunidades, puede también transformar sociedades”.²²⁷ Esta visión del poder transformador de la música —que él ha podido constatar directamente por sus experiencias de trabajo con comunidades— no funciona como una máquina automática. El mismo compositor aclara que, en realidad, “no creo que la música pueda curar nada [por sí sola]; pienso que puede apoyar el proceso de sanación, la música tiene la facultad de hacer posible la sanación”.²²⁸ En otras palabras, lo que le otorga a la música ese poder transformador es su capacidad para servir de instrumento en la construcción de relaciones sinérgicas entre las víctimas —personas con traumas físicos y emocionales— y los médicos y voluntarios de distintas disciplinas que acuden a apoyar los procesos de recuperación de víctimas. El centro de esa capacidad de cambio se localiza entonces, no tanto en la música misma, sino en el proceso sostenido y metódico del uso de la música como instrumento terapéutico, así como en la capacidad de la música como instrumento para expresar y comunicar sin palabras, para expresar directamente sentimientos y, a partir de ellos, “relacionarse con otras personas, ganar credibilidad, confianza en sí mismo, ganar motivación”. Una visión similar a esta capacidad transformadora de la música es la visión de los museos como agentes de cambio social, desde cada disciplina de estudio de los museos. Por ejemplo, los museos de arte —no sólo de artes plásticas sino de música, literatura, cine, etc.— pueden incidir de manera directa en cambios positivos en las vidas de los usuarios que los frecuentan, a partir de programas que utilizan esa capacidad transformadora de las artes en cada individuo, pero también en la transformación de las comunidades que habitan el territorio en el que tales museos se

²²⁷ Intervención de Nigel Osborne en la sesión *Music for Social Change* durante la reunión del *World Economic Forum on Latin America 2010*. Cartagena, Colombia, Centro de Convenciones y Exposiciones, 7 de abril de 2010.

²²⁸ *Ibíd.*

desenvuelven. Otro tanto puede ocurrir con los museos de ciencias naturales, los museos de ciencia y tecnología, los museos de arqueología y etnografía, y los museos de historia. Pero igual que la música, los museos por sí solos no pueden cambiar nada, como tampoco lo hacen los instrumentos de orquesta sinfónica puestos sobre un escenario junto a los atriles, pero sin partituras e intérpretes ni director e infraestructura de recepción de la audiencia y, a veces, sin una mínima convocatoria al concierto. En muchos casos ni siquiera se esfuerzan por cambiarse a sí mismos, dando como resultado el triste espectáculo de aquellos museos que parecen detenidos en el tiempo, décadas atrás, llenos de polvo y telarañas, como oscuros daguerrotipos de lo que alguna vez fueron para sus comunidades. Por ese motivo, la clave para activar los museos no se ubicaría tanto en las estrategias de preservación y documentación de su patrimonio, ni en la investigación, difusión e interacción con su territorio, sino en la manera como el equipo de trabajo de la institución museística logre articular todos estos recursos y ponerlos efectivamente al servicio de una comunidad específica —y también de los diversos visitantes con sus diversas expectativas— para generar relaciones sinérgicas similares a las que menciona N. Osborne. En esta línea de afinidad se ubican todas aquellas estructuras de museos derivadas de la *Nueva Museología*, desde los *ecomuseos* franceses y los *economuseos* canadienses, hasta los *museos comunitarios* impulsados en y desde México hacia América Latina y los *museos productivos* promovidos por el Instituto Latinoamericano de Museología en Costa Rica, así como, en una dimensión más compleja por su compromiso de recuperación social, los *museos de la memoria* y los *sitios de conciencia* mencionados atrás. Desde la segunda mitad del siglo XX, el museo asumió de lleno su papel en la democratización de la cultura y en lo que D. Cameron denominó “la creación de una igualdad de oportunidades culturales” como objetivo central de las reformas que los museos están llamados a realizar sobre sí mismos, como parte de su responsabilidad social.²²⁹

Las anteriores aproximaciones pueden sentar las bases para la configuración de aquello que podría denominarse *el derecho al museo*, en el marco de los derechos culturales. Ese derecho empezaría a concretarse desde la detección de una exclusión ambivalente o una discriminación fáctica pero no explícita, es decir, no desde la defensa directa de este derecho sino desde la defensa de quienes no acceden a él, teniendo como

²²⁹ Cameron, Duncan F., Op. Cit., p. 67.

antecedente el momento en que se estatuye la no discriminación de sectores de ciudadanos actualmente excluidos, un momento en el que surge el derecho de quienes hoy no pueden acceder a disfrutar de los servicios culturales. Para tomar sólo un ejemplo de esta manera de configuración de un derecho, en su lucha contra las diversas formas de discriminación la ONU ha reconocido que la discapacidad “es un concepto que evoluciona y que resulta de la interacción entre las personas con deficiencias y las barreras, debidas a la actitud y al entorno, que evitan su participación plena y efectiva en la sociedad, en igualdad de condiciones con las demás”.²³⁰ En este contexto, centrado en las barreras impuestas por el conjunto de la sociedad a la comprensión y asunción natural de la diversidad, más que en la visión de las deficiencias de un individuo en particular, se reconoce “el derecho de las personas con discapacidad a participar, en igualdad de condiciones con las demás, en la vida cultural” y en este sentido se dispone que los Estados deberán adoptar “todas las medidas pertinentes para asegurar que las personas con discapacidad: [...] Tengan acceso a lugares en donde se ofrezcan representaciones o servicios culturales tales como teatros, **museos**, cines, bibliotecas y servicios turísticos y, en la medida de lo posible, tengan acceso a monumentos y lugares de importancia cultural nacional”.²³¹

Sin embargo, en el marco de los derechos culturales resulta crucial ver con detenimiento los museos en su carácter polisémico y multidimensional, no limitados a su función de servicio cultural o como monumentos y espacios “de importancia cultural”. Es necesario profundizar en la comprensión de los museos como patrimonio cultural de la Humanidad, no sólo desde la conservación de los edificios y las colecciones, sino como lugares de un patrimonio cultural inmaterial específico (las prácticas museísticas en todos sus niveles) que se desarrolla y adquiere una dinámica propia en la medida en que las comunidades y los distintos públicos ejercen su derecho de *vivir el espacio del museo* (asimilable a la categoría de *espacio cultural vivo*, como manifestación cultural inmaterial). Consecuentemente, si ese lugar patrimonial vivo, múltiple y complejo puede constituirse en un derecho cultural para la sociedad actual, el museo mismo debería anunciarse como tal; no basta entonces con abrir las puertas para permitir a los públicos ingresar y recorrerlo. A

²³⁰ ONU. *Convención sobre los derechos de las personas con discapacidad*, aprobada el 13 de diciembre de 2006 (suscrita por Colombia el 30 de marzo de 2007 y ratificada el 10 de mayo de 2011).

²³¹ *Ibid.*, Artículo 30. *Participación en la vida cultural, las actividades recreativas, el esparcimiento y el deporte*. Subrayado fuera del texto.

la sala de conciertos, al auditorio o al teatro se ingresa siempre adoptando un conjunto más o menos concertado de actitudes o prerrequisitos que conforman un ritual que, en mayor o menor grado, es acompañado, preparado, orientado. Esto lo han comprendido especialmente los museos de ciencia y tecnología, los que dedican un espacio importante de preparación para orientar al público antes de iniciar el recorrido; no tanto así los museos de historia, de arqueología y de arte, salvo contadas excepciones. Sin embargo, la adopción de códigos actitudinales no depende sólo de quienes controlan el acceso al espacio museal sino también de quienes acceden a él. Si no se reconoce el museo como espacio distinto con unos códigos específicos, no es posible ejercer el ritual, lo cual equivale a asistir a un concierto para disfrutarlo sólo como música ambiental mientras se conversa con otros asistentes durante la ejecución de los intérpretes. Es lo que ocurre para muchas personas cuando recorren un museo como se recorre una galería de vitrinas comerciales o un lugar turístico incluido en el programa de excursiones recreativas. De hecho, aprovechar las posibilidades de interacción con el museo requiere “una actitud activa de la persona que lo visita, un cierto interés en recorrerlo, una cierta curiosidad, una disposición a relacionarse con la exhibición. [... Esta interacción sólo ocurre con] una persona dispuesta al diálogo con el museo, sin esta condición, ir al museo puede ser tan poco o tan formativo como ir a un centro comercial, un parque o cualquier otro sitio”.²³²

Sandra H. Dudley, en su libro *Museum Materialities: Objects, Engagements, Interpretations*, concentra su atención no sólo en los valores de la materialidad de los bienes de patrimonio cultural, sino especialmente en el espacio del museo como lugar dedicado a propiciar encuentros o formas de involucrarse con los significados, historias y características formales de estos bienes, así como las distintas maneras de explicar o develar los sentidos, metáforas y mitos representados o incorporados en cada objeto preservado en los museos.²³³ Es especialmente en este sentido, como espacio público abierto a la interacción con las narraciones, valores y sentidos de los bienes de patrimonio cultural y natural, que el *derecho al museo* podría caracterizarse de una manera más concreta, al ofrecer sus instalaciones para experimentar en ellas distintas maneras de

²³² Maceira Ochoa, Luz María. *Los museos en la educación de personas jóvenes y adultos*. En: Revista Interamericana de Educación de Adultos, CREFAL, Año 30, N° 1, enero - junio 2008, pp. 47-76, p. 72.

²³³ Dudley, Sandra H. (ed.). *Museum Materialities: Objects, Engagements, Interpretations*. London & New York, Routledge, 2010, 305 pp.

percibir estos bienes, descubrir sus cualidades ontológicas, participar en las relaciones cognitivas y sensoriales asociadas a estos bienes. Desde diferentes perspectivas, tales como la fenomenología y los estudios antropológicos de la cultura material, podría comprenderse de manera más profunda el valor de participar en el espacio del museo donde confluyen diversas aproximaciones a estas colecciones patrimoniales, desde la experiencia del recorrido de los visitantes, las investigaciones curatoriales, las creaciones museográficas y las intervenciones artísticas dentro de ellas, hasta la participación académica y las exploraciones estudiantiles estimuladas a partir de las experiencias docentes en el uso de los museos como recursos pedagógicos.

La posibilidad de considerar el disfrute del espacio del museo como un derecho compuesto e inserto en el campo de los derechos culturales tiene sus raíces en los orígenes mismos de los espacios privados que constituyen los antecedentes directos de los museos. Si bien el *Mouseion* de Alejandría formaba parte de un complejo arquitectónico de servicios académicos, de investigación y educación, en gran medida funcionaba también como un centro de pensamiento y creación literaria y estética; consagrado a las diosas hijas de Mnemosine, tuvo igualmente funciones rituales o religiosas.²³⁴ Posteriormente, mientras las universidades del renacimiento proceden en su mayoría del surgimiento de las academias civiles, como derivación de la *Akademia* de Platón y de otras instituciones de la Antigüedad, las bibliotecas monacales instauraron en forma simultánea la pasión por la investigación de la historia natural, derivada de la historia sagrada. Como lo señala Walter Rüegg, si durante la Edad Media la *vita contemplativa* fue el ideal dominante en las universidades europeas, “bajo el dominio del humanismo el profesor universitario se ubicó al servicio de la *vita activa*, la vida de la acción práctica en sociedad”.²³⁵ Sin embargo, a finales del siglo XVI las universidades fueron perdiendo su monopolio en la investigación y en la educación de las élites en Europa, debido a que “los científicos y académicos más innovadores abandonaron las universidades para ingresar al servicio de los estados principescos, unirse a las academias o buscar el tiempo de ocio y la libertad requeridos para

²³⁴ Según las crónicas del historiador griego Strabo, se sabe que en el conjunto arquitectónico del *Mouseion* existía un templo regido por un sacerdote. Citado en: Shipley, Graham. *The Greek World after Alexander, 323-30 BC*. New York, Routledge, 2000, p. 241.

²³⁵ Rüegg, Walter (gral. ed.). *A History of the University in Europe*. Vol. II: *Universities in Early Modern Europe (1500-1800)*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 8.

sus investigaciones como personas particulares”.²³⁶ En este contexto, es posible afirmar que los espacios personales de estudio y meditación, de colección e inspiración (los gabinetes, el *studiolo*, las cámaras) equivaldrían, en el ámbito privado, al espacio multidimensional que posteriormente ofreció el museo en el ámbito de lo público. En esta medida, el rol del museo como espacio público para el disfrute individual de las oportunidades de contemplación, estudio, investigación y pensamiento forma parte fundamental del análisis del museo como un derecho (en parte este derecho puede ser ejercido en las universidades, pero sólo es permitido a quienes hayan sido admitidos y hayan pagado el costo de la matrícula, lo que explica a su vez la incuestionable defensa de las bibliotecas públicas como espacios de libre acceso y disfrute de la lectura).

También el museo, como ejercicio de los derechos culturales, viene a aportar un espacio libre para todos los ciudadanos que no es frecuente encontrar en otras dimensiones sociales —exceptuando las redes sociales de Internet— en cuanto lugar que estimula y permite la participación abierta en la producción de sentidos en el espacio público. El espacio renacentista de las casas y palacios de la nobleza destinado al *studiolo*, al gabinete de curiosidades y a las cámaras de arte y de maravillas —que al mismo tiempo era el espacio de pensamiento y creación del filósofo y del científico— se convierte en la modernidad en el espacio del museo por su carácter público como oportunidad abierta a todos los miembros de la sociedad, como patrimonio que no puede ser exclusivo de quienes tienen la riqueza necesaria para construir en sus casas esos espacios privados de la contemplación, el disfrute y el pensamiento. En gran parte esta condición corresponde al sentido de las bibliotecas públicas que pusieron las múltiples dimensiones de la lectura al alcance de todos, las cuales en otras épocas estaban reservadas únicamente a quienes poseían los recursos para adquirir libros sin limitación alguna.

Otra visión del *derecho al museo* como espacio pluridimensional, proviene del análisis del origen del museo moderno en contraposición al templo religioso. Quizás la fascinación que genera para muchos el espacio del museo radica en la búsqueda de un lugar de experimentación del ritual laico, en contraposición —o en paralelo— al ritual religioso. En muchas culturas no occidentales el lugar del ritual espiritual no está separado de otro tipo de rituales y de actividades de la vida cotidiana. Es el caso de la *maloka* para los

²³⁶ *Ibíd.*, p. 38.

indígenas del Amazonas, como espacio ritual y cosmogónico, como casa comunitaria y templo de los espíritus, como escenario sagrado, habitación y centro del mundo.²³⁷ Sin embargo en la cultura occidental, donde el espacio del templo se consolidó como un lugar destinado exclusivamente al ritual religioso, es probable que muchas de las emociones e inquietudes hacia rituales no religiosos hayan encontrado en la invención del museo moderno la posibilidad de alojarlas en un espacio concreto. Los rituales laicos se manifiestan en espacios de muy diversas características y de muchas maneras.

Atrás se ha hecho referencia a la especificidad del lugar del museo como parte de los espacios a los que tienen derecho todos los ciudadanos y que ofrecen oportunidades de experiencias pedagógicas de educación informal, a diferencia de las instituciones educativas propiamente dichas, a las cuales sólo es posible acceder si previamente se han superado las pruebas de ingreso y se ha pagado el valor de los servicios académicos. Aunque existan en las universidades espacios de programación cultural abierta y sitios de Internet con cátedras magistrales de reproducción gratuita, el espacio del museo tiene la particularidad de abrirse a la participación para la construcción activa de sentidos en un ámbito libre, totalmente desescolarizado o no académico, algo que en forma similar sólo comenzó a ocurrir en las últimas décadas en muchos sitios web y en espacios alternativos de creación colectiva. Desde esta perspectiva, Susan M. Pearce destaca la especificidad del espacio del museo a partir de la conjunción de cuatro elementos que los museos ofrecen como dimensiones posibles o herramientas disponibles para esta construcción: *la creencia* (a partir de las evidencias de la realidad, en muchos casos convertidas en “reliquias”); *el aprendizaje* (con base en las narraciones o argumentaciones sobre los acontecimientos representados); *la admiración o apreciación* (en torno a las colecciones de arte y los denominados “tesoros”); y *la comprensión* (que se desarrolla no únicamente a partir de la representación del pasado sino de diversos aspectos de la realidad en una perspectiva científica de la naturaleza y los desarrollos tecnológicos).²³⁸

También es necesario considerar el museo como espacio de la imaginación y la creación museográfica, es decir, como medio de expresión en el sentido que ha sido estudiado extensamente desde las diversas teorías del diseño museográfico, pero que

²³⁷ Fiori, Lavinia y Monsalve, Juan. *El baile del muñeco: estudio sobre el ritual del Amazonas*. Bogotá, Editorial Magisterio, 1995. Consultado en: www.banrepcultural.org/blaavirtual/folclor/baile/vida.htm#MALOCA

²³⁸ Pearce, Susan M. Op. Cit., p. 208.

tendría que ser explorado más a fondo como escenario, taller y estudio creativo, en los mismos planos en los que se han investigado y catalogado las grandes tendencias o movimientos del teatro, la danza, la música, la arquitectura, vistos desde sus distintas vertientes a lo largo de la historia (v.gr. clásica, neoclásica, moderna, experimental, etc.).

Finalmente, en el marco de los derechos culturales, el *derecho al museo* significaría reconocer el valor del espacio museal como un recurso único en la sociedad que puede ofrecer una multiplicidad de funciones, abierto a la participación y al disfrute, pero también capaz de responder a múltiples expectativas de los ciudadanos, un lugar que puede transformarse y renovarse (o que, en el peor de los casos, aunque parezca estático tiene en sí mismo el potencial para renovarse), que a su vez conserva testimonios que representan complejos valores para la sociedad, un lugar simbólico y educativo, que tiene la capacidad de reunir y desempeñar roles muy diversos para adecuarse a las demandas de los visitantes de todas las edades, géneros y tendencias, quienes, inmersos en el *síndrome de Babel* de los museos, buscan vivir a un mismo tiempo:

- El museo como preservación del patrimonio y la memoria
- El museo como espacio de memoria y lugar de conciencia
- El museo como escenario de exhibición
- El museo laboratorio o centro de investigación
- El museo como escuela o centro de educación informal
- El museo como lugar del disfrute y la contemplación
- El museo como lugar de reflexión
- El museo como lugar de inspiración (un espacio para *musear*)
- El museo como lugar de creación
- El museo como lugar de recreación y divertimento
- El museo como lugar de socialización
- El museo como espacio ritual
- El museo como lugar exclusivo (como símbolo de prestigio)
- El museo como lugar inclusivo (para visibilizar las historias silenciadas)
- El museo como lugar de referencia de la memoria colectiva
- El museo como espacio para luchar contra el olvido
- El museo como lugar de identidad

- El museo como espacio de conocimiento
- El museo como espacio de reconocimiento
- El museo como espacio de celebración de la diversidad
- El museo como templo
- El museo como foro
- El museo como centro cultural
- El museo como servicio público
- El museo como lugar de encuentro e intercambio
- El museo como lugar de cuestionamiento y debate
- El museo como lugar tradicional y permanente
- El museo como lugar dinámico e innovador
- El museo como espacio de expresión
- El museo como narración o relato
- El museo como metáfora
- El museo como paráfrasis
- El museo como teatro
- El museo como escenario
- El museo como espacio de apreciación estética
- El museo como ventana hacia otras realidades
- El museo como puerta de entrada a otros mundos
- El museo como observatorio del universo
- El museo como espejo una sociedad
- El museo como lugar para practicar distintos modos de ver
- El museo como patrimonio cultural y natural local, regional, nacional o universal
- El museo como hito urbano
- El museo como obra de arte arquitectónica
- El museo como generador de impacto económico local
- El museo como centro de explotación sostenible para una comunidad
- El museo como atracción turística
- El museo como lugar de ocio o pasatiempo
- El museo como lugar de exploración

- El museo como lugar de descubrimiento
- El museo como lugar del deseo y la sorpresa
- El museo como espacio para experimentar
- El museo como espacio para conmovearse
- El museo como lugar de la imaginación
- El museo como lugar de simulación
- El museo como lugar para aprender
- El museo como espacio para admirar
- El museo como lugar para maravillarse
- El museo como lugar de las emociones
- El museo como lugar de pensamiento
- El museo como experiencia estética
- El museo como espacio de inmersión
- El museo como espacio de interacción
- El museo como espacio para el diálogo
- El museo como espacio para el asombro
- El museo como espacio de vida
- El museo como espacio de conservación del pasado
- El museo como espacio de construcción de futuro
- El museo como lugar de apropiación de imágenes
- El museo como lugar de apropiación de vivencias
- El museo como lugar de apropiación de la realidad
- El museo como lugar de comprensión y construcción de conceptos
- El museo como espacio de construcción de relaciones
- El museo como espacio de construcción interdisciplinaria
- El museo como sistema complejo
- El museo como espacio de múltiples funciones
- El museo como lugar para *gozar*
- El museo como lugar para compartir
- El museo como instrumento de desarrollo comunitario
- El museo como espacio de construcción colectiva de sentido

- El museo como espacio de valoración del patrimonio común
- El museo como agente de cambio social
- El museo como homenaje y tributo
- El museo como lugar de referentes simbólicos
- El museo como espacio de reparación simbólica
- El museo como espacio de participación
- El museo como espacio imaginario
- El museo como espacio sensible
- El museo como aquel *museo ideal* de cada uno de los visitantes
- El museo como espacio en construcción constante
- El museo como lugar de las posibilidades [...]

Como lo ha señalado el museólogo brasileiro Mário de Souza Chagas, el museo es un lugar del que nunca es posible cerrar su descripción, es decir, un lugar continuamente abierto a la transformación, un lugar de percepciones cambiantes que aumentan a diario, un lugar para la adición continua, para la suma permanente.²³⁹ Esta multiplicidad fue anotada también por Priscilla Boniface y Peter J. Fowler, como una factibilidad variable y contundente, al afirmar que “los museos son maravillosos, frustrantes, estimulantes, irritantes, cosas horribles, graciosos, sorprendentes, terriblemente aburridos y curiosamente excitantes, de estrecha visión aunque potencialmente visionarios. Y lo realmente mágico es que cualquiera de ellos puede ser todo eso, simultáneamente”.²⁴⁰

²³⁹ Intervención de Mário Chagas sobre la ecuación *Museos y patrimonio (memoria + creatividad) = cambio social*, durante el Encuentro “Museos y patrimonio”, organizado por ICOM Colombia en el Museo de Arte del Banco de la República, Bogotá, 18 de septiembre de 2013.

²⁴⁰ Boniface, Priscilla y Fowler, Peter J. *Heritage and Tourism in “the Global Village”*. London, Routledge, 1993, p. 118.

III. La era relacional de los museos (o el ocaso del museo moderno)

Continuamente se tiende a ignorar (ocultar, reducir, simplificar) la gran diversidad de fenómenos que ocurre al interior de los museos, así como la complejidad de formas en que estos fenómenos se articulan. Tal complejidad se debe en parte a las marcadas diferencias científicas, metodológicas y procedimentales que generan las especificidades de sus colecciones y de las múltiples disciplinas que confluyen en su operación integral: muchos de los procesos que ocurren en los museos de arte no tienen relación con aquellos que operan en los museos de ciencias naturales o en los de ciencia y tecnología, mientras que los museos de arqueología e historia imponen actitudes, en ocasiones, diametralmente opuestas a los procesos que ocurren en los museos de etnografía, tradiciones y artes populares, o en los museos comunitarios y en los llamados *museos de la memoria*. Así mismo, las relaciones que se establecen con los públicos visitantes y las actividades o eventos que se desarrollan en cada tipo de museo comportan grandes variaciones.

Esta tendencia a ignorar la diversidad y complejidad de los fenómenos inherentes al espacio museal probablemente se deba al desinterés, por parte de la museología *especial*,²⁴¹ en abrir espacios para la articulación de estos fenómenos, siendo más conveniente para esta museología concentrarse en favorecer la visión del museo desde una disciplina específica de estudio de las colecciones. Lo anterior ha contribuido indirectamente a consolidar el estereotipo del museo como un escaparate donde se exhiben cosas que se encuentran en plena obsolescencia o fuera del mercado, donde se almacenan e investigan especímenes por

²⁴¹ La denominada *museología especial*, aunque derivada de la *museología general*, está centrada en el predominio de una sola disciplina científica, correspondiente al tipo de colección que constituye su objeto de investigación especializada.

parte de un reducido grupo de científicos, o donde sólo concurren procesos de fetichización y sacralización.

En el ámbito de los estudios socioculturales de la memoria, por ejemplo, se ha tendido a clasificar a los museos en la categoría de “memoria de almacenamiento” en contraposición a la “memoria funcional”, categorías que han sido desarrolladas por Aleida Assmann para diferenciar el carácter de aquellos elementos que guardan una serie de códigos, o son portadores de significado, pero que no se encuentran activos hasta el momento en que (re)ingresan al ámbito funcional como instrumentos que (re)cobran sentido para una sociedad.²⁴² Esta categorización coincide con la tendencia general, analizada atrás, sobre la percepción de las instituciones públicas de la memoria como un conjunto relativamente homogéneo que comprende los archivos, las bibliotecas y los museos, conjunto que ha llegado a ser considerado como el objeto central de las ciencias de la información y la documentación. Sin embargo es claro que, en toda categorización, los esfuerzos por delimitar las características de un objeto de estudio llevan a ocultar o simplificar algunas (o muchas) de sus propiedades. En el caso de los museos esta situación se acentúa con matices particulares, en la medida en que la enorme diversificación de las disciplinas científicas y de las funciones que este lugar ofrece y desempeña para la sociedad ha impulsado desde el siglo XIX el desarrollo del museo como un compuesto entre institución educativa, lugar de preservación de bienes muebles de interés científico, artístico e histórico, lugar de la memoria, centro cultural, lugar de exhibición y comunicación, espacio para la investigación, atractivo turístico, lugar de encuentro social, espacio para el disfrute y la contemplación, espacio para el ritual laico y espacio para el ocio, entre otras funciones fundamentales vinculadas a los derechos culturales, enunciadas en el capítulo anterior. Quizás la categorización que hace Aleida Assmann pone en cuestión la distancia que existe entre, de un lado, las funciones de preservación, documentación y cuidado de una colección —contenido o patrimonio— en cuanto conjuntos de documentos de una realidad que deben conservarse para el futuro, y, de otro lado, el potencial de los museos para dinamizar un espacio y convertir estos documentos patrimoniales en fuente de experiencias y relaciones significativas para los distintos públicos que acuden al museo. Al

²⁴² Assmann, Aleida. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. Munich, Beck, 1999. Citada en: Erill, Astrid. *Memoria colectiva y culturas del recuerdo. Estudio introductorio*. Trad. de Johanna Córdoba y Tatjana Louis. Bogotá, CESO-Universidad de los Andes, 2012, pp. 42-43.

respecto es esencial tener presente que, cuando se habla de los diversos públicos de los museos, se tiende a pensar sólo en los visitantes de las exposiciones y en los asistentes a las actividades educativas y los eventos académicos y culturales —es decir, quienes transitan físicamente como observadores o espectadores por los espacios, salas y auditorios— pero generalmente se excluyen muchos otros usuarios internos y externos que solicitan los servicios de los museos en diferentes niveles (entre otros, por ejemplo, están las consultas de objetos que no se encuentran en exhibición y los requerimientos de información textual, gráfica, fotográfica o audiovisual sobre las colecciones, por parte de las instituciones públicas o privadas de las que dependen los museos, los medios masivos de comunicación, los creadores y productores de proyectos editoriales, los académicos vinculados a las universidades e institutos de investigación, los docentes y estudiantes de escuelas y colegios, los familiares de antiguos donantes de las colecciones, las autoridades policiales, etc.).

En la tarea de evidenciar la diversidad de los fenómenos del museo, la definición internacional de sus componentes, promovida por el ICOM–Unesco, no ha logrado contribuir ampliamente a su comprensión integral. Mantener la tradicional preponderancia del contenido y el continente en los museos (o, para denominarlos en las categorías de la Nueva Museología, del patrimonio cultural o natural y el territorio), sólo conduciría a adoptar una actitud reverencial hacia la autoridad científica del museo (o al menos aquella autoridad científica que debería consolidar toda institución que se proponga emprender funciones museales), en la medida en que se intenta centrar la importancia de la investigación en el contenido del museo —de la cual se desprende la constitución de colecciones de bienes muebles de interés cultural (o la preservación sistemática de documentación sobre el patrimonio cultural inmaterial)²⁴³— así como en su organización dentro de un lugar/territorio determinado. Nos referimos aquí, entre otros, a los museos

²⁴³ Como se mencionó en otra parte de este estudio, al parecer la comunidad de museos en Iberoamérica aún no ha adquirido total conciencia sobre la irrupción de la categoría del patrimonio cultural inmaterial en los museos, la cual obtuvo pleno reconocimiento en el ICOM desde 2004, cuando se hizo referencia a los museos que trabajan con este patrimonio en los siguientes términos, dentro del *Código de Deontología para los Museos*: “2.8. Colecciones de carácter práctico. La política en materia de colecciones puede prever modalidades específicas para aquellos museos que, en vez de dar prioridad a las colecciones de objetos y especímenes, se centran principalmente en la conservación de procesos culturales, científicos o técnicos, o de objetos o especímenes coleccionados para que sean objeto de actividades educativas y manipulaciones habituales.” Hochroth, Lysa (ed.), *Op. Cit.*, p. 3. Aquí debe precisarse que el equivalente al concepto de *conservación*, aplicado al patrimonio material, corresponde en el patrimonio intangible a un concepto que comporta otros niveles de complejidad, denominado *salvaguardia*.

vinculados directamente a las universidades y a los institutos científicos, en cuyo caso la visión se centra en la investigación y divulgación especializada de sus colecciones, en detrimento de los demás componentes principales y transversales del museo.

Este análisis nos conduce a su vez a la recurrente discusión sobre la distinción entre colección y museo. El filósofo Bernard Deloche ha enfocado gran parte de su atención en el estudio de las dinámicas de constitución de colecciones y su exhibición, las cuales, aunque forman parte importante de las funciones sociales del museo, son apenas dos de las cinco (o seis, si se quisiera profundizar en los planteamientos de Stephen E. Weil) estrategias principales del museo actual. No se trata de entrar a discutir si las funciones son seis, cinco o tres (véase la tesis doctoral de Peter van Mensch, a propósito del *Museum Manifesto* de Joseph Veach Noble), o si deba encontrarse una nueva nominación que trascienda la función de comunicar, o más bien describir los nuevos roles que los museos han desempeñado en las últimas décadas (aún podríamos hablar de siete u ocho funciones básicas, desde las distintas corrientes de la Nueva Museología). De lo que se trata es de aceptar que aquello que ocurre al interior del museo, en aquel lugar concreto que vincula continente/territorio y contenido/patrimonio con una experiencia sensorial directa, ha de ser visto como algo específico del museo y de la museología, sin ignorar que algunas de las características de esta experiencia pueden estar presentes en otros lugares y en otro tipo de experiencias de relaciones sociales, tecnológicas e intelectuales, incluso espirituales y sensoriales (pero ha de aceptarse que no todas estarán presentes fuera del museo, al menos no de la misma forma).

El subtítulo de este capítulo hace referencia a las grandes transformaciones que el museo comenzó a experimentar en la segunda mitad del siglo XX, permeado por los efectos de una acelerada globalización económica e informativa y por los debates internacionales por un nuevo orden económico y social. Durante las últimas décadas, quizás uno de los factores que ha venido influyendo con mayor impacto en este cambio ha sido la rápida extensión de la Internet y la disponibilidad masiva, a costos cada vez más bajos, de los dispositivos móviles multimedia y de los teléfonos inteligentes (que en los últimos años han comenzado a fundirse en mecanismos afines). Cabe aclarar que, con la expresión *ocaso del museo moderno*, de ninguna manera nos referimos aquí a la extinción del museo sino a la transformación del mismo en un espacio que en las próximas décadas será cada vez más

rico y más significativo como expresión de la postmodernidad, en un proceso similar a la transición ocurrida entre el *musaeum* —como centro de pensamiento y templo de las musas— y el surgimiento del museo moderno a partir del siglo XVII. En efecto, es posible afirmar que la primera época del museo —que podríamos denominar del *museo clásico*— como creación de la cultura occidental estuvo caracterizada por la fundación de centros de conocimiento en el mundo grecorromano, tales como el *Mouseion* y *Bibliotheka* de Alejandría, la biblioteca de Pérgamo o las diversas bibliotecas y centros de pensamiento de la Roma antigua, período que se interrumpió con la destrucción de Alejandría, la decadencia del imperio romano, el saqueo y la barbarie, seguidos por el oscurantismo medieval. Un período de transición puede ubicarse entre los siglos XIII y XVI con la consolidación de los tesoros clericales, la formación sistemática de colecciones de los recintos escolásticos del Medioevo y el Renacimiento, los gabinetes, el *studiolo* y las cámaras de arte y de maravillas de los castillos, palacios y residencias de la nobleza. La segunda era del museo —que conocemos como el *museo moderno*— coincide con los procesos de extensión de la modernidad científica y política y se inició entre los siglos XVII y XVIII con el establecimiento de los primeros museos abiertos al público, como una estrategia de los grupos ilustrados frente a la necesidad de ampliar las posibilidades de educación y diseminación de las concepciones del mundo defendidas por cada institución y régimen político, mediante el acceso a estos conocimientos a través de la exhibición de colecciones científicas, históricas y artísticas, en espacios tales como el *Amerbach Cabinet*, origen de los museos de arte e historia de Basilea (colección adquirida por el gobierno de la ciudad en 1661, para evitar su venta al extranjero, y abierta al público en 1671);²⁴⁴ el *Ashmolean Museum* de la Universidad de Oxford (abierto en 1683); el *Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon* (creado con la colección que legó a la ciudad el abate Jean-Baptiste Boisot, abierto al público en 1694, dos días por semana conforme al testamento del abate);²⁴⁵ la *Kunstkamera* de San Petersburgo (creada con las colecciones de Pedro El Grande, abierta al público en 1728);²⁴⁶ los *Musei Capitolini* de Roma

²⁴⁴ Ackermann, H.C. *The Basle cabinets of art and curiosities in the sixteenth and seventeenth centuries*. En: Impey, O. and MacGregor, A. *The Origins of Museums*. Oxford, Clarendon Press, 1985, pp. 62-68. Citado en: Hooper-Greenhill, Eileen. *Museums and the Shaping of Knowledge*. London, Routledge, 2003, p. 88.

²⁴⁵ Pinette, Matthieu et al. *Le Musée des Beaux-Arts et d'archéologie de Besançon*. París, Fondation Paribas, 1994, p. 7.

²⁴⁶ De acuerdo con la orden impartida por Pedro el Grande, “a quienes deseen acudir al museo se les debe ofrecer instrucción y entretenimiento, y no se les debe obligar a pagar dinero”. Según los documentos de su creación que hoy

(inaugurados con apertura al público en 1734); el *British Museum* (fundado en 1753 y abierto en 1759);²⁴⁷ el Real Gabinete de Historia Natural de Madrid (abierto al público en 1776);²⁴⁸ el Palacio Belvedere, con la colección de los Habsburgo en Viena (abierto al público en 1781)²⁴⁹ y el *Musée du Louvre* (abierto al público el 10 de agosto de 1793 con el nombre de *Muséum central des Arts*).²⁵⁰

Siendo el museo moderno una institución surgida directamente de las necesidades de investigación y divulgación del conocimiento ilustrado (posteriormente vinculado a la educación como estrategia política, económica y gubernamental), su configuración científica estuvo en consecuencia derivada de la formación de los campos disciplinares, lo que explica la posterior adopción de una categorización general de los museos según su contenido o disciplina. En efecto, muchas de las colecciones que dieron origen a los grandes museos fueron creadas inicialmente por particulares durante el desarrollo de sus investigaciones, como es el caso de la creación del *British Museum* a partir de las colecciones adquiridas por el Parlamento británico a *Sir Robert Bruce Cotton M.P.* (1571–1631), a *Sir Hans Sloane* (1660–1753), a *Lord Edward Harley*, segundo Conde de Oxford y Mortimer (1689-1741) y a *Sir William Hamilton* (1730-1803). A su vez, la colección de *Sir H. Sloane* había absorbido previamente colecciones completas de otros particulares, como *William Charlton* (1642–1702) y *James Petiver* (ca. 1665-1718). Incluso el rey Jorge II contribuyó personalmente a consolidar los fondos del *British Museum* cuando en 1757 decidió donar la colección de la antigua biblioteca real (*Old Royal Library*).²⁵¹ Así pues, los procesos de conformación de las grandes colecciones que hoy conocemos, en su mayoría fueron fruto de las investigaciones de humanistas que acumularon instrumentos y

preserva este Museo, el lugar era visitado por “un gran número de... gente de distintos rangos”. *Peter the Great Museum of Antropology and Ethnography, Russian Academy of Sciences – Kunstkamera*. Consultado el 24 de mayo de 2013, en: http://www.kunstkamera.ru/en/history/the_history_of_kunstkammer/

²⁴⁷ Entre las colecciones que dieron forma al Museo Británico, se encuentra la colección conservada en el repositorio de la *Royal Society* de Londres. Su contenido fue publicado en 1681 por Nehemiah Grew, bajo el título *Musaeum Regalis Societatis, or a Catalogue & Description of the Natural and Artificial Rarities belonging to the Royal Society and preserved at Gresham College*.

²⁴⁸ Rábano, Isabel. “Museos históricos en España: de los gabinetes de curiosidades a los modernos centros de investigación, conservación y comunicación”. En: Gómez Vintaned, J. A. (ed.). XI Jornadas Aragonesas de Paleontología. «La Paleontología en los museos». Zaragoza, Institución de Investigación Fernando el Católico, 2010, pp.29-39.

²⁴⁹ Bazin, Germain. *The Museum Age*. New York, Universe Books, 1967, pp. 158-159. Citado en: Alexander, Edward P. *Museums in Motion: An Introduction to the History and Functions of Museums*. Walnut Creek, AltaMira, 1996, p. 22.

²⁵⁰ Musée du Louvre. *Histoire du Louvre: Du château au musée*. Consultado el 23 de marzo de 2014, en: <http://www.louvre.fr/histoire-du-louvre>

²⁵¹ The British Museum. *History of the British Museum*. Consultado el 15 de abril de 2013, en: www.britishmuseum.org/about_us/the_museums_story/general_history.aspx

piezas de interés arqueológico, científico, artístico, histórico, etnográfico, documental y bibliográfico en los gabinetes privados o lugares de estudio personal. También las investigaciones de los académicos de universidades e institutos de investigación en todo el mundo dieron origen o alimentaron (y continúan alimentando) enormes colecciones preservadas en los museos universitarios los cuales, como es lógico, se derivaron de la actividad académica y se encuentran vinculados directamente al campo disciplinar del que surgieron.

Como espacio pedagógico para las multitudes que no podían acceder a una educación escolarizada, el museo moderno desempeñó un papel educativo central hasta bien entrado el siglo XX, tal como lo demuestra el continuo apoyo a los museos por parte de los gobiernos y de los grandes industriales en Inglaterra y Estados Unidos, en especial durante el siglo XIX y comienzos del siguiente. John Cotton Dana, reconocido fundador y director del *Newark Museum* en New Jersey, describió en 1925 el papel que el museo debía cumplir para la comunidad, en los siguientes términos: “Un *buen* museo atrae, entretiene, genera curiosidad, estimula el interés por indagar y, en consecuencia, promueve el aprendizaje. Es una institución educativa que ha sido instalada y mantenida en movimiento porque puede ayudar a los miembros de la comunidad a llegar a ser más felices, más sabios y más efectivos seres humanos”.²⁵² Sin embargo, casi un siglo después, con la disponibilidad generalizada de los medios de comunicación globales, los dispositivos electrónicos y otros recursos de educación informal, puede afirmarse que hoy ya no son tanto las capacidades educativas del museo las que caracterizan las mayores posibilidades de este espacio para la sociedad. En este sentido, el mayor valor de los museos en el siglo XXI se encontraría entonces en la generación de otro tipo de experiencias significativas, emotivas y sensibles, quizás no tanto formativas o pedagógicas aun cuando éstas continúen siendo inherentes a la naturaleza del museo. Este énfasis podría llevar a la recuperación del museo como lugar de construcción de relaciones reveladoras y como espacio ritual, pero en términos contemporáneos, es decir, no como lugar de culto fetichista a las evidencias del pasado, sino como *memorial* o como espacio sagrado para el ámbito trascendente del mundo laico. De alguna manera, significaría avanzar un poco más hacia los ideales de

²⁵² Grove, Richard. *Pioneers in American Museums: John Cotton Dana*. *Museum News* 56 (May-June 1978): 32-39. Citado en: Alexander, Edward P. Op. Cit., p. 13. Subrayado en el texto original.

fondo de la Nueva Museología expresados, en palabras de Hughes de Varine-Bohan, a partir de la crítica al museo tradicional que sólo permite al público “contemplar estos objetos sin tocarlos y, con frecuencia, sin entenderlos. Nosotros proponemos que el orden de los factores se invierta y que el punto de partida sea el público, o mejor, dos tipos de usuarios: la sociedad y el individuo. En lugar de estar ahí por los objetos, los museos deberían estar ahí por la gente”.²⁵³ Es evidente que el museo del cambio de siglo, por su carácter polivalente y polisémico analizado atrás, ha sido escenario de las tensiones propias de las pugnas disciplinares que pueden entrecruzarse en la cita de Hughes de Varine: entre un museo centrado en la visión conservacionista del patrimonio cultural y natural, y un museo abierto a la generación de experiencias y relaciones significativas para los visitantes, cuya prioridad se ubica en el servicio a la comunidad.

El ritmo de transformación del museo actual se acentuó a partir de las dinámicas interdisciplinares y transdisciplinares que caracterizaron la construcción de la episteme postmoderna, donde se propone impulsar diversas formas de articulación del llamado “triedro de los saberes” —descrito por Foucault como la conjunción del plano de las ciencias matemáticas y físicas, con el plano de la lingüística, la biología y la economía, y el plano de la filosofía— con la dimensión de las ciencias humanas que permea “el intersticio de esos saberes” y se ubica en el espacio rodeado por ese triedro.²⁵⁴ En la transformación reciente del museo, los artistas contemporáneos han jugado un papel central a partir de diversas intervenciones, instalaciones y exhibiciones individuales en las cuales han utilizado las colecciones de los museos —y sus espacios *consagrados*— para proponer otras miradas y detonar otros sentidos de reflexión en torno a la memoria y a la resignificación del patrimonio cultural y la historia oficial. La exposición *Mining the Museum*, realizada en 1992 por el artista afroamericano Fred Wilson en la *Maryland Historical Society*, se convirtió en un hito mundial de referencia obligada cuando se trata de analizar los diversos significados que las colecciones de museos pueden generar a partir de múltiples asociaciones, diálogos o relaciones de contraste. F. Wilson logró impulsar nuevas miradas poniendo en interacción piezas existentes en la colección del Museo de Maryland a partir de ubicaciones relativamente simples, tales como la disposición, dentro de una

²⁵³ Hughes de Varine-Bohan. *The Modern Museum: Requirements and Problems of a New Approach*. En: *Museum*. Vol. XXVIII, N° 3, 1976, p. 131.

²⁵⁴ Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Op. Cit., pp. 336-337.

vitrina, de un conjunto conformado por un finísimo servicio de té, elaborado en plata repujada del siglo XVIII, junto a unos grilletes de hierro; un semicírculo de elegantes sillas de época, elaboradas en madera torneada y tapizadas en seda, rodeando un poste de castigo donde los esclavos de comienzos del siglo XIX eran azotados; la maqueta del *Baltimore Clipper* (barco de comercio de esclavos utilizado hacia 1812) ubicada sobre una vitrina que exhibía anuncios de recompensas por la captura de esclavos fugados; o una fotografía tomada hacia 1900, que retrataba a dos niñeras negras con dos pequeños niños blancos sentados junto a un coche de bebé, exhibida cerca de un conjunto de piezas de transporte que incluían un coche de bebé, original de comienzos del siglo XX, dentro del cual el artista ubicó sobre la almohada un pequeño capuchón blanco con dos orificios para los ojos, similar a las capuchas usadas por los miembros del *Ku Klux Klan*. En varios lugares del recorrido de la exhibición, el artista distribuyó unos carteles con las siguientes preguntas:

What is it?
Where is it? Why?
What is it saying?
How is it used?
For whom was it created?
For whom does it exist?
Who is represented?
How are they represented?
Who is doing the telling? The hearing?
What do you see?
What do you hear?
What can you touch?
What do you feel?
What do you think?
*Where are you?*²⁵⁵

Estos interrogantes, fundamentales para incitar al espectador a interpretar las obras y crear las conexiones por sí mismo, parecerían preguntas obvias para la mayoría de los visitantes de los museos. Sin embargo no es así. F. Wilson, quien trabajó en un museo cuando era estudiante, seguramente encontró necesario hacer explícitas estas preguntas, no sólo porque sus obras se proponían hablar por sí mismas —sin textos explicativos

²⁵⁵ Traducidas al español, estas preguntas pueden leerse como: “¿Qué es esto? ¿Dónde está? ¿Por qué? ¿Qué está diciendo? ¿Cómo se ha usado? ¿Para quién fue creado? ¿Para quién existe? ¿Quién está representado? ¿Cómo están ellos representados? ¿Quién está haciendo la narración?, ¿Quiénes son la audiencia? ¿Qué ve usted? ¿Qué escucha usted? ¿Qué puede tocar? ¿Qué siente? ¿Qué piensa? ¿Dónde está usted?”. En: Wilson, Fred. *Mining the Museum: An Installation by Fred Wilson*, The Contemporary and Maryland Historical Society, Baltimore, April 4, 1992–February 28, 1993 (Catalogue published 1994; texts by Lisa G. Corrin and Ira Berlin, conversation with Leslie King-Hammond).

adicionales a las fichas técnicas de las piezas— sino porque aquellos visitantes que no frecuentan estos espacios asumen, por lo general, que la apreciación de los objetos exhibidos en un museo funciona de la misma manera que el sistema de información imperante, donde las imágenes aparecen en rápidas secuencias que buscan ser percibidas en forma directa, por la apreciación de su denotación en forma consciente y manteniendo sus connotaciones en el plano inconsciente de la percepción, sin dejar espacio a una elaboración o reflexión por parte del espectador. Lo que resulta de este conjunto de instalaciones *Mining the Museum*, que marcó un precedente en el cuestionamiento profundo a los discursos hegemónicos y acrílicos de los museos tradicionales de historia, es también una reflexión en torno al potencial que encierran los museos por sí mismos para crear nuevos significados a partir de diversas combinaciones y conexiones con sus propios acervos. F. Wilson aprovechó, además, las ricas acepciones del verbo *mine* en inglés para incitar al espectador a pensar en múltiples sentidos, no sólo como la indicación del gerundio *explotando el museo* —tal como se explotan o extraen las riquezas de una mina— sino como la acción de cavar túneles bajo una superficie, o la acción de sembrar minas explosivas en un lugar determinado, o también la acción de atacar de manera subrepticia, socavar, o incluso subvertir.²⁵⁶ En especial la primera acepción, la de extraer los recursos naturales de una mina, sirvió para señalar el potencial de las colecciones del museo, puesto que el poder de las instalaciones concebidas por Wilson para esta exposición venía dado en gran parte por la naturaleza y carácter de estas piezas, cuyo sentido expresivo provenía de su esencia como documentos originales de la época: objetos que fueron realmente utilizados por los esclavos y sus victimarios. Este poder expresivo de las colecciones de los museos ha sido aprovechado, reutilizado e incorporado a sus obras en innumerables ocasiones por artistas contemporáneos en distintos continentes, al tiempo que los museos mismos se han beneficiado de las nuevas lecturas que conllevan sus intervenciones. Refiriéndose a la incidencia de las exhibiciones de artistas contemporáneos y de curadores invitados por el Museo del Louvre para intervenir sus colecciones, el curador José Ignacio Roca destacaba en 2006 la disposición de este Museo “patrimonial” a propiciar lecturas no tan sutiles sino más bien audaces en torno a su acervo, afirmando que “la única forma de

²⁵⁶ Merriam-Webster Dictionary, consultado el 12 de mayo de 2013 en: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/mine>

respetar el patrimonio es desafiándolo, entendiéndolo como un interlocutor válido. Es más sana la actitud de cuestionar al viejo de la tribu, aprendiendo de su sabiduría en un diálogo activo, que trabajar a partir de las memorias escritas del abuelo eminente, mientras que lo relegamos a un hogar geriátrico”.²⁵⁷

En un sentido similar a las asociaciones propuestas por Fred Wilson en Maryland, un caso local ocurrió en Bogotá dos años después, en el Museo Nacional de Colombia, cuando se actualizó en 1994 el montaje de la sala denominada “Encuentro de culturas”, ubicada en el segundo piso del Museo, con motivo de la inauguración de las nuevas salas de arqueología y etnografía en el primer piso recién restaurado. Según el guión elaborado por la curadora Beatriz González, con la asesoría de historiadores especialistas en temas indígenas y afrocolombianos, en uno de los espacios previstos —correspondiente al capítulo sobre la extinción de las creencias aborígenes por la imposición española de la religión Católica y la subsecuente prohibición de los rituales africanos— se ubicó un montaje que, quienes participaron en su diseño museográfico,²⁵⁸ decidieron denominar coloquialmente “vitrina de los tres dioses”: bajo una luz cenital concentrada, aunque muy tenue, y a los lados de un Cristo tallado y policromado del siglo XVII, se ubicaron —a la misma altura y con el mismo nivel de importancia— una imagen antropomorfa prehispánica modelada en cerámica y un ídolo tallado en madera procedente de África. Con el gesto de exhibir estas imágenes a la misma altura se pretendía evidenciar las contradicciones de este choque de culturas, mediante la confrontación de unas imágenes que nunca antes se habían ubicado —ni física ni conceptualmente— en el mismo nivel (al menos no en Colombia) y en un ambiente de connotaciones consagratorias, pero además abriendo compuertas simbólicas para percibir de maneras distintas la imagen del cuerpo torturado y ensangrentado de Cristo junto a las imágenes adustas, silentes y enigmáticas de los ídolos acompañantes (con un efecto adicional: la polisemia del conjunto fue más allá de lo esperado, en forma involuntaria y contradictoria, por la inevitable asociación de la disposición de este montaje con la escena de la crucifixión en la cima del monte Gólgota). Con este conjunto se buscaba no sólo contribuir a la reivindicación de los valores culturales

²⁵⁷ Roca, José Ignacio. *¿A quiénes sirve el patrimonio?* Publicado en 2006/06/20. Consultado el 28 de febrero de 2012 en: <http://esferapublica.org/nfblog/?p=343>

²⁵⁸ Conjuntamente con la curadora Beatriz González, en el diseño de este montaje participamos la investigadora Martha Segura, el arquitecto Armando Suárez y el autor de este trabajo.

indígenas y afrocolombianos en el contexto del guión museológico de 1994, sino también vincular esta confrontación visual con un logro histórico reciente para los derechos ciudadanos, conquistado apenas tres años antes en la nueva Constitución Política de Colombia: “Se garantiza la libertad de cultos. Toda persona tiene derecho a profesar libremente su religión y a difundirla en forma individual o colectiva. Todas las confesiones religiosas e iglesias son igualmente libres ante la ley”.²⁵⁹

El poder del espacio museal —que no reside sólo en sus colecciones, ni en su lugar/territorio, ni en sus públicos, sino en la articulación sistémica de todos los componentes o categorías de análisis que hemos reunido en este estudio— en gran parte se sitúa en su carácter de *dispositivo*, concepto que fue descrito por Foucault como un compuesto de múltiples elementos que “pertenecen tanto a lo dicho como a lo no dicho. El dispositivo es la red que puede establecerse entre estos elementos”.²⁶⁰ En el museo, la conjunción de un lugar, un patrimonio y la oportunidad de interactuar con otros visitantes en el campo del espacio público ha llevado a asociar la experiencia museográfica de la visita con la experiencia real que rodea al espectador en otros lugares simbólicos o rituales. En el espacio museal, entonces, se desarrolla la misma noción de dispositivo que se despliega en otras prácticas que funcionan como “procesos de emplazamiento en el espacio, un espacio en el que en muchos casos habría algo así como un fuera de campo, un marco y un desmarcaje, territorio y desterritorialización, para usar los términos de Deleuze y Guattari (dispositivo teatro-video en Caden Manson, literatura-danza en Verret...)”.²⁶¹ Sin embargo, en esta propia naturaleza de dispositivo emulador de la realidad y constructor de relaciones de múltiples expresiones, es quizás donde se encontraría el germen del final del museo moderno: la dificultad para encontrar un espacio propio para el lenguaje museográfico contemporáneo y desvincular el museo del sistema de imágenes regidas por la sociedad de la información y la sociedad del espectáculo.

De otra parte, la pregunta por una función ética del museo para la sociedad conduciría necesariamente a plantear cómo podría el museo mover a la acción y si sería posible lograrlo en el mismo espacio. En un mundo dominado por el sistema oficial de la

²⁵⁹ Artículo 19 de la Constitución Política de Colombia, 1991.

²⁶⁰ Foucault, Michel. *Saber y verdad*. Madrid, Las Ediciones de la Piqueta, 1985, p. 128.

²⁶¹ Chirolla, Gustavo. *Dispositivos artísticos y tecnológicos*. En: Gil, Javier et al. *39 Salón Nacional de Artistas*. Bogotá, Ministerio de Cultura, 2004, p. 29. Caden Manson es uno de los fundadores del Big Art Group, colectivo experimental de performance fundado en Nueva York en 1999. François Verret es coreógrafo y director francés de danza contemporánea.

información, la posición ética del museo estaría concentrada en el desarrollo de mecanismos que puedan combatir con éxito la pasividad del espectador, la inactividad de la observación silente de las imágenes. En consecuencia, el elemento diferenciador —que el museo tiene potencial de desarrollar para tomar distancia de las imágenes de ese sistema de información— es la posibilidad de actuar como lugar de descubrimiento, lugar del hallazgo o de la construcción de posibles respuestas (en el sentido de la generación de toma de conciencia que analiza Michael Ames).²⁶² Así, el museo estaría en capacidad de superar la inmediatez de la imagen del sistema de información. El museo actuaría entonces en el sentido opuesto al cartesianismo de las ideas “claras y distintas”, es decir, al museo no se iría a observar algo ya resuelto, sino a intentar descubrir lo oculto detrás de unas imágenes que no podrían apreciarse desde la obviedad sino como partes de una memoria congelada, a punto de revelarse o no. Si se tratara de ofrecer un espacio claramente diferenciado del sistema de información, el papel del museo estaría centrado en representar lo no representable, que en otras palabras, significaría indagar por aquellos lugares donde se encuentra la otra cara de las imágenes, lo que no es posible observar en ellas, puesto que “lo real jamás es completamente soluble en lo visible”.²⁶³ En este sentido, estaríamos llegando a identificar aquello que se encuentra en el fondo de la especificidad del espacio del museo, lo que explicaría esa extraña sensación que se experimenta al salir de él por la incapacidad de aprehender sus colecciones: más allá de ser una vitrina para la observación de imágenes, es un laboratorio para el descubrimiento de sus significados ocultos y para la percepción de sus silencios. Tal como la define Rancière, la imagen “es un juego complejo de relaciones entre lo visible y lo invisible, lo visible y la palabra, lo dicho y lo no dicho”.²⁶⁴

Al referirse al doble rol de la fotografía que analiza Roland Barthes, en su carácter iconográfico (espacial) y su carácter indicial (temporal), Eliseo Verón ha planteado que, “en el contexto de cada discursividad social organizada por los usos, los «efectos semióticos» se transforman. Esto lo demuestra la historia de la fotografía de un modo

²⁶² Ames, Michael McClean. Op. Cit., p. 5.

²⁶³ Rancière, Jacques. Op. Cit., p. 90.

²⁶⁴ *Ibíd.*, p. 94.

ejemplar”.²⁶⁵ Podríamos decir que esta dualidad de la imagen fotográfica, como amalgama de tiempo–espacio, adquiere en el lugar del museo un estado multidimensional, a partir de un lenguaje expresivo que utiliza la museografía como dispositivo de articulación de las ideas, las imágenes y los objetos en un espacio tridimensional donde se dispone el discurso museológico del guión curatorial. El museo es el espacio donde se expresa ese lenguaje, junto con otros lenguajes que conforman el *efecto rizoma* descrito en el primer capítulo y, en este sentido, el museo se vincula a los espacios donde encuentra lugar el derecho a la expresión, creación y disfrute de las artes y de otras manifestaciones del ser humano, así como de su relación con el patrimonio natural.

Siendo producto de la consolidación de los campos disciplinares, es posible afirmar que el *museo moderno* inició su declinación ante el impacto de los debates de la interdisciplinariedad y la transdisciplinariedad, propios de la postmodernidad. Diversos teóricos de la museología como Anna Gregorová y Waldisa Russio, plantean que “el *hecho museológico* es la relación profunda entre el ser humano, sujeto que conoce, y el objeto, testimonio de la realidad. Una realidad de la cual el ser humano también participa y sobre la cual él tiene el poder de elegir, de ejercer su acción modificadora”.²⁶⁶ Con estos planteamientos se han venido ampliando y relacionando los alcances de la museología en su vinculación con algunos ámbitos de la filosofía, la antropología y la sociología, pero también se ha dotado de una valoración especial al espacio del museo como lugar abierto a toda la sociedad por su capacidad para servir de escenario de contemplación y reflexión, así como para concentrarse en establecer diversas relaciones con acontecimientos, lugares y actores de esta realidad. El espacio del museo, por su apertura a la construcción de diálogos y relaciones de diverso orden en torno al patrimonio cultural y natural, ha ingresado desde mediados del siglo XX al ámbito transdisciplinar en el cual se desplaza el “dominio de lo cognitivo” hacia el dominio de las prácticas sociales, políticas, éticas y estéticas.²⁶⁷ Como

²⁶⁵ Verón, Eliseo. *De la imagen semiológica a las discursividades. Los tiempos de una fotografía*. En: Hermès. Revue de l’Institut des sciences de la communication du CNRS (ISCC), N° 13-14, pp. 45-64, 1994. Traducción de Julián Gorodischer. Consultada el 28 de julio de 2013 en: <http://www.fba.unlp.edu.ar/medios/textos/Ver%C3%B3n-Espacios-publicos-en-Imagenes.pdf>

²⁶⁶ Russio, Waldisa. *Cultura, patrimônio e preservação* (Texto III). En: Arantes, Antonio Augusto (org.). *Produzindo o passado: estratégias de construção do patrimônio cultural*. São Paulo, Editora Brasiliense / Secretaria de Estado da Cultura, Governo Democrático de São Paulo / CONDEPHAAT, 1984, p. 60.

²⁶⁷ Guattari, Félix. *Fundamentos ético-políticos da interdisciplinaridade*. Revista Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, Interdisciplinaridade, N° 18, p. 19-25, 1992. Citado por: Chagas, Mário de Souza. *Cultura, Patrimônio e Memória*. En: Ciências e Letras (Porto Alegre), Porto Alegre, v. 31, 2002, pp. 15-29.

lo ha planteado el museólogo brasileiro Mário Chagas, “la museología y los museos, por ejemplo, reciben continuamente el aporte de otros conocimientos y prácticas, y esto, según creo, lejos de significar su decadencia, es una señal contundente de su vitalidad”.²⁶⁸ Una vitalidad que, como en todo organismo, impulsa transformaciones y transiciones, a menudo difíciles, profundas y radicales.

En su libro *Estética relacional*, Nicolas Bourriaud describe algunas obras caracterizadas por la transdisciplinariedad adoptada por aquellos artistas que han incorporado a sus creaciones una multiplicidad de enfoques disciplinares, experiencias, prácticas y tecnologías que no formaban parte del ámbito del arte moderno. La exploración continua de nuevos horizontes creativos, llevó a traspasar las fronteras del arte moderno hacia otros territorios que cuestionan el sentido del arte en la contemporaneidad, donde “las obras ya no tienen como meta formar realidades imaginarias o utópicas, sino constituir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente, cualquiera que fuera la escala elegida por el artista”.²⁶⁹ Y Bourriaud rastrea los orígenes de esta visión en la conformación de una cultura urbana mundial. Una cultura que, permeada 24 horas por los medios masivos y la Internet, ya no puede resistirse a la aceptación de nuevas formas de relacionarse en redes de diversos niveles, con una comprensión de los fenómenos sociales desde una perspectiva ética y política donde los artistas se ven a sí mismos como agentes impulsores de procesos creativos, dando lugar a “un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado”.²⁷⁰ Imbuido por las nuevas nociones políticas y filosóficas del mundo postmoderno, un amplio sector de las artes se ha orientado a trabajar con la experiencia y el proceso, concentrado más en la vivencia de la construcción de las obras que en el resultado mismo, donde “las obras producen espacios-tiempo relacionales, experiencias interhumanas que tratan de liberarse de las obligaciones de la ideología de la comunicación de masas, de los espacios en los que se elaboran; generan, en cierta medida, esquemas sociales alternativos, modelos críticos de las

²⁶⁸ Chagas, Mário de Souza. *Cultura, Patrimônio e Memória*. En: Ciências e Letras (Porto Alegre), Porto Alegre, v. 31, 2002, pp. 15-29.

²⁶⁹ Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional*. Trad. de Cecilia Beceyro y Sergio Delgado. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora S.A., 2006, p. 12.

²⁷⁰ *Ibíd.*, p. 13.

construcciones de las relaciones amistosas”.²⁷¹ Quizás a esta perspectiva social-relacional de las artes contemporáneas se deba el enorme impulso a la ampliación y creación de nuevos museos de arte, tanto en Occidente como en Oriente, a partir de la segunda mitad del siglo XX. Si estos artistas decidieron enfocarse en crear obras donde los públicos son fundamentales en el proceso creativo, es claro que el espacio de creación ya no podía ubicarse en el taller del artista o en los salones de las academias y escuelas de arte. Los artistas se volcaron hacia el espacio público para hacer partícipes del proceso creativo a los ciudadanos y, en este proceso, descubrieron que el espacio del museo no servía sólo para colgar obras, para conservarlas, para consagrarlas y para ofrecerlas a sus visitantes con una restricción de contemplación pasiva, sino que la mayoría de los museos de arte había ya desarrollado espacios de relación con sus visitantes y comunidades mediante actividades de educación y disfrute de sus espacios. Bourriaud reconoce esta particularidad cuando describe la diferencia de percepciones y relaciones que se construyen con otros medios, como la televisión o la literatura —que se vinculan más a un espacio privado— o el teatro y el cine, en torno a los cuales se reúnen “pequeñas colectividades frente a imágenes unívocas: no se comenta lo que se ve, el tiempo de la discusión es posterior a la función. A la inversa, en una exposición, aunque se trate de formas inertes, la posibilidad de una discusión inmediata surge en los dos sentidos: percibo, comento, me muevo en un único y mismo espacio [...]: queda por ver cuál es el estatuto de este espacio en el conjunto de los «estados de encuentro» propuestos por la Ciudad”.²⁷² Quizás Bourriaud no se refería aquí a los espacios de los museos de arte moderno, espacios que se han vuelto ya casi *tradicionales*, sino a otros espacios de producción de exposiciones, algunos alternativos e independientes de los museos mismos y otros derivados de los grandes museos de arte moderno, tales como el PS1 creado por el MoMA de Nueva York en Long Island, los proyectos de ampliación física en dos de las cuatro sedes de la *Tate Gallery* de Londres (los proyectos de la *Tate Modern* y de la *Tate St Ives, Phase Two*) y sus espacios virtuales, en especial el sitio *turbinegeneration.tate.org.uk*, el cual impulsa la creación de relaciones entre galerías, escuelas de arte, artistas y organizaciones culturales en todo el mundo, en torno a los temas derivados de la instalación comisionada cada año a un artista para su

²⁷¹ *Ibíd.*, pp. 53-54.

²⁷² *Ibíd.*, p. 15.

exhibición en el espacio del *Tate Modern's Turbine Hall*. Concretamente este tipo de espacios para la creación de relaciones y construcción de nuevas concepciones del arte debió estar en la mente de N. Bourriaud, siendo cofundador y exdirector del *Palais de Tokyo* en París, un espacio de exhibición del arte contemporáneo que se autodefine como “efervescente, juguetero, aventurero [...], *anti-museo* por excelencia [...], «palacio» peculiar y ambicioso, lugar de intercambios y sorpresas, pionero de un movimiento de reconciliación entre la Ciudad Luz y el arte contemporáneo”.²⁷³ Este enfoque centrado en el disfrute y goce de las artes —que corresponde a uno de los elementos descritos atrás en *el efecto rizoma*— le ha servido al *Palais de Tokyo* para demarcar una diferencia radical frente al estereotipo del museo, generalmente asociado a la conservación del patrimonio cultural y a la contemplación pasiva de las obras de arte. Sin embargo, resulta contradictoria la autodescripción institucional frente a la realidad del funcionamiento de este centro cultural y las dinámicas de sus actividades y servicios, los cuales incluyen exposiciones, conversatorios, proyecciones, conciertos y *performances*, con un gran departamento de acción educativa y mediación cultural que desarrolla visitas animadas para todos los públicos, actividades del laboratorio educativo y materiales pedagógicos para maestros y estudiantes. De hecho, si se revisan todos los aspectos institucionales y organizativos, es posible afirmar que este espacio cuenta con casi todos los elementos que caracterizan a los museos de arte, excepto la adquisición y conservación de colecciones. Dos elementos que revelan la contradicción de su voluntad de constituirse como el “anti-museo por excelencia”, son su nombre y su arquitectura: la decisión consciente de mantener la carga semiótica de su nominación de «palacio» y de su arquitectura exterior de claros referentes a la monumentalidad de los templos y palacios de la antigüedad grecolatina, lo cual proviene de su concepción original como edificio que, paradójicamente, se diseñó en la década de 1930 para alojar las sedes de dos museos.²⁷⁴

²⁷³ Carda, Willy (Chef de projet). *Le Palais de Tokyo*. Subrayado fuera del texto. Consultado el 7 de julio de 2013 en: <http://www.palaisdetokyo.com/fr/informations-pratiques/le-palais-de-tokyo>

²⁷⁴ Según se relata en el archivo de su página web inicial, los primeros directores, Nicolas Bourriaud y Jérôme Sans, decidieron conservar el nombre de *Palais de Tokyo*, que proviene en parte de su nombre original (*Palais des Musées d'art moderne*), donde se instalaron el Museo Nacional de Arte Moderno y el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de París, con ocasión de la Exposición Internacional de las Artes y Técnicas de la Vida Moderna, realizada en 1937. El nombre de Tokyo se asignó posteriormente por su localización frente al muelle del Sena denominado *Quai de Tokyo*. Consultado el 7 de julio de 2013 en: <http://www.archives.palaisdetokyo.com/index2002.php>

Desde otra perspectiva, la confrontación directa que los espacios para el arte contemporáneo hacen al museo tradicional patrimonial, deja en evidencia la invisibilidad que aún hoy tienen los diversos fenómenos que ocurren al interior de los museos mediante la articulación de sus componentes como sistema —caracterizada en el *efecto rizoma* y en el *síndrome de Babel*— más allá de considerar a los museos como espacios donde únicamente se guardan y se exponen colecciones de bienes muebles de patrimonio cultural. Como se vio atrás, una parte esencial de la complejidad del sistema del museo radica en su carácter polisémico y en las connotaciones simbólicas del lugar, no sólo en su arquitectura exterior e interior con frecuentes referentes clásicos, sino en la acumulación histórica de sentidos que sirve para propiciar percepciones de relatividad del tiempo, incluso en los museos de arte moderno y contemporáneo. Como lo expresó Robert Hughes, “los museos, con sus neutrales paredes blancas (la caja limpia es el Aleph de la historia del arte, conteniendo todas las posibilidades simultáneamente) y su sensación de un presente perpetuo, tienden a hacer parecer el arte más nuevo de lo que es”.²⁷⁵ De alguna manera, esta referencia a un tiempo relativo al interior de los museos se relaciona con los *heterocronismos* que analiza Foucault, citados atrás, pero también con el concepto de *museocronotopías* desarrollado por Pascal Gielen, quien aplica a los museos la noción de *cronotopías* ideada por el escritor ruso Mikhail Bakhtin, según la cual existen diversas conexiones entre el tiempo y el espacio en el género literario de la novela, donde las experiencias de ambas dimensiones comportan grandes variaciones que aparecen de una manera totalmente interdependiente.²⁷⁶

Así mismo, la vitalidad de las actividades diseñadas para los diversos públicos, junto con los procesos de musealización, de investigación, de interpretación y de creación museográfica, entre otras acciones cotidianas de los espacios museales, tienden a ignorarse cuando se trata de generar un contraste entre los centros culturales y de exposiciones de arte contemporáneo y los museos conocidos como patrimoniales. El subtítulo asignado al *Palais de Tokyo* en 2002, cuando se inauguró como *Site de Création Contemporaine*, hace énfasis en el espacio para la actividad creativa, lo cual induce otra reflexión sobre la dimensión de

²⁷⁵ Hughes, Robert. *The Shock of the New. The hundred-year history of modern art -It's rise, it's dazzling achievement, it's fall.* Rev. Sub. edition (August 13, 1991). New York, Alfred A. Knopf, 1991, p. 40.

²⁷⁶ Bakhtin, M.M. *The Dialogic Imagination.* Austin, University of Texas Press, 1981. Citado por: Gielen, Pascal. *Museumchronotopics: on the representation of the past in museums.* Museum and society, Nov. 2004, 2 (3), 147-160.

los espacios museales como lugares para la apreciación y la experiencia del patrimonio cultural inmaterial. Ciertamente, la paradoja del *Palais de Tokyo*, que en su afán por ser reconocido como “anti-museo” ha contribuido a ampliar los caminos que abrió el *Centre Georges Pompidou* como espacio museal para el patrimonio cultural inmaterial,²⁷⁷ sirve para ilustrar las transformaciones que han dado lugar al cambio de vector del museo entre los siglos XVIII y XXI, lo cual se expresa en el siguiente gráfico:

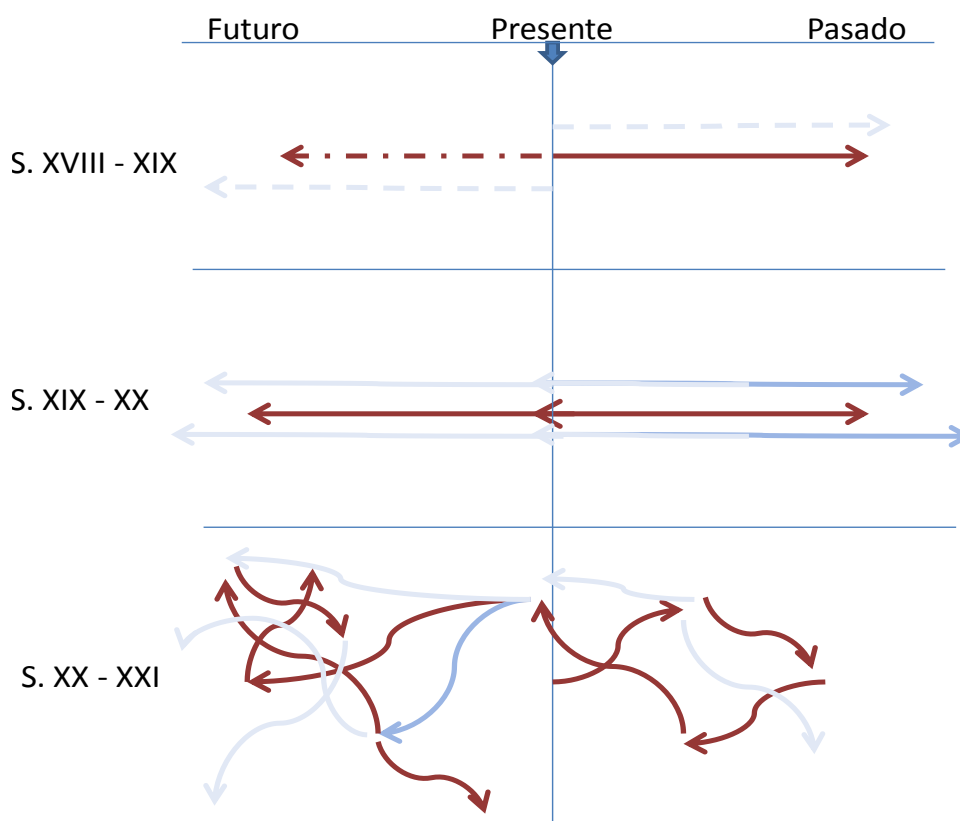


Figura4. Cambio de vector del museo entre los siglos XVIII – XXI.

En otras palabras, esta imagen retoma aquello que Mario E. Teruggi mencionó en forma premonitoria en 1973, refiriéndose al impacto de la Mesa Redonda de Santiago:

²⁷⁷ El *Centre Georges Pompidou* se reconoce como “una plataforma para intercambios entre la sociedad y la creación contemporánea” y desarrolla una estrategia “en torno a tres dimensiones (exposición de la historia del arte, exhibiciones temáticas multidisciplinares y monografías de diseñadores contemporáneos) y a una nueva visión multidisciplinaria”. Así mismo, como espacio que aloja la sede del Museo Nacional de Arte Moderno, “se ha comprometido a honrar este rol patrimonial como parte de su misión esencial, por lo cual ejerce parte activa en el estudio y popularización de la historia del arte”. En: *History of the Centre Pompidou - Perpetual momentum and proactive strategic approach*. Consultado el 14 de julio de 2013 en: <http://www.centrepompidou.fr/en/THE-CENTRE-POMPIDOU#589>

En la dimensión temporal, el museo es un vector que parte del presente y se desplaza libremente hacia el pasado. Cuando, con ocasión de la mesa redonda, se aceptó que el museo se integrara al desarrollo, nos estábamos simplemente esforzando por invertir el sentido de su vector temporal cuyo punto de partida se sitúa en un momento cualquiera del pasado, pero cuya extremidad, la punta de la flecha, llega hasta el presente e incluso lo supera para alcanzar el futuro. De alguna manera se le pide al museólogo que cese de [limitarse a] saquear el pasado y que, además, llegue a ser un virtuoso del presente y un augur del porvenir.²⁷⁸

Quizás el museo comienza a convertirse, a partir del siglo XXI, en otro bien cultural para preservar, situado en una zona limítrofe yuxtapuesta entre el patrimonio cultural material y el patrimonio inmaterial. La institución museo, como organismo y espacio social de prácticas culturales singulares, vendría a incorporarse dentro de las tradiciones de la cultura occidental que merecen ser protegidas. Entraríamos entonces a proponer la protección de un lugar cuya labor principal ya no está centrada en la conservación estática de un repositorio de patrimonio material, sino en la articulación de unos procesos que, a partir de la vinculación del patrimonio material con el patrimonio inmaterial, cultural y natural, generan fenómenos singulares. Lauro Zabala ha analizado extensamente las diversas variantes de la experiencia museográfica y las formas en que esta experiencia se vincula con la vida cotidiana, relacionando las percepciones del patrimonio cultural —que a su vez podríamos asociar a las transformaciones del museo en la cultura occidental— con una experiencia ritual, una experiencia lúdica y una experiencia educativa (a las que agrega en algunos puntos la experiencia estética y su dimensión ética), a partir de las cuales desarrolla el concepto del espacio del museo como lugar donde los públicos, en su interacción con el patrimonio cultural y natural, ejercen asimismo un rol de patrimonio inmaterial en su condición de integrantes activos de comunidades interpretativas.²⁷⁹ De esta manera, es posible afirmar que, siendo el museo contemporáneo un lugar cada vez más influido por las exigencias de la globalización informativa, política y económica, las nuevas tecnologías de la información y las comunicaciones, la industria turística y la sociedad del

²⁷⁸ Teruggi, Mario E. *La Table Ronde de Santiago du Chili*. En: *Museum* Vol. XXV, n. 3, 1973, p. 132 (subrayado en el texto original).

²⁷⁹ Zabala, Lauro. *Antimanual del museólogo. Hacia una museología del espacio cotidiano*. México, D.F., INAH-UAM, 2013, pp. 118-125. Consultado el 20 de julio de 2013 en: http://www.academia.edu/3268406/Antimanual_del_museologo._Hacia_una_museologia_del_espacio_cotidiano

espectáculo, sería entonces la experiencia relacional inmaterial —que discurre al interior del espacio del museo como interacción de los patrimonios materiales, inmateriales y humanos o patrimonios vivos— la condición que generaría una mayor aceleración de la transición del museo *moderno* hacia el museo *relacional*. A su vez, la concepción relacional del museo no sólo se refiere a estas dimensiones, sino también a las dinámicas de interpretación de las narrativas que se exponen en este lugar. El mismo autor señala que este espacio propicia la conjugación de distintos discursos para que el visitante los integre de acuerdo con sus propias narrativas y necesidades de sentido, mediante la articulación de “los discursos personal (apoyado en imágenes y otras huellas sensoriales derivadas de la visita), canónico (derivado de la finalidad educativa del diseño museográfico, y la visión del mundo que éste vehicula), y convencional (nutrido por los discursos del sentido común y por la memoria colectiva, cotidiana y tradicional a la que pertenece el visitante del museo)”.²⁸⁰

Si el ocaso del *museo clásico* generó la transición hacia diversas formas de coleccionismo que posteriormente dieron lugar a la creación del *museo moderno*, es previsible que en el siglo XXI, con las presiones ejercidas por el uso masivo de las nuevas tecnologías y la creciente transformación de las redes sociales y la *realidad virtual*, el espacio del museo contemporáneo incorpore progresivamente la visión transdisciplinar que ya se ha incorporado en otros ámbitos de la sociedad, como es el caso de la transformación de la investigación científica y la generación de una nueva concepción de la educación superior, del conocimiento especializado de las universidades y los institutos de investigación.

Podríamos sintetizar entonces las grandes eras del museo en cuatro épocas principales. El *museo clásico* —el de la antigüedad grecorromana cuyo prototipo más visible ha sido el *Museion* de Alejandría— caracterizado como lugar de pensamiento, laboratorio y espacio para el culto de la filosofía y el conocimiento, un “centro combinado para la actividad literaria y religiosa”,²⁸¹ vinculado al templo de las diosas de las letras y las artes. El *período de transición*, caracterizado por el surgimiento del coleccionismo sistemático y expresado en la consolidación de colecciones privadas con diversas

²⁸⁰ *Ibíd.*, pp. 83-84.

²⁸¹ Pearce, Susan M. and Bounia, Alexandra. *The collector's voice: critical readings in the practice of collecting. Vol. 1: Ancient voices*. Aldershot, Hampshire, UK, Ashgate Publishing Ltd., 2000, p. 87.

finalidades, desde el tesoro clerical hasta las colecciones ilustradas de las cámaras de arte y de maravillas (estas últimas situadas en el origen de la historia natural). La era del *museo moderno*, caracterizada por la apertura de espacios de libre acceso por parte de los ciudadanos, destinados a la apreciación de las artes y la lectura de la imagen, así como a la enseñanza del conocimiento ilustrado, la comprobación de las taxonomías y la preservación de —y el culto a— las evidencias materiales del pasado y al patrimonio inmaterial de la artes y las ciencias. Y la *era relacional* de los museos, que coincide con la noción de *museo posmoderno* expuesta por Lauro Zabala, según la cual el museo cumpliría su vocación “como un sistema de simulacros o como una integración alternada de estrategias que son, por una parte, convencionales y realistas (es decir, alejadas de la realidad), y por otra, experimentales y antirrealistas (es decir, similares al caos de la realidad). Este museo paradójico, sorprendente, múltiple y lúdico es el museo posmoderno”.²⁸²

El inicio del período de *ocaso* del museo moderno y transición hacia la *era relacional* de los museos, que tiene como antecedentes el progresivo impacto global de los medios masivos de comunicación y el predominio de una visión antropológica y sociológica del museo, sin duda podríamos ubicarlo entre las décadas de 1960 y 1970, con el surgimiento de la Nueva Museología. Sin embargo en la actualidad el eje de transición se desplaza desde el mantenimiento de un cierto nivel de resistencia al cambio por parte de los tradicionales museos patrimoniales —cuyo *efecto rizoma* se caracteriza por la hipertrofia del nodo de conservación de colecciones de bienes materiales— hacia la creación de espacios más focalizados en la experiencia y la experimentación, como escenarios del patrimonio inmaterial y la creación de relaciones significativas, sin abandonar muchos de ellos la preservación de colecciones materiales.

En el marco de esta transición, se presentan las dos últimas categorías de análisis propias del museo, las cuales adquieren sentidos particulares a la luz del patrimonio cultural inmaterial: el proceso de *musealización* (muchas veces confundido con los procesos de patrimonialización, monumentación y fetichización) y la dimensión de *permanencia/sostenibilidad*, que ha generado a los museos de hoy fuertes tensiones ontológicas y deontológicas.

²⁸² Zabala, Lauro. *La utopía del museo*. En: Revista M, Museos de México y el Mundo, *La llama de los ojos* (2005), Vol. 01 / Núm. 4., p. 13.

9) museo – musealización

La descontextualización que adquieren los objetos cuando se los desvincula de su entorno, del lugar en el que surgieron o en el que son utilizados, es el paso preparatorio del proceso de adquisición de nuevos significados durante su incorporación a las colecciones o al conjunto patrimonial del museo. Este proceso, denominado por la museología teórica como *musealización*, es definido por François Mairesse como “la operación tendiente a extraer, física y conceptualmente, una cosa de su medio natural o cultural de origen y a otorgarle un estatus museal, al transformarlo en *musealium* o *musealia*, «objeto de museo», esto es, generar su ingreso al campo de lo museal”.²⁸³ Sin embargo, como lo señala Zbyněk Zbyslav Stránský, “un objeto de museo no es sólo un objeto dentro de un museo”,²⁸⁴ por cuanto el acto de atravesar el umbral del museo no lo transforma de inmediato en *musealia*. El proceso de *musealización* implica, entonces, el tránsito por las distintas funciones internas del museo, desde las actividades de recolección y preservación (que incluyen la selección, la adquisición, la gestión y la conservación), pasando por las funciones de investigación, documentación y catalogación, hasta las acciones de comunicación, exhibición y difusión por diversos medios. Un ejemplo contundente es señalado por Susan M. Pearce en su estudio de caso sobre la roca lunar del *National Air and Space Museum* en Washington, D.C. La transformación de esta roca en *musealia* ha sido determinada, en cierto grado, por la forma en que se encuentra exhibida dentro del vestíbulo dedicado a los grandes hitos de la historia del hombre en el espacio exterior, pero aún más, y de manera especial, “la roca lunar se ha transformado en cultura material porque, a través de su selección y exhibición, ha llegado a integrarse como parte del mundo de los valores de la humanidad, una parte que, evidentemente, cada visitante quiere incorporar dentro de su

²⁸³ Mairesse, François. *Muséalisation*. En: Desvallées, André et François Mairesse (eds.). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris, Armand Colin, 2011, p. 251.

²⁸⁴ Citado por: Mairesse, François. Ídem.

propio sistema de valores personales”.²⁸⁵ El centro de esta transformación es ubicado por S. Pearce en el propio acto de la selección, el cual altera una parte del mundo natural y la convierte en un objeto de valor cultural y una pieza de museo. A la selección se suman, sin embargo, todos los elementos, procedimientos y actos simbólicos que anteceden y rodean la puesta en valor, así como los análisis y decisiones sobre el lugar preciso de ubicación y las formas de exhibición del objeto dentro del museo. En ese proceso de *musealización*, el objeto se transforma en un complejo sustituto de aquella realidad a partir de la cual el objeto ha sido extraído. Tal modelo de la realidad, construido al interior del museo, constituye la *musealidad* o el valor documental de la realidad que un objeto adquiere.²⁸⁶ Partiendo de reconocer los objetos de museo como documentos que remiten a una realidad exterior y anterior, Ivo Maroević ha establecido la definición de la *musealidad* como “la característica de un objeto material que, en una realidad, documenta otra realidad. Es un documento del pasado en el tiempo presente. En el museo, es un documento del mundo real; dentro de un espacio es un documento de otras relaciones espaciales”.²⁸⁷ En este marco, como lo menciona el museólogo costarricense Óscar Navarro Rojas,

*[...] la musealización conlleva un proceso de abstracción de los objetos mediante la revelación del potencial documental que poseen [...]. No debemos perder de vista que la musealidad al igual que la musealización, no son una categoría objetiva ni un proceso objetivo; todo lo contrario, son el producto de una lectura intencional, subjetiva, que tiene como referencia una cierta visión del mundo prefijada a partir de las condiciones socio-históricas (i.e., las condiciones políticas, sociales y económicas) así como de ciertos discursos y disciplinas científicas presentes en el museo.*²⁸⁸

Así pues, en esta construcción integral de la musealización intervienen todos los componentes internos del museo y los factores externos que interactúan con éste, de tal forma que, incluso, las múltiples formas de comunicación entre el museo y sus diversos públicos, y la sociedad en general, son determinantes en su concreción. Como lo señala O.

²⁸⁵ Pearce, Susan M. *Interpreting Objects and Collections*. Leicester Readers in Museum Studies. Londres, Routledge, 1994, p. 10.

²⁸⁶ Mairesse, François. Op. Cit., p. 252.

²⁸⁷ Maroević, Ivo. *El rol de la musealidad en la preservación de la memoria*. Trad. de Mónica Risnicoff de Gorgas. Universidad de Zagreb, 1997, pp. 7.

²⁸⁸ Navarro Rojas, Óscar. *Museos nacionales y representación: ética, museología e historia*. En: Viereg, Hildegard K., Risnicoff de Gorgas, Mónica, Schiller, Regina y Troncoso, Martha (eds.). *Museología - Un campo de conocimiento: Museología e historia*. ICOFOM Study Series – ISS N° 35. Munich/Germany y Alta Gracia/Córdoba/Argentina, ICOM/ICOFOM, Museo Nacional Estancia Jesuítica de Alta Gracia, Casa del Virrey Liniers y Universidad Nacional de Córdoba/Argentina, 2006, p. 369.

Navarro, en el proceso mismo de concepción de los guiones curatoriales y diseños museográficos de las exposiciones “entra en juego una serie de conocimientos o principios científicos, artísticos y estrategias que ayudan a la conformación simbólica de los mensajes explícitos e implícitos que se desea transmitir. Este proceso es parte de la musealización de los objetos; al ser la escogencia de los objetos una decisión subjetiva basada en un determinado discurso socio-político y económico, la exhibición deviene un discurso visual con estas mismas características”.²⁸⁹ En la transformación que ocurre a los objetos musealizados, intervienen en diversos grados y niveles los distintos aspectos que caracterizan al museo, v.gr. la construcción del *aura* descrita por W. Benjamin (referida atrás en el apartado sobre deleite y goce), así como el concepto del *estado de suspensión* que adquieren las obras al ingresar al museo (descrito por Jean-Louis Déotte), la influencia de las connotaciones arquitectónicas y espaciales del lugar (semiología del espacio), y las relaciones semánticas acumuladas durante siglos en la consolidación del concepto de museo, desde la propia concepción grecorromana originaria. En este sentido, el proceso de musealización es determinado y a su vez determina en gran parte el nivel de complejidad del sistema del museo, en la medida en que este proceso depende de la articulación de los diversos componentes del museo en función del patrimonio musealizado. Ello ocurre porque en el centro del proceso de musealización se localiza una operación semiótica compleja que involucra la construcción —sistemática o no— de los diferentes niveles de valoración presentados atrás en el capítulo sobre *El síndrome de Babel*, donde intervienen, en mayor o menor grado, los distintos componentes principales y transversales del museo que se han descrito en el presente estudio.

La musealización es, pues, un proceso complejo, pluridimensional, que involucra niveles semióticos, filosóficos, antropológicos, simbólicos, éticos, metodológicos y procedimentales. Involucra también los procesos de *patrimonialización* y de *monumentación*, aunque de maneras diferentes a lo que ocurre en otros lugares. En forma paralela, el bien que ha sido objeto del proceso de patrimonialización asume entonces el estatus de patrimonio cultural y puede ser ello sin ser *musealia*, pues para serlo tendría que destinarse al museo e ingresar en él, ser moldeado por las distintas funciones museales y convertirse en parte de su contenido. Siendo más general que el proceso de musealización,

²⁸⁹ *Ibíd.*, p.370.

el proceso de patrimonialización es definido por R. Méndez Fonte como un conjunto de estrategias que propician la aceptación social de unos bienes como patrimonio colectivo, dado que “los bienes patrimoniales no poseen, intrínsecamente, valor simbólico e identitario alguno. Por el contrario, para que un objeto pueda convertirse en patrimonio es precisa la articulación y puesta en marcha de una serie de estrategias que conduzcan a una sanción social legitimadora; un proceso de patrimonialización en el que la sociedad participa sancionando aquella propuesta que un grupo —o un agente social concreto— lleva a cabo”.²⁹⁰

En consecuencia, el proceso de musealización sólo puede intersectarse o superponerse parcialmente con el proceso de patrimonialización. Tampoco el proceso de monumentación coincide por entero con el de musealización, aunque muchos autores hayan querido asimilarlos como sinónimos. Sin embargo, el ámbito específico de esa intersección o superposición parcial no ha sido suficientemente investigado. Por lo general, se asume que todo patrimonio musealizado ha sido asimismo objeto de monumentación y patrimonialización cuando en realidad son procesos independientes. De hecho, en el imaginario colectivo es prácticamente imposible separar una categoría de la otra, como lo demostró la Encuesta Bienal de Culturas 2007 realizada en Bogotá, donde a la pregunta “¿Qué es lo primero que se imagina cuando escucha *Patrimonio Cultural*?”, el 99,37% de los encuestados incluyó la palabra “monumentos” en su respuesta.²⁹¹ El caso colombiano resulta particularmente ilustrativo de estas especificidades. Los objetos, bienes inmuebles o manifestaciones de patrimonio cultural que se encuentran claramente protegidos por la ley son aquellos que han sido declarados de manera oficial como *Bienes de Interés Cultural* del ámbito Nacional, Departamental, Distrital o Municipal —en el caso del patrimonio material— o aquellas manifestaciones que se encuentran incluidas en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial, en los niveles nacional, departamental y municipal —en el caso del patrimonio inmaterial. De esta manera, para citar sólo un ejemplo, no todas las colecciones de arte, historia y etnografía del Museo Nacional de Colombia tienen el mismo nivel de protección: hasta la fecha, sólo los bienes culturales

²⁹⁰ Méndez Fonte, Rosa. *De la invención de las raíces a los procesos de patrimonialización folklórica*. En: *Odiseo: rumbo al pasado*, Revista de Historia (Málaga, España), Asociación Cultural Odiseo, II (6), 15 de septiembre de 2002.

²⁹¹ Observatorio de Culturas de la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte. Encuesta Bienal de Culturas 2007.

producidos antes de 1920 y las obras donadas al país por el maestro Fernando Botero han sido declarados Bienes de Interés Cultural Nacional. Esto implica, en otras palabras, que las colecciones creadas después de 1920 y las obras de Fernando Botero que no fueron donadas por él se encuentran en otro nivel de protección. Lo anterior ocurre porque, de acuerdo con la legislación actual, únicamente se ha definido “un régimen especial de salvaguardia, protección, sostenibilidad, divulgación y estímulo para los bienes del patrimonio cultural de la Nación *que sean declarados como bienes de interés cultural* en el caso de bienes materiales y *para las manifestaciones incluidas en la Lista Representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial*, conforme a los criterios de valoración y los requisitos que reglamente para todo el territorio nacional el Ministerio de Cultura.”²⁹² Este caso sirve para ilustrar así mismo las diferencias entre el proceso de monumentación y el proceso de patrimonialización. La constitución de unos bienes como patrimonio cultural se lleva a cabo mediante un proceso social de reconocimiento público de dichos bienes como patrimonio colectivo, proceso que no necesariamente implica la protección legal o su institucionalización formal. Caso contrario ocurre con el proceso de monumentación que implica necesariamente el reconocimiento de una instancia del poder que decide institucionalizar un bien patrimonial como monumento mediante actos simbólicos, jurídicos o administrativos. La monumentación implica institucionalización y por este motivo se ha asumido que “el museo monumenta”,²⁹³ siendo éste por definición una *institución permanente*. En tal sentido, aunque sólo ciertos objetos se monumentan en el museo, todos los que ingresan a sus colecciones finalmente son musealizados, puesto que el museo “rescata los restos y los «suspende»; los transforma en «huellas», que son los restos arrancados a lo inerte, al *olvido*, a lo que hace que la mente se extravíe (demencia). El museo elabora una memoria al instituir como «traza», como «huella», aquello que nos parece resto”.²⁹⁴ Si bien todos los objetos que ingresan al museo se suspenden en el tiempo, sólo algunos acceden al campo formal de monumento.

En este contexto, la pregunta por el museo como lugar de identidad tiene una vinculación estrecha con los procesos de musealización y con el carácter de musealidad que un determinado bien cultural puede alcanzar en el museo. Como se vio atrás, cuando Ivo

²⁹² Ley 1185 de 2008, Artículo 1°, inciso b), subrayado fuera del texto.

²⁹³ Rubio Angulo, Jaime. Op. Cit., p. 31.

²⁹⁴ *Ibíd*, p. 7.

Maroević define la musealidad señala especialmente aquella capacidad que adquieren los objetos de documentar otras realidades y otros espacios con los cuales estuvieron vinculados antes de ser extraídos de su contexto original. A su vez, la musealidad puede verse como “un valor inmaterial o el significado de un objeto que nos da razón del motivo de su musealización”.²⁹⁵ En este sentido, los análisis y las razones que llevan a sustentar el ingreso de un bien cultural al ámbito de las colecciones de un museo, tienen profundas relaciones con las maneras en que se expresa la identidad cultural —dependiendo de la época y el contexto específicos— y con la forma como una comunidad o una sociedad concibe su pertenencia a una nación.

Ante la compleja superposición de sentidos que define el carácter polisémico del museo, generalmente resulta ineludible aproximarse a la colección de un museo como algo que ha sido construido como resultado de procesos excluyentes y consagradorios, legitimados por una autoridad representativa en el campo que caracteriza el patrimonio reunido en él (autoridad en el arte moderno, en las ciencias naturales, en la historia local, en la historia nacional, etc.). Estos procesos consagradorios se relacionan con los procesos identitarios, con la necesidad del ser humano de sentirse parte de algo, ser partícipe de una causa común, formar parte de un cuerpo plural (desde una pareja y una familia, hasta un vecindario, una ciudad o región y una nación). En cierta forma, los museos capturan la atención de las inquietudes identitarias desde el momento mismo en que se acepta que una de las principales misiones encomendadas a los museos por la sociedad occidental consiste en preservar y exhibir bienes patrimoniales que expresan o simbolizan parte de los valores con los cuales un grupo, comunidad o nación se sienten identificados. Esta misión se desarrolla en el campo general de la preservación de la memoria de una sociedad, donde el museo ocupa el lugar de mediador para el reconocimiento y descubrimiento de la memoria contenida en las colecciones, puesto que, “si consideramos a la memoria como una forma de almacenamiento de significaciones, podemos afirmar que la musealidad contribuye al descubrimiento de la dimensión de memoria en la significación del patrimonio cultural material”.²⁹⁶ Sin embargo esta concepción del museo como intermediario generalmente sobreestima las capacidades reales de estas instituciones para incidir en la conformación de

²⁹⁵ *Ibíd.*, p. 2.

²⁹⁶ *Ibíd.*, p. 5.

la identidad cultural de un pueblo. Como lo señala Tomislav Šola, los museos se concentran en estudiar las maneras de relacionarse con la memoria y, en esta medida, “el museo se ha convertido en mediador entre los visitantes y el pasado, amplificando y decodificando, estimulando, apoyando. Pero el museo no genera identidad, no es un «generador de cultura». Como he escrito en alguna parte (porque la encuentro una metáfora precisa), [el museo] no es el corazón [de la identidad] en sí mismo, ni la máquina que lo sostiene en su lugar, sino un marcapasos que lo ayuda a funcionar”.²⁹⁷ En este sentido, las relaciones del museo con la memoria y la identidad son construidas continuamente, donde su grado de incidencia depende de la forma en que el museo logra incorporar en sus prácticas y representaciones las diversas expresiones que conforman la memoria de la sociedad en la que está inscrito, las cuales incluyen, entre otras,

*[...] hábitos, valores, costumbres, mitos, lenguajes, gestos expresivos, tradiciones, manifestaciones simbólicas y rituales. Muchas de ellas están, en mayor o menor medida, incorporadas a las prácticas culturales, es decir, son prácticas y formas de interacción social más o menos cotidianas (contar relatos, celebrar tal tipo de fiesta, practicar tal actividad de cierto modo, reconocer o reaccionar a determinado símbolo u objeto de una manera) y son también expresiones que aglutinan y evocan señas identitarias de un grupo, que hablan de elementos comunes, de un pasado —o de una idea del pasado—, una experiencia, un saber o unos valores compartidos y que generan una idea de pertenencia.*²⁹⁸

La enumeración anterior conduce a pensar que el conjunto de las diversas expresiones de la memoria colectiva está inmerso dentro de la concepción del patrimonio cultural inmaterial: ambos intervienen directamente en el proceso de musealización, moldeando el carácter documental del objeto, otorgándole nuevos sentidos, recuperando su significación originaria, subrayando, transformando o potenciando [y en otros casos silenciando, ocultando o excluyendo] sus relaciones con múltiples memorias y contextos.

El proceso de musealización ha llevado a algunos autores a asimilar los mecanismos internos del museo con una máquina de resignificación de los bienes culturales y un generador del cambio de mirada del espectador sobre las obras. Es la naturaleza misma del museo como espacio que preserva, investiga y exhibe objetos, obras de arte y especímenes

²⁹⁷ Šola, Tomislav. *Redefining collecting*. *Ibíd.*

²⁹⁸ Maceira Ochoa, Luz. *Museo, memoria y derechos humanos: itinerarios para su visita*. Bilbao, Universidad de Deusto, 2012, p. 20.

que han sido separados de su contexto original y de su contacto con la vida cotidiana, la que ha permitido desarrollar y sistematizar en su interior el proceso de musealización del patrimonio.

De otra parte, el patrimonio musealizado y monumentalizado —que reúne las tres propiedades centrales de la valoración monumental caracterizadas por Alois Riegl como valor de antigüedad o autenticidad, valor histórico y valor conmemorativo intencionado²⁹⁹— se encuentra hoy luchando contra un proceso inducido a partir de las políticas de democratización del acceso a las diversas culturas y de espectacularización del patrimonio cultural. Inmerso en un mundo totalmente dominado por el *marketing* cultural y la invasión de imágenes publicitarias en el mundo real y en el ciberespacio, ¿podría aún el museo separarse del ocularcentrismo reinante y hacer vivir una experiencia sensible integral?

Es necesario reconocer que gran parte del proceso de musealización —y su efecto denominado *musealidad*— se produce a partir de las connotaciones de la arquitectura del lugar y del imaginario social de museo. La relación del edificio del museo con la arquitectura del templo y del palacio facilita la aceptación del tránsito del objeto o bien cultural que abandona el ámbito de la vida cotidiana e ingresa a un lugar que tiene referentes sagrados, o consagrados, que al mismo tiempo se relaciona con el espacio del poder —el antiguo recinto del castillo o del palacio. Tal como lo revela el historiador Carl Emil Schorske en su análisis de los museos del centro de Viena, las decisiones sobre las características y ubicación de los edificios de los museos se entretienen con diversas implicaciones políticas, ideológicas y sociales que determinan efectos simbólicos y culturales.³⁰⁰ Y en gran parte las connotaciones de poder y autoridad —derivadas de las características arquitectónicas del lugar, como se vio atrás— han determinado la asociación y percepción del museo como uno de los lugares institucionales de la preservación del patrimonio.

Sin embargo el museo no puede ser visto únicamente como una institución patrimonial material e inmaterial. El museo, además de ser un centro de investigación y conservación, exhibición y difusión, es un espacio creativo. O mejor, el museo es siempre

²⁹⁹ Riegl, Alois. *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen*. Traducción de Ana Pérez López. Madrid, Visor, 1987, pp. 47-68.

³⁰⁰ Schorske, Carl E. "Museo en un espacio en disputa: el cetro, la espada y el ring." En: Schorske, Carl E.. *Pensar con la Historia. Ensayos sobre la transición a la modernidad*. Madrid, Taurus, 2001, pp. 181-206.

un espacio creativo en potencia, aunque con frecuencia permanezca aletargado durante largos períodos. Las salas de exhibición de los museos, con su enorme potencial de escenarios para la performance de historias creativas en torno a las colecciones, no suelen ser aprovechadas sino como lugares de observación de “reservas abiertas”, sitios de “lectura” de colecciones rotuladas, espacios para seguir una simple sucesión de ilustraciones o imágenes en tercera dimensión acompañadas por sus *pie de fotos*.³⁰¹

Pero el valor inconmensurable de las colecciones o patrimonio reunido en el museo es su potencial polivalente (de investigación y conocimiento, de exhibición, de educación, de delectación e imaginación). De alguna forma, y en distintos grados, en cada objeto del museo se materializa aquello que podría denominarse *la epifanía en potencia*, aquella capacidad de cada objeto musealizado de generar un fenómeno, una manifestación de algo extraordinario. Como lo señala David Carr, “reunir, almacenar y ordenar evidencias en una colección son procesos que generan energía. Un ensamble de objetos resuena con energía. La colección, en la medida en que ofrece clasificaciones, yuxtaposiciones, tensiones y definiciones, también crea oportunidades para realizar comparaciones, reflexiones, observaciones y especulaciones; éstas son igualmente fuentes de energía”.³⁰² Por ello es necesario comprender la musealización, no como un simple proceso o un conjunto de procedimientos, sino como la probabilidad del retorno a la esencia del *Mouseion* en cuanto espacio complejo, lugar de estudio, pensamiento e investigación, ritual y culto, educación y reflexión, deleite y contemplación, cuestionamiento e inspiración.

10) museo – permanencia/sostenibilidad (¿sin marketing?)

En su ensayo *NaturePlus - Developing a Personalised Visitor Experience Across the Museum's Virtual and Physical Environments*, Ailsa Barry plantea la necesidad de

³⁰¹ En el periodismo y la industria editorial, la expresión en español *pie de foto* corresponde a la definición del término en inglés *caption*, en su primera acepción: “Un título, pequeña explicación o descripción que acompaña una ilustración o una fotografía”. *The American Heritage® Dictionary of the English Language*, Fifth Edition copyright ©2014 by Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company. Consultado el 31 de mayo de 2014 en: <https://www.ahdictionary.com/word/search.html?q=caption>

³⁰² Carr, David. *Mind as verb*. En: Genoways, Hugh H. (ed). *Museum Philosophy for the Twenty-first Century*. Lanham, MD, AltaMira Press, 2006, p. 12.

desarrollar una visión holística de las relaciones entre el museo real y el museo virtual, de tal manera que las experiencias vividas por los visitantes del museo real puedan tener continuidad en el espacio virtual y, a su vez, las experiencias que tenga el visitante en el sitio web del museo, puedan encontrar una relación directa con la realidad en aquellos casos en que el visitante virtual tenga la oportunidad de llegar a recorrer el museo real.³⁰³ De esta forma, el museo real y el espacio virtual se convierten en lugares complementarios. Desde otra perspectiva, se contempla también la necesidad de abordar el espacio virtual como un lugar donde el museo posibilita otro tipo de experiencias que no pueden desarrollarse en su espacio real, es decir, el espacio virtual como una extensión de las acciones del museo a través de una programación de actividades y experiencias propias de la virtualidad.

Este último enfoque coincide con la propuesta de la *Tate Gallery* de Londres, consistente en la concepción de su sitio web como su quinta sede, un lugar pensado especialmente para las personas que por su ubicación geográfica distante o por impedimentos de diversa índole no tengan la oportunidad de llegar a visitar el museo físicamente. La intención de esta institución fue crear un espacio virtual integral, denominado *Tate Online*, que constituye un lugar con identidad propia, aunque relacionado con los otros 4 espacios reales (*Tate Britain*, *Tate Modern*, *Tate Liverpool*, y *Tate St Ives*).³⁰⁴ En este sentido, podría decirse que, si la propuesta de Ailsa Barry para el Museo de Historia Natural de Londres se centra en la idea de trabajar el museo real y el museo virtual como espacios complementarios e interdependientes, la propuesta de la *Tate Gallery* se relaciona más con un enfoque centrado en la concepción amplia y diversa de las audiencias, a la cual se ha referido Gary Edson con el término *constituency*,³⁰⁵ por considerar igualmente importante trabajar tanto con los públicos que visitan el museo real, como con otros públicos que, aunque nunca visitarán el museo físicamente, podrán relacionarse con éste a través del espacio virtual y su interacción será siempre virtual (lo

³⁰³ Barry, Ailsa. *NaturePlus - Developing a Personalised Visitor Experience Across the Museum's Virtual and Physical Environments*. En: J. Trant and D. Bearman (eds). *Museums and the Web 2010: Proceedings*. Toronto: Archives & Museum Informatics. Published March 31, 2010. Consultado el 21 de julio de 2013 en: <http://www.archimuse.com/mw2010/papers/barry/barry.html>

³⁰⁴ Intervención de Tanya Barson, Curadora de Arte Internacional de la Tate Modern, durante el foro *The Future of the Museum*, en compañía de Hans Ulrich Obrist y María Inés Rodríguez, organizado por la Dirección de Divulgación Cultural de la Universidad Nacional de Colombia, Auditorio León de Greiff, 6 de agosto de 2010.

³⁰⁵ Edson, Gary. *Museum Management*. En: Boylan, Patrick J. (Edit. & Coord.) *Running a Museum: A Practical Handbook*. ICOM, Paris, 2004, p. 138.

cual, en otras palabras, significa crear un espacio que permite a un segmento de los no-públicos convertirse en públicos virtuales).

Un sitio web de estas características, concebido como el único espacio de visita posible para muchos públicos, estaría entonces orientado a ofrecer opciones diversas de relación con el museo, que presenten a las distintas audiencias la posibilidad de interactuar con dos amplios campos de experiencias: el campo vinculado a lo real y el campo enteramente virtual.

En el primer campo estarían todas aquellas aplicaciones y funciones relacionadas con los recursos y servicios del museo real (tales como información general del museo, colecciones en línea, programación de actividades del museo, visitas virtuales a las salas de exposición, reservaciones de visitas, tienda del museo, información a través de correo electrónico, *chat* con el personal del museo, videoconferencias, transmisiones en vivo, entre otras). El *marketing* en este campo se aplicaría directamente a las actividades y recursos del museo, a través de la publicidad directa de los servicios, el envío de información a listas de correos, la venta de fotografías de las colecciones, la compra de tiquetes de entrada a las exposiciones, conciertos, seminarios y otras actividades, la venta de publicaciones y objetos de la tienda del museo.

En el segundo campo se ofrecerían las experiencias centradas en el espacio virtual, especialmente vinculadas con la Web 2.0 pero no únicamente (construcción de comunidades con intereses afines al museo, juegos de adultos, construcción de las galerías personales con piezas de las colecciones del museo, experiencias museográficas y curatoriales en espacios virtuales (en mundos virtuales tales como *Second Life*), blogs, foros, publicación de fotografías, videos y voces de los visitantes virtuales a través de redes sociales, aplicaciones para dispositivos móviles y teléfonos celulares, entre otras). Un ejemplo concreto de este campo centrado en el espacio virtual, es la sección “Online Resources” del *Powerhouse Museum* de Sydney, en la cual se incluyen distintas aplicaciones para teléfonos celulares —tales como catálogos gratuitos, audio y vídeo-guías, calendarios interactivos, realidad aumentada— diversos blogs, recursos educativos interactivos, *podcasts*, juegos para jóvenes, entre otros.³⁰⁶

³⁰⁶ Consultado el 10 de octubre de 2011, en: <http://www.powerhousemuseum.com/online/>

La línea que divide estos dos campos no sólo es muy delgada sino muchas veces difusa, considerando que no tendría sentido para los fines propios de un museo desarrollar un sitio web que no estuviera vinculado de algún modo con el espacio físico del museo mismo. Adicionalmente, la presencia del museo real en el espacio virtual puede llegar a adquirir virtualidad propia para aquellas audiencias que nunca recorrerán el espacio real. Tal es el caso de las experiencias de transmisión de video en vivo desde las salas del museo con participación de los visitantes reales, las cuales han llegado a convocar la participación de visitantes virtuales a través de la web del museo, como es el caso de las exposiciones *The Black List* y *The Latino List*, del fotógrafo Timothy Greenfield-Sanders, realizadas en la sede del Museo de Brooklyn de Nueva York y publicadas en la web a través del Blog que elaboran los diversos miembros del equipo del Museo (curadores, conservadores, miembros del departamento educativo, etc).³⁰⁷

Los dos campos constituyen una extensión de los servicios del museo y en ese sentido se enmarcan en la relación específica que debe generar el museo con sus audiencias, relación que ha sido definida por Neil Kotler como la construcción de un proceso de intercambio. Kotler concibe el intercambio como el corazón del *marketing* y plantea a los museos la necesidad de desarrollar estrategias para dar respuesta efectiva a cuatro preguntas esenciales sobre su proceso de intercambio con las audiencias: primero, cómo incrementar el tiempo que los visitantes normalmente dedican en su estadía dentro del museo; segundo, cómo persuadir a los visitantes que acuden por primera vez, y a los visitantes no frecuentes, para que se conviertan en visitantes asiduos y lleguen a ser socios del museo (como una variación de esa pregunta, plantea cómo transformar los visitantes que sólo asisten a las grandes exposiciones, en visitantes que participan continuamente); tercero, cómo atraer más visitantes en los períodos y horarios de menor afluencia de públicos para distribuir mejor las visitas durante todo el año; y cuarto, cómo atraer grupos de personas que raramente visitan el museo, en particular miembros de grupos étnicos y clases sociales que aún no son conscientes de los beneficios que ofrecen los museos o no se sienten motivados a visitarlos.³⁰⁸

³⁰⁷ Consultado el 09 de octubre de 2011 en: <http://www.brooklynmuseum.org/community/blogosphere/2011/09/27/how-has-your-culture-shaped-your-life-and-accomplishments/>

³⁰⁸ Kotler, Neil. *Delivering Experience: Marketing the Museum's Full Range of Assets*. En: *Museum News*, 78:3, May/June 1999, pp. 30-39, 58-61.

Las preguntas anteriores sobre el intercambio de los museos con sus audiencias como fundamento del *marketing*, pueden aplicarse tanto para los visitantes reales como para los visitantes virtuales. Las posibilidades de ampliar las acciones de *marketing* del museo a través de la web son cada vez más diversas y han comenzado a transformar la relación de los museos con sus públicos, que antes sólo se desarrollaban a través de los departamentos de educación. Hoy la relación con los visitantes virtuales y las audiencias, en sentido amplio, además de involucrar a casi todos los departamentos de los museos (no sólo al departamento educativo), ha exigido la creación de equipos encargados de administrar y mantener cada vez más activos los espacios virtuales de los museos, lo cual representa un cambio sustancial en la forma en la que los museos interactúan dentro de las redes sociales, distribuyen conocimientos a la comunidad y asumen su propio rol en la preservación de contenidos culturales.³⁰⁹

Las descripciones anteriores sobre estrategias de *marketing* de los museos, conducen a una reflexión de fondo sobre la razón de ser de los museos y sobre la distancia que, tradicionalmente, los museos han logrado mantener frente a otro tipo de lugares de recreación, entretenimiento y venta de servicios. La disecación del museo entre el patrimonio preservado, el territorio de las ideas y el desarrollo de actividades para múltiples audiencias parece un destino premonitorio durante el siglo XXI. La creciente tendencia de los medios electrónicos a invadir todos los aspectos de la vida cotidiana (especialmente a partir de los aplicativos móviles) ha presionado a los museos a dejarse permear también por dichos medios. La tendencia generará en algún momento una escisión similar a la que ya ha venido ocurriendo en las instituciones patrimoniales afines, como los archivos y las bibliotecas públicas patrimoniales. Las colecciones de documentos y de libros incunables son preservadas bajo estrictas normas de conservación y de seguridad, a tal punto que hacen impracticable el acceso masivo a dichas colecciones. Su fragilidad impide poner al alcance de todos este patrimonio (de alguna manera, situaciones similares se han evidenciado en muchos sitios arqueológicos aparentemente menos frágiles, como las pinturas de las cuevas prehistóricas o las ruinas de pirámides de piedra, sobre las que se han

³⁰⁹ Russo, Angelina, Watkins, Jerry J., Kelly, Lynda, & Chan, Sebastian (2006) "How will social media affect museum communication?" En: *Nordic Digital Excellence in Museums (NODEM)*, 7th - 9th December 2006, Oslo, Norway.

llegado a aplicar restricciones extremas e incluso se han reproducido a escala 1:1 como alternativa de visita para el turismo masivo).³¹⁰

De hecho, la creciente expansión de la industria turística ha ubicado a los museos y otros lugares de patrimonio cultural y natural como parte central de los itinerarios, a tal punto que en las últimas décadas la noción de disfrute de la visita se ha visto menoscabada por las condiciones poco confortables en las que es necesario acceder y recorrer los museos. Es el caso, por ejemplo, de la observación de una obra maestra del patrimonio universal como es el *Retrato de Lisa Gherardini, esposa de Francesco del Giocondo*, conocido como *Mona Lisa*, donde las expectativas de cada visitante se han convertido en una enorme frustración, puesto que, una vez superadas las largas filas, tanto las de acceso al vestíbulo de recepción bajo la pirámide de cristal como las de adquisición de la entrada, finalmente se ingresa al recinto en medio de una constante multitud de turistas que es imposible traspasar para aproximarse a la obra, la cual —debido a estrictas medidas de seguridad por los atentados en su contra ocurridos periódicamente— se encuentra aislada por una baranda y un vidrio blindado que impide verla de cerca.³¹¹ En contraste con estos impedimentos, el Museo del Louvre ofrece una singular oportunidad de apreciar la obra en su página web, donde presenta un profundo texto de análisis curatorial de la obra, acompañado de magníficas fotografías, tanto generales como de algunos detalles que permiten ver incluso, con gran precisión, las numerosas craqueladuras de la capa pictórica, algo que jamás es posible apreciar durante una visita real al Louvre.³¹² Existen miles de ejemplos similares de museos que han decidido poner al alcance de todo el planeta sus colecciones en línea, entre los que puede destacarse la página de los Museos Vaticanos que ofrece una visita virtual a la Capilla Sixtina con una altísima resolución de imagen y con el recinto completamente vacío, algo que sólo los visitantes virtuales pueden disfrutar, por ser

³¹⁰ Para proteger y detener el deterioro de una de las obras maestras del Paleolítico Superior, la Cueva de Altamira, el gobierno de España creó entre 1997 y 2001 la *Neocueva*, un espacio que “permite al visitante conocer el hábitat de sus pobladores y la belleza de su arte rupestre. Es una reproducción tridimensional, rigurosa y exacta, basada en el conocimiento científico y realizada con la más moderna tecnología”. Consultado el 12 de septiembre de 2012, en: http://museodealtamira.mcu.es/El_Museo/neocueva.html

³¹¹ Entre las numerosas grabaciones publicadas por los visitantes del Louvre en el portal de YouTube, se encuentra un breve registro titulado *Parigi Museo Del Louvre - La Gioconda di Leonardo*, realizado por el ciudadano italiano Emanuel Corso en la sala N° 6 del Ala Denon del Museo del Louvre, en el mes de mayo de 2011, el cual evidencia la imposibilidad de apreciar esta obra en una visita real. Consultado el 2 de marzo de 2013 en: http://www.youtube.com/watch?v=FYH_XYVlj_0

³¹² Consultada el 2 de marzo de 2013 en: <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/mona-lisa-%E2%80%93-portrait-lisa-gherardini-wife-francesco-del-giocondo>

ésta una experiencia que ningún visitante real ha podido vivir en un sitio que es frecuentado a diario por multitudes.³¹³ Lo anterior sirve para ilustrar en parte los amplios procesos que están forzando a los museos tradicionales a transformar nociones del museo moderno, en especial aquellas relacionadas con el espacio de exhibición y la apreciación de la obra de arte, en favor de otro tipo de percepciones del museo como lugar de encuentro y de generación de nuevas construcciones de sentido.

La singularidad o excepcionalidad de la evidencia, que en el pasado se encontraba en el centro de la experiencia del museo, ha dado paso a una enorme competencia de mercado donde la sostenibilidad de los museos, tal como surgieron en la modernidad, está presionando una transformación radical para evitar su desaparición en una época donde ya no existen los mecenas o los patrocinios altruistas, ni parecieran prolongarse por mucho tiempo más los apoyos derivados del proteccionismo estatal. En este contexto resulta fundamental el retorno a una revisión de lo específicamente museal y la reflexión sobre los límites de las estrategias de sostenibilidad orientadas a garantizar la permanencia de los museos.

La creciente importancia que los museos han tenido que (se han visto obligados a) dar a los recursos que ofrecen en sus páginas web y a la interacción con sus públicos a través de las redes sociales y los aplicativos de dispositivos móviles durante las últimas dos décadas, es quizás uno de los principales síntomas de una radical transformación —y el comienzo del ocaso definitivo— del museo moderno. Al mismo tiempo, resulta contradictoria la forma en que, desde muchas disciplinas, se critica al museo por los valores que representa (sus orígenes vinculados a la violencia de las invasiones imperialistas, la injusticia de los excesos de poder y la expoliación de muchos por los privilegios de unos pocos), pero al mismo tiempo se intenta proteger el carácter “sagrado” de ese espacio contra la banalización de las dinámicas del mercado y las estrategias comerciales que se han aplicado extensamente en muchos museos para evitar su desaparición y comprobar su capacidad de generación de recursos. Pero el museo se rebaja a la condición de un servicio más, de un establecimiento comercial más, no sólo para obtener algunos ingresos económicos, sino para adaptar sus lenguajes a las exigencias de las nuevas y jóvenes audiencias. De esta manera, la transformación que los museos comenzaron a experimentar a

³¹³ Consultada el 3 de marzo de 2013 en: http://www.vatican.va/various/cappelle/sistina_vr/index.html

finales del siglo XX se ha manifestado con mayores dificultades en las primeras décadas de este siglo y se relaciona con las acciones desesperadas para sobrevivir (miedo a desaparecer ante la supremacía de la sociedad de los consumidores y del éxito de los deportes, el entretenimiento y la sociedad del espectáculo, algo parecido a lo que enfrentan hoy los medios dedicados al periodismo de opinión y de análisis). Ello ha llevado a plantear rutas patrimoniales en lugares turísticos que permitan la explotación económica, lo cual ha generado complejas relaciones entre la recreación, la diversión y la educación informal. La combinación del comercio y la conservación y difusión del patrimonio cultural y natural se ha convertido en uno de los indicadores de la improbable viabilidad del museo moderno en el siglo XXI. Hasta finales del siglo XIX y comienzos del XX, las contribuciones a la educación fueron una contundente forma de justificación en la asignación de recursos públicos para el sostenimiento de los museos. Pero en el siglo XXI, con la masificación del acceso a la información por medios electrónicos, los museos ya no ocupan el mismo lugar como apoyo a la educación formal. Incluso en este contexto, el reconocimiento de los museos como espacios de educación informal también ha entrado en un proceso de relativización.

Paradójicamente, uno de los factores que atenta contra la sostenibilidad de los museos es el mantenimiento mismo de la visión estructural-funcionalista del museo, que lo ubica como institución cultural al servicio de la sociedad y de su desarrollo en abstracto, en términos muy amplios, de tal manera que el museo aparece como un agente que ofrece servicios educativos y culturales derivados directamente de sus colecciones —o de su contenido patrimonial— y expresamente concentrados en ellas. En este enfoque, la sociedad aparece como un ente homogéneo que ha confiado en el museo la misión de preservar una parte de su patrimonio cultural y le demanda organizar y ofrecer servicios educativos y culturales para mantener vigente este patrimonio y para concientizar a los distintos sectores de la sociedad sobre la importancia de su preservación, investigación y estudio. Esta visión *neutra* de la relación entre museo y sociedad coincide con la definición de museo promovida hasta hoy por el ICOM-Unesco.

Sin embargo, la principal dificultad que afronta el museo para liberarse de esta visión funcionalista es la propia diversidad de concepciones del museo moderno y contemporáneo que coexisten en la actualidad, las cuales pueden resumirse en cinco

grandes tendencias: A) El museo como custodio de colecciones de piezas adquiridas por su valor excepcional. La conservación del patrimonio para el futuro como prioridad; B) Desplazamiento del interés centrado en el objeto al interés centrado en la comunidad (John Cotton Dana en el Museo de Newark, los ecomuseos y la “Nueva Museología”); C) Musealidad: noción de objeto expuesto como medio para expresar o significar algo. La prioridad es la exhibición más que la conservación y la adquisición. También es fundamental aquí la dimensión del contexto; D) Énfasis en la conceptualización: lo que más interesa son las ideas; y E) La racionalización de la gestión del museo: énfasis en su sostenibilidad y en la capacidad de generar recursos y demostrar su contribución a las dinámicas de la economía local, regional o nacional.

La complejidad en la concepción de la función de los museos para la sociedad actual, radica entonces en la dificultad de articular estas tendencias en una sola institución. Tales tendencias responden a su vez a las múltiples expectativas que desde las diversas disciplinas se reclaman como función principal de los museos, así como a la amplia gama de posibilidades en la coexistencia de diversos imaginarios sociales sobre aquello que los ciudadanos esperan encontrar al interior de un museo cuando lo visitan, entre muchos otros podríamos citar:

- Contemplación y disfrute de objetos únicos o especiales por diversas razones (belleza, exotismo, etc.).
- Necesidad de escuchar la narración de historias (el concepto conocido como *Engage through Storytelling*).
- Búsqueda de oportunidades de “educación informal”, educación abierta y gratuita o aprendizaje permanente (*lifelong learning, free learning, open learning technologies*).
- Necesidad de vivir o sentir un espacio de “lo sagrado laico”.
- Necesidad de sentirse parte de una comunidad (local, regional, nacional o mundial, o de un campo disciplinario en particular).
- Tener la oportunidad de acceder a un espacio “privilegiado”, “exclusivo”, donde se conservan piezas muy valiosas que sólo los privilegiados podrían poseer y/o donde trabajan científicos destacados en el campo específico del museo.

- Necesidad de verificar la existencia de un lugar donde ciertos “valores” de la sociedad son conservados y preservados para el futuro (donde es posible garantizar a los ciudadanos que ciertos objetos o documentos, que por diversas razones son considerados dignos de preservarse para las futuras generaciones, son en efecto cuidados y preservados).

Este último imaginario es el que ha impulsado la tendencia —promovida con mayor énfasis a partir de mayo de 1968— a “democratizar” los museos (entre muchas otras instituciones sociales), con el fin de permitir el ingreso de objetos populares a las colecciones de los museos para que estos reconozcan su valor cultural al mismo nivel de los objetos representativos de los valores de la aristocracia o de las clases hegemónicas.

En este mismo sentido, el reconocimiento del patrimonio cultural inmaterial como una categoría autónoma (aunque no independiente), claramente delimitada y distinta del patrimonio material, responde a requerimientos —provenientes de distintos campos de las ciencias sociales— de democratizar las categorías del patrimonio cultural que se habían afincado en la herencia de la Ilustración y la cultura letrada. Es claro que la percepción de la experiencia de los visitantes en los museos cambió radicalmente con el surgimiento y desarrollo del cine y de los medios masivos de comunicación, transformación sobre la cual aún queda mucho por investigar. La aproximación a las colecciones y exhibiciones de los museos está ahora mediada por los lenguajes contemporáneos de la imagen, las narrativas cinematográficas y los códigos visuales desarrollados por la publicidad, la televisión y la Internet.

Así mismo, en lo relativo a la función educativa de los museos, las grandes transformaciones en los enfoques pedagógicos al interior de las instituciones de educación formal, así como el acceso acelerado a oportunidades de educación abierta y a distancia, junto con las oportunidades gratuitas de educación a través de la red global en el marco de las concepciones contemporáneas de la sociedad del conocimiento avanzada³¹⁴, imponen en

³¹⁴ En el caso de la Comunidad Económica Europea, la creación de un Programa de Aprendizaje Permanente (PAP), vinculado al Organismo Autónomo de Programas Educativos Europeos (APEE), “pretende contribuir a la creación de una sociedad del conocimiento avanzada, con un desarrollo económico sostenible, más y mejores posibilidades de empleo y mayor cohesión social. El objetivo general es facilitar el intercambio, la cooperación y la movilidad entre los sistemas de educación y formación de los países europeos que participan, de forma que se conviertan en una referencia de calidad en el mundo.” Consultado el 9 de marzo de 2014 en: <http://www.oapee.es/oapee/inicio/pap.html>.

el siglo XXI una visión radicalmente distinta del rol social y educativo que los museos tuvieron en la primera mitad del siglo XX.

En las últimas décadas, al tiempo que los museos se han incrementado considerablemente en todo el mundo, se ha visto también más frecuente el cierre de otros museos, situación que pone a prueba la relatividad de la definición del museo como “institución permanente”. En su gran mayoría tales cierres (v gr. el *Museo del Mar* en Mar del Plata, Argentina; el *Beatlemania, the Beatles Museum* en Hamburgo, Alemania; el *Museo de la Ciudad* en Madrid, España;³¹⁵ o el *Museo de Artes y Tradiciones Populares* y el *Museo del Siglo XIX* en Bogotá) se deben a un descenso en las posibilidades de financiación de mecenazgo privado o de fuentes públicas, como resultado de procesos graduales y simultáneos de reducción de visitantes —ante las limitaciones del propio museo para promover lazos de comprensión y aprehensión simbólica— y de disminución del respaldo político a los museos, lo que se traduce en una reasignación de los recursos a otro tipo de actividades y de necesidades de inversión social. Las decisiones sobre el cierre de un museo involucran consideraciones no sólo económicas sino también políticas, en la medida en que la supresión de sus servicios pueda afectar a sectores más o menos amplios de la sociedad. De lo contrario, como suele ocurrir en muchos casos, las colecciones del museo que se cierra pasan a ser propiedad de otros museos e instituciones culturales o, en casos aún más críticos registrados en varios países, llegan a ser vendidas o entregadas como parte de pago de las obligaciones o deudas adquiridas por el museo clausurado.

La descripción anterior confirma entonces la necesidad de una mayor comprensión sobre el carácter sistémico del museo en cuanto organismo que articula las categorías que se han revisado en el presente estudio, donde sus componentes no pueden ser vistos de manera aislada ni pueden actuar de manera independiente sino en una relación sinérgica —a pesar de las tensiones expuestas en el *efecto rizoma*— que permite configurar el espacio del museo como lugar de experiencias y relaciones significativas a partir de la articulación de diversos patrimonios. Sin embargo este sistema del museo únicamente

³¹⁵ Al cerrarse este Museo en 2012 por restricciones financieras del Ayuntamiento de Madrid, la Dirección General de Archivos, Bibliotecas y Museos de la ciudad realizó “un «exhaustivo inventario» con todos los objetos, para así poder trasladar las piezas y maquetas con valor patrimonial a los museos de San Isidro o de Historia. El resto se destinarán a dependencias municipales o se ofrecerán en depósito a las instituciones representadas”. En: Madrid (Redacción). *Madrid cierra el Museo de la Ciudad para hacer frente a las facturas de Gallardón. Reubicará las obras de mayor valor patrimonial en otros centros de la capital*. Madrid, La Vanguardia, 16 de julio de 2012. Consultado el 9 de marzo de 2014, en: <http://www.lavanguardia.com/local/madrid/20120716/54325908919/madrid-cierra-museo-ciudad-poder-pagar-deudas-gallardon.html>

puede activarse desde su interior, con ayuda exterior por supuesto, pero su articulación y proyección sólo son posibles a partir de las acciones promovidas por su equipo gestor, puesto que, como lo señala David Carr,

*[...] para comunicar su integridad y consideración, un gran museo comprende y actúa sobre tres aspectos. Primero, se sostiene a sí mismo para ser utilizado por todo el conjunto de la cultura, invitando a todo usuario posible. Segundo, reconoce que, en su mayoría, las dimensiones de nuevas formas de pensamiento están escondidas; ellas se hacen visibles sólo al usuario inspirado, y no inmediatamente. Y tercero, en consecuencia, un gran museo inspira paciencia y coraje; entrega su atención al usuario y tiene siempre en mente al usuario; promete y comienza una larga conversación [...]*³¹⁶

En este contexto, la justificación para continuar asignando recursos a un museo, por parte de gobiernos e instituciones públicas, o de mecenas y empresas privadas, sólo se demuestra con base en el nivel de apropiación de las comunidades hacia el museo en particular y en la pertinencia que el museo mismo puede demostrar sobre los servicios y beneficios que ofrece a la sociedad. De lo contrario el museo, como institución, fácilmente puede dejar de existir como organismo articulado aun cuando sus componentes continúen existiendo, lo cual evidencia una vez más la noción de museo como sistema complejo: es claro entonces que un edificio que guarda colecciones y que permite el acceso del público no alcanza a ser realmente (ni a sostenerse como) un museo.

³¹⁶ Carr, David. Op. cit., p. 16.

IV. Caracterización legal del museo en cinco países de Iberoamérica

El análisis de la conceptualización del museo presente en la legislación de cinco países de Iberoamérica, se orienta a indagar sobre el nivel de protección integral de las instituciones museales en esta región —más allá de la sola protección de las colecciones y los edificios que las albergan— a partir del grado de comprensión e integración de las diez categorías o componentes esenciales, con sus seis elementos transversales, que constituyen el museo como espacio de lo público para el ejercicio de los derechos culturales, mediante la construcción de relaciones en torno al patrimonio cultural y natural, material e inmaterial, abierto al servicio de todos los sectores de la sociedad.

Como hipótesis inicial se consideró que, en la mayoría de nuestros países, aún no se ha comprendido la complejidad de este espacio de múltiples funciones sociales, descritas en las diez categorías principales (y seis transversales) de análisis, lo cual ha llevado a fijar en las legislaciones de museos una visión fundamentalmente monumentalista y conservacionista. Esta hipótesis podría parecer demasiado obvia a la luz de los estudios que Néstor García Canclini realizó en México hace ya dos décadas, cuando describió cuatro paradigmas político-culturales que sustentan los fines de la preservación del patrimonio cultural.³¹⁷ El primero, denominado *tradicionalismo sustancialista*, corresponde a una visión metafísica que busca hacer trascender el pasado más allá de los cambios sociales a través de la conservación de modelos estéticos y simbólicos sobresalientes en la historia culta de formas y estilos. El segundo es la concepción *mercantilista* del patrimonio con relación a la valorización de las inversiones frente a las ganancias futuras del turismo y el

³¹⁷ N. García Canclini habla de la existencia de al menos cuatro paradigmas, pues es evidente que otras perspectivas políticas y filosóficas pueden aportar paradigmas adicionales.

mercado inmobiliario, concepción vinculada a la cultura del espectáculo. El tercer paradigma está situado en la concepción *conservacionista y monumentalista* que sustenta la promoción del patrimonio cultural por parte del Estado, en la medida en que las acciones públicas de protección y preservación del patrimonio se concentran en aquellos bienes culturales que se han constituido en símbolos de la nacionalidad y de grandeza de un pasado común, lo cual enfoca en el pasado mismo la legitimación del sistema político y la justificación de las enormes inversiones en la conservación de monumentos, a pesar de los problemas de pobreza del presente. Y el cuarto paradigma, denominado *participacionista*, está vinculado a una concepción democrática de los procesos de valoración y selección de aquel patrimonio cultural que debe preservarse, en la medida en que son las necesidades y expectativas de los ciudadanos en el tiempo presente las que orientan de manera participativa el diseño de las políticas de valoración, protección y uso de este patrimonio.³¹⁸ García Canclini señala que los últimos tres paradigmas corresponden a los principales agentes de la gestión del patrimonio cultural (esto es, el sector privado, el Estado y las comunidades), lo cual conduciría a pensar que, siendo éste un análisis de la legislación, resultaría obvio el predominio del paradigma conservacionista y monumentalista. Sin embargo, aunque en gran parte se ha logrado efectuar la constatación de esta hipótesis, también se ha constatado la imposibilidad de mantener aislados estos paradigmas, por cuanto son los agentes mismos quienes intervienen en la construcción de las legislaciones y quienes son portadores o defensores de posiciones políticas determinadas (y, en la práctica, hoy resulta improbable el funcionamiento de un Estado demócrata que pueda trabajar aislado, sin permitir la intervención directa de distintos sectores de la sociedad, en mayor o menor grado).

Debido a que, sólo hasta años recientes, se ha reconocido ampliamente la valoración del patrimonio cultural inmaterial en el ámbito internacional —la Convención para su salvaguarda fue suscrita apenas en 2003 y ratificada entre 2005 y 2008 en la legislación de los países analizados— los lentos procesos de cambio han demostrado que aún existe un gran énfasis en la visión monumentalista y conservacionista de museo, impulsada durante varias décadas desde las propias políticas culturales internacionales promovidas por la

³¹⁸ García Canclini, Néstor. *Los usos sociales del patrimonio cultural*. En: Florescano, Enrique (comp.), *Op. Cit.*, pp. 48-50.

Unesco en sus diversas declaraciones y convenciones (directamente, o a través de ICOM,³¹⁹ ICCROM³²⁰ e ICOMOS³²¹). Como consecuencia lógica, hemos visto que en casi todas las legislaciones no se encuentra suficientemente protegido el espacio del museo de manera integral, puesto que las medidas legales de protección se dirigen aún esencialmente a la preservación de sus componentes materiales: el patrimonio cultural mueble e inmueble.

Lo anterior tiene profundas raíces en los procesos de recuperación de los efectos devastadores que en Europa produjeron las dos Guerras Mundiales, lo cual significa que no ha obedecido necesariamente a las diversas posiciones políticas de los representantes de todos aquellos países que han participado en el diseño de estos instrumentos internacionales, sino más bien al predominio de las disciplinas relacionadas con la investigación y conservación de bienes culturales muebles e inmuebles en tales instancias de decisión. También deben considerarse —como elementos que llegan a influir en la toma de decisión en cada caso analizado en las disposiciones legislativas— las concepciones que cada uno de los gestores se ha formado a partir de las relaciones que se construyen hacia el patrimonio cultural y natural a lo largo de la vida, las cuales pueden ser muy diversas, en la medida en que las inclinaciones y preferencias de cada ser humano no sólo son política, filosófica y biológicamente determinadas, sino que también son alimentadas por experiencias psicosociales de infancia y de vida muy distintas que desarrollan actitudes específicas hacia su propio patrimonio, especialmente en su dimensión de herencia recibida de los mayores o de las generaciones anteriores. De esta forma, algunas personas consideran fundamental partir de la conservación del patrimonio como un principio orientado a garantizar su disfrute, no sólo para las actuales generaciones sino para el futuro (enfoque vinculado al concepto de permanencia), con lo cual la viabilidad para emprender toda actividad en torno al patrimonio estaría siempre condicionada por su grado de garantía de no afectación al patrimonio mismo. La posición anterior contrasta con la de otras personas que pueden encontrar válido aprovechar su patrimonio o herencia hasta el

³¹⁹ Sigla en inglés del *International Council of Museums*, organismo no gubernamental creado en 1946, reconocido por la Unesco desde 1949, vinculado a la Unesco como organismo consultivo desde 1962 y como asociado desde 1996.

³²⁰ La sigla se compone de las iniciales del *International Centre for Conservation*, creado por la Unesco en su IX Conferencia General celebrada en Nueva Delhi en 1956, junto con las primeras letras de la ciudad donde fue establecido en 1959 (Roma). En la actualidad conserva esta sigla pero se denomina *International Centre for the Study and the Preservation and Restoration of Cultural Property*. Colombia es miembro desde el 18 de mayo de 1971.

³²¹ Sigla en inglés del *International Council on Monuments and Sites*, organismo no gubernamental creado en 1964, reconocido por la Unesco desde 1966, vinculado a la Unesco como organismo consultivo desde 1970 y como asociado desde 1996.

máximo, aunque ello implique en ocasiones consumirlo casi totalmente hasta su extinción, perspectiva que, trasladada al patrimonio de una sociedad, también podría ser válida en cuanto lograse demostrar que su utilización extrema representó una gran inversión social para la transformación de una comunidad en condiciones de vulnerabilidad, para el rescate y mejoramiento de su calidad de vida en el presente.³²² Tales posiciones extremas son particularmente evidentes en relación con el patrimonio natural, en un amplio espectro que va desde las políticas conservacionistas y ecologistas, hasta las políticas mercantilistas del turismo y de la explotación minera y forestal.

Estas dos posiciones opuestas, así como sus múltiples variaciones, son mucho más complejas de lo que parecen, en la medida en que sus motivaciones implican aspectos tanto psicoanalíticos, psicosociales, filosóficos y sociológicos, como aquellos relacionados con las posiciones políticas, con las posibilidades de acceso al poder o, en casos extremos, con la ambición de demostrar superioridad o dominación sobre otros, lo cual involucra enfrentamientos y conflictos de muy diversa índole, en parte relacionados con los intereses y las tensiones internas de los campos disciplinares analizados atrás en *el efecto rizoma*. En otras palabras, es innegable que las variaciones de perspectiva frente a la preservación y uso social del patrimonio dependen también de los intereses de los grupos sociales que integran los agentes, quienes, en ocasiones, pueden tener un mayor interés en desarrollar metas personales —vinculadas al afán de reconocimiento por parte del medio social, político o académico al que pertenecen, más allá de las metas puramente institucionales— o en otros casos una genuina voluntad de privilegiar el servicio social y las aspiraciones de mejoramiento de la calidad de vida de la comunidad sobre otro tipo de intereses más orientados a rendir culto irrestricto a la tradición, consolidar un determinado sistema de valores, o reproducir y mantener los códigos irreflexivos que componen el sistema de información imperante.

Como se analizó en el segundo capítulo, los procesos de construcción y uso social del patrimonio cultural y natural siempre estarán permeados por las diversas posiciones filosóficas, políticas y económicas de quienes los lideran, siendo imposible evitar la incidencia de complejos intereses, tanto sociales como personales, en estos procesos. Es en

³²² Si bien una parte importante del patrimonio cultural fue rescatado en su momento, es el caso de la pérdida irreparable de extensas zonas de patrimonio arqueológico que quedaron sumergidas por la construcción de las represas de Asuán en el río Nilo (1958-1970), ubicadas entre el sur de Egipto y norte del Sudán, y de la represa de “Las tres gargantas” del río Yangtsé (1994-2010), en la región central de China.

este contexto que el museo, igual que el monumento, induce a confrontar nuestra percepción personal del pasado con la significación social del mismo. En palabras de F. Choay, “tanto para quienes lo erigen, como para aquellos que reciben sus mensajes, el monumento es una defensa contra los traumas de la existencia, una medida de seguridad. Es el garante de los orígenes, aliviando las ansiedades inspiradas por las incertidumbres de nuestros orígenes. Antídoto contra la entropía, contra la acción disolvente del tiempo sobre todas las cosas naturales y artificiales, parece apaciguar nuestro temor a la muerte y a la aniquilación”.³²³ Por supuesto esta visión del monumento, focalizada en una percepción individual o intimista del pasado, no permite develar el profundo impacto que los monumentos han tenido sobre el mantenimiento del *statu quo* y sobre su utilidad para garantizar, a quienes los erigen, un futuro consolidado a partir de su vinculación directa con las relaciones de poder expresadas en el pasado instituido (la denominada “historia oficial”). Si bien este trabajo no pretende hacer énfasis en esta visión, es necesario reconocer que sería ingenuo no mencionar, al menos, esta clara vinculación del enfoque conservacionista del patrimonio con una instrumentalización política y económica del monumento (en cuanto a los réditos de poder inherentes a la utilización del museo como monumento de manera preponderante). Como lo ha planteado Hugo Achugar, “el monumento borra, tacha, cancela toda otra posible representación que no sea la representada por el monumento. La visibilidad del monumento vuelve invisible todo aquello y todos aquellos que el monumento niega o contradice”.³²⁴ Desde esta perspectiva el museo, igual que el monumento, no puede eludir ser afectado por las políticas de la memoria adoptadas en el territorio al que pertenece, las que en gran parte se evidencian en la manera en que el museo es abordado en la legislación objeto de este estudio.

Se ha tomado como punto de partida la aceptación de la imposibilidad de asumir en el presente trabajo un análisis semiótico del discurso a profundidad, en parte por limitaciones de tiempo y por la carencia de elementos metodológicos suficientes para emprender este tipo de análisis, y en parte porque, con frecuencia, las legislaciones han sido construidas con la intervención de un número indeterminado de agentes que no siempre se

³²³ Choay, Françoise. *Ibíd.*

³²⁴ Achugar, Hugo. *El lugar de la memoria. A propósito de monumentos (motivos y paréntesis)*. En: Martín-Barbero, Jesús, Fabio López de la Roche y Jaime Eduardo Jaramillo (eds.). *Cultura y globalización*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Centro de Estudios Sociales, 1999, p. 155.

encuentran vinculados al sector cultural, lo cual puede conducir al uso de terminología que no necesariamente es evidencia de una intencionalidad concreta de utilización del museo como instrumento para ciertos fines (es decir, aun cuando en el lenguaje se manifiesten los imaginarios de museo predominantes en ciertos ámbitos sociales, en muchos casos su aplicación legislativa resulta aleatoria como producto del desconocimiento del medio museístico. Lo anterior, desde otra perspectiva, confirmaría los planteamientos expuestos atrás en *el síndrome de Babel*).

También conviene aclarar que en el presente estudio no se incluyen referencias a la legislación relacionada con los distintos aspectos del patrimonio cultural y natural en sentido amplio, ni con las disposiciones tributarias de fomento y mecenazgo, a menos que en ellas se encuentren mencionadas la definición y funciones de los museos de manera explícita. De igual forma, y por razones similares, no se incluyen referencias a las leyes de creación de museos individuales, puesto que se considera que tales documentos responden a una concepción específica que no podría aplicarse como definición general de los museos en cada país, ni podría tomarse necesariamente como reflejo o expresión correspondiente a una política estatal de museos. Tampoco se incluyen referencias a los decretos y otras normas derivadas de la legislación (con excepción de algunos decretos-ley autorizados por el poder legislativo),³²⁵ teniendo en cuenta que los decretos reglamentarios tienen como finalidad desarrollar en detalle las disposiciones legales y describir los procedimientos y alcances de su aplicación, motivo por el cual, en sentido estricto, en tales decretos no se encontrarían disposiciones que difieran sustancialmente de los mandatos emanados de la ley.

De esta manera, la metodología de análisis se enfocó en tomar como objeto de estudio las definiciones de museo existentes en la legislación (tanto en su definición directa como en la caracterización tácita del museo mediante las referencias a sus funciones sociales), a partir de la identificación de la presencia total o parcial, en mayor o menor grado, de las diez categorías esenciales de análisis (y sus seis componentes transversales) descritas atrás.

³²⁵ No sobra subrayar que en la expedición de los decretos reglamentarios, por ser emanados del poder ejecutivo, sólo se tiene la facultad de implementar las disposiciones legales, estando reservada la facultad de legislar únicamente al ámbito del poder legislativo.

A continuación se exponen los resultados de la identificación de esta presencia (o ausencia), como un balance general por país, sin adentrarnos en las conclusiones de los hallazgos, las cuales se presentarán en el último capítulo.

A. El museo en la ley de Argentina

Si bien existe normatividad anterior sobre creación de museos específicos desde el siglo XIX, la primera legislación nacional sobre caracterización y protección general de museos fue expedida por el Congreso Argentino en Buenos Aires en 1940, mediante la cual se creó la *Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos*, dependiente del Ministerio de Justicia y de Instrucción Pública (Ley 12.665 del 30 de septiembre de 1940, reglamentada por Decreto Nacional 84005 de 1941 y actualizada por la Ley 24.252 del 13 de octubre de 1993). A esta ley antecedió el decreto presidencial del 28 de abril de 1938, por el cual se creó la Comisión Nacional de Museos y Lugares Históricos, y éste tuvo como antecedente el decreto expedido por el Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto en agosto de 1919, por el cual se creó el Patronato Nacional de Sitios y Monumentos Históricos con el propósito de “levantar un inventario de los sitios, monumentos, y cualquier otra clase de bienes u objetos dignos de ser conservados por su concepto histórico o artístico”.³²⁶

En la ley de 1940 no se define el museo de manera explícita sino se mencionan en general los “museos históricos” (art. 9°), los “bienes históricos y artísticos, lugares, monumentos” (art. 2°), así como los “inmuebles y documentos” (art. 3°). En la misma ley se dispone la expropiación, con indemnización, de los “lugares, monumentos, inmuebles y documentos de propiedad de particulares que se consideren de interés histórico o histórico-artístico” y se determina que “ningún objeto mueble o documento histórico” podrá ser vendido o salir del país sin contar con previa autorización de la Comisión (arts. 5° y 8°). Igualmente ordena la posterior expedición de decretos reglamentarios sobre el “carácter

³²⁶ Blasco, María Elida. *Iniciativas privadas, intereses políticos y del Estado en la organización de los museos de historia entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX*. Trabajo final presentado para uno de los seminarios del Doctorado en Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, titulado “Democracia, Estado y Sociedad en la Argentina contemporánea, 1912-1970”, dictado por el Prof. Luis Alberto Romero en el 2° cuatrimestre del año 2007, p. 18. Consultado el 4 de agosto de 2013 en: <http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/blasco3.pdf>

cultural, docente y administrativo” de los museos históricos, las publicaciones a su cargo y “la labor técnica y administrativa de conservación y restauración de los lugares y monumentos históricos” (art. 9°).

Como acto legislativo precedente se encuentra la Ley 9080 de 1913, con la cual se declaró la protección del patrimonio arqueológico y paleontológico, en cuyo reglamento — adoptado en 1921— se asignan funciones de registro y conservación de dicho patrimonio a los tres museos públicos relacionados con estas disciplinas.³²⁷ Más recientemente, en la Ley Nacional 25.743 sobre Protección del patrimonio Arqueológico y Paleontológico, sancionada el 4 de junio de 2003, se dispone que las colecciones y objetos de estos patrimonios “sólo podrán ser transferidos a título gratuito por herencia o bien por donación a instituciones científicas o museos públicos, nacionales, provinciales, municipales o universitarios” (art. 18).

Cabe señalar que la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos —organismo que funciona actualmente con base en la misma ley de 1940, actualizada en algunos de sus artículos en 1993— actuó desde sus inicios en estrecha vinculación con la Academia Nacional de la Historia (puesto que los vocales de la Comisión eran miembros de la Academia) y, en tal sentido, su interés primordial se enfocó en los museos históricos relacionados con la construcción de la República Argentina, sus principales personajes y acontecimientos heroicos, sus “trofeos” y “reliquias”, incluyendo la valoración de colecciones con piezas coloniales y de arte religioso.³²⁸ Esta Comisión depende hoy del Ministerio de Cultura de la Nación.

También la Ley 25.197, sancionada el 10 de noviembre de 1999 y que tiene como fin la creación del Registro Nacional de Bienes Culturales, se refiere a los museos tácitamente como depositarios de bienes muebles del patrimonio cultural de la nación, en los siguientes términos: “Los museos y todos los organismos públicos nacionales a los cuales se hayan cedido obras en calidad de préstamo deberán consignar los datos de sus

³²⁷ Ratto, Norma. *Patrimonio arqueológico y megaproyectos mineros: el impacto arqueológico en detrimento de su potencial para el desarrollo sostenido regional en la provincia de Catamarca (Argentina)*. Tesis de Maestría en Estudios Ambientales. Buenos Aires, Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales (UCES), 2001, p. 55.

³²⁸ Blasco, María Elida. *De objetos a “patrimonio moral de la nación”. Prácticas asociadas al funcionamiento de los museos históricos en la Argentina de las décadas de 1920 y 1930*. En: *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos. Debates* 2012, Online since 13 December 2012. Consultado el 28 de julio de 2013, en: <http://nuevomundo.revues.org/64679> ; DOI : 10.4000/nuevomundo.64679

respectivos patrimonios históricos artísticos a la Secretaría de Cultura de la Nación, a fin de constituir un inventario completo en el marco de un sistema informático” (art. 6°).

En cuanto a la protección del patrimonio cultural reunido específicamente en los museos y otras instituciones, es importante señalar la legislación concerniente a la adhesión a convenciones internacionales. La más relevante es quizá la Ley 19.943, sancionada el 13 de noviembre de 1972, por la cual se aprueba la *Convención de la UNESCO sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedad ilícitas de bienes culturales*, aprobada en la 16ª reunión de la Conferencia General de la Unesco en París el 14 de noviembre de 1970. En esta Convención se reitera el papel de los museos como responsables de la protección y preservación de bienes muebles del patrimonio cultural, cuando incluye dentro de las medidas que deben adoptar los Estados miembros la de “impedir la adquisición de bienes culturales procedentes de otro Estado Parte en la Convención, por los museos y otras instituciones similares situados en su territorio, si esos bienes se hubieran exportado ilícitamente después de la entrada en vigor de la Convención”, así como “prohibir la importación de bienes culturales robados en un museo” (art. 7°). De igual manera, una de las consideraciones de la Convención reconoce que “los museos, bibliotecas y los archivos, como instituciones culturales, deben velar por que la constitución de sus colecciones se base en principios morales universalmente reconocidos”. Un aspecto fundamental de esta Convención es la consideración de los museos como parte de las instituciones científicas y técnicas fundamentales para la protección del patrimonio cultural, cuando dispone que los Estados miembros deben crear uno o más servicios de protección del patrimonio que tendrán dentro de sus funciones la de “fomentar el desarrollo o la creación de las instituciones científicas y técnicas (museos, bibliotecas, archivos, laboratorios, talleres, etc.) necesarias para garantizar la conservación y la valoración de los bienes culturales” (art. 5°).

Otra norma similar es la Ley 25.568, sancionada el 10 de abril de 2002, por la cual se aprueba la *Convención sobre Defensa del Patrimonio Arqueológico, Histórico y Artístico de las naciones Americanas — Convención de San Salvador —* adoptada en Washington el 16 de junio de 1976. Dicha Convención, si bien se concentra en la protección de los bienes muebles para impedir su exportación ilícita, estipula el

compromiso de los Estados miembros de promover “la creación y desarrollo de museos, bibliotecas, archivos y otros centros dedicados a la protección y conservación de los bienes culturales”, orientados al cumplimiento de la responsabilidad de cada Estado en la “identificación, registro, protección, conservación y vigilancia de su patrimonio cultural” (art. 8). Con el fin de permitir la circulación de bienes con fines exclusivamente culturales, la Convención establece que “los bienes que se encuentren fuera del Estado a cuyo patrimonio cultural pertenecen, en carácter de préstamo a museos o exposiciones o instituciones científicas, no serán objeto de embargo originado en acciones judiciales públicas o privadas” (art. 16).

La Constitución Nacional Argentina otorga autonomía especial a las provincias, las cuales “se dan sus propias instituciones locales y se rigen por ellas. Eligen sus gobernadores, sus legisladores y demás funcionarios de provincia, sin intervención del Gobierno federal” (art. 122). Así mismo, “cada provincia dicta su propia constitución, conforme a lo dispuesto por el artículo 5° asegurando la autonomía municipal y reglando su alcance y contenido en el orden institucional, político, administrativo, económico y financiero” (art. 123). En este contexto, aunque existen diversas leyes para la protección del patrimonio de las provincias,³²⁹ la entidad territorial pionera en legislación específica sobre museos ha sido la Provincia del Chaco, con la Ley 6.201 sancionada el 20 de agosto y promulgada el 7 de noviembre de 2008, en la cual se toma como referente principal la definición del ICOM por cuanto se definen los museos como “las instituciones de carácter permanente, sin fines de lucro, abiertas al público, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, que adquieren, documentan, conservan, investigan, interpretan, comunican, difunden y exhiben de manera científica, estética y didáctica, evidencias materiales e inmateriales de valor histórico, artístico, científico y técnico; b) Los conjuntos de objetos culturales o colecciones de objetos conservados por una persona física o jurídica que no reúnan todos los requisitos enunciados en el inciso a) del presente artículo, no se considerarán museos” (art. 2°). Las funciones de los museos son descritas de manera precisa, así:

³²⁹ Entre ellas cabe mencionar la Ley 4076 de la Provincia del Chaco, sobre “Protección del Patrimonio Cultural y Natural Provincial”, sancionada el 14 de septiembre de 1994, por la cual se crea la Comisión Provincial para la Protección del Patrimonio Cultural y Natural.

- a) *La adquisición, investigación, documentación, conservación, restauración, interpretación, exhibición y comunicación de las colecciones.*
 - b) *La investigación referida a los objetos y conjuntos de objetos museales, materiales e inmateriales, de su disciplina de base o entorno cultural.*
 - c) *La organización periódica de exposiciones acordes con su naturaleza o especialidad.*
 - d) *La elaboración y publicación de catálogos y monografías relacionados con su acervo.*
 - e) *La elaboración y realización de actividades culturales tendientes a la consecución de sus fines.*
 - f) *La realización y desarrollo de actividades pedagógicas y recreativas, acordes con su naturaleza o especialidad.*
 - g) *Otras funciones que se les encomiende por sus normas estatutarias, por la incorporación de nuevas tecnologías o por disposición legal o reglamentaria.*
- Los museos podrán desarrollar actividades complementarias atinentes a sus fines siempre y cuando cuenten con instalaciones adecuadas y la actividad a realizar no perjudique el patrimonio ni el normal desarrollo de sus funciones. (Art. 5°)*

Las funciones fijadas por esta ley a los museos —en su mayoría inspiradas en el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal de España— desarrollan de manera consecuente las actividades descritas en la definición del museo, con un claro énfasis en la conservación, preservación, exhibición y divulgación del patrimonio a través de diversos medios. Así mismo, se fijan como obligaciones de los museos las de “a) Contar con un inventario actualizado de su patrimonio. b) Fijar días y horarios de apertura y publicitarlos. c) Difundir los valores culturales de los bienes custodiados y publicitar los servicios al público. d) Facilitar el acceso a las colecciones a investigadores acreditados. e) Garantizar la seguridad y conservación de su acervo. f) Todos los procedimientos de restauración y conservación deberán ser reversibles, identificables y documentados” (art. 11).

También la provincia de Santa Fe llevó a cabo la expedición de una ley en el mismo año: la *Ley N° 12.955 de Protección, Preservación y Conservación del Acervo Natural, Histórico y Cultural de los Museos de la Provincia de Santa Fe*, sancionada el 27 de noviembre de 2008, y su respectivo Decreto Reglamentario N° 2789 expedido el 20 de diciembre de 2010. Las definiciones de esta ley, están claramente inspiradas en los documentos del Consejo Internacional de Museos, cuando define el museo como “una organización sin fines de lucro, de carácter permanente y abierto al público, que reúne, conserva, ordena, documenta, investiga, difunde y exhibe para fines de estudio, educación y

contemplación, colecciones de bienes de valor histórico, artístico, científico, técnico o cualquier otra naturaleza cultural, cuya misión es impulsar el desarrollo de la sociedad mediante el rescate, conservación y comunicación del acervo histórico cultural y natural, tangible e intangible”.³³⁰ Adicionalmente, en el campo del trabajo educativo, la ley estatuye la naturaleza de los museos como instituciones “comunicativas comprometidas en la transferencia del conocimiento con un perfil básico ampliatorio de la educación formal y específicamente dinámica de la educación permanente”.³³¹

La Provincia de Misiones expidió en 2010 la Ley Provincial VI N° 143, la cual “tiene por objeto contribuir con la protección, preservación y conservación del acervo histórico y cultural de los museos de la Provincia de Misiones” (art. 1°). El contundente enfoque patrimonial en la concepción de los museos es patente cuando establece que “los museos existentes en el ámbito provincial pertenecen al patrimonio cultural de los misioneros y quedan sujetos a lo que se dispone en la presente Ley” (art. 2°). Así mismo, aunque en la definición de museo se retoma la definición internacional, es evidente la falta de claridad sobre el concepto de patrimonio inmaterial, cuando define los museos como “las instituciones de carácter permanente, sin fines de lucro, abiertas al público, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, que adquieren, documentan, conservan, investigan, interpretan, comunican, difunden y exhiben de manera científica, estética y didáctica, evidencias materiales e inmateriales de valor histórico, artístico, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza” (art. 3°). El desconocimiento del concepto de patrimonio inmaterial se confirma en la descripción de las funciones de los museos, cuando se incluye como una de ellas “la preservación de su patrimonio material e inmaterial” (art. 4°, inciso g). Un avance fundamental de esta ley en la consolidación del carácter permanente de las instituciones museales, se expresa en las disposiciones relativas a la previsión ante la eventualidad de disolución o liquidación de una entidad, para lo cual se dispone que las colecciones “serán destinadas al museo del mismo tipo geográficamente más cercano constituido o a constituirse dentro de los lineamientos de la presente Ley, siempre que desee contar con ello, con carácter de préstamo gratuito hasta tanto se constituya un nuevo

³³⁰ Ley N° 12.955 de Protección, Preservación y Conservación del Acervo Natural, Histórico y Cultural de los Museos de la Provincia de Santa Fe, 27 de noviembre de 2008, Artículo 3° (Boletín Oficial 8 de enero de 2009). Consultada el 28 de julio de 2013 en: <http://sinca.cultura.gov.ar/sic/gestion/legislacion/Leyes/LEY+S+012955+2008+11+27.Txt>

³³¹ Decreto Reglamentario N° 2789 expedido el 20 de diciembre de 2010, Artículo 3°. Consultado el 28 de julio de 2013 en: http://museosdesantafe.com.ar/?page_id=3559

museo, en cuyo caso deberá restituirse al mismo, siempre que ello ocurra dentro de los diez (10) años de la disolución” (art. 13°). Esta previsión, sin embargo, suscita igualmente un interrogante sobre las demás dimensiones del patrimonio museológico que los museos generan y construyen durante su existencia, las cuales se expresan en la documentación asociada a las colecciones, exposiciones y servicios, documentación que es registrada en soportes de muy diversos tipos (publicaciones, archivos impresos y manuscritos, fotografías, grabaciones de audio, vídeos, archivos digitales, entre otros).

De manera consecuente, el énfasis conservacionista de la concepción de museo en la legislación argentina se desprende en línea directa del artículo 41 de su Constitución Nacional, el cual estipula que “las autoridades proveerán [...] la preservación del patrimonio natural y cultural”.³³² Este enfoque es confirmado en la misma carta magna dentro de las funciones asignadas al congreso de la república, entre las cuales se incluye “dictar leyes que protejan la identidad y pluralidad cultural, [...] el patrimonio artístico y los espacios culturales y audiovisuales”.³³³ Por ello, no es extraño que la ley de museos de Santa Fe inicie estipulando que “el objeto de esta ley es contribuir con la protección, preservación y conservación del acervo natural, histórico y cultural de los museos de la provincia de Santa Fe” (art. 1°).

Finalmente es importante destacar que, como resultado de una profusa actividad del gremio museológico en Argentina, impulsada por una fuerte tradición académica y una oferta creciente de programas universitarios en museología,³³⁴ en los últimos años se han promovido diversas iniciativas de legislación de museos en otras provincias, tales como el proyecto de ley de Museos Provinciales de Corrientes, el proyecto de ley de Museos de la Provincia de Mendoza y tres proyectos de ley para los Museos de la Ciudad de Buenos Aires.³³⁵ Estos procesos son consecuentes con las disposiciones de la Constitución Nacional, entre las cuales señala que los tratados suscritos con las organizaciones

³³² *Constitución de la Nación Argentina*, sancionada por el congreso general constituyente el 1° de mayo de 1853, reformada por las convenciones nacionales de 1860, 1866, 1898, 1957 y 1994, Artículo 41. Consultada el 28 de julio de 2013, en: <http://www.senado.gov.ar/web/interes/constitucion/preambulo.php>

³³³ *Ibíd.*, Artículo 75.

³³⁴ De hecho, existe un proyecto de Ley en el Senado de la República “acerca de la profesión del graduado en Museología”, publicado en 2007 bajo el expediente 2847/07. Consultado el 4 de agosto de 2013 en: http://www.senado.gov.ar/web/proyectos/verExpe.php?origen=S&tipo=PL&numexp=2847/07&nro_comision=&tConsulta=3

³³⁵ Estos proyectos han sido publicados por la Red de Museólogos de Argentina. Consultado el 4 de agosto de 2013 en: <http://museologos.weebly.com/leyes-de-museos.html>

internacionales tienen jerarquía superior a las leyes, tales como el Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales (art. 75, num. 22).

B. El museo en la ley de Brasil

Es posible afirmar que los desarrollos de una concepción integral de museo que se ha hecho patente en la legislación de museos en Brasil, son consecuencia de amplios procesos de discusión académica ocurridos durante las últimas décadas,³³⁶ promovidos en gran parte por profesionales formados en los programas universitarios de especialización en museología en Brasil, de larga trayectoria y reconocimiento internacional.³³⁷ En consecuencia, no resulta extraño encontrar en la página del Instituto Brasileiro de Museos una definición que, aunque no ha sido oficialmente adoptada, es un indicativo de las tendencias conceptuales que permean las políticas de museos en Brasil: “Los museos son casas que guardan y presentan sueños, sentimientos, pensamientos e intuiciones, que adquieren cuerpo a través de imágenes, colores, sonidos y formas. Los museos son puentes, puertas y ventanas que conectan y desligan mundos, épocas, culturas y personas diferentes. Los museos son conceptos y prácticas en metamorfosis”.³³⁸

En la legislación reciente se definen los museos como “instituciones sin fines lucrativos que conservan, investigan, comunican, interpretan y exponen, para fines de preservación, estudio, investigación, educación, contemplación y turismo, conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico, técnico o de cualquier otra naturaleza

³³⁶ Como indicador del desarrollo académico en este campo, debe mencionarse la promulgación, hace tres décadas, de una ley de regulación de la profesión de museólogo en la que, a su vez, se creó el Consejo Federal de Museología (Ley N° 7.287 del 18 de diciembre de 1984).

³³⁷ Por su profundidad teórica, son particularmente reconocidos en el ámbito del Comité Internacional para la Museología (ICOFOM) del ICOM, entre otros, los programas de maestría y doctorado en Museología y Patrimonio de la *Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)*, así como las maestrías de la *Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)* y de la *Universidade de São Paulo (USP)*.

³³⁸ Texto inicial de la sección “Definiciones de museos” en la página web del Instituto Brasileiro de Museos (IBRAM). Consultado el 24 de febrero de 2013 en: <http://www.museus.gov.br/museu/>. Posteriormente, una definición general de museos fue presentada por el actual presidente del IBRAM, Angelo Oswaldo de Araújo Santos, así:

[...] El museo es el lugar en el que sensaciones, ideas e imágenes, dispuestas a ser irradiadas por los objetos y referencias allí reunidos, iluminan valores esenciales para el ser humano. Espacio fascinante donde se descubre y se aprende, en él se amplía el conocimiento y se profundiza en la conciencia de identidad, de solidaridad y de compartir. Por medio de los museos, la vida social recupera la dimensión humana que se desvanece en las horas agitadas. Las ciudades encuentran el espejo que les revela el rostro apagado en la turbulencia de lo cotidiano. Y cada persona acogida por un museo acaba por saber más de sí misma.

Consultado el 20 de abril de 2014, en: <http://www.museus.gov.br/os-museus/>

cultural, abiertas al público, al servicio de la sociedad y de su desarrollo”.³³⁹ Algunos aspectos que llaman la atención en esta definición legal de 2009 (Ley 11.904 que instituye el Estatuto de Museos), son la introducción del tema del turismo —vinculado a la contemplación— así como el énfasis en la preservación y en la investigación, expresado en la evidente reiteración de estos términos. Aunque esta definición legal es claramente derivada de la definición del ICOM, debe destacarse que el énfasis social —revelado en las políticas de museos en Brasil durante las últimas décadas— logra insertarse dentro de un párrafo en los siguientes términos: “Parágrafo único. Se enmarcan en esta ley las instituciones y los procesos museológicos orientados hacia el trabajo con el patrimonio cultural y el territorio, con el objetivo de desarrollo cultural y socio-económico y de participación de las comunidades”.³⁴⁰ En la misma ley se logra avanzar aún más en la caracterización de la dimensión social del museo, cuando se enuncian como principios fundamentales de estas instituciones los siguientes:

- I- la valoración de la dignidad humana;*
- II- la promoción de la ciudadanía;*
- III- el cumplimiento de la función social;*
- IV- la valoración y preservación del patrimonio cultural y ambiental;*
- V- la universalidad del acceso, el respeto y la valoración de la diversidad cultural;*
- VI- el intercambio institucional.*³⁴¹

Debe subrayarse el cambio fundamental de enfoque, frente a las anteriores visiones conservacionistas, en la medida en que la preservación del patrimonio está precedida de su valoración y se encuentra en cuarto lugar dentro del conjunto de principios, con una referencia directa al hecho de que el patrimonio debe ser preservado para cumplir la función social que le antecede. Cabe anotar que, para asegurar la adecuada interpretación de estos principios y comprender su contexto, se añadió un párrafo aclaratorio que establece que “la aplicación de este artículo está vinculada a los principios básicos del Plan Nacional de Cultura y del régimen de protección y valoración del patrimonio cultural” (art. 2º, párrafo único). El Plan Nacional de Cultura, dispuesto en el numeral 3 del artículo 215 de la Constitución Federal de Brasil (según enmienda constitucional de 2005), fue

³³⁹ Ley N° 11.904 del 14 de enero de 2009, que “instituye el Estatuto de Museos y da otras providencias”. Artículo 1º, consultada el 7 de agosto de 2013 en: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm

³⁴⁰ Ídem.

³⁴¹ *Ibid.*, art. 2º.

adoptado por la Ley N° 12.343 del 2 de diciembre de 2010 con unos claros principios generales que permiten comprender el marco en que se inscriben los principios específicos fijados para los museos.³⁴² También es importante destacar la introducción de un principio fundamental, que se relaciona con el Código de Deontología del ICOM, consistente en la cooperación entre museos, en el sentido de una concepción del valor de la sinergia como presupuesto para el impulso de las instituciones y sus actividades, lo cual encuentra sentido dentro de la misma ley cuando se crea el Sistema Brasileiro de Museos como “una red organizada de instituciones museológicas, basada en la adhesión voluntaria, configurada de forma progresiva y que se orienta hacia la coordinación, articulación, mediación, formación y cooperación entre los museos”.³⁴³ Así mismo, resulta indicativa la manera en que se excluye de la aplicación de esta ley otro tipo de instituciones, específicamente las bibliotecas, los archivos, los centros de documentación y las *colecciones visitables*, las cuales se definen como “los conjuntos de bienes culturales conservados por una persona física o jurídica, que no presentan las características previstas en el artículo 1° de esta ley, y que están abiertos a los visitantes, aunque sea esporádicamente”.³⁴⁴

Como antecedente fundamental cabe mencionar la ley reglamentaria de la profesión del museólogo, expedida en 1984, aunque en su texto no se encuentra una definición precisa del museo como institución. Sin embargo es posible identificar, por extrapolación, la concepción de los museos que en ese entonces quedó implícita en la legislación, a partir del análisis de los términos empleados en la enumeración de las atribuciones de la profesión del museólogo. Específicamente, si se revisan los objetos o materias asociadas a las actividades profesionales descritas en dicha ley, se configura una caracterización del museo de manera indirecta. Dejando de lado las atribuciones relacionadas con la enseñanza y dirección académica, consultoría y asesoría general en los campos de la museología y la museografía, así como la administración y dirección de sectores técnicos de museología en

³⁴² El Plan Nacional de Cultura 2010-2020 (Ley 12.343 del 02.12.2010) está regido por los siguientes principios:

I - Libertad de expresión, creación y fruición (goce); II - Diversidad cultural; III - Respeto de los derechos humanos; IV- Derecho de todos al arte y la cultura; V - Derecho a la información, la comunicación y la crítica cultural; VI - Derecho a la memoria y las tradiciones; VII - Responsabilidad socioambiental; VIII - Valoración de la cultura como vector del desarrollo sostenible; IX - Democratización de las instancias de formulación de las políticas culturales; X - Responsabilidad de los agentes públicos por la implementación de las políticas culturales; XI - Colaboración entre agentes públicos y privados para el desarrollo de la economía de la cultura; XII - Participación y control social en la formulación y seguimiento de las políticas culturales. (art. 1°)

³⁴³ *Ibíd.*, art. 55.

³⁴⁴ *Ibíd.*, art. 6°.

las instituciones gubernamentales, las demás atribuciones dejan entrever una concepción conservacionista y pedagógica cuando concentra las funciones del museólogo en lo que se refiere a las exposiciones de carácter educativo y cultural; los servicios educativos y actividades culturales; el funcionamiento de los museos, inventario y registro de bienes culturales; identificación, clasificación y registro de bienes culturales; investigaciones sobre acervos museológicos; así como las funciones consistentes en “coleccionar, conservar, preservar y divulgar el acervo museológico”; “definir el espacio museológico adecuado a la presentación y protección de las colecciones”; “informar a los órganos competentes sobre el desplazamiento irregular de los bienes culturales”; “realizar peritajes³⁴⁵ destinados a determinar el valor histórico, artístico o científico de los bienes museológicos, así como su autenticidad”.³⁴⁶ Excluyendo los aspectos académicos, así como una última atribución no mencionada acá por su relación más directa con el campo diplomático —por referirse a la organización de exposiciones internacionales y eventos de corte académico en otros países—, es evidente el énfasis patrimonialista y conservacionista atribuido en forma tácita a los museos en esta ley de 1984.

Otro antecedente que merece destacarse, en el nivel territorial, es la Ley N° 9.375 expedida por la Asamblea Legislativa del Estado de Paraná el 24 de septiembre de 1990, en la cual se establece el Sistema Estatal de Museos de Paraná y se definen los museos como “organismos caracterizados como instituciones formales, dotados de personal funcional, con un acervo abierto al público, destinados a recolectar, investigar, conservar, exponer y divulgar este acervo con objetivos educativos, culturales y de recreación” (art. 1°, párrafo). Leyes territoriales de similares características (o proyectos de ley) se encuentran en otros Estados de Brasil, en los cuales con frecuencia los museos son vistos, junto con las bibliotecas y los archivos, como lugares de preservación y difusión del patrimonio cultural, con fines educativos y culturales. Este enfoque se desprende de la organización administrativa gubernamental que mantuvo, hasta 2009, a la entidad encargada de las políticas públicas de los museos —el Departamento de Museos y Centros Culturales— como una dependencia perteneciente a la estructura interna del Instituto de Patrimonio Histórico y Artístico Nacional (IPHAN).

³⁴⁵ Según la Real Academia Española, la traducción al español del término en portugués “*perícia*” corresponde a *peritaje* o *peritación*. Sin embargo en Colombia y otros países se emplea más extensamente el término *peritazgo*.

³⁴⁶ Ley N° 7.287 del 18 de diciembre de 1984, art. 3°.

En 2004, como un avance fundamental en los procesos de reconceptualización del museo en Brasil, fue expedido el Decreto-Ley N° 5.264 por medio del cual se instituye el Sistema Brasileiro de Museos, en cuyo texto se propone una definición de museo bastante amplia, considerando que se determinan como características de las instituciones museológicas,

entre otras:

I- el trabajo permanente con el patrimonio cultural;

II- la disposición de acervos y exposiciones al público, propiciando la ampliación del campo de construcción identitaria, la percepción crítica de la realidad cultural brasileira, el estímulo a la producción de conocimiento y la producción de nuevas oportunidades de recreación;

III- el desarrollo de programas, proyectos y acciones que utilicen el patrimonio cultural como recurso educativo y de inclusión social; y

*IV- la vocación para la comunicación, investigación, interpretación, documentación y preservación de los testimonios culturales y naturales.*³⁴⁷

Éste es quizás uno de los primeros documentos legales de Iberoamérica que establece de manera explícita el compromiso de los museos de utilizar el patrimonio cultural como instrumento de inclusión social, noción que puede comprenderse de manera integral en función del concepto de exclusión social. Tal como lo exponen A. Hayes, M. Gray y B. Edwards, la exclusión social está relacionada no sólo con conceptos como pobreza y carencia de poder, de integración social y de participación, sino también con la noción de capital social, especialmente en sus dimensiones de constitución de redes y relaciones sociales, construcción de confianza y de actitudes cooperativas. Así mismo, la exclusión social implica una carencia de oportunidades de acceso a servicios que satisfacen distintos niveles de necesidades y derechos.³⁴⁸

El mismo Decreto-Ley abre nuevas posibilidades de participación cuando incluye, dentro de las entidades que pueden formar parte del Sistema Brasileiro de Museos, a “las organizaciones sociales, los museos comunitarios, los ecomuseos y los grupos étnicos y culturales que mantengan o que estén desarrollando proyectos museológicos”,³⁴⁹ con la

³⁴⁷ Decreto Ley N° 5.264 del 5 de noviembre de 2004, Artículo 2°.

³⁴⁸ Hayes, Alan; Gray, Matthew y Edwards, Ben. *Social inclusion: Origins, concepts and key themes. Paper prepared for the Social Inclusion Unit, Department of Prime Minister and Cabinet.* Melbourne, Australian Institute of Family Studies, 2008, pp. 5-6. Consultado el 10 de agosto de 2013 en: <http://www.socialinclusion.gov.au/sites/default/files/publications/rtf/si-origins-concepts-themes.rtf>.

³⁴⁹ *Ibíd.*, artículo 3°, párrafo único.

única condición de suscribir con el Ministerio de Cultura un instrumento formal de adhesión.

Durante el proceso de construcción de la Política Nacional de Museos, con base en una metodología participativa que convocó diversos sectores sociales entre 2003 y 2004, se llevó a cabo la identificación de puntos fuertes y oportunidades del sector de los museos en Brasil, junto con sus puntos críticos y amenazas. Dentro de estos últimos se determinó la necesidad de desarrollar instrumentos institucionales referentes a la organización del sector museológico, junto con la expedición de “una legislación específica para el campo museal”.³⁵⁰ Como consecuencia directa de este proceso, los avances de la ley de 2009 citada atrás (Estatuto de Museos) incluyeron una sección dedicada al Plan Museológico —cuya elaboración e implementación se instituyen como un deber de los museos de Brasil— el cual es definido como “una herramienta básica de planificación estratégica, de sentido global e integrador, indispensable para la identificación de la vocación de la institución museológica [...], así como fundamento de la creación o la fusión de museos, constituyendo un instrumento fundamental para la sistematización del trabajo interno y para la actuación de los museos en la sociedad”.³⁵¹ Sobre este punto es necesario resaltar el avance sustancial alcanzado en la legislación de museos de Brasil cuando se establece la obligatoriedad de elaborar y aplicar un Plan Museológico como base para definir con claridad el sentido de los museos en la sociedad a la cual sirven. Así mismo, aunque se reconoce la contingencia de los museos ante la posibilidad de dejar de existir, se plantea tácitamente que ello no significaría desaparecer o eliminar su función social, pues los museos, una vez creados, sirven a la sociedad de manera indefinida o pueden transformarse, fusionarse o entregar los resultados de la gestión desarrollada durante su existencia a la entidad que los suceda: “en el caso de la extinción de los museos, sus inventarios y registros serán conservados por el órgano o entidad sucesora” (art. 40, párrafo). En todo caso, para garantizar que el patrimonio preservado por los museos —junto con los resultados de su investigación y documentación— perdure, se estatuye que “la creación, fusión o extinción de museos deberán ser registradas ante el órgano competente del poder público” (art. 8º, numeral 2º). En el campo de la administración y organización interna, la

³⁵⁰ Do Nascimento Júnior, José, y Chagas, Mário de Souza. *Panorama dos museus no Brasil*. En: *Panoramas museológicos da Ibero-américa*. Brasília: Iphan/Demu, 2008, pp. 35-56.

³⁵¹ Ley N° 11.904 del 14 de enero de 2009, art. 45.

ley establece además una precisión necesaria sobre las variaciones estructurales que pueden presentarse al interior de algunos de los grandes museos. Estas variaciones tienen tres denominaciones: “I- como una filial, los museos dependientes de otros en cuanto a su dirección o gestión, inclusive financiera, aunque posean un plan museológico autónomo; II- como una seccional, aquella parte diferenciada de un museo que, con la finalidad de ejecutar su plan museológico, ocupa un inmueble independiente de la sede principal; III- como un núcleo o anexo, los espacios móviles o inmuebles que, por orientaciones museológicas específicas, hacen parte de un proyecto del museo” (art. 3°).

Sin duda puede afirmarse que un antecedente de referencia fundamental para la expedición del Estatuto de Museos de Brasil en 2009, fue la expedición en Portugal de la Ley N° 47 del 19 de agosto de 2004 que *aprueba la Ley Marco de los Museos Portugueses*. Entre los artículos de esta ley que son retomados en la ley de Brasil, pueden mencionarse el artículo 4° (Colección visitable), incorporado en su definición correspondiente en el Estatuto de Brasil, y el artículo 2° (Principios de la Política Museológica), en particular los siguientes incisos: “a) Principio de la primacía de la persona, a través de la afirmación de los museos como instituciones indispensables para su desarrollo integral y para la concreción de sus derechos fundamentales; b) Principio de la promoción de la ciudadanía responsable, a través de la valoración de la persona, para la cual los museos constituyen instrumentos indispensables en el campo de la fruición [disfrute] y la creación cultural, estimulando la participación de todos los ciudadanos en su salvaguarda, enriquecimiento y divulgación”. También puede señalarse, como derivación lógica de los principios anteriores, el artículo 3° (Concepto de museo) que instituye como acción fundamental la de “fomentar la democratización de la cultura, la promoción de la persona y el desarrollo de la sociedad”, mientras el artículo 42° (Educación) afirma que “el museo promueve la función educativa en el respeto por la diversidad cultural teniendo presente la educación permanente, la participación de la comunidad y el aumento y diversificación de los públicos”, al tiempo que dispone el deber de articular los programas educativos de los museos con las políticas sectoriales relacionadas con “la familia, la juventud, el apoyo a las personas con deficiencias, el turismo y la lucha contra la exclusión social”. Asimismo cabe mencionar el artículo 102° (Concepto de Red Portuguesa de Museos), cuyos términos fueron aplicados casi íntegramente a la definición del Sistema de Museos de Brasil. Aunque

sería ingenuo pretender asignar una influencia determinante de la legislación de museos de Portugal sobre la legislación de Brasil, resultan significativas las evidencias presentadas atrás por cuanto ha sido justamente en Portugal donde las nociones fundamentales de la museología social han sido desarrolladas durante las últimas décadas bajo la conceptualización amplia de *sociomuseología*, entendida ésta como “una nueva área disciplinar que resulta de la articulación entre las demás áreas del conocimiento que contribuyen al proceso museológico contemporáneo. Entre el paradigma del museo al servicio de las colecciones y el paradigma del museo al servicio de la sociedad se encuentra el lugar de la Sociomuseología”.³⁵²

Como parte de la implementación de la Política Nacional de Museos en Brasil, el equipo del Departamento de Museos y Centros Culturales se dedicó durante cuatro años (2004-2007) al diseño del anteproyecto de ley para la creación del Instituto Brasileiro de Museos (Ibram). Dicho anteproyecto fue discutido con los equipos técnicos y administrativos de los museos federales, así como con especialistas en planeación y gestión pública.³⁵³ Finalmente, la ley de creación del Ibram fue aprobada en 2009 y en ella se definen como instituciones museológicas

los centros culturales y de prácticas sociales, puestos al servicio de la sociedad y de su desarrollo, que poseen colecciones y exposiciones abiertas al público, con el fin de propiciar la ampliación del campo de posibilidades de construcción identitaria, la percepción crítica de la realidad cultural brasileña, el estímulo a la producción de conocimiento y la producción de nuevas oportunidades de recreación, teniendo las siguientes características básicas:

- a) la vocación por la comunicación, investigación, interpretación, documentación y preservación de los testimonios culturales y naturales;*
- b) el trabajo permanente con el patrimonio cultural;*
- c) el desarrollo de programas, proyectos y acciones que utilicen el patrimonio cultural como recurso educativo y de inclusión social; y*
- d) el compromiso con la gestión democrática y participativa.*³⁵⁴

³⁵² Moutinho, Mário C. *Definição evolutiva de Sociomuseologia - Proposta de reflexão*. XII Atelier Internacional do MINOM. Lisboa, Universidade Lusófona, septiembre de 2007. Consultado el 18 de Agosto de 2013 en: <http://sociomuseologia.ning.com/>

³⁵³ Do Nascimento Júnior, José, y Chagas, Mário de Souza. Op. Cit., p. 54.

³⁵⁴ Ley N° 11.906 del 20 de enero de 2009, artículo 2°.

Esta definición retoma en su totalidad la definición del Decreto-Ley de 2004, citado atrás, pero incluye dos nuevos elementos que deben subrayarse: la consideración amplia de las prácticas sociales dentro del ámbito museal, así como la vinculación directa de los museos con el ejercicio de la participación y la democracia. Cabe señalar que las distintas definiciones de museo presentes en la legislación de Brasil que hemos revisado, tienen en común el hecho de considerar el trabajo de los museos en torno a las *colecciones de valor cultural*, las que sólo en uno de los casos utilizan el término *patrimonio*. Sin embargo la ley 11.904 de 2009 (Estatuto de Museos) presenta un avance mayor cuando señala la especificidad de estas colecciones y establece que “se consideran bienes culturales susceptibles de musealización los bienes muebles e inmuebles de interés público, de naturaleza material o inmaterial, tomados individualmente o en conjunto, portadores de referencias al ambiente natural, a la identidad, a la cultura y a la memoria de los diferentes grupos formadores de la sociedad brasilera” (art. 5°). Aunque resulta contradictorio referirse a bienes muebles e inmuebles *de naturaleza inmaterial*, la inclusión de este término es consecuente con la legislación nacional, considerando que Brasil había ratificado el 1° de marzo de 2006 la *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial* suscrita por la Unesco en París, 17 de octubre de 2003. También es importante subrayar la incorporación del término *musealización* en esta ley, que por primera vez introduce este proceso en la legislación como categoría propia de los museos. Posteriormente, en la ley 11.906 de 2009 (creación del Instituto Brasileiro de Museos - Ibram), se definen los *bienes culturales musealizados* como “el conjunto de testimonios culturales y naturales que se encuentran bajo la protección de las instituciones museológicas”, al tiempo que las *actividades museológicas* son definidas como “los procedimientos de selección, adquisición, documentación, preservación, conservación, restauración, investigación, comunicación, valoración, exposición, organización y gestión de los bienes culturales musealizados” (art. 2°, incisos II y III). De esta manera la ley hace referencia explícita a la diferencia existente entre el patrimonio cultural en general y el patrimonio preservado en los museos, cuando introduce la categoría específica de “patrimonio cultural musealizado” y la obligación de “garantizar los derechos de las comunidades organizadas a opinar sobre los procesos de identificación y definición del patrimonio a ser musealizado” (art. 3°, incisos II y IX). En el mismo artículo se habla

también del *patrimonio museológico* brasileiro y de los *acervos museológicos* brasileiros. Otros elementos fundamentales de la ley son el énfasis en la finalidad última de las acciones de estudio, preservación, valoración y difusión del patrimonio cultural preservado en los museos, para servir de “fundamento de la memoria y de la identidad social, fuente de investigación científica y de fruición estética y simbólica”, así como “para el reconocimiento de los diferentes procesos identitarios, sean estos de carácter nacional, regional o local, y el respeto de la diferencia y de la diversidad cultural del pueblo brasileiro” (art. 3º, incisos V y VIII). Así pues, la ley es suficientemente reiterativa sobre la especificidad del patrimonio cultural preservado en los museos y encarga al Ibram, dentro de sus funciones, la responsabilidad de “supervisar y asesorar la gestión técnica y normativa de los bienes culturales musealizados o en proceso de musealización” (art. 4º inciso III).

Esta apertura en la definición de los museos representa la expresión, en el ámbito legislativo de Brasil, de los principios sociales derivados de la Nueva Museología y de los pronunciamientos y declaraciones internacionales del sector de los museos durante las últimas cuatro décadas, particularmente desde la Mesa de Santiago en 1972. De alguna manera significa encontrar por fin, en el plano legislativo, el espacio social amplio que anteriormente le estaba negado a los museos por estar imbuidos dentro de los rígidos parámetros del enfoque patrimonial tradicional, lo que en Brasil estaba determinado en parte por el hecho de que las políticas de museos dependían directamente del Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional, creado en 1937 con la misión de preservar el patrimonio cultural brasileiro.

Adicionalmente, los desarrollos de la legislación de 2009 lograron un avance significativo en la precisión sobre las nuevas responsabilidades de los museos hacia el patrimonio inmaterial, la memoria y el reconocimiento de la identidad diversa de la sociedad del siglo XXI. En este sentido, la reciente legislación de Brasil se acerca cada vez más a ser reflejo y expresión de la compleja concepción contemporánea del museo y del patrimonio cultural, los cuales, en palabras de la museóloga brasileira Tereza Scheiner, se perciben actualmente como “instrumentos semióticos que se desdobl原因 en todas direcciones: de los mundos interiores de la percepción humana hacia los sentidos del cuerpo; del individuo a la sociedad; de lo tangible a lo virtual; de lo local a lo global.

Poderosas construcciones simbólicas, [museo y patrimonio] se fundamentan en la percepción identitaria presente en todos los juegos de la memoria, bajo las formas más diferentes”.³⁵⁵

Prueba de los desarrollos anteriores es el reciente Decreto N° 8.124 del 17 de octubre de 2013 que “reglamenta los dispositivos de la Ley N° 11.904, del 14 de enero de 2009, que instituye el Estatuto de Museos, y de la Ley N° 11.906, del 20 de enero de 2009, que crea el Instituto Brasileiro de Museos – IBRAM”. En este decreto, se consolida la definición de *proceso museológico* como aquel “programa, proyecto o acción, en desarrollo o desarrollado con los fundamentos teóricos y prácticos de la museología, que considere el territorio, el patrimonio cultural y la memoria social de comunidades específicas, para producir conocimiento y desarrollo cultural y socioeconómico” (art. 2° inciso X).³⁵⁶

C. El museo en la ley de Colombia

Las disposiciones legislativas más recientes sobre museos en Colombia se fundamentan en la Ley 397 de 1997, conocida como Ley General de Cultura que dio origen al Ministerio del sector. En parte esta ley recogió diversas iniciativas de trabajadores vinculados al anterior Instituto Colombiano de Cultura y a las entidades museales miembros de la Asociación Colombiana de Museos, Acom (transformada en 2008 en la Asociación Comité Colombiano del ICOM), quienes colaboraron en su construcción a través de una convocatoria amplia de participación promovida por la Comisión Sexta de la Cámara de Representantes, encargada de liderar los debates iniciales en el Congreso. El resultado fue la inclusión en esta ley de siete artículos relacionados con el fomento de los museos, investigación científica e incremento de las colecciones, especialización y tecnificación, protección y seguridad de los museos, conservación y restauración de las

³⁵⁵ Scheiner, Tereza C. M. *Imágenes del No-lugar. Comunicación y los “Nuevos Patrimonios”*. Tesis doctoral. ECO/Universidad Federal de Río de Janeiro, 2004 [Trad. de la autora]. Citado por: Scheiner, Tereza. *Patrimonio, museología y sociedades en transformación: reflexiones sobre el museo inclusivo*. En: Decarolis, Nelly (dir. y coord.). *El pensamiento museológico contemporáneo*. Documentos de trabajo seleccionados para el II Seminario de Investigación en Museología de los países de lengua portuguesa y española. Buenos Aires, ICOM-ICOFOM, 2011, p. 47.

³⁵⁶ Publicado en el *Diário Oficial Da União, República Federativa do Brasil, Imprensa Nacional*. Año CL N°203, Brasília – DF, sexta-feira, 18 de outubro de 2013.

colecciones y sedes de los museos, control de las colecciones y gestión de los museos, y por último, generación de recursos.³⁵⁷ Estos artículos sólo han tenido dos desarrollos en la legislación posterior, referidos a temas presupuestales y procedimentales. El primero de ellos fue la Ley 932 de 2004, motivada en la necesidad de estimular las donaciones de obras de arte y bienes culturales a los museos públicos y privados del país, mediante la exención del impuesto de timbre que se aplicaba a los documentos suscritos para formalizar dichas donaciones. El segundo fue un párrafo adicionado por la Ley 1185 de 2008 (art. 13), por el cual se autorizó al Ministerio de Cultura a entregar, a título gratuito, los equipos de cómputo necesarios para estimular el inventario y registro de las colecciones de los museos del país.³⁵⁸

Los museos son definidos en la Ley General de Cultura como “depositarios de bienes muebles representativos del patrimonio cultural de la nación [...] al servicio de los diversos niveles de educación, como entes enriquecedores de la vida y de la identidad cultural nacional, regional y local” (artículo 49). Aunque merece destacarse la afirmación de la naturaleza de los museos como entidades que enriquecen la vida —dimensión que merecería desarrollarse en la legislación en múltiples sentidos—, es sin embargo evidente el enfoque conservacionista de la concepción de los museos no sólo en esta definición sino en los demás artículos relacionados, los cuales están centrados en la investigación, incremento, protección, conservación, restauración y control de las colecciones. Incluso los edificios de los museos son vistos fundamentalmente como patrimonio inmueble y como repositorios cuyo fin primordial es albergar las colecciones.

Cabe resaltar la búsqueda de un nivel académico especializado en la investigación en los museos, cuando la misma ley dispone que “el Ministerio de Cultura y las entidades territoriales, crearán programas de estímulo a la investigación y catalogación científica de los bienes muebles de patrimonio cultural existentes en todos los museos del país, a través de convenios con las universidades e institutos dedicados a la investigación histórica, científica y artística nacional e internacional” (art. 50). Es muy probable que la razón por la cual se dispuso desarrollar la investigación mediante convenios con otras instituciones especializadas se haya debido no sólo a la precaria situación de documentación e

³⁵⁷ Ley 397 del 7 de agosto de 1997, artículos 49 al 55.

³⁵⁸ Dicho párrafo quedó adicionado por error al artículo 49 (Fomento de museos), cuando en realidad se vinculaba al artículo 54 (Control de las colecciones y gestión de los museos).

investigación de las colecciones de los museos, sino también a las grandes limitaciones que experimentaban los museos en la década de 1990 para encontrar personal con formación académica en museología, las cuales subrayaron la necesidad de generar mecanismos para impulsar la formación especializada de los trabajadores de los museos. Lo anterior, a su vez, se determinó realizar mediante convenios internacionales (art. 51) ante la ausencia, en ese entonces, de programas académicos de formación en museología en el país.

Llama la atención que los artículos de esta ley se refieren únicamente a los museos que conservan, investigan y comunican colecciones de patrimonio cultural, sin hacer mención al patrimonio natural. Esto obedece a la distribución sectorial del Estado al interior del Ministerio de Educación Nacional, la cual asignó los temas del patrimonio histórico, artístico y cultural al Instituto Colombiano de Cultura entre 1968 y 1997, quedando el patrimonio natural en el ámbito de otras instituciones nacionales. En efecto, el Decreto-Ley N° 3154 de 1968 asignó a dicho Instituto “el fomento de las artes y las letras, el cultivo del Folclore nacional, el estímulo de bibliotecas, museos y centros culturales y la divulgación de la cultura nacional” (art. 2) y creó asimismo el Consejo Nacional de Cultura.³⁵⁹ Casi simultáneamente, mediante el Decreto-Ley 2869 de 1968, fueron creados el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología y el Fondo Colombiano de Investigaciones Científicas y Proyectos Especiales “Francisco José de Caldas”. Dentro de las principales funciones del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología se incluyó la de “asesorar al Gobierno Nacional en la formulación y ejecución de la política científica y tecnológica” (art. 2°, inciso a).³⁶⁰ De hecho, existe una legislación específica para los jardines botánicos (Ley 299 de 1996), definidos como “colecciones de plantas vivas científicamente organizadas, [... los cuales] podrán manejar herbarios y germoplasma vegetal en bancos de genes o en bancos de semillas; deberán ejecutar programas permanentes de investigación básica y aplicada, de

³⁵⁹ Como integrantes del Consejo Nacional de Cultura, además de los Ministros de Educación Nacional y de Relaciones Exteriores, se incluyeron los directores del Instituto Colombiano para el Fomento de la Educación Superior y el Instituto Colombiano de Crédito Educativo y Estudios Técnicos en el Exterior, así como los directores del Instituto Caro y Cuervo (de investigaciones en lingüística y filología), el Instituto Nacional de Radio y Televisión, el Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, y los presidentes de la Academia Colombiana de la Lengua, la Academia Colombiana de Historia y la Academia Colombiana de Jurisprudencia, junto con “cuatro representantes de las asociaciones y organizaciones de personas o entidades vinculadas a los diversos campos de la cultura” (art. 21).

³⁶⁰ Además del Presidente de la República y los Ministros de Educación Nacional, de Agricultura, de Salud y de Fomento, el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología también estaba conformado por el jefe del Departamento Administrativo de Planeación Nacional, tres rectores universitarios (incluido el rector de la Universidad Nacional), dos representantes de los institutos de investigación científica, un delegado del Colegio Máximo de las Academias, un delegado de las “asociaciones profesionales de carácter científico”, dos delegados de las asociaciones nacionales de industriales, y los consejeros presidenciales que fueran designados en las diversas ramas de la ciencia y la tecnología (art. 3).

conservación *in situ* y *ex situ* y de educación [...]” (art. 2°). En esta misma ley se definen los herbarios como entidades de interés público, creados con el propósito principal de realizar el inventario de la flora nacional (art. 16). Como antecedente se encuentra el Decreto-Ley 2811 de 1974, que dicta el *Código Nacional de Recursos Naturales Renovables y de Protección al Medio Ambiente*, en el cual se asigna, dentro de las funciones de la administración pública, la de “crear y vigilar el funcionamiento de jardines zoológicos y similares colecciones de historia natural y museos” (art. 258, inciso g.). Con relación a las colecciones biológicas la Ley 99 de 1993, “por la cual se crea el Ministerio del Medio Ambiente, se reordena el sector público encargado de la gestión y conservación del medio ambiente y los recursos naturales renovables, y se organiza el Sistema Nacional Ambiental”, creó el Instituto de Investigación de Recursos Biológicos “Alexander Von Humboldt” como entidad “encargada de realizar investigación básica y aplicada sobre los recursos genéticos de la flora y la fauna nacionales y de levantar y formar el inventario científico de la biodiversidad en todo el territorio nacional” (art. 19). Así mismo, por medio del numeral 4 del artículo 52 de la Ley 1333 de 2009 se creó la red de amigos de la fauna, integrada por “las Organizaciones No Gubernamentales Ambientales, las Reservas Naturales de la Sociedad Civil registradas ante la Unidad Administrativa Especial del Sistema de Parques Nacionales Naturales, las estaciones biológicas, los museos y colecciones de historia natural, colecciones biológicas con fines de investigación científica registradas ante el Instituto Alexander von Humboldt y las entidades públicas y privadas dedicadas a la investigación y la educación ambiental”.³⁶¹ En este contexto, el Instituto Humboldt desarrolla dentro de sus funciones el registro de los inventarios de todas las colecciones biológicas preservadas por los museos de ciencias naturales del país.³⁶² Sin embargo, los museos de ciencias naturales sólo tienen este tipo de relación con el Instituto Humboldt, consistente en el registro de colecciones, el trámite de préstamo temporal de especímenes a otros países y la autorización para realizar proyectos de investigación científica en diversidad biológica que involucren la colecta de especímenes,³⁶³ igual que los museos arqueológicos o con colecciones de arqueología están obligados a registrar sus

³⁶¹ Resolución 2064 de 2010, expedida por el Ministerio de Ambiente, Vivienda y Desarrollo Territorial, “por la cual se reglamentan las medidas posteriores a la aprehensión preventiva, restitución o decomiso de especímenes de especies silvestres de Fauna y Flora Terrestre y Acuática y se dictan otras disposiciones”, Artículo 18.

³⁶² Consultado el 15 de septiembre de 2013, en: <http://www.humboldt.org.co/iavh/investigacion/politica-y-legislacion>

³⁶³ Decreto 309 de 2000, “por el cual se reglamenta la investigación científica sobre diversidad biológica”.

colecciones ante el Instituto Colombiano de Antropología e Historia y solicitar autorización para el préstamo de piezas a otros países o para emprender investigaciones arqueológicas en campo.

Como la mayoría de los países miembros de la ONU y de la Unesco, Colombia también ha aprobado mediante leyes las diversas convenciones internacionales de protección del patrimonio cultural y natural, las cuales inciden de manera particular en la protección de los museos. Una de las primeras normas en ese sentido es la Ley 14 del 22 de enero de 1936 “por la cual se autoriza al poder ejecutivo a adherir al *Tratado sobre la protección de muebles de valor histórico*”. Dicho *Tratado* fue acordado mediante la XVI Resolución suscrita por los asistentes a la VII Conferencia Internacional Americana con el objetivo principal de instar a los gobiernos miembros de la Unión Panamericana a impedir y controlar la exportación ilícita de los objetos del patrimonio prehispánico, histórico, artístico, documental, bibliográfico y natural de cada país, considerados “monumentos muebles”. Llama la atención en este *Tratado* que, aunque se relacionan en detalle los tipos de objetos y algunas de las instituciones que los poseen (incluyendo las bibliotecas oficiales y particulares, archivos nacionales y colecciones oficiales), en ningún aparte del texto se mencionan los museos. También se dispone que “los monumentos muebles no pueden ser botín de guerra” (art. 8°). En la actualidad el control del tráfico ilícito de los bienes de interés cultural, se encuentra sancionado por la Ley 397 de 1997, modificada por la Ley 1185 de 2008, en la cual se dispone el decomiso de los bienes en los siguientes términos:

*El bien de interés cultural que intente exportarse sin la respectiva autorización, o exportado sin ésta, o que sea objeto de las acciones anteriores, será decomisado y puesto a órdenes del Ministerio de Cultura, el ICANH en el caso de los bienes arqueológicos, el Archivo General de la Nación en el caso de los bienes archivísticos o de la autoridad que lo hubiere declarado como tal, por el término que dure la actuación administrativa sancionatoria, al cabo de la cual se decidirá si el bien es decomisado en forma definitiva y queda en poder de la Nación.*³⁶⁴

En el mismo año de 1936 el Congreso de Colombia expide la Ley N° 36 “por la cual se aprueba el Pacto Roerich para la protección de las Instituciones Artísticas y Científicas y Monumentos Históricos”. La suscripción de este Pacto —promovido inicialmente por el director del *Roerich Museum* de Nueva York, el artista y coleccionista soviético Nicholas

³⁶⁴ Artículo 15 de la Ley 397 de 1997, modificado por el artículo 10° de la Ley 1185 de 2008.

Konstantinovich Roerich— fue recomendada mediante resolución por los asistentes a la VII Conferencia Panamericana celebrada en Montevideo en 1933 y se formalizó en Washington, D.C., el 15 de abril de 1935. Entre los 20 países signatarios se encontraban Argentina, Brasil, Colombia y México. El Pacto Roerich reconocía como neutrales, tanto en tiempos de paz como en caso de guerra, a “los monumentos históricos, los museos y las instituciones dedicadas a la ciencia, al arte, a la educación y a la conservación de los elementos de la cultura” y disponía aplicar el mismo respeto y protección “al personal de las instituciones arriba mencionadas” (art. 1º). Así mismo, los países signatarios se comprometían en este Pacto a “dictar las medidas de legislación interna necesarias para asegurar dicha protección y respeto” (art. 2º). También se disponía en este Pacto que los gobiernos signatarios enviarían a la Unión Panamericana una lista de los monumentos e instituciones que quisieran incluir en esta protección, pero se aclaraba que los privilegios de protección cesarían para estos monumentos e instituciones cuando fueran utilizados para fines militares (arts. 4º y 5º). En correspondencia con este Pacto, en la legislación nacional la destrucción en conflicto armado del patrimonio cultural se encuentra penalizada en la Ley 599 de 2000 (Código Penal), en la cual se dispone que todo aquel

que, con ocasión y en desarrollo de conflicto armado, sin justificación alguna basada en imperiosas necesidades militares y sin que previamente haya tomado las medidas de protección adecuadas y oportunas, ataque y destruya monumentos históricos, obras de arte, instalaciones educativas o lugares de culto, que constituyan el patrimonio cultural o espiritual de los pueblos, o utilice tales bienes en apoyo del esfuerzo militar, incurrirá en prisión de cuarenta y ocho (48) a ciento ochenta (180) meses y multa de doscientos sesenta y seis punto sesenta y seis (266.66) a mil quinientos (1500) salarios mínimos legales mensuales vigentes. (art. 156)

Sobre las sanciones relacionadas con la enajenación de bienes del patrimonio cultural, en 1971 se expidió el Decreto-Ley N° 522 que reformaba el Código Penal, en el cual se incluyeron sanciones de multa y decomiso a todo aquel que “sin permiso de autoridad competente, enajene, adquiera o constituya prenda sobre reliquias, cuadros o esculturas o utensilios históricos o artísticos, que se encuentren en zonas arqueológicas, edificios públicos, museos, monasterios, templos o casas consistoriales” (art. 50, inciso 1º), al tiempo que disponía la entrega de los bienes de la siguiente manera: “Si la obra decomisada salió del patrimonio de la entidad a que pertenecía sin intervención de sus

representantes, le será entregada a ella. En los demás casos, la entrega se hará al Museo Nacional” (art. 50, inciso 2°). En la actualidad los delitos contra el patrimonio cultural están regulados también dentro del Código Penal (Ley 599 de 2000), específicamente en lo relacionado con el hurto y el hurto calificado, cuyas sanciones son agravadas en un 50-75% si dichos delitos se cometen “sobre los bienes que conforman el patrimonio cultural de la Nación” (art. 241, numeral 13), así como en lo referente a los daños causados sobre bienes ajenos, los cuales son sancionados en general tanto con pena de prisión como con multa, pero se disponen aumentos de estas sanciones hasta en una tercera parte si los daños recaen “sobre objetos de interés científico, histórico, asistencial, educativo, cultural, artístico, sobre bien de uso público, de utilidad social, o sobre bienes que conforman el patrimonio cultural de la Nación” (art. 266, numeral 4°). Así mismo, se dispone aumento de una tercera parte a la mitad, cuando el daño recae sobre bienes “cuyo valor fuere superior a cien (100) salarios mínimos legales mensuales vigentes” y “sobre bienes del Estado” (art. 267, numerales 1° y 2°). Penas superiores están previstas también para quienes ocasionen un incendio sobre bienes del patrimonio cultural, agravadas en el caso de un “inmueble público o destinado a este uso” (art. 350, incisos 2° y 3°).

Dentro de los antecedentes de medidas legislativas para la protección del patrimonio reunido en los museos, se encuentra la Ley 47 del 30 de octubre de 1920, en la cual se dispuso la prohibición de sacar del país cualquier pieza de las colecciones de archivos, bibliotecas y museos, sin el permiso del gobierno, previo concepto favorable de las academias o cuerpos consultivos, y estableció asimismo las sanciones respectivas (arts. 1° a 3°). Una disposición especial, que aparentemente continúa vigente, es la clasificación de bienes dentro de las colecciones de los museos para determinar aquellos que en ningún caso podrían salir de los museos, en los siguientes términos: “En cada biblioteca, museo o archivo público se formará, conforme al dictamen de las Academias y con aprobación del Gobierno, una sección especial de libros, documentos u objetos que por su escasez, rareza, o valor extraordinarios histórico y político, científico o artístico, puedan llamarse únicos. Tales libros, documentos u objetos no podrán sacarse del respectivo establecimiento, por ningún motivo ni bajo ninguna fianza” (art. 6°).

En el conjunto de normas referidas a los acuerdos internacionales para la protección del patrimonio cultural, se expidió también la Ley 63 de 1986, por la cual “se aprueba la

Convención sobre medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedad ilícita de bienes culturales, suscrita en París el 17 de noviembre de 1970”. En dicha Convención, los Estados partes “se obligan a establecer [...] uno o varios servicios de protección del patrimonio cultural [...] dotados de personal competente y en número suficiente para garantizar de manera eficaz las funciones que se indican a continuación: [...] c. Fomentar el desarrollo o la creación de las instituciones científicas y técnicas (museos, bibliotecas, archivos, laboratorios, talleres, etc.), necesarias para garantizar la conservación y la valoración de los bienes culturales;” (art. 5°).

Es claro que la visión de los museos —en el ámbito de las políticas internacionales de protección del patrimonio cultural— como lugares dedicados a la conservación y exhibición de colecciones de bienes muebles, ha incidido sobre la reproducción de esta visión en la legislación nacional, especialmente a partir de las aprobaciones de las convenciones internacionales. Es el caso de la Ley 340 de 1996, por la cual se aprobó la *Convención para la protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado*, suscrita en La Haya el 14 de mayo de 1954. En dicha Convención se incluyen en la definición de los bienes culturales “los edificios cuyo destino principal y efectivo sea conservar o exponer los bienes culturales muebles definidos en el apartado a), tales como los museos, las grandes bibliotecas, los depósitos de archivos, así como los refugios destinados a proteger en caso de conflicto armado los bienes culturales muebles [...]” (art. 1°). Así mismo, en la Ley 1130 de 2007, por la cual se aprobó el *Segundo Protocolo de la Convención de La Haya de 1954 para la protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado*, suscrito en La Haya el 26 de marzo de 1999, se disponen normas aplicables a los bienes culturales definidos en el artículo 1° de la Convención, en particular las acciones de previsión requeridas para su protección, así: “Las medidas preparatorias adoptadas en tiempo de paz para salvaguardar los bienes culturales contra los efectos previsibles de un conflicto armado conforme al artículo 3° de la Convención comprenderán, en su caso, la preparación de inventarios, la planificación de medidas de emergencia para la protección contra incendios o el derrumbamiento de estructuras, la preparación del traslado de bienes culturales muebles o el suministro de una protección adecuada *in situ* de esos bienes [...]” (art. 5°).

La influencia del énfasis conservacionista (patrimonial-monumentalista) internacional sobre la visión de los museos en la legislación colombiana, como en otros países de Iberoamérica, propició una concepción general del museo como repositorio de colecciones de bienes muebles. Así, en la ley 163 de 1959 “por la cual se dictan medidas sobre defensa y conservación del patrimonio histórico, artístico y monumentos públicos de la Nación”, se determinaba que las personas o entidades que decidieran ceder bienes culturales “al Estado, a museos nacionales, departamentales, municipales, o a otras instituciones de carácter científico o cultural, estarán exentas de impuesto de donaciones y tendrán derecho a que en la liquidación del impuesto de renta y patrimonio les sea descontado el precio de tales donaciones” (art. 33). Esta disposición, derogada por la Ley 1185 de 2008 pero aún vigente en forma parcial dentro del Estatuto Tributario,³⁶⁵ si bien estimuló las donaciones de objetos históricos y obras de arte al Estado y a los principales museos, también contribuyó a acentuar la visión general de los museos como “depositarios de bienes muebles”, expresión que, casi cuarenta años después, encabezó la definición de museos que se expresa en el artículo 49 de la Ley 397 de 1997 citado atrás. Como antecedente en este sentido, la misma Ley 163 de 1959 creó el Consejo de Monumentos Nacionales, integrado por 11 miembros titulares, tres de los cuales correspondían a los directores del Museo Nacional, del Museo Colonial y del Museo del Oro. Esta composición cambió a partir de 1997 y los museos fueron excluidos como miembros titulares, primero mediante decreto y más adelante mediante ley, en forma definitiva, con la transformación de este organismo en el actual Consejo Nacional de Patrimonio a partir de 2008.

³⁶⁵ En la Ley 488 de 1998 se dispuso la modificación del artículo 125 del Estatuto Tributario, así:

Artículo 125. Dedución por donaciones. Los contribuyentes del impuesto de renta que estén obligados a presentar declaración de renta y complementarios dentro del país, tienen derecho a deducir de la renta el valor de las donaciones efectuadas, durante el año o período gravable, a:

- 1. Las entidades señaladas en el artículo 22 [las entidades públicas], y*
- 2. Las asociaciones, corporaciones y fundaciones, sin ánimo de lucro, cuyo objeto social y actividad correspondan al desarrollo de la salud, la educación, la cultura, la religión, el deporte, la investigación científica y tecnológica, la ecología y protección ambiental, la defensa, protección y promoción de los derechos humanos y el acceso a la justicia o de programas de desarrollo social, siempre y cuando las mismas sean de interés general.*

El valor a deducir por este concepto, en ningún caso podrá ser superior al treinta por ciento (30%) de la renta líquida del contribuyente, determinada antes de restar el valor de la donación. Esta limitación no será aplicable en el caso de las donaciones que se efectúen a los fondos mixtos de promoción de la cultura, el deporte y las artes que se creen en los niveles departamental, municipal y distrital, al Instituto Colombiano de Bienestar Familiar -ICBF- para el cumplimiento de sus programas del servicio al menor y a la familia, ni en el caso de las donaciones a las instituciones de educación superior, centros de investigación y de altos estudios para financiar programas de investigación en innovaciones científicas, tecnológicas, de ciencias sociales y mejoramiento de la productividad, previa aprobación de estos programas por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología. (art. 31).

La visión general de los museos como repositorios y lugares de exhibición del patrimonio cultural, se ratificó recientemente en la Ley 1675 de 2013 (Ley del Patrimonio Cultural Sumergido), en la cual se definen como *aprovechamiento económico* las “actividades debidamente autorizadas a través de las cuales los bienes del Patrimonio Cultural Sumergido generan ingresos económicos mediante la exhibición, o divulgación al público, sea *in situ* o en infraestructuras culturales como museos, o cualquier clase de establecimiento cultural” (art. 4º, numeral 3).

Finalmente es importante señalar que la Ley General de Cultura y la Ley 1185 de 2008 (conocida como Ley de Patrimonio Cultural), sugieren en forma implícita que el ámbito museológico está referido fundamentalmente al patrimonio material (mueble e inmueble). La ley establece que el patrimonio cultural de la nación está integrado por

*[...] todos los bienes materiales, las manifestaciones inmateriales, los productos y las representaciones de la cultura que son expresión de la nacionalidad colombiana, tales como la lengua castellana, las lenguas y dialectos de las comunidades indígenas, negras y creoles, la tradición, el conocimiento ancestral, el paisaje cultural, las costumbres y los hábitos, así como los bienes materiales de naturaleza mueble e inmueble a los que se les atribuye, entre otros, especial interés histórico, artístico, científico, estético o simbólico en ámbitos como el plástico, arquitectónico, urbano, arqueológico, lingüístico, sonoro, musical, audiovisual, fílmico, testimonial, documental, literario, bibliográfico, museológico o antropológico.*³⁶⁶

El énfasis en la protección del patrimonio cultural de la nación dentro de la legislación actual relacionada con los museos, se enmarca en el artículo 8º de la Constitución Política de Colombia, en el cual se estipula que “es obligación del Estado y de las personas proteger las riquezas culturales y naturales de la Nación”, así como en el artículo 72 que establece que “el patrimonio cultural de la Nación está bajo la protección del Estado. El patrimonio arqueológico y otros bienes culturales que conforman la identidad nacional, pertenecen a la Nación y son inalienables, inembargables e imprescriptibles”. Así mismo, la Constitución señala las responsabilidades de las entidades territoriales frente al patrimonio local, entre las cuales “Al municipio, como entidad fundamental de la división político-administrativa del Estado, le corresponde prestar los servicios públicos que determine la ley, construir las obras que demande el progreso local,

³⁶⁶ Art. 4º de Ley 397 de 1997, modificado por el art. 1º de la Ley 1185 de 2008.

ordenar el desarrollo de su territorio, promover la participación comunitaria, el mejoramiento social y cultural de sus habitantes y cumplir las demás funciones que le asignen la Constitución y las leyes” (art. 311). En el mismo nivel territorial, la Constitución asigna, dentro de las funciones de los concejos municipales, la de “dictar las normas necesarias para el control, la preservación y defensa del patrimonio ecológico y cultural del municipio” (art. 313, num. 9).

El balance anterior muestra la enorme distancia que aún existe entre la legislación actual sobre museos y las aspiraciones concretas de académicos, comunicadores, promotores de turismo y mercadeo, educadores y directores de los museos del país, quienes en el año 2009, durante el proceso de construcción de la Política Nacional de Museos, aportaron diversas visiones sobre los elementos que debería contener una definición de estas entidades adecuada a la realidad contemporánea en Colombia, en los siguientes términos: “Los museos colombianos son agentes [esenciales] para activar, interpretar y preservar las memorias, los patrimonios culturales, materiales e inmateriales, y los patrimonios naturales, que generan procesos de reconocimiento, inclusión, participación y apropiación; de producción de sentido y construcción de identidades; de creación, comunicación, educación y deleite en la sociedad”.³⁶⁷

Un avance significativo reciente, aunque sin categoría de ley, está contenido en la Resolución 1976 del 9 de julio de 2013 expedida por el Ministerio de Cultura, en la cual se define una *entidad museal* como aquella “institución pública, privada o mixta, sin ánimo de lucro, abierta al público de manera permanente, que investiga, documenta, interpreta, comunica, narra, exhibe y conserva testimonios materiales, inmateriales y/o naturales reconociendo la diversidad cultural, económica y social de las comunidades y promoviendo los principios de acceso democrático a la información y al conocimiento, a través de la participación y el constante diálogo con los públicos” (art. 1º, inciso 2º).³⁶⁸ Si bien la

³⁶⁷ AA.VV. *Informe Final del Convenio de Cooperación N°176/08 de 2008, suscrito entre la Asociación de Amigos del Museo Nacional de Colombia y la Fundación Universidad Externado de Colombia, con el objeto de “aunar esfuerzos para formular la Política Nacional de Museos”*. Bogotá, Universidad Externado de Colombia - Facultad de Estudios del Patrimonio Cultural, 2009. Anexo 3. *Análisis para la redacción final de los 4 temas de discusión*, p. 3. Consultado el 15 de septiembre de 2013 en: <http://www.museoscolombianos.gov.co/fortalecimiento/politica-nacional-de-museos/Documents/anexo3.pdf>

³⁶⁸ Diario Oficial N° 48.920 de 21 de septiembre de 2013. Aunque esta Resolución fue preparada por el Programa de Fortalecimiento de Museos, en la construcción de esta definición participaron los miembros de la Mesa Nacional de Museos, instancia coordinadora de la Red Nacional, integrada a su vez por los coordinadores de las redes territoriales y temáticas de museos existentes en todo el país.

anterior definición introduce una dimensión social más amplia en la definición de los museos en Colombia, en la misma Resolución se encuentra implícita otra definición — quizás más avanzada por su capacidad transformadora— cuando señala que la Política Nacional de Museos tiene como objetivo general “desarrollar el potencial de los museos del país como entidades comprometidas con la sociedad en la generación de conocimiento, de espacios de inclusión, de encuentro e intercambio, de socialización de identidades, de generación de sentido de pertenencia y construcción de ciudadanía a través de su labor educativa y la preservación del patrimonio y la memoria” (párrafo 9º de la parte considerativa).

D. El museo en la ley de España

La definición actual de museo en la legislación española fue adoptada de manera precisa en la Ley del Patrimonio Histórico Español (Ley 16 del 25 de junio de 1985),³⁶⁹ la cual acogió en su mayoría los elementos esenciales de la definición del ICOM al establecer que “son museos las instituciones de carácter permanente que adquieren, conservan, investigan, comunican y exhiben para fines de estudio, educación y contemplación conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza cultural” (art. 59, num. 3). Cabe subrayar la amplitud de la concepción patrimonial en el sentido de señalar no sólo colecciones sino también conjuntos que reúnan los valores tradicionalmente admitidos “o de cualquier otra naturaleza cultural”. Sin embargo es claro el énfasis en las colecciones, en la medida en que se suprimen de la definición de museos otros elementos esenciales de la definición del ICOM, esto es, el carácter de instituciones “sin ánimo de lucro, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, y abiertas al público”. De hecho, José Luis Álvarez Álvarez ha señalado que, desde el punto de vista fiscal, en España existen al menos tres tipos de museos: a) los museos pertenecientes a entidades públicas y administrados por éstas; b) los museos pertenecientes “a personas físicas o jurídicas que explotan el museo con ánimo de lucro: casas-museo,

³⁶⁹ BOE 29 junio 1985, núm. 155/1985 [pág. 20342]. Consultado el 22 de septiembre de 2013 en: http://www.mcu.es/archivoswebmcu/LegislacionConvenio/legislacion/ley_patrimonio_historico_espanol.pdf

museos gestionados por empresas, museos de Cera, museos taurinos, deportivos, etc.”,³⁷⁰ en los cuales se aplica el régimen fiscal de las empresas; y c) los museos que pertenecen a asociaciones, fundaciones y otras entidades sin ánimo de lucro. En efecto, la ausencia de una exclusión explícita de los particulares y de empresas lucrativas en la definición de museo contenida en la Ley del Patrimonio Histórico Español, así como en algunas de las legislaciones de las comunidades autónomas, ha conducido a algunos autores a afirmar que la definición de museo en España “se asemeja a la definición en sentido estricto tradicional del ICOM de antes del 2007, pues como hemos dicho, muchas de las leyes españolas se han inspirado en la misma. Pero no totalmente: así, por ejemplo, no exige el requisito de «sin ánimo de lucro» para que una entidad se pueda calificar como «museo»”.³⁷¹

Llama la atención en la Ley del Patrimonio Histórico Español que casi todos los apartes relacionados con las entidades museales corresponden a normas aplicables en forma simultánea a los “archivos, bibliotecas y museos”, donde estos tres tipos de entidades son concebidos primordialmente como custodios del patrimonio cultural. Sólo en algunos artículos se mencionan los museos independientemente de los archivos y las bibliotecas, pero esto sucede en lo relacionado con el patrimonio arqueológico, refiriéndose a los museos sólo en calidad de depositarios de los hallazgos. Así, el Capítulo II está dedicado por entero a los *Archivos, Bibliotecas y Museos* (arts. 59 al 66), donde se consideran *Bienes de Interés Cultural* los edificios destinados a custodiar los bienes muebles que integran los fondos de los museos, se garantiza el acceso de todos los ciudadanos españoles a los archivos, bibliotecas y museos de titularidad estatal, se dispone el régimen de depósito y custodia de bienes, se estatuye la posibilidad de expropiación de los edificios o terrenos en que estén instalados o en los que se proyecte instalar archivos, bibliotecas y museos, expropiación que “podrá extenderse a los edificios o terrenos contiguos cuando así lo requieran razones de seguridad para la adecuada conservación de los inmuebles o de los bienes que contengan” (art. 64) y, por último, se establecen los *Sistemas Españoles de Archivos, de Bibliotecas y de Museos* (art. 66).

³⁷⁰ Álvarez Álvarez, José Luis. *Estudios Jurídicos sobre el Patrimonio Cultural de España*. Madrid, Marcial Pons Ediciones Jurídicas y Sociales S. A., 2004, p. 773.

³⁷¹ Peñuelas i Reixach, Lluís. *Introducción. Concepto de museo y las fuentes del Derecho de los museos*. En: Peñuelas i Reixach, Lluís (ed). *Administración y dirección de los museos: aspectos jurídicos*. Madrid, Fundació Gala-Salvador Dalí y Marcial Pons Ediciones, 2008, pp. 28-29.

Resulta significativo que, mediante esta Ley, se haya resuelto la protección integral de todos los edificios donde funcionan los archivos, bibliotecas y museos de titularidad estatal (independientemente de sus valores arquitectónicos e históricos), así como de “los bienes muebles integrantes del Patrimonio Histórico Español en ellos custodiados” (art. 60, num. 1). Cabe anotar que esta Ley se refiere específicamente a los museos estatales y no menciona en parte alguna a los museos privados, salvo en lo relativo a la iniciativa de creación de museos que, además de aquella que compete al Estado, puede corresponder también a “otros organismos, instituciones o particulares” (art. 61, num. 1). Aunque el análisis comparado de legislación de museos propuesto en el presente estudio no incluyó las medidas de fomento y estímulo a la protección del patrimonio cultural, resulta significativa la disposición de dación en pago contenida en esta Ley que, directa o indirectamente, ha beneficiado el enriquecimiento de las colecciones de los museos estatales, en los siguientes términos: “ El pago de las deudas Tributarias podrá efectuarse mediante la entrega de bienes que formen parte del Patrimonio Histórico Español, que estén inscritos en el Registro General de Bienes de Interés Cultural o incluidos en el Inventario General, en los términos y condiciones previstos reglamentariamente” (art. 73). Como lo menciona Luis Lafuente Batanero al referirse a las obras adquiridas por el Estado Español mediante el mecanismo de dación en pago, “las operaciones de Dalí, Picasso, Gris, Miró, Rothko, o la recuperación de obras de Goya, Ribera, Rubens, Sorolla, así como la adquisición para nuestros museos de la colección de Textiles de Fortuny, el mueble Boullé de Felipe V o la vajilla del Cardenal Des Puig, entre otras muchas más obras de arte de primera calidad, no hubiesen sido posibles sin la dación en pago de impuestos”.³⁷²

De esta Ley del Patrimonio Histórico Español se derivó el Real Decreto 620 del 10 de abril de 1987, “por el que se aprueba el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos”.³⁷³ Este decreto presenta una dualidad particular en la definición de las funciones de los museos, cuando centra dichas funciones en torno a los contenidos o patrimonio preservado en los museos, pero al final deja abierta la posibilidad de ampliar el ámbito de las funciones de los museos de manera casi indeterminada:

³⁷² Lafuente Batanero, Luis. *Las medidas de fomento. Aplicación de la nueva ley de mecenazgo en los museos*. En: *museos.es*, Revista de la Subdirección General de Museos Estatales, N° 0 (2004), Ministerio de Cultura de España, p. 115.

³⁷³ Publicado en el Boletín Oficial del Estado (BOE) N° 114, del 13 de mayo de 1987, con corrección de errores publicada en BOE N° 251, del 20 de octubre de 1987.

Son funciones de los Museos:

a) La conservación, catalogación, restauración y exhibición ordenada de las colecciones.

b) La investigación en el ámbito de sus colecciones o de su especialidad.

c) La organización periódica de exposiciones científicas y divulgativas acordes con la naturaleza del Museo.

d) La elaboración y publicación de catálogos y monografías de sus fondos.

e) El desarrollo de una actividad didáctica respecto a sus contenidos.

f) Cualquier otra función que en sus normas estatutarias o por disposición legal o reglamentaria se les encomiende. (art. 2º)

Fundamentalmente, las disposiciones de este *Reglamento* giran en torno al tratamiento de los fondos o colecciones de los museos. Además de las disposiciones generales, el articulado del Título I (*De los Museos de Titularidad Estatal*) se organiza en capítulos dedicados a las colecciones estatales de fondos museísticos, el depósito de fondos museísticos, el tratamiento administrativo y técnico de los fondos, la estructura orgánica de dirección y áreas básicas de los museos, el régimen de visita y acceso a los museos, y otros servicios culturales referidos específicamente a la realización de copias y reproducciones de sus fondos y a “otras actividades de carácter estrictamente cultural, siempre que no perjudiquen el normal desarrollo de las funciones que corresponden a los Museos” (art. 25). En los artículos sobre la estructura orgánica de los museos se dispone que “todas las funciones y servicios de los mismos se integran en las siguientes áreas básicas de trabajo dependientes de la Dirección del Museo: a) Conservación e investigación; b) Difusión; c) Administración” (art. 18). Cabe resaltar que la difusión es concebida en función de “todos los aspectos relativos a la exhibición y montaje de los fondos en condiciones que permitan el logro de los objetivos de comunicación, contemplación y educación encomendados al Museo” (art. 19). El Título II del Real Decreto está dedicado al Sistema Español de Museos, el cual está integrado únicamente por museos de carácter público, adscritos al Ministerio de Cultura o vinculados a éste mediante convenio con una Comunidad Autónoma, así como aquellos Museos Nacionales que no estén directamente vinculados a dicho Ministerio.

Otra reglamentación derivada de la Ley del Patrimonio Histórico Español (Ley 16/1985) es el Real Decreto 1305 del 31 de julio de 2009, por el cual se “crea la Red de Museos de España”. En la exposición de motivos de este Real Decreto, se plantea la concepción de la dimensión económica del museo en los siguientes términos: “La doble

consideración del museo como institución y como producto turístico de calidad, englobado en las políticas culturales del país, trasciende el ámbito de un departamento sectorial al responder a una política horizontal de gestión de recursos, dada además su relevante repercusión económica”.³⁷⁴ En este contexto, dentro de los miembros vocales que integran el Consejo de Museos se incluyeron un representante de la Secretaría de Estado de Turismo, un representante de la Federación Española de Municipios y Provincias, y un representante del Consejo de Consumidores y Usuarios (art. 5, num. 2, inc. e). Aunque la Red de Museos de España se compone fundamentalmente por museos públicos, tanto de titularidad estatal como de titularidad autonómica o local, también se permite la inscripción de “instituciones privadas de singular relevancia, previo acuerdo, en su caso, entre la Administración General del Estado y el titular de la institución, y previa consulta a la Comunidad Autónoma donde radique la institución” (art. 3, num. 2, inc. c). La Red de Museos de España se plantea como una estructura destinada “a la promoción, mejora y mayor eficacia y eficiencia de cuantos museos e instituciones la conforman [...] a través del mutuo intercambio de proyectos, profesionales e ideas, favoreciendo su relación con los agentes sociales, impulsando su proyección nacional e internacional y reforzando su importante papel en el acceso de los ciudadanos a la cultura” (art. 2). En forma consecuente, se definen unos requisitos para pertenecer a la Red de Museos con base en criterios de calidad y excelencia, consistentes en:

La calidad de los fondos y su proyección nacional e internacional.
El Plan Museológico, la implantación de nuevas tecnologías y la innovación en la museografía.
La profesionalidad del equipo directivo y la dotación mínima de plantilla para garantizar el funcionamiento de los servicios tendente a la excelencia.
La diversificación de públicos y la accesibilidad universal.
El análisis de los fondos desde la perspectiva de género. (art. 3, num. 4)

Sin embargo, como se evidencia en los últimos dos criterios anteriores, los objetivos de la Red no se centran únicamente en la eficacia de los museos como servicio turístico y como factor de impacto económico local. Se destaca particularmente la intención de generar una concepción contemporánea del museo como sistema complejo, en el marco de los derechos culturales, con énfasis en la cooperación entre museos, en todos los planos de sus componentes, y en “la promoción, dentro de las instituciones de la Red, de un concepto

³⁷⁴ BOE 24 agosto 2009, núm. 204/2009 [pág. 72244].

de museo plural, integrador de perspectivas y agentes sociales diversos, dirigido a la formación crítica de sus visitantes a través de una experiencia museal atractiva, participativa y de divulgación científica” (art. 4, inc. h). Paradójicamente, este enfoque inclusivo y participativo contrasta con la marcada exclusión hacia aquellos museos que no reúnen los niveles de calidad y excelencia determinados por el Real Decreto. Sin embargo, merece destacarse la mención explícita, como referentes fundamentales de actuación, de las directrices formuladas por el ICOM, los estándares internacionales de museos y las mejores prácticas museísticas, con base en una concepción social integral del museo que se expresa así en la exposición de motivos del Real Decreto:

*[...] la consecución efectiva de sus fines sociales por parte de los museos demanda que estas instituciones logren hacerse relevantes para el conjunto de la sociedad, fomentando los valores democráticos y de ciudadanía, abriéndose a las inquietudes y a la participación activa de la comunidad, buscando propiciar una percepción crítica y reflexiva de la realidad, la producción y divulgación de conocimientos, la promoción de la dignidad humana y las oportunidades de esparcimiento. Sólo en la medida en que se alcancen estos objetivos se podrá hablar del museo como institución comprometida con la sociedad y con vocación de servicio público.*³⁷⁵

Además de las leyes de fomento y mecenazgo de instituciones sin ánimo de lucro, que benefician la gestión de los museos,³⁷⁶ en materia de legislación estatal de museos en España sólo existen otras tres disposiciones, dos de ellas relativas a las regulaciones del Museo Nacional del Prado (Ley 46 de 2003) y del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Ley 34 de 2011). La otra disposición estatal se refiere a la Ley 14 del 1º de junio de 2011, “de la Ciencia, la Tecnología y la Innovación”, específicamente en las normas contenidas en el Título III “Impulso de la investigación científica y técnica, la innovación, la transferencia del conocimiento, la difusión y la cultura científica, tecnológica e innovadora”. Así, como una de las responsabilidades de las administraciones públicas se incluye la formulación de los *Planes Estatales de Investigación Científica y Técnica y de Innovación*, los cuales tendrán dentro de sus objetivos el de “apoyar a las instituciones involucradas en el desarrollo de la cultura científica y tecnológica, mediante el fomento e incentivación de la actividad de museos, planetarios y centros divulgativos de la ciencia”

³⁷⁵ Ídem.

³⁷⁶ En particular la Ley 30 del 24 de noviembre de 1994, “de Fundaciones y de incentivos fiscales a la participación privada en actividades de interés general”, y la Ley 49 de 23 de diciembre de 2002, “de régimen fiscal de las entidades sin fines lucrativos y de los incentivos fiscales al mecenazgo”.

(art. 38, inciso c). En este sentido resulta sobresaliente el avance de la legislación española en el reconocimiento de los museos como centros de investigación científica, en todas sus tipologías, no únicamente en aquellos museos de ciencias naturales y de colecciones centradas en la historia de la ciencia y la divulgación de las ciencias y la tecnología. Es así como el artículo 47, en su *Disposición adicional decimocuarta*, reconoce como organismos públicos de investigación para la ejecución de esta ley a los siguientes:

1. El Museo Nacional del Prado, la Biblioteca Nacional de España (BNE), el Instituto de Patrimonio Cultural de España (IPCE), la Filmoteca Española, adscrita al Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, los museos y archivos de titularidad y gestión estatal, la Dirección General del Instituto Geográfico Nacional, el Centro Nacional de Información Geográfica, y las Reales Academias y Academias Asociadas vinculadas con el Instituto de España, tendrán la condición de agentes de ejecución a los efectos de lo dispuesto en esta ley.

2. Los agentes de ejecución a que se refiere el apartado anterior podrán contratar personal investigador de carácter temporal para la realización de proyectos específicos de investigación científica y técnica de acuerdo con el artículo 15.1.a) del Texto Refundido de la Ley del Estatuto de los Trabajadores.³⁷⁷

En forma similar a lo ocurrido en Argentina y Brasil, las demás leyes sobre museos se han desarrollado en el ámbito de las entidades territoriales con autonomía legislativa. Como un desarrollo sobresaliente en España, existe legislación específica de museos en la mayoría de las 17 comunidades autónomas, desarrollo que obedece en gran parte al impulso del sector de museos a partir de factores tales como las disposiciones de protección del patrimonio cultural emitidas por la Unesco y la Unión Europea, la creación de nuevos museos estimulada por la industria del turismo, el notable crecimiento de programas académicos de museología y museografía en las universidades españolas, así como el aumento en las décadas de 1990 y 2000 de las inversiones nacionales y extranjeras con base en investigaciones sobre la contribución de los nuevos museos a la generación de impacto económico local en ciudades como Madrid, Barcelona, Bilbao y Granada.

Estas legislaciones se han desarrollado, en gran parte, a partir del impulso dado por el Real Decreto que adoptó el *Reglamento de Museos de Titularidad Estatal*, debido a que este decreto no podía incluir en su campo de acción a los museos pertenecientes a las comunidades autónomas. Sin embargo el aporte de nuevas concepciones de los museos ha

³⁷⁷ Boletín Oficial del Estado N° 131 del 2 de junio de 2011, sec. I., pág. 54440.

sido bastante limitado, pues la mayoría de las legislaciones autónomas recogen, en términos generales, la misma definición de museo que establece dicho *Reglamento*, así como las funciones de los museos que se transcribieron atrás. Pero más allá, y de manera especial, los desarrollos legislativos obedecen a una particular disposición contenida en la Constitución Española que se refiere a las competencias de las Comunidades Autónomas en diversas materias, incluidos los “museos, bibliotecas y conservatorios de música” (art. 148, inciso 1º, num. 15), los cuales aparecen situados en el mismo nivel de materias tan importantes como la protección del medio ambiente, el patrimonio monumental, la infraestructura de vías, la agricultura y la ganadería, la artesanía y el fomento del deporte.³⁷⁸ Por tales motivos, así como por las variaciones significativas en la concepción contemporánea del museo, se revisan a continuación las respectivas legislaciones expedidas por las 17 comunidades autónomas, presentadas en orden alfabético y dentro de cada una su legislación más reciente, con sus antecedentes inmediatos.

D.1. Andalucía

Como desarrollo lógicamente derivado del artículo 148.1.15 de la Constitución Española, el *Estatuto de Autonomía para Andalucía* (Ley Orgánica 2 del 20 de marzo de 2007 “de reforma del Estatuto de Autonomía para Andalucía” que reemplazó la Ley Orgánica 6 del 30 de diciembre de 1981) señala de manera explícita sus competencias en materia de patrimonio cultural y museos, con un enfoque aún marcadamente monumentalista. Es así como menciona dentro de sus competencias “la promoción y la difusión del patrimonio cultural, artístico y monumental y de los centros de depósito cultural de Andalucía” (art. 68, num. 1) y de igual manera estatuye que la Comunidad Autónoma “asume competencias ejecutivas sobre museos, bibliotecas, archivos y otras colecciones de naturaleza análoga de titularidad estatal situados en su territorio cuya gestión no se reserve el Estado” (art. 68, num. 2). En este contexto surge la Ley 8 del 5 de octubre de 2007 “de Museos y Colecciones Museográficas de Andalucía”, la cual tuvo como directo antecedente la Ley 2 del 9 de enero de 1984 “de Museos” de la misma Comunidad, en cuya exposición de motivos se había subrayado “la idea de superar el

³⁷⁸ A su vez, en el artículo 149 de la Constitución Española, al establecer las materias sobre las cuales tiene competencia el Estado, se incluye un inciso dedicado a la “defensa del patrimonio cultural, artístico y monumental español contra la exportación y la expoliación; museos, bibliotecas y archivos de titularidad estatal, sin perjuicio de su gestión por parte de las Comunidades Autónomas” (art. 169, num. 1, inc. 28).

concepto de museo como simple depósito de materiales y centro de investigación reservado a una minoría y, por el contrario, su entendimiento como un núcleo de proyección cultural y social”.³⁷⁹ Es importante destacar que Andalucía fue la primera comunidad autónoma de España en adoptar una ley específica sobre museos. Posteriormente la ley 8/2007 recoge la definición de museo del ICOM y sitúa la especificidad del museo, no tanto en la concepción conservacionista del patrimonio (aunque la incluye), sino en la investigación científica y los fines educativos y culturales, en la medida en que señala la existencia de la categoría de *colecciones museográficas* —retomada de legislaciones anteriores de otras comunidades autónomas— constituida por “aquellos conjuntos de bienes culturales o naturales que, sin reunir todos los requisitos propios de los museos, se encuentran expuestos de manera permanente al público garantizando las condiciones de conservación y seguridad, y sean creados con arreglo a esta Ley” (art. 3, num. 3). En contraposición, los museos son definidos como aquellas “instituciones de carácter permanente, abiertas al público, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, que, con criterios científicos, reúnen, adquieren, ordenan, documentan, conservan, estudian y exhiben, de forma didáctica, un conjunto de bienes, culturales o naturales, con fines de protección, investigación, educación, disfrute y promoción científica y cultural, y sean creados con arreglo a esta Ley” (art. 3, num. 1). De esta manera, la ley hace explícitas las funciones que comparten los museos y las colecciones museográficas, consistentes en la protección y conservación de sus bienes, la documentación con criterios científicos de sus fondos, la exhibición ordenada de los mismos, así como el fomento y la promoción del acceso público a sus colecciones, dejando abierta además, tanto para los museos como para las colecciones museográficas, la posibilidad de desempeñar cualquiera otra función encomendada por las leyes o los reglamentos. En forma adicional, los museos tienen dentro de sus funciones:

b) El desarrollo, el fomento y la promoción de la investigación de sus fondos y de su especialidad, así como de los aspectos museológicos y museográficos relacionados con el cumplimiento de las restantes funciones de la institución.

[...] d) La organización y la promoción de las iniciativas y actividades que contribuyan al conocimiento y difusión de sus fondos o de su

³⁷⁹ Esta cita de la *Exposición de motivos* de la Ley 2/1984, de 9 de enero, se encuentra contenida dentro de la *Exposición de motivos* de la Ley 8/2007, de 5 octubre. Ley de Museos y Colecciones Museográficas de Andalucía. BO. Junta de Andalucía 18 octubre 2007, núm. 205/2007, pág. 7.

especialidad, así como la elaboración de publicaciones científicas y divulgativas acerca de las mismas.

e) (una función complementaria de la exhibición) y el desarrollo de una permanente actividad didáctica respecto de sus contenidos.

f) El fomento y la promoción del acceso público a los museos y a sus servicios culturales, de manera presencial y por medio de las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación, con especial atención a los grupos con dificultades de acceso. (art. 4, num. 1)

De manera restrictiva y condicional, la ley establece asimismo que los museos sólo “podrán realizar otras funciones de carácter cultural cuando cuenten con las instalaciones adecuadas y sean compatibles con el normal desarrollo de las funciones que les corresponden según esta Ley” (art. 4, num. 2).

D.2. Aragón

La Ley 7 del 5 de diciembre de 1986 sobre “Normas reguladoras de los museos de Aragón”, antecedió a la expedición del Reglamento de Museos de Titularidad Estatal e introdujo un énfasis en la concepción social de los museos cuando los define como instituciones permanentes “ abiertas al público, sin finalidad de lucro, orientadas al interés general de la comunidad y de su desarrollo, que reúnen, adquieren, ordenan, conservan, estudian, difunden, exhiben de forma científica, didáctica y estética, con fines de investigación, educación, disfrute y promoción científica y cultural, conjuntos y colecciones de bienes muebles de valor cultural que constituyen testimonios de la actividad del hombre y su entorno natural” (art. 1º). Aunque esta ley está inspirada en la definición del ICOM, merece subrayarse la caracterización profesional y académica de la exhibición como actividad que en los museos debe desarrollarse “de forma científica, didáctica y estética”. Cabe destacar en esta ley la disposición que obliga a la administración de la Comunidad Autónoma a “garantizar el acceso gratuito a los museos de titularidad autonómica” (art. 3º), lo cual resulta coherente con el carácter de los museos al servicio del interés general, disponiendo en el mismo artículo que “el resto de los museos, cualquiera que sea su titularidad, salvo los del Estado, deberán contar siempre que estén subvencionados o tengan beneficios fiscales, con la autorización expresa para la percepción de cualquier tasa o derecho de acceso y hacer constar en su presupuesto las cantidades obtenidas por dichos conceptos” (art. 3, inciso 2). Sin embargo, es claro el énfasis

patrimonial de la ley, cuando determina las restricciones o condiciones específicas para la creación de nuevos museos, en los siguientes términos:

Los organismos públicos y las personas físicas o jurídicas interesados en la creación de museos, deberán solicitar autorización del Departamento competente en materia de cultura, que instruirá el oportuno expediente. En todo caso deberán garantizar el mantenimiento, conservación y exposición de los bienes de valor cultural que integren los fondos constituyentes y futuros del museo, en la forma que reglamentariamente se determine. La Orden por la que se autorice el museo determinará el carácter de las colecciones que hayan de ser objeto de exposición en el mismo. (art. 4º)

Además de las disposiciones generales, los artículos de esta ley desarrollan las regulaciones específicas sobre el Sistema de Museos de Aragón, las colecciones y fondos museográficos, y los medios personales y materiales requeridos para el funcionamiento de los museos. Bajo este último título se hace referencia a los museos como “garantes para las generaciones actuales y futuras de la salvaguarda del patrimonio cultural de Aragón” (art. 21). Una disposición sobre las colecciones que merece destacarse —por ser coherente con la permanencia del servicio a la sociedad a través de las garantías de destinación del patrimonio preservado en los museos— se refiere a las previsiones ante la eventual disolución o cierre de un museo, en cuyo caso “todos sus fondos serán depositados en otro cuya naturaleza sea acorde con los bienes culturales expuestos, teniendo en cuenta el principio de proximidad territorial, y oídas las partes interesadas de acuerdo con lo que reglamentariamente se determine. Todos sus fondos se reintegrarán al museo de origen en caso de reapertura del mismo.” (art. 10º).

D.3. Asturias

La Ley 1 del 6 de marzo de 2001 sobre “Normas reguladoras del Patrimonio Cultural” del Principado de Asturias, reproduce el enfoque de la Ley del Patrimonio Histórico Español en materia de museos y determina las disposiciones de sus funciones de conservación, investigación y exhibición del patrimonio mueble de manera general para los “archivos, bibliotecas y museos” en la mayoría de los artículos correspondientes.

D.4. Canarias

La Ley 4 del 15 de marzo de 1999 “Ley del Patrimonio Histórico de Canarias”, retoma la definición del ICOM y define los museos como “las instituciones de carácter permanente abiertas al público que reúnen, conservan, ordenan, documentan, investigan, difunden y exhiben para fines de estudio, educación y contemplación colecciones de bienes muebles de valor histórico, artístico, científico, técnico o de cualquier otra naturaleza cultural” (art. 76)

D.5. Cantabria

La Ley 11 de 13 de octubre de 1998, “Ley del Patrimonio Cultural de Cantabria”, fue actualizada específicamente en el campo de los museos por la Ley 5 de 19 de noviembre de 2001 “Museos de Cantabria”, en la cual, sin embargo, se mantiene el énfasis patrimonialista de los museos como “las instituciones de carácter permanente, al servicio de la sociedad, que adquieren, conservan, investigan, comunican, difunden y exhiben, para fines de estudio, educación y contemplación, objetos, conjuntos y colecciones de valor arqueológico, histórico, artístico, etnográfico, natural, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza cultural” (art. 2º, num. 1º).

El enfoque radicalmente conservacionista de esta ley se confirma en la descripción de las funciones que deben desempeñar los museos (derivadas del Reglamento de Museos de Titularidad Estatal), en su mayoría concentradas sobre sus colecciones o fondos, como sigue:

- a) La conservación, registro, inventario, catalogación, restauración, difusión y exhibición ordenada de las colecciones, así como la adquisición o acrecentamiento de las mismas.*
- b) La investigación en el ámbito de su contenido.*
- c) La organización de exposiciones, permanentes o temporales, científicas o divulgativas, de acuerdo con la naturaleza del museo.*
- d) La elaboración y publicación de catálogos y monografías de sus fondos.*
- e) La realización y desarrollo de actividades didácticas destinadas a los ciudadanos.*
- f) Cualquier otra función que se les encomiende por disposición legal o reglamentaria.*

2. Los museos podrán desarrollar otras actividades complementarias de carácter cultural o social cuando cuenten con las instalaciones adecuadas y no se perjudique el normal desarrollo de las funciones que les corresponden según esta Ley. (art. 3º)

D.6. Castilla – La Mancha

La Ley 4 de 30 de mayo de 1990 sobre “Regulación del Patrimonio Histórico de Castilla-La Mancha” (derogada en su mayoría por la Ley 4 de 2013 con excepción de su Título IV “De los museos”), había retomado textualmente la misma definición de museos de la Ley del Patrimonio Histórico Español, en su artículo 24 (derogado).³⁸⁰ Las disposiciones que continúan vigentes, en su título IV, se refieren a regulaciones sobre creación de museos, condiciones de acceso, coordinación e inspección, Sistema de los Museos de Castilla-La Mancha, servicio y registro de museos, denominación y gestión, titularidad y depósito de fondos o colecciones, préstamo de fondos y conservación de bienes arqueológicos en museos (arts. 46 al 58).

D.7. Castilla y León

Mediante la Ley 10 del 8 de julio de 1994 se expidieron las “Normas reguladoras de los Museos de Castilla y León” en las que se estipulan las diferencias entre museos y colecciones museográficas. La ley define los museos como “las instituciones o centros de carácter permanente, abiertos al público, que reúnen, conservan, ordenan, documentan, investigan, difunden y exhiben de forma científica, didáctica y estética conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico, técnico o de cualquier otra naturaleza cultural, para fines de estudio, educación o contemplación” (art. 2, num. 1). En contraste, se definen las *colecciones museográficas* como “los conjuntos estables de bienes culturales conservados por una persona física o jurídica que, sin reunir todos los requisitos propios de los museos, se exponen al público para su contemplación de forma permanente, coherente y ordenada” (art. 2, num. 2). La ley presenta un marcado énfasis en la seguridad, inventario y registro, conservación y tratamiento de los fondos y de las instalaciones de los museos, así como en los horarios de servicio al público (régimen de visita pública) y el acceso de los investigadores al estudio de los fondos.

D.8. Cataluña

³⁸⁰ Se asume tácitamente que continúa aplicándose la definición de museos de 1990, dado que la Ley 4 de 2013 generó un vacío cuando derogó la definición de 1990 pero no incluyó una nueva definición.

La Ley 17 de 2 de noviembre de 1990 sobre “Museos de la Comunidad Autónoma de Cataluña” retoma la definición de museos de la Ley del Patrimonio Histórico Español, pero la desarrolla introduciendo aspectos sociales fundamentales cuando plantea que los museos aquellas instituciones que “reúnen un conjunto de bienes culturales muebles e inmuebles, los conservan, los documentan y estudian, los exhiben y difunden su conocimiento para la investigación, la enseñanza y el goce intelectual y estético y se constituyen en espacio para la participación cultural, lúdica y científica de los ciudadanos” (art. 1º). Así mismo, se incorporan dentro de la concepción de museo aquellos espacios “con valores históricos, arqueológicos, ecológicos, industriales, etnográficos o culturales que reúnan, conserven y difundan conjuntos de bienes culturales” (art. 1º, inciso 2º). De igual manera, se establece la distinción de los museos frente a las *colecciones*, las cuales son definidas como “los conjuntos de bienes culturales conservados por una persona física o jurídica que no reúnen las condiciones que la presente ley establece para los museos” (art. 2º).

D.9. Extremadura

La regulación de los museos de Extremadura se encuentra contenida en la Ley 2 del 29 de marzo de 1999, “Ley del Patrimonio Histórico y Cultural de Extremadura”, en la cual se toma como marco general la definición del ICOM con algunas variaciones que merecen resaltarse. Así, los museos se definen como instituciones destinadas “a acopiar, conservar adecuadamente, estudiar y exhibir de forma científica, didáctica y estética conjuntos y colecciones de valor o interés cultural y que cuenten con los medios necesarios para desarrollar estos fines. Los museos deberán orientarse de manera dinámica, participativa e interactiva” (art. 61). Resulta muy significativo el énfasis dado a los recursos esenciales para garantizar el cumplimiento de los objetivos de los museos, lo cual introduce un elemento que podría vincularse a los principios del Código de Deontología del ICOM, en la medida en que sólo pueden ser reconocidos como museos (y anunciarse al público como tales) aquellas instituciones que puedan garantizar los medios para cumplir con sus fines “de manera dinámica, participativa e interactiva”, lo que en otras palabras significaría asegurar que tales instituciones realmente lleven a cabo sus funciones sociales. En este marco se crea entonces una categoría alterna para designar a aquellas entidades que no

reúnen las características de un museo, denominadas “exposiciones museográficas permanentes”, las cuales son definidas como “aquellas colecciones de bienes de valor histórico, artístico, científico y técnico expuestas con criterios museísticos en un local permanente y que carezcan de personal técnico propio, servicios complementarios y capacidad suplementaria de almacenamiento, custodia y gestión de fondos” (art. 62). Esta categoría ya había sido creada, con nombres similares, en las legislaciones de Castilla y León, Murcia y Valencia. Cabe señalar la total ausencia del patrimonio natural en estas definiciones de museos y exposiciones museográficas. Un aspecto central en la normatividad sobre la creación y el registro de museos y exposiciones museográficas permanentes es la obligatoriedad de garantizar el cumplimiento de las normas para la adecuada conservación y protección de sus fondos o colecciones, por parte de la institución que se registra como tal, así como el acceso de los ciudadanos a este patrimonio. Así por ejemplo, como requisitos para la creación de museos y exposiciones museográficas permanentes, se dispone la determinación clara del ámbito territorial de la entidad, sus objetivos, sus fondos o colecciones, su organización y los servicios que se propone prestar al público (art. 63, num. 1). Así mismo se determina que “los organismos públicos y las personas físicas o jurídicas que pretendan crear un museo o una exposición museográfica permanente presentarán ante la Consejería competente en materia de Cultura una declaración responsable manifestando contar con los requisitos museológicos y museográficos que se concreten en las disposiciones de desarrollo de esta ley [...] así como el compromiso de mantener su cumplimiento durante el tiempo de vigencia de la actividad y comunicar cualquier cambio que se produzca en los mismos” (art. 63, nums. 2 y 3). Dentro de las funciones de los museos, además de la custodia, conservación, catalogación científica, investigación y exhibición ordenada de sus fondos o colecciones, se incluyen “la organización de cuantas actividades contribuyan al conocimiento y difusión de sus colecciones y especialidad (así como) cualquier otra función contenida en sus normas estatutarias o que se le encomiende por disposición legal o reglamentaria” (art. 65, incs. e y f).

D.10. Galicia

La Comunidad Autónoma de Galicia fue una de las primeras en regular el funcionamiento de sus museos en el marco de la Ley del Patrimonio Histórico Español, mediante el Decreto 314 de 16 de octubre de 1986 “Regulación del sistema público de museos”, estableciendo que “se consideran museos de interés para Galicia aquellas instituciones de carácter permanente destinadas, sin ánimo de lucro, a la custodia, adquisición, conservación, documentación, estudio y exhibición de bienes muebles y objetos o testimonios de valor histórico, arqueológico, artístico, etnográfico, científico o técnico, integrantes del patrimonio cultural gallego” (art. 1º). En consecuencia, el énfasis de esta regulación se concentró en la conservación, registro y control de los fondos o colecciones, “el desarrollo de una actividad didáctica, pedagógica e investigadora respecto a sus contenidos, así como la elaboración y publicación de catálogos y monografías de sus fondos” (art. 2). Posteriormente, en la Ley 8 del 30 de octubre de 1995, que “regula el Patrimonio Cultural de Galicia”, se definen los museos a partir de la definición del ICOM y de la Ley del Patrimonio Histórico Español pero se hace énfasis en que estas instituciones están “orientadas a la promoción y desarrollo cultural de la comunidad en general, por medio de la recogida, adquisición, inventario, catalogación, conservación, investigación, difusión y exhibición, de forma científica, estética y didáctica, de conjuntos y colecciones de bienes patrimoniales de carácter cultural que constituyen testimonios de las actividades del ser humano o de su entorno natural, con fines de estudio, educación, disfrute y promoción científica y cultural” (art. 67, num. 1). Sin embargo, la descripción de las funciones se centra en el tratamiento de sus fondos o colecciones, esto es, su conservación, catalogación, restauración, investigación, exhibición ordenada, la publicación de catálogos y monografías de sus fondos y el impulso de la actividad didáctica sobre sus contenidos, aunque deja abierta la posibilidad de ejercer “cualesquiera otras funciones que en sus normas estatutarias o por disposición legal o reglamentaria se les encomienden” (art. 67, num. 2). Esta ley introduce la categoría de *colección visitable*, la cual es definida como “aquella colección que no reúna todas las características y condiciones que constituyen los requisitos necesarios para su reconocimiento como museo [...] siempre que sus titulares faciliten, mediante un horario accesible y regular, la visita pública y el acceso de los investigadores, gozando sus fondos de las atenciones básicas que garanticen su custodia y conservación” (art. 68).

D.11. Islas Baleares

La Ley de Museos de las Islas Baleares, Ley 4 del 26 de marzo de 2003, establece una distinción contundente entre museos, centros de interpretación y colecciones museográficas. Siguiendo la definición del ICOM, con algunas variaciones, los museos son definidos en esta Ley como “instituciones de carácter permanente, sin ánimo de lucro, abiertos al público, que adquieren, reúnen, conservan, investigan, difunden y exhiben, para fines de estudio, de instrucción pública, de carácter lúdico y de contemplación, conjuntos y/o colecciones de bienes de valor histórico, artístico, arqueológico, histórico-industrial, paleontológico, etnológico, antropológico, científico, técnico o de cualquier otra naturaleza cultural” (art. 2, num. 1). Cabe subrayar en esta definición la transformación de los fines de educación y de deleite, por los de “instrucción pública” y los de “carácter lúdico y de contemplación”. Así mismo, se precisa en la Ley la definición de los centros de interpretación como “espacios abiertos al público, vinculados a lugares y monumentos, que, contando con los elementos necesarios de infraestructuras y recursos humanos, pueden proporcionar a la ciudadanía las claves para la comprensión de sus valores culturales” (art. 2, num. 2). Nótese que en tal definición se excluye por completo la existencia de fondos o colecciones en los centros de interpretación. Y finalmente se establece también la categoría de *colecciones museográficas* (retomada de otras legislaciones de Comunidades Autónomas), las cuales son definidas como “los conjuntos estables de bienes muebles con relevancia o valor cultural, técnico o científico conservados por una persona física o jurídica que, sin reunir las condiciones propias del museo establecidas por esta Ley, se exponen al público para su contemplación de forma permanente, coherente y ordenada” (art. 3). Así mismo, la Ley establece un régimen de infracciones y sanciones, en el cual se definen como infracciones muy graves “las acciones u omisiones que, vulnerando las prescripciones establecidas en esta Ley, impliquen daños irreparables o la pérdida total de sus fondos o de parte de ellos de los museos o de las colecciones museográficas reconocidos de acuerdo con esta Ley, así como aquellas que produzcan riesgos para la seguridad de las personas” (art. 49, num. 2). Y la lista de infracciones graves es encabezada por “cualquiera forma de discriminación en el acceso o en la visita a los museos o a las

colecciones museográficas” (art. 49, num. 3), en forma consecuente con las obligaciones de servicio público asignadas a estas instituciones.

D.12. La Rioja

Las disposiciones sobre museos de la Comunidad Autónoma de La Rioja se encuentran dentro de la Ley 7 del 18 de octubre de 2004, “Normas reguladoras del Patrimonio Cultural, Histórico y Artístico de La Rioja, la cual retoma casi textualmente las definiciones de museo y de exposición museográfica permanente contenidas en la “Ley del Patrimonio Histórico y Cultural de Extremadura” (Ley 2 del 29 de marzo de 1999) mencionada atrás. Además de las medidas sobre conservación, protección y fomento de los fondos y colecciones de los museos y exposiciones museográficas permanentes, se establecen disposiciones para garantizar el derecho de visita y la accesibilidad a los museos, entre las que cabe destacar que “con carácter general, el acceso al público será gratuito” en los museos y colecciones de titularidad autonómica, aclarando que “en ningún caso se cobrarán cantidades superiores a las establecidas para los museos de ámbito estatal y de la Unión Europea” (art. 70, nums. 1 y 3). Aunque los museos privados se exceptúan de la aplicación de las normas anteriores, se establecen obligaciones específicas para los propietarios de exposiciones museográficas permanentes y museos privados, quienes deben cumplir los siguientes requisitos: “A) Un horario mínimo y accesible al público visitante. B) Unas condiciones técnicas mínimas de conservación y de seguridad de las instalaciones. C) Los fondos debidamente inventariados en condiciones mínimas de seguridad y conservación. D) Garantía de acceso de los investigadores a las colecciones y a los fondos privativos” (art. 69, num. 1). Finalmente, se establecen garantías de preservación del patrimonio cultural contenido en los museos privados, disponiendo que “la Consejería competente en materia de Cultura, en caso de peligro para los materiales o los bienes, previo requerimiento, podrá ordenar la ejecución de obras que estime pertinentes en beneficio de su conservación, acordar el depósito provisional en otra institución en tanto perduren las circunstancias que dieron lugar a esa medida y, en última instancia, remover la autorización” (art. 69, num. 2).

D.13. Madrid

Por medio de la Ley 9 del 9 de abril de 1999 se estableció la regulación de “Museos de la Comunidad de Madrid”, en la cual se retoma la definición de museo del ICOM, agregando como condición esencial, en la parte final de la definición, “y que dispongan de una infraestructura material y de personal para el cumplimiento del servicio social que deben prestar, de acuerdo con la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, debiendo contar con personal técnico especializado en la materia y contenido temático del museo” (art. 2, num. 1). En este aspecto, la Ley de los Museos de Madrid comparte con la Ley de Museos de Extremadura la determinación de incorporar, como elemento esencial de la naturaleza de un museo, la provisión de los recursos básicos para su funcionamiento, lo que implica necesariamente contar con los recursos humanos capacitados para asumir el desempeño adecuado de las funciones del museo. Claramente esta concepción se inspira en las disposiciones del Código de Deontología del ICOM relativas a las obligaciones del cuerpo directivo de un museo frente a la provisión de personal y recursos básicos para el funcionamiento de un museo. Así, retomando las leyes de Museos de Aragón, Castilla-La Mancha, Castilla y León, y la Región de Murcia, dentro de los requisitos mínimos para la autorización de creación de un museo esta Ley incluye los de “dirección, conservación y mantenimiento a cargo de personal cualificado (así como) presupuesto fijo y suficiente que garantice su funcionamiento” (art. 7, num. 3, incs. g y h).

D.14. Murcia

La Comunidad Autónoma de la Región de Murcia estableció la regulación de museos mediante la Ley 5 del 30 de julio de 1996. En esta Ley se adopta casi textualmente la definición del museos del ICOM, exceptuando la precisión de estar “al servicio de la sociedad y de su desarrollo”, aun cuando se mantiene la condición de estar “abiertos al público” (art. 2, num. 1). Así mismo, retoma la caracterización de la exhibición establecida “de forma científica, didáctica y estética” en la Ley de los Museos de Aragón en 1986. Se definen también en esta Ley las colecciones museográficas como “los conjuntos estables de bienes culturales conservados por una persona física o jurídica que, sin reunir todos los requisitos propios de los museos, se expone al público para su contemplación de forma permanente, coherente y ordenada” (art. 2, num. 2).

D.15. Navarra

Dentro de las legislaciones de museos más recientes se encuentra la Ley Foral N° 10, del 2 de julio de 2009, de Museos y Colecciones Museográficas Permanentes de Navarra. En esta ley se ratifica el concepto de museo tomado casi íntegramente de la Ley del Patrimonio Histórico Español, adicionando las precisiones “sin ánimo de lucro y al servicio de la sociedad y de su desarrollo” así como la “interpretación” dentro de sus fines (art. 2). En forma consecuente, aunque las funciones de los museos continúan centradas en las colecciones, cabe destacar la apertura hacia la generación de mayores énfasis en dimensiones contemporáneas del museo, así:

Son funciones de los museos:

[...]

d) La investigación sobre su ámbito temático y territorial y sobre los aspectos museológicos y museográficos relacionados con el cumplimiento de las restantes funciones de la institución.

e) La comunicación a la sociedad de los conocimientos generados en el desarrollo de sus funciones y la difusión de sus colecciones.

f) La atención a las demandas de los usuarios conforme a las normas de funcionamiento del museo.

[...]

i) La mediación interpretativa entre la sociedad y su patrimonio cultural.

[...]

l) El fomento y la promoción del acceso público a los museos y sus servicios culturales, de manera presencial y por medio de las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación, con especial atención a los grupos con dificultades de acceso. (art. 3)

Así mismo, esta ley reconoce la categoría de *colecciones museográficas permanentes*, las cuales son definidas como “conjuntos estables de bienes culturales conservados sin ánimo de lucro por una persona física o jurídica que, por lo reducido de sus fondos, escasez de recursos o carencia de personal técnico propio, no puedan cumplir todas las funciones atribuidas a los museos, siempre que sus titulares garanticen, al menos, la visita pública en horario adecuado y regular, las condiciones básicas de conservación, custodia y exposición, y el acceso de los investigadores a sus fondos” (art. 4). En esta definición, que retoma casi textualmente definiciones anteriores de otras comunidades autónomas, llama la atención la apertura hacia la posibilidad de entidades museales privadas sin ánimo de lucro pero no constituidas como persona jurídica, lo cual coincide con los análisis expuestos atrás sobre la posible existencia de entidades museales al servicio

de la sociedad pero con cierto nivel lucrativo, o al menos esto se deduce del texto de esta Ley, cuando incluye a las personas naturales por no estar constituidas jurídicamente como entidades sin ánimo de lucro. Es posible, entonces, suponer que la categoría de *colecciones museográficas permanentes* haya sido creada, entre otros fines, para hacer posible el funcionamiento de espacios museales pertenecientes a personas naturales que no estén constituidas como personas jurídicas sin ánimo de lucro, cuando en la misma Ley se definen como requisitos para el reconocimiento de una *colección museográfica permanente* sólo los siguientes:

- a) *Disponer de una colección estable de bienes de valor arqueológico, histórico, artístico, etnológico, científico, técnico o de cualquier otra naturaleza cultural, sean tangibles o intangibles.*
- b) *Disponer de un inmueble adecuado para el cumplimiento de sus funciones destinado a la sede de la colección con carácter permanente.*
- c) *Mantener una exposición permanente, ordenada y significativa de su colección.*
- d) *Disponer de un inventario de sus fondos y de libros de registro.*
- e) *Mantener unas condiciones ambientales y de seguridad que garanticen la conservación y custodia de su colección.*
- f) *Tener la exposición abierta al público con carácter fijo y horario regular de visita.* (art. 15)

Cabe destacar otros desarrollos de esta Ley en materia de gestión y sostenibilidad, contenidos en su título III, entre otros los relacionados con el sistema de gestión documental (art. 29), así como su título IV “Planificación museística”, integrado por las disposiciones sobre el plan museológico, el plan de seguridad y el plan anual de actividades. Y finalmente, la reafirmación del museo como espacio al servicio de la sociedad se expresa también en el régimen de infracciones administrativas, entre las cuales se consideran como *infracciones muy graves* “aquellas que incumplan injustificadamente el deber de visita pública cuando se cometa con infracción del principio de igualdad, por razón de nacimiento, raza, sexo, religión, opinión o cualquier condición o circunstancia personal o social” (art. 34, num. 4, inc. d).

D.16. País Vasco

En la legislación del País Vasco, la Ley 7 del 1º de diciembre de 2006 (Ley de Museos de Euskadi) define como ámbito de aplicación “a todos los museos y colecciones

situados en la Comunidad Autónoma de Euskadi, a excepción de los de titularidad estatal” (art. 1º, num. 2). En esta Ley se definen los museos como

las entidades de carácter permanente, sin fin lucrativo, abiertas al público, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, que reúnen, adquieren, conservan, ordenan, documentan, investigan, difunden y exhiben de forma científica, estética y didáctica con fines de estudio, educación, disfrute, y promoción científica y cultural, conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, arqueológico, paleontológico, antropológico, etnográfico, etnológico, científico, técnico, natural o de cualquier otra naturaleza cultural.

2. Igualmente tendrán la consideración de museo los espacios, monumentos y bienes inmuebles, con valores históricos, arqueológicos, ecológicos, industriales, etnográficos, naturales o culturales de carácter museológico que reúnan, conserven y difundan conjuntos de bienes culturales o patrimonio vivo. (art. 2)

Merecen destacarse los avances de esta definición en cuanto a la importancia dada no sólo a las funciones de ordenamiento (clasificación, catalogación, mantenimiento y control de ubicación y movimientos de las colecciones), sino también de documentación (sistematización de los documentos asociados a la procedencia, la propiedad y los resultados de la investigación histórica, estética, técnica y material de los bienes). Esta Ley retoma los avances de la Ley de Museos de Cantabria en la descripción de las funciones que deben desempeñar los museos, en su mayoría concentradas sobre sus colecciones o fondos, como sigue:

a) La reunión, la adquisición, la conservación, el inventario, la catalogación, la investigación, la restauración y la exhibición ordenada de los fondos custodiados bajo su tutela.

b) La investigación del patrimonio material e inmaterial que componen sus colecciones, así como el ámbito cultural y las disciplinas a las que pertenecen.

c) La organización periódica de exposiciones y actividades científicas, de estudio y divulgativas, de acuerdo con la naturaleza del museo o su especialidad.

d) La elaboración y la publicación de monografías y catálogos de sus fondos, y la promoción de estas publicaciones.

e) La realización y el desarrollo de actividades didácticas educativas y de difusión cultural acordes con su naturaleza o especialidad.

f) Cualquier otra que se les encomiende por sus normas estatutarias o por mandato legal o reglamentario.

5. Los museos podrán desarrollar otras actividades complementarias de carácter cultural cuando cuenten con los medios adecuados y no se

perjudique el normal desarrollo de las funciones que les corresponden de conformidad a esta Ley. (art. 2º, num. 4 y 5)

Aunque la ley introduce el término del patrimonio inmaterial, la concepción de este patrimonio no está claramente incorporada, como en otras legislaciones, salvo la mención en el artículo anterior y en otro artículo donde se define la naturaleza de los fondos de los museos y colecciones como “el conjunto de testimonios materiales e inmateriales cuya ordenación y clasificación responde a criterios científicos y técnicos” (art. 4º, num. 1).

D.17. Valencia

La regulación de los museos de Valencia se encuentra contenida en el Ley 4 del 11 de junio de 1998, “Ley del patrimonio cultural valenciano”. Esta ley retoma casi textualmente la definición y funciones de los museos que estipuló el Real Decreto 620 del 10 de abril de 1987, “Reglamento de Museos de Titularidad Estatal”. Sin embargo existen dos desarrollos importantes que fueron retomados luego en otras legislaciones de Comunidades Autónomas y que, de alguna manera, señalan la especificidad del carácter museológico de estas instituciones. En primer término, la determinación de que las funciones de conservación, catalogación, restauración y exhibición ordenada de sus colecciones, deben realizarse conforme a “criterios científicos, estéticos y didácticos” (art. 68, num. 2, inc. a), con lo cual se retoma y extiende la caracterización de la exhibición que fue establecida en 1986 dentro de la Ley de los Museos de Aragón “de forma científica, didáctica y estética”. Y en segunda instancia, la precisión de la obligación de los museos, no sólo de investigar sus colecciones, sino de “promover la investigación” respecto de las mismas (inc. b). En esta ley el concepto de *colecciones museográficas permanentes* — introducido inicialmente por la Comunidad de Castilla y León, en 1994, y por la Región de Murcia, en 1996— se define como aquellos conjuntos constituidos por “bienes de valor histórico, artístico, científico, técnico o de cualquier otra naturaleza cultural y que, por lo reducido de sus fondos, escasez de recursos o carencia de técnico competente a su cargo, no puedan desarrollar las funciones atribuidas a los museos, siempre que sus titulares garanticen al menos la visita pública, en horario adecuado y regular, el acceso de los investigadores a sus fondos y las condiciones básicas de conservación y custodia de los mismos” (art. 69). Estando la regulación de los museos inmersa en la legislación del

patrimonio cultural valenciano, no resulta extraño que el énfasis de las disposiciones haya recaído en la inspección y tutela de los museos y colecciones museográficas integrados al Sistema Valenciano de Museos (art. 70), la inclusión en el Inventario General del Patrimonio Cultural Valenciano (art. 72), y el depósito y salida de fondos o colecciones (art. 73). También se regulan las condiciones para la creación y reconocimiento de museos y colecciones museográficas (art. 71) y la promoción del acceso de los ciudadanos a los museos (art. 74).

Hasta aquí se ha reunido una visión general de las regulaciones sobre museos en la legislación de las 17 Comunidades Autónomas de España. A los factores anteriormente expuestos sobre las causas de este singular impulso a la normatividad de museos, se suma, sin duda alguna, la prominente atención que la Constitución Española concede a la cultura y los derechos culturales. En particular, la Constitución estipula la obligación que tienen los poderes públicos de promover y tutelar “el acceso a la cultura, a la que todos tienen derecho”, así como el deber de promover “la ciencia y la investigación científica y técnica en beneficio del interés general” (art. 44, num. 1 y 2). En forma consecuente, los museos de titularidad estatal están obligados a permitir a todos los ciudadanos españoles, durante al menos un día cada semana, la entrada gratuita a estos museos.³⁸¹ La Constitución también establece la obligación del Estado de garantizar la conservación y promover “el enriquecimiento del patrimonio histórico, cultural y artístico de los pueblos de España [...] cualquiera que sea su régimen jurídico y su titularidad” (art. 46). Así mismo, la Constitución reconoce que, “sin perjuicio de las competencias que podrán asumir las Comunidades Autónomas, el Estado considerará el servicio de la cultura como deber y atribución esencial y facilitará la comunicación cultural entre las Comunidades Autónomas, de acuerdo con ellas” (art. 149, num. 2).

Aunque la comprensión del museo como un sistema complejo no se revela aún en las legislaciones analizadas en España, sí existen grandes avances en lo relacionado con la generación de espacios de participación de las comunidades, la comprensión del acceso a los museos estatales como un derecho y la valoración de los bienes “de cualquier naturaleza

³⁸¹ Este beneficio se extendió a los ciudadanos de los Estados miembros de la Unión Europea, mediante el Real Decreto 496 del 17 de marzo de 1994, por el que se modificó el artículo 22 del Reglamento de Museos de Titularidad Estatal aprobado por el Real Decreto 620 del 10 de abril de 1987.

cultural”, así como la aceptación, en algunas de las legislaciones revisadas, de que estos espacios han abandonado la concepción de una época en que “las características del museo eran [...] relativamente pacíficas: en primer lugar conservar, en segundo lugar mostrar o exhibir, en tercer lugar estudiar e investigar”.³⁸² Sólo en algunas de las legislaciones recientes se empieza a percibir de manera explícita la transformación que en las últimas décadas han tenido las relaciones entre los museos y la sociedad española, la cual, según José Luis Álvarez, se debe a cuatro factores principales: a) el cambio en la naturaleza misma de los museos; b) una mayor presencia y protagonismo de la sociedad civil en la cultura; c) el mayor interés de los ciudadanos por colaborar y participar en la construcción del museo (resultado y expresión de la nueva organización de la sociedad); y d) una mayor conciencia de los ciudadanos sobre sus derechos con relación a los museos.³⁸³ Como lo ha expresado João Fernandes, subdirector del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, los museos de hoy difieren radicalmente de los museos de los siglos anteriores porque son “un espacio de confrontación de ideas. No deben ser lugares instrumentales de poder. [Un museo] es un lugar donde se comparte una experiencia. Por esta razón es siempre un paso adelante hacia una mayor ciudadanía. Es un espacio para el reconocimiento de la diversidad humana en el mundo”.³⁸⁴

E. El museo en la ley de México

Como evento precursor, aunque sin mayor impacto en desarrollos posteriores, la iniciativa de una Ley General de Museos se presentó ante el Congreso de México en 1988, en cuya parte considerativa se afirmaba que “uno de los medios idóneos para buscar el progreso educativo y cultural son los museos abiertos al público, ya que son fuentes de conocimiento y cultura [...] que] contribuyen a desarrollar armónicamente las facultades del

³⁸² Álvarez Álvarez, José Luis. Op Cit., p. 764.

³⁸³ Ídem, pp. 508-509.

³⁸⁴ García Vega, Miguel Ángel. “Los museos están admitiendo el regreso de los príncipes”. *Entrevista con João Fernandes*. En: El País, 30 de marzo de 2013. Consultado el 12 de octubre de 2013, en: <http://blogs.elpais.com/con-arte-y-sonante/2013/03/>

ser humano”.³⁸⁵ Tal iniciativa se fundaba explícitamente en las disposiciones del artículo 3° de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, en el cual se desarrollan las condiciones del servicio educativo estatal y privado en los niveles de educación preescolar, primaria, secundaria y normal —en el marco del derecho que tiene todo individuo a recibir educación— así como las características de autonomía de la educación superior, “respetando la libertad de cátedra e investigación y de libre examen y discusión de las ideas” (art. 3°, inc. VII). De esta manera, el proyecto de ley se centraba en la relación entre museos y educación y, con base en ésta, pretendía obtener la aprobación del Congreso para asignar mayores recursos a estas instituciones, con el fin de “actualizar y enriquecer el acervo de los museos dependientes de la Administración Pública Federal, formular el inventario nacional del patrimonio museológico, lograr una más efectiva seguridad de los museos y promover la participación de la comunidad en su desarrollo, haciendo de ellos verdaderos centros educativos y culturales vivos”.³⁸⁶ Así mismo, esta iniciativa de ley se enmarcaba en las facultades del Congreso relacionadas con la creación, organización y sostenimiento de establecimientos educativos “y demás institutos concernientes a la cultura general de los habitantes de la Nación” (art. 73, inc. XXV), dentro de los cuales se mencionan directamente los museos.³⁸⁷ No resulta extraño que el Congreso finalmente no hubiera aprobado esta iniciativa de ley, no sólo por la debilidad en la sustentación de la pertinencia de los museos como entidades educativas y culturales sino además por haber sido presentada apenas dos meses antes de terminar el período presidencial (y quizás

³⁸⁵ Iniciativa de Ley General de Museos, presentada por el Ejecutivo Federal a consideración de la Cámara de Diputados del Congreso de la Unión. México, Distrito Federal, 26 de septiembre de 1988. Diario de los Debates N° 12, martes 27 de septiembre de 1988. Consultado el 26 de diciembre de 2013 en: <http://cronica.diputados.gob.mx/Iniciativas/54/002.html>

³⁸⁶ Ídem.

³⁸⁷ El texto completo del inciso XXV del artículo 73 de la Constitución Mexicana, es el siguiente (subrayado fuera del texto):

[El Congreso tiene facultad...] Para establecer el Servicio Profesional docente en términos del artículo 3° de esta Constitución; establecer, organizar y sostener en toda la República escuelas rurales, elementales, superiores, secundarias y profesionales; de investigación científica, de bellas artes y de enseñanza técnica, escuelas prácticas de agricultura y de minería, de artes y oficios, museos, bibliotecas, observatorios y demás institutos concernientes a la cultura general de los habitantes de la Nación y legislar en todo lo que se refiere a dichas instituciones; para legislar sobre vestigios o restos fósiles y sobre monumentos arqueológicos, artísticos e históricos, cuya conservación sea de interés nacional; así como para dictar las leyes encaminadas a distribuir convenientemente entre la Federación, los Estados y los Municipios el ejercicio de la función educativa y las aportaciones económicas correspondientes a ese servicio público, buscando unificar y coordinar la educación en toda la República, y para asegurar el cumplimiento de los fines de la educación y su mejora continua en un marco de inclusión y diversidad. Los Títulos que se expidan por los establecimientos de que se trata, surtirán sus efectos en toda la República. Para legislar en materia de derechos de autor y otras figuras de la propiedad intelectual relacionadas con la misma.

Consultado el 27 de diciembre de 2013 en: www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/1.pdf

también por haber incluido una regulación sobre la “extinción, en su caso”, de museos federales). Otra suerte corrió la iniciativa de Ley General de Bibliotecas que fue presentada y debatida en el Congreso durante el año anterior, lo que hizo posible su promulgación el 21 de enero de 1988. Así pues, hasta la fecha no existe en México una legislación específica sobre museos, lo cual obliga a identificar las referencias a museos presentes en normas relacionadas.

Además de la legislación por la cual se adoptan los tratados y acuerdos internacionales en materia de patrimonio cultural y derechos culturales, la regulación federal sobre el patrimonio cultural y natural reunido en los museos de México se encuentra en cinco leyes principales. La primera es la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, expedida en 1972, en la cual se menciona apenas una vez la palabra “museos”, cuando se ordena el establecimiento de museos regionales como parte de las estrategias “para impedir el saqueo arqueológico y preservar el patrimonio cultural de la Nación” con la participación de asociaciones civiles, juntas vecinales, y uniones de campesinos (art. 2). Posteriormente, en el Reglamento de dicha Ley Federal,³⁸⁸ se precisaron las condiciones de creación y mantenimiento de los museos regionales, así:

Las asociaciones civiles, juntas vecinales y uniones de campesinos podrán crear o mantener museos regionales, para lo cual se aplicarán, en lo conducente, las disposiciones señaladas en los artículos anteriores y además:

I.- Solicitarán la asesoría técnica del Instituto competente, quien determinará los métodos que habrán de observarse en los sistemas de construcción, inventario, mantenimiento y recaudación de cuotas;

II.- Recabarán la autorización del Instituto competente para obtener y reunir fondos para operación, mantenimiento y adquisición, así como para organizar eventos culturales y toda clase de promociones inherentes al museo; y

III.- Enterarán, a petición del Instituto competente, el porcentaje que éste les señale del importe de las cuotas que recauden. (Art. 8°)

Resulta sorprendente la visión participativa de esta ley al introducir la posibilidad de trabajar en forma mancomunada con las comunidades para promover la protección y conservación del patrimonio cultural. Al mismo tiempo, la Ley consolida la visión

³⁸⁸ Reglamento de la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, publicado en el Diario Oficial de la Federación el 8 de diciembre de 1975. Texto Vigente. Última reforma publicada DOF 05-01-1993.

monumentalista de las colecciones de los museos cuando incluye los bienes muebles e inmuebles en las definiciones de los monumentos arqueológicos, históricos y artísticos (arts. 28, 33 y 35), así como “los vestigios o restos fósiles de seres orgánicos que habitaron el territorio nacional en épocas pretéritas y cuya investigación, conservación, restauración, recuperación o utilización revistan interés paleontológico” (art. 28 Bis, adicionado en 1986).

La segunda es la Ley Orgánica de la Administración Pública Federal, promulgada el 24 de diciembre de 1976 y reformada en varias ocasiones hasta el mes de octubre de 2013, en la cual se determina dentro de las funciones de la Secretaría de Educación Pública las de “organizar, sostener y administrar museos históricos, arqueológicos y artísticos, pinacotecas y galerías, a efecto de cuidar la integridad, mantenimiento y conservación de tesoros históricos y artísticos del patrimonio cultural del país” (art. 38, inc. XX), así como “conservar, proteger y mantener los monumentos arqueológicos, históricos y artísticos que conforman el patrimonio cultural de la Nación, atendiendo las disposiciones legales en la materia” (ídem, inc. XXI). Los términos bajo los cuales se formulan estas funciones evidencian la concepción de los museos como repositorios del patrimonio cultural encargados de su protección y conservación, con una visión claramente monumentalista de sus acervos.

La tercera norma federal es la Ley General de Bienes Nacionales, publicada el 20 de mayo de 2004, que tiene dentro de sus objetivos, entre otros, establecer “los bienes que constituyen el patrimonio de la Nación [...] las bases para la regulación de los bienes muebles propiedad de las entidades” (art. 1º, incs. I y VI). Se dispone asimismo que “los monumentos arqueológicos y los monumentos históricos y artísticos propiedad de la Federación, se regularán por esta Ley y la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas” (art. 4). Dentro de los bienes que están sujetos al régimen de dominio público de la Federación se encuentran “los muebles de la Federación que por su naturaleza no sean normalmente sustituibles, como [...] las piezas artísticas o históricas de los museos” (art. 6, inc. XVIII), y también, de manera implícita, las sedes de los museos nacionales, cuando incluye “los inmuebles federales que estén destinados de hecho o mediante un ordenamiento jurídico a un servicio público” (ídem, inc. VI). La Ley aclara los límites de tales disposiciones cuando menciona que “los bienes sujetos al

régimen de dominio público de la Federación estarán exclusivamente bajo la jurisdicción de los poderes federales, en los términos prescritos por esta Ley, excepto aquellos inmuebles que la Federación haya adquirido con posterioridad al 1o. de mayo de 1917 y que se ubiquen en el territorio de algún Estado, en cuyo caso se requerirá el consentimiento de la legislatura local respectiva” (art. 9). Finalmente, se determina la protección integral de estos bienes al disponer que “los bienes sujetos al régimen de dominio público de la Federación son inalienables, imprescriptibles e inembargables y no estarán sujetos a acción reivindicatoria o de posesión definitiva o provisional, o alguna otra por parte de terceros” (art. 13).

Adicionalmente, la clasificación y sectorización de los museos según los tipos de patrimonio y sus disciplinas científicas o académicas, proviene de la expedición de dos leyes anteriores que regulan la creación de instituciones especializadas en la investigación y divulgación de campos específicos del conocimiento. Así, la Ley Orgánica del Instituto Nacional de Antropología e Historia, expedida en 1939, decretó como una de las funciones del nuevo Instituto la de “establecer, organizar, mantener, administrar y desarrollar museos, archivos y bibliotecas especializados en los campos de su competencia” (art. 2, inc. XIII). Así mismo, la Ley asignó al Instituto la responsabilidad de “impartir enseñanza en las áreas de Antropología e Historia, conservación, restauración y museografía” (ídem, inc. XVIII) y establece como una de las áreas de su estructura organizativa la de “Museos y exposiciones” (art. 5, lit. c). Posteriormente, la Ley de creación del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, promulgada en 1946, le asignó como parte de su patrimonio inicial las colecciones de la antigua Academia de San Carlos, del Palacio de Bellas Artes, del Museo de Arte Popular y “todas las obras de arte que el Estado destine para la exhibición pública y difusión estética” (art. 4, inc. IV), así como el producto de la cuotas o tarifas de “entrada a los museos y a otras dependencias del Instituto” (ídem, inc. VIII). Resulta notoria en estas leyes la concepción implícita de los museos como simples lugares destinados a conservar, organizar y divulgar colecciones de bienes muebles del patrimonio cultural, a través de su exhibición al público y de otros medios de difusión. El mantenimiento y permanencia de una concepción tradicional, no integral, del museo en la legislación de México hasta el presente —a pesar de la enorme dinámica en la actividad de muchos de sus grandes museos y de la crítica académica desde la museología— puede

obedecer, como ocurrió en Brasil hasta años recientes, a la débil estructura de organización estatal de los museos en su condición de dependencia de otros organismos que rigen la administración central del patrimonio cultural. Así, por ejemplo, al interior del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), máximo organismo encargado de la coordinación de las políticas culturales en el nivel federal, dependiente de la Secretaría de Educación Pública, no existe una oficina o área específicamente dedicada a los museos, quizás porque su creación ocurrió varias décadas después de haber sido creados el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBA). Aunque el Decreto de creación de Conaculta,³⁸⁹ expedido el 6 de diciembre de 1988, le asigna dentro de sus funciones la de “organizar la educación artística, bibliotecas públicas y museos, exposiciones artísticas, y otros eventos de interés cultural” (art. 2, inc. V), tiene a su vez la función de coordinar aquellos organismos autónomos o descentralizados del nivel federal que forman parte de la estructura general de administración cultural del país, dentro de los cuales se encuentran el INAH y el INBA.

Al interior del INAH, existe una Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones, una de las seis coordinaciones nacionales que dependen de la Secretaría Técnica del Instituto. Siendo los objetivos centrales del INAH la investigación científica en antropología e historia, la protección, conservación, restauración y recuperación del patrimonio arqueológico, histórico y paleontológico, así como su promoción y difusión, la estructura organizativa del Instituto, como en otros países, tendió a reducir la función de los museos al ámbito de la custodia, conservación y exhibición de los bienes muebles de patrimonio cultural. Específicamente en el campo de la difusión del patrimonio cultural, la estrategia del INAH en el 2009 sostenía que “por medio de los museos, las publicaciones, los videos, la televisión, el turismo, la coordinación con Estados y municipios, entre otras vías, se mejorará la difusión del patrimonio cultural para su mejor valoración y disfrute entre la población”.³⁹⁰ Al mismo tiempo, el INAH acogió la definición de museo difundida por el ICOM y clasificó sus museos en nacionales, regionales, metropolitanos, locales, de

³⁸⁹ *Decreto por el que se crea el Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, como órgano administrativo desconcentrado de la Secretaría de Educación Pública que ejercerá las atribuciones de promoción y difusión de la cultura y las artes.* Publicado en el Diario Oficial de la Federación del 07 de diciembre de 1988.

³⁹⁰ INAH. *Capacidad de Desarrollo Administrativo y Calidad: “Conocimientos básicos del INAH”.* Documento digital, p. 19. Consultado el 27 de diciembre de 2013, en: http://www.gobiernodigital.inah.gob.mx/Proyectos/servicio_profesional_carrera/temp/conocimientos_basicos_INAH.pdf

sitio y comunitarios. Estos últimos tienen como misión “conservar y cuidar un monumento histórico, utilizándolo para el servicio de una comunidad popular por medio del rescate del acervo histórico y las tradiciones locales y de la investigación. Son espacios de difusión que promueven las manifestaciones creativas de la comunidad además de ofrecer grandes posibilidades de cultura y recreación”.³⁹¹ Esta concepción de los museos puede corroborarse a través de las funciones que les ha asignado el INAH y las actividades que en ellos se realizan, las cuales, además de las exposiciones permanentes y temporales, incluyen las acciones de curaduría y museografía, actividades educativas y culturales, producción de videos, materiales interactivos, catálogos y reproducciones, atención de grupos escolares, presentación de conferencias, “realizan funciones de cine, de teatro, audiciones musicales y proyecciones de video, desarrollan proyectos específicos de investigación, conservación y restauración del acervo en custodia y de difusión, entre otros elementos”.³⁹² El INAH tiene a su cargo un total de 129 museos distribuidos en los 31 Estados y el Distrito Federal.

En el caso del INBA, su organización interna cuenta con una Coordinación de Artes Visuales, la cual tiene a su cargo la Red de Museos del INBA —integrada por 21 museos que conforman localizados en cinco Estados y el Distrito Federal— así como el Programa de Desarrollo Museológico y el Programa de Exposiciones Itinerantes.³⁹³

En México, como en otros países, existe una clara escisión entre la gestión del patrimonio arqueológico, etnográfico, histórico y artístico frente a la gestión del patrimonio natural y científico referido al ámbito de las ciencias naturales y exactas. De hecho, en forma similar a la conformación del Conaculta, en México existe el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt), creado por ley del 29 de diciembre de 1970. Los museos de ciencias naturales se sitúan en su mayoría en institutos de investigación y centros de educación superior, concebidos fundamentalmente como escenarios de exhibición y divulgación de las colecciones biológicas, paleontológicas, mineralógicas y geológicas conformadas por los departamentos académicos e institutos científicos. De acuerdo con los biólogos mexicanos Rocío Luna, Antonio Castañón y Andrea Raz-Guzmán, las colecciones

³⁹¹ *Ibíd.*, p. 77.

³⁹² *Ibíd.*, p. 78.

³⁹³ INBA. *Artes Visuales*. Consultado el 29 de diciembre de 2013 en: <http://www.bellasartes.gob.mx/index.php/inba/coordinaciones/artes-visuales-.html>

biológicas “implican la recolección de especímenes, su identificación y su preservación, y en el caso de especies nuevas para la ciencia, el describirlas y nombrarlas, además de someter los ejemplares a un cuidadoso proceso curatorial para preservarlos a largo plazo. Las colecciones biológicas incluyen aquellas resguardadas en museos de historia natural, herbarios, jardines botánicos y zoológicos, así como las de microorganismos y de cultivo de tejidos, y las de recursos genéticos de plantas y animales”.³⁹⁴ Así, por ejemplo, el Instituto de Biología de la Universidad Nacional Autónoma de México reúne en sus colecciones nacionales más de tres millones de ejemplares distribuidos en sus departamentos de botánica, zoología y jardín botánico.³⁹⁵ Estas colecciones participan en los proyectos de la Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad (Conabio), organismo de coordinación intersectorial que creó el Sistema Nacional de Información sobre Biodiversidad de México, a través del cual busca integrar la información de las bases de datos de los especímenes catalogados y conservados en más de 190 colecciones nacionales y 240 del extranjero.³⁹⁶

Con relación a los museos de ciencia y tecnología, también en México estos museos forman parte de las estrategias estatales de democratización de la ciencia y se constituyen en centros difusores del conocimiento científico. De alguna manera, como ocurre con los museos de ciencias naturales y los museos que preservan colecciones del patrimonio cultural, la percepción dominante en la comunidad científica del país es que tales espacios están dedicados a preservar las colecciones a su cargo y divulgarlas en un sentido unidireccional. Incluso los museos de ciencia y tecnología son percibidos como espacios que ofrecen oportunidades de “interacción de calidad con los visitantes para hacerlos comprender el fenómeno”,³⁹⁷ una especie de aula de clases con elementos interactivos, donde se recurre a estrategias cada vez más diversas para lograr el objetivo principal: el

³⁹⁴ Luna Plascencia, Rocío, Antonio Castañón Barrientos y Andrea Raz-Guzmán Macbeth. *La biodiversidad en México: su conservación y las colecciones biológicas*. En: *Ciencias*, Revista de la Facultad de Ciencias de la Universidad Nacional Autónoma de México, N° 101, Enero-Marzo de 2011, pp. 36-43.

³⁹⁵ Los acervos del Instituto de Biología de la UNAM constan de 1.300.000 ejemplares conservados en el Herbario (conformado por las colecciones principales de algas, briofitas, hongos, líquenes, plantas vasculares, y las colecciones anexas de fotografía, etnobotánica, frutos y semillas, palinoteca y xiloteca), junto a las diez Colecciones Zoológicas Nacionales (35.000 Helminetos, 1.800 Moluscos, 48.000 Ácaros, 28.000 Arácnidos, 22.000 Crustáceos, 1.722.771 Insectos, 125.000 Peces, 27.027 Reptiles y Anfibios, 31.426 Aves, y 42.000 Mamíferos), más 1.600 especies preservadas en el Jardín Botánico. Consultado el 28 de diciembre de 2013 en: <http://www.ib.unam.mx/>

³⁹⁶ Conabio. *El Sistema Nacional de Información sobre Biodiversidad de México*. Consultado el 28 de diciembre de 2013 en: <http://www.conabio.gob.mx/institucion/snib/doctos/acerca.html>

³⁹⁷ Aguilera Jiménez, Patricia. *Museos: interacción para comprender las ciencias*. En: *Revista Ciencia y Desarrollo*, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología de México (Conacyt), Vol. 38, N° 260, julio-agosto de 2012, pp. 42-47.

aprendizaje de las ciencias. Aunque el valor de estos museos se ha considerado fundamentalmente en las últimas décadas en su dimensión de escenarios de educación informal para todos los públicos, de lugares que ofrecen oportunidades de aprendizaje a lo largo de la vida, quizás hace falta revisar las demás dimensiones que los hacen lugares únicos en el contexto de los derechos culturales. Los avances en la comprensión de los fenómenos que ocurren en la interacción de los públicos y la participación de los mediadores, han llevado a identificar con claridad el *Modelo Contextual del Aprendizaje* desarrollado por J. Falk y L. Dierking, donde “el aprendizaje es visto como un proceso y como un producto de las interacciones de: el contexto personal, el contexto físico y el contexto sociocultural”.³⁹⁸ Llevando un poco más allá las posibilidades de aprendizaje en estos espacios, las investigaciones de las últimas dos décadas han identificado experiencias colaborativas orientadas por mediadores con grupos de visitantes y caracterizadas por “procesos de participación en los que [...los visitantes] entrelazan factores sociales, culturales y cognoscitivos, entendidos como elementos que forman parte del desarrollo sociocultural de un sujeto”.³⁹⁹ En el 2006 existían en México 34 museos de ciencia y tecnología en operación y cinco más se encontraban en proceso de conceptualización, clasificados en públicos, privados y universitarios, en su mayoría apoyados por el sector público: “Entre los tres niveles de gobierno, se han construido más de dos tercios de ellos, destacando la iniciativa de 14 gobiernos estatales”.⁴⁰⁰ Lo anterior está respaldado por la Ley de Ciencia y Tecnología, expedida el 3 de junio de 2002, en la cual se incluyó como uno de los principios que sustentan el apoyo que está obligado a otorgar el Gobierno Federal a la investigación científica, el desarrollo tecnológico y la innovación, el de fomentar “la promoción y fortalecimiento de centros interactivos de ciencia, tecnología e innovación para niños y jóvenes” (art. 12, inc. XVIII). El mismo principio se encontraba incluido en la Ley para el Fomento de la Investigación Científica y Tecnológica, expedida el 17 de mayo de 1999, que estuvo vigente hasta 2002 (art. 4, inc. XVIII). En la actualidad la Asociación Mexicana de Museos y Centros de Ciencia y Tecnología (AMMCCYT), integrada por 35 instituciones, tiene como misión “contribuir a la efectividad de los museos

³⁹⁸ *Ibíd.*, p. 47.

³⁹⁹ *Ibíd.*, p. 45.

⁴⁰⁰ Padilla González del Castillo, Jorge. *Museos y centros de ciencias, impulsores de la cultura científica*. Revista Ciencia y Desarrollo, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología de México (Conacyt), Noviembre 2006, Vol. 32, N° 201, pp. 60-65.

y centros de ciencia y tecnología del país, para promover la cultura científica y tecnológica de la población”.⁴⁰¹

Aunque en la legislación federal de México no existe una definición de los museos, la autonomía territorial consagrada en la Constitución ha conducido a que muchos de sus Estados hayan adoptado legislaciones específicas sobre patrimonio cultural, dentro de las cuales se encuentran definiciones precisas de museo. Por este motivo se realizó una revisión general de las legislaciones de las 32 entidades federativas en esta materia y se presentan los hallazgos a continuación.

E.1. Aguascalientes

En la Ley de Protección y Fomento del Patrimonio Cultural del Estado de Aguascalientes, del 27 de junio de 2001, no se menciona el término “museo”. Sin embargo en el organigrama del Instituto de Cultura de Aguascalientes existe una Dirección de Museos y Galerías que tiene a su cargo los siete museos estatales.⁴⁰²

E.2. Baja California

La Ley de Preservación del Patrimonio Cultural del Estado de Baja California, expedida el 3 de agosto de 1995 y reformada el 17 de septiembre de 1998, menciona como parte del patrimonio cultural de Baja California los “acervos contenidos en museos, bibliotecas y archivos del Estado” (art. 4, inc. IX).

E.3. Baja California Sur

La Ley que crea el Instituto Sudcaliforniano de Cultura, expedida el 3 de mayo de 1994, asigna como una de las funciones de este Instituto la de “dirigir, vigilar y conservar las bibliotecas, museos, hemerotecas y pinacotecas así como centros sociales y culturales propiedad del Gobierno del Estado y promover la creación de los mismos” (art. 4, inc. III).

E.4. Campeche

⁴⁰¹ AMMCCYT. Consultado el 29 de diciembre de 2013 en: <http://museosinteractivos.org/ammccyt.pl>

⁴⁰² Instituto Cultural de Aguascalientes. Consultado el 29 de diciembre de 2013 en: <http://www.aguascalientes.gob.mx/ica/>

En la Ley de Desarrollo Cultural del Estado de Campeche, expedida el 13 de septiembre de 2013, los museos aparecen mencionados en uno de los lineamientos de la política cultural del Estado, consistente en promover “el desarrollo, actualización y consolidación de los sistemas de casas de cultura, conservatorios, escuelas de artes escénicas, centros de las artes, escuelas de educación artística profesional, espacios escénicos, archivos históricos, bibliotecas, museos, cinetecas y demás espacios de expresión y desarrollo cultural” (art. 23, inc. 4). No se menciona el término “museo” en las otras dos leyes relacionadas con el patrimonio cultural del Estado: la Ley que crea el Instituto de Cultura del Estado de Campeche, expedida el 31 de diciembre de 1995, y la Ley de Patrimonio Cultural del Estado de Campeche, aprobada el 9 de julio de 2007.

E.5. Chiapas

En la Ley de las Culturas y las Artes del Estado de Chiapas, promulgada el 2 de mayo de 2006 con reformas hasta el 28 de enero de 2009, se dispone la integración de la Red Estatal de Museos como parte del Sistema Estatal de Animación Cultural y Artística (art. 38), así como la función de “promover la creación y construcción de mercados públicos, artesanales, museos para la exhibición, promoción y venta directa entre consumidores y productores artesanales” como una de las obligaciones del Instituto de las Artesanías de Chiapas (art. 58, inc. XV). Como parte del patrimonio cultural del Estado de Chiapas, la ley incluye aquellos “bienes inmateriales y materiales, muebles e inmuebles, que posean un especial interés [..] museológico”, entre muchos otros (art. 81). Entre las definiciones de términos, la ley incluye la definición de museo, tomada de la Ley del Patrimonio Histórico Español de 1985, y agrega una singular definición de los museos interactivos y ecomuseos, así:

VI. Museo.- Son las instituciones de carácter permanente que adquieren, conservan, investigan, comunican y exhiben para fines de estudio, educación y contemplación, conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza cultural;

VII. Museos interactivos.- Son instituciones que cuentan con sala de exhibiciones de carácter permanente o temporales, donde el visitante participa de manera directa pudiendo utilizar sus sentidos, invitándolo a interactuar, es decir, a participar y aprender, tocando, escuchando, olfateando, degustando y observando, utilizando un elemento común: el juego;

VIII.- Ecomuseos.- Son las instituciones de carácter permanente o

temporales que adquieren, reúnen, conservan, investigan y exhiben para fines de estudio, educación y contemplación, colecciones y conjuntos de flora y fauna, practicándose en ellos la técnica de la taxidermia y que se desarrollan en un mismo medio, donde se manifiestan los conceptos de la ecología regional; así como objetos de valor histórico, arqueológico, artístico, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza; (art. 84)

Así mismo, la ley asigna dentro de las funciones del Consejo Estatal para las Culturas y las Artes de Chiapas, en coordinación con las instancias competentes, la de “construir salas de exposición y museos donde se exhiban objetos y materiales arqueológicos y de la época colonial” (art. 113, inc. IV).

La Ley Orgánica del Consejo Estatal para las Culturas y las Artes de Chiapas, promulgada el 23 de marzo de 2006 con reformas hasta el 14 de septiembre de 2011, sólo menciona el término museo cuando se refiere a la administración y recursos del Museo del Café.

E.6. Chihuahua

En la Ley del Patrimonio Cultural del Estado de Chihuahua, promulgada el 15 de febrero de 2001, si bien no se incluye una definición específica de museo, es posible identificar el tránsito hacia la nueva concepción del papel de los museos frente al patrimonio cultural inmaterial. De un lado, los acervos contenidos en museos y bibliotecas son definidos como “el conjunto de bienes muebles de relevancia histórica, artística, bibliográfica, hemerográfica, fotográfica, cinematográfica, en medios magnéticos, digitales, electrónicos y cinematográficos. Manifestaciones artísticas en todas sus variantes tanto tradicionales como contemporáneas” (art. 4, inc. XIII). De otro lado, la ley ordena al Instituto y a los municipios desarrollar las acciones necesarias para “investigar, conservar, proteger, fomentar, formar, capacitar, enriquecer y difundir el patrimonio cultural intangible” y dispone que tal objetivo deberá realizarse en coordinación “con los museos, universidades, archivos, bibliotecas y demás organismos de la sociedad civil y grupos étnicos, en general” (art. 34).

E.7. Coahuila

Los museos son definidos en la Ley de Desarrollo Cultural para el Estado de Coahuila de Zaragoza, expedida el 23 de febrero de 2005, como aquellos “espacios e instituciones de carácter permanente que adquieren, conservan, investigan, custodian, comunican y/o exhiben para fines de estudio, educación y contemplación, conjuntos y colecciones de bienes del patrimonio cultural tangible e intangible, dotados de valor arqueológico, artístico, histórico, paleontológico, científico, tecnológico o de cualquier otra naturaleza de carácter cultural” (art. 30). Cabe subrayar en esta definición la función de custodia y la introducción del patrimonio cultural intangible. Entre los objetivos que la ley determina para los museos, aunque en general se derivan del modelo de la legislación española, resulta pertinente detenerse en dos de ellos por la introducción de otras perspectivas del servicio a la sociedad:

Los museos tienen los objetivos siguientes:

I. La planeación, diagnóstico, promoción, difusión, capacitación, organización, coordinación, comunicación, utilización de nuevas tecnologías, y la evaluación de las actividades que se realicen con vistas a elevar la calidad de sus servicios.

[...]

VII. Coadyuvar con los particulares para la adecuada tenencia, custodia, restauración, conservación, exhibición y difusión de sus colecciones, fomentando con pleno respeto a su régimen de propiedad, el acceso público a los valores culturales de los cuales son portadores.

VIII. Los demás que se les encomienden en función de esta ley, o por sus disposiciones reglamentarias o demás disposiciones aplicables. (art. 31)

Otra disposición que subraya esta perspectiva de servicio, en el marco de los derechos culturales, es un artículo dedicado a “la garantía de acceso a los museos” (art. 32) referido no sólo a los horarios de apertura al público sino a la obligatoriedad de establecer tarifas apropiadas a la demanda de la comunidad.

E.8. Colima

De manera implícita en las leyes generales del Patrimonio Estatal y el Patrimonio Municipal, así como en la Ley específica de Protección del Patrimonio Cultural para el Estado de Colima, expedida el 7 de octubre de 2008 y reformada en 2012, los museos son concebidos esencialmente como lugares de preservación y exhibición de bienes culturales. En esta última, se hace mención a “las colecciones de los museos estatales y municipales”

las cuales se incluyen dentro del patrimonio documental histórico y cultural, el que a su vez forma parte del patrimonio cultural tangible del Estado (art. 29, inc. V).

E.9. Durango

Aunque no se definen los museos en la legislación estatal, vale la pena destacar una concepción más amplia de los museos de manera tácita en la Ley del Patrimonio Cultural del Estado de Durango. En esta ley, expedida el 30 de octubre de 2007, se mencionan los museos en tres oportunidades. En la primera se hace referencia a los “acervos contenidos en museos y bibliotecas” definidos como “el conjunto de bienes muebles de relevancia histórica, artística, bibliográfica, hemerográfica, fotográfica, cinematográfica, en medios magnéticos, digitales electrónicos y cinematográficos. Manifestaciones artísticas en todas sus variantes, tanto tradicionales como contemporáneas” (art. 4, inc. XIII). La segunda mención aparece cuando se enumeran los miembros del Consejo Estatal del Patrimonio Cultural, entre los cuales se encuentra “el Presidente de la Unión de Museos Comunitarios del Estado de Durango”, junto al representante de la Unidad Regional de Culturas Populares, siendo éste un claro indicio de la concepción amplia y diversa del patrimonio cultural en dicho Estado (art. 21, inc. XIV). La tercera mención se encuentra en el capítulo dedicado al patrimonio cultural intangible, cuando se incluyen los museos dentro del conjunto de entidades con las que el Instituto de Cultura del Estado y los municipios deberán coordinar sus acciones para “investigar, conservar, proteger, fomentar, formar, capacitar, enriquecer y difundir el patrimonio cultural intangible” (art. 34).

E.10. Estado de México

Aunque el Instituto Mexiquense de Cultura fue creado por Ley del 3 de septiembre de 1987 (decreto 235 de la XLIX legislatura del Estado), las normas legales más recientes de organización de este Instituto se encuentran contenidas en la Ley del Código Administrativo del Estado de México, promulgada el 13 de diciembre de 2001 con sucesivas reformas anuales hasta 2013. La ley determina, como una de las funciones del Instituto, “crear, fomentar, coordinar, organizar y dirigir bibliotecas, hemerotecas, casas de cultura y museos, y orientar sus actividades” (art. 3.49, inc. VII). A este respecto, el Instituto se concibe a sí mismo “como una institución encargada del resguardo y protección

del patrimonio cultural de los mexiquenses, ya que de los cerca de 60 museos existentes en la entidad [territorial], 30 de ellos son administrados por el IMC, así como las 4 zonas arqueológicas ubicadas en los municipios de Huamango, Tlapizáhuac, San Miguel Ixtapan y Teotenango”.⁴⁰³

E.11. Guanajuato

En las leyes relacionadas con el patrimonio cultural del Estado de Guanajuato, no se mencionan los museos explícitamente (Ley del Patrimonio Cultural del Estado de Guanajuato, promulgada el 1° de agosto de 2006 con reformas hasta el 7 de junio de 2013, y Ley de Fomento a la Cultura para el Estado de Guanajuato, publicada el 8 de diciembre de 1992 con reformas hasta el 7 de junio de 2013). El Instituto Estatal de la Cultura sólo tiene a su cargo cuatro museos, ubicados en inmuebles históricos, tres de ellos situados en la capital del mismo nombre y uno en la vecina ciudad de Silao. Dependiente también del Gobierno del Estado pero separado del Instituto, existe el Forum Cultural Guanajuato, situado en la vecina ciudad de León, el cual contiene el Museo de Arte de Historia de Guanajuato inaugurado en 2008 en el imponente edificio sede del Forum. Concebido como proyecto de impacto interestatal, conmemorativo del Bicentenario de la Independencia, el Forum es un complejo cultural creado con la participación de los gobiernos federal y estatal y el sector privado, a través de la Fundación Cultural Guanajuato, en el cual funcionan la Biblioteca Central Estatal, el Museo de Arte e Historia de Guanajuato, el Departamento de Estudios Culturales de León (adscrito a la Universidad de Guanajuato), el Teatro del Bicentenario, el parque de esculturas y un área comercial.⁴⁰⁴ Una de las principales razones por las cuales fue posible la construcción de este proyecto, radica en que su principal impulso político y presupuestal desde sus inicios fue dado por la presidencia de la república durante la administración de Vicente Fox Quesada (2000-2006), quien creció y se educó en la ciudad de León, Guanajuato, y presidió la inauguración de la Biblioteca Central como primera etapa del Forum Cultural en septiembre de 2006.

E.12. Guerrero

⁴⁰³ Instituto Mexiquense de Cultura. *Patrimonio*. Consultado el 29 de diciembre de 2013 en: <http://portal2.edomex.gob.mx/imc/patrimonio/index.htm>

⁴⁰⁴ Forum Cultural Guanajuato. Consultado el 30 de diciembre de 2013 en: <http://forumcultural.guanajuato.gob.mx/fcg/>

En la Ley de Fomento a la Cultura, promulgada el 6 de mayo de 1988, los museos son mencionados en tres oportunidades. En primer lugar, se consideran parte de las obligaciones del gobierno del Estado en lo referente a “crear y operar establecimientos culturales de interés estatal; como casas y centros de cultura, escuelas, bibliotecas, centros de capacitación o de investigación, museos, salas de exposición, imprentas y editoriales, y otros establecimientos de naturaleza análoga” (art. 6, inc. II). Nótese que los museos aparecen ubicados dentro del conjunto de espacios dedicados a la creación, la educación, la investigación y la divulgación cultural. También los museos se mencionan en el título quinto “De la participación de la comunidad”, específicamente cuando se determina que el gobierno del Estado y los ayuntamientos “promoverán que la sociedad participe en la organización, desarrollo, construcción y financiamiento de actos y unidades culturales, como bibliotecas, museos, teatros, foros y otros locales de este tipo” (art. 22). Finalmente la ley incluye los museos dentro de las entidades que integran el Sistema Estatal de Cultura (art. 25).

E.13. Hidalgo

En las leyes estatales relacionadas con la cultura y el patrimonio cultural no se mencionan los museos. Sin embargo, la Ley de Turismo Sustentable del Estado de Hidalgo, promulgada el 10 de diciembre de 2012 y reformada el 19 de agosto de 2013, hace referencia a los museos en tres ocasiones. En primer término, el artículo que establece que se consideran servicios turísticos aquellos que son prestados a través de, entre otros, los “restaurantes, cafeterías, bares, centros nocturnos y establecimientos similares que se encuentren ubicados en los lugares señalados en la fracción I de este artículo [establecimientos de hospedaje], así como en aeropuertos, terminales de autobuses, estaciones de ferrocarril, museos y zonas de atractivos naturales o arqueológicas” (art. 6, inc. IV). En segunda instancia, la ley incluye los museos dentro de la lista de atractivos turísticos, definidos estos en general como “aquellos bienes tangibles e intangibles que posee el Estado y que constituyen la principal atracción al turista” (art. 6 Bis). Y finalmente la ley asigna a la Secretaría de Turismo Estatal la obligación de fomentar “acciones que tengan como propósito el desarrollo sustentable de parques, bosques, lagos, lagunas, ríos, zonas arqueológicas, monumentos artísticos e históricos, museos, haciendas y demás sitios

de atractivo turístico del Estado, en coordinación con las Dependencias y Entidades de las Administraciones Públicas Federal, Estatal y Municipal, así como con los sectores privado y social” (art. 12).

E.14. Jalisco

La Ley del Patrimonio Cultural y Natural del Estado de Jalisco y sus Municipios, expedida el 31 de enero de 2007 (del mismo modo que en la norma anterior, Ley del Patrimonio Cultural del Estado de Jalisco y sus Municipios, promulgada el 12 de enero de 1998), incluye en dos oportunidades la mención a la instalación y promoción de “museos regionales y comunitarios”, en consonancia con las disposiciones que al respecto se establecieron en la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, expedida en 1972. Cabe señalar que en estas leyes los museos comunitarios son concebidos básicamente como estrategias de alianza con las entidades estatales de protección del patrimonio, “para impedir el saqueo arqueológico e histórico” (art. 21, inc. VI). Así mismo, en la Ley de Fomento a la Cultura promulgada el 29 de noviembre de 2000, se mencionan los museos como una de las medidas para “la preservación, promoción, fortalecimiento, difusión e investigación de la cultura de los pueblos indígenas asentados en el territorio del Estado”, en los siguientes términos: “Impulsar el establecimiento de museos comunitarios, ferias, festivales de arte, música y demás expresiones culturales” (art. 35, inc. III). También en esta ley, dentro de las competencias de los municipios en materia de cultura, se incluye la de “procurar la creación de bibliotecas, hemerotecas, casas municipales de la cultura, museos, auditorios, teatros y centros culturales, así como procurar la ampliación, mantenimiento y mejoras físicas y tecnológicas” (art. 7, inc. XIV). Adicionalmente, en la *Ley que crea el Instituto Jalisciense de Antropología e Historia con el carácter de institución descentralizada*, aprobada el 19 de diciembre de 1958 y reformada en 1992, se conciben los museos esencialmente como medios de difusión de las investigaciones y lugares de exposición de los bienes arqueológicos e históricos.

E.15. México, Distrito Federal

La Asamblea Legislativa del Distrito Federal sólo ha expedido dos leyes relacionadas con el patrimonio cultural y los museos. En la Ley de Salvaguarda del

Patrimonio Urbanístico Arquitectónico del Distrito Federal, publicada el 13 de abril de 2000, se mencionan una vez los museos cuando se incluyen dentro de la clasificación de monumentos arquitectónicos, los cuales, “según el género de su origen, pueden ser: [...] De educación, recreación y cultura, exceptuando los de jurisdicción federal: Colegio, escuela, academia, universidad, instituto, biblioteca, archivo, museo, galería, casa de cultura, club, cine, sala de concierto, teatro, auditorio, foro, templo, estadio, plaza de toros, frontón, hipódromo, billar y similares” (art. 17, inc. IV). De otra parte, la Ley de Fomento Cultural del Distrito Federal, publicada el 14 de octubre de 2003, menciona los museos en dos ocasiones, dentro del conjunto de establecimientos culturales (art. 5, inc. VI y art. 21, inc. XII).

E.16. Michoacán

La Ley que cataloga y prevé la conservación, uso de monumentos, zonas históricas, turísticas y arqueológicas del Estado de Michoacán, expedida el 20 de junio de 1974, se dispone la creación de una Junta Estatal de Catalogación, Protección y Vigilancia del Patrimonio Histórico, Artístico y Natural del Estado y se asigna dentro de sus funciones la de “conservar y crear museos estatales, regionales y locales” (art. 14, inc. XIII). También en la Ley de Desarrollo Cultural del Estado de Michoacán, expedida el 27 de agosto de 2007, se mencionan los museos dentro de las instituciones que se consideran “espacios de expresión y desarrollo cultural”, junto a los archivos, bibliotecas y teatros, entre otras (art. 25, inc. IV).

E.17. Morelos

Dentro de la Ley de Desarrollo y Promoción al Turismo del Estado de Morelos, promulgada el 22 de febrero de 2002 (que derogó la Ley de Promoción Turística de 1965 y la Ley para la Difusión de la Cultura Popular, Protección al Turismo y Conservación de Monumentos, Edificios y Lugares Históricos del Estado de Morelos, del 5 de septiembre de 1937) los museos sólo se mencionan en una ocasión, dentro de la lista de lugares considerados como servicios turísticos (art. 4, inc. VI). Existen dos menciones a los museos comunitarios dentro de la Ley de Fomento y Desarrollo de los Derechos y Cultura de las Comunidades y Pueblos Indígenas del Estado de Morelos, la primera como una de las

obligaciones del Estado de promover la creación de museos comunitarios indígenas (art. 18, inc. VII) y la segunda como parte de las estrategias para la preservación del patrimonio cultural orientadas a “la recuperación, documentación y difusión de elementos que constituyen el patrimonio cultural indígena” (art. 19, lit. d).

E.18. Nayarit

En la Ley de conservación, protección y puesta en valor del Patrimonio Histórico y Cultural del Estado de Nayarit, expedida el 20 de octubre de 1989 y reformada en 2002, no se mencionan los museos. Sin embargo, de manera indirecta se ratifica la visión monumentalista de estas instituciones, derivada de la Ley Federal de 1972, cuando se incluyen en la definición de los monumentos las “obras arquitectónicas, de escultura, de pintura o de arte en general, que tengan un valor especial desde el punto de vista histórico o artístico” (art. 9, inc. I). Por el contrario, en la Ley de Desarrollo Cultural para el Estado de Nayarit, promulgada el 26 de julio de 2011 y reformada en 2013 (la cual derogó la Ley de Fomento a la Cultura y al Arte para el Estado de Nayarit del 25 de noviembre de 1995), se mencionan los museos en dos ocasiones con una concepción claramente participativa. En primer lugar cuando se incluyen los museos como parte de la infraestructura cultural, la cual es definida como

el espacio físico, bienes inmuebles, equipamientos técnicos y servicios que son puntos de enlace, transformaciones y distribución de productos y servicios culturales que favorecen el intercambio simbólico de un grupo social, donde los individuos se encuentran para difundir conocimiento, representar, interactuar o intercambiar ideas, prácticas culturales y artísticas, como: teatros, auditorios, cines, escuelas de formación artística, museos, casas de cultura, casas de barrio, centros y organismos culturales, o cualquier otro lugar, dedicado a la promoción, formación o difusión, que otorguen servicios culturales a la población; (art. 24)

En segundo lugar, los museos se incluyen dentro de los lugares sobre los cuales los municipios y el Estado “favorecerán la incorporación de los ciudadanos y vecinos a las tareas o actividades de desarrollo cultural a efecto de definir, promover, organizar, desarrollar y financiar actos y unidades culturales” (art. 69).

E.19. Nuevo León

La Ley del Patrimonio Cultural del Estado de Nuevo León, promulgada el 23 de diciembre de 1991, se refiere a los museos como centros de divulgación del patrimonio, cuando encarga a la Secretaría de Desarrollo Social la responsabilidad de asegurar “que el pueblo tenga acceso al disfrute de los bienes culturales del Estado que pueden ser objeto de exposiciones o se encuentren en museos, bibliotecas o cualquier establecimiento público” (art. 13).

E.20. Oaxaca

La Ley Estatal sobre protección de Monumentos Coloniales, Artísticos e Históricos y poblaciones típicas del Estado de Oaxaca, expedida el 15 de enero de 1942, se refiere específicamente a bienes inmuebles, en general. En la Ley de Bienes pertenecientes al Estado de Oaxaca, promulgada el 15 de diciembre de 1951 con reformas hasta el 7 de abril de 2011, se determina que “son bienes destinados a un servicio público: [...] Los museos, teatros y edificios construidos o sostenidos por el Gobierno del Estado” (art. 3, inc. III). Finalmente, en la Ley de Ciencia y Tecnología para el Estado de Oaxaca, promulgada el 27 de marzo de 2008, aunque no se mencionan directamente los museos de ciencias, se incluye un artículo que describe las actividades orientadas a la divulgación de la ciencia y la tecnología, dentro de los cuales se encuentra “la creación de programas y espacios formativos, recreativos e interactivos, así como consolidar los existentes, con el objeto de fomentar en la población el interés por la formación científica, preferentemente entre la niñez y la juventud” (art. 52, inc. III). En la Ley de Desarrollo Cultural para el Estado de Oaxaca, expedida el 12 de agosto de 2010, tampoco se mencionan explícitamente los museos pero es posible deducir que se encuentran incluidos en el capítulo sexto “Difusión y divulgación cultural”, cuando se ordena “impulsar los programas referentes a la infraestructura cultural del Estado, comprendiendo todas las instalaciones y espacios físicos, así como su equipamiento y recursos materiales, en que se ofrecen a la población los servicios y el acceso a los bienes culturales: disfrute del patrimonio cultural, espectáculos artísticos, información y lectura, formación artística y cultural, turismo y esparcimiento culturales” (art. 27, inc. IV).

E.21. Puebla

La Ley de Cultura del Estado de Puebla, del 12 de diciembre de 2008 (que derogó la Ley de Fomento a la Cultura de 1994), toma la definición tradicional de museo del ICOM, limitada a los “testimonios materiales del hombre y su medio ambiente” (art. 2, inc. XI), pero en la definición de los objetivos de los museos logra ampliar significativamente la perspectiva de su función social:

Los museos tienen los objetivos siguientes:

I.- La conservación, catalogación, estudio, restauración, exhibición y difusión ordenada de sus bienes y colecciones;

II.- La investigación en el ámbito de sus colecciones o de su especialidad;

III.- La organización periódica de exposiciones, conforme a los criterios técnicos y científicos pertinentes, de acuerdo con la naturaleza del museo;

IV.- El desarrollo de actividades didácticas a partir de sus contenidos con el fin de acercar principalmente a la población infantil al conocimiento de su acervo;

V.- La elaboración de catálogos y monografías de sus bienes, colecciones y fondos museísticos;

VI.- Mantener vínculos con otros museos a nivel municipal, estatal, federal e internacional, con el fin de generar políticas culturales integrales en la difusión de los acervos y sus contenidos;

VII.- Asesorar a petición de parte a los particulares para la adecuada tenencia, custodia, restauración, conservación, exhibición y difusión de sus colecciones, fomentando con pleno respeto a su régimen de propiedad, el acceso público a los valores culturales de los cuales son custodios;

VIII.- Establecer mecanismos, incluyendo la obtención de donaciones en especie, con el fin de incrementar sus acervos, dando la intervención que corresponda a la Secretaría de Finanzas y Administración; y

IX.- La planeación, diagnóstico, promoción, difusión, capacitación, organización, coordinación, comunicación, utilización de nuevas tecnologías, y la evaluación de las actividades que se realicen, con el fin de elevar la calidad de los servicios otorgados. (Art. 42)

Aunque en este artículo es evidente la influencia de la legislación de España y del Estado de Coahuila, cabe destacar la priorización de los públicos infantiles, la valoración de la sinergia con otros museos, la determinación específica de mecanismos de incremento de las colecciones, la introducción de un nuevo rol social de los museos en su capacidad de irradiar conocimientos sobre la conservación y difusión del patrimonio cultural en manos de particulares, así como el énfasis en las distintas dimensiones de la gestión de los museos, desde la planeación hasta la evaluación, como base para mejorar la prestación de sus servicios. Sin embargo, es notorio el énfasis conservacionista de esta ley: de los diez artículos sobre museos, siete se refieren a la protección y resguardo de los acervos o

colecciones de los museos, los controles de préstamo de piezas y las medidas de seguridad y conservación de las colecciones y los edificios de los museos.

E.22. Querétaro

En la Ley de Derechos y Cultura de los Pueblos y Comunidades Indígenas del Estado de Querétaro, promulgada el 23 de julio de 2009, se establece que

los pueblos y comunidades indígenas tienen derecho a practicar y revitalizar sus usos, tradiciones y costumbres.

El Gobernador del Estado, a través de las dependencias correspondientes, en el ámbito de sus atribuciones, apoyará a los pueblos y comunidades indígenas en la preservación y protección de su patrimonio cultural tangible actual y en el cuidado del de sus ancestros que aún se conserva, incluyendo sitios arqueológicos, centros ceremoniales, lugares sagrados y monumentos históricos.

Así mismo, con la participación de las comunidades indígenas, promoverá la instalación, conservación y desarrollo de museos comunitarios. (Art. 30)

Aunque no existe una definición de museo, en la Ley para la Cultura y las Artes del Estado de Querétaro, promulgada el 29 de diciembre de 2005, los museos se mencionan junto a otras instituciones de infraestructura cultural que forman parte de las competencias de los ayuntamientos en materia de cultura, en lo relacionado con “procurar la creación, ampliación y mantenimiento de bibliotecas, hemerotecas, casas municipales de la cultura, museos, auditorios, teatros y centros culturales” (art. 6, inc. XIII). El Instituto Queretano de la Cultura y las Artes tiene a su cargo cuatro museos que son promocionados dentro del conjunto de “espacios culturales” del Estado.⁴⁰⁵

E.23. Quintana Roo

Tanto en la antigua Ley de Protección, Conservación y Restauración del Patrimonio Histórico, Cultural y Artístico del Estado de Quintana Roo, promulgada el 6 de octubre de 1995, como en la nueva Ley del Patrimonio Cultural del Estado, que derogó la anterior y fue expedida el 13 de agosto de 2013, no se hace mención alguna a los museos. Por el contrario, en la Ley de Cultura y las Artes del Estado de Quintana Roo, expedida el 13 de diciembre de 2007 con reformas hasta septiembre de 2013, los museos son considerados

⁴⁰⁵ Instituto Queretano de la Cultura y las Artes - *¿Quiénes somos?* Consultado el 31 de diciembre de 2013 en: <http://www.culturaqueretaro.gob.mx/qsomos2.html>

como “recintos culturales y artísticos”, junto a las bibliotecas, archivos históricos, casas de cultura, teatros “y todos aquellos recintos destinados para la organización o realización de actividades, festivales o eventos culturales y artísticos en general” (art. 80). La ley establece asimismo como obligación del Gobernador del Estado “garantizar a los quintanarroenses el acceso a los archivos, bibliotecas y museos públicos, sin perjuicio de las restricciones que, por razón de conservación y cuidado, se establezcan” (art. 9, inc. XIV).

E.24. San Luis Potosí

La Ley de Protección del Patrimonio Cultural del Estado de San Luis Potosí, promulgada el 30 de junio de 2003 (derogada por la Ley del 29 de julio de 2005, reformada en 2011), no presenta una definición de museo pero se refiere a las colecciones de los museos cuando define como bienes muebles culturales “toda creación material que por sus características estéticas, de valor documental, temporalidad, significación social o histórica, constituyan un factor importante para el conocimiento de la historia del Estado, y que pertenezcan a colecciones públicas estatales o municipales existentes en museos y edificios públicos, así como colecciones privadas que por su relevancia lo ameriten” (art. 49). En la Ley de Bienes del Estado y Municipios de San Luis Potosí, promulgada el 10 de enero de 2006, los museos son considerados como un servicio público cuando se incluyen dentro de la definición de los bienes destinados a un servicio público “los inmuebles del dominio público utilizados para la prestación de servicios públicos, como mercados, rastros, hospitales, panteones, zoológicos, jardines botánicos, museos, bibliotecas públicas, parques y los demás similares o análogos a ellos” (art. 9, inc. III). Finalmente, en la Ley de Cultura para el Estado y Municipios de San Luis Potosí, promulgada el 17 de abril de 2008, sólo se mencionan los museos en un artículo que define los espacios culturales como “lugar físico o simbólico donde los individuos se encuentran para representar, interactuar o intercambiar prácticas artísticas e ideas, tales como: teatros, auditorios, cines, escuelas de formación artística, museos, casas de cultura, casas de barrio, centros y organismos culturales, o cualquier otra instancia dedicada a la promoción, formación o difusión, que otorguen servicios culturales a la población, incluidos los espacios públicos, como plazas, calles, parques, jardines, templos o cualquiera que sirva como escenario a las expresiones artísticas y culturales” (art. 5, inc. XI).

E.25. Sinaloa

En la Ley de Cultura del Estado de Sinaloa, promulgada el 6 de agosto de 2008, no se menciona el término “museo”. En esta Ley se retoma casi textualmente el artículo 27 de la Declaración Universal de Derechos Humanos, así:

Toda persona tiene derecho a participar libremente en la vida cultural del Estado, a disfrutar de los bienes y servicios culturales, y a gozar de la protección de los intereses espirituales, materiales e intelectuales que le correspondan en razón de las producciones culturales o artísticas de su autoría, de conformidad con las disposiciones legales aplicables. (Art. 6)

Los museos estatales y municipales se regulan en cuanto inmuebles destinados a un servicio público por la Ley sobre Inmuebles del Estado y Municipios, aprobada el 20 de enero de 1992 con reformas en 2001 y 2007, cuando se incluyen dentro de “los siguientes edificios y terrenos, siempre que pertenezcan al Estado o a los Municipios: [... los] Museos, Teatros y Edificios para exhibiciones útiles o recreativas” (art. 13, inc. IV). El Instituto Sinaloense de Cultura tiene a su cargo tres museos estatales, administrados por el Departamento de Museos que hace parte de la Dirección de Patrimonio Cultural del Instituto.⁴⁰⁶

E.26. Sonora

En la Ley de Bienes y Concesiones del Estado de Sonora, promulgada el 31 de diciembre de 1992 y reformada en 2008 y 2009, se consideran bienes de dominio público, inalienables e imprescriptibles, “los muebles propiedad del Estado que por su naturaleza normalmente no sean sustituibles, como los documentos y expedientes de las oficinas, los archivos, las piezas artísticas e históricas de los museos, las pinturas murales, las esculturas y cualquier obra artística incorporada o adherida permanentemente a los inmuebles del dominio del Estado” (art. 12, inc. V). Aunque no existe una definición explícita de los museos, es posible identificar las funciones que el Estado espera que cumplan estos espacios, de acuerdo con dos artículos de la Ley de Fomento a la Cultura y Protección del Patrimonio Cultural del Estado de Sonora, promulgada el 1° de diciembre de 2011. En primer término, la ley ordena al Instituto Sonorense de Cultura y a los municipios

⁴⁰⁶ *Reglamento Interior del Instituto Sinaloense de Cultura*. Consultado el 31 de diciembre de 2013, en: <http://culturasinaloa.gob.mx/reglamento-interior>

desarrollar “las acciones necesarias para investigar, conservar, proteger, fomentar, formar, capacitar, enriquecer y difundir el patrimonio cultural en todas sus manifestaciones, [... para lo cual] se coordinará con los museos, universidades, archivos, bibliotecas y demás organismos de la sociedad civil y grupos étnicos, en general” (art. 19). Y en segunda instancia, los museos se consideran como recintos culturales y artísticos, entre otras entidades, junto con “todos aquellos recintos destinados para la organización o realización de actividades, festivales o eventos culturales y artísticos en general” (art. 35). El Instituto Sonorense de Cultura tiene a su cargo siete museos, dependientes de la Coordinación Estatal de Museos que hace parte de la Coordinación General de Bibliotecas y Patrimonio Cultural del Instituto.

E.27. Tabasco

De acuerdo con la Ley de los Bienes Pertencientes al Estado de Tabasco, promulgada el 29 de diciembre de 1970, como en otros Estados, los museos estatales son considerados “bienes destinados a un servicio público” (art. 3, num. 4). La Ley de Protección y Fomento del Patrimonio Cultural para el Estado de Tabasco, aprobada el 7 de diciembre de 2012, sólo se mencionan los museos como parte de las entidades depositarias del acervo cultural del Estado (art. 5, inc. I.) y como parte de los bienes del Estado y de los municipios a los cuales se aplican las disposiciones de la Ley (art. 95, inc. VI).

E.28. Tamaulipas

La Ley de Fomento a la Cultura para el Estado de Tamaulipas, promulgada el 31 de agosto de 2011, incluye a los museos dentro de los espacios culturales y artísticos del Estado (art. 20). También la Ley de Bienes del Estado y Municipios de Tamaulipas, expedida el 15 de diciembre de 2004, considera las colecciones de los museos estatales y municipales como bienes de dominio público (art. 14, inc. 2) y los inmuebles de estos museos como “bienes destinados a un servicio público” (art. 18, inc. e). Por el contrario, en el texto de la Ley del Patrimonio Histórico y Cultural del Estado de Tamaulipas, promulgada el 15 de octubre de 1997 y reformada en 2002 y 2006, no se mencionan los museos.

E.29. Tlaxcala

En la Ley del Instituto Tlaxcalteca de la Cultura, promulgada el 12 de abril de 1983 con reformas en 1985 y 1987, no se hace mención a los museos. La Ley del Patrimonio Público del Estado de Tlaxcala considera las colecciones de los museos estatales y municipales como bienes de dominio público del Estado (art. 12, inc. XIII) y del Municipio (art. 13, inc. IV).

E.30. Veracruz

En la Ley para el Desarrollo Cultural del Estado de Veracruz, aprobada el 26 de febrero de 2010, sólo se mencionan los museos cuando se ordena al Instituto Veracruzano de la Cultura, como una de sus atribuciones, “impulsar la creación de museos de sitio” (art. 20, inc. VII). A su vez, en la Ley que crea el Instituto Veracruzano de la Cultura, promulgada el 10 de febrero con reformas hasta febrero de 2010, se hace mención a los museos únicamente en el artículo de las atribuciones del Instituto, dentro las cuales se incluye “celebrar convenios con el Instituto Nacional de Antropología e Historia, para la creación de museos locales y regionales” (art. 3, inc. VII). La Ley del Patrimonio Cultural del Estado de Veracruz, del 28 de julio de 2004, no menciona los museos.

E.31. Yucatán

En la Ley de Preservación y Promoción de la Cultura de Yucatán, promulgada el 1° de agosto de 2005, se presenta en forma tácita la concepción de los museos como lugares de protección, preservación y divulgación del patrimonio cultural, cuando se incluye dentro de las obligaciones del Ejecutivo del Estado la de “garantizar el acceso de todos los habitantes a los archivos, bibliotecas y museos públicos, sin perjuicio de las restricciones que, por razón de conservación y cuidado, se establezcan” (art. 18, inc. X). No se mencionaban los museos en la Ley de Protección y Conservación de Monumentos Históricos en el Estado de Yucatán, promulgada el 20 de julio de 1948. En la Ley del Patronato de las Unidades de Servicios Culturales y Turísticos del Estado de Yucatán, promulgada el 6 de julio de 2012, los museos se incluyen dentro del conjunto de “áreas y espacios donde se llevan a cabo servicios culturales y turísticos” (art. 3, inc. IX). Algo similar se determina en el Decreto 451 del Congreso de Yucatán, aprobado el 15 de

septiembre de 2011, donde se reforman, entre otras, las funciones de la Secretaría de la Cultura y las Artes y se mencionan los museos como parte de la lista de “áreas y espacios donde se llevan a cabo los servicios culturales” (art. 47 Ter., inc. XII). Finalmente, resulta ilustrativo, por reflejar la concepción contemporánea de las funciones de los museos, un caso reciente consignado en el Decreto mediante el cual el Congreso de Yucatán otorgó autorización para la realización del Gran Museo del Mundo Maya de Mérida a través del esquema de Proyecto para la Prestación de Servicios, aprobado el 6 de abril de 2011, en el cual se expusieron como objetivos fundamentales del Museo del Mundo Maya de Mérida, los de

[...] promover y difundir el conocimiento de la Cultura Maya; fomentar la idea de unidad entre cultura y medio ambiente; promover el desarrollo sustentable en las comunidades mediante la difusión de técnicas y procedimientos que eleven la calidad de vida de los mayas yucatecos; exhibir y conservar las colecciones (patrimonio material) derivadas de la Cultura Maya; promover y difundir las tradiciones (patrimonio intangible) derivadas de la Cultura Maya; recrear elementos que sirvan para fundamentar el orgullo étnico del grupo maya yucateco; exponer con carácter temporal colecciones y muestras de otras culturas y grupos étnicos, tanto mexicanos como extranjeros, que apoyen conceptos tales como respeto, identidad, diferencia, convivencia y diálogo; establecer un contacto permanente y servir como espacio de expresión a las comunidades, asociaciones y grupos con fines semejantes; servir de espacio para la expresión y difusión de manifestaciones del conocimiento del arte maya; proporcionar atención variada y diversa, que atraiga a los más diversos públicos con atenciones puntuales tales como visitas escolares, familiares, tercera edad, grupos con capacidades diferentes, adultos, estudiantes, especialistas y comunidades indígenas, entre otros; y constituirse en el centro de una Red de Museos estatal capaz de articular, difundir, capacitar y enlazar a los museos del Estado de Yucatán. (Antecedente 4, parte considerativa)

E.32. Zacatecas

En la Ley de Desarrollo Cultural para el Estado y Municipios de Zacatecas, aprobada el 26 de junio de 2003, no se mencionan los museos; tampoco figuran en la Ley de Protección y Conservación de Monumentos y Zonas Típicas del Estado de Zacatecas, promulgada el 3 de abril de 1987. Como en otros Estados, en la Ley del Patrimonio del Estado y Municipios, promulgada el 13 de agosto de 2001, se consideran bienes muebles de dominio público “aquellos que por su naturaleza sean normalmente insustituibles o de

singular valor o importancia como [... las] piezas artísticas o históricas de los museos” (art. 10).

Hasta aquí la revisión de las legislaciones estatales. El énfasis que aún se otorga en la legislación de México a la visión conservacionista y monumentalista del patrimonio cultural y los museos proviene de las disposiciones constitucionales, una de las cuales fue adicionada apenas en 2009, así: “Toda persona tiene derecho al acceso a la cultura y al disfrute de los bienes y servicios que presta el Estado en la materia, así como el ejercicio de sus derechos culturales. El Estado promoverá los medios para la difusión y desarrollo de la cultura, atendiendo a la diversidad cultural en todas sus manifestaciones y expresiones con pleno respeto a la libertad creativa. La ley establecerá los mecanismos para el acceso y participación a cualquier manifestación cultural”.⁴⁰⁷ Esta visión del acceso a los bienes y servicios culturales y el disfrute de los mismos, en el marco de los derechos culturales, propicia la continuidad del enfoque de los museos fundamentalmente como escenarios para la conservación y divulgación del patrimonio cultural.

De esta manera, es posible afirmar que en la legislación de México, como en la mayoría de las legislaciones analizadas, aún predomina una conceptualización del museo como lugar para la preservación y exhibición del patrimonio mueble cultural y natural (salvo algunos casos que incluyen el patrimonio cultural inmaterial), cuyas funciones principales se centran en la protección o custodia de este patrimonio, su conservación y seguridad, así como su difusión por diversos medios. La gran excepción la constituyen los museos comunitarios, surgidos inicialmente como estrategia de protección contra el saqueo del patrimonio arqueológico e histórico mediante la alianza entre los habitantes de las regiones y los gobiernos federal y estatal. Posteriormente, los museos comunitarios se incluyeron en la legislación dentro de las acciones impulsadas por los Estados para garantizar los derechos culturales de las comunidades indígenas, en particular el derecho a conservar su patrimonio identitario, específicamente a través de las *leyes de Derechos y Cultura de los Pueblos y Comunidades Indígenas* promulgadas por la mayoría de los

⁴⁰⁷ Párrafo noveno adicionado al artículo 4° de la Constitución. Poder Ejecutivo, Secretaría de Gobernación. *Decreto por el que se adiciona un párrafo noveno al artículo 4o.; se reforma la fracción XXV y se adiciona una fracción XXIX-Ñ al artículo 73 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos*. Publicado en el Diario Oficial, Jueves 30 de abril de 2009. Consultado el 27 de diciembre de 2013 en: <http://sic.conaculta.gob.mx/documentos/1240.pdf>

Estados mexicanos.⁴⁰⁸ Tales leyes están enmarcadas en el artículo 2° de la Constitución Federal sobre los derechos y garantías de oportunidades —que se relacionan especialmente con la libre determinación de los pueblos y comunidades indígenas— incluyendo entre sus disposiciones la de “preservar y enriquecer sus lenguas, conocimientos y todos los elementos que constituyan su cultura e identidad” (art. 2, lit. A, inc. IV). La definición teórica de un museo comunitario que no se encuentra aún en las legislaciones, incluye siete características básicas: el museo surge por iniciativa de la comunidad, constituye una respuesta a sus necesidades, el museo se crea y desarrolla con la participación directa de la comunidad, el museo es dirigido y administrado por una instancia organizada de la comunidad, en la creación y operación del museo se utilizan primordialmente los recursos de la comunidad y del lugar, el museo es un instrumento para revitalizar la acción cultural y la organización y acción comunitaria, y, por último, la apropiación efectiva del museo por parte de la comunidad, no sólo en cuanto a la propiedad comunitaria del sitio y el acervo reunido, sino como espacio de participación social.⁴⁰⁹ Desde el punto de vista jurídico, la organización de los museos comunitarios, para obtener la aprobación de mantener y conservar colecciones de patrimonio arqueológico o histórico, se ha formalizado en juntas vecinales, uniones de campesinos o asociaciones civiles sin ánimo de lucro.⁴¹⁰ Hoy existen en México 92 museos comunitarios formalmente constituidos, distribuidos en diez Estados.

Dos décadas después, salvo contadas excepciones, sigue siendo válida la afirmación de Néstor García Canclini según la cual, “aún en los países en que la legislación y los discursos oficiales adoptan la noción antropológica de cultura, que confiere legitimidad a todas las formas de organizar y simbolizar la vida social, existe una jerarquía de los capitales culturales: vale más el arte que las artesanías, la medicina científica que la popular, la cultura escrita que la oral”.⁴¹¹

⁴⁰⁸ En este sentido, a partir de la reforma de la Constitución Federal de 1992 que reconoció a México como una nación pluricultural, se han realizado reformas constitucionales estatales y se han promulgado leyes similares de protección de los derechos culturales indígenas en los Estados de Baja California, Campeche, Chiapas, Chihuahua, Colima, Durango, Estado de México, Guerrero, Hidalgo, Jalisco, Morelos, Nayarit, Nuevo León, Oaxaca, Puebla, Querétaro, Quintana Roo, San Luis Potosí, Sinaloa, Sonora, Tabasco, Tlaxcala, Veracruz y Yucatán.

⁴⁰⁹ Morales Lersch, Teresa, Cuautémoc Camarena Ocampo y Constantino Valeriano García. *Pasos para crear un museo comunitario*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Culturas Populares, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Programa de Museos Comunitarios y Ecomuseos, 1994, pp. 8-12.

⁴¹⁰ Ídem., pp. 31-33.

⁴¹¹ García Canclini, Néstor. *Los usos sociales del patrimonio cultural*. En: Florescano, Enrique (comp.), Op. Cit., p. 43.

V. Construyendo una propuesta para Colombia

La revisión del marco conceptual de los museos presente en la legislación de cinco países de Iberoamérica, ha confirmado la ausencia casi total de comprensión profunda del museo, como lugar donde confluyen y se articulan los diez componentes principales (lugar/territorio, contenido/patrimonio, investigación, comunicación y educación, deleite/goce, sociedad, nación/identidad, derechos culturales, musealización, y permanencia/sostenibilidad) junto con los seis componentes transversales (preservación/conservación, exhibición, culto/ritual, planificación/gestión, seguridad/protección, y equipo gestor del museo), tal como se han descrito en los primeros tres capítulos de este trabajo (y en el anexo 2), los cuales se manifiestan de modos diferentes en los distintos tipos de museos, aunque siempre se encuentran presentes —unos en mayor proporción que otros— en aquellos espacios que pueden considerarse como tales.

Como se vio atrás, dentro de los factores centrales que explican la dificultad para aprehender de manera integral la naturaleza del museo en cuanto sistema complejo, se encuentra principalmente la prevalencia de las prácticas de la museología *especial* en los museos, con una presencia marginal —o inexistente en la mayoría de estas instituciones— de la museología *teórica o científica*. Mientras la museología *especial* “trata de relacionar la museología general con las disciplinas particulares, enfocando su labor sobre la investigación de los objetos materiales y su contexto, teniendo en cuenta su aplicación a los distintos campos científicos”,⁴¹² la museología *teórica* se concentra en construir los fundamentos filosóficos, “acercando la museología al campo de la epistemología, que trata del estudio o teoría de la ciencia”, y también al campo de la semiótica del museo.⁴¹³

⁴¹² Hernández Hernández, Francisca. *Planteamientos teóricos de la Museología*. Asturias, Trea, 2006, p. 147.

⁴¹³ Ídem.

En Colombia, aunque una historia extensa de los museos está por escribirse, es posible rastrear, en los distintos tipos de museos, sus orígenes vinculados a la investigación desde disciplinas específicas, es decir, desde la museología *especial*:⁴¹⁴ los museos regionales de historia, arqueología y etnografía (surgidos en su mayoría en los centros municipales y academias departamentales de historia y en algunas universidades, con apoyo de las investigaciones del Servicio Arqueológico Nacional, desde su creación en 1938, el Instituto Etnológico Nacional, creado en 1941 dentro de la Escuela Normal Superior, y luego del Instituto Colombiano de Antropología, a partir de su fundación en 1952);⁴¹⁵ los museos de arte moderno (impulsados desde las generaciones de nuevos artistas y críticos de arte vinculados a las escuelas de bellas artes de las universidades durante las décadas de 1950 a 1970); los museos de historia natural y de ciencias naturales (creados por los investigadores y docentes de biología y ciencias en algunas universidades y colegios); los museos de historia y tradiciones locales (impulsados en su mayoría por los docentes de escuelas y colegios vinculados a las casas de cultura locales); los museos etnográficos y antropológicos regionales (surgidos de las facultades de antropología de las universidades, de algunos Institutos Etnológicos departamentales, y de las investigaciones de docentes y misioneros de colegios religiosos);⁴¹⁶ y los museos de ciencia y tecnología (impulsados por docentes-investigadores de diversas universidades, algunos de ellos vinculados a la Asociación Colombiana para el Avance de la Ciencia). Muchos de los museos monográficos (como las casas-museo históricas, los museos que preservan la obra de un artista, o las casas natales de personajes destacados en diversos campos de la cultura)

⁴¹⁴ López Barbosa, Fernando. *Directorio de Museos de Colombia 1995/1996*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura – Museo Nacional de Colombia, 1995. Entre otros datos básicos, este compendio (que entonces fue sistematizado en el programa CDS/ISIS como primera base de datos sobre los museos colombianos) reunió información sobre las fechas de fundación, los tipos de colecciones y las diversas instituciones de las que dependían los museos en Colombia, clasificados en 325 museos en servicio, 36 en proceso de creación y 24 museos cerrados, desaparecidos o incorporados a otros museos. Para el año 2010, en la base de datos del programa Red Nacional de Museos se encontraba registrado un total de 468 museos, clasificados en 359 museos abiertos, 27 en proceso de creación, 45 cerrados temporalmente y 37 cerrados, aclarando que “muchas de estas instituciones [...] están más cerca de ser salas de exhibición”. Ministerio de Cultura de Colombia. *Política de Museos*. En: Rey, Germán (comp.). *Compendio de Políticas Culturales*. Bogotá, Ministerio de Cultura de Colombia, 2010, p. 303.

⁴¹⁵ Pineda Camacho, Roberto. *Cronistas contemporáneos. Historia de los Institutos Etnológicos de Colombia (1930-1952)*. En: Langebaek, Carl Henrik y Botero, Clara Isabel (eds.). *Arqueología y etnología en Colombia. La creación de una tradición científica*. Bogotá, Universidad de los Andes, Departamento de Antropología, Centro de Estudios Socioculturales, 2009, pp. 113-171.

⁴¹⁶ Pineda Giraldo, Roberto. *Inicios de la Antropología en Colombia*. En: Revista de Estudios Sociales, N° 3, Universidad de los Andes, Junio de 1999, pp. 29-42. En este proceso también tuvieron incidencia las investigaciones regionales del Instituto Etnológico Nacional y del Instituto Colombiano de Antropología, que incorporó las funciones del anterior Instituto desde su fundación en 1952.

también surgieron por un impulso disciplinar, desde la historia, las artes plásticas, la música o la literatura, salvo algunas casas-museo dedicadas a rendir homenaje a personajes de la historia política del país, las cuales han sido creadas por leyes del Congreso de la República, a partir de proyectos de ley promovidos por los copartidarios de los personajes y por sus familias. Finalmente, con relación a otras instituciones afines con los museos, éstas han resultado ser, en ocasiones, aún más especializadas en sus propias disciplinas científicas, como es el caso de los planetarios, parques arqueológicos, jardines botánicos, zoológicos y acuarios.

En el ámbito internacional, es posible que el panorama no sea sustancialmente diferente. Al respecto resulta sintomática la forma en que se encuentra organizada la mayoría de los comités internacionales del ICOM, en torno a las disciplinas de investigación académica de la museología *especial*. De los 31 comités internacionales, 20 corresponden a las disciplinas de investigación de los contenidos de los museos (arqueología e historia, ciencias naturales, arte moderno, ciencias y técnicas, etc.), frente a 11 comités de disciplinas relacionadas con las propias funciones generales y categorías transversales, incluyendo el comité especializado en museología, como sigue:

- *Arquitectura y técnicas museográficas (ICAMT)*
- *Conformación de colecciones (COMCOL)*
- *Conservación (ICOM-CC)*
- *Documentación (CIDOC)*
- *Educación y acción cultural (CECA)*
- *Formación del personal (ICTOP)*
- *Gestión (INTERCOM)*
- *Intercambio de exposiciones (ICEE)*
- *Marketing y relaciones públicas (MPR)*
- *Museología (ICOFOM)*
- *Seguridad en museos (ICMS)*⁴¹⁷

También resulta sintomática la absoluta ausencia de cualquier mención al proceso de musealización dentro de la definición de museo del ICOM y dentro de su *Código de Deontología*. Las causas de tal ausencia merecerían una investigación específica en el futuro, considerando que el proceso de musealización forma parte importante de los conceptos fundamentales de la museología desarrollados por el propio ICOFOM, proceso

⁴¹⁷ ICOM. *International Committees*. Consultado el 4 de enero de 2014, en: <http://icom.museum/the-committees/international-committees/>

entendido no sólo como el cambio de contextualización que sufren los objetos al ingresar al museo, sino como aquella compleja transformación pluridimensional analizada atrás en el capítulo III.

En el predominio de la museología *especial*, concentrada en la investigación de los contenidos, es posible ubicar igualmente las causas de la percepción social del espacio del museo como un contenedor dedicado a conservar colecciones y a organizarlas y documentarlas de modo sistemático para su exhibición y difusión por diversos medios. A su vez, esta perspectiva ha ocultado el rol fundamental de los museos en la construcción de la memoria colectiva, comprendida ésta no “de manera estrecha como el recuerdo de una agrupación, que se contrapone a la historia, [... sino] en cuanto totalidad de todos aquellos procesos (orgánicos, mediales e institucionales), cuyo significado representa la influencia cambiante de lo pasado y lo presente en los contextos socioculturales, [... es decir,] todas las formas en que se manifiesta la relación entre cultura y memoria (éstas van desde las redes neuronales hasta la *tradición*)”.⁴¹⁸ Es evidente que, como lugares de protección y conservación del patrimonio cultural, se ha tendido a ubicar a los museos sólo en el papel de guardianes de la cultura material para su investigación, preservación y exposición al público. Sin embargo, en cuanto espacios complejos, dotados de una potencia basada en la articulación sistémica de todos los componentes analizados en este estudio, los museos constituyen escenarios que participan integralmente en la sólida construcción de la memoria colectiva, considerando que “es a través de la interacción dinámica de las tres dimensiones de la cultura del recuerdo (los usuarios de los signos, los *textos* —en un sentido semiótico-cultural amplio, cf. Posner, 1991— y los códigos) como surge la memoria colectiva”.⁴¹⁹

i. Del análisis de la legislación en Iberoamérica

A comienzos de 2013, el programa Ibermuseos publicó el análisis de la situación actual de los museos en Iberoamérica, elaborado por las autoridades nacionales de las cuales depende la formulación de políticas de protección y desarrollo de estas instituciones

⁴¹⁸ Erll, Astrid. *Memoria colectiva y culturas del recuerdo. Estudio introductorio*. Trad. de Johanna Córdoba y Tatjana Louis. Bogotá, CESO-Universidad de los Andes, 2012, p. 139.

⁴¹⁹ Ídem, p. 140.

en cada país.⁴²⁰ El panorama, al menos en lo que respecta a la protección integral de los museos es, en gran parte, desolador. De los 22 países que integran la región, sólo ocho cuentan con definiciones legales de museo.⁴²¹ A su vez, cinco de estos textos se refieren a normativas específicas de museos, mientras los otros tres países incluyen estas disposiciones dentro de su legislación general sobre cultura y patrimonio cultural. Colombia presenta una situación especial, contando con definiciones de museo tanto en la Ley General de Cultura como en una resolución reciente.⁴²² En su mayoría, el informe publicado por Ibermuseos se concentra en la legislación del ámbito nacional, limitándose a mencionar en forma general las leyes territoriales o autonómicas de museos existentes al interior de algunos países de Iberoamérica, sin adentrarse en realizar un análisis de cada una de ellas como el que se presenta en el capítulo IV de este estudio.

Salvo en las leyes recientes de Brasil, la investigación ha permitido corroborar la hipótesis inicial: no es el museo, en cuanto sistema complejo, el que está protegido en la legislación actual, sino sólo sus componentes patrimoniales materiales (las colecciones y los edificios), teniendo como justificación la protección del patrimonio cultural y la prestación de servicios al público, fundamentalmente como apoyo a la educación, al turismo y a la preservación del patrimonio universal, nacional o local que pertenece a la sociedad. Esta visión claramente corresponde a una prolongación de la concepción del museo de la primera mitad del siglo XX, consolidada en la segunda posguerra. Es así como, en la mayoría de las legislaciones analizadas, se registra —en forma explícita o tácita— la concepción de los museos como lugares destinados a la protección, conservación y divulgación del patrimonio cultural.

En general, la concepción de los museos en la mayoría de las legislaciones tiende a ignorar sus dimensiones inmateriales. Como lo ha señalado recientemente la maestra

⁴²⁰ Ruiz Rodríguez, Teresa (Coord.). *Panorama de los museos en Iberoamérica – Estado de la cuestión*. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España, Subdirección General de Museos Estatales, Programa Ibermuseos, Observatorio Iberoamericano de Museos, 2013.

⁴²¹ Estos países son: **Andorra** (Ley 9/2003 del Patrimonio Cultural de Andorra); **Brasil** (Ley 11.904/2009 que instituye el Estatuto de Museos); **Colombia** (Ley 397/1997, Ley General de Cultura); **Cuba** (Ley 106/2009 del Sistema Nacional de Museos de la República de Cuba); **España** (Ley 16/1985 del Patrimonio Histórico Español, junto con las leyes de las comunidades autónomas revisadas en el capítulo IV de este estudio); **Perú** (Decreto Ley 25.790/1992 que crea el Sistema Nacional de Museos del Estado); **Portugal** (Ley 47/2004 de los Museos Portugueses); y **Uruguay** (Ley 19.037/2012, Ley de Museos y del Sistema Nacional de Museos).

⁴²² Como se vio atrás, aunque la definición de museo en la legislación colombiana se encuentra en la Ley General de Cultura (Ley 397 de 1997, art. 49 “Fomento de museos”), el Ministerio de Cultura adoptó una definición de “entidad museal” en la Resolución 1976 de 2013 “Por la cual se establece el procedimiento de registro y clasificación de entidades museales del país”.

Marcela Trisancho,⁴²³ en aquellos casos en que un museo se ve obligado a desaparecer como institución, los trabajos para proteger su legado se circunscriben a la conservación y transferencia de sus colecciones (y de su edificio, si se trata de un inmueble de interés patrimonial), pero no se realizan acciones concretas para la preservación de la documentación relacionada con los procesos educativos y culturales que tuvieron lugar en el espacio de ese museo durante sus años de existencia, es decir, la documentación del patrimonio cultural inmaterial que ocurrió durante la vida del museo mismo.⁴²⁴ Incluso en las legislaciones de Brasil y España, cuando se señalan las previsiones en el caso de la extinción de museos, sólo se hace referencia a la obligación de transferir “sus inventarios y registros” a la entidad que los suceda.

De otra parte, la revisión de las legislaciones analizadas ha permitido establecer que, en su mayoría, éstas han sido diseñadas únicamente para regular el funcionamiento de los museos estatales, generando un vacío en la normatividad de los esfuerzos privados en la constitución y sostenimiento de museos, los cuales se limitan a regularse fundamentalmente con la legislación general que se aplica a las entidades sin ánimo de lucro en cada país.

Otra de las mayores constataciones se relaciona con la falta de un marco jurídico claro para la actuación de aquellos museos que, por tradición, aún funcionan como propiedad de personas particulares o naturales —o en algunos casos de empresas privadas— pero que no han decidido constituirse jurídicamente en entidades sin ánimo de lucro. De hecho, se admite en varias legislaciones de Iberoamérica la existencia de museos “con o sin personalidad jurídica”.⁴²⁵

Un vacío adicional se ubica en la ausencia de normatividad precisa para la formalización de la existencia legal de muchos de los museos estatales, los que con frecuencia no están constituidos por ley ni por decreto, sino por fuerza de la costumbre o, en el mejor de los casos, por actos administrativos transitorios o dependientes de un período específico de dirección de la entidad de tutela. No estando legalmente constituidos sino

⁴²³ A propósito del cierre indefinido del Museo del Siglo XIX en Bogotá, ocurrido en 2011 por la venta de su sede, en conversaciones recientes la maestra Marcela Trisancho Mantilla expuso varios interrogantes sobre el destino de los archivos que documentan los procesos educativos y pedagógicos desarrollados en dicho Museo durante las décadas de 1970 y 1980, procesos que influyeron en forma definitiva en el cambio de concepción de la educación en museos en Colombia.

⁴²⁴ En Colombia, la Ley General de Archivos protege todos los archivos institucionales e históricos de las entidades públicas, pero los museos privados siguen siendo vulnerables en este sentido.

⁴²⁵ Ruiz Rodríguez, Teresa (Coord.). Op. Cit., p. 11.

como una actividad o programa de una administración específica, la fragilidad de tales museos, una vez sus promotores se han retirado de la entidad, llega a convertirlos en simples colecciones que terminan acumuladas en un depósito y, en ocasiones, en riesgo de ser desechadas junto con aquellos muebles administrativos que son dados de baja por deterioro y vendidos en remates oficiales.⁴²⁶

Se identificó también en algunas legislaciones la visión predominante de los museos como atractivo o recurso turístico, vinculada sobre todo a la sostenibilidad de estos espacios, más que a la búsqueda del bienestar de las comunidades donde los museos se encuentran ubicados y que deberían ser objetivo prioritario del impacto económico local derivado del uso del museo como atractivo turístico.⁴²⁷

Cabe subrayar la expresión “acceso al disfrute de los bienes culturales”, recurrente en varias legislaciones, por no estar este acceso limitado al conocimiento del patrimonio, es decir, a su función educativa, sino a las múltiples posibilidades de vivir el patrimonio cultural. En la teoría sociológica de la ley, el concepto de “disfrute” forma parte de uno de los tres tipos de derechos vinculados a la propiedad, junto con el derecho de “uso” y el derecho de “libre disposición” del bien. El derecho al disfrute de un bien (denominado *ius fruendi* en el derecho romano) “es el derecho a beneficiarse de los productos de la propiedad, tales como los derechos a la renta de una casa y a los intereses de un préstamo”.⁴²⁸ Esta concepción del disfrute de los bienes culturales nos lleva a dos interpretaciones: de un lado, la confirmación de que el concepto de propiedad de la nación sobre el patrimonio cultural implica el derecho de todos a su goce y disfrute, y de otro lado, la aceptación tácita de que todos los ciudadanos, teóricamente, tendrían también el derecho a utilizar el patrimonio cultural que les pertenece para beneficiarse económicamente con sus productos. Esta última consideración correspondería a los derechos que sustentan la explotación turística privada de los centros históricos, sitios arqueológicos y parques

⁴²⁶ En Colombia, para citar sólo un ejemplo, es el caso del importante Museo histórico del Instituto Nacional de Salud, conformado por una colección cuya trascendencia histórica y científica en el ámbito de la construcción de la nación del siglo XX es innegable, el cual, al menos hasta hace algunos años, estuvo relegado a un espacio de depósito del Instituto, sin tener claridad sobre su futuro dentro de la normativa y la política institucional.

⁴²⁷ Los estudios de impacto económico local de los museos —v.gr. los realizados por el Museo Guggenheim de Bilbao, para cada año fiscal, o por el Museo Nacional de Colombia, para algunas de sus exposiciones temporales— han mostrado en cifras reales los beneficios de empleo e ingresos generados en la comunidad local a partir de la producción misma de los eventos y como resultado del consumo directo e indirecto que los visitantes realizan de los bienes y servicios asociados a las exposiciones.

⁴²⁸ Deflem, Mathieu. *Sociology of Law: Visions of a Scholarly Tradition*. New York, Cambridge University Press, 2008, p. 64.

naturales, así como la comercialización de sus imágenes y reproducciones por cualquier medio. De igual forma, esta noción corresponde a la explotación abierta de cualquier creación o producción intelectual declarada como “de dominio público”.

En las legislaciones analizadas también resulta evidente la dicotomía entre la visión del museo como lugar de preservación, protección y exhibición del patrimonio cultural material y la visión del museo como centro cultural integral, como epicentro de una gran actividad de servicios pedagógicos y culturales. Es así como algunas veces aparecen considerados de manera muy amplia dentro de las instituciones museales, espacios o áreas de carácter educativo, recreativo y cultural. En otros casos los museos se reducen a la conjunción de los dos patrimonios culturales materiales: mueble e inmueble.

A su vez, la comprensión del museo como sistema complejo no se alcanza a entrever sino únicamente en algunos apartes de la legislación de Brasil y España. Pero, en general, la revisión de las normas analizadas permitió identificar cinco ejes principales de sentido: el Enfoque Conservacionista (patrimonialista-monumentalista), predominante en casi todas las legislaciones; el Enfoque Neoliberal (turismo, generación de recursos) relacionado con deleite/recreación, sostenibilidad/marketing; el Enfoque Social (Nueva museología), relacionado con identidad y derechos humanos y culturales; el Enfoque Educativo-Formativo (educación y públicos), centrado en los servicios educativos y culturales; y el Enfoque Holístico (Deleite, Teoría museológica, musealización), también relacionado con los servicios educativos, culturales y turísticos, y en ocasiones con la conceptualización del patrimonio preservado en los museos.

Es importante señalar los contextos que determinan las principales particularidades de cada legislación, entre las que cabe destacar:

- La incidencia de una larga tradición académica de la museología en Brasil y de la *sociomuseología* en Portugal, la cual, a su vez, ha permeado la museología brasileña.
- La visión patrimonialista de México, heredada por la fuerte presencia de la investigación científica, la tradición de la industria turística, y la utilización política estatal del patrimonio arqueológico.

- Una presencia general del *síndrome de Babel*, como resultado de la débil o inexistente influencia académica en las decisiones legislativas y en la construcción de las políticas de la memoria.
- La visión social en Argentina que permite entrever las fuertes tensiones de poder en torno a las políticas de la memoria.
- El predominio del enfoque patrimonialista en Colombia, derivado de las políticas orientadas por organismos internacionales como la Unesco, el ICCROM y el ICOMOS, dando como resultado, en el contexto de las políticas culturales gubernamentales, un claro énfasis en la preservación del patrimonio inmueble y el patrimonio de bienes muebles (incorporando el patrimonio inmaterial sólo a partir del 2006).
- En algunos casos se revela un enfoque más centrado en lo museográfico (museología aplicada, procedimental o pragmática) que presenta dos variantes: una que corresponde a una visión de la gestión y sostenibilidad de los museos en términos de *marketing* y financieros, y otra que se vincula a garantizar la conservación del patrimonio a través de la gestión.
- Es posible caracterizar dos polos de un amplio espectro en las legislaciones analizadas: entre la visión del museo con un papel de conservador, protector y difusor del patrimonio cultural como fin en sí mismo y la visión del museo como instrumento para ofrecer oportunidades de mejorar la vida de una comunidad o sociedad.
- Las categorías de *musealización* e identidad se destacan en las legislaciones por su ausencia (a excepción de Brasil de manera profunda y, con referencias muy aisladas, Argentina, Colombia y México), mientras la sostenibilidad y la gestión por su creciente énfasis.
- En general, a excepción de Brasil, la relación de los museos con los derechos culturales se asume primordialmente en la dimensión del acceso al patrimonio cultural y el deber del Estado (y de los ciudadanos) en la protección y conservación de este patrimonio.

Así mismo, la concepción de la educación como uno de los fines centrales de los museos, aparece caracterizada en dos sentidos históricamente determinados. De un lado, la

concepción patrimonial y conservacionista del museo en las legislaciones analizadas ha estado orientada al fortalecimiento de la institucionalidad del Estado nacional, con base en la consolidación de una tradición histórica fundada en fuertes símbolos, representaciones y evidencias de los protagonistas y portadores de los paradigmas de un pasado heroico. Lo anterior se demuestra en algunos de los textos de las legislaciones que, en gran medida, se vinculan a fechas conmemorativas de grandes acontecimientos históricos, así como a la preservación de sus evidencias. Es por ello que esta concepción está afincada en la educación como finalidad central de la conservación de este patrimonio, en la medida en que —según se desprende implícitamente— durante los siglos XVIII, XIX y gran parte del XX la utilización de los museos como recurso educativo se consideraba fundamental para influir de manera decisiva en la formación de los nuevos ciudadanos como integrantes de una gran comunidad nacional, regional o local.

De otro lado, la educación como finalidad esencial de los museos aparece también vinculada a las ciencias naturales, físicas y exactas, como un conjunto disciplinar relacionado con el desarrollo de una entidad territorial a partir del estímulo a la investigación y la experimentación. En este contexto, los museos aparecen como lugares inspiradores de la búsqueda del conocimiento heredado de la Ilustración y la tradición positivista, cuyo fin último se orienta a lograr un desarrollo económico a partir de la exploración y explotación de la naturaleza y la utilización efectiva de los descubrimientos científicos en la industria, la medicina y las técnicas y tecnologías aplicadas a los diversos sectores de la vida en sociedad. De alguna manera, las tres palabras esculpidas sobre el pórtico occidental del *American Museum of Natural History* de Nueva York, ilustran esta posición en forma contundente: *Truth, Knowledge, Vision*. Un enfoque claramente distinto de la concepción conservacionista, en la medida en que el museo, desde esta perspectiva, es señalado como una institución con tres roles principales fundados en la ciencia y la educación: a) como fuente de “verdad” científica, a partir de las evidencias que preserva y que son resultado de la investigación; b) como fuente de “conocimiento” para toda la sociedad, a través de sus exhibiciones, sus programas educativos y de difusión por diversos medios; y c) como lugar generador de una “visión” de futuro, a partir del estímulo a la exploración y la capacidad de inspirar en los visitantes otras posibilidades de pensar e imaginar la transformación de su entorno. Al mismo tiempo, desde otras perspectivas

críticas, este lema del *American Museum of Natural History* ha sido fuertemente cuestionado porque su —aparentemente neutra— declaración positivista y científicista ha servido también para continuar sosteniendo una visión colonialista y etnocéntrica en la era postcolonial.⁴²⁹ Como se describió en el apartado sobre comunicación y educación del capítulo I, se trata del mismo museo que —junto con otros museos de etnografía e historia natural situados en las capitales de las grandes potencias mundiales— presenta aún hoy, sin el más mínimo pudor, un discurso que exhibe en el mismo espacio artefactos de las culturas indígenas de los otros continentes y una selección de ejemplares disecados de la fauna endémica de tales continentes, un museo en donde “predominan los animales, presentados en su contexto «natural», cuya representación es elaborada con gran cuidado e ingenio artístico. Escenas naturales aparecen como telón de fondo del reino animal. Pero algunas salas están dedicadas a los pueblos: Asiáticos, Africanos, Oceánicos, nativos Americanos [...] La yuxtaposición de las culturas de estos pueblos con los animales constituye el conflicto en el corazón de este museo, distinguiéndolo de su compañero no problemáticamente elitista, ubicado al otro extremo del parque”.⁴³⁰ El compañero al que se refiere la autora es el *Metropolitan Museum of Art*, también ampliamente criticado desde otras perspectivas, aunque comparte con el anterior su origen y pertenencia a una misma visión imperialista del mundo que procede del origen mismo del museo moderno en la Ilustración. Retomando los planteamientos de J. Nederveen Pieterse⁴³¹ sobre las características de este origen, Helena Pedersen señala que el museo ha sido, desde la Ilustración,

[...] un lugar para producir las identidades nacional e imperial caracterizadas por los conceptos de raza, clase y género. El discurso dominante que permea todos los museos etnográficos ha sido el colonialismo en la exhibición de trofeos de las empresas imperialistas, pero también en los tiempos postcoloniales los museos mantienen su preocupación por las narrativas acerca del «otro». Estas representaciones de los «otros» pueden ser exotizantes (enfaticando la diferencia) o

⁴²⁹ Mundy, Rachel. *Birdsong and the Image of Evolution*. En: *Society & Animals, Journal of Human-Animal Studies*, N° 17 (2009), p. 213.

⁴³⁰ Bal, Mieke. *Telling, Showing, Showing Off*. En: *Critical Inquiry*. Vol. 18, N° 3 (Spring, 1992), The University of Chicago Press, pp. 558-559. En los espacios del *American Museum of Natural History* aún hoy se presentan en forma consecutiva, por ejemplo en el segundo piso, las Galerías de los Mamíferos Africanos y Asiáticos junto a las Galerías de los Pueblos Africanos y Asiáticos, o en el tercer piso, la Galería de los Primates junto a la Galería de los *Eastern Woodlands Indians*.

⁴³¹ Nederveen Pieterse, Jan. *Multiculturalism and museums. Discourse about others in the age of globalization*. *Theory, Culture & Society*, 14(4), 1997, pp. 123-146.

*asimilantes (enfatisando la similitud) pero, en todo caso, las dos han sido definidas desde el punto de vista del centro (esto es, «nosotros» como observadores privilegiados) y tales convenciones de poder tienden a permanecer inexploradas.*⁴³²

Algo similar se ha analizado en los museos de arte, los cuales “ofrecen valores y creencias —sobre la identidad social, sexual y política— en la forma de una experiencia vívida y directa”, sostiene Carol Duncan en su estudio sobre los rituales cívicos de los museos, y añade que “los museos de arte en particular —los más prestigiosos y costosos de estos lugares— son especialmente ricos en este tipo de simbolismo y, casi siempre, incluso dotan a los visitantes con planos para guiarlos a través del universo [simbólico] que ellos construyen”.⁴³³

En este contexto, es necesario retomar la visión del museo como sistema complejo que se ha venido proponiendo en este estudio. Andrea Witcomb señala tres limitaciones existentes en los análisis críticos de los museos realizados por Tony Bennett quien, como los autores anteriores, plantea una visión ideológica centrada en una relación solamente política hacia estos lugares, vistos sobre todo como espacios utilizados para la construcción de una comunidad nacional. La primera limitación es la ausencia de reconocimiento de las múltiples maneras de relación de los museos con diversas comunidades en formas de comunicación transculturales. La segunda se refiere a la omisión de otras funciones sociales de los museos, como por ejemplo su rol en la cultura popular, el consumo cultural y la búsqueda de goce y entretenimiento. La tercera limitación se refiere a la necesidad de analizar los museos desde otras perspectivas, en contextos no culturales y como prácticas no gubernamentales o estatales, es decir, el surgimiento y desarrollo de museos privados con motivaciones ajenas diversas, no vinculadas a las relaciones de poder.⁴³⁴

Es evidente que, como espacios de comunicación, los museos emiten discursos que tienen incorporados paradigmas u orientaciones ideológicas inherentes al uso de los lenguajes. Ante esta realidad, lo que resulta esencial en los museos contemporáneos —teniendo ya suficientes herramientas de análisis a disposición de las teorías museológicas—

⁴³² Pedersen, Helena. *Animals on Display: The Zoocurriculum of Museum Exhibits*. En: *Critical Education*, 1(8), 30 de octubre de 2010, p. 4. Consultado el 5 de enero de 2014, en: <http://ojs.library.ubc.ca/index.php/criticaled/article/download/182259/182350>

⁴³³ Duncan, Carol. *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*. New York, Routledge, 1995, pp. 2-8.

⁴³⁴ Witcomb, Andrea. *Re-Imagining the Museum: Beyond the Mausoleum*. New York, Routledge, 2003, p. 17.

es determinar al interior de cada museo, desde el establecimiento de su misión y visión, cuál es el sentido de su existencia para las comunidades en las cuales el museo está inmerso y a las cuales presta sus servicios y, a partir de ese sentido del servicio, actuar en consecuencia en el contexto de los derechos culturales y construir discursos museográficos coherentes con esa misión y visión. Ésta es, además, una posición consecuente con los principios deontológicos de los museos en cuanto instituciones al servicio de la sociedad, posición que tiene asimismo implicaciones directas en cuanto a su sostenibilidad.

Si bien hasta la primera mitad del siglo XX la función educativa de los museos fue suficiente argumento para garantizar la protección del Estado y la inversión de recursos públicos en su funcionamiento,⁴³⁵ ya en el siglo XXI el énfasis en esta función educativa podría llegar no sólo a impedir la comprensión del museo como sistema complejo, sino también a convertirse en obstáculo para su sostenibilidad, en la medida en que el derecho de acceso efectivo de todos los ciudadanos a las instituciones educativas públicas ha conducido a que los museos se presenten y sean percibidos sólo como elementos de apoyo o recursos pedagógicos complementarios —pero no fundamentales— de la educación formal (lo cual, en otros términos, implicaría que las instituciones educativas pueden prescindir de ellos sin afectar la calidad de sus resultados). Como se vio en el primer capítulo, el mayor valor de los museos para la sociedad no se encuentra hoy en su capacidad de apoyar la educación formal sino, por el contrario, en su potencial para ofrecer experiencias significativas en todas las etapas de la vida, es decir, como recursos que estimulan el descubrimiento, la pasión por el conocimiento y el aprendizaje a lo largo de la vida (*lifelong learning*). En este contexto, son las distintas dimensiones de los museos las

⁴³⁵ Aún en 1960 la Unesco, en su XI Conferencia General realizada en París, expidió la “Recomendación sobre los medios más eficaces para hacer los museos accesibles a todos”, en cuyo articulado incluyó una recomendación específica sobre la contribución de los museos a la educación formal, así:

[...] 16. Debería reconocerse y estimularse el concurso que pueden aportar los museos a la instrucción escolar y a la educación permanente. Esa aportación debería, igualmente, normalizarse mediante la creación de organismos adecuados que se encargasen de establecer, entre aquellos museos que, debido a la índole de sus colecciones, fuesen particularmente frecuentados por la población escolar, y los dirigentes locales de la enseñanza, vínculos oficiales y permanentes que podrían tomar las formas siguientes: a. Creación, en cada uno de los museos, de puestos de especialistas en educación, encargados, bajo la autoridad del director, de la utilización del museo con fines pedagógicos; b. Creación en los museos de servicios educativos que puedan recabar la colaboración del personal docente; c. Creación, en la esfera local, regional o provincial, de organismos en que participen directores de museos y personal docente con miras a una mejor utilización de los museos con fines pedagógicos; d. Adopción de cualesquiera otras medidas que permitieran coordinar las exigencias de la enseñanza con los medios de que dispone el museo.

Unesco. *Conferencia General, 11ª Reunión, París, 1960, Resoluciones*. Mesnil-sur-l’Estrée, Francia, Firmin-Didot, 1961, p. 126. Consultado el 2 de febrero de 2014 en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001145/114583s.pdf#page=125>

que los hacen lugares centrales para el ejercicio de los derechos culturales en sentido amplio.

ii. De las categorías para Colombia

Si los museos en Colombia lograsen exponer públicamente su naturaleza de sistemas complejos, integrados por la conjunción de las categorías analizadas en este estudio, sería factible impulsar la estructuración de una Ley General de Museos que estuviese dotada de suficientes herramientas de sustentación para demostrar, en los distintos ámbitos del debate legislativo, una mayor pertinencia en el conjunto de las instituciones culturales y en las prioridades sociales del país. Esta afirmación se relaciona con la necesidad de erradicar, en los ámbitos político, social, educativo y periodístico del país, la noción de los museos como lugares complementarios, deseables pero no fundamentales, para elevar la calidad de vida de los ciudadanos, lo cual coincide con el estereotipo general del museo —ejemplar y tristemente ilustrado por muchos de nuestros museos actuales— como aquel sitio elitista destinado a unos pocos, como aquel lugar estático, situado en el pasado, o como el desván de una sociedad, donde se depositan los trastos viejos o en desuso para la comunidad.

Como punto de partida, resultaría imprescindible promover (continuar) un amplio debate en el seno de la comunidad museística nacional que permita superar la tendencia conservacionista-monumentalista a mantener la noción de museo heredada de la definición legal de museo en Francia en 1941, entendida como “toda colección, permanente y abierta al público, de obras que presentan un interés artístico, histórico o arqueológico”.⁴³⁶ Como escenarios singulares de lo público, los museos propician formas diversas de relación y apropiación del patrimonio cultural, llegando a ser hoy “espacios públicos reactivados, donde emerge una museología relacional que sitúa a los actores en el corazón de los procesos”.⁴³⁷

⁴³⁶ Ley N° 2465 del 10 de agosto de 1941, relativa a los museos nacionales de Bellas Artes, Art. 1° (publicada en París, Diario Oficial del 29 de noviembre de 1941).

⁴³⁷ Regourd, Martine (dir.). *Musées en mutation. Un espace public à revisiter*. Paris, L’Harmattan, Université de Toulouse, 2013, p. 10.

A la luz de las diez categorías principales y las seis transversales presentadas en este estudio, resulta obvia la imposibilidad de prescindir de alguna(s) de ellas en una propuesta específica para Colombia, pues todas estas dimensiones revisten el mismo nivel de pertinencia en la caracterización contemporánea de los museos. Sin embargo, la tarea de estructurar un proyecto de legislación de museos para Colombia implicaría instrumentalizar la presentación de las categorías o dimensiones principales del museo, con el fin de facilitar la comprensión de los museos como sistemas complejos y hacer operativo el cumplimiento posterior de las normas. Quizás una clasificación amplia como la que se propone en la introducción de este estudio —organizada en tres niveles (el nivel de los objetos y sujetos que físicamente interactúan en el museo; el nivel de las funciones que desarrolla el equipo de trabajo; y el nivel de las actividades o prácticas sociales que los diversos públicos desarrollan en el museo)— podría ser útil para impulsar la comprensión general sobre la complejidad del espacio del museo y la asignación de responsabilidades necesariamente compartidas entre el Estado y los distintos actores sociales. Sin embargo, una alternativa podría consistir en una reagrupación de las diez categorías principales y seis transversales, estructurada en cuatro ejes principales: A) El museo como espacio para la preservación y salvaguarda del patrimonio cultural y natural, material e inmaterial (la investigación, las labores de registro, catalogación y documentación, la conservación y restauración, la seguridad y protección); B) El museo como espacio de comunicación y educación (exhibición, educación, contemplación y reflexión, disfrute o deleite, relación museo-culto/ritual); C) Los recursos, la organización y los actores que articulan la preservación y la comunicación del patrimonio (lugar/territorio, contenido/patrimonio, planificación/gestión, equipo de trabajo, museo-sociedad, museo-permanencia/sostenibilidad); y D) El conjunto de estas dimensiones, en sus diversos niveles de interacción, contribuye a conformar dimensiones específicas que trascienden la visión de los conjuntos anteriores y que se encuentran en la base de aquello que hemos denominado *el derecho al museo*, en cuanto lugar dispuesto para el ejercicio de los derechos culturales —como escenario singular de construcción de la memoria colectiva— a través de la configuración de símbolos identitarios y la apreciación y construcción de interrelaciones en diversos niveles y dimensiones. Tales categorías, las cuales contienen a

su vez los principios que debe fundamentar el proyecto normativo, se encuentran en la relaciones museo-nación e identidad, museo-derechos culturales, y museo-musealización.

Sobre esta última relación, José Luis Álvarez Álvarez se ha referido de manera indirecta a las características del proceso de musealización al plantear que los objetos de patrimonio cultural, cuando son ingresados a las colecciones de los museos, se transforman inevitablemente y, aquello que pierden al sacarlos fuera de su contexto, lo ganan “en capacidad de comunicación, de ser visitados y estudiados, en mayor seguridad de conservación, y en la capacidad de ser vistos en series ordenadas por comparación o cronología”.⁴³⁸ Aunque, como vimos atrás, el proceso de musealización no se agota en absoluto en esta descripción, lo anterior sirve para subrayar la concepción del museo como sistema y como espacio de suspensión y preparación constante de aquel fenómeno museológico que hemos dado en llamar “la epifanía en potencia”.

Es justamente en el espacio del museo donde ocurre la experiencia museológica como fenómeno inmaterial irrepetible: durante el recorrido por ese lugar, en el tránsito que cada visitante traza según sus preferencias alrededor de las colecciones, acercándose en mayor o menor grado a cada objeto, recorriendo con sus ojos el conjunto de las piezas exhibidas, generando relaciones significativas, experimentando diversas sensaciones espacio-temporales. Y esto es posible a partir de la articulación integral de los componentes descritos en los primeros capítulos, con sus componentes transversales, donde ninguno de ellos puede actuar de manera independiente. Este carácter único de la experiencia museal se relaciona con las enormes diferencias que existen entre la historia oral y la transcripción de la misma, donde la imposibilidad de reproducir en la escritura el tono exacto de la voz, sus inflexiones y la gestualidad del lenguaje corporal, necesariamente conlleva la distorsión espacio-temporal de la expresión oral por cuanto ésta se somete a las convenciones y ritmos marcados por la puntuación de la lecto-escritura⁴³⁹ (algo similar ocurre con la percepción parcial que ofrece un solo fotograma de una obra cinematográfica o la grabación de un fragmento de una obra teatral; o también la limitada impronta de un escenario natural que el

⁴³⁸ Álvarez Álvarez, José Luis. Op. Cit., p. 505.

⁴³⁹ De Lima, Blanca. *Seminario sobre historia oral. Taller experimental sobre transcripción de textos para historia oral*. Mérida, Universidad de los Andes – Escuela de Historia, y Universidad Nacional Experimental Francisco de Miranda – Centro de Investigaciones Históricas Pedro Manuel Arcaya, Junio de 2008, pp. 7-9. Consultado el 24 de agosto de 2013, en: http://www.saber.ula.ve/mumcoa/galerias/textos/serie_lecc_hist_oral/presentacion8.pdf

registro audiovisual apenas logra capturar y transmitir levemente, frente a la experiencia integral de visitar ese mismo escenario en persona).

Desde esta perspectiva puede comprenderse por qué el Instituto Brasileiro de Museos (Ibram) presentó a la Unesco la propuesta de trabajar en el reconocimiento del patrimonio museológico, no sólo como el conjunto de las colecciones de los museos, ni como los edificios con las colecciones que albergan, sino como un espacio dinámico, de enorme actividad multidimensional, que sirve para poner en interacción y construcción de relaciones a los visitantes con un patrimonio que adquiere presencia en un espacio concreto y permite desarrollar y potenciar las actividades que tanto el equipo de trabajo del museo como sus públicos desarrollan en torno al patrimonio, con él y a partir de él. Refiriéndose a la fragmentación como elemento esencial en la producción del museo, Barbara Kirschenblatt-Gimblett señala que, “como un espacio de abstracción, las exhibiciones hacen por el mundo real lo que el mundo real no puede hacer por sí mismo. Ellas reúnen especímenes y artefactos que nunca es posible encontrar en un mismo espacio y al mismo tiempo, y muestran relaciones que, de otra manera, no podrían ser vistas”.⁴⁴⁰ Este poder de las exhibiciones radica en la generación de posibilidades para establecer conexiones entre objetos, ideas y calidades del espacio en el que son presentados e inducir, mediante estas conexiones, diversas sensaciones y reacciones en los públicos visitantes. En este sentido, tal como lo ha descrito Carol Malt, “las exhibiciones de los museos son editoriales, hacen más que reportar, catalogar o presentar: también cuestionan, comparan, descubren, investigan y propagandizan [...] Lo que hace a una exhibición memorable es su capacidad de movernos, de proporcionarnos profundas y estimulantes reflexiones y de inducirnos un sentimiento de iluminación, entendimiento o transformación”.⁴⁴¹

Sin embargo la incidencia de los museos en las vidas de los visitantes presenta una importancia relativa y, con más frecuencia de lo que se piensa, muchos museos sobreestiman sus capacidades y tienden a asumir que los visitantes son “páginas en blanco” sobre las cuales es posible escribir contenidos, pretendiendo ignorar que cuando un visitante llega al museo ya tiene algún nivel de interés en el campo de estudio del museo en

⁴⁴⁰ Kirschenblatt-Gimblett, Barbara (ed). *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*. Berkeley, University of California Press, 1998, p. 3.

⁴⁴¹ Malt, Carol. *Women's voices in Middle East museums: case studies in Jordan*. New York, Syracuse University Press, 2005, p. 23.

particular o en el tema de las exhibiciones o, al menos, ya tiene alguna idea, conocimiento u opinión al respecto. Z.D. Doering y A.J. Pekarik denominaron esa base inicial de conocimientos como “*entrance narrative*”, la cual tiene tres componentes: “un marco de referencia básico, *v.gr.*, la manera fundamental por la que los individuos construyen y contemplan el mundo; información sobre el tópico específico, organizada de acuerdo con ese marco de referencia; y experiencias personales, emociones y recuerdos que verifican y sustentan este entendimiento”.⁴⁴² De acuerdo con sus investigaciones, estos autores sugieren que las exposiciones más satisfactorias para los visitantes pueden ser aquellas que generan un campo de resonancia con las propias experiencias que ya han vivido y que proporcionan información en maneras que confirman y enriquecen sus formas de ver el mundo.

En la era relacional de los museos, la reflexión debe conducir a abandonar gradualmente las concepciones centradas en la visión conservacionista y monumentalista de los museos, en el culto al pasado *per se*, como tributo perenne y acrítico a los héroes y artistas de otras épocas (en el sentido del *museo-mausoleo* señalado por T. W. Adorno)⁴⁴³ para dirigirse de manera decidida a la concepción de un museo donde el pasado es materia prima para la construcción de un mejor presente y una visión de futuro creativa, lo que implica un mayor compromiso del museo con la redefinición de su contribución específica a la transformación de la sociedad, en el marco de los derechos humanos y culturales. Esta reflexión conduce necesariamente a un replanteamiento del énfasis monumentalista y conservacionista (la hipertrofia de este bulbo analizada en el *efecto rizoma*) para dar paso a una percepción profunda de la finalidad primordial del museo en el espacio social, creando nuevas relaciones con el patrimonio cultural y natural:

La patrimonización del entorno, que indica lo que probablemente es la mayor y la más reciente expansión del concepto, allana indudablemente el camino hacia el futuro o hacia nuevas interacciones entre el presente y el futuro. ¿No estamos abandonando el círculo del presente, dado que la inquietud por el futuro se da como razón de que este fenómeno siga existiendo? Salvo que este futuro ya no es una promesa o “principio de

⁴⁴² Doering, Zahava D. and Andrew J. Pekarik. *Questioning the Entrance Narrative*. En: Journal of Museum Education, Vol. 21, N° 3, *Determining Museum Effectiveness: Visitor Studies Today* (Fall, 1996), pp. 20-23.

⁴⁴³ Adorno vinculó estos dos conceptos no sólo por su asociación fonética sino por la acumulación progresiva de cuerpos inertes en ambos lugares, calificando a los museos como “tradicionales sepulturas de obras de arte”, donde las colecciones de objetos “se conservan más por consideración histórica que por necesidad actual”. Adorno, Theodor W. *Museo Valéry-Proust* (1953). En: *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. Traducción de Manuel Sacristán. Barcelona, Ediciones Ariel S. A., 1962, p. 187.

*esperanza”, sino una amenaza. La situación es a la inversa. Una amenaza que hemos iniciado y de la cual actualmente debemos reconocernos responsables.*⁴⁴⁴

Una concepción integral de museo, de cara a su naturaleza de servir de escenario para el reconocimiento y ejercicio de los derechos humanos y culturales, conlleva una posición ética sobre la necesidad de prestar apoyo y asistencia a los distintos públicos visitantes para que puedan tomar conciencia de estar ingresando a un espacio perceptivo singular, que les permitiría el redescubrimiento de la diversidad cultural y natural, de nuevas visiones sobre la multiplicidad humana y universal (la “reprogramación sensorial” de la que habla S. Zunzunegui, mencionada atrás). El museo, visto así como instrumento de cambio social para sus comunidades, a quienes pertenece, “motiva la capacidad del individuo y de la comunidad en concientizarse de su particularidad cultural, transformándolos en agentes activos en los procesos de transformación histórica”.⁴⁴⁵ Aunque el museo moderno ha sido lugar para el disfrute de los derechos ciudadanos desde su creación, como institución al servicio de la sociedad, es en el siglo XXI cuando el componente de los derechos culturales adquiere mayor potencialidad en la medida en que la incidencia del museo en el campo de la educación formal ha disminuido drásticamente, como se mencionó atrás, a partir de la ampliación del acceso general de la población a las instituciones educativas, la extensión del cubrimiento de los medios masivos y la consolidación del sistema global de información y de comunicaciones.

Tal como se analizó en los primeros capítulos, la dificultad de comprensión del museo como sistema complejo obedece en parte a las múltiples concepciones que sobre éste se han desarrollado desde las distintas disciplinas científicas y técnicas, puesto que cada concepción es formulada conforme al horizonte de sentido que corresponde al respectivo dominio disciplinar. No perteneciendo el museo a una ciencia específica sino a una disciplina situada en la confluencia de un campo transdisciplinar que la nutre —y sin el cual no podría consolidarse, como es la museología—, tal situación hace prácticamente imposible la definición de categorías del museo en la legislación sin tener como

⁴⁴⁴ Hartog, François. *Tiempo y patrimonio*. En: Unesco. *Museum International. Diversidad Cultural y Patrimonio*. Vol. LVII, N° 3/227, septiembre de 2005, p. 13.

⁴⁴⁵ Instituto Brasileiro de Museus (Ibram). *Opiniones para la discusión y construcción de un instrumento normativo internacional de preservación y promoción de los museos, del patrimonio museológico y de las colecciones*. Rio de Janeiro, Julio de 2012, p. 3. Consultado el 6 de enero de 2014 en: <http://www.unesco.org/culture/museum/pdf/ibrames.pdf>

fundamento los diversos enfoques disciplinares del museo que caracterizan el *síndrome de Babel*.

Así mismo, la identificación de lo que hemos denominado el *efecto rizoma*, nos permite tener una mayor claridad sobre la flexibilidad que debería adoptarse en el marco normativo con relación al desarrollo de las funciones tradicionales del museo, no siendo posible su adopción por una norma estatuida para aplicarse tajantemente como regla general en todos los casos. Es necesario aceptar que esta dificultad proviene del origen mismo del museo, tanto en su primera época de la Antigüedad clásica —ubicado en el propio *Mouseion* de Alejandría como lugar de las musas y, por consiguiente, como lugar de pensamiento creativo y de inspiración de todas las artes y las letras por igual— como en su creación moderna, posteriormente permeada por el espíritu democrático y abierto a los enfoques pedagógicos de la educación informal. De esta forma, la concepción contemporánea del museo, como se expuso en *la era relacional de los museos*, no puede eludir la coexistencia de las concepciones anteriores.

Refiriéndose a la complejidad de los museos, Eilean Hooper-Greenhill ha concluido, a partir de sus análisis comparativos, que “no sólo no existe una identidad esencial para los museos, como lo demuestran los estudios de caso, sino que tales identidades, así como *son* constituidas, están sujetas a una constante transformación en la medida en que actúan los cambios de dominación y emergen nuevas relaciones de ventajas y desventajas”.⁴⁴⁶ Frente a esta naturaleza cambiante de los museos, como espacios para el conocimiento, el descubrimiento y la creación, es necesario asumir que la legislación de museos no sólo debe orientarse a su protección como institución cultural sino a su defensa como espacio para la libertad de creación y el ejercicio de los derechos culturales. En esa medida, el marco principal de toda legislación sobre museos debería fundarse en los derechos humanos y los derechos culturales, considerados los museos como instrumentos para la defensa de estos derechos, como lugares de libertad de pensamiento, de construcción de identidades y de nuevas formas de comprensión y de relación con el otro.

Retomando a Z. Zehndúo —quien situó el carácter específico del museo no sólo en el conjunto de sus componentes esenciales sino en las maneras como éstos se articulan— podríamos definir el lugar del museo en el campo de los derechos culturales en forma muy

⁴⁴⁶ Hooper-Greenhill, Eilean. Op. Cit., p. 191.

precisa con relación a las bibliotecas y los archivos. Estos tres tipos de entidades de preservación y difusión de la memoria (archivos, bibliotecas y museos) se han transformado durante las últimas décadas en centros culturales cada vez más vitales, cada vez más interesados en vincularse de manera profunda a las comunidades en las cuales se sitúan y en convertirse en instrumentos efectivos para el mejoramiento de la calidad de vida de los habitantes, a partir de la apropiación social de estos espacios y sus patrimonios. En particular cabe señalar los casos de las bibliotecas públicas en todo el mundo, con una gran tradición comunitaria surgida desde finales del siglo XIX, en particular a partir del impulso que promotores y agentes como Jhon Cotton Dana dieron a estos espacios en los Estados Unidos. Entre 1896 y 1899 J. C. Dana, por entonces director de *The City Library* en Springfield, Mass., reconocía que

*[...] aquello que trae mayores consecuencias en el trabajo de la biblioteca pública no es la entrega de su producto, en forma de libros que son resultado de profusas investigaciones, o en forma de libros que constituyen contribuciones a la ciencia, el arte y la industria; es la labor que la biblioteca realiza al estimular en forma cotidiana el espíritu inquieto, al aportar interés por las cosas, y al ampliar las mentes de las personas comunes quienes, como mínimo, conforman el 90% de los usuarios de una biblioteca pública”.*⁴⁴⁷

Más de un siglo después, este rol fundamental de las bibliotecas públicas como agentes de vida para sus comunidades ha sido potencializado en muchos lugares, tal como lo muestran las recientes experiencias en las ciudades colombianas de Bogotá y Medellín a partir de la construcción de bibliotecas públicas en barrios deprimidos, en zonas con altos índices de inseguridad y violencia. Estas bibliotecas, concebidas como verdaderos centros culturales o casas de la cultura, han ocupado un lugar cada vez más significativo para la vida de los habitantes de sus áreas de influencia. Por su parte, algunos archivos históricos se han convertido también en centros culturales, y viceversa, muchas casas de la cultura en Colombia, como escenarios de diversas expresiones culturales, han vinculado colecciones de patrimonio cultural y documental a la actividad continua de sus espacios. Sin embargo, como se vio atrás, los patrimonios archivístico y bibliográfico involucran procesos específicos de preservación, organización y difusión que imponen sus propias dinámicas, así como el patrimonio museológico, con sus particularidades, se vincula de formas

⁴⁴⁷ Dana, John Cotton. *A Library Primer*. Chicago, Library Bureau, 1913, p. 132.

distintas a la articulación del patrimonio cultural material e inmaterial y natural, donde son esenciales las diez categorías de análisis principales, junto con sus seis categorías transversales, y donde es imposible eludir la enorme, diversa y compleja carga semántica construida durante siglos en torno al sentido de cada espacio denominado *museo*.

En este marco, una nueva legislación de museos podría centrarse en la transformación de la concepción de estas instituciones en su rol social desde las siguientes perspectivas (reconociendo previamente que la conservación del patrimonio cultural, su investigación, documentación y protección, no son fines en sí mismos sino instrumentos al servicio de la sociedad):

- 1) El museo como espacio para la comprensión de la diversidad en el mundo, en todos los ámbitos: desde la diversidad biológica y la diversidad cultural, hasta la diversidad de pensamiento y de creencias, en el marco de construcción de principios de respeto y tolerancia, sobre la base de un mayor enriquecimiento mutuo.
- 2) Reconocer el museo en su papel de escenario que contribuye a la construcción de identidades de una comunidad, como lugar de reflexión sobre los símbolos identitarios y como espacio de apoyo a la construcción de identidades individuales, de reafirmación personal y de visualización de diversas opciones de futuros posibles.
- 3) Ver el museo como un lugar donde se construyen relaciones entre sujetos, objetos y espacios, para el ejercicio de los derechos culturales en torno al patrimonio cultural y natural, material e inmaterial. Un lugar donde la contemplación del objeto o relación visual (apreciación de lo formal, lo estético, lo simbólico) se enmarca en el contexto de una narración o relato que puede ser interrogado o cuestionado por su ubicación en el espacio de lo público. También un lugar donde se percibe claramente la noción de *la tríada del espacio*, denominada así por Henri Lefebvre, compuesta por la conjunción del espacio concebido o mental, el espacio percibido o sensorial, y el espacio social o relacional.⁴⁴⁸

⁴⁴⁸ Lefebvre, Henri. *The production of Space*. Oxford, Blackwell Publishing Ltd, 1991, pp. 4. Texto traducido por Patricio De Stefani C. con fines académicos. Citado en: De Stefani C., Patricio. *Reflexiones sobre los conceptos de espacio y lugar*

- 4) Pasar de asumir el museo únicamente como conservador de bienes simbólicos y difusor (reproductor) de capital simbólico, a comprender el museo como sistema complejo, como espacio donde, a partir de la exhibición de un capital de patrimonio cultural, se generan diversas formas de vivir y transformar capital simbólico.

Según P. Bourdieu, un capital se convierte en “capital simbólico, sin importar cuál propiedad (cualquier especie de capital, físico, económico, cultural, social), cuando es percibido por los agentes sociales cuyas categorías de percepción son tales que les otorgan la capacidad de conocerlo (percibirlo) y de reconocerlo, de conferirle valor”.⁴⁴⁹ Las transformaciones simbólicas que ocurren al interior del espacio del museo, y que también trascienden hacia el exterior de maneras a menudo imprevisibles, forman parte del potencial mismo de los museos en torno al proceso de *musealización* cuya complejidad se describió en el capítulo III. Aunque en otros contextos, es necesario admitir que dicho proceso se relaciona en gran medida con la “alquimia simbólica” descrita por P. Bourdieu con referencia a “los actos de eufemización, de transfiguración, de modelación, como un capital de reconocimiento que permite ejercer efectos simbólicos”.⁴⁵⁰ En el conjunto de las anteriores perspectivas quizás se encuentre la explicación a la ausencia reiterada del proceso de *musealización* dentro de la mayoría de las legislaciones y de los documentos oficiales y definiciones del ICOM.

En la era relacional de los museos, si bien urge superar la visión conservacionista y monumentalista de estas instituciones, tampoco puede reducirse la complejidad de la experiencia del museo —que no se agota en las horas de visita— solamente a lo aprendido y a lo disfrutado: el acudir al museo implica la adquisición de diversas relaciones, la identificación de sus posibilidades, el descubrimiento o la potencialidad de las mismas.

Pero, siendo la formulación de una ley únicamente posible si se enmarca en la constitución política de un país, ¿cómo se articulan las propuestas anteriores con las disposiciones de la Constitución Política de Colombia de 1991? Además de los artículos

en la arquitectura del siglo XX. En: Diseño Urbano y Paisaje, Año 6, N° 16, Centro de Estudios Arquitectónicos, Urbanísticos y del Paisaje, Universidad Central de Chile, Santiago, Chile, Diciembre de 2009, pp. 15-17.

⁴⁴⁹ Bourdieu, Pierre. *Raisons Pratiques. Sur la Théorie de l'Action*. Paris, Seuil, 1994, p. 116.

⁴⁵⁰ *Ibíd.*, p. 189. Citado por: Fernández Fernández, José Manuel. *Capital simbólico, dominación y legitimidad. Las raíces weberianas de la sociología de Pierre Bourdieu*. En: *Papers. Revista de Sociología*. Universitat Autònoma de Barcelona, Vol. 98, N° 1 (2013), pp. 33-60.

directamente relacionados con la cultura (los artículos 70, 71 y 72, de los que se derivó la formulación de la Ley General de Cultura), existen otros postulados que podrían formar parte de los fundamentos constitucionales de una ley de museos, los cuales se presentan en el Anexo 3 al final de este texto. En particular, en el marco de la relación *museo-deleite y goce* descrita en el primer capítulo, existe en la Constitución Política de Colombia un artículo claramente vinculado con esta relación, que estatuye que “todas las personas tienen derecho a gozar de un ambiente sano” (art. 79). Este artículo de la Constitución tiene como antecedente el Decreto-Ley 2811 de 1974 “por el cual se dicta el Código Nacional de Recursos Naturales Renovables y de Protección del Medio Ambiente”, en cuyo texto se regulan diversos aspectos relacionados con los recursos naturales, energéticos, geotérmicos, ambientales, y la protección de la flora silvestre, las reservas forestales, entre otros derechos. En particular, el Decreto-Ley dispone que “toda persona tiene derecho a disfrutar de un ambiente sano” (art. 7º) y especifica que “la comunidad tiene derecho a disfrutar de paisajes urbanos y rurales que contribuyan a su bienestar físico y espiritual. Se determinarán los que merecen protección” (art. 302). Ese derecho al disfrute podría relacionarse directamente con aquello que los museos ofrecen a la sociedad desde la categoría de *deleite y goce*, lo que a su vez encuentra otras relaciones con derechos constitucionales en la Ley 472 de 1998 “por la cual se desarrolla el artículo 88 de la Constitución Política de Colombia en relación con el ejercicio de las acciones populares y de grupo y se dictan otras disposiciones”. En esta Ley se enumeran los derechos e intereses colectivos incluyendo, entre otros,

- a) *El goce de un ambiente sano, de conformidad con lo establecido en la Constitución, la ley y las disposiciones reglamentarias;*
[...]
- c) *La existencia del equilibrio ecológico y el manejo y aprovechamiento racional de los recursos naturales para **garantizar su desarrollo sostenible, su conservación, restauración o sustitución. La conservación de las especies animales y vegetales, la protección de áreas de especial importancia ecológica, de los ecosistemas situados en las zonas fronterizas, así como los demás intereses de la comunidad relacionados con la preservación y restauración del medio ambiente;***
- d) *El goce del espacio público y la utilización y defensa de los bienes de uso público;*
- e) *La defensa del patrimonio público;*
- f) *La defensa del patrimonio cultural de la Nación;*
[...]

m) La realización de las construcciones, edificaciones y desarrollos urbanos respetando las disposiciones jurídicas, de manera ordenada, y dando prevalencia al beneficio de la calidad de vida de los habitantes;
n) Los derechos de los consumidores y usuarios. (art. 4º)⁴⁵¹

Como un ejercicio general, si tuviésemos que situar el *derecho al museo* con relación a los derechos e intereses colectivos, es claro que, al menos, el espacio del museo, como sistema complejo, se inscribe específicamente en los literales señalados en negrilla, algunos de ellos referidos más directamente a las entidades museales que trabajan con el patrimonio natural.

En esta dimensión también es importante considerar el *derecho al museo* en lo que compete a las obligaciones de los museos como lugares que deben cumplir con unos estándares básicos de protección del patrimonio y de prestación de los servicios a los ciudadanos. Cuando la Ley menciona los derechos de los usuarios, está señalando en general todos los servicios a los que los ciudadanos tienen derecho a acceder, dentro de los cuales se encuentran los museos (al igual que las bibliotecas públicas y los archivos) como instituciones al servicio de la sociedad, abiertos a todos los usuarios en horarios determinados. En este sentido, en la tarea de formular una futura ley marco para los museos en Colombia, no sólo sería fundamental incorporar la experiencia de Brasil y España con relación a la normatividad de la planeación estratégica específicamente concebida para museos (*planes museológicos*), sino relacionar los diez componentes esenciales y seis transversales de los museos al mismo tiempo con la planeación y con los niveles adecuados de seguimiento y control de calidad en la prestación de los servicios al público y en la preservación del patrimonio cultural y natural (estándares de acreditación). Esta vinculación contribuiría a resolver las tensiones existentes con el sector de comercio y turismo, en una dimensión que, al mismo tiempo, traería al sector de museos un avance sustancial en cuanto a la optimización de los recursos invertidos y el cubrimiento efectivo de la ciudadanía con servicios de calidad.

Otro aprendizaje fundamental de las leyes de museos en Brasil y España, es la declaración de los principios que sustentan la legislación de museos. Enmarcada en los principios generales de la Constitución Política y la legislación cultural general,

⁴⁵¹ Subrayado fuera del texto.

especialmente la legislación de museos en Brasil constituye un modelo de referencia esencial en la tarea de configurar una propuesta específica para Colombia.

De otra parte, debe tenerse claro que, tanto en el país como en el ámbito internacional, aún existe poca claridad sobre los límites, diferencias y afinidades entre los conceptos de recreación y ocio —como marcos generales donde cualquier actividad que se desarrolle en el tiempo libre puede caber— y la categoría de *deleite y goce* como uno de los 16 componentes o dimensiones esenciales y transversales del museo. Quizás la mayor dificultad para establecer estas diferencias es que el museo mismo, como espacio abierto al servicio de la sociedad, también debe dar cabida a esa dimensión global de recreación y ocio sin restricciones, salvo aquellas que puedan afectar directa o indirectamente la preservación del patrimonio que conserva. Un espacio donde la experiencia misma de la visita (el recorrido por el museo) puede relacionarse con la categoría recreativa de *sightseeing* —que corresponde a los recorridos turísticos concentrados específicamente en la apreciación y disfrute visual de lugares de patrimonio cultural y natural— lo cual entraría también en el campo de los derechos culturales (la posibilidad de *vivir el museo*, de tener esa experiencia). El museo, como sistema complejo, tiene una vinculación particular con el concepto de goce del espacio público y la calidad de vida de los habitantes. Lo anterior debe interpretarse en sentido amplio, en el contexto del museo como espacio para el ejercicio de los derechos culturales.

Si en Colombia existe desde 1997 una Ley General de Cultura, a la cual se ha vinculado legislación anterior y de la cual se ha derivado de manera lógica y consecuente una serie de leyes específicas sobre los diversos ámbitos culturales, entonces estaríamos acercándonos al momento pertinente, e históricamente viable, para la formulación de una ley marco de museos. Los ámbitos específicos del sector cultural de los que ya existe legislación particular, son los siguientes:

- Ley 98 de 1993 “Por medio de la cual se dictan normas sobre democratización y fomento del libro colombiano”.⁴⁵²
- Ley 594 de 2000 “Por medio de la cual se dicta la Ley General de Archivos y se dictan otras disposiciones”.⁴⁵³

⁴⁵² El ámbito de aplicación de esta ley se refiere a los “libros, revistas, folletos, coleccionables seriados, o publicaciones de carácter científico y cultural” (art. 2).

- Ley 814 de 2003 “Por la cual se dictan normas para el fomento de la actividad cinematográfica en Colombia”.⁴⁵⁴
- Ley 1170 de 2007 “Por medio de la cual se expide la Ley de Teatro Colombiano y se dictan otras disposiciones”.⁴⁵⁵
- Ley 1379 de 2010 “Por la cual se organiza la Red Nacional de Bibliotecas Públicas y se dictan otras disposiciones”.⁴⁵⁶
- Ley 1381 de 2010 “Por la cual se desarrollan los artículos 7°, 8°, 10 y 70 de la Constitución Política, y los artículos 4°, 5° y 28 de la Ley 21 de 1991 (que aprueba el Convenio 169 de la OIT sobre pueblos indígenas y tribales), y se dictan normas sobre reconocimiento, fomento, protección, uso, preservación y fortalecimiento de las lenguas de los grupos étnicos de Colombia y sobre sus derechos lingüísticos y los de sus habitantes”.⁴⁵⁷
- Ley 1493 de 2011 “Por la cual se toman medidas para formalizar el sector del espectáculo público de las artes escénicas, se otorgan competencias de inspección,

⁴⁵³ Esta ley incluye las siguientes definiciones: “Archivo: Conjunto de documentos, sea cual fuere su fecha, forma y soporte material, acumulados en un proceso natural por una persona o entidad pública o privada, en el transcurso de su gestión, conservados respetando aquel orden para servir como testimonio e información a la persona o institución que los produce y a los ciudadanos, o como fuentes de la historia. También se puede entender como la institución que está al servicio de la gestión administrativa, la información, la investigación y la cultura. Archivo público: Conjunto de documentos pertenecientes a entidades oficiales y aquellos que se deriven de la prestación de un servicio público” (Art. 3).

⁴⁵⁴ La complejidad de la actividad cinematográfica fue sintetizada en la siguiente definición: “el concepto de cinematografía nacional comprende para efectos de esta ley el conjunto de acciones públicas y privadas que se interrelacionan para gestar el desarrollo artístico e industrial de la creación y producción audiovisual y de cine nacionales y arraigar esta producción en el querer nacional, a la vez apoyando su mayor realización, conservándolas, preservándolas y divulgándolas.” (Art. 2).

⁴⁵⁵ La ley dispone que la actividad teatral o escénica, “por su contribución al afianzamiento de la cultura nacional, será objeto de promoción y apoyo del Estado” (Art. 1°) y define esta actividad como “toda representación de un hecho dramático o cómico, manifestado artísticamente a través de distintos géneros creativos e interpretativos” bajo tres pautas específicas: a) constituir un espectáculo público en tiempo presente; b) reflejar alguna de las modalidades teatrales actuales o adaptadas en el futuro escénico del país; y c) conformar una obra artística o escénica con participación real de actores (Art. 2).

⁴⁵⁶ Esta ley enuncia con gran claridad los fines estratégicos y principios fundamentales que justificaron su promulgación y la asignación de los recursos para el desarrollo de las bibliotecas públicas. Incluye, entre otras, las siguientes definiciones: “Biblioteca: Estructura organizativa que, mediante los procesos y servicios técnicamente apropiados, tiene como misión facilitar el acceso de una comunidad o grupo particular de usuarios a documentos publicados o difundidos en cualquier soporte” (Art. 2, inc. 2). “Biblioteca pública: Es aquella que presta servicios al público en general, por lo que está a disposición de todos los miembros de la comunidad por igual, sin distinción de raza, nacionalidad, edad, sexo, religión, idioma, discapacidad, condición económica y laboral o nivel de instrucción” (Art. 2, inc. 12).

⁴⁵⁷ En esta ley “se entiende por lenguas nativas las actualmente en uso habladas por los grupos étnicos del país, así: las de origen indoamericano, habladas por los pueblos indígenas, las lenguas criollas habladas por comunidades afrodescendientes y la lengua Romaní hablada por las comunidades del pueblo rom o gitano y la lengua hablada por la comunidad raizal del Archipiélago de San Andrés, Providencia y Santa Catalina.” (art. 1).

vigilancia y control sobre las sociedades de gestión colectiva y se dictan otras disposiciones”.⁴⁵⁸

- Ley 1556 de 2012 “Por la cual se fomenta el territorio nacional como escenario para el rodaje de obras cinematográficas”.⁴⁵⁹

A las anteriores normas puede agregarse la Ley 1185 de 2008 “Por la cual se modifica y adiciona la Ley 397 de 1997 –Ley General de Cultura– y se dictan otras disposiciones” (también conocida como *Ley del Patrimonio Cultural*), así como la reciente y muy polémica Ley 1675 de 2013 “Por medio de la cual se reglamentan los artículos 63, 70 y 72 de la Constitución Política de Colombia en lo relativo al Patrimonio Cultural sumergido”.

Sin duda los desarrollos de España y Brasil han sido impulsados por el hecho sobresaliente de la presencia explícita de los museos en el texto la Constitución Política (en el caso de España) y de un marco jurídico propicio para la futura legislación de museos, a partir de una concepción social amplia de la cultura en el texto mismo de la Constitución (en el caso de Brasil).⁴⁶⁰ También se han incluido recientes enmiendas a la Constitución Política de Brasil para incorporar otros principios democráticos y participativos de la legislación cultural. Es el caso de la enmienda de 2005 que introdujo la obligación de establecer por ley el Plan Nacional de Cultura plurianual, orientado a:

- (I) *La defensa y valoración del patrimonio cultural brasileño;*
- (II) *La producción, promoción y difusión de los bienes culturales;*
- (III) *La formación de personal cualificado para la gestión de la cultura en sus múltiples dimensiones;*
- (IV) *La democratización del acceso a los bienes de la cultura;*
- (V) *La valoración de la diversidad étnica y regional.*⁴⁶¹

⁴⁵⁸ La ley define los espectáculos públicos de las artes escénicas como “las representaciones en vivo de expresiones artísticas en teatro, danza, música, circo, magia y todas sus posibles prácticas derivadas o creadas a partir de la imaginación, sensibilidad y conocimiento del ser humano que congregan la gente por fuera del ámbito doméstico. Esta definición comprende las siguientes dimensiones: 1. Expresión artística y cultural. 2. Reunión de personas en un determinado sitio y, 3. Espacio de entretenimiento, encuentro y convivencia ciudadana. (art. 3º, inciso a).

⁴⁵⁹ El artículo 1º determina que “esta ley tiene por objeto el fomento de la actividad cinematográfica de Colombia, promoviendo el territorio nacional como elemento del patrimonio cultural para la filmación de audiovisuales y a través de estos, la actividad turística y la promoción de la imagen del país, así como el desarrollo de nuestra industria cinematográfica. [...]”.

⁴⁶⁰ El artículo 215 de la Constitución de la República Federativa de Brasil (1988) determina que “el Estado garantizará a todos el pleno ejercicio de los derechos culturales y el acceso a las fuentes de la cultura nacional, y apoyará e incentivará la valoración y la difusión de las manifestaciones culturales”.

⁴⁶¹ Constitución de la República Federativa de Brasil, Artículo 215, numeral 3º, incluido por la Enmienda Constitucional N° 48, de 2005.

Justamente el último de estos propósitos nos lleva a señalar un principio fundamental que debería ubicarse en un lugar central de la legislación de los museos en Colombia: su capacidad para servir de espacios de comprensión y valoración de la diversidad multiétnica y pluricultural de la nación, así como la valoración y protección de la biodiversidad del territorio colombiano. De esta manera todas las instituciones museales, desde los museos de arte y ciencias naturales hasta los museos de arqueología e historia, tendrían que enfocar entonces sus acciones en el marco de este principio, derivado claramente de los principios de la Constitución de 1991 y de la Ley General de Cultura de 1997, con sus desarrollos de 2008. De hecho, las bases iniciales para emprender un cambio en la comprensión del espacio del museo pueden encontrarse en los principios fundamentales que sustentan la legislación cultural en Colombia, partiendo de la definición misma del concepto de cultura, el cual es definido como “el conjunto de rasgos distintivos, espirituales, materiales, intelectuales y emocionales que caracterizan a los grupos humanos y que comprende, más allá de las artes y las letras, modos de vida, derechos humanos, sistemas de valores, tradiciones y creencias”, al tiempo que las diversas manifestaciones de la cultura son comprendidas como “fundamento de la nacionalidad y actividad propia de la sociedad colombiana en su conjunto, como proceso generado individual y colectivamente por los colombianos. Dichas manifestaciones constituyen parte integral de la identidad y la cultura colombianas”.⁴⁶²

En definitiva, una legislación específica de museos en Colombia tendría que subrayar *el derecho a los museos* como espacios para el ejercicio de los derechos culturales, como lugares de valoración y disfrute del patrimonio cultural —que forma parte de los bienes comunes que pertenecen a todos los ciudadanos— y como fuentes de conocimiento, descubrimiento y reflexión sobre la diversidad cultural y natural y sobre la construcción de ciudadanía y convivencia. Ciertamente, si se trata de asumir a cabalidad las obligaciones deontológicas del museo como lugar para el ejercicio y defensa de los derechos culturales, un aspecto fundamental del espacio del museo necesariamente implicaría su obligación de promover la valoración de la diversidad y de las diferencias, el reconocimiento y respeto de los otros, lo que lleva entonces a una resignificación del espacio del museo moderno para trascender sus orígenes vinculados a una dolorosa historia de opresión violenta,

⁴⁶²Ley 397 de 1997, art. 1°, incs. 1 y 2.

esclavización y exterminio ejercidos por los imperios hacia sus colonias. En este contexto, como institución surgida con la modernidad, no es posible ignorar que el museo ha sido, tradicionalmente,

*[...] una máquina de la ideología del Universal, un aliado de la pretensión de universalización de la cultura, desde una concepción ideológica de la humanidad, el hombre, el sujeto y el arte. Esta universalización adquiere la forma de la humanización, realizada a partir de una concepción particular de sujeto que, si bien encarna los valores de una clase social determinada, se constituye en sujeto universal; es decir, una operación racista de lo universal como instrumento del imperialismo: se trata de imponer al mundo un sistema de valores y una determinada concepción de la persona.*⁴⁶³

Cuando nos referimos al *ocaso del museo moderno* en el capítulo III de este trabajo, lo hacíamos en el contexto de una visión macro de las grandes transformaciones políticas y sociales de la segunda mitad del siglo XX y de los cambios de concepción de las relaciones interpersonales, internacionales e interregionales a partir de los procesos de globalización industrial, comercial e informativa. Como lo señala A. Vásquez Roca, “en las sociedades informatizadas y globalizadas el museo ha sido desplazado en su rol hegemónico de administrador del régimen de visibilidad de una cultura, de dispositivo de *verdad*, para dar paso a nuevas prácticas artísticas —asociadas a la digitalización y la virtualidad— de la producción simbólica de imágenes y relatos, de estrategias de reconocimiento siempre provisionales, propios de las identidades en fuga, y del tránsito constante del animal que se desplaza en asentamientos nómadas”.⁴⁶⁴

Finalmente, en la articulación de los diez componentes o categorías de análisis principales y seis transversales del museo descritos atrás, es claro que la dimensión de la protección del patrimonio cultural y su apreciación son sólo dos dimensiones que no alcanzan a expresar la complejidad del espacio del museo. Por estas razones, una propuesta para Colombia requeriría involucrar también una propuesta de reconocimiento internacional del espacio del museo como espacio cultural específico, que se encuentra ubicado en la conjunción de todos los patrimonios, y que sólo puede ser protegido

⁴⁶³ Gómez, Pedro Pablo. *La máquina-museo: la monumentación museal y la estructura de la sublimación*. En: CALLE14, Revista de investigación en el campo del arte. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, D.C., número 2 // diciembre de 2008, p. 32.

⁴⁶⁴ Vásquez Roca, Adolfo. *Estética de la virtualidad y deconstrucción del museo como proyecto ilustrado*. En: Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas, N° 28, 2008, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Arte, Universidad Central, Bogotá, p. 124.

integralmente en la medida en que se comprendan las múltiples determinantes que inciden en la articulación de sus diversos componentes.

iii. De la protección internacional del *derecho al museo*

A partir de 2011, en el ámbito de Iberoamérica y bajo el liderazgo del Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), se formuló la propuesta para la “*construcción de un instrumento normativo internacional de preservación y promoción de los museos, del patrimonio museológico y de las colecciones*”.⁴⁶⁵ Esta iniciativa contó con el respaldo del programa Ibermuseos y de la Secretaría General Iberoamericana y condujo a la realización y presentación ante la Unesco de un estudio preliminar sobre los aspectos técnicos, jurídicos y museológicos relacionados con la viabilidad de este nuevo instrumento normativo. Como resultado de lo anterior, la Conferencia General de la Unesco, en la 17ª sesión plenaria de noviembre de 2013, aprobó solicitar a la Directora General elaborar, “en estrecha colaboración con el ICOM y en consulta con los Estados Miembros, el texto preliminar de un nuevo instrumento normativo no vinculante acerca de la protección y promoción de los diversos aspectos de la función de los museos y colecciones, a fin de complementar los instrumentos normativos existentes, en forma de recomendación, y presentar ese texto [a la Conferencia General] en su 38ª reunión”.⁴⁶⁶ Dentro de las consideraciones incluidas en el texto de esta aprobación, se reconoció la fuerte incidencia de los cambios globales acaecidos en las últimas décadas, los cuales presentan nuevos retos con relación a las “funciones económica, social, educativa y científica de los museos y el papel que cumplen en la lucha contra el tráfico ilícito de bienes culturales”.⁴⁶⁷ Se reconoció también la ausencia de un instrumento de protección integral de los museos, debido a que la última *recomendación* en este campo —expedida en 1960 (*Recomendación sobre los medios más eficaces para hacer los museos accesibles a todos*)— se concentró únicamente en la democratización y el libre acceso a los museos, así como en la importancia de su misión educativa.

⁴⁶⁵ Instituto Brasileiro de Museus. Op. Cit.

⁴⁶⁶ Resolución aprobada, previo informe de la Comisión CLT, en la 17ª sesión plenaria, el 20 de noviembre de 2013.

⁴⁶⁷ Ídem.

Sin embargo, la construcción de una nueva *recomendación* con énfasis patrimonial resulta paradójica en el siglo XXI pues, si bien en el ámbito de la Unesco aún no se cuenta con un instrumento orientado a promover específicamente la protección del patrimonio mueble reunido en los museos y las colecciones, es justamente en las legislaciones nacionales donde tales patrimonios cuentan ya con protección, junto con el patrimonio inmueble. Aparentemente, junto con la gran oportunidad que ahora se presenta para acceder a un instrumento internacional de alto nivel para la protección de los museos, la orientación que se le ha dado —vinculando el patrimonio museológico con las colecciones de patrimonio cultural mueble de otras instituciones y de los ciudadanos— genera un alto riesgo de perder esta oportunidad de comprensión integral del museo como sistema complejo en el ámbito internacional y retroceder hacia la concepción conservacionista del museo del siglo XIX (poniendo incluso en riesgo los avances alcanzados en la *Recomendación* de 1960).

Quizás el mayor problema que hoy enfrentan los museos sigue siendo la dificultad para explicar a la sociedad su potencial como sistema complejo, lo cual les ha impedido situarse con claridad en la constelación de las instituciones culturales, tanto en el contexto local y nacional, como en el ámbito regional y mundial. Un caso reciente que ilustra esa dificultad ocurrió en Bogotá entre los años 2007 y 2009, durante la construcción del nuevo Sistema Distrital de Arte, Cultura y Patrimonio. En los numerosos encuentros y debates en torno a una nueva definición de la estructura organizativa de los museos dentro del nuevo Sistema Distrital, fue evidente la insistencia de los coordinadores del proceso en ubicar a los museos sólo en uno de los cinco subsistemas, constituidos así: 1) Artes; 2) Patrimonio Cultural; 3) Equipamientos Culturales; 4) Grupos Étnicos y Sectores Sociales y Etarios; y 5) Subsistema Local de Arte, Cultura y Patrimonio (que reúne los Consejos de las 20 localidades de la ciudad y el consejo distrital de Casas de la Cultura). Inicialmente se propuso a los museos ubicarse solamente dentro del subsistema de Patrimonio Cultural, aduciendo que todas las colecciones de los museos pertenecían al ámbito patrimonial. Sin embargo, la primera dificultad surgió cuando se identificó que, desde varios años atrás, en el Consejo Distrital de Artes Plásticas ya participaba un representante de los museos de arte y, en alguna de las discusiones, se alcanzó a sugerir que la representación de los museos se limitaría entonces a su participación tanto en el subsistema de Artes, como en el subsistema

de Patrimonio Cultural. Después de largos debates, fue posible aclarar que los museos debían ubicarse en un lugar transversal o de convergencia de los cinco subsistemas, lo cual motivó la propuesta y aprobación para crear la *Mesa Cultural de Museos*, una de las cuatro mesas culturales del Sistema, creadas como instancias de carácter participativo relacionadas con los demás componentes y definidas como “espacios para la coordinación de las agendas de aquellos agentes culturales, organismos y organizaciones que por su naturaleza están presentes en todo el Sistema”.⁴⁶⁸ Las otras tres instancias, similares a la de los museos, fueron la Mesa Cultural de Instituciones Educativas y Centros de Investigación, la Mesa de Organizaciones Culturales No Gubernamentales, y la Mesa Cultural Artesanal. A su vez, se identificó la necesidad de incluir un representante de la Mesa Cultural de Museos como miembro del Consejo Distrital de Equipamientos Culturales.⁴⁶⁹

En el ámbito de los derechos culturales, atrás se mencionó el *derecho al museo* en gran parte como el derecho a *musear*, que no sólo se relaciona con la reflexión y con “la meditación como una praxis del recuerdo específica de la modernidad temprana (Kurz, 2000; Wodianka, 2004)”,⁴⁷⁰ sino con el derecho a imaginar mundos imposibles, pero también mundos posibles. La Nueva Museología, en gran medida, se relaciona con esa dimensión del museo como espacio donde la comunidad construye, entre otras cosas, mejores posibilidades de vida. En este sentido, el espacio del museo, por su carácter público para el ejercicio de los derechos culturales, comporta fundamentalmente una función social ineludible, por cuanto “el museo está siempre inserto dentro de la sociedad, es un instrumento de construcción e identificación de la memoria de una sociedad dada. Por esta razón, cuando se habla de un proceso, es fundamental considerar a la Nueva Museología (*la nouvelle muséologie*) puesto que ésta es un proceso en sí misma; es una museología de la acción, un método de trabajo utilizado para reintroducir a la sociedad en el museo”.⁴⁷¹

⁴⁶⁸ Decreto Distrital N° 627 del 28 de diciembre de 2007, art. 4°, inc. 4.2.3.

⁴⁶⁹ Decreto Distrital N° 455 del 15 de octubre de 2009 “Por el cual se modifica, adiciona y reglamenta el Decreto Distrital N° 627 de 2007, por medio del cual se reformó el Sistema Distrital de Cultura y se establece el Sistema Distrital de Arte, Cultura y Patrimonio”. Consultado el 15 de febrero de 2014 en: <http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Normal1.jsp?i=37647>

⁴⁷⁰ Erll, Astrid. Op. Cit., p. 48.

⁴⁷¹ Intervención de Marc Maure durante la discusión de la Sesión 1 “Museología, Museografía” del XXXII Simposio Anual de ICOFOM, 2009. Citado por: Desbiolles, Blondine. *Museology: Back To Basics*, XXXII Annual ICOFOM Symposium, Synthesis of the Symposium Sessions, Free University of Liège and Royal Museum of Mariemont, 1-3 July

Desde finales del siglo XX, como sistemas complejos que no han logrado explicar a la sociedad todo su potencial en el campo de los derechos culturales, muchos museos han enfrentado procesos de cierre paulatino en varios países de Europa y América ante la imposibilidad de desarrollar estrategias efectivas de sostenibilidad. Cada vez más, bajo condiciones económicas inestables, el museo está corriendo el riesgo de convertirse en una especie de *no-lugar*⁴⁷²: progresivamente está siendo considerado un espacio marginal o accesorio para la educación formal; también es percibido como marginal para la mayoría de las instituciones que promueven la educación permanente o educación a lo largo de la vida; es igualmente marginal para el sector de turismo y recreación, exceptuando los museos nacional o mundialmente famosos; aún más marginal —salvo en el caso de los grandes museos de las metrópolis— para el conjunto de las instituciones relacionadas con la preservación del patrimonio cultural material y monumental; no es reconocido aún como espacio determinante en los procesos de salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial; tampoco es visto como espacio de gran trascendencia en el conjunto de las estrategias de preservación y difusión del patrimonio natural; y, salvo casos muy excepcionales, el museo también es percibido como un espacio marginal en el contexto de la economía de la cultura y de las estrategias de impacto económico local.

Después de casi cuatro siglos, estamos asistiendo a la transformación paulatina del museo moderno (o su ocaso metamórfico) en un proceso relacional que incluiría la recuperación de elementos esenciales del *Museum* griego como lugar de pensamiento, reflexión, estudio y creación, es decir, la configuración de un compuesto cuyas características se ubican entre las de un templo profano, con funciones rituales seculares, un espacio para la inspiración y la creación artística, un lugar para el encuentro, el reconocimiento de la diversidad y la construcción de identidad y ciudadanía, un espacio

2009, p. 7. Consultado el 3 de enero de 2014 en:

http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icoform/pdf/ISS%2038%20Suppl-Engl.pdf

⁴⁷² Si bien los museos, en el contexto de los análisis de Marc Augé, corresponderían plenamente a la categoría antropológica de los *lugares* (caracterizados por ser espacios identitarios, relacionales e históricos), en el futuro podrían transformarse en *no-lugares* si se concentran en la dimensión conservacionista o se reducen a ser utilizados como espacios de recreación y dejan de ser reconocidos como lugares significativos para la construcción de relaciones y de identidad. Es en este sentido en el que se propone la referencia a una especie de *no-lugar*: si se enfatiza en la dimensión de consumo, recreativa o turística de los museos, éstos corren el riesgo de asimilarse a los supermercados y centros comerciales; y si llegase a predominar la función conservacionista de los museos, éstos corren riesgo de ser percibidos como simples espacios para alojar las colecciones transitoriamente o para tratar sus deterioros en una continua lucha contra el tiempo, intentando postergar su inevitable desaparición, como ocurre con las personas cuando ingresan a las habitaciones de hotel y de hospital.

narrativo con recursos pedagógicos para la educación a lo largo de la vida, un lugar para la valoración y preservación del patrimonio cultural y natural, material e inmaterial (como uno de los lugares “donde la memoria [cultural] se cristaliza y se secreta a sí misma”⁴⁷³), y un instituto de pensamiento filosófico y científico.

En este contexto, una propuesta de legislación de museos para Colombia necesariamente involucraría impulsar un reconocimiento diferente del museo en el ámbito internacional, que permita dejar atrás la percepción predominante del museo como lugar para la preservación y exhibición de colecciones —como resultado de la actual visión patrimonialista, heredada de una fuerte tradición académica y científica fundada en la conservación del patrimonio material— y reconocer la necesidad de promover la declaratoria de la institución *museo*, no sólo como el lugar tradicional de investigación, preservación y divulgación del patrimonio cultural mueble y el patrimonio natural, material e inmaterial, sino como un *espacio cultural* de carácter especial, por ser un lugar para la creación y disfrute de múltiples relaciones, reflexiones y sensaciones a partir de la interacción de los públicos con diversas narraciones y percepciones en torno a estos patrimonios comunes. Esta propuesta tiene como fundamento la actual existencia del concepto de “espacio cultural” dentro de las distintas categorías en las que se clasifican las manifestaciones culturales que son declaradas “Patrimonio oral e inmaterial de la humanidad”. Según la Unesco, “el concepto antropológico de espacio cultural debe ser tomado para significar un lugar en el cual están concentradas actividades culturales populares y tradicionales, pero también un tiempo caracterizado generalmente por una cierta periodicidad (cíclica, estacional, vinculada al calendario, etc.) o por un evento. Finalmente, este espacio temporal y físico debería su existencia a las actividades culturales que tradicionalmente han tenido allí lugar”.⁴⁷⁴ En sentido estricto, puede afirmarse que el museo, en cuanto sistema complejo, es fundamentalmente un patrimonio cultural inmaterial —asociado, por supuesto, al patrimonio cultural material, mueble e inmueble, de sus colecciones y recintos— puesto que existe realmente de manera integral durante las horas en que se construyen sus múltiples relaciones y es habitado por su equipo de trabajo y por los diversos públicos visitantes que lo recorren. De alguna manera el museo —si se tomara

⁴⁷³ Nora, Pierre. *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire* [1984]. En: *Representations* 26, Spring 1989, p. 7.

⁴⁷⁴ *Regulations relating to the proclamation by UNESCO of masterpieces of the oral and intangible heritage of humanity*. En: Unesco. *Decisions adopted by the Executive Board at its 155th Session*. Paris, 3 December 1998, p. 9.

sólo como un conjunto de colecciones inertes de patrimonio mueble depositadas dentro de un patrimonio inmueble— durante las noches resultaría ser otra especie de *no lugar*.

Si bien muchas de las expresiones culturales declaradas *patrimonio inmaterial de la humanidad* se localizan en una ciudad o población específica, o forman parte de las prácticas de una sola comunidad, existe el caso de una declaratoria reciente que es posible asociar al museo como sistema complejo, por cuanto comprende una serie de prácticas y tradiciones existentes en varios países. Se trata de “La dieta mediterránea”, concebida como

*[...] un conjunto de conocimientos, competencias prácticas, rituales, tradiciones y símbolos relacionados con los cultivos y cosechas agrícolas, la pesca y la cría de animales, y también con la forma de conservar, transformar, cocinar, compartir y consumir los alimentos. El acto de comer juntos es uno de los fundamentos de la identidad y continuidad culturales de las comunidades de la cuenca del Mediterráneo. Es un momento de intercambio social y comunicación, y también de afirmación y renovación de los lazos que configuran la identidad de la familia, el grupo o la comunidad.*⁴⁷⁵

En general, las declaratorias de patrimonio oral e inmaterial de la humanidad corresponden a tradiciones locales y regionales amenazadas por la estandarización de prácticas promovidas por la globalización informativa y económica. En el caso del museo, sería factible impulsar en forma amplia la necesidad de proteger la dimensión del museo como espacio para la inspiración, el disfrute y la creación de múltiples relaciones vinculadas a las prácticas y rituales que ocurren a diario en su interior, más allá de la tradicional visión conservacionista de las colecciones y los edificios de los museos al servicio de la educación formal e informal. Como se planteó en el capítulo III, el museo ha comenzado a convertirse en otro bien cultural para preservar, situado en una zona yuxtapuesta entre las distintas categorías de patrimonios pero siendo no comprendido aún, en el ámbito internacional, como sistema complejo y espacio singular de la cultura occidental. Hasta hoy los museos, dentro de la lista de Patrimonio Mundial de la Unesco, sólo figuran explícitamente en dos casos (la *Isla de los Museos* en Berlín y el *Complejo*

⁴⁷⁵ *La dieta mediterránea* fue inscrita en la Lista de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad en diciembre de 2013 y se sitúa en siete países: Chipre, Croacia, España, Grecia, Italia, Marruecos y Portugal. Consultado el 23 de febrero de 2014, en: <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00011&RL=00884>

Casa-Museo-Talleres Plantin-Moretus en Amberes);⁴⁷⁶ por lo demás, para citar sólo un ejemplo, el Museo del Louvre aparece inserto dentro del gran conjunto histórico que bordea el lugar declarado como “Los bancos del Sena en París”, si bien otros museos aparecen igualmente como una parte más del conjunto patrimonial principal en el caso de 122 sitios de la lista, dentro del total de 981 lugares que la conforman.⁴⁷⁷ La Lista de Patrimonio Mundial sólo incluye patrimonio inmueble, patrimonio natural y lugares mixtos (donde se combinan los dos anteriores), lo que indujo a la Unesco a crear, en forma separada, la Lista Representativa del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad. Sin embargo, como lo menciona B. Kirshenblatt-Gimblett en su crítica a esta categoría, no hay que perder de vista que “designar el conocimiento y las prácticas como «intangibles» equivale a definir las por lo que ellas no son (ellas *no* son tangibles) y a mantener la primacía de la tangibilidad como un concepto organizativo en la teoría y práctica del patrimonio”.⁴⁷⁸

Frente a lo anterior, como se vio atrás, debe recuperarse el papel central que el museo desempeña como escenario de construcción de identidades, donde la conjunción de los diversos patrimonios y la creación de múltiples relaciones en torno a ellos resulta crucial, en distintos sentidos: esto es, no sólo en cuanto a su apropiación social a partir de la construcción de lazos de pertenencia, sino también en cuanto a su confrontación y cuestionamiento o, si se quiere, construcción de relaciones antagónicas. En este proceso el escenario del museo, como sistema complejo, constituye un lugar singular para las múltiples asociaciones simbólicas que hacen parte de los procesos culturales identitarios, considerando que existe “una relación metafórica, o incluso metonímica, entre cultura y patrimonio (Pereiro Pérez, 2005), en tanto que éste (el patrimonio cultural, y especialmente el patrimonio cultural *inmaterial*) constituye una representación simbólica de las

⁴⁷⁶ Se excluye de esta mención la denominada “Ciudad-Museo de Gjirokastra” en Albania, pues corresponde en realidad al centro histórico de dicha ciudad, como conjunto arquitectónico (lo cual confirma el desconocimiento de los museos como sistemas complejos).

⁴⁷⁷ De hecho, en el sitio web de Patrimonio Mundial de la Unesco, los museos son vistos básicamente como espacios de divulgación y concientización sobre el valor del Patrimonio Mundial: “Los museos de sitio pueden ofrecer a los visitantes entrar en contacto con las comunidades locales, actuando como *vitrina* de las culturas y tradiciones de las comunidades locales [...] Los museos relacionados con sitios de Patrimonio Mundial también conectan historiadores, profesionales de museos, arqueólogos y al público para redescubrir vínculos históricos e interacción entre diferentes lugares y poblaciones a través de proyectos conjuntos de investigación y exposiciones. Entre 70.000 museos alrededor del mundo, se estima que cerca de 8.000 museos se encuentran localizados en ciudades o en sitios clasificados como Patrimonio Mundial”. Consultado el 1º de junio de 2014, en: <http://whc.unesco.org/en/world-heritage-and-museums>

⁴⁷⁸ Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. *From Ethnology to Heritage: The Role of the Museum*. En: Colardelle, Michel and Chevallier, Denis (eds.). *Among Others. Encounters and Conflicts in European and Mediterranean Societies*. 8th Conference SIEF, 3rd Conference ADAM, Lecture, Plenary Sessions, Workshops Contents. Marseille, Musée national des civilisations de l’Europe et de la Méditerranée, April 26-30, 2004, p. 75.

identidades”.⁴⁷⁹ En este sentido, la posibilidad de construir una Ley marco para los museos en Colombia podría vincularse a la concepción jurídica del patrimonio cultural inmaterial, el cual, de acuerdo con la legislación actual,

*[...] está constituido, entre otros, por las manifestaciones, prácticas, usos, representaciones, expresiones, conocimientos, técnicas y espacios culturales, que las comunidades y los grupos reconocen como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio genera sentimientos de identidad y establece vínculos con la memoria colectiva. Es transmitido y recreado a lo largo del tiempo en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia y contribuye a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana.*⁴⁸⁰

Hasta hoy, la legislación colombiana del patrimonio cultural, inspirada en las convenciones de la Unesco a las que el país ha adherido, refleja de modo consecuente las categorías en las que la Unesco ha clasificado el patrimonio cultural y natural, mueble e inmueble, material e inmaterial. Es por ello que la construcción del nuevo instrumento para la protección de los museos, que la Unesco aceptó elaborar durante 2014 y 2015, podría ser fundamental para incitar un cambio integral en la concepción de los museos dentro de las legislaciones de nuestros países.

Como se vio atrás en el capítulo II, el derecho al espacio del museo se sitúa en la confluencia de varios derechos culturales (en particular el derecho al patrimonio cultural, el derecho a la creación, el derecho de las industrias creativas y culturales, los derechos colectivos a la identidad, y el derecho a la protección y promoción de la diversidad cultural). A su vez, las acciones del museo con relación a los derechos culturales pueden ubicarse en cuatro dimensiones. En primer término, el museo es uno de los instrumentos de acceso democrático a los bienes y servicios culturales por parte de todos los ciudadanos, sin distinción alguna. Esta dimensión involucra también el derecho a que su patrimonio cultural sea conservado, en el contexto del derecho a la identidad cultural. También el derecho a conocer otras culturas que conviven en el país y en el mundo, el derecho a enriquecer su propia identidad a través del contacto con otras culturas. En segunda instancia, el museo sirve de escenario de reconocimiento, valoración y difusión de la

⁴⁷⁹ Massó Guijarro, Ester. *La identidad cultural como patrimonio inmaterial: relaciones dialécticas con el desarrollo*. En: *Theoria*. Vol 15 (1): 88-99, 2006, p. 92

⁴⁸⁰ Artículo 11-1°. Patrimonio cultural inmaterial. Ley 397 de 1997 (Adicionado por el artículo 8° de la ley 1185 de 2008).

diversidad cultural. Esta dimensión tiene varias facetas. Como lugar de encuentro con el patrimonio público, el museo abre sus puertas a la posibilidad del conocimiento de la diversidad cultural, al tiempo que proyecta la valoración que hace al interior de su patrimonio sobre la valoración misma de la diversidad cultural contemporánea. En este sentido, la incidencia del museo en el campo de los derechos culturales puede analizarse en el plano real y en el plano potencial. Las posibilidades del museo como espacio promotor del reconocimiento y valoración de la diversidad cultural es enorme, considerando las drásticas diferencias sociales y la permanente generación de intolerancia cultivada a través de los medios masivos de comunicación y los esquemas binarios de análisis de la realidad que tienden a encubrir la riqueza de la diversidad biológica y cultural. La continua inclinación a generar pautas de exclusión, la discriminación tácita o encubierta, la permanente jerarquización, la permanente tendencia humana hacia la dominación, son algunas de las secuelas que los museos pueden ayudar a transformar. Esta dimensión del museo resulta fundamental en el marco de la *Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales*, aprobada por la Unesco en París, el 20 de octubre de 2005, cuyos artículos más directamente relacionados con los museos se presentan en el Anexo 4. En tercera instancia, se encuentra el museo como espacio singular para la educación permanente, o aprendizaje a lo largo de la vida, considerando que los derechos culturales incluyen el derecho de todas las personas a la educación (artículo 26 de la Declaración Universal de Derechos Humanos y artículo 13 del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales). Y en cuarto lugar, el derecho a la libertad de opinión y de expresión, que, en sentido amplio, incluye el derecho a la información, el cual se encuentra formulado tanto en el Artículo 10 de la Declaración Universal de Derechos Humanos, como en el Artículo 19 del Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos en el contexto del derecho a la libertad de opinión y expresión, en los siguientes términos: “Toda persona tiene derecho a la libertad de expresión; este derecho comprende la libertad de buscar, recibir y difundir informaciones e ideas de toda índole [...] por escrito o en forma impresa o artística, o por cualquier otro procedimiento de su elección”.

Situados en el ámbito de los derechos colectivos, conocidos como derechos de tercera generación, los derechos culturales engloban el derecho al espacio del museo en varios sentidos pero, sobre todo, teniendo en consideración que el museo es, por definición

del ICOM aceptada por la Unesco, una institución permanente y sin ánimo de lucro,⁴⁸¹ al servicio de la sociedad y de su desarrollo. Reconociendo entonces a los museos como unas entidades de servicio público (independientemente de su naturaleza jurídica o administrativa, bien como entidades públicas del orden nacional, regional o local, o bien como entidades privadas constituidas como asociaciones, corporaciones o fundaciones sin ánimo de lucro), resultaría consecuente que el *derecho al museo*, en el conjunto de los derechos colectivos, se ubique entonces en la confluencia del goce del patrimonio cultural, el disfrute de los espacios de uso público, y la promoción y defensa de la creación, la identidad y la diversidad cultural. Adicionalmente, como se vio atrás, una dimensión de este *derecho al museo* podría expresarse en el derecho que tienen las comunidades, y la sociedad en su conjunto, a confiar en una institución de servicio público —de naturaleza pública o privada pero avalada y supervisada por las entidades públicas, como es el caso de los museos privados con personería jurídica— la preservación, investigación y divulgación de su patrimonio cultural y natural, pero también a acceder al disfrute, apreciación y conocimiento de este patrimonio y de las múltiples actividades que se desarrollan en torno a éste (descritas en este estudio en los apartados sobre los diez componentes principales y seis transversales).

En su ensayo *Understanding Museum. A proposal: The museum as an autopoietic System*, Michael Fehr construye la definición del museo como sistema alrededor de tres tesis fundamentales: 1) el museo es un sistema vivo en el cual la ciencia es sólo una suboperación del sistema; 2) el museo puede operar únicamente con símbolos, donde, en el caso en que los objetos que ingresan al museo no sean ya símbolos en sí mismos, el museo se encarga de convertirlos como tales; y 3) “las formas de representar el mundo que han sido desarrolladas por las artes visuales son convertidas por el sistema museo en técnicas para adquirir, distinguir y apropiar realidades, y sirven [...] para establecer y presentar aquella imagen del mundo que cada museo, explícita o implícitamente, representa”.⁴⁸² La calificación del museo como *sistema vivo* implica no sólo reconocer al museo como un

⁴⁸¹ Resultaría necesario igualmente, en la estructuración de una Ley General de Museos para Colombia, aclarar la relación del derecho al museo en el contexto de los derechos colectivos: la explicación de por qué el museo debe tener un estatuto legal que garantice su permanencia al servicio de las actuales y futuras generaciones, así como las diferencias en la concepción económica entre las organizaciones lucrativas y sin ánimo de lucro, a partir del grado de posibilidades de inversión de las utilidades de la entidad en intereses personales y no colectivos.

⁴⁸² Fehr, Michael. Op. Cit., p. 75.

organismo que se construye continuamente en sus distintas dimensiones, sino también otorgar un gran peso al patrimonio inmaterial que se expresa en las actividades que ocurren al interior del espacio del museo. Michael Fehr plantea igualmente que son las bases científicas del museo como sistema, aquello que dotó al museo de su carácter contemporáneo a partir de la Ilustración, considerando que “hasta la Era de la Ilustración, los museos fueron sistemas en los cuales, con la ayuda de la retórica, la sinécdoque y la *pars pro toto*, se establecieron las imágenes globales de ciertas comunidades y de sus logros”.⁴⁸³ El gradual predominio de la reorganización científica de las colecciones fue, entonces, el punto de quiebre que impulsó la transformación del museo como sistema complejo, donde los procesos de catalogación y documentación científica “comenzaron a legitimar las colecciones y reemplazaron el lugar de lo retórico-decorativo”.⁴⁸⁴ Así pues, desde el campo de los derechos culturales, no se trataría solamente del derecho a demandar de la institución museo la preservación del patrimonio común, sino la investigación científica de dicho patrimonio y su consecuente divulgación y exhibición sobre bases científicas. Este último aspecto es lo que justificaría las inversiones en la conservación del patrimonio reunido en los museos, tanto en sus salas de exposición como en sus espacios de reservas, puesto que los derechos colectivos en torno al patrimonio no se refieren sólo a su disfrute visual o al goce estético de su contemplación, sino también a su conocimiento y su aprovechamiento como fuente de inspiración, a partir de su comprensión. Estas nociones deberían referirse en sentido amplio a las diversas dimensiones o categorías de comprensión del museo que hemos expuesto en los primeros tres capítulos de este estudio.

Es fundamental que en el ámbito internacional se supere la concepción de los museos solamente como repositorios de patrimonio cultural mueble, destinados a su conservación, investigación y exhibición, para deleite del público y como apoyo a la educación formal e informal. Limitar los museos a esta definición —y asociarlos con las colecciones de patrimonio cultural en sentido amplio, tal como se está promoviendo en el actual proceso dentro de la Unesco— significaría afincar de nuevo la concepción de los museos de finales del siglo XIX y comienzos del XX. La concepción del siglo pasado, si bien sirvió durante esas décadas para consolidar el papel educativo de los museos al

⁴⁸³ Ídem.

⁴⁸⁴ *Ibíd.*, p. 76.

servicio de los distintos niveles de educación, como se vio atrás, durante las últimas décadas ha comenzado a debilitarse con la democratización de la educación formal básica, media y superior (esta última cada vez más al alcance de todos a través de los medios masivos y la Internet) y con la globalización de la información y las comunicaciones. De esta manera, ya no es posible ni recomendable continuar subrayando el papel educativo del museo (enfaticado en la *recomendación* de la Unesco de 1960), puesto que el predominio de este rol de apoyo a la educación formal no ha permitido a nuestras sociedades aprovechar a fondo el potencial de los museos en sus distintas dimensiones.

A lo anterior debe sumarse el reconocimiento de los museos como uno de los espacios fundamentales para la construcción de la memoria colectiva, cuya importancia para las comunidades y los países no radica sólo en su propia naturaleza sino en su capacidad de actuar de manera sinérgica con otros medios de la memoria. Como lo señala Astrid Erll,

*[...] los ámbitos mediales del recordar hacen posible y determinan el recuerdo, así como la interpretación que se hace de la experiencia propia y ajena. Las representaciones mediales preforman nuestra percepción y determinan cómo evocamos nuestros recuerdos [...] y] en esto se fundamenta el **poder que tienen los medios** [de la memoria colectiva] **para crear memoria**. Las obras expuestas en el museo, los libros de historia, las películas históricas, los relatos de la vida diaria y los monumentos forman un horizonte de versiones sobre el modo como el pasado, el presente y el futuro se relacionan entre sí. La capacidad constructiva de estos medios sólo se hace evidente, en general, cuando descubrimos contradicciones o adoptamos de manera consciente la actitud de observadores [...].*⁴⁸⁵

Aunque los museos deben reconocerse a sí mismos como partes de un conjunto articulado de instituciones y medios de la memoria, lo que no podría faltar en la estructuración de un nuevo instrumento internacional orientado a la protección y promoción de los museos, es justamente su reconocimiento como espacios singulares en el conjunto de los medios de la memoria colectiva, en cuanto instituciones que, de manera excepcional, reúnen elementos de las tres funciones esenciales de estos medios: almacenamiento, circulación y evocación.⁴⁸⁶

⁴⁸⁵ Erll, Astrid. Op. Cit., pp. 194-195 (subrayado en el texto original).

⁴⁸⁶ *Ibíd.*, pp. 188-190.

Sin embargo, ninguna de las anteriores nociones de museo podría constituirse en el único énfasis durante la construcción de la nueva *recomendación* para la protección y promoción de los museos en los países miembros de la Unesco. En su lugar, proponer a la Unesco el reconocimiento del museo como una categoría de *espacio cultural* singular del patrimonio inmaterial de la cultura occidental, implicaría reconocer la coexistencia sinérgica de las categorías que hacen del museo un sistema complejo: aquel lugar/territorio donde se aloja un contenido o patrimonio, que se construye y potencia en torno a la investigación, la comunicación y educación, el deleite y goce, en el contexto amplio de relaciones del museo con la sociedad, la nación e identidad, y los derechos culturales, sobre la base de las nociones de musealización y de permanencia y sostenibilidad. Un sistema que, a su vez, es permeado por las categorías transversales de preservación (conservación/restauración), exhibición, culto/ritual, planificación/gestión, protección/custodia, y agentes/gestores. La articulación de todas estas categorías o componentes esenciales es lo que hace del museo un *espacio cultural* singular, cuyo reconocimiento internacional en el siglo XXI debe permitirle dejar de ser percibido simplemente como una colección expuesta al público, para ser reconocido de manera amplia en su doble rol en el ámbito de los derechos: como un derecho cultural en sí mismo —en cuanto espacio público vivo, múltiple y complejo, pluridimensional y siempre inacabado, situado en la conjunción de los distintos patrimonios y en la construcción de diversas relaciones— pero también como un lugar para el disfrute, promoción y defensa del conjunto de derechos culturales de los que el museo hace parte y sobre los cuales puede ser, a su vez, escenario de representación, reflexión y celebración.

VI. Conclusiones y recomendaciones

Con el ánimo de facilitar la utilización de los resultados de este trabajo para una eventual gestión de una ley general de museos en Colombia, se enuncian a continuación las principales conclusiones y recomendaciones obtenidas en los análisis precedentes. Como conclusión central, se ha constatado en este estudio que no es el museo, en cuanto sistema complejo, el que está protegido en la legislación actual, sino sólo sus componentes patrimoniales materiales (las colecciones y los edificios), teniendo como justificación la protección del patrimonio cultural y la prestación de servicios al público, fundamentalmente como apoyo a la educación, al turismo y a la preservación del patrimonio universal, nacional o local que pertenece a la sociedad. En consecuencia, las conclusiones siguientes se orientan a proponer acciones concretas para la concepción de un instrumento normativo que permita reconocer las diversas dimensiones del museo como sistema complejo y garantizar la protección y promoción de los museos de manera integral, en el marco de los derechos culturales.

A. Conclusiones

1. Hacia la transformación del actual enfoque conservacionista

Se requiere una nueva definición del museo en el nivel legal en Colombia. Los artículos sobre museos en la Ley General de Cultura (Ley 397 de 1997, arts. 49 al 55) presentan un enfoque conservacionista predominante en la concepción de los museos, no sólo en su definición sino en los demás artículos relacionados, los cuales están centrados en las colecciones, en su investigación, incremento, protección, conservación, restauración y control. Incluso los edificios de los museos son vistos

fundamentalmente como patrimonio inmueble y como repositorios cuyo fin primordial es albergar las colecciones.

Una legislación contemporánea de museos debe reconocer de manera explícita que la conservación del patrimonio cultural, su investigación, documentación y protección, no son fines en sí mismos sino instrumentos al servicio de la sociedad.

2. Necesidad de inclusión de la naturaleza compleja del museo

Una legislación sobre museos en Colombia tendría que abarcar la naturaleza compleja del museo mediante la inclusión de los diez componentes principales descritos en este estudio (lugar/territorio, contenido/patrimonio, investigación, comunicación/educación, deleite/goce, sociedad, nación/identidad, derechos culturales, musealización, y permanencia/sostenibilidad), junto con los seis componentes transversales: preservación (conservación/restauración), exhibición, culto/ritual, planificación/gestión, seguridad/protección, y por último, el equipo gestor o unidad de trabajo del museo.

3. Reconocimiento de la dimensión inmaterial

Aunque el artículo 49 de la Ley 397 de 1997 reconoce a los museos “como entes enriquecedores de la vida y de la identidad cultural nacional, regional y local”, esta concepción no se desarrolla en los siguientes artículos. Una legislación de museos tendría que acoger la definición internacional de museo como espacio para la preservación/salvaguardia, investigación, comunicación y disfrute no sólo del patrimonio material sino también del patrimonio inmaterial.

4. Superar el énfasis en los museos estatales

La mayoría de las legislaciones analizadas fueron concebidas para regular el funcionamiento de los museos estatales, generando un vacío en la normatividad de los esfuerzos privados en la constitución y sostenimiento de museos, los cuales se limitan a regularse fundamentalmente con la legislación general que se aplica a las entidades sin ánimo de lucro en cada país. Sin embargo no existe normatividad precisa para la formalización de la existencia legal de muchos de los museos

estatales, los que con frecuencia no están constituidos por ley ni por decreto, sino por fuerza de la costumbre o, en el mejor de los casos, por actos administrativos transitorios o dependientes de un período específico de dirección de la entidad de tutela.

5. Vacío en la regulación de la propiedad de los museos

Tampoco existe un marco jurídico claro para la actuación de aquellos museos que, por tradición, aún funcionan como propiedad de personas particulares o naturales — o en algunos casos de empresas privadas— pero que no han decidido constituirse jurídicamente en entidades sin ánimo de lucro.

6. Superar el predominio de la visión de atractivo turístico

En algunas legislaciones analizadas se identificó la visión predominante de los museos como atractivo o recurso turístico, vinculada sobre todo a la sostenibilidad de estos espacios, más que a la búsqueda del bienestar de las comunidades donde los museos se encuentran ubicados y que deberían ser objetivo prioritario del impacto económico local derivado del uso del museo como atractivo turístico.

7. El *derecho al museo* en el marco de los derechos culturales

A excepción de la legislación de Brasil, en las demás legislaciones analizadas la relación de los museos con los derechos culturales se asume primordialmente en la dimensión del acceso al patrimonio cultural y el deber del Estado (y de los ciudadanos) en la protección y conservación de este patrimonio. Reconociendo a los museos como unas entidades de servicio público, resultaría consecuente que el *derecho al museo*, en el conjunto de los derechos colectivos, se ubique entonces en la confluencia del goce del patrimonio cultural, el disfrute de los espacios de uso público, y la promoción y defensa de la creación, la identidad y la diversidad cultural. Adicionalmente, una dimensión de este *derecho al museo* podría expresarse en el derecho que tienen las comunidades, y la sociedad en su conjunto, a confiar en una institución de servicio público —de naturaleza pública o privada pero avalada y supervisada por las entidades públicas, como es el caso de los museos

privados con personería jurídica— la preservación, investigación y divulgación de su patrimonio cultural y natural, pero también la posibilidad de acceder al disfrute, apreciación y conocimiento de este patrimonio y de las múltiples actividades que se desarrollan en torno a éste (descritas en este estudio en los apartados sobre los diez componentes principales y seis transversales).

8. Lugar de aprendizaje a lo largo de la vida

El mayor valor de los museos para la sociedad no se encuentra hoy en su capacidad de apoyar la educación formal sino, por el contrario, en su potencial para ofrecer experiencias significativas en todas las etapas de la vida, es decir, como recursos que estimulan el descubrimiento, la pasión por el conocimiento y el aprendizaje a lo largo de la vida (*lifelong learning*). En este contexto, son las distintas dimensiones de los museos las que los hacen lugares centrales para el ejercicio de los derechos culturales en sentido amplio. Una legislación contemporánea de museos tendría que impulsar el potencial de las exhibiciones de los museos como posibilidades para establecer conexiones entre objetos, ideas y calidades del espacio en el que son presentadas e inducir, mediante estas conexiones, diversas sensaciones y reacciones en los públicos visitantes.

9. Compromiso ético

El reconocimiento del espacio del museo como lugar singular para el ejercicio de los derechos culturales, conlleva una posición ética de prestar apoyo y asistencia a los distintos públicos visitantes para que puedan tomar conciencia de estar ingresando a un espacio perceptivo singular que les permitiría el redescubrimiento de la diversidad cultural y natural, de nuevas visiones sobre la multiplicidad humana y universal.

10. Rol social de los museos

Una legislación contemporánea de museos podría centrarse en la transformación de la concepción de estas instituciones en su rol social desde las siguientes perspectivas

- a) El museo como espacio para la comprensión de la diversidad en el mundo, en todos los ámbitos
- b) Reconocimiento del museo como escenario que contribuye a la construcción de identidades de una comunidad, como lugar de reflexión sobre los símbolos identitarios y como espacio de apoyo a la construcción de identidades individuales
- c) Ver el museo como un lugar donde se construyen relaciones entre sujetos, objetos y espacios, para el ejercicio de los derechos culturales en torno al patrimonio cultural y natural, material e inmaterial.
- d) Pasar de asumir el museo únicamente como conservador de bienes simbólicos y difusor (reproductor) de capital simbólico, a comprender el museo como sistema complejo, como espacio donde, a partir de la exhibición de un capital de patrimonio cultural, se generan diversas formas de vivir y transformar capital simbólico.

B. Recomendaciones

1. Coexistencia de distintos modelos de museo

Considerando los aspectos analizados en el *efecto rizoma*, debería adoptarse en el marco normativo cierta flexibilidad con relación al desarrollo de las funciones tradicionales del museo, no siendo posible su adopción por una norma estatuida para aplicarse tajantemente como regla general en todos los casos. La concepción contemporánea del museo, como se expuso en *la era relacional de los museos*, no puede eludir la coexistencia de las concepciones anteriores.

2. Marco principal de la legislación de museos

La legislación de museos no sólo debería orientarse a la protección del museo como institución cultural sino a su defensa como espacio para la libertad de creación y el ejercicio de los derechos culturales. En esa medida, el marco principal de toda legislación sobre museos debería fundarse en los derechos humanos y los derechos culturales, considerados los museos como instrumentos para la defensa de estos

derechos, como lugares de libertad de pensamiento, de construcción de identidades y de nuevas formas de comprensión y de relación con el otro.

3. Organización de los componentes del museo para su discusión

Para facilitar los debates en torno a la comprensión de los museos como sistemas complejos, es recomendable realizar el análisis de los dieciséis componentes (diez principales y seis transversales) organizados en cuatro grandes conjuntos:

A) El museo como espacio para la preservación y salvaguarda del patrimonio cultural y natural, material e inmaterial (la investigación, las labores de registro, catalogación y documentación, la conservación y restauración, la seguridad y protección);

B) El museo como espacio de comunicación y educación (exhibición, educación, contemplación y reflexión, disfrute o deleite, relación museo-culto/ritual);

C) Los recursos, la organización y los actores que articulan la preservación y la comunicación del patrimonio (lugar/territorio, contenido/patrimonio, planificación/gestión, equipo de trabajo, museo-sociedad, museo-permanencia/sostenibilidad); y

D) La concepción del museo como lugar dispuesto para el ejercicio de los derechos culturales —como escenario singular de construcción de la memoria colectiva— a través de la configuración de símbolos identitarios y la apreciación y construcción de interrelaciones en diversos niveles y dimensiones. Tales categorías, las cuales contienen a su vez los principios que deben fundamentar el proyecto normativo, se encuentran en la relaciones museo-nación e identidad, museo-derechos culturales, y museo-musealización.

Bibliografía

NOTA: Debido a su extensión, no se incluyen en esta bibliografía las numerosas leyes, decretos-ley y otros instrumentos normativos de los cinco países de Iberoamérica analizados en el Capítulo IV, los cuales se referencian dentro del texto a lo largo de dicho capítulo.

Achugar, Hugo. *El lugar de la memoria. A propósito de monumentos (motivos y paréntesis)*. En: Martín-Barbero, Jesús, Fabio López de la Roche y Jaime Eduardo Jaramillo (eds.). *Cultura y globalización*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Centro de Estudios Sociales, 1999.

Adorno, Theodor W. *Museo Valéry-Proust (1953)*. En: *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. Traducción de Manuel Sacristán. Barcelona, Ediciones Ariel S. A., 1962, pp. 187-200.

Aguilera Jiménez, Patricia. *Museos: interacción para comprender las ciencias*. En: Revista Ciencia y Desarrollo, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología de México (Conacyt), Vol. 38, N° 260, julio-agosto de 2012, pp. 42-47.

Alexander, Edward P. and Mary Alexander. *Museums in Motion: An Introduction to the History and Functions of Museums*. 2nd Ed. Lanham, MD, AltaMira Press, 2008.

Alonso Fernández, Luis. *Introducción a la nueva museología*. Madrid, Alianza Editorial, 1999.

Álvarez Álvarez, José Luis. *Estudios jurídicos sobre el Patrimonio Cultural de España*. Madrid, Marcial Pons Ediciones Jurídicas y Sociales S.A., 2004.

Ames, Michael McClean. *Cannibal Tours and Glass Boxes: The Anthropology of Museums*. Vancouver, University of British Columbia Press, 1992.

Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Traducción de Eduardo L. Suárez. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Anderson, Gail (ed.). *Reinventing the Museum. Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*. Lanham, Altamira Press, 2004.

Bal, Mieke. *Telling, Showing, Showing Off*. En: *Critical Inquiry*. Vol. 18, N° 3 (Spring, 1992), The University of Chicago Press, pp. 556-594.

Barry, Ailsa. *NaturePlus - Developing a Personalised Visitor Experience Across the Museum's Virtual and Physical Environments*. En: J. Trant and D. Bearman (eds). *Museums and the Web 2010: Proceedings*. Toronto: Archives & Museum Informatics. Published March 31, 2010. Consultado el 21 de julio de 2013 en: <http://www.archimuse.com/mw2010/papers/barry/barry.html>

Bazin, Germain. *The Museum Age*. Trad. Jane van Nuis Cahill. New York, Universe Books, 1967.

Benjamin, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica." En: *Discursos interrumpidos I: Filosofía del arte y de la historia*. Prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre. Buenos Aires, Taurus Ediciones, 1989, pp. 15-57.

Bermúdez Peña, Claudia. *Intervención social desde el Trabajo Social: un campo de fuerzas en pugna*. En: *Revista Prospectiva*, N° 16, Octubre de 2011. Consultado el 27 de febrero de 2013 en: <http://dintev.univalle.edu.co/revistasunivalle/index.php/prospectiva/issue/view/137>

Berry, David. *Tradescant Collection. Musaeum Tradescantianum*. Consultado el 12 de octubre de 2012 en: www.ashmolean.org/ash/amulets/tradescant/tradescant04.html

Blasco, María Elida. *De objetos a "patrimonio moral de la nación". Prácticas asociadas al funcionamiento de los museos históricos en la Argentina de las décadas de 1920 y 1930*. En: *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos. Debates 2012*, Online since 13 December 2012. Consultado el 28 de julio de 2013, en: <http://nuevomundo.revues.org/64679> ; DOI : 10.4000/nuevomundo.64679

_____. *Iniciativas privadas, intereses políticos y del Estado en la organización de los museos de historia entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX*. Trabajo final presentado para uno de los seminarios del Doctorado en Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, titulado "Democracia, Estado y Sociedad en la Argentina contemporánea, 1912-1970", dictado por el Prof. Luis Alberto Romero en el 2° cuatrimestre del año 2007, p. 18. Consultado el 4 de agosto de 2013 en: <http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/blasco3.pdf>

Boniface, Priscilla y Fowler, Peter J. *Heritage and Tourism in "the Global Village"*. London, Routledge, 1993.

Bourdieu, Pierre. *Algunas propiedades de los campos*. Conferencia dirigida a un grupo de filólogos e historiadores de la literatura, en la École Normale Supérieure de París, noviembre de 1976. En: *Sociología y cultura*. México: Conaculta, 1990, pp. 135-141.

_____. *Raisons Pratiques. Sur la Théorie de l'Action*. Paris, Seuil, 1994.

Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional*. Trad. de Cecilia Beceyro y Sergio Delgado. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora S.A., 2006.

Bravo de Hermelin, Marta Elena. *Itinerarios culturales 1985-2007 —Voces y presencias—*. Medellín, Editorial Lealon, 2008.

Brisson, Luc. *Las Teogonías de la Grecia Arcaica de los siglos VIII a VI a.C. El modelo hesiódico y el modelo órfico*. En: Châtelet, François y Gérard Mairet (eds.). *Historia de las ideologías*. Madrid, Ediciones Akal, 2008, pp. 51-59.

Calvo Serraller, Francisco. *El museo alejandrino*. En: *El museo: historia, memoria, olvido*. Revista de Occidente, N° 177. Febrero, 1996, pp. 11-21.

Cameron, Duncan F. (1971). *The Museum, a Temple or the Forum*. En: Anderson, Gail (Ed.). *Reinventing the Museum: Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*. Walnut Creek, California, AltaMira Press, 2004

Carbonell Blanco, José Antonio (ed.). *Memorias del II Encuentro de Abogados Expertos en Legislación Cultural de los países del Convenio Andrés Bello*. Bogotá, Convenio Andrés Bello, 2004.

Carr, David. *Mind as verb*. En: Genoways, Hugh H. (ed). *Museum Philosophy for the Twenty-first Century*. Lanham, MD, AltaMira Press, 2006, pp. 11-18.

Carrión Gútiez, Manuel. *Manual de bibliotecas*. 8ª edición. Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez - Pirámide, 2001.

Castellanos Valenzuela, Gonzalo (comp.). *Compendio de Legislación Cultural en Colombia*. Bogotá, Ministerio de Cultura, 2010.

Chagas, Mário de Souza. *Cultura, Patrimônio e Memória*. En: Ciências e Letras (Porto Alegre), Porto Alegre, v. 31, 2002, pp. 15-29.

_____. Intervención sobre la ecuación *Museos y patrimonio (memoria + creatividad) = cambio social*, durante el Encuentro “Museos y patrimonio” organizado por ICOM Colombia en el Museo de Arte del Banco de la República, Bogotá, 18 de septiembre de 2013.

Chirolla, Gustavo. *Dispositivos artísticos y tecnológicos*. En: Gil, Javier et al. *39 Salón Nacional de Artistas*. Bogotá, Ministerio de Cultura, 2004.

Choay, Françoise. *The Invention of the Historic Monument*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

Clifford, James. "Museums as Contact Zones," *Routes, Travel and Translation in the Late 20th Century*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1997.

Comisión Nacional para el desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI). *La vigencia de los derechos indígenas en México*. México, Dirección de Derechos Indígenas – CDI, 2007.

Conn, Steven. *Do Museums Still Need Objects?* Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2010.

Convenio Andrés Bello. *Legislación cultural de los países del Convenio Andrés Bello* (Bolivia, Chile, Colombia, Cuba, Ecuador, España, Panamá, Paraguay, Perú, Venezuela). Segunda edición. Bogotá: Convenio Andrés Bello –CAB, 2004. Versión digital en CD-Rom.

Convenio de Cooperación N°176/08 de 2008, suscrito entre la Asociación de Amigos del Museo Nacional y la Fundación Universidad Externado de Colombia, con el objeto de “aunar esfuerzos para formular la Política Nacional de Museos”. *Informe Final. Anexo 3. Análisis para la redacción final de los 4 temas de discusión*. Bogotá, Universidad Externado de Colombia - Facultad de Estudios del Patrimonio Cultural, 2009. Consultado el 15 de septiembre de 2013 en:

<http://www.museoscolombianos.gov.co/fortalecimiento/politica-nacional-de-museos/Documents/anexo3.pdf>

_____. *Construcción de la Política Nacional de Museos de Colombia. Relatoría de la Mesa de Trabajo con Educadores y Comunicadores*. Bogotá, Ministerio de Cultura-Red Nacional de Museos, Universidad Externado de Colombia, 13 de marzo 2009, p.8. En: <http://www.museoscolombianos.gov.co/inbox/files/docs/relatoriaeducadorescomunicadores.pdf>

Cortés Suaza, Gustavo. *Los derechos culturales en el ordenamiento jurídico de Colombia*. En: Ávila Ortiz, Raúl, y Gil Rendón, Raymundo (coords.). *Derechos humanos y derechos culturales, Tomo II*, Derecho y Cultura Vol. 2, N° 8, Órgano de Divulgación de la Academia Mexicana para el Derecho, la Educación y la Cultura, A.C., México, D.F., Invierno 2002-2003, pp. 51-80.

Cousillas, Ana M. *Los estudios de visitantes a museos: fundamentos generales y principales tendencias*. Buenos Aires, 24 de agosto de 1997. Consultado en: <http://www.naya.org.ar/articulos/museologia02.htm>

Dana, John Cotton. *A Library Primer*. Chicago, Library Bureau, 1913.

De Carli, Georgina. *Vigencia de la Nueva Museología en América Latina: conceptos y modelos*. En: ABRA N° 33, Revista de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Costa Rica, Editorial Euna, Junio-diciembre de 2006. Edición electrónica:

De la Fuente Andrés, Félix. *Museo y sociedad: Tendencias actuales y nuevas perspectivas*. En: AA.VV. Museo y Sociedad. Primer Curso de Museos. Santiago de Compostela, 11-14 de junio de 1986. ANABAD Galicia. Estudios N° 3. Madrid, Asociación Española de Archiveros, Bibliotecarios, Museólogos y Documentalistas, 1987, pp. 69-86.

De Lima, Blanca. *Seminario sobre historia oral. Taller experimental sobre transcripción de textos para historia oral*. Mérida, Universidad de los Andes – Escuela de Historia, y Universidad Nacional Experimental Francisco de Miranda – Centro de Investigaciones Históricas Pedro Manuel Arcaya, Junio de 2008, pp. 7-9. Consultado el 24 de agosto de 2013, en:
http://www.saber.ula.ve/mumcoa/galerias/textos/serie_lecc_hist_oral/presentacion8.pdf

De Stefani C., Patricio. *Reflexiones sobre los conceptos de espacio y lugar en la arquitectura del siglo XX*. En: Diseño Urbano y Paisaje, Año 6, N° 16, Centro de Estudios Arquitectónicos, Urbanísticos y del Paisaje, Universidad Central de Chile, Santiago, Chile, Diciembre de 2009, pp. 2-28.

Debord, Guy. Translated by Malcolm Imrie. *Comments on the Society of the Spectacle*. New York, Verso, 2002.

Deflem, Mathieu. *Sociology of Law: Visions of a Scholarly Tradition*. New York, Cambridge University Press, 2008.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

Deloche, Bernard. *El museo virtual: hacia una ética de las nuevas imágenes*. Madrid, Trea, 2002.

Déotte, Jean-Louis. *El museo no es un dispositivo*. Traducción de Andrés Correa Motta. En: *Cahiers Philosophiques* N° 124, 1er trimestre de 2011, pp. 9-22.

_____. *Blanchot, la ruina es un modo del aparecer*. En: *Catástrofe y olvido: las ruinas, Europa, el museo*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1998, pp. 35-49.

Desvallées, André y François Mairesse (Dir.). *Conceptos claves de museología*. París, Armand Collin e ICOM-ICOFOM, 2010.

_____. *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. París: Armand Colin, 2011.

Do Nascimento Júnior, José, y Chagas, Mário de Souza. *Panorama dos museus no Brasil*. En: *Panoramas museológicos da Ibero-américa*. Brasília: Iphan/Demu, 2008.

Doering, Zahava D. and Andrew J. Pekarik. *Questioning the Entrance Narrative*. En: *Journal of Museum Education*, Vol. 21, N° 3, *Determining Museum Effectiveness: Visitor Studies Today* (Fall, 1996), pp. 20-23.

Donato, Eugenio. *The Museum's Furnace: Notes toward a Contextual Reading of Bouvard and Pécuchet*. En: Harari, Josué V. (ed.). *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. Ithaca, Cornell University Press, 1979, pp. 213-238.

Donghai, Su. *Philosophy of Chinese Museums*. En: Icofom Study Series 24 (1994): *Museum and Community I*, pp. 105-112.

Doss, Erika Lee. *Memorial Mania: Public Feeling in America*. Chicago, The University of Chicago Press, 2010.

Dudley, Sandra H. (ed.). *Museum Materialities: Objects, Engagements, Interpretations*. London & New York, Routledge, 2010.

Duncan, Carol. *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*. New York, Routledge, 1995.

Edson, Gary. *Museum Management*. En: Boylan, Patrick J. (Edit. & Coord.) *Running a Museum: A Practical Handbook*. ICOM, Paris, 2004.

Erll, Astrid. *Memoria colectiva y culturas del recuerdo. Estudio introductorio*. Trad. de Johanna Córdoba y Tatjana Louis. Bogotá, CESO-Universidad de los Andes, 2012.

Escalante Gonzalbo, Fernando. *Leer, ¿para qué?* En: *A la sombra de los libros. Lectura, mercado y vida pública*. México, El Colegio de México, 2007, pp. 59-96.

Falk, John H., Dierking, Lynn D. *The Museum Experience*. Washington: Whalesback Books. Falk/Dierking (1998).

Fehr, Michael. *Understanding Museum. A proposal: The museum as an autopoietic System*. Traducido del alemán al inglés por David Ward. En: *Reflecting by Doing. Conceiving and creating an exhibition on the history and the collections of The Historical Museum of Bosnia and Herzegovina, Sarajevo*. A workshop arranged by Museumsakademie Joanneum, Graz, and Institute for Art in Context, University of the Arts, Berlin, Germany, March 27-30, 2008, pp. 73-77. Publicado originalmente en: Michael Fehr / Clemens Krümmel / Markus Müller (Hrsg.). *Platons Höhle: Das Museum und die elektronischen Medien*. Köln, Wienand, 1995, pp. 11-20.

Fernández Fernández, José Manuel. *Capital simbólico, dominación y legitimidad. Las raíces weberianas de la sociología de Pierre Bourdieu*. En: *Papers. Revista de Sociología*. Universitat Autònoma de Barcelona, Vol. 98, N° 1 (2013), pp. 33-60.

Fernández Ortega, Jairo A. *Estudio transversal de la ocupación del tiempo libre y determinación de patrones de comportamiento frente a la actividad física de los escolares*. Ponencia presentada en el II Simposio Nacional de Investigación y Formación en Recreación. Vicepresidencia de la República, Coldeportes / Fundación Colombiana de Tiempo Libre y Recreación – FUNLIBRE, 27 al 29 de Septiembre de 2001. Bogotá, D.C., Colombia. En: <http://www.redcreacion.org/documentos/simposio2if/JFernandez.htm>

Findlen, Paula. *The Museum: Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy*. En: *Journal of the History of Collections* 1, N° 1 (1989): 59-78.

_____. *Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*. Berkeley, University of California Press, 1994.

Fiori, Lavinia y Monsalve, Juan. *El baile del muñeco: estudio sobre el ritual del Amazonas*. Bogotá, Editorial Magisterio, 1995. Consultado en: www.banrepcultural.org/blaavirtual/folclor/baile/vida.htm#MALOCA

Florescano, Enrique (comp.). *El patrimonio cultural de México*. México, D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes - Fondo de Cultura Económica, 1993.

Fondazione Renzo Piano. *Story - High Museum of Art Expansion*. Atlanta, U.S.A, 1999/2005. Consultado el 1° de febrero de 2013, en: <http://www.fondazionerenzopiano.org/project/103/high-museum-of-art-expansion/genesis/>

Foucault, Michel. *Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias*. En: Leach, Neil (ed.). *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*. New York, Routledge, 1997, pp. 330-336.

_____. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 1968.

_____. *Saber y verdad*. Madrid, Las Ediciones de la Piqueta, 1985.

Fuentes Romero, Juan José. *La biblioteca en la sociedad de la información*. Universidad de A Coruña, 2004, *Boletín de la ANABAD*, 54(1-2): 814-820.

García Boutigue, Rolando. *Sistemas complejos. Conceptos, método y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria*. Barcelona, Gedisa Editorial, 2006.

García-Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D.F.: Editorial Grijalbo, 1990.

_____. *Los usos sociales del patrimonio cultural*. En: Florescano, Enrique (comp.). *El patrimonio cultural de México*. México, D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes - Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 41-61.

García Vega, Miguel Ángel. "Los museos están admitiendo el regreso de los príncipes". *Entrevista con João Fernandes*. En: *El País*, 30 de marzo de 2013. Consultado el 12 de octubre de 2013, en: <http://blogs.elpais.com/con-arte-y-sonante/2013/03/>

Gardner, Albert TenEyck. *Museum in Motion*. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 24, n° 1 (Summer 1965): 12-24.

- Gielen, Pascal. *Museumchronotopics: on the representation of the past in museums*. Museum and society, Nov. 2004, 2 (3), 147-160.
- Gil De Los Reyes, María Soledad (coord.). *Ley 8/2007, De 5 de Octubre, De Museos y Colecciones Museográficas de Andalucía*. En: Revista BOJA N° 205, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 18 Octubre de 2007. 48 pp.
- Gnecco, Cristóbal, y Zambrano, Marta (Eds.). *Memorias hegemónicas, memorias disidentes. El pasado como política de la historia*. Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Universidad del Cauca, 2000.
- Gómez, Pedro Pablo. *La máquina-museo: la monumentación museal y la estructura de la sublimación*. En: CALLE14, Revista de investigación en el campo del arte. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, D.C., número 2 // diciembre de 2008, pp. 30-39.
- Graafland, Johan J. *Economics, Ethics and the Market: Introduction and applications*. Oxon, Routledge, 2007.
- Grupo Extracurricular de Lectura “Museología para museólogos”, organizado por estudiantes de la segunda cohorte de la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio de la Universidad Nacional de Colombia. *Samuel von Quiccheberg*. Consultado el 12 de agosto de 2012 en: http://www.museologia.co/2011/05/samuel-von-quiccheberg_21.html
- Guri-Rosenblit, Sarah (2001a) *The Tower of Babel Syndrome in the Discourse of Information Technologies in Higher Education*, The Open University of Israel, Department of Education and Psychology, Global E-Journal of Open, Flexible and Distance Education, 1 (1), 28-38.
- Habermas, Jürgen. *El concepto de dignidad humana y la utopía realista de los derechos humanos*. En: Diánoia, Vol. LV, N° 64 (mayo 2010), pp. 3-25.
- Hartog, François. *Tiempo y patrimonio*. En: Unesco. *Museum International. Diversidad Cultural y Patrimonio*. Vol. LVII, N° 3/227, septiembre de 2005, pp. 4-15.
- Harvey, Edwin R. *Derechos culturales en Iberoamérica y el mundo*. Madrid, Taurus – Quinto Centenario, 1990.
- _____. *Los Derechos Culturales. Instrumentos normativos internacionales y políticas culturales nacionales*. Documento informativo presentado en la Cuadragésima sesión del Comité de Derechos Económicos, Sociales y Culturales del Consejo Económico y Social de la ONU, Ginebra, 9 de mayo de 2008, 19 pp. Consultado el 13 de mayo de 2013 en: <http://www2.ohchr.org/english/bodies/cescr/docs/discussion/EdwinRHarvey.pdf>
- Hayes, Alan; Gray, Matthew y Edwards, Ben. *Social inclusion: Origins, concepts and key themes. Paper prepared for the Social Inclusion Unit, Department of Prime Minister and Cabinet*. Melbourne, Australian Institute of Family Studies, 2008, pp. 5-6. Consultado el 10

de agosto de 2013 en:
<http://www.socialinclusion.gov.au/sites/default/files/publications/rtf/si-origins-concepts-themes.rtf>.

Heredia Herrera, Antonia. *Archivística general: teoría y práctica*. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1988.

_____. *Esquema de un programa archivístico*. En: Boletín Anabad, XXXIII (1983), núm. 1, pp.79-84.

Hernández Hernández, Francisca. *El Museo como espacio de comunicación*. Asturias, Trea, 1998.

_____. *Planteamientos teóricos de la Museología*. Asturias, Trea, 2006.

Hooper-Greenhill, Eilean. *Los museos y sus visitantes*. Gijón, Ediciones TREA, 1998.

_____. *Museums and the Shaping of Knowledge*. London, Routledge, 2003.

Hubert, François. *Ecomuseums in France: contradictions and distortions*. En: Museum (Unesco, París) N° 148: Images of the ecomuseum (Vol. XXXVII, n° 4, 1985), pp. 186-190.

Hughes de Varine-Bohan. *The Modern Museum: Requirements and Problems of a New Approach*. En: Museum. Vol. XXVIII, N° 3, 1976.

Hughes, Robert. *The Shock of the New. The hundred-year history of modern art -It's rise, it's dazzling achievement, it's fall*. Rev. Sub. edition (August 13, 1991). New York, Alfred A. Knopf, 1991.

ICOFOM. *Museology: Back to Basics*, XXXII Annual Icofom Symposium, Synthesis of the Symposium Sessions 1-3, July 2009, Liège and Mariemont, p. 7. En:
http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/ISS%2038%20Sappl-Engl.pdf

ICOM. *Estatutos*. Texto enmendado en la 20ª Asamblea General. Barcelona, España, 6 de julio de 2001.

_____. *Estatutos* adoptados en la XXI Conferencia General realizada en Viena, Austria, 19-24 de agosto de 2007.

_____. Hochroth, Lysa (ed.). *Código de deontología del ICOM para los museos*. París, Consejo Internacional de Museos (ICOM), 2006.

Instituto Brasileiro de Museus (Ibram). *Opiniones para la discusión y construcción de un instrumento normativo internacional de preservación y promoción de los museos, del patrimonio museológico y de las colecciones*. Rio de Janeiro, Julio de 2012. Consultado el 6 de enero de 2014 en: <http://www.unesco.org/culture/museum/pdf/ibrames.pdf>

Ipsos - Napoleón Franco. *Evaluación sobre la percepción del impacto de la ampliación del Museo Nacional de Colombia*. Informe final. Bogotá, 4 de mayo de 2006.

Jay, Martin. *Regímenes escópicos de la modernidad*. En: *Campos de fuerza: entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Traducción de Alcira Bixio. Buenos Aires, Paidós, 2003, pp. 221-251.

Kaplan, Flora E.S. (ed.). *Museums and the making of "ourselves": the role of objects in national identity*. London, Leicester University Press, 1994.

Keene, Suzanne. *Fragments of the World: Uses of Museum Collections*. Oxford, Elsevier Butterworth-Heinemann, 2005.

Kent, Max Louis. *The British Enlightenment and the Spirit of the Industrial Revolution: The Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce (1754-1815)*. Doctoral Dissertation, University of California, Los Angeles, 2007.

Kirschenblatt-Gimblett, Barbara (ed). *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*. Berkeley, University of California Press, 1998.

_____. *From Ethnology to Heritage: The Role of the Museum*. En: Colardelle, Michel and Chevallier, Denis (eds.). *Among Others. Encounters and Conflicts in European and Mediterranean Societies*. 8th Conference SIEF, 3rd Conference ADAM, Lecture, Plenary Sessions, Workshops Contents. Marseille, Musée national des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, April 26-30, 2004.

Knight, Alan. *La identidad nacional: ¿mito, rasgo o molde?* En: Wills Obregón, María Emma y Sánchez, Gonzalo (eds.). *Museo, memoria y nación: misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro*. Bogotá, Ministerio de Cultura-Museo Nacional de Colombia, 2000.

Kotler, Neil. *Delivering Experience: Marketing the Museum's Full Range of Assets*. En: *Museum News*, 78:3, May/June 1999, pp. 30-39, 58-61.

Kotler, N. y Kotler, P. *Estrategias y marketing de museos*. Barcelona, Ariel Patrimonio Histórico, 2001.

Kulišić, Marija y Miroslav Tuđman. *Monument as a Form of Collective Memory and Public Knowledge*. En: Stančić, Hrvoje, Sanja Seljan et al (eds.). *2nd International Conference "The Future of Information Sciences: INFUTURE2009: Digital Resources and Knowledge Sharing"*, Zagreb, Department of Information Sciences, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb, 4-6 November 2009, pp. 125-133.

Lafuente Batanero, Luis. *Las medidas de fomento. Aplicación de la nueva ley de mecenazgo en los museos*. En: *museos.es*, Revista de la Subdirección General de Museos Estatales, Ministerio de Cultura de España, N° 0 (2004), pp. 102-117.

León, Aurora. *El museo: teoría, praxis y utopía*. Madrid, Cátedra, 1982.

Lewis, Geoffrey D. *Museum*. En: *Encyclopædia Britannica*. Consultado el 24 de febrero de 2012 en: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/398814/museum#ref579324>

Lima Paúl, Gabriela. *Patrimonio cultural regional: estudio comparativo sobre la legislación protectora en las 32 entidades federativas mexicanas*. En: *Derecho y Cultura*, N° 9, marzo-agosto de 2003, pp. 43-98.

Lopes, Maria Margaret. *A favor da desescolarização dos museus*. En: *Educação & Sociedade*, n° 40, dez. 1991, p. 443-455.

López Barbosa, Fernando. *Directorio de museos de Colombia 1995/1996*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura – Museo Nacional de Colombia, 1995.

López Bárcenas, Francisco. *Legislación y derechos indígenas en México*. México D.F., Centro de Estudios para el Desarrollo Rural Sustentable y la Soberanía Alimentaria – Cámara de Diputados, LXI Legislatura, 2009.

López Caballero, Paula y Torres Mazuera, Gabriela. *La “alteridad escogida” del Museo del Quai Branly*. En: *Revista Ciencias*. Universidad Nacional Autónoma de México. N° 86, Abril-junio de 2007, pp. 62-65.

Lord, Barry y Lord, Gail Dexter. *Manual de gestión de museos*. Barcelona, Ariel Patrimonio Histórico, 1998.

Lozano, Mónica. *Programas y experiencias en popularización de la ciencia y la tecnología. Panorámica desde los países del Convenio Andrés Bello*. Bogotá, Convenio Andrés Bello y Editorial El Malpensante, 2005.

Luengas, Lorena. *Salón del Nunca Más, Granada, Oriente Antioqueño: un proceso comunitario*. En: AA.VV. *Museos, comunidades y reconciliación. Experiencias y memorias en diálogo. XIV Cátedra Anual de Historia “Ernesto Restrepo Tirado”*. Bogotá, Museo Nacional de Colombia y Universidad Externado de Colombia, Facultad de Estudios del Patrimonio Cultural, Programa de Museología, 2008 (publicación digital: 2012), pp. 24-59.

Luna Plascencia, Rocío, Antonio Castañón Barrientos y Andrea Raz-Guzmán Macbeth. *La biodiversidad en México: su conservación y las colecciones biológicas*. En: *Ciencias*, Revista de la Facultad de Ciencias de la Universidad Nacional Autónoma de México, N° 101, Enero-Marzo de 2011, pp. 36-43.

- Macdonald, Sharon J. *Museums, national, postnational and transcultural identities*. En: *Museum and Society*, 1 (1): 1-16. 2003, University of Leicester.
- Maceira Ochoa, Luz María. *Dimensiones simbólico-rituales de los museos-lugares de la memoria*. En: *Alteridades: Nuevas museologías del siglo XXI*. Revista de la Universidad Autónoma Metropolitana, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Antropología, vol.19, n.37, enero-junio 2009, pp. 69-85.
- _____. *Los museos en la educación de personas jóvenes y adultas*. En: *Revista Interamericana de Educación de Adultos, CREFAL*, Año 30, N° 1, enero - junio 2008, pp. 47-76.
- _____. *Museo, memoria y derechos humanos: itinerarios para su visita*. Bilbao, Universidad de Deusto, 2012, p. 20.
- Magán Wals, José Antonio. *El concepto de biblioteca en la actualidad: bibliotecas reales frente a bibliotecas virtuales*. En: *Tratado básico de biblioteconomía*. Madrid, Editorial Complutense S.A., 2004, pp. 19-46.
- Mairesse, François. *Le musée, temple spectaculaire*. Lyon, Presses Universitaires, 2002.
- _____. *Muséalisation*. En: Desvallées, André et François Mairesse (eds.). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris, Armand Colin, 2011, pp. 251-255.
- Malt, Carol. *Women's voices in Middle East museums: case studies in Jordan*. New York, Syracuse University Press, 2005.
- Maroević, Ivo. *El rol de la musealidad en la preservación de la memoria*. Trad. de Mónica Risnicoff de Gorgas. Universidad de Zagreb, 1997, pp. 7.
- Marstine, Janet (ed.). *New Museum Theory and Practice: An Introduction*. Oxford, Blackwell Publishing, 2006.
- Massó Guijarro, Ester. *La identidad cultural como patrimonio inmaterial: relaciones dialécticas con el desarrollo*. En: *Theoria*. Vol 15 (1): 88-99, 2006.
- Maure, Marc. *La nouvelle muséologie, qu'est-ce-que c'est?*. En: Schärer, Martin R. (Ed.). *Museum and Community II*. ICOFOM Study Series, 25, Alimentaryum Museum, Vevey, 1996.
- McManus, Paulette M. *Topics in Museums and Science Education*. En: *Studies in Science Education*, Vol. 20, 1 (1992), pp. 157-182.
- Medina González, Isabel. Análisis comparativo de valoración del patrimonio cultural desarrollado por David Throsby (2000), presentado durante su conferencia en el seminario

“Valoración de acervos museológicos”, organizado por Ibermuseos y la Fundación Getty en el Museo Nacional de Colombia, Bogotá, 19-23 de noviembre de 2012.

Méndez Fonte, Rosa. *De la invención de las raíces a los procesos de patrimonialización folklórica*. En: *Odiseo: rumbo al pasado*, Revista de Historia (Málaga, España), Asociación Cultural Odiseo, II (6), 15 de septiembre de 2002.

Michèle, Petit. *Lo que está en juego en la lectura hoy en día*. En: *Nuevos acercamientos a los jóvenes y la lectura*. México, Fondo de Cultura Económica, 1999, pp. 61-106.

Moore, Kevin. *La gestión del museo*. Gijón, España, Ediciones Trea, 1998.

Morales Lersch, Teresa, Cuautémoc Camarena Ocampo y Constantino Valeriano García. *Pasos para crear un museo comunitario*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Culturas Populares, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Programa de Museos Comunitarios y Ecomuseos, 1994.

Morales Moreno, Luis Gerardo. *Invención de la curiosidad moderna y el museo/paradigma*. En: Torres Septién, Valentina (Coord.). *Producciones de sentido, 2: algunos conceptos de la historia cultural*. México, Universidad Iberoamericana, 2006, pp. 29-48.

Moreiro González, José Antonio. *Nuevas competencias profesionales para nuevas funciones bibliotecarias*. En: *Boletín de la ANABAD*, Tomo 54, N° 1-2, 2004, pp. 821-830.

Moutinho, Mário C. *Definição evolutiva de Sociomuseologia - Proposta de reflexão*. XII Atelier Internacional do MINOM. Lisboa, Universidade Lusófona, septiembre de 2007. Consultado el 18 de Agosto de 2013 en: <http://sociomuseologia.ning.com/>

Mundy, Rachel. *Birdsong and the Image of Evolution*. En: *Society & Animals, Journal of Human-Animal Studies*, N° 17 (2009), p. 213.

Navarro Rojas, Óscar. *Museos nacionales y representación: ética, museología e historia*. En: Vieregg, Hildegard K., Risnicoff de Gorgas, Mónica, Schiller, Regina y Troncoso, Martha (eds.). *Museología - Un campo de conocimiento: Museología e historia*. ICOFOM Study Series – ISS N° 35. Munich/Germany y Alta Gracia/Córdoba/Argentina, ICOM/ICOFOM, Museo Nacional Estancia Jesuítica de Alta Gracia, Casa del Virrey Liniers y Universidad Nacional de Córdoba/Argentina, 2006, pp. 365-373.

Nederveen Pieterse, Jan. *Multiculturalism and museums. Discourse about others in the age of globalization*. *Theory, Culture & Society*, 14(4), 1997, pp. 123-146.

Noble, Joseph Veach. *Museum Manifesto*. En: *Museum News*, Vol. 48, N° 8, April 1970, pp. 17-20.

Nora, Pierre. *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire* [1984]. En: *Representations* 26, Spring 1989, pp. 7-24.

Núñez Palacios, Susana. *Clasificación de los Derechos Humanos*. En: *Derechos Humanos. Órgano Informativo de la Comisión de Derechos Humanos del Estado de México*. N° 30, Marzo-Abril 1998.

Observatorio de Culturas de la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte, Bogotá, D.C. *Encuesta Bienal de Culturas 2007*.

_____. *Encuesta Bienal de Culturas 2009*.

_____. *Encuesta Bienal de Culturas 2011*.

Observatoire de la diversité et des droits culturels - Institut interdisciplinaire d'éthique et des droits de l'homme (IIEDH). *Déclaration de Fribourg sur les droits culturels*.

Consultado el 25 de mayo de 2013, en:

<http://www.unifribourg.ch/iiedh/en/publications/declaration>

Odello, Marco. *El derecho a la identidad cultural de los pueblos indígenas de América: Canadá y México*. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2012.

ONU. *Convención Internacional sobre la Eliminación de todas las Formas de Discriminación Racial*. Adoptada el 21 de diciembre de 1965/ Entrada en vigor: 4 de enero de 1969.

_____. *Convención relativa a la lucha contra las discriminaciones en la esfera de la enseñanza*. Adoptada en París el 14 de diciembre de 1960/ Entrada en vigor: 22 de mayo de 1962.

_____. *Convención sobre los derechos de las personas con discapacidad*, aprobada el 13 de diciembre de 2006 (suscrita por Colombia el 30 de marzo de 2007 y ratificada el 10 de mayo de 2011).

_____. *Declaración sobre los derechos de las personas pertenecientes a minorías nacionales o étnicas, religiosas y lingüísticas*. Aprobada por resolución 47/135 del 18 de diciembre de 1992.

_____. *Declaración Universal de Derechos Humanos*. Aprobada en la 183a. sesión plenaria y proclamada por la Asamblea General en su resolución 217 A (III), de 10 de diciembre de 1948.

_____. *Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales*. Nueva York, 16 de diciembre de 1966/ Entrada en vigor: 3 de enero de 1976.

Osborne, Nigel. Intervención en la sesión *Music for Social Change* durante la reunión del *World Economic Forum on Latin America 2010*. Cartagena, Colombia, Centro de Convenciones y Exposiciones, 7 de abril de 2010.

Padilla González del Castillo, Jorge. *Desarrollo de los museos y centros de ciencia en México*. En: Chamizo, José Antonio (coord.), *Encuentros con la ciencia. El impacto social de los museos y centros de ciencia*, México, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología / Asociación Mexicana de Museos y Centros de Ciencia y Tecnología, 2000, pp. 83-106.

_____. *Museos y centros de ciencias, impulsores de la cultura científica*. Revista Ciencia y Desarrollo, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología de México (Conacyt), Noviembre 2006, Vol. 32, N° 201, pp. 60-65.

Padró Werner, Jordi. *Territorio y gestión creativa del patrimonio cultural y natural* (2002). En: Revista Ábaco, Gijón, N° 34, pp. 55-60.

Pamuk, Orhan. *Modesto manifiesto por los museos*. Traducción de Eva Cruz. En: El País, España, 27 de abril de 2012. Consultado el 19 de marzo de 2013, en: http://cultura.elpais.com/cultura/2012/04/27/actualidad/1335549833_020916.html

Panofsky, Erwin. *El significado de las artes visuales*. Versión castellana de Nicanor Ancochea. Madrid, Alianza Editorial, 1979.

Parreiras Horta, Maria de Lourdes de Alencar. *Cartografías de la Memoria. Educación patrimonial como instrumento de las comunidades en crisis: una interacción productiva*. Ponencia en el III Congreso de Educación, Patrimonio y Museos, Santiago de Chile, Noviembre de 2009. En: <http://www.patrimonioyeducacion.org/noticias/emp2009/MariaLourdes.pdf>

Pazos, Arturo. *Legislación colombiana sobre museos y desarrollo cultural*. En: Flores de Carvajal, Inés (ed.). *El Congreso y el Patrimonio Cultural – Asamblea General Estatutaria. Paipa, 30 de septiembre al 4 de octubre de 1975*. Bogotá, Asociación Colombiana de Museos–ACOM y Cromos Editores e Impresores Ltda., 1976, pp. 25-76.

Pearce, Susan M. *Interpreting Objects and Collections*. Leicester Readers in Museum Studies. Londres, Routledge, 1994.

_____. *Museums, objects and collections: a cultural study*. Leicester, England, Leicester University Press, 1992.

Pearce, Susan M. and Bounia, Alexandra. *The collector's voice: critical readings in the practice of collecting. Vol. 1: Ancient voices*. Aldershot, Hampshire, UK, Ashgate Publishing Ltd., 2000.

Pedersen, Helena. *Animals on Display: The Zoocurriculum of Museum Exhibits*. En: *Critical Education*, 1(8), 30 de octubre de 2010, p. 4. Consultado el 5 de enero de 2014, en: <http://ojs.library.ubc.ca/index.php/criticaled/article/download/182259/182350>

Peñuelas i Reixach, Lluís. *Introducción. Concepto de museo y las fuentes del Derecho de los museos*. En: Peñuelas i Reixach, Lluís (ed). *Administración y dirección de los museos: aspectos jurídicos*. Madrid, Fundació Gala-Salvador Dalí y Marcial Pons Ediciones, 2008.

Pérez Menéndez, Alina R. *El papel de los museos en la actividad educativa en Cuba*. En: *Museolúdica*, Revista del Museo de la Ciencia y el Juego, Vol. 4, N° 7. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, II Semestre de 2001, pp. 4-11.

Pineda Camacho, Roberto. *Cronistas contemporáneos. Historia de los Institutos Etnológicos de Colombia (1930-1952)*. En: Langebaek, Carl Henrik y Botero, Clara Isabel (eds.). *Arqueología y etnología en Colombia. La creación de una tradición científica*. Bogotá, Universidad de los Andes, Departamento de Antropología, Centro de Estudios Socioculturales, 2009, pp. 113-171.

Pineda Giraldo, Roberto. *Inicios de la Antropología en Colombia*. En: *Revista de Estudios Sociales*, N° 3, Universidad de los Andes, Junio de 1999, pp. 29-42.

Pinette, Matthieu et al. *Le Musée des Beaux-Arts et d'archéologie de Besançon*. París, Fondation Paribas, 1994.

Pomian, Krzysztof. *Collectors and Curiosities. Paris and Venice, 1500-1800*. Translated by Elizabeth Wiles-Portier. Cambridge, Polity Press, 1990.

_____. *Collezione*. En: Romano, Ruggiero (Dir.). *Enciclopedia Einaudi. Vol. 3. Città-Cosmologie*. Torino, Giulio Einaudi editore, 1978, pp. 330-364.

Pratt, Mary Louise. *Arts of the Contact Zone*. *Profession 91* (1991), New York: MLA, pp. 33-40.

Rábano, Isabel. *Museos históricos en España: de los gabinetes de curiosidades a los modernos centros de investigación, conservación y comunicación*. En: Gómez Vintaned, J. A. (ed.). *XI Jornadas Aragonesas de Paleontología. «La Paleontología en los museos»*. Zaragoza, Institución de Investigación Fernando el Católico, 2010.

Rancière, Jacques. *La imagen intolerable*. En: *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial, 2010, pp. 85-104.

Ratto, Norma. *Patrimonio arqueológico y megaproyectos mineros: el impacto arqueológico en detrimento de su potencial para el desarrollo sostenido regional en la provincia de Catamarca (Argentina)*. Tesis de Maestría en Estudios Ambientales. Buenos Aires, Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales (UCES), 2001.

Regourd, Martine (dir.). *Musées en mutation. Un espace public à revisiter*. Paris, L'Harmattan, Université de Toulouse, 2013.

Rey, Germán (comp.). *Compendio de Políticas Culturales*. Bogotá, Ministerio de Cultura, República de Colombia, 2010.

Rico, Juan Carlos. *Museos, arquitectura, arte: los espacios expositivos*. Madrid, Sílex Ediciones, 1999.

Riegl, Aloïs. *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen*. Traducción de Ana Pérez López. Madrid, Visor, 1987.

Rivière, Georges Henri. *La définition de l'écomusée*, au Creusot le 13 janvier 1976. Consultado el 12 de febrero de 2013 en: <http://www.ecomusee-creusot-montceau.fr/riviere/index.swf>

_____. *La Museología. Curso de museología / Textos y testimonios*. Madrid, Ediciones Akal, 1993.

Roca, José Ignacio. *¿A quiénes sirve el patrimonio?* Publicado en 2006/06/20. Consultado el 28 de febrero de 2012 en: <http://esferapublica.org/nfblog/?p=343>

_____. *Museología y seducción, la función contemporánea del museo*. En: *Arte internacional* (Bogotá), No.22 (mayo/julio 1995), pp. 26- 32.

Rosas Mantecón, Ana. *¿Para qué estudiar a los públicos?* En: *Gaceta de Museos*. México, Tercera época, junio-septiembre, 2006, N° 38, pp. 28-31.

_____. *¿Qué es el público?* Ponencia presentada en la Mesa Estudios da Cultura, V Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (V ENECULT), Universidade Federal da Bahia, Brasil, 27 de maio de 2009. En: *Revista Poiésis*, Programa de Estudos Contemporâneos das Artes - Universidade Federal Fluminense, n 14, p. 175-215, Dez. de 2009.

_____. *Barreras entre los museos y sus públicos en la Ciudad de México*. En: *Revista Culturales*, Vol. III, N° 5, Universidad Autónoma de Baja California, México, enero-junio de 2007, p. 101. pp. 79-104.

_____. *Las disputas por el patrimonio. Transformaciones analíticas y contextuales de la problemática patrimonial en México*. En: *La antropología urbana en México*, coordinado por Néstor García Canclini, México, Fondo de Cultura Económica, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, y Universidad Autónoma Metropolitana, 2005, pp. 60-95.

Ross, Max. *Interpreting the New Museology*. En: *Museum and Society*, Independent E-Journal, University of Leicester, July 2004, pp. 84-103.

Rounds, Jay. *Doing Identity Work in Museums*. En: *Curator* 49/2: 133-150, April 2006.

Rubio Angulo, Jaime. *El museo: memoria y virtualidad*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2005.

Rüegg, Walter (gral. ed.). *A History of the University in Europe*. Vol. II: *Universities in Early Modern Europe (1500-1800)*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

Ruiz Rodríguez, Teresa (Coord.). *Panorama de los museos en Iberoamérica – Estado de la cuestión*. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España, Subdirección General de Museos Estatales, Programa Ibermuseos, Observatorio Iberoamericano de Museos, 2013.

Russio, Waldisa. *Cultura, patrimônio e preservação* (Texto III). En: Arantes, Antonio Augusto (org.). *Produzindo o passado: estratégias de construção do patrimônio cultural*. São Paulo, Editora Brasiliense / Secretaria de Estado da Cultura, Governo Democrático de São Paulo / CONDEPHAAT, 1984.

Russo, Angelina, Watkins, Jerry J., Kelly, Lynda, & Chan, Sebastian (2006) "How will social media affect museum communication?" En: *Proceedings Nordic Digital Excellence in Museums* (NODEM), 7th - 9th December 2006, Oslo, Norway. Consultado el 14 de febrero de 2013 en: <http://eprints.qut.edu.au/6067/>

Sáenz Obregón, Javier. *Escuela y museo: pedagogía, institución e imaginación*. En: Memorias del Coloquio Nacional "La educación en el museo. Desarrollo y proyección de la misión educativa en el Museo Nacional de Colombia. Bogotá, Ministerio de Cultura y PNUD, 2001, p. 135-143.

Sanabria Acevedo, Alberto. *Los derechos culturales en Colombia*. Bogotá, documento digital, s.f., 4 pp. Consultado el 13 de mayo de 2013 en: <http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/portal/sites/default/files/2.%20Lectura%201%20-%20Derechos%20culturales%20en%20Colombia.pdf>

Sánchez, Gonzalo y Wills, María Emma (comps.). *Museo, memoria y nación. Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro*. Bogotá, Ministerio de Cultura, Museo Nacional de Colombia, PNUD, IEPRI, ICANH, 2000.

Sarramona López, Jaume. *Fundamentos de educación*. 2ª Edición. Barcelona, CEAC, 1991.

Scheiner, Tereza. *Patrimonio, museología y sociedades en transformación: reflexiones sobre el museo inclusivo*. En: Decarolis, Nelly (dir. y coord.). *El pensamiento museológico contemporáneo*. Documentos de trabajo seleccionados para el II Seminario de Investigación en Museología de los países de lengua portuguesa y española. Buenos Aires, ICOM-ICOFOM, 2011.

Segen, Joseph C. *The Dictionary of Modern Medicine. A sourcebook of currently used medical expressions, jargon and technical terms*. New Jersey, The Parthenon Publishing Group, 1992.

Segura, Martha. *Itinerario del Museo Nacional de Colombia 1823-1994*. Tomo I: *Cronología*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura – Museo Nacional de Colombia, 1995.

Simpson, Moira, G. *Making Representations. Museums in the Post-Colonial Era*. London y New York, Routledge, 2001.

Shipley, Graham. *The Greek World after Alexander, 323-30 BC*. New York, Routledge, 2000.

Schorske, Carl E. "Museo en un espacio en disputa: el cetro, la espada y el ring." En: Schorske, Carl E.. *Pensar con la Historia. Ensayos sobre la transición a la modernidad*. Madrid, Taurus, 2001, pp. 181-206.

Šola, Tomislav. *Redefining collecting*. En: Knell, Simon J. (ed.). *Museums and the future of collecting*. Aldershot, Ashgate Publishing, 2004.

Sontag, Susan. *Contra la interpretación*. En: *Contra la interpretación y otros ensayos*. Traducido por Horacio Vásquez Rial. Barcelona, Seix Barral, 1984, pp. 15-27.

Teruggi, Mario E. *La Table ronde de Santiago du Chili*. En: *Museum* Vol. XXV, n. 3, 1973, p. 129-133.

The Council for Museums, Archives and Libraries. *Developing the 21st Century Archive: An Action Plan for United Kingdom Archives*. London, Resource: The Council for Museums, Archives and Libraries, 2001.

Throsby, David. *Paying for the Past: Economics, Cultural Heritage and Public Policy*. Text of Joseph Fisher Lecture, delivered at the University of Adelaide, 16 August, 2006

Tuler, Susana y Prada, Marisa. *Las re-presentaciones del Museo de Ciencias Naturales de La Plata*. Trabajo realizado para el Equipo de Investigación "El Museo: Patrimonio y Sociedad; Conocimiento y Comunicación. Elaboración, descripción y justificación de un conjunto de operaciones semióticas para su diseño y análisis"; Facultad de Ciencias Naturales y Museo, UNLP; Director: Juan Magariños de Morentin. 2003. Consultado el 22 de noviembre de 2012 en: http://www.archivo-semiotica.com.ar/Tuler-Prada.html#_edn1

UNESCO. Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural. Conferencia General de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, en su 17ª reunión, celebrada en París octubre-noviembre de 1972. <http://whc.unesco.org/archive/convention-es.pdf>

_____. *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. Adoptada en la 32ª Conferencia General de la Unesco, París, 2003.

_____. *Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural*. Resolución adoptada en la 20ª reunión plenaria el 2 de noviembre de 2001. 31ª Conferencia General de la Unesco, París, 2001.

_____. *Patrimonio Intangible*. División de Patrimonio Cultural, Unidad de Patrimonio Intangible. París, 22 de octubre de 2001.

_____. *Recomendación sobre los medios más eficaces para hacer los museos accesibles a todos*. Conferencia General, 11ª Reunión, París, 1960, Resoluciones. Mesnil-sur-l'Éstrée, Francia, Firmin-Didot, 1961.

_____. *Regulations relating to the proclamation by UNESCO of masterpieces of the oral and intangible heritage of humanity*. En: Unesco. *Decisions adopted by the Executive Board at its 155th Session*. París, 3 December 1998.

UNESCO/IFLA. *UNESCO/IFLA Public Library Manifesto*. Consultado el 15 de noviembre de 2012 en: <http://www.unesco.org/webworld/libraries/manifestos/libraman.html>

Vahia, Liz. *O Olhar de Peter Greenaway sobre o papel dos museus na sociedade contemporânea*. En: Revista artciencia.com. Year VII, Number 14, September 2011 – February 2012, pp. 3. Consultado el 27 de octubre de 2013 en: <http://www.artciencia.com/index.php/artciencia>

Valéry, Paul. *El problema de los museos* (1923). En: Paul Valéry. *Oeuvres*, vol. II. Édition établie et annotée par Jean Hytier. París, Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard, 1960, pp. 1.290-1.293. Traducción de Bernardo Correa López.

Vamvacas, Constantine J. *Thales of Miletus (ca. 625–546 B.C.)*. En: Vamvacas, C. J. *The Founders of Western Thought – The Presocratics. A diachronic parallelism between Presocratic Thought and Philosophy and the Natural Sciences*. Series: Boston Studies in the Philosophy of Science, Volume 257. Boston, Springer Science+Business Media, 2009, pp 29-33.

Van Mensch, Peter. *Museological Research*. En: Icofom Study Series ISS 21 (1992): Symposium Museological Research, pp. 19-29. Consultado el 28 de octubre de 2012 en: [http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/ISS%2021%20\(1992\).pdf](http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/ISS%2021%20(1992).pdf)

_____. *Towards a methodology of museology*. PhD thesis, University of Zagreb, 1992.

Varine-Bohan, Hughes de. *Rethinking the museum concept*. Ponencia en la Conferencia Internacional *Museums and the Cultural Continuity and Identity of Indigenous Peoples*, realizada en Jokkmokk, Suecia, Junio 1986. En: Sofka, Vиноš (ed.). *Icofom Symposium Museology and Identity, Basic Papers. Buenos Aires, October 1986*. Icofom Study Series N° 10. Stockholm, Sweden, Museum of National Antiquities, 1986, pp. 323-333.

Vásquez Roca, Adolfo. *Estética de la virtualidad y deconstrucción del museo como proyecto ilustrado*. En: *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, N° 28, 2008, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Arte, Universidad Central, Bogotá, pp. 122-127.

Verón, Eliseo. *De la imagen semiológica a las discursividades. Los tiempos de una fotografía*. En: *Hermès. Revue de l'Institut des sciences de la communication du CNRS (ISCC)*, N° 13-14, pp. 45-64, 1994. Traducción de Julián Gorodischer. Consultada el 28 de julio de 2013 en: <http://www.fba.unlp.edu.ar/medios/textos/Ver%C3%B3n-Espacios-publicos-en-Imagenes.pdf>

Viel, Annette. *Pour un lieu dit de la Reunion: Maison des Civilisations et de l'Unité Réunionnaise*. Université de Bourgogne. Note de lecture, s. f., 24 pp.

Weil, Stephen E. *Rethinking the Museum: An Emerging New Paradigm* (1990). *Museum News* 69 (2): 57-61.

Williams, Paul. *Memorial Museums and the Objectification of Suffering*. En: Marstine, Janet (ed.). *The Routledge Companion to Museum Ethics: Redefining Ethics for the Twenty-First-Century Museum*. Oxon, Routledge, 2011.

Wilson, Fred. *Mining the Museum: An Installation by Fred Wilson*, The Contemporary and Maryland Historical Society, Baltimore, April 4, 1992–February 28, 1993 (Catalogue published 1994; texts by Lisa G. Corrin and Ira Berlin, conversation with Leslie King-Hammond).

Witcomb, Andrea. *Re-Imagining the Museum: Beyond the Mausoleum*. New York, Routledge, 2003.

Zabala, Lauro. *Antimanual del museólogo. Hacia una museología del espacio cotidiano*. México, D.F., INAH-UAM, 2013. Consultado el 20 de julio de 2013 en: http://www.academia.edu/3268406/Antimanual_del_museologo._Hacia_una_museologia_d_el_espacio_cotidiano

_____. *La utopía del museo*. En: *Revista M, Museos de México y el Mundo, La llama de los ojos* (2005), Vol. 01 / Núm. 4.

Zubiaur Carreño, Francisco Javier. *Curso de museología*. Gijón, Trea, 2004.

Zunzunegui, Santos. *Metamorfosis de la mirada: museo y semiótica*. Madrid: Cátedra; Valencia: Universitat de València, 2003.

Anexos

ANEXO 1. Comparación de categorías de análisis como componentes del museo

Categoría Trabajo de Grado	Definición de museo del Consejo Internacional de Museos (ICOM)	Conceptos Fundamentales de la Museología – Comité Internacional para la Museología del ICOM (ICOFOM), 2009	Áreas Curriculares de la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio UN	Temas de estudio en <i>ICOFOM Study Series</i> (ISS)
1) museo-lugar/ territorio	Institución permanente, abierta al público	<p>Arquitectura (<u>Derivados</u>: Arquitecto. Arquitecto de interiores. Programa arquitectónico. <u>Correlatos</u>: decorado, iluminación, expografía, museografía, escenografía).</p> <p>Institución (<u>Correlatos</u>: Acuario. Arbolario. Bioparque. Biodomo. Centro de Arte. Centro de Exposiciones. Centro de Ciencia. Centro de Interpretación. Centro de la Naturaleza. Camino (o sendero) de observación. Circuito de museos. Ciudad histórica. Economuseo. Galería de Arte. Historial. Sociedad de historia. <i>Historium</i>. Jardín botánico. Jardín zoológico. Museobus, Parque natural. Planetario. Reserva natural. Sitio histórico. Lugar histórico. Territorio. Tesoro de iglesia).</p> <p>Museografía (<u>Derivados</u>: museógrafo, museográfico. <u>Correlatos</u>: expografía, escenografía, funciones museales).</p>	<p>Museología (Conceptos fundamentales de la Museología - Introducción a la Teoría del Patrimonio) –</p> <p>Seminarios de Museología I y II (La Fuerza del Lugar: Museología y Territorio)</p> <p>Diseño de exposiciones y museografía I y II –</p> <p>Museos, memoria y redes sociales</p>	<p>ISS 01 (1983): Methodology of Museology and Professional Training</p> <p>ISS 02 - ISS 03 - ISS 04 - ISS 05 (1983): Museum - Territory - Society. New tendencies / New practices. ADDENDA 1 – 2 - 3</p> <p>ISS 12 - ISS 13 (1987): Museology and Museums I – II</p> <p>ISS 17 (1990): Museology and the Environment</p> <p>ISS 22 (1993): Museums, Space and Power</p> <p>ISS 32 (2000) - ISS 32 Supplement - ISS 33 (2004): Museology and the Intangible Heritage I – Supplement I – Supplement II</p> <p>ISS 40 (2011): The Dialogic Museum and the Visitor Experience</p> <p>ISS 41 (2012) part 1 and 2: Empowering the visitor: process, progress, protest</p> <p>ISS 42 (2013): The Special Visitor: Each and Every One of Us</p>

2) museo- contenido/ patrimonio	Adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe el patrimonio material e inmaterial de la Humanidad	<p>Colección (<u>Derivados</u>: coleccionar – coleccionista – coleccionismo. <u>Correlatos</u>: adquisición – preservación – catalogación – documentación – investigación – conservación – restauración – exposición – gestión de colecciones).</p> <p>Museal (<u>Derivados</u>: musealización. <u>Correlatos</u>: Campo, relación específica, realidad, presentación sensible, aprehensión sensible).</p> <p>Musealización (<u>Correlato</u>: musealidad, <i>musealium</i>, objeto de museo, objeto/documento, presentación, preservación, investigación, comunicación, selección, suspensión, separación, tesorización).</p> <p>Objeto (<u>Correlatos</u>: artefactos, autenticidad, cosa, obra de arte, espécimen, cosa verdadera, <i>expôt</i> (objeto de museo expuesto), objeto transicional, objeto fetiche, objeto testimonio, colección, sustituto, copia).</p> <p>Patrimonio <u>Derivados</u>: patrimoniología. <u>Correlatos</u>: bien (bien), cosa, comunidad, <i>expôt</i>, herencia, identidad, imagen, memoria, mensaje, monumento, objeto, realidad, reliquia cultural, semióforo, sujeto, testigo, territorio, tesoro nacional, tesoro humano viviente, valor).</p> <p>Preservación (<u>Correlatos</u>: adquisiciones, bienes, cosas, comunidad, conservador, inventario, gestión de colecciones, administración de colecciones, <i>régisseur</i> de colecciones, material, inmaterial, monumento, objeto, patrimonio, realidad, reliquia, restauración, restaurador, semióforo, alienación).</p>	Administración de colecciones I y II	ISS 06 (1983) - ISS 07 (1984): Collecting today for tomorrow I - II ISS 08 - 09 (1985): Originals and Substitutes in Museums I - II ISS 21 (1992): Museological Research ISS 23 (1994): Object - Document? ISS 26 (1996): Museology and Art ISS 27 – ISS 28 (1997): Museology and Memory I - II ISS 32 (2000) - ISS 32 Supplement - ISS 33 (2004): Museology and the Intangible Heritage I – Supplement I – Supplement II ISS 35 (2006): Museology and History ISS 39 (2010): Deaccession and Return of Cultural Heritage - A New Global Ethics
3) museo- investigación	Efectúa investigaciones sobre el patrimonio material e inmaterial de la Humanidad	<p>Investigación (<u>Derivados</u>: investigador. <u>Correlatos</u>: conservador (curador), preservación, comunicación, museología).</p> <p>Objeto (<u>Correlatos</u>: artefactos, autenticidad, cosa, obra de arte, espécimen, cosa verdadera, <i>expôt</i> (objeto de museo expuesto), objeto transicional, objeto fetiche, objeto testimonio, colección, sustituto, copia).</p> <p>Patrimonio <u>Derivados</u>: patrimoniología. <u>Correlatos</u>: bien (bien), cosa, comunidad, <i>expôt</i>, herencia, identidad, imagen, memoria, mensaje, monumento, objeto, realidad, reliquia cultural, semióforo, sujeto, testigo, territorio, tesoro nacional, tesoro humano viviente, valor).</p>	Museología (Conceptos fundamentales de la Museología - Introducción a la Teoría del Patrimonio) - Administración de colecciones I y II	ISS 01 (1983): Methodology of Museology and Professional Training ISS 21 (1992): Museological Research ISS 23 (1994): Object - Document? ISS 27 – ISS 28 (1997): Museology and Memory I - II ISS 35 (2006): Museology and History ISS 38 (2009) - supplement-eng-fr: Museology - back to basics - Supplement

4) museo- comunicación y educación	comunica y exhibe el patrimonio material e inmaterial de la Humanidad, para fines de estudio, educación [...]	<p>Comunicación (<u>Correlatos</u>: exposición, educación, difusión, mediación, medios, transmisión).</p> <p>Educación (<u>Derivados</u>: educación museal, educación permanente, educación informal, educación durante toda la vida, educación popular, ciencias de la educación, servicio educativo. <u>Correlatos</u>: aprendizaje, enseñar, enseñanza, despertar, formar, formación, instrucción, pedagogía, educación permanente, transmisión, didáctica, acción cultural, animación, mediación, desarrollo).</p> <p>Exposición (<u>Derivados</u>: exponer, expógrafo, expografía, expología, <i>expôt</i>. <u>Correlatos</u>: publicitar, comisario de exposición, catálogo de exposición, comunicación, concepto de exposición, espacio, mostrar, galería, instalación, medios, mensaje, metáfora, puesta en escena, objeto didáctico, elemento de presentación, presentar, realidad ficticia, reconstitución, sala de exposición, escenógrafo, escenografía, signo, inauguración, visitante, visualización, realidad).</p> <p>Museal (<u>Derivados</u>: musealización. <u>Correlatos</u>: Campo, relación específica, realidad, presentación sensible, aprehensión sensible).</p> <p>Museografía (<u>Derivados</u>: museógrafo, museográfico. <u>Correlatos</u>: expografía, escenografía, funciones museales).</p>	Educación en museos – Comunicación y estudios de públicos – Diseño de exposiciones y museografía I y II – Tecnologías de la información y entornos virtuales – Gestión y <i>marketing</i> de instituciones museales I y II	ISS 19 - ISS 20 (1991): The Language of Exhibitions I - II ISS 24 (1994) - ISS 25 (1995): Museum and community I - II ISS 27 – ISS 28 (1997): Museology and Memory I - II ISS 33 (2002): Museology and Presentation - original or virtual? ISS 35 (2005): Museology and Audience ISS 36 (2007): Museology and Techniques ISS 40 (2011): The Dialogic Museum and the Visitor Experience ISS 41 (2012) part 1 and 2: Empowering the visitor: process, progress, protest ISS 42 (2013): The Special Visitor: Each and Every One of Us
5) museo- deleite y goce	Comunica y exhibe [...] para fines de [...] deleite.	<p>Exposición (<u>Derivados</u>: exponer, expógrafo, expografía, expología, <i>expôt</i>. <u>Correlatos</u>: publicitar, comisario de exposición, catálogo de exposición, comunicación, concepto de exposición, espacio, mostrar, galería, instalación, medios, mensaje, metáfora, puesta en escena, objeto didáctico, elemento de presentación, presentar, realidad ficticia, reconstitución, sala de exposición, escenógrafo, escenografía, signo, inauguración, visitante, visualización, realidad).</p> <p>Museal (<u>Derivados</u>: musealización. <u>Correlatos</u>: Campo, relación específica, realidad, presentación sensible, aprehensión sensible).</p> <p>Museografía (<u>Derivados</u>: museógrafo, museográfico. <u>Correlatos</u>: expografía, escenografía, funciones museales).</p>	Diseño de exposiciones y museografía I y II – Educación en museos – Comunicación y estudios de públicos – Tecnologías de la información y entornos virtuales– Gestión y <i>marketing</i> de instituciones museales I y II	ISS 19 - ISS 20 (1991): The Language of Exhibitions I - II ISS 33 (2002): Museology and Presentation - original or virtual? ISS 35 (2005): Museology and Audience ISS 36 (2007): Museology and Techniques ISS 40 (2011): The Dialogic Museum and the Visitor Experience ISS 42 (2013): The Special Visitor: Each and Every One of Us

<p>6) museo- sociedad</p>	<p>Al servicio de la sociedad y de su desarrollo</p>	<p>Ética (<u>Correlatos</u>: moral, valores, fines, deontología).</p> <p>Museo (<u>Derivados</u>: ciber-museo, museal, musealizar, musealidad, musealia, musealización, museo virtual, museología, nueva museología, museografía, museólogo, museológico. <u>Correlatos</u>: realidad, exposición, institución, colecciones privadas).</p> <p>Museal (<u>Derivados</u>: musealización. <u>Correlatos</u>: Campo, relación específica, realidad, presentación sensible, aprehensión sensible).</p> <p>Musealización (<u>Correlato</u>: musealidad, <i>musealium</i>, objeto de museo, objeto/documento, presentación, preservación, investigación, comunicación, selección, suspensión, separación, tesorización).</p> <p>Museología (<u>Derivados</u>: museológico, museólogo. <u>Correlatos</u>: museo, museografía, nueva museología, museal, musealizar, museificar (peyorativo), musealidad, musealización, <i>musealium</i>, <i>musealia</i>, objeto de museo, realidad).</p> <p>Patrimonio (<u>Derivados</u>: patrimoniología. <u>Correlatos</u>: bien (bien), cosa, comunidad, <i>expôt</i>, herencia, identidad, imagen, memoria, mensaje, monumento, objeto, realidad, reliquia cultural, semióforo, sujeto, testigo, territorio, tesoro nacional, tesoro humano viviente, valor).</p> <p>Profesión (<u>Correlatos</u>: museología, expografía, conservador, conservación, museografía, restaurador, gestión, arquitecto de interiores, escenógrafo, agente de mantenimiento, guía, conferencista, animador, mediador, educador, agente de vigilancia).</p> <p>Público(s) (<u>Derivados</u>: publicidad, gran público, no público, público, disminuidos físicos. <u>Correlatos</u>: audiencia, ecomuseo, pueblo, frecuentación, población, privado, visitantes, comunidad, sociedad, espectadores, evaluaciones, encuestas, evaluadores).</p> <p>Sociedad (<u>Derivados</u>: museo de sociedad (museo social). <u>Correlatos</u>: comunidad, museo comunitario, desarrollo comunitario, programa de desarrollo, ecomuseo, identidad, público).</p>	<p>Museología (Conceptos fundamentales de la Museología - Introducción a la Teoría del Patrimonio) – Seminario de Museología I y II – Museos, memoria y redes sociales – Comunicación y estudios de públicos – Gestión y <i>marketing</i> de instituciones museales I y II</p>	<p>ISS 01 (1983): Methodology of Museology and Professional Training ISS 02 - ISS 03 - ISS 04 - ISS 05 (1983): Museum - Territory - Society. New tendencies / New practices. ADDENDA 1 – 2 - 3 ISS 12 - ISS 13 (1987): Museology and Museums I - II ISS 14 - ISS 15 (1988): Museology and Developing Countries - help or manipulation? I - II ISS 16 (1989): Forecasting - a museological tool? Museology and Futurology ISS 27 - ISS 28 (1997): Museology and Memory I - II ISS 31 (1999): Museology and Philosophy ISS 35 (2006): Museology and History ISS 37 (2008): Museums, Museology and Global Communication ISS 38 (2009) - supplement-eng-fr: Museology - back to basics - Supplement ISS 41 (2012) part 1 and 2: Empowering the visitor: process, progress, protest ISS 42 (2013): The Special Visitor: Each and Every One of Us</p>
--------------------------------------	--	--	--	---

7) museo- nación e identidad	Al servicio de la sociedad y de su desarrollo [...] investiga, comunica y exhibe el patrimonio material e inmaterial de la Humanidad	<p>Patrimonio <u>Derivados:</u> patrimoniología. <u>Correlatos:</u> bien (bien), cosa, comunidad, <i>expôt</i>, herencia, identidad, imagen, memoria, mensaje, monumento, objeto, realidad, reliquia cultural, semióforo, sujeto, testigo, territorio, tesoro nacional, tesoro humano viviente, valor).</p> <p>Sociedad <u>(Derivados:</u> museo de sociedad (museo social). <u>Correlatos:</u> comunidad, museo comunitario, desarrollo comunitario, programa de desarrollo, ecomuseo, identidad, público).</p>	Museología (Conceptos fundamentales de la Museología - Introducción a la Teoría del Patrimonio)	ISS 10 - ISS 11 (1986): <i>Museology and Identity I - II</i> ISS 27 - ISS 28 (1997): <i>Museology and Memory I - II</i> ISS 29 -ISS 30 (1998): <i>Museology and Globalisation I - II</i> ISS 31 (1999): <i>Museology and Philosophy</i> ISS 35 (2006): <i>Museology and History</i> ISS 37 (2008): <i>Museums, Museology and Global Communication</i>
8) museo- derechos culturales	Institución permanente, sin ánimo de lucro, al servicio de la sociedad y de su desarrollo [...] para fines de estudio, educación y deleite	<p>Ética <u>(Correlatos:</u> moral, valores, fines, deontología).</p> <p>Museo <u>(Derivados:</u> ciber-museo, museal, musealizar, musealidad, musealia, musealización, museo virtual, museología, nueva museología, museografía, museólogo, museológico. <u>Correlatos:</u> realidad, exposición, institución, colecciones privadas).</p> <p>Museal <u>(Derivados:</u> musealización. <u>Correlatos:</u> Campo, relación específica, realidad, presentación sensible, aprehensión sensible).</p> <p>Musealización <u>(Correlato:</u> musealidad, <i>musealium</i>, objeto de museo, objeto/documento, presentación, preservación, investigación, comunicación, selección, suspensión, separación, tesaurización).</p> <p>Museología <u>(Derivados:</u> museológico, museólogo. <u>Correlatos:</u> museo, museografía, nueva museología, museal, musealizar, museificar (peyorativo), musealidad, musealización, <i>musealium</i>, <i>musealia</i>, objeto de museo, realidad).</p> <p>Patrimonio <u>Derivados:</u> patrimoniología. <u>Correlatos:</u> bien (bien), cosa, comunidad, <i>expôt</i>, herencia, identidad, imagen, memoria, mensaje, monumento, objeto, realidad, reliquia cultural, semióforo, sujeto, testigo, territorio, tesoro nacional, tesoro humano viviente, valor).</p>	Museología (Conceptos fundamentales de la Museología - Introducción a la Teoría del Patrimonio) – Seminario de Museología I y II – Museos, memoria y redes sociales – Gestión y <i>marketing</i> de instituciones museales I y II	ISS 27 – ISS 28 (1997): <i>Museology and Memory I - II</i> ISS 32 (2000): <i>Museology and the Intangible Heritage</i> ISS 32 (2000) Supplement: <i>Museology and the Intangible Heritage</i> ISS 33 (2004) Supplement II: <i>Museology and Intangible Heritage II</i> ISS 33 (2003): <i>Museology - an instrument for unity and diversity?</i> ISS 34 (2003): <i>Museology - an instrument for unity and diversity?</i> ISS 36 (2007): <i>Museology and Techniques (incluye <u>Museos y Patrimonio Universal</u>)</i> ISS 41 (2012) part 1 and 2: <i>Empowering the visitor: process, progress, protest</i> ISS 42 (2013): <i>The Special Visitor: Each and Every One of Us</i>

<p>9) Museo – musealización</p>	<p>Adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe el patrimonio material e inmaterial de la Humanidad</p>	<p>Museo (<u>Derivados</u>: ciber-museo, museal, musealizar, musealidad, musealia, musealización, museo virtual, museología, nueva museología, museografía, museólogo, museológico. <u>Correlatos</u>: realidad, exposición, institución, colecciones privadas).</p> <p>Museal (<u>Derivados</u>: musealización. <u>Correlatos</u>: Campo, relación específica, realidad, presentación sensible, aprehensión sensible).</p> <p>Musealización (<u>Correlato</u>: musealidad, <i>musealium</i>, objeto de museo, objeto/documento, presentación, preservación, investigación, comunicación, selección, suspensión, separación, tesaurización).</p> <p>Objeto (<u>Correlatos</u>: artefactos, autenticidad, cosa, obra de arte, espécimen, cosa verdadera, <i>expôt</i> (objeto de museo expuesto), objeto transicional, objeto fetiche, objeto testimonio, colección, sustituto, copia).</p>	<p>Museología (Conceptos fundamentales de la Museología - Introducción a la Teoría del Patrimonio) – Seminarios de Museología I y II (La Fuerza del Lugar: Museología y Territorio) – Museos, memoria y redes sociales</p>	<p>ISS 01 (1983): Methodology of Museology and Professional Training ISS 08 - 09 (1985): Originals and Substitutes in Museums I - II ISS 12 - ISS 13 (1987): Museology and Museums I - II ISS 21 (1992): Museological Research ISS 23 (1994): Object - Document? ISS 27 – ISS 28 (1997): Museology and Memory I - II ISS 31 (1999): Museology and Philosophy ISS 35 (2006): Museology and History ISS 38 (2009) - supplement-eng-fr: Museology - back to basics – Supplement</p>
--	---	--	--	--

<p>10) Museo – permanencia y sostenibilidad</p>	<p>Institución permanente, sin ánimo de lucro, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público</p>	<p>Gestión <u>(Derivados:</u> gestor, gestión de colecciones. <u>Correlatos:</u> <i>management</i>, administración, <i>blockbusters</i>, <i>mission statement</i>, proyecto, evaluación, estrategia, planificación, indicadores de <i>performance</i>, derecho de entrada, recolección de fondos, amigos, beneficencia, <i>marketing</i> museal, museo público/privado, asociaciones, recursos humanos, organización sin fines de lucro). Museografía <u>(Derivados:</u> museógrafo, museográfico. <u>Correlatos:</u> expografía, escenografía, funciones museales). Patrimonio <u>Derivados:</u> patrimoniología. <u>Correlatos:</u> bien (bien), cosa, comunidad, <i>expôt</i>, herencia, identidad, imagen, memoria, mensaje, monumento, objeto, realidad, reliquia cultural, semióforo, sujeto, testigo, territorio, tesoro nacional, tesoro humano viviente, valor).</p>	<p>Gestión y <i>marketing</i> de instituciones museales I y II</p>	<p>ISS 01 (1983): Methodology of Museology and Professional Training ISS 12 - ISS 13 (1987): Museology and Museums I - II ISS 16 (1989): Forecasting - a museological tool? Museology and Futurology ISS 19 - ISS 20 (1991): The Language of Exhibitions I - II ISS 22 (1993): Museums, Space and Power ISS 24 (1994) - ISS 25 (1995): Museum and community I - II ISS 35 (2005): Museology and Audience ISS 37 (2008): Museums, Museology and Global Communication ISS 38 (2009) - supplement-eng-fr: Museology - back to basics - Supplement ISS 40 (2011): The Dialogic Museum and the Visitor Experience ISS 41 (2012) part 1 and 2: Empowering the visitor: process, progress, protest ISS 42 (2013): The Special Visitor: Each and Every One of Us</p>
--	--	--	--	--

Anexo 2. Carácter transversal de los componentes esenciales del museo

Este cuadro presenta el resultado de un ejercicio de priorización de los énfasis en los cuales cada uno de los seis componentes transversales (ubicados en las columnas) interactúa con los 10 componentes iniciales (ubicados en las filas). Al otorgar a cada columna sólo tres opciones de priorización (donde se propuso identificar los tres componentes iniciales que fueran prioritarios para cada componente transversal), el resultado hizo evidente el contraste entre los 10 componentes iniciales, de la siguiente forma: en amarillo se señalan los cuatro componentes que obtuvieron resultados "promedio", es decir, los que obtuvieron dos espacios de priorización cada uno (Lugar o Territorio, Comunicación y Educación, Nación e Identidad, Permanencia/Sostenibilidad), mientras los componentes 2 y 6 (Colecciones/Patrimonio, y Sociedad/Públicos) obtuvieron tres espacios cada uno, señalados en naranja. Resulta significativo que los componentes 3, 5, 8 y 9 (Investigación, Deleite/Goce, Derechos Culturales, y Musealización) hayan obtenido sólo un espacio cada uno, señalado en gris, lo cual corresponde a una tendencia predominante en muchos museos. En particular, los componentes de Deleite/Goce y Derechos Culturales se manifiestan con frecuencia subordinados al componente de Comunicación y Educación.

	Preservación / Conservación / Restaur.	Culto / Ritual	Exhibición	Planificación /Gestión	Protección / Custodia / Seguridad	Gestores /Equipo de trabajo
1. Edificio / Lugar / Territorio						
2. Colecciones / Contenido / Patrimonio						
3. Investigación /Estudio /Interpretación						
4. Comunicación y Educación						
5. Deleite /Goce o Contemplación						
6. Sociedad /Públicos y Comunidades						
7. Nación e identidad /Memoria						
8. Derechos culturales /Inclusión /Accesibilidad						
9. Musealización						
10. Permanencia / Sostenibilidad/marketing						

Anexo 3.

Artículos de la Constitución Política de Colombia (1991) relacionados, directa o indirectamente, con los derechos culturales y la razón de ser de los museos.

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

Artículo 2°. Son fines esenciales del Estado: [...] facilitar la participación de todos en las decisiones que los afectan y en la vida económica, política, administrativa y cultural de la Nación; [...]

[...] Artículo 7°. El Estado reconoce y protege la diversidad étnica y cultural de la Nación colombiana.

Artículo 8°. Es obligación del Estado y de las personas proteger las riquezas culturales y naturales de la Nación.

[...] Artículo 13. Todas las personas nacen libres e iguales ante la ley, recibirán la misma protección y trato de las autoridades y gozarán de los mismos derechos, libertades y oportunidades sin ninguna discriminación por razones de sexo, raza, origen nacional o familiar, lengua, religión, opinión política o filosófica.

[...] Artículo 16. Todas las personas tienen derecho al libre desarrollo de su personalidad sin más limitaciones que las que imponen los derechos de los demás y el orden jurídico.

[...] Artículo 18. Se garantiza la libertad de conciencia. Nadie será molestado por razón de sus convicciones o creencias ni compelido a revelarlas ni obligado a actuar contra su conciencia.

[...] Artículo 20. Se garantiza a toda persona la libertad de expresar y difundir su pensamiento y opiniones, la de informar y recibir información veraz e imparcial, y la de fundar medios masivos de comunicación. Estos son libres y tienen responsabilidad social. Se garantiza el derecho a la rectificación en condiciones de equidad. No habrá censura.

[...] Artículo 22. La paz es un derecho y un deber de obligatorio cumplimiento.

[...] Artículo 44. Son derechos fundamentales de los niños: [...] la educación y la cultura, la recreación y la libre expresión de su opinión. [...] La familia, la sociedad y el Estado tienen la obligación de asistir y proteger al niño para garantizar su desarrollo armónico e integral y el ejercicio pleno de sus derechos. [...] Los derechos de los niños prevalecen sobre los derechos de los demás.

[...] Artículo 46. El Estado, la sociedad y la familia concurrirán para la protección y la asistencia de las personas de la tercera edad y promoverán su integración a la vida activa y comunitaria. [...]

[...] Artículo 52. [...] Se reconoce el derecho de todas las personas a la recreación, a la práctica del deporte y al aprovechamiento del tiempo libre. [...]

[...] Artículo 70. El Estado tiene el deber de promover y fomentar el acceso a la cultura de todos los colombianos en igualdad de oportunidades, por medio de la educación permanente y la enseñanza científica, técnica, artística y profesional en todas las etapas del proceso de creación de la identidad nacional. La cultura en sus diversas manifestaciones es fundamento de la nacionalidad. El Estado reconoce la igualdad y dignidad de todas las que conviven en el país. El Estado promoverá la investigación, la ciencia, el desarrollo y la difusión de los valores culturales de la Nación.

Artículo 71. La búsqueda del conocimiento y la expresión artística son libres. Los planes de desarrollo económico y social incluirán el fomento a las ciencias y, en general, a la cultura. El Estado creará incentivos para personas e instituciones que desarrollen y fomenten la ciencia y la tecnología y las demás manifestaciones culturales y ofrecerá estímulos especiales a personas e instituciones que ejerzan estas actividades.

Artículo 72. El patrimonio cultural de la Nación está bajo la protección del Estado. El patrimonio arqueológico y otros bienes culturales que conforman la identidad nacional, pertenecen a la Nación y son inalienables, inembargables e imprescriptibles. La ley establecerá los mecanismos para readquirirlos cuando se encuentren en manos de particulares y reglamentará los derechos especiales que pudieran tener los grupos étnicos asentados en territorios de riqueza arqueológica.

[...] Artículo 79. Todas las personas tienen derecho a gozar de un ambiente sano. La ley garantizará la participación de la comunidad en las decisiones que puedan afectarlo. Es deber del Estado proteger la diversidad e integridad del ambiente, conservar las áreas de especial importancia ecológica y fomentar la educación para el logro de estos fines.

[...] Artículo 82. Es deber del Estado velar por la protección de la integridad del espacio público y por su destinación al uso común, el cual prevalece sobre el interés particular. [...]

[...] Artículo 88. La ley regulará las acciones populares para la protección de los derechos e intereses colectivos, relacionados con el patrimonio, el espacio, la seguridad y la salubridad públicos, la moral administrativa, el ambiente, la libre competencia económica y otros de similar naturaleza que se definen en ella. [...]

[...] Artículo 93. Los tratados y convenios internacionales ratificados por el Congreso, que reconocen los derechos humanos y que prohíben su limitación en los estados de excepción, prevalecen en el orden interno.

Los derechos y deberes consagrados en esta Carta, se interpretarán de conformidad con los tratados internacionales sobre derechos humanos ratificados por Colombia.

[...] Artículo 95. [...] Son deberes de la persona y del ciudadano: [...] 4. Defender y difundir los derechos humanos como fundamento de la convivencia pacífica; 5. Participar en la vida política, cívica y comunitaria del país; [...] 8. Proteger los recursos culturales y naturales del país y velar por la conservación de un ambiente sano; [...]

[...] Artículo 366. El bienestar general y el mejoramiento de la calidad de vida de la población son finalidades sociales del Estado. [...]

Anexo 4. Artículos de la *Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales, 2005*, relacionados con los museos

Convención aprobada por la Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, en su 33ª reunión celebrada en París, el 20 de octubre de 2005
La adhesión de Colombia a esta Convención fue aprobada mediante la Ley 1516 del 6 de febrero de 2012

Artículo 2 - Principios rectores

1. Principio de respeto de los derechos humanos y las libertades fundamentales

Sólo se podrá proteger y promover la diversidad cultural si se garantizan los derechos humanos y las libertades fundamentales como la libertad de expresión, información y comunicación, así como la posibilidad de que las personas escojan sus expresiones culturales. [...]

3. Principio de igual dignidad y respeto de todas las culturas

La protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales presuponen el reconocimiento de la igual dignidad de todas las culturas y el respeto de ellas, comprendidas las culturas de las personas pertenecientes a minorías y las de los pueblos autóctonos.

[...]

7. Principio de acceso equitativo

El acceso equitativo a una gama rica y diversificada de expresiones culturales procedentes de todas las partes del mundo y el acceso de las culturas a los medios de expresión y difusión son elementos importantes para valorizar la diversidad cultural y propiciar el entendimiento mutuo.

[...]

Artículo 7 - Medidas para promover las expresiones culturales

1. Las Partes procurarán crear en su territorio un entorno que incite a las personas y a los grupos a:

a) crear, producir, difundir y distribuir sus propias expresiones culturales, y tener acceso a ellas, prestando la debida atención a las circunstancias y necesidades especiales de las

mujeres y de distintos grupos sociales, comprendidas las personas pertenecientes a minorías y los pueblos autóctonos;

b) tener acceso a las diversas expresiones culturales procedentes de su territorio y de los demás países del mundo.

2. Las Partes procurarán también que se reconozca la importante contribución de los artistas, de todas las personas que participan en el proceso creativo, de las comunidades culturales y de las organizaciones que los apoyan en su trabajo, así como el papel fundamental que desempeñan, que es alimentar la diversidad de las expresiones culturales.

[...]

Artículo 10 - Educación y sensibilización del público

Las Partes deberán:

a) propiciar y promover el entendimiento de la importancia que revisten la protección y fomento de la diversidad de las expresiones culturales mediante, entre otros medios, programas de educación y mayor sensibilización del público;

[...]

Apéndice. Claves de origen (configuración histórica del museo como sistema)

Aunque el surgimiento del museo en la modernidad no correspondió a un *continuum* del *Mouseion* de Alejandría, el espacio del museo moderno mantuvo incorporados profundos referentes a la Antigüedad grecolatina. Adicionalmente, como resultado de un largo proceso de superposición semántica, gran parte de la complejidad del museo en la contemporaneidad radica en que el museo moderno fue acumulando múltiples identidades, no sólo como un instrumento ideológico de la aristocracia y de la burguesía ilustrada, o como una herramienta mediática de los grandes imperios y sus procesos de colonización (posteriormente utilizada también por los Estados nacionales para consolidar sus postulados), sino además como un lugar del descubrimiento y de la pasión por el conocimiento, derivado de los espacios de investigación que le antecedieron en la Edad Media y el Renacimiento, tales como el estudio académico del *scholar*, el gabinete de rarezas o curiosidades, la *wunderkammer*, la *kunstkammer* y el *studiolo* italiano. Estos espacios de pensamiento fueron conformando progresivamente bibliotecas y colecciones de estudio como parte de su actividad cotidiana, lo cual se inspiraba, a su vez, en los orígenes de los centros griegos de conocimiento y formación filosófica.

Tanto la *Akadémia* de Platón en sus dos épocas (ca. 387 – 83 a.C. y 410 – 529 d. C.), como el *Gymnasium* (ca. 490 a.C.), el *Lyceum* de Aristóteles (ca. 335 – 86 a.C.) y el *Mouseion* (ca. 323 – 30 a. C.), fueron centros de estudio, debate y análisis filosófico que contaban con espacios para la formación física y el entrenamiento de contendores para los juegos públicos. Estos lugares de estudio —herederos de la tradición presocrática iniciada por Thales de Miletus (ca. 624 – 546 a.C.) con la conciencia de una clara dialéctica entre

cuerpo, mente y relaciones sociales, sintetizada en el aforismo “Es feliz aquél que tiene un cuerpo saludable y es magnánimo y educado”⁴⁸⁷ — eran a un mismo tiempo espacios para la socialización, las prácticas de ejercicio físico y la vinculación con actividades intelectuales, dotados de una biblioteca formada por los académicos o científicos que allí trabajaban (y dotados también, consecuentemente, con colecciones de estudio derivadas de sus investigaciones). Como lugares de conocimiento e inspiración, tuvieron también una función ritual o, al menos en sus inicios, estuvieron consagrados a dioses contemporáneos (el *Gymnasium* se encontraba bajo la protección de Heraclio y Hermes; el *Lyceum* fue nombrado así para honrar a *Apollo Lykeios*; la *Akadémia* estuvo, en su primera época, consagrada a *Pallas Athenea*). Específicamente, el *Mouseion* de Alejandría, dedicado a las nueve musas, era realmente un complejo arquitectónico comparado por Germain Bazin con una universidad actual, con sus bibliotecas y colecciones vinculadas a la investigación, con salas destinadas al estudio de cada disciplina, como la física y la anatomía, y con instrumentos para observaciones astronómicas. En los edificios del *Mouseion* se reunieron los mejores académicos del mundo helenístico de su época, tales como los científicos Euclides, Arquímedes e Hypathia.⁴⁸⁸

La dificultad para separar las funciones de biblioteca, archivo y colección de estudio fue una constante en los espacios académicos de la Antigüedad. Por ejemplo, las colecciones conformadas por los sabios del *Mouseion* fueron primordialmente especímenes de botánica y zoología, junto con sus instrumentos de investigación científica. Sin embargo, estos espacios también acogieron estatuas y otras obras de arte, así como objetos rituales destinados al culto a las musas oficiado por los sacerdotes que tenían a su cargo los templos del conjunto.⁴⁸⁹ Por la misma época, la *Bibliotheka* de Pergamon conformó también de manera progresiva una colección de esculturas y pinturas, las cuales posteriormente fueron trasladadas para ser exhibidas en el Palacio de la dinastía Ptolomeica. De alguna manera, esta superposición de múltiples nociones —de investigación y conocimiento, pensamiento y memoria, ritual y culto, socialización y formación— que se entrecruzaron en los lugares

⁴⁸⁷ Vamvacas, Constantine J. *Thales of Miletus (ca. 625–546 B.C.)*. En: Vamvacas, C. J. *The Founders of Western Thought – The Presocratics. A diachronic parallelism between Presocratic Thought and Philosophy and the Natural Sciences*. Series: Boston Studies in the Philosophy of Science, Volume 257. Boston, Springer Science+Business Media, 2009, pp 29-33.

⁴⁸⁸ Bazin, Germain. *The Museum Age*. Trad. Jane van Nuis Cahill. New York, Universe Books, 1967, p. 6.

⁴⁸⁹ Calvo Serraller, Francisco. *El museo alejandrino*. En: *El museo: historia, memoria, olvido*. Revista de Occidente, N° 177. Febrero, 1996, pp. 11-21.

precedentes al nacimiento del museo moderno, subyace y se manifiesta de formas distintas en la contemporaneidad. Incluso el proceso de conformación de las colecciones pertenecientes a la realeza y a la Iglesia durante el Medioevo, aunque generalmente no se desarrolló de manera estructurada, sentó las bases para la organización de los futuros gabinetes; la motivación de este proceso se manifestó con enormes variaciones en los distintos reinos del territorio europeo pero su mayor énfasis, junto al uso ritual y simbólico de las colecciones en los planos religioso y sociopolítico, fue el atesoramiento como expresión de poder y de prestigio.

Durante el Renacimiento, las primeras prácticas enciclopédicas fueron desarrolladas dentro de un marco clásico en el que las nuevas observaciones y los experimentos eran vistos como la continuación del trabajo iniciado por los grandes pensadores de la Antigüedad. Muchos de los gabinetes fueron diseñados para facilitar el objetivo enciclopédico de coleccionar y preservar el conjunto del conocimiento acumulado y enriquecido por los nuevos descubrimientos. La comprensión del mundo y el control de la naturaleza fueron objetivos centrales de las prácticas más antiguas de conformación de colecciones, lo cual impulsó el afán de ordenamiento y catalogación de objetos y artefactos de muy diversas procedencias. Las colecciones producto de estas prácticas estuvieron fundadas en un principio de organización que dependía de concepciones filosóficas del momento. De acuerdo con Paula Findlen, el coleccionismo “no fue una práctica meramente recreativa para virtuosos durante los siglos XVI y XVII, sino un mecanismo para transformar el conocimiento en poder”.⁴⁹⁰ Los coleccionistas europeos de estos siglos desarrollaron métodos y estrategias para la categorización sistemática de los objetos de su propiedad. De hecho, fue a mediados del siglo XVI cuando se imprimió el primer tratado académico sobre organización de colecciones, publicado por Samuel Á Quiccheberg en Munich en 1565, bajo el título *Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi, complectentis rerum universitatis singulas materias et imagines eximias [...]*.⁴⁹¹ La obra se basa en la

⁴⁹⁰ Citada por Morales Moreno, Luis Gerardo. *Invencción de la curiosidad moderna y el museo/paradigma*. En: Torres Septién, Valentina (Coord.). *Producciones de sentido, 2: algunos conceptos de la historia cultural*. México, Universidad Iberoamericana, 2006, p. 45.

⁴⁹¹ El título completo de esta obra, y su traducción, es el siguiente: *Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi, complectentis rerum universitatis singulas materias et imagines eximias, ut idem recte quoq[ue] dici possit[ue] Promptuarium artificiosarum miraculosarumq[ue] rerum, ac omnistrari thesauri et pretiosæ supellectilis, structuræ atq[ue] picturæ, quæ hic simul in theatro conquiri consuluntur, ut eorum frequenti inspectione tractationeq[ue] singularis aliqua rerum cognitio et prudentia admiranda, citò, facilè ac tutò comparari possit*. (Inscripciones o títulos de un amplísimo teatro que contiene tan singulares materias y eximias imágenes, que ciertamente puede ser considerado un

organización de la Cámara de Arte⁴⁹² de Munich, creada por el duque de Baviera Alberto V, así como de diversas colecciones existentes por la misma época en Viena, Praga, Amberes y varias ciudades de Italia. En su *Theatri Amplissimi*, Quiccheberg no sólo trató la clasificación y organización de las colecciones sino también la aplicación de métodos de mantenimiento y presentación de muy diversos tipos de objetos. Entre los espacios complementarios de las cámaras de arte, Quiccheberg incluyó los laboratorios y talleres para la producción de objetos artísticos, una casa de impresión y grabado, una biblioteca y un depósito de provisiones y materiales.⁴⁹³

Este concepto de *theatrum* durante el renacimiento, junto con el de *Theatrum sapientiae*, corresponde a la noción de compendio y tratado integral sobre un tópico del conocimiento. En forma similar a la obra de Quiccheberg, por la misma época se desarrolló un completo catálogo de las tecnologías del momento, titulado *Theatrum instrumentorum et machinarum*, publicado en 1578 en Lugduni (actual Lyon) por el matemático Jacobi Bessoni Delphinus, con ilustraciones de Androuet du Cerceau. El énfasis de este compendio —y de la concepción de sus grabados— estaba centrado no sólo en una representación clara y directa de la composición y estructura de cada máquina, sino en la demostración de la forma en que cada máquina e instrumento funcionaban. En cierto sentido el concepto de este *theatrum* correspondía a la necesidad de una comprobación de la realidad expresada en el discurso, mediante la declaración de la imagen. Otra publicación que tomó como base esta noción renacentista del *theatrum* como compendio fue el *Theatrum Chemicum*, cuyos primeros tres volúmenes fueron publicados por Lazarus Zetzner en 1602 en Oberursel y Estrasburgo. La obra compiló en seis volúmenes, publicados en seis décadas, los textos completos de quienes para entonces poseían conocimientos avanzados sobre la alquimia como disciplina filosófica —considerada

prontuario [compendio] de referencia de objetos artísticos y extraordinarios, y de todos los tesoros y preciosos ornamentos, estructuras y pinturas, los cuales han sido reunidos en un teatro de forma tal que, a través de una observación y trato continuos, uno puede obtener rápidamente un conocimiento singular y una experiencia maravillosa de las cosas). Traducción basada en la traducción al inglés de: Bolzoni, Lina. *The gallery of memory: literary and iconographic models in the age of the printing press*. Toronto, University of Toronto Press Inc., 2001, p. 236.

⁴⁹² La traducción literal de *Kunstammer* como Cámara de Arte en realidad no corresponde exactamente a una cámara dedicada a las “bellas artes” de manera exclusiva. La concepción de arte en estos espacios se asociaba con frecuencia al mundo artificial y a las creaciones humanas en sentido amplio, en contraposición con la *Wunderkammer*, referida a las creaciones de la naturaleza. Estas nominaciones correspondían más a la división general entre *artificialia* y *naturalia*.

⁴⁹³ Grupo Extracurricular de Lectura “Museología para museólogos”, organizado por estudiantes de la segunda cohorte de la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio de la Universidad Nacional de Colombia. *Samuel von Quiccheberg*. Consultado el 12 de agosto de 2012 en: http://www.museologia.co/2011/05/samuel-von-quiccheberg_21.html

protociencia— en una época en la que resultaba común la conjunción de la química y la botánica con la medicina, la religión, la filosofía y la poesía. También en el siglo XVII se publicó en Inglaterra una obra de alcances similares, el *Theatrum Chemicum Britannicum*, publicada por el médico Elias Ashmole en 1652 como una compilación de textos sobre la alquimia, los secretos de la naturaleza y “los más divinos misterios del aprendizaje hermético”. Fue justamente Elias Ashmole quien financió la obra de catalogación de la enorme colección de botánica, mineralogía y *artificialia* de John Tradescant el viejo y el joven, publicada en 1656 como *Musaeum Tradescantianum or A Collection of Rarities preserved At South-Lambeth neer London By John Tradescant*, colección que dio origen al actual *Ashmolean Museum* de la Universidad de Oxford.⁴⁹⁴

Desde finales del siglo XVI, la cámara o gabinete en Italia, como inmediato antecesor del museo moderno, ya se había configurado como “una estructura epistemológica que incluía una diversidad de ideas, imágenes e instituciones que fueron centrales para las culturas renacentista tardía y barroca”.⁴⁹⁵ Su complejidad como espacio de comprensión de la naturaleza y del mundo en continuo descubrimiento, era simultáneamente compartida con la profundidad de las discusiones filosóficas, científicas y literarias vinculadas con las dinámicas de estudio en el mismo espacio.

A partir del siglo XVII —y con mayor impulso durante el siglo XVIII, en la medida en que se fue extendiendo el proceso de secularización del conocimiento— el museo se fue constituyendo tanto en Europa como en América, junto con la biblioteca pública y las exposiciones de las academias de arte, en el centro de las instituciones consideradas como oportunidades de libre acceso al conocimiento del mundo y como posibilidades de reflexión y de disfrute estético, fuente de emociones plásticas e intelectuales y lugar para el descubrimiento de muy diversos tipos de intereses.⁴⁹⁶ Las exposiciones de maestros y estudiantes de las academias de arte se hicieron muy populares en Italia desde mediados del siglo XVII y en Francia a partir de 1664. A estas instituciones se sumaron luego las grandes exposiciones industriales, iniciadas en Inglaterra en 1761 con las primeras exposiciones de

⁴⁹⁴ Berry, David. *Tradescant Collection. Musaeum Tradescantianum*. Consultado el 12 de octubre de 2012 en: www.ashmolean.org/ash/amulets/tradescant/tradescant04.html

⁴⁹⁵ Findlen, Paula. *Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*. Berkeley, University of California Press, 1994, p. 46.

⁴⁹⁶ No nos referimos en este estudio a la historia del coleccionismo, que es casi tan vasta y compleja como la historia misma del museo, de cuya definición moderna forma parte el libre acceso del público al patrimonio bajo ciertas condiciones de organización y control.

arte e industria,⁴⁹⁷ seguidas en Francia con la *Première exposition publique des produits de l'industrie française* realizada París en 1798. A partir de 1851, las exposiciones internacionales y universales fueron —y aún lo son en el contexto comercial, tecnológico y diplomático— los mayores espacios de socialización y creación de entornos abiertos de conocimiento sobre los últimos desarrollos de la industria, la ciencia y la tecnología.

El sentido de *compilación* (como variante de *colección*) fue aplicado también a algunas publicaciones tituladas con el nombre de “museo”. Entre 1764 y 1766, la *Society for the Encouragement of Arts, Manufactures, and Commerce* publicó seis volúmenes de la serie titulada *Museum Rusticum et Commerciale: or, Select papers on agriculture, commerce, arts, and manufactures. Drawn from experience, and communicated by gentlemen engaged in these pursuits*. Se trataba de una compilación de textos elaborados por los miembros de esta Sociedad, o sometidos al escrutinio de los mismos por ciudadanos interesados en participar en esta publicación, en los que se consignaron resultados de experimentos en agricultura y diversas experiencias relacionadas con los oficios y comercialización de la explotación de la tierra y los animales en las granjas.⁴⁹⁸

Así pues, en el amplio contexto de la historia del coleccionismo y de las exposiciones universales, el origen de la complejidad de comprensión del museo contemporáneo como sistema se sitúa concretamente en el establecimiento de colecciones abiertas al público en el siglo XVII, donde puede ubicarse el surgimiento del museo moderno. Hasta ese momento, a las grandes colecciones privadas —pertenecientes a la nobleza o a la Iglesia— sólo tenían acceso unos pocos privilegiados, previa invitación de los coleccionistas o, en el caso de los tesoros de las iglesias, su apertura a los fieles sólo ocurría en ocasiones especiales. Los procesos culturales de los siglos XV y XVI en Europa habían generado una amplia y variada terminología que caracterizó los intereses de los coleccionistas humanistas y enciclopédicos, donde el término *museum* incluía las categorías intelectuales de *bibliotheka*, *thesaurus* y *pandechion*, así como concepciones espaciales

⁴⁹⁷ De acuerdo con la documentación de la *Royal Society for the encouragement of Arts, Manufactures and Commerce* (RSA), las primeras exposiciones públicas en Londres fueron organizadas por esta entidad, así: en 1760 la primera exposición de pintores y escultores contemporáneos y en 1761 la primera exposición industrial. Consultado el 23 de agosto de 2012, en: <http://www.thersa.org/about-us/history-and-archive/rsa-history-timeline>

⁴⁹⁸ Kent, Max Louis. *The British Enlightenment and the Spirit of the Industrial Revolution: The Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce (1754-1815)*. Doctoral Dissertation, University of California, Los Angeles, 2007, p. 134.

relacionadas con el *studio*, *casino*, *cabinet/gabinetto*, *galleria* y *theatro*.⁴⁹⁹ De acuerdo con ello, el museo fue asumido como un *theatrum* (o *domus*) *sapientiae*, un *theatrum mundi*, con una clara función de representación del mundo real, organizado de manera ideal e ilustrado en un microcosmos.

Situado en un área de convergencia entre el ámbito privado y el público, entre la noción monástica de estudio y la actividad contemplativa, el espacio del museo como estructura epistemológica del Renacimiento tardío, de acuerdo con Paula Findlen, se caracterizaba por la noción humanista del coleccionismo como estrategia textual (de interpretación de la realidad a partir de la categorización y clasificación de sus evidencias) y por la conformación de colecciones en función de las demandas sociales de prestigio y exhibición.⁵⁰⁰

Con la consolidación de las disciplinas científicas surgió la especialización misma de los museos —dotados de colecciones cada vez más investigadas, documentadas y complejas— lo que corresponde a su clasificación tradicional según su objeto de estudio, en parte coincidente con la organización académica tradicional en las universidades e institutos de investigación (vistos desde la museología *especial*, los museos se han clasificado en las grandes categorías de museos de arqueología, de arte, de ciencias naturales, de ciencia y tecnología, de etnografía y de historia).

El énfasis educativo surgido con el museo moderno, acorde con los principios de la Ilustración, el republicanismo y los efectos sociales de la revolución industrial, llevó a situar los museos, junto con las bibliotecas y los periódicos, en el centro de las estrategias políticas para impulsar la educación del pueblo a través de las colecciones abiertas al público. De esta forma, a las funciones iniciales de adquisición y conservación, investigación y exhibición, contemplación y deleite, se sumaron las relaciones entre museo y educación (museo y conocimiento, museo y representación, museo y otredad), museo e historia (museo y documento, museo y memoria), museo y política (museo y poder, museo y exclusión/inclusión, museo y ética). A lo anterior se agregó el papel de los museos en la sociedad de masas y los mercados generados por la cultura del turismo y el espectáculo.

⁴⁹⁹ Findlen, Paula (1989). *The Museum: Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy*. En: *Journal of the History of Collections*, Vol. 1 (1): 59-78.

⁵⁰⁰ Ídem.

La difusa caracterización del museo entró en crisis en la segunda mitad del siglo XX, junto con la dificultad de caracterizar la profesión misma de los museos. Hacia 1980 Daniel R. Porter señaló la confusión existente entre la consideración del trabajo del museo como una profesión y la definición de la museología como una disciplina. Atribuyó esta confusión al carácter informal de los museos que les ha dificultado establecer cuál es su propia naturaleza y determinar una clasificación general y uniforme que les permita adquirir consistencia, lo cual les ha impedido acceder a una formación objetiva sobre las prácticas que debe desarrollar cada tipología de museos.⁵⁰¹

La causa de esta dificultad se encuentra en los diversos enfoques disciplinares de la museología que han propuesto distintas aproximaciones a los problemas que plantea el museo. Algunos museólogos proponen la definición tradicional del museo como institución. Otros centran la definición en la distribución de las funciones básicas al interior del organismo, focalizado en sus colecciones o patrimonio. Otros museólogos parten de un fundamento filosófico para afirmar que el ámbito del museo se concentra en una relación específica del hombre con la realidad. Y otros sitúan en los fines sociales y políticos del museo el centro de su actividad y razón de ser. En gran parte esta diversidad de enfoques es alimentada por una brecha, cada vez mayor, entre la museología teórica y la museología aplicada, entre la museología y la museografía, entre la museología *general* y la museología *especial*. A estas formas divergentes de concebir los museos, se suma el contexto específico en el que ha surgido y se desarrolla cada museo, el cual establece su caracterización particular geográfica, histórica, étnica y social que determina a su vez una orientación ideológica.⁵⁰² Desde otra perspectiva, Judith K. Spielbauer sostiene que el museo no puede ser un fin en sí mismo sino un medio para lograr objetivos fundamentales, en los que se incluyen “favorecer la percepción de la interdependencia de los mundos natural, social y estético, ofreciendo información y experiencia, y facilitando la comprensión de uno mismo en su propio contexto, y la propia experiencia gracias también al contexto”.⁵⁰³

Analizando los niveles de interactividad y las posibilidades que ofrecen o han ofrecido los museos en este campo (en forma similar a lo que ha ocurrido en otras

⁵⁰¹ Porter, Daniel R. (1980:32), citado por Hernández Hernández, Francisca. *Planteamientos teóricos de la museología*, Op.cit., p. 93.

⁵⁰² Bellaigue (1987: 56), citado por Hernández Hernández, Francisca. Op.cit., p. 106

⁵⁰³ ISS, N° 12, 1987, p. 281. Citada por: Rivière, Georges-Henri. *La museología: curso de museología, textos y testimonios*. Madrid, Akal, 1993, p. 471.

instituciones sociales), el museólogo de las ciencias mexicano Jorge Padilla González ha planteado la existencia de cuatro generaciones de museos, retomando la teoría que Paulette McManus propuso en 1992 cuando describió la sucesión de tres generaciones en el desarrollo histórico de los museos de ciencias.⁵⁰⁴ Según J. Padilla, los museos de primera generación corresponden a los museos tradicionales con enfoque histórico, como los museos de arte y de arqueología, en los que el énfasis se encuentra en la contemplación de las colecciones y en la conservación del patrimonio cultural. Dentro de los museos de segunda generación se encuentran los primeros museos dedicados a la historia de la ciencia y de las técnicas y tecnologías,⁵⁰⁵ presentando recursos complementarios o experimentos diseñados para demostrar determinados fenómenos, los cuales ofrecen una interactividad básica consistente en la activación directa del funcionamiento de las máquinas o en la realización de actividades de demostración, siguiendo determinados pasos o indicaciones, de tal manera que los públicos continúan siendo básicamente receptores. Los museos de tercera generación centran su atención, ya no en los objetos o colecciones históricas, sino en los conceptos y las ideas, en los fenómenos naturales y en las teorías y los principios científicos; estos museos trabajan con exposiciones temáticas, recursos visuales de diverso orden y elementos interactivos más complejos, diseñados con tecnologías recientes para propiciar la participación directa de los visitantes, con un enfoque estimulante y lúdico. Si bien en estos museos los recursos interactivos ofrecen múltiples opciones a los visitantes, sus posibilidades han sido previamente determinadas en su totalidad.⁵⁰⁶ Por el contrario, los museos de cuarta generación se concentran en crear nuevas formas de relación de los visitantes con el campo del conocimiento que es objeto del museo, teniendo como meta principal la posibilidad de obtener respuestas individuales no uniformes o predeterminadas por parte de los visitantes y el ofrecimiento de espacios libres de construcción creativa. Estos museos pueden llegar a ofrecer a sus públicos la opción de participar en la redefinición de las exposiciones y actividades, invitándolos a utilizar sus recursos para

⁵⁰⁴ McManus, Paulette M. *Topics in Museums and Science Education*. En: *Studies in Science Education*, Vol. 20, 1 (1992), pp. 157-182.

⁵⁰⁵ Entre estos museos de segunda generación sobresale el *Deutsches Museum* de Munich, fundado en 1903 con el nombre de *Museo Alemán de Obras maestras de las Ciencias naturales y la Tecnología*, cuyo patrimonio inició con la donación de las colecciones de la Academia Bávara de Ciencias. Consultado el 18 de enero de 2014 en: <http://www.deutsches-museum.de/information/wir-ueber-uns/museums-geschichte/gruendung/>

⁵⁰⁶ La mayoría de los museos de ciencia y tecnología que funcionan en la actualidad, corresponde a los museos de tercera generación.

responder de distintas maneras a sus expectativas, analizar problemas de la vida cotidiana desde diversas perspectivas y realizar debates sobre distintos temas de interés público, generando nuevas relaciones con la sociedad.⁵⁰⁷

Finalmente, la complejidad de la caracterización del museo como sistema se vincula estrechamente con la diversidad cultural, la cual plantea asimismo otra perspectiva de diversidad de concepciones del museo, dado que cada sociedad y cada comunidad atribuye un particular sentido, valor y uso a su patrimonio cultural y natural. La creciente pluralidad en la concepción de los museos desde mediados del siglo XX, ha generado en la actualidad la coexistencia de algunas nociones de museo que resultan contradictorias, no tanto porque sean nociones excluyentes sino porque ponen su énfasis en extremos opuestos y en sistemas de valoración del patrimonio cultural y natural que rivalizan entre sí. Desde los museos como espacios sagrados o sacralizantes que conservan *reliquias* del pasado, tesoros únicos u obras de arte con un aura especial que posibilitan la experiencia estética, hasta los museos como espacios influidos por la industria del entretenimiento y el mercado o por la necesidad de generar un impacto económico importante en su entorno local para garantizar su propia sostenibilidad a través del sentido del espectáculo. Desde los museos como espacios de colonización que construyen una imagen primitiva del “otro” para justificar y consolidar la imagen civilizada de “sí mismo” —a través de un sistema de valores que orienta la conformación de colecciones de otras culturas aún con la mirada colonialista, racista y machista de los antiguos gabinetes de curiosidades extraídas de culturas “inferiores”—, hasta el desarrollo del cuarto paradigma llamado “post-museo”, que trasciende al museo mismo y trabaja por la inclusión social, el empoderamiento de las comunidades a las cuales sirve, la promoción del entendimiento social y la participación activa de los públicos en la construcción de los discursos, transformando así radicalmente su anterior papel de consumidores pasivos.⁵⁰⁸ Esto último coincide con las tendencias democráticas contemporáneas de participación ciudadana en los distintos niveles de los sistemas políticos y en los medios masivos de comunicación, los cuales han incorporado

⁵⁰⁷ Padilla González del Castillo, Jorge. *Desarrollo de los museos y centros de ciencia en México*. En: Chamizo, José Antonio (coord.), *Encuentros con la ciencia. El impacto social de los museos y centros de ciencia*, México, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología / Asociación Mexicana de Museos y Centros de Ciencia y Tecnología, 2000, pp. 83-106.

⁵⁰⁸ Marstine, Janet (ed.). *New Museum Theory and Practice: An Introduction*. Oxford, Blackwell Publishing, 2006, pp. 8-21.

espacios de expresión de sus lectores a través de las nuevas tecnologías de la información y las comunicaciones, aprovechando la existencia cada vez más dinámica de la virtualidad y las crecientes relaciones horizontales promovidas por la red mundial del ciberespacio.

SEGUNDA PARTE.

Memoria analítica de la **Estancia** (1994-1996)

Proceso de organización y diseño de la estructura museológica del Museo Nacional de Colombia entre los años 1994 y 1996

Fernando López Barbosa

Introducción

La presente memoria analítica es una revisión de la Estancia desarrollada en el Museo Nacional de Colombia entre el segundo semestre de 1994 y el primer semestre de 1996, cuya homologación fue aprobada en 2011 por el Consejo de Facultad, previa recomendación del Comité Asesor de la Maestría, y reúne elementos de análisis del proceso de organización y diseño de la estructura museológica del Museo Nacional de Colombia construida en dicho período.

El autor de este trabajo participó en ese proceso actuando como museólogo del Museo Nacional (cargo que se suprimió en octubre de 1997, cuando se creó la Oficina Coordinadora del Convenio PNUD/COL/96/017 “Ampliación del Museo Nacional de Colombia”); el eje fundamental de la Estancia partió de los análisis desarrollados con apoyo de la Sociedad Colombiana de Arquitectos desde el final de 1994 hasta marzo de 1996, para estructurar las bases del concurso de diseño arquitectónico para la ampliación del Museo Nacional.

Aunque de dicho proceso se encuentra documentación diversa en los archivos del Museo, el presente análisis se propuso registrar, consolidar y relacionar el conjunto de los trabajos realizados y documentar la concepción de la estructura museológica del actual Museo Nacional de Colombia, originada en esos años. El análisis evidencia, a su vez, la contradicción, aún vigente, entre el organigrama oficial aceptado por la administración pública para el Museo Nacional —como unidad administrativa especial del Ministerio de Cultura— y el organigrama adoptado *de facto* al interior de la institución —surgido para estructurar la prestación de sus servicios al público con base en criterios museológicos— y publicado en los catálogos, las reseñas, los planes y la página web del Museo.

Por tales motivos se propuso la realización de la homologación de esta experiencia, considerando que, de un lado, el trabajo cumple con el objetivo general de la Estancia, esto es, “relacionarse con el conocimiento del funcionamiento, estructura, organización y cultura de una institución museal o patrimonial”,⁵⁰⁹ y de otra parte, permite realizar un aporte significativo al conocimiento y documentación de la historia reciente de las instituciones museales en Colombia.

⁵⁰⁹ Documento “Componentes y procedimiento para grado”, Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia. Presentación en Power Point, 2010, p. 4.

1. Ficha técnica (1994/1996)

1.1. Nombre de la institución: Museo Nacional de Colombia⁵¹⁰

1.2. Dirección: Carrera 7ª N° 28-66⁵¹¹

1.3. Teléfonos: Conm. 381 6470 – Fax: 381 6490⁵¹²

1.4. Página web:

- En 1996: www.latino.net.co/arte/mnal/mhome.htm
- Actualmente: www.museonacional.gov.co

1.5. Correo Electrónico:

- En 1995/1996: museo2@colciencias.gov.co
- Actualmente: info@museonacional.gov.co

1.6. Fecha de fundación: 28 de julio de 1823

1.7. Nombre del director:

- En 1994/1996: Elvira Cuervo de Jaramillo
- Desde noviembre de 2005: María Victoria De Angulo de Robayo

⁵¹⁰ Este nombre se registraba en el Artículo 63° del Decreto 2159 de 1993 (estructura orgánica del Instituto Colombiano de Cultura). Sin embargo, en la estructura oficial actual del Ministerio de Cultura (Decreto 1746 de 2003), el nombre de la institución aparece como “Unidad Administrativa Especial Museo Nacional”.

⁵¹¹ Esta dirección corresponde a la nomenclatura urbana del inmueble, tal como se encuentra registrada en el Certificado de Tradición y Libertad expedido por la Oficina de Registro de Instrumentos Públicos de Bogotá, Zona Centro, y en la Cédula Catastral expedida por la Unidad Administrativa Especial de Catastro Distrital. Sin embargo, como no existe este número instalado en alguna placa sobre la fachada, en distintas épocas se ha publicado también la siguiente dirección: Carrera 7ª, entre Calles 28 y 29.

⁵¹² Para la fecha en que se desarrolló esta Estancia (1994-1996), el Museo Nacional tenía una línea independiente de fax (334 7447, que era a su vez la única línea de larga distancia), y acababa de instalar su primer conmutador PBX, con el número 334 8366. Este número de PBX fue ampliamente divulgado y estuvo en uso hasta el año 2008 (más de 12 años), cuando el Ministerio de Cultura realizó el cambio de su tecnología de comunicaciones a la tecnología IP para todas sus dependencias, incluido el Museo Nacional. Actualmente, al marcar el número 334 8366, sólo se escucha una grabación que indica: “El número telefónico marcado, no se encuentra instalado. Por favor verifique e intente nuevamente”. Al ingresar en el buscador web de *Google* la frase “Museo Nacional 334 83 66”, se genera en la actualidad el siguiente reporte: “Cerca de 1.790.000 resultados”. Consultado el 23 de marzo de 2014, en: <https://www.google.com/#q=Museo+Nacional+334+83+66>.

1.8. Horario:

- Horario divulgado por el museo en 1994/1996:
Abierto todos los días salvo los lunes, y el 1° de enero, el 1° de mayo, el 25 y el 31 de diciembre.
Martes: 10:00 a.m. a 8:00 p.m.
Miércoles a sábado : 10:00 a.m. a 6:00 p.m.
Domingos: 10:00 a.m. a 4:00 p.m.
La venta de entradas termina 30 minutos antes del cierre del Museo.
- Horario actual del museo:
Exposiciones permanentes y temporales
Martes a Sábado: 10 am. a 6 p.m.; Domingo: 10 a.m. a 5 p.m.; Lunes: cerrado.
Bóveda de orfebrería⁵¹³
Martes a viernes de 10 am. a 5 pm.

1.9. Tipo de institución: museo general, de carácter público, del nivel nacional.

1.10. Entidad a la que pertenece el museo:

- En 1994/1996:
El Museo Nacional de Colombia era una Unidad Administrativa Especial del Instituto Colombiano de Cultura, COLCULTURA. Éste, a su vez, era un establecimiento público adscrito al Ministerio de Educación Nacional. Sin embargo, la dependencia denominada “Museo Nacional de Colombia” sólo tenía a su cargo las colecciones de arte e historia dentro de sus inventarios, pues las colecciones de arqueología y etnografía formaban parte de los inventarios del Instituto Colombiano de Antropología (en ese entonces ICAN), organismo dependiente también de COLCULTURA.
- Actualmente:
El Museo Nacional es una Unidad Administrativa Especial del Ministerio de Cultura y tiene directamente a su cargo las colecciones de arte e historia dentro de sus inventarios, pues las colecciones de arqueología y etnografía forman parte de los inventarios del Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH), establecimiento público autónomo. Estas colecciones están a cargo del Departamento de Curaduría de Arqueología y Etnografía del Museo Nacional mediante el Convenio Interadministrativo N°2257 suscrito el 2 de julio de 2013, con duración de 10 años.

⁵¹³ Entre los años 1995/1996 no se divulgaba al público la Bóveda de orfebrería, pues este espacio estuvo cerrado desde el día siguiente a su inauguración, el 1° de agosto de 1994, inicialmente por necesidades de incremento en las condiciones de seguridad de las vitrinas y posteriormente por rediseño del montaje museográfico, siendo nuevamente abierta al público el 28 de noviembre de 1996.

2. Antecedentes (Historia del museo)

Durante la época en que se desarrolló la presente Estancia (1994-1996) fue fundamental para la gestión del Museo la publicación del libro *Itinerario del Museo Nacional de Colombia 1823-1994* (Bogotá, Colcultura, 1995), el cual reunió en dos tomos el resultado de la investigación realizada por Martha Segura Naranjo en el marco del programa de Becas “Francisco de Paula Santander” de Colcultura 1990-1991, texto que fue revisado y aumentado durante 1994 y 1995. Esta obra —que compila, introduce y comenta, en orden cronológico, una rigurosa selección de documentos extractados de los archivos históricos del Museo mismo, del Instituto Colombiano de Cultura, de la Universidad Nacional y del Archivo General de la Nación, entre otras fuentes— permitió al equipo gestor del Museo, incluido el autor de este trabajo, acceder a una visión amplia sobre la complejidad de la historia de esta institución y las maneras en que esta historia se entreteje con otras, tanto con aquellas historias personales de los administradores y científicos que durante los 172 años relatados en el libro lucharon (en favor o en contra) por la supervivencia y consolidación del Museo, como con la historia política del país en sus distintas manifestaciones. Una síntesis de la historia del Museo Nacional se publicó en su primera página Web en 1996 (Anexo 1).

Por no ser éste el espacio para relatar una historia extensa del Museo, no es posible reflejar la complejidad de esta historia —que va mucho más allá de una simple sucesión de cambios políticos ligados a los gobiernos nacionales, esquemas administrativos y traslados de una sede a otra— aunque a continuación se intentará reunir una visión suficientemente ilustrativa de sus principales períodos y rasgos característicos.

El origen del Museo Nacional, fundado por el Decreto 117⁵¹⁴ del 28 de julio de 1823 expedido por el primer Congreso de la República, tuvo unos fines esencialmente educativos vinculados a la economía de la nueva nación. Como estrategia de conocimiento de los recursos naturales de la nascente república, el Museo se creó según el modelo del Museo de Historia Natural de París, como institución de enseñanza con cátedras formales en los distintos campos de las ciencias naturales, al tiempo que se creó la Escuela de Minería como estrategia de formación para la explotación de los recursos, con cátedras similares siguiendo el modelo francés, organización que explica las razones por las cuales fueron contratados varios científicos en Francia para iniciar el funcionamiento de los nuevos organismos del Museo y Escuela de Minería.⁵¹⁵ De acuerdo con el decreto de creación, el museo era responsable de “las cátedras siguientes: de mineralogía y geología, de química general y aplicada a las artes, de anatomía comparada, de zoología, de entomología, de conchología, de botánica, de agricultura, de dibujo, de matemáticas, de física y de astronomía” (art. 3°), mientras a la Escuela de Minería se asignaron las cátedras “de matemáticas simples y aplicadas a las máquinas, de física, de mineralogía y geología de explotación, de química analítica y metalúrgica, de geometría descriptiva y de dibujo” (art. 4°).

Aunque es posible afirmar que en ese momento no se tenía la intención explícita de crear un museo de carácter general, dotado de colecciones heterogéneas —los documentos preliminares de organización del Museo y su decreto-ley de creación sólo hablan de un *museo de ciencias naturales* y una *escuela de minería*—, el contenido del museo un año después de su creación, cuando el vicepresidente Francisco de Paula Santander lo inauguró oficialmente el 4 de julio de 1824, ya había incorporado algunas piezas no previstas en su programa de colecciones científicas, tales como “una momia encontrada cerca de Tunja con su manta bien conservada”.⁵¹⁶ Si bien podría pensarse que esta momia fuese, en su

⁵¹⁴ El número del Decreto corresponde a la codificación realizada en la década de 1920 y figura en: República de Colombia, Sala de Negocios Generales del Consejo de Estado, 1924, *Codificación Nacional de todas las leyes de Colombia desde el año de 1821, hecha conforme a la ley 13 de 1912*. Citado por: Rodríguez Prada, María Paola. *Investigación y museo: Museo de Historia Natural de Colombia 1822-1830*. En: Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, Vol. 5, N° 1, Enero-Junio de 2010, pp. 87-108.

⁵¹⁵ Una investigación extensa de los primeros años del Museo fue desarrollada por María Paola Rodríguez Prada en su tesis doctoral, publicada bajo el título de *Le Musée National de Colombie 1823-1830: Histoire d'une création*. París, Editions L'Harmattan, 2013.

⁵¹⁶ Gaceta de Colombia, Bogotá, N° 114, 18 de julio de 1824. Citado por: Segura, Martha. *Itinerario del Museo Nacional de Colombia 1823-1994. Tomo I: Cronología*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1995, p. 53.

momento, un espécimen de interés para las ciencias naturales, el ingreso deliberado de otro tipo de piezas se inició ya abiertamente al año siguiente, por disposición del mismo Congreso de la República. Tal es el caso del decreto del 12 de febrero de 1825 que ordena acuñar una medalla de plata, conmemorativa del triunfo de la Independencia, con la inscripción “A Simón Bolívar Libertador de Colombia y del Perú, el Congreso de Colombia, año de 1825” y ordena además “acuñar la misma medalla en plata para distribuirla a las municipalidades de la República, al museo y a las universidades y colegios con el objeto de que se conserve siempre este testimonio auténtico de la gratitud nacional”.⁵¹⁷ Quizás esta ley, junto con otras disposiciones similares, sirvió para abrir definitivamente las puertas a las diversas intenciones de depositar en el museo de historia natural otro tipo de objetos, comenzando por aquéllos considerados como “trofeos” o “monumentos de gloria” representativos del triunfo de la Independencia. Es así como, para 1829, el viajero francés Auguste Le Moyne relata haber observado en el museo “armas, fetiches y cacharos de los primitivos indios, algunos cuadros de Vásquez el pintor de más fama del país y finalmente el estandarte del conquistador Pizarro donado por el Perú a Bolívar”.⁵¹⁸ Para 1836, de acuerdo con la descripción del viajero norteamericano John Steuart, el Museo Nacional conservaba y exhibía, además de las colecciones de ciencias naturales, piezas arqueológicas, históricas y artísticas.⁵¹⁹

Reconocido públicamente con el nombre de *Museo Nacional* desde 1825, es posible comprender las causas de la rápida transformación del museo de ciencias naturales en un museo general, si se tiene en cuenta el *síndrome de Babel* de los museos que se analiza en el capítulo II de la primera parte de este trabajo. En particular, siendo Francia —junto con los Estados Unidos de América— un país cuya revolución fue paradigmática para la naciente república, no resultaba extraño que los museos nacionales franceses fueran también tomados como paradigmas culturales. Así, aunque el modelo de origen fuera el *Muséum National d’Histoire Naturelle*, creado el 10 de junio de 1793 con cátedras

⁵¹⁷ Citado en: Segura, Martha. *Itinerario del Museo Nacional de Colombia 1823-1994. Tomo I: Cronología*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1995, p. 57. Esta medalla se conserva actualmente en el Museo, identificada con el número de registro 1331.

⁵¹⁸ Le Moyne, Auguste. *Viajes y estancias en América del Sur. La Nueva Granada, Santiago de Cuba, Jamaica y el Istmo de Panamá*. Bogotá, Ministerio de Educación Nacional, 1945, p. 118-119. Citado por: Segura, Martha. Op. Cit., p. 70. El estandarte del conquistador Francisco Pizarro también se conserva actualmente, identificado con el número de registro 98.

⁵¹⁹ Steuart, John. *Bogotá in 1836-37. Being a Narrative of an Expedition to the Capital of New-Grenada, and a Residence There of Eleven Months*. New York, Harper & Brothers, 1838, pp. 131-133. Citado en: Segura, Martha. Op. Cit., pp. 77-78.

similares a las que se aplicaron luego en el museo colombiano, también en París se encontraban en funcionamiento el *Musée du Louvre*, abierto al público el 10 de agosto del mismo año con el nombre de *Muséum central des Arts*⁵²⁰, y el *Musée des Monuments Français*, que fue creado en 1795 pero fue cerrado bajo la Restauración de la monarquía en 1816.⁵²¹ Es muy probable que varios próceres de la Independencia que visitaron Francia en el tránsito del siglo XVIII al XIX, hubieran tenido oportunidad de conocer y recorrer personalmente estos museos. De hecho Simón Bolívar, quien tuvo la iniciativa de crear el museo colombiano, viajó por España, Francia, Italia y Estados Unidos entre 1803 y 1807.⁵²² Así mismo, las diversas concepciones de museo que se divulgaban en la época estuvieron al alcance de las élites de la naciente república a través de las narraciones de los viajeros y visitantes de ultramar, así como de las publicaciones y periódicos europeos y norteamericanos a los que tenían acceso los residentes españoles y criollos letrados.

El Museo Nacional se instaló inicialmente, hasta 1842, en la antigua Casa Botánica que funcionaba al oriente del Observatorio Astronómico (demolida en la década de 1950 para extender la actual plaza de armas del Palacio Presidencial). Entre 1842 y 1845 estuvo alojado en la Casa de las *Secretarías de lo Interior y de la Guerra*. Posteriormente, entre 1845 y 1913, ocupó el edificio de Las Aulas, sede actual del Museo Colonial. Entre 1913 y 1922, funcionó en el Pasaje Rufino Cuervo, edificio comercial iniciado a finales del siglo XIX, finalizado en 1914 y demolido hacia 1940,⁵²³ el cual se extendía sobre el costado sur de la Calle de los Carneros (actual Avenida Jiménez) entre carreras 7ª y 8ª. De 1922 a 1944, el Museo Nacional funcionó en el cuarto piso del edificio del Banco Pedro A. López, sede actual del Ministerio de Agricultura. Entre 1944 y 1947, se trasladó a un edificio del Ministerio de Educación Nacional, ubicado en la carrera 15 N° 9-63, donde funcionó luego el Ministerio de Justicia. Y a partir de 1947 fue instalado en el edificio de la antigua Penitenciaría de Cundinamarca donde, estando programada su inauguración para el 9 de abril de 1948 con motivo de la IX Conferencia Panamericana, las consecuencias del

⁵²⁰ Musée du Louvre. *Histoire du Louvre: Du château au musée*. Consultado el 23 de marzo de 2014, en: <http://www.louvre.fr/histoire-du-louvre>

⁵²¹ Institut National d'Histoire de l'Art. *Le musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir: histoire et collections*. Consultado el 23 de marzo de 2014, en: <http://www.inha.fr/spip.php?article3300>

⁵²² Bushnell, David. *Simón Bolívar: hombre de Caracas, proyecto de América. Una biografía*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 2002, pp. 18-22.

⁵²³ Perilla Perilla, Mario. *El habitar en la Jiménez con Séptima de Bogotá: historia, memoria, cuerpo y lugar*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, 2008, pp. 64, 74 y 100.

asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán postergaron su apertura y sólo hasta el 1° de mayo del mismo año fue inaugurado formalmente,⁵²⁴ abriendo sus puertas al público a partir del domingo 2 de mayo.

Su sede actual, construida entre 1874 y 1905, fue la prisión más importante del país durante 72 años. El edificio del antiguo *Panóptico de Cundinamarca* fue declarado Monumento Nacional por sus valores arquitectónicos e históricos mediante el Decreto 1584 del 11 de agosto de 1975. La edificación fue diseñada en la década de 1850 por el arquitecto constructor de origen danés Thomas Reed, por encargo del presidente de la república Tomás Cipriano de Mosquera. Los diseños originales no registraron una ubicación exacta para la edificación, por no contar entonces con el terreno asignado para este fin, terreno que fue destinado por Ley del congreso de los Estados Unidos de Colombia en 1873 y entregado al Estado Soberano de Cundinamarca para este propósito. En 1946, cuando los prisioneros fueron trasladados a la nueva cárcel de La Picota, el Ministerio de Educación Nacional suscribió un contrato de comodato con el Departamento de Cundinamarca para instalar en este inmueble al Museo Nacional y al recién fundado Colegio Mayor de Cundinamarca. El edificio del *Panóptico* se adecuó para Museo entre 1946 y 1948, como parte de las obras que se realizaron en Bogotá con motivo de la IX Conferencia Panamericana. La distribución funcional de los espacios museográficos y de servicios complementarios para el público fue concebida por la directora del Museo con el apoyo de Werner Biermann,⁵²⁵ mientras las obras de adecuación del edificio estuvieron a cargo de los arquitectos Manuel de Vengoechea Mier y Hernando Vargas Rubiano.⁵²⁶

De la misma manera en que ha cambiado de sede en repetidas ocasiones, el Museo Nacional, como institución, ha dependido de diversas instancias del gobierno nacional a lo largo de su historia, las cuales se enuncian sucesivamente, en orden cronológico desde su fundación en 1823 hasta la fecha, así: Secretaría de lo Interior, Secretaría del Interior y Relaciones Exteriores, Universidad Central y Colegio de San Bartolomé, Biblioteca Nacional, Universidad Nacional, Secretaría de Instrucción Pública, Ministerio de Instrucción Pública, Ministerio de Educación Nacional, Universidad Nacional, Instituto

⁵²⁴ Esta inauguración aparece registrada en el periódico El Tiempo, mayo de 1948.

⁵²⁵ Planos publicados en la revista *Semana*, Bogotá, 12 de julio de 1947.

⁵²⁶ Segura, Martha. Op. Cit. Tomo II, p. 105.

Colombiano de Cultura y, finalmente, Ministerio de Cultura, este último a partir de su creación en 1997.⁵²⁷

Con relación a la gestión institucional, entre los siglos XIX y XX no parece existir un avance sustancial en la incidencia de los períodos presidenciales sobre los cambios de dirección del Museo; a lo largo de su historia, no se evidencia una diferencia significativa en la frecuencia de cambios de administración a partir de la comparación entre estos dos siglos: entre 1823 y 1900, el Museo Nacional de Colombia tuvo 23 directores, y entre 1900 y 2013 ha tenido 24 directores. En contraste, el Museo del Louvre tuvo, en los mismos lapsos, nueve y quince directores respectivamente.⁵²⁸ En su mayoría, los directores del Museo Nacional han ejercido por períodos de dos a cuatro años, algunos no han superado un año en su cargo, y sobresalen aquellos directores que han superado los cinco años de administración: Benedicto Domínguez del Castillo (dos veces director: 1828-1832 / 1837-1842); Leopoldo Arias Vargas (director entre 1855-1866); José María Quijano Otero (director entre 1867-1873); Fidel Pombo Rebolledo (director entre 1884-1901); Ernesto Restrepo Tirado (director entre 1910-1920, en cuya memoria el Museo Nacional decidió nombrar su Cátedra Anual de Historia desde su primera versión en 1996); Gerardo Arrubla Ramos (director en dos períodos: 1922-1924 / 1926-1946); Teresa Cuervo Borda (directora entre 1946-1974); Emma Araújo de Vallejo (directora entre 1974-1982); Elvira Cuervo de Jaramillo (directora entre 1992-2005)⁵²⁹; y María Victoria De Angulo de Robayo (directora desde noviembre de 2005).⁵³⁰

En teoría, la cantidad de años de gestión de un director del Museo no implicaría una relación directamente proporcional al grado de impacto de los resultados de su administración, si bien la trascendencia de los casos mencionados se encuentra claramente documentada. En este sentido, es destacable el alto nivel de incidencia de las gestiones de varios directores del Museo Nacional que sólo tuvieron oportunidad de ejercer por poco tiempo su cargo, entre ellos su primer director Mariano Eduardo de Rivero y Uztáriz (quien

⁵²⁷ Las entidades de las que ha dependido el Museo Nacional de Colombia desde su fundación se encuentran mencionadas a lo largo de la cronología descrita en: Segura, Martha. Op. Cit., pp. 50-493.

⁵²⁸ Consultado el 15 de enero de 2014 en: <http://www.canalacademie.com/ida3018-Pierre-Rosenberg-de-l-Academie-francaise-et-son-Dictionnaire-amoureux-du-Louvre.html>

⁵²⁹ Aunque Elvira Cuervo de Jaramillo fue directora hasta el 3 de noviembre de 2005, continuó apoyando al Museo Nacional desde sus cargos de viceministra de cultura (4 de noviembre de 2005 – 24 de enero de 2006) y ministra de cultura (25 de enero de 2006 – 31 de mayo de 2007).

⁵³⁰ María Victoria De Angulo de Robayo estuvo también encargada de la dirección del Museo Nacional entre agosto y diciembre de 1988, cuando impulsó el proyecto de recuperación de las colecciones de dibujo y artes gráficas.

ejerció entre 1823-1825), José Caicedo Rojas (director entre 1881-1884) y en el siglo XX, Olga Pizano Mallarino (directora entre 1989-1990). Aunque un análisis más profundo sobre los factores determinantes y condicionantes del grado de impacto en los resultados de cada administración sería objeto de otra investigación, al analizar los documentos hasta ahora publicados sobre los distintos períodos de la historia del Museo Nacional resulta evidente que —además de los perfiles, capacidades y formación de cada director mencionado— dos factores han sido decisivos en el alto grado de impacto de sus logros: el nivel de respaldo que han tenido por parte de sus superiores (los presidentes de la República en cada época y los directivos de las entidades de las que ha dependido el Museo), así como los propios perfiles, capacidades y formación del equipo de trabajo que ha rodeado a cada director. En tales períodos, al contar con un respaldo superior y con las capacidades sobresalientes en la dirección y el equipo gestor, los documentos evidencian avances significativos en el desarrollo del Museo Nacional. Estos tres componentes (dirección, respaldo superior y capacidades del equipo gestor), aunque aparentemente resulten elementales, en realidad recogen los nueve campos en que se manifiestan los atributos de *un museo eficiente*, tal como fueron señalados por Stephen Weil y Earl F. Cheit cuando afirmaron que “el grado en que un museo es gestionado de manera eficiente —o al menos el grado en que podría ser mejor gestionado— sólo puede determinarse examinando un número de factores más específicos y detallados que se relacionan con sus programas, capacidad de planificación, estructura de organización directiva, equipo de trabajo, finanzas, instalaciones, colecciones, documentación, y relaciones con el exterior”.⁵³¹ De estos nueve campos, es claro que el tipo y calidad de los programas, la capacidad de planificación, la documentación y las relaciones con el exterior dependen de la gestión eficaz de la dirección y del equipo gestor, así como las finanzas, las instalaciones y las colecciones dependen en gran medida del respaldo superior de las entidades de las cuales depende un museo. Sin embargo, en el caso del Museo Nacional de Colombia se revela además la influencia de algunos pesos específicos en lo relacionado con las instalaciones (la antigua Penitenciaría del siglo XIX), las colecciones (conformadas con un fuerte valor simbólico durante casi dos siglos, en los

⁵³¹ Weil, Stephen E and Earl F. Cheit (1989). *The Well-managed Museum*. En: Anderson, Gail (ed.). *Reinventing the museum: historical and contemporary perspectives on the paradigm shift*. Walnut Creek, AltaMira Press, 2004, pp. 348-350.

campos de la historia, el arte, la arqueología y la etnografía) y la estructura de su organización, cuya transformación entre 1994 y 1996 se analiza en el presente trabajo.

3. Discurso museológico: objetivos, misión y mandato del museo en el pasado y el presente⁵³²

Debido a la complejidad y extensión de las distintas transformaciones organizacionales del Museo Nacional durante 190 años, ha sido necesario centrar el análisis del discurso museológico en el período en el que se desarrolló la Estancia. Esta delimitación del objeto de estudio obedece a la imposibilidad de asumir en esta memoria la multiplicidad de objetivos y mandatos que el Museo Nacional ha desarrollado en sus diversas épocas, en parte debido a los sucesivos cambios en la administración pública del Estado —así como en los cargos directivos de las entidades de tutela del Museo— y en parte debido a los enfoques disciplinares desde los cuales se exigen distintos objetivos al Museo con relación a la preservación y uso de sus acervos. Mientras en sus primeros años se concibió como escuela de ciencias naturales, en las décadas siguientes se le asignó también la función de conservar y exhibir “trofeos”, “monumentos” y “reliquias” de los héroes de la Independencia. Así, la misión del Museo Nacional ha tenido cambios sustanciales durante sus distintas épocas. Basta citar sólo dos ejemplos en el siglo XX. El primero de ellos corresponde al año de 1923, cuando el Museo Nacional se instaló en el Edificio Pedro A. López, época en la cual la institución estaba dirigida por el historiador Gerardo Arrubla, miembro de la Academia Colombiana de Historia, y el recorrido del Museo se organizó en cinco sectores: Historia, Arte, Ciencias Naturales, Numismática y “variedades, nacionales y extranjeras”. La prensa de la época describe el contenido de los salones en los que se dividía el sector de Historia: el primero presenta “objetos de los aborígenes y los referentes a la conquista española, hasta 1550; el segundo, guarda las reliquias coloniales en el período que cierra en 1810; el tercero, dedicado a la época de la

⁵³² Para el análisis se asumió como tiempo presente el período en que se desarrolló la Estancia (segundo semestre de 1994-primer semestre de 1996).

Independencia, llega hasta 1819; el cuarto y el quinto, son los de la República en sus diversas transformaciones, desde la Gran Colombia a los tiempos actuales”.⁵³³ Para entonces la Galería de pinturas estaba compuesta apenas por cerca de veinte cuadros (reducción explicable frente a décadas anteriores y posteriores, considerando que, simultáneamente, funcionaba entonces la Galería de Arte de la Escuela de Bellas Artes). El sector de ciencias naturales se dividía en las secciones de Zoología, Mineralogía y Paleontología.

El segundo ejemplo lo constituye la reorganización del Museo Nacional con motivo de su instalación en el edificio de la antigua Penitenciaría de Cundinamarca entre 1946 y 1948. Para ese momento, aun cuando el programa inicialmente propuesto por su directora Teresa Cuervo Borda tenía la ambición de reunir de nuevo las colecciones dispersas, incluyendo las de ciencias naturales, finalmente se instalaron las colecciones en los tres pisos del edificio, bajo las siguientes denominaciones: en el primer piso se instaló el “Museo Arqueológico y Etnográfico”, administrado directamente por el Servicio de Arqueología del Ministerio de Educación y el Instituto Etnológico Nacional; en el segundo piso el “Museo Histórico”; y en el tercer piso, el “Museo de Bellas Artes”.

Para la época en que se desarrolló la estancia (1994-1996), el Instituto Colombiano de Antropología —que había compartido el edificio del Museo durante casi 40 años, con sus oficinas y reservas de las colecciones distribuidas en las alas noroccidental y suroccidental— se había trasladado recientemente a otra sede (1989-1990) y se destinó todo el edificio de la antigua Penitenciaría para sede del Museo, en el marco del proyecto de restauración integral del edificio. Asimismo, se inició en 1992 un proceso de cooperación entre el Instituto Colombiano de Antropología y el Museo Nacional de Colombia para hacer realidad la presentación de un guión museológico unificado para el conjunto de las salas permanentes de los tres pisos del Museo, acordando que “en lugar de los desarrollos horizontales de la narración se hiciera un solo planteamiento vertical. Se planteó partir del aerolito, como primera pieza adquirida por los científicos enviados por Humboldt para la

⁵³³ “Museo Nacional” en: *Cromos*, Bogotá, N° 339, 1° de febrero de 1923, pp. 58-59. Citado en: Segura, Martha. Op. Cit., pp. 271-272.

fundación del Museo, hasta llegar al Frente Nacional. Se debían tener en cuenta las limitaciones del espacio y las salas inamovibles como la sala Botero”.⁵³⁴

A partir de esta orientación y reorganización del guion, en 1996 se divulgaba el Museo Nacional en los medios de comunicación de la siguiente forma:

*Fundado en 1823, es uno de los más antiguos de América. Exhibe objetos representativos del patrimonio arqueológico, histórico y artístico nacional. Sus colecciones ascienden a más de 28.000 piezas símbolos de todos los períodos de la historia de Colombia: arqueología prehispánica, testimonios del desarrollo del país desde el siglo XVI, etnografía indígena y afrocolombiana contemporánea y obras maestras de la historia del arte colombiano desde la colonia hasta el arte de Fernando Botero. Su sede actual, construida en el siglo XIX, fue la prisión más importante del país durante 72 años. El edificio es Monumento Nacional y reúne importantes valores arquitectónicos e históricos.*⁵³⁵

Esta concepción correspondía con dos definiciones del Museo Nacional que se habían formalizado en documentos anteriores. El primero de ellos, el Plan Nacional de Cultura 1992-1994, presentaba al Museo como el conjunto de «Colecciones representativas del Patrimonio Histórico y Artístico (Museo Nacional de Colombia). Esta entidad fortalecerá las acciones tendientes a su consolidación como recinto que conserva y difunde objetos representativos de los diferentes períodos del patrimonio histórico y artístico del país”.⁵³⁶ Para entonces era ya suficientemente clara la naturaleza del Museo Nacional como un museo general, en contraposición al ámbito de las colecciones de un museo especializado. Ya se había abandonado definitivamente la percepción del Museo Nacional como la superposición de los tres museos que estuvieron ubicados de forma separada en cada uno de sus tres pisos: el museo arqueológico y etnográfico, el museo histórico y el museo de bellas artes.

Durante 1993 y 1994, en el marco de la estructuración del proyecto de ampliación de la sede del Museo Nacional, el Departamento Nacional de Planeación había realizado un proceso de análisis integral, no únicamente del edificio y de las condiciones jurídicas y

⁵³⁴ González, Beatriz. *El museo del triple carácter: un testimonio*. En: Arango Gómez, Diego León, Javier Domínguez Hernández y Carlos Arturo Fernández Uribe (eds.). *El museo y la validación del arte*. Medellín, La Carreta Editores E.U. y Universidad de Antioquia, Facultad de Artes – Instituto de Filosofía, 2008, p. 292-293.

⁵³⁵ Reseña con destino a *La Guía de Bogotá*, 22 de noviembre de 1996. Gerente Editora: María Mercedes Román. Diagramación: María Margarita Rojas P. Archivo institucional del Museo Nacional de Colombia.

⁵³⁶ Punto 7 del Capítulo V. “Protección, investigación y difusión del patrimonio”. En: Instituto Colombiano de Cultura. *Plan Nacional de Cultura 1992-1994*. Bogotá, Colcultura, 1992.

administrativas relacionadas con el inmueble, sino también del mandato institucional en una perspectiva histórica:

La preservación de los bienes muebles más representativos de la memoria histórica y cultural del país ha sido encomendada desde 1823 al Museo Nacional. Fundado hace 170 años como museo de ciencias, pronto amplió sus colecciones al ámbito de la historia y el arte para ofrecer una visión integral de la cultura colombiana. [...] Las funciones científicas, educativas y culturales del Museo Nacional de Colombia son:

(i) localizar, adquirir y conservar los testimonios materiales de la historia y la cultura colombiana,

(ii) exhibir, documentar y divulgar en forma permanente una selección de objetos representativos de los diversos períodos de la historia de Colombia, así como obras representativas de la historia del arte nacional, y

(iii) apoyar el desarrollo de los museos del país, mediante la creación de la Red Nacional de Museos y de un programa permanente de asesoría técnica a las instituciones que lo requieran, así como la aplicación de acciones tendientes a estimular la creación de museos en los municipios colombianos.⁵³⁷

Sin embargo en marzo de 1995, durante las sesiones de asesoría que prestó el Museo del Louvre para el proyecto de ampliación del Museo Nacional, el autor de este trabajo señaló lo siguiente:

El tercer punto de estas funciones ya hoy se encuentra reevaluado, luego de una serie de reflexiones efectuadas desde diciembre de 1994 para el capítulo sobre los Museos del país que debía incluirse en el Proyecto de Ley General de la Cultura, que creará el Ministerio de Cultura, a raíz de las cuales concluimos que el Museo Nacional no puede hacerse cargo del desarrollo de todos los Museos del país, puesto que sus funciones de investigación, conservación y exhibición de las colecciones son muy amplias, y por esto hoy en día se ha incluido en el Proyecto de Ley la creación de la Dirección Nacional de Museos para este propósito.⁵³⁸

⁵³⁷ Consejo Nacional de Política Económica y Social. Documento CONPES 2720 “El nuevo Museo Nacional” - DNP:UDS - MINEDUCACIÓN, de julio de 1994.

⁵³⁸ Museo Nacional de Colombia. Documentos para el Plan de Desarrollo Museológico 2000-2050. Serie: Asesorías Internacionales. Documento 1. Asesoría del Museo del Louvre en las áreas de Planeación y Programación: La experiencia del Proyecto “Grand Louvre”. Asesoras: Aimée Ganser-Fontaine, Encargada de la Misión del Presidente-Director del Museo del Louvre para la reorganización de las colecciones y el programa Bicentenario; y Françoise Mardrus, Curadora del Servicio de Trabajos Museográficos del Museo del Louvre, Responsable de la División de Programación para la reorganización, y de la Documentación. Memoria de las reuniones de trabajo realizadas entre el 20 y el 23 de marzo de 1995 con la Directora del Museo Nacional de Colombia, los miembros de la Comisión para el Plan de Desarrollo Museológico, los profesionales vinculados a las Curadurías de Arqueología y Etnografía, Historia y Arte, y con los Coordinadores del Concurso de Diseño Arquitectónico para la ampliación del Museo. Bogotá, Museo Nacional de Colombia, 1995 (documento digital, aún no publicado), p. 78.

La creación de la Red Nacional de Museos y la prestación de asesorías técnicas a los demás museos del país fueron programas que se encontraban incluidos dentro de las responsabilidades asignadas al Museo Nacional en el Plan Nacional de Cultura 1992-1994 y en el Plan Cuatrienal de Colcultura 1995-1998. A su vez, dentro de los últimos estatutos de Colcultura expedidos en 1993 —vigentes hasta su liquidación en 1997 con motivo de la creación del Ministerio de Cultura— se definía al Museo de la siguiente manera:

El Museo Nacional de Colombia es una Unidad Administrativa Especial del Instituto Colombiano de Cultura, sin personería jurídica, pero contará con autonomía para el manejo y administración de los bienes y recursos que se le asignen y funcionará con la Planta de Personal de Colcultura que le sea señalada.

Para el cumplimiento de su objeto [objeto que no estaba definido en los estatutos] ejercerá las siguientes funciones:

- 1. Elaborar programas de desarrollo **de los museos** en lo relacionado con la conservación, exhibición, seguridad, investigación y divulgación cultural, de acuerdo con las instrucciones del Instituto y en coordinación con las demás dependencias;*
- 2. Definir criterios técnicos y normas museológicas sobre la tipología y objetivos **de los museos del Instituto**;*
- 3. Investigar, organizar, conservar, incrementar, publicar y divulgar las colecciones del patrimonio histórico y cultural mueble del país, **que forman parte de los museos del Instituto**;*
- 4. Coordinar la actividad **de los museos de Colcultura**;*
- 5. Coordinar el programa general de publicaciones, fotografías y demás material de divulgación al público **que dé a conocer los museos del Instituto**;*
- 6. Dirigir la organización de exposiciones permanentes e itinerantes que deban presentarse en las diversas regiones del país o en el exterior, **relacionadas con las colecciones de los museos del Instituto**;*
- 7. Supervisar la preparación de catálogos, conferencias, publicaciones y canje o préstamo de piezas **para conocimiento del patrimonio de los museos del Instituto**, previo el lleno de los requisitos legales y fiscales;*
- 8. Dirigir y coordinar la investigación y documentación sobre procedencia, valor estético e interés histórico **de las piezas expuestas** [no incluía las colecciones en reserva];*
- 9. Preparar, **en coordinación de [con] los demás museos**, sistemas para el registro y catalogación de piezas;*
- 10. Elaborar, proponer y aplicar sistemas o procedimientos para la organización de bodegas y talleres **en los diferentes museos del Instituto**;*
- 11. Preparar el material necesario para el montaje de exposiciones transitorias, atendiendo los aspectos técnicos, estéticos y didácticos, **en coordinación con los demás museos del Instituto**;*

12. *Asesorar al Consejo de Monumentos Nacionales en las materias que éste requiera;*

13. *Prestar la asesoría correspondiente a los museos del Instituto en la realización de programas didácticos;*

14. *Coordinar con el Instituto Colombiano de Antropología los criterios de exhibición y la conservación de las piezas expuestas en las salas arqueológicas y antropológicas del museo;*

15. *Las demás que le sean asignadas y que correspondan a la naturaleza de la dependencia.*⁵³⁹

Se ha señalado en negrilla la forma en que once de las 15 funciones asignadas al Museo Nacional —en ese entonces y aún hoy— implicaban responsabilidades con los demás museos del Instituto, los cuales eran sólo cuatro museos, denominados y ubicados de la siguiente forma: el Museo de Arte Colonial (hoy Museo Colonial), la Casa Museo del 20 de julio de 1810 (hoy Museo de la Independencia – Casa del Florero) y la Iglesia Museo Santa Clara (hoy Museo Iglesia Santa Clara), los tres localizados en Bogotá; y el Museo Juan del Corral, ubicado en Santa Fe de Antioquia.⁵⁴⁰

Ante la ausencia de una misión y objetivos delimitados específicamente como tales para el Museo Nacional en el texto del Decreto de 1993, más allá de sus funciones generales de investigación, preservación y difusión del patrimonio cultural mueble constitutivo de los museos del Ministerio, es posible comprender por qué se fijaron unas definiciones más precisas para el Museo dentro del Plan Nacional de Cultura 1992-1994 y el Documento Conpes 2720 de 1994.

Las definiciones mencionadas contenían elementos mezclados de misión y mandato, sin tener conciencia en aquella época sobre la distinción entre tales conceptos. Gail D. y Barry Lord afirman que la misión “debe dar respuesta a la cuestión: ¿por qué hay que preocuparse por ese museo? [...y dirigir la atención] hacia las razones más permanentes y profundas de la existencia del museo”, mientras el mandato “se refiere al objeto de dedicación de la institución, es decir, la gama de cultura material por el cual asume unas

⁵³⁹ Artículo 63° del Decreto 2159 del 29 de octubre de 1993 “Por el cual se aprueba el Acuerdo 079 de octubre 1° de 1993 y el Acuerdo 089 del 26 de octubre de 1993 de la Junta Directiva de Colcultura que adopta los estatutos internos, su estructura interna y las funciones de sus dependencias”.

⁵⁴⁰ A partir de la aprobación de la Ley 397 de 1997, Ley General de Cultura, se incorporaron al Ministerio de Cultura nueve museos más: la Casa Museo Quinta de Bolívar (Bogotá); la Casa Museo Guillermo León Valencia y el Museo Nacional Guillermo León Valencia (Popayán); el Museo de la Gran Convención y el Museo Antón García de Bonilla (Ocaña); la Casa Museo Alfonso López Pumarejo (Honda); la Casa Museo Rafael Núñez (Cartagena); el Museo Casa Natal del General Santander (Villa del Rosario); y el Museo Antonio Nariño (Villa de Leyva).

determinadas responsabilidades”.⁵⁴¹ En este sentido, el mandato se centra concretamente en la definición del ámbito de las colecciones o del patrimonio cultural con el cual trabaja el museo, incluyendo su disciplina académica, marco cronológico, extensión geográfica y “relaciones de mandato con otras instituciones interesadas en el mismo tema”.⁵⁴² Si se revisan las funciones del Museo Nacional vigentes en ese entonces, tal como se transcribieron atrás, se encuentran elementos del mandato, no completos, pero no se identifica una misión para el Museo, puesto que se lo concebía como el responsable del funcionamiento de los cinco museos pertenecientes al Instituto Colombiano de Cultura. Es así como, para 1996, fue necesario aclarar el ámbito de acción de cada uno de los museos, en la siguiente forma:

Como Unidad Administrativa Especial de Colcultura, el Museo Nacional de Colombia tiene a su cargo los Museos dependientes del Instituto, los cuales, al igual que el Museo Nacional, tienen como misión adquirir, investigar, inventariar, conservar, divulgar y exhibir el patrimonio mueble a su cargo, y velar por el funcionamiento adecuado de sus dependencias.

Cada uno de los museos cubre diversos períodos históricos, a través de sus colecciones, así:

- Museo Nacional de Colombia: 12.000 a.C. - 1.996
- Museo de Arte Colonial: 1550 - 1820
- Museo Juan del Corral: 1550 - 1930
- Iglesia-Museo Santa Clara: 1650 - 1890
- Casa Museo del Veinte de Julio de 1810: 1783 – 1896.⁵⁴³

De la misma forma, la definición del ámbito de las colecciones del Museo Nacional, así como algunos elementos de su misión, fueron entonces determinados de manera precisa en el Documento Conpes 2720 de 1994 arriba mencionado. En cierto sentido, la misión se orienta a esclarecer el propósito fundamental por el cual existe el museo para la sociedad, el fin último por el cual la sociedad encuentra necesario contar con el museo, donde el patrimonio adquirido e investigado se conserva en función de la comunicación de sus contenidos hacia el cumplimiento de los objetivos educativos y culturales del museo. En palabras de Donald Preziosi, el museo actual se define “como un proceso de

⁵⁴¹ Lord, Barry y Lord, Gail Dexter. *Manual de gestión de museos*. Barcelona, Ariel Patrimonio Histórico, 1998, p. 16-17.

⁵⁴² *Ibíd.*, p. 17.

⁵⁴³ Museo Nacional de Colombia – Unidad Administrativa Especial del Instituto Colombiano de Cultura. Respuestas al cuestionario “Funcionamiento del Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura. Evaluación, Estudios y Propuestas”. Archivo institucional, 1996, p. 2.

recontextualización para evidenciar significado: significado orientado hacia un determinado propósito”.⁵⁴⁴

Finalmente, otro documento que contribuyó a configurar elementos de una misión para el Museo, al tiempo que se aclaraban las relaciones de mandato con otras instituciones, fue la resolución expedida en junio de 1992 por el Instituto Colombiano de Cultura – Colcultura– (aún vigente en la época de realización de la Estancia) para el manejo de las salas de arqueología y etnografía del Museo, en la cual el Instituto aprueba la realización de un nuevo montaje permanente de estas salas, considerando que

[...] el Museo Nacional de Colombia constituye una unidad administrativa creada con el propósito fundamental de conservar, investigar y exhibir colecciones de objetos representativos de los diferentes períodos de la Historia de Colombia, organizados y montados técnicamente dentro de un guion museográfico coherente y unificado.

Que el Instituto de Investigaciones Culturales y Antropológicas, ICAN, posee en su inventario una importante colección de piezas arqueológicas y etnográficas con alto grado de documentación, parte de las cuales se ha exhibido durante varios años en las salas del primer piso del Museo bajo el nombre de “Museo Nacional de Antropología”, organizadas y montadas dentro de un guion museográfico independiente del guion general de la Historia del País.

*[...] Que el Patrimonio Cultural de Bienes Muebles de la Nación constituye una unidad de pertenencia en sus fines al servicio de la comunidad y de su desarrollo, aún cuando para objeto de investigación, exhibición y administración sea encomendado en custodia a instituciones públicas diversas.*⁵⁴⁵

Las anteriores consideraciones pretendían sentar las bases para consolidar una nueva forma de cooperación entre las dos instituciones (ICAN⁵⁴⁶ y Museo Nacional), considerando que el documento “Reprogramación y diseño del Museo Nacional” — elaborado por la curadora Beatriz González entre 1989 y 1990 con motivo del proyecto de restauración integral del edificio— señalaba la necesidad de “formular sistemáticamente,

⁵⁴⁴ Citado por: Özlü, Nilay and Tongo, Gizem. *Interview with Professor Donald Preziosi*. In: *Tarih: Graduate History Journal*, N° 2: 34-47, Boğaziçi University, Department of History, 2010, p. 36.

⁵⁴⁵ Resolución N° 1178 del 9 de junio de 1992, expedida por el director del Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura.

⁵⁴⁶ El Instituto de Investigaciones Culturales y Antropológicas, ICAN, recobró en 1994 su nombre inicial de Instituto Colombiano de Antropología, nombre que conservó en 1997 como unidad administrativa especial del Ministerio de Cultura, y se fusionó en diciembre de 1999 con el Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, dando lugar al actual Instituto Colombiano de Antropología e Historia, ICANH (Decreto 2667 del 24 de diciembre de 1999).

por primera vez,^[547] una programación museográfica unificada en torno a dos grandes recorridos: la Historia de la Cultura Nacional y la Historia del Arte en Colombia. La propuesta incorporó las colecciones de arqueología y etnografía dentro de la Historia de la Nación”.⁵⁴⁸ Hasta 1989, el ICAN había ocupado las instalaciones del Museo Nacional como su sede institucional, es decir, no sólo el primer piso de las salas permanentes estaba dedicado al *Museo Nacional de Antropología*,⁵⁴⁹ sino que, además, el segundo piso del Ala Suroccidental estaba ocupado por oficinas de los investigadores del ICAN (actual zona administrativa sur del Museo) y la totalidad del Ala Noroccidental estaba también ocupada por el Instituto: oficinas de investigadores en el segundo piso y, en el primer piso, la Biblioteca del ICAN y las reservas de las colecciones de arqueología y etnografía. Con motivo de la restauración del edificio, la arquitecta Liliana Bonilla Otoyá (directora de Colcultura entre 1987-1990) concertó con el ICAN su traslado a otra sede a comienzos de 1990, ante la urgencia inminente de emprender el proyecto de restauración integral del edificio del antiguo Panóptico de Cundinamarca, incluido su reforzamiento estructural de acuerdo con las normas antisísmicas. Así pues, el ICAN trasladó todas sus dependencias, dejando únicamente en el Museo Nacional sus colecciones de arqueología y etnografía, bajo el cuidado de tres de sus funcionarios. Tal era la trascendencia de esta Resolución de Colcultura que buscaba formalizar las nuevas relaciones institucionales entre el ICAN y el Museo, centradas en la conservación y exhibición de las colecciones, disponiendo lo siguiente:

Artículo Primero. Aprobar la realización de un nuevo montaje permanente para las Salas de Arqueología y Etnografía del primer piso del Museo Nacional de Colombia, con base en un guion museográfico que presente en primer término los orígenes y desarrollo de los primeros pobladores del territorio nacional, correspondientes al Período Prehispánico, para lo cual se exhibirán piezas arqueológicas representativas de los diferentes pueblos y culturas aborígenes, y en segundo término los testimonios contextualizados de los diferentes grupos

⁵⁴⁷ Es necesario aclarar que la expresión “por primera vez” se refiere al período de instalación del Museo en el edificio de la antigua Penitenciaría de Cundinamarca, es decir, desde su apertura en 1948. Claramente esta aseveración sería errónea, si se tienen en cuenta los guiones museográficos que el Museo Nacional tuvo en varias de sus sedes anteriores.

⁵⁴⁸ González, Beatriz y López Barbosa, Fernando. *Reflexiones sobre la restauración y ampliación del Museo Nacional de Colombia*. En: Revista Lámpara N° 122, Vol. XXXI, última entrega de 1993, reedición de Diciembre de 1995, inserto de la reedición de 1995, p. 3.

⁵⁴⁹ Inicialmente, a partir de 1948, el primer piso del Museo Nacional se anunció como “Museo Arqueológico y Etnográfico”.

étnicos actuales, en relación lógica y explícita con la Sección de Arqueología.

Parágrafo Primero. El nuevo guion museográfico deberá estar inscrito en los criterios básicos del guion general del Museo Nacional, permitiendo una visión continua de la historia y en conexión directa con los períodos del Descubrimiento y la Conquista española.

Parágrafo Segundo. La realización del nuevo guion museográfico y la selección de objetos estarán a cargo de los expertos designados por la Dirección del Instituto de Investigaciones Culturales y Antropológicas (ICAN), y la revisión y aprobación final se efectuará de común acuerdo entre el ICAN y el Museo Nacional de Colombia.

Artículo Segundo. El ICAN entregará en custodia al Museo Nacional mediante inventario detallado, las colecciones que conformarán la exposición permanente, levantándose un acta de entrega que será firmada por los Directores de las dos dependencias.

Parágrafo. La entrega en custodia permitirá la unidad administrativa interna y externa de la colección total del Museo; el ICAN conservará el libre acceso para efectos de curaduría e investigación de las piezas.

Artículo Tercero. El Museo Nacional asignará un espacio adaptado como depósito técnico y taller de investigación de las piezas de arqueología y etnografía que no serán expuestas. El control de acceso a dicho depósito y la conservación de las piezas estarán a cargo del Curador designado por el ICAN; la seguridad externa será garantizada por el Museo.

Artículo Cuarto. Las decisiones sobre cualquier modificación o extensión futura de la exhibición permanente (a partir de la estructura básica del guion museográfico), así como sobre acciones de conservación y restauración, serán tomadas de común acuerdo entre el ICAN y el Museo Nacional, observando tanto el cumplimiento de las misiones de conservación, investigación, exhibición y educación, como la coherencia del guion general del Museo Nacional. [...]⁵⁵⁰

Esta Resolución, que se encontraba vigente durante el período en que se desarrolló la Estancia, marcaría el rumbo que se adoptaría en las relaciones interinstitucionales, como fundamento del mandato del Museo en lo relacionado con las disciplinas y colecciones de arqueología y etnografía, configurando las bases del convenio de cooperación que sustenta en la actualidad el trabajo conjunto entre el Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH) y el Museo Nacional.

⁵⁵⁰ Resolución N° 1178 del 9 de junio de 1992, op.cit.

4. Organigrama del museo

El proceso de transformación que dio origen a la estructura organizativa del Museo Nacional de Colombia, tal como hoy se conoce, se inició en agosto de 1994 cuando, con motivo de la aprobación del proyecto de ampliación del Museo Nacional, se emprendió un trabajo conjunto con la Sociedad Colombiana de Arquitectos (SCA) para elaborar las bases de un concurso internacional de diseño arquitectónico para este proyecto. Contando con el respaldo del director del Instituto Colombiano de Cultura, Ramiro Osorio Fonseca, y el apoyo de los funcionarios del Departamento Nacional de Planeación —entidad que había producido el Documento Conpes 2720 de julio de 1994, por el cual se aprobó la ampliación del Museo— la directora del Museo Nacional envió una carta al Museo del Louvre el 22 de noviembre de 1994 (Anexo 2), en la cual agradecía la información recibida durante su reciente visita a dicho Museo, mencionaba los análisis que se estaban adelantando con el apoyo de la Sociedad Colombiana de Arquitectos (los cuales habían permitido confirmar la cifra de 26.000 m² como área aproximada de ampliación del Museo) y solicitaba la visita a Bogotá de uno de los especialistas del Museo del Louvre que hubiera participado activamente en la organización y desarrollo del Proyecto *Grand Louvre*, con el fin de asesorar al equipo de trabajo del Museo Nacional de Colombia. La decisión de tomar el proyecto de expansión del museo francés como el principal referente había surgido durante las reuniones de trabajo con la SCA, considerando que, para esa fecha, constituía el mayor y más complejo proyecto de ampliación de un museo instalado en un edificio histórico de gran reconocimiento internacional.

El Museo del Louvre delegó para este propósito a dos de sus funcionarias, quienes viajaron desde París a finales de marzo de 1995: Aimée Ganser-Fontaine, Encargada de la

Misión del Presidente-Director del Museo del Louvre para la reorganización de las colecciones y el programa Bicentenario, y Françoise Mardrus, Curadora del Servicio de Trabajos Museográficos del Museo del Louvre, Responsable de la División de Programación para la reorganización, y de la Documentación. Durante la preparación de la visita, el autor de este trabajo envió otra comunicación con la información solicitada por las asesoras del Museo del Louvre, dentro de la cual se encontraba el organigrama del Museo Nacional de Colombia vigente en marzo de 1995 (Anexo 3). El organigrama de ese entonces, tal como se aprecia en la última página del anexo en mención, presentaba una Dirección General (apoyada por el Consejo Asesor, el Comité de Obra y la asesora de Relaciones Públicas), con un Asistente de Dirección (del cual dependían las secretarías de dirección y recepción, el conductor del vehículo de la dirección y el mensajero), una División de Apoyo Administrativo y Financiero al mismo nivel de la Asistencia de Dirección (que contaba con una secretaria y cuatro áreas de trabajo: contabilidad y almacén, boletería, seguridad y vigilancia, y servicios generales). En la parte inferior del organigrama aparecen cuatro oficinas con el mismo nivel de jerarquía, ubicadas de izquierda a derecha, así: 1) Curaduría de Historia y Arte (de la cual dependían la coordinadora de programas educativos y el equipo de guías); 2) Investigación y Catalogación de Colecciones (que contaba con un asistente, un encargado de los “depósitos”⁵⁵¹ y una encargada de la Biblioteca y centro de documentación); 3) Museología (que contaba con una secretaria, un arquitecto museógrafo, una restauradora encargada de la conservación y restauración de colecciones, y una asesora para prestar apoyo a los museos regionales); y 4) Curaduría de Arqueología y Etnografía (de la cual dependían una asesora de programas educativos en antropología y un equipo de guías).

Es importante subrayar que, hasta ese momento, las actividades educativas se desarrollaban como programas que dependían directamente de las Curadoras, es decir, como programas cuya orientación y contenidos debían articularse totalmente a las orientaciones definidas en los guiones de las exposiciones. También es importante señalar

⁵⁵¹ Hasta ese entonces, en los museos colombianos era común denominar “depósitos” a los espacios donde se conservaban las colecciones no exhibidas. A partir de la asesoría del Museo del Louvre y el Seminario de la Dirección de Museos de Francia —cuando se conoció el nombre que se da a estos espacios en Francia como “réserve des collections”— el equipo de trabajo del Museo Nacional acordó abandonar la antigua denominación de “depósitos de las colecciones” y adoptar el nombre de *colecciones en reserva* o *reservas de las colecciones*, puesto que tal designación permitiría poner en valor las colecciones que no se encuentran exhibidas y referir, de manera indirecta, que tales colecciones se encuentran *reservadas para* diversos usos en el futuro (investigación, exhibiciones, registros filmicos y fotográficos, etc.) y constituyen en sí mismas una *reserva patrimonial*.

que la oficina de Investigación y Catalogación de las colecciones tenía a su cargo la definición de las bases de datos y la coordinación de las publicaciones relacionadas con las colecciones y, a partir del segundo semestre de 1994, también de las exposiciones temporales, puesto que las publicaciones de los catálogos de exposiciones temporales habían estado a cargo de la oficina de Museología hasta comienzos del año 1994.

La lista completa del equipo de trabajo del Museo Nacional para el final de 1994 y el inicio de 1995 fue publicada en el catálogo de la exposición temporal *José María Espinosa: abanderado del arte y de la patria* (Anexo 4) y se encontraba organizada de la siguiente forma:

- **Consejo Asesor** (integrado por 9 miembros, incluido el Director de Colcultura y el Presidente de la Asociación de Amigos del Museo)
- **Dirección General** (con un arquitecto Asistente de dirección, la Coordinadora de Eventos, secretarías y conductor)
- **Área de Historia y Arte** (una Curadora, una Jefe de Investigación, un grupo de cinco especialistas que esporádicamente eran consultados como Asesores externos para algunos proyectos, una Coordinadora de movimientos internos y externos, embalaje y transporte de colecciones, una Asistente de registro, una encargada de los *Depósitos* de las colecciones —espacios que se denominaron luego *Reservas*, después de la visita de los asesores del Louvre)
- **Área de Arqueología y Etnografía**, a cargo del Instituto Colombiano de Antropología – ICAN (una Curadora, cinco investigadores, tres Asesores para algunos proyectos y un mensajero)
- **Área de Museología y Museografía** (un Museólogo —cargo que desempeñaba el autor de este trabajo—, un arquitecto Museógrafo, cinco Auxiliares de Museografía —que eran al mismo tiempo Auxiliares de mantenimiento general del edificio, como ocurre hasta el presente de manera casi idéntica, exceptuando la disminución de la cantidad de Auxiliares que actualmente son sólo dos— y una secretaria)
- **Área de Conservación y Restauración** (la cual, aunque no existía como grupo formal, se divulgaba de esta manera para reconocer el compromiso y la colaboración, en gran parte *ad honorem*, de un grupo de cinco restauradores de

amplia trayectoria nacional, junto con tres restauradoras del Centro Nacional de Restauración –CNR, incluida su Directora)

- **Comité de Restauración del Monumento**⁵⁵² (integrado por los arquitectos e ingenieros que participaban en la obra de restauración del edificio, así como el Museólogo, la arquitecta coordinadora y el arquitecto residente, con dos asesores especialistas en los temas de cálculo estructural)

- **Área de Programas Educativos** (una Coordinadora y dos Guías)

- **Área de Administración** (un Administrador, una secretaria, un mensajero y un encargado de la venta de boletería al público)

- **Grupo de Apoyo Mantenimiento** (grupo dependiente del Administrador, integrado por los mismos cinco Auxiliares de Museografía)

- **Servicios Generales** (grupo también dependiente del Administrador, integrado por seis personas)

- **Personal de Seguridad** (grupo también supervisado por el Administrador, con un Coordinador, un Agente de Policía de turismo, tres Policías Bachilleres, y 26 vigilantes)

En el documento que recoge las memorias de la primera asesoría internacional al proyecto de ampliación del Museo Nacional, a cargo de las dos especialistas delegadas por el Museo del Louvre en marzo de 1995 —en el que se presenta la transcripción completa de los cuatro días de sesiones—, se revelan varias situaciones que permiten caracterizar las dificultades de gestión que el Museo Nacional enfrentaba en ese entonces:

- Aún se estaba definiendo el sistema más adecuado de bases de datos para la gestión de las colecciones, contando con la asesoría del Ministerio de Cultura de Cuba y el Smithsonian Institution de Washington.

- No se había concluido la clasificación actualizada de las colecciones (áreas y subáreas de las colecciones).

⁵⁵² Antes de la Ley 397 de 1997, los actuales Bienes de Interés Cultural Nacional se denominaban Monumentos Nacionales; el *Museo Nacional (Antiguo Panóptico)* fue declarado Monumento Nacional mediante el Decreto 1584 del 11 de agosto de 1975.

- El proyecto de restauración del edificio, iniciado en 1989, se encontraba suspendido desde enero de 1995 por falta de recursos y por el estudio de un nuevo esquema de contratación mediante licitación, el cual tomaría algunos meses de preparación.

- Aunque se había definido que el edificio original de la antigua Penitenciaría se convertiría, en el proyecto de ampliación, en el “Pabellón de Historia de la Nación”, no se tenía claro todavía qué destinación tendrían en el futuro las dos casas construidas en 1947 en los extremos norte y sur del conjunto arquitectónico. En una de las sesiones de asesoría del Museo del Louvre, el autor de este trabajo expuso lo siguiente:

[...] Donde estamos trabajando [la casa del extremo norte] se han ubicado temporalmente las oficinas de Curaduría de Arqueología y Etnografía y un espacio para organizar los archivos fotográficos y de video de estas colecciones. En esta otra casa pequeña al sur [señalando el plano], ahora están las oficinas de la rectoría del Colegio [Rectoría de la Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca]. Son estructuras que están separadas de la edificación original, porque son una adecuación que se hizo de la antigua cárcel para la época en que se destinó para Museo. La destinación final de estas dos pequeñas casas es objeto de estudio actualmente. Una posibilidad es ubicar los talleres de Museografía al sur y, con las dificultades del área muy pequeña del tercer piso de la zona administrativa, trasladar acá el Centro de Documentación histórica, puesto que la zona de este jardín va a ser un sitio de servicio al público, con la librería y la cafetería, que son funciones compatibles con el Centro de Documentación, de consulta para el público.⁵⁵³

Así mismo, durante estas sesiones de asesoría fue posible comprender la estructura organizacional que tenía el Museo del Louvre en 1995, modelo que luego se vería reflejado parcialmente en el nuevo organigrama del Museo Nacional de Colombia diseñado en 1996. Tal como lo expuso la especialista Aimée Ganser-Fontaine,

[...] la estructura del Museo del Louvre tiene 3 ramas principales: los siete departamentos de conservación, que se reúnen mediante una forma colegiada, la cual es consultada por el director para las actividades científicas, para las adquisiciones, para la organización de las exposiciones y para los temas culturales tratados por los Servicios Culturales. El segundo grupo son los Servicios Administrativos, que tienen como misión el buen funcionamiento del Museo; ya les cité algunos esta mañana: los Servicios Técnicos, el Servicio de Trabajos Museográficos, el Servicio Informático,

⁵⁵³ Museo Nacional de Colombia. *Documentos para el Plan de Desarrollo Museológico 2000-2050. Serie: Asesorías Internacionales. Documento 1. Asesoría del Museo del Louvre en las áreas de Planeación y Programación: La experiencia del Proyecto “Grand Louvre”*, p. 90.

*los Servicios de Vigilancia, el Servicio Financiero, el Servicio de Acogida del público. El tercer grupo son los servicios culturales: Comunicaciones, Auditorio y el Servicio Cultural.*⁵⁵⁴

Esta estructura, claramente dividida en tres ámbitos de trabajo, dependientes por igual del Presidente-Director del Museo del Louvre, correspondía a la tradicional organización concentrada de las funciones del museo, tal como han sido reconocidas en el ámbito internacional. Como derivación de las funciones contenidas en la definición del ICOM, el plan maestro de un museo debe incluir seis funciones fundamentales: coleccionar, documentar, preservar, investigar, exhibir e interpretar. En forma transversal aparece una séptima función que se encarga de administrar las seis funciones museológicas anteriores. De forma similar, las prioridades institucionales de un museo en el siglo XXI deben considerar los siguientes elementos básicos:

- 1) planeación centrada en sus colecciones;
- 2) preservación de sus edificios y colecciones;
- 3) mantenimiento de sus programas de investigación;
- 4) sostenimiento o ampliación de sus exposiciones permanentes y temporales;
- 5) implementación o extensión de sus programas educativos dentro y fuera de sus muros;
- 6) desarrollo orientado hacia el mercadeo de servicios y hacia la satisfacción de los usuarios;
- 7) proyectos orientados a la sostenibilidad fiscal, la generación de nuevos recursos y el incremento de ingresos.⁵⁵⁵

Muchos de los intentos por reflejar las funciones de los museos en los organigramas tradicionales, han llevado a graficar el funcionamiento del museo como una máquina asimilable a cualquier empresa o fábrica que procesa insumos y los entrega a sus usuarios, clientes o visitantes. Esta concepción puede ser ilustrada en tres niveles, así:

⁵⁵⁴ *Ibíd.*, p. 38.

⁵⁵⁵ Lord, Barry. *Institutional Planning*. En: Lord, Gail Dexter and Barry Lord (eds.). *The Manual of Museum Planning*. London, Altamira Press, 1999, pp. 39-54.

Nivel de los recursos (*inputs*):

Edificio o espacio patrimonial	Contenido o Patrimonio	Equipo de trabajo	Públicos o comunidades	Sociedad/ opinión pública
--------------------------------	------------------------	-------------------	------------------------	---------------------------

Nivel intermedio o de procesos (oculto para el público):

Impacto urbano/ valorización	Musealización (incluye investigación, registro y conservación)	Museografía - Expografía	Planificación y Gestión	Construcción de imagen/marca
------------------------------	--	--------------------------	-------------------------	------------------------------

Nivel de las salidas (*outputs*):

Estudio (investigadores y docentes)	Educación (informal)	Deleite	Identidad	Prestigio/ Connotaciones históricas desde el <i>Mouseion</i>
-------------------------------------	----------------------	---------	-----------	--

Figura 5. Niveles del museo como empresa u organización productiva.

Sin embargo, la estructura de gestión de un museo —aun cuando para efectos de organización formal se presente de manera jerárquica, funcional o divisional— se desarrolla casi siempre en la práctica como una estructura matricial, con un marcado énfasis en la organización profesional de tipo académico. La estructura matricial “genera simultáneamente dos o más salidas mediante un modelo estable y otro cambiante”.⁵⁵⁶ De esta manera, a la estructura funcional, que da lugar a la especialización de cada área disciplinaria, se suma la creación de vínculos o instancias horizontales por proyecto o producto. El modelo de vínculos horizontales aporta tres elementos esenciales que impulsan la capacidad de generar innovación: “la experiencia, el conocimiento profundo de las necesidades de los clientes y la organización interna flexible para acelerar la respuesta a

⁵⁵⁶ Gilli, Juan José, et al. *Diseño organizativo: estructura y procesos*. Buenos Aires, Ediciones Granica S.A., 2007, p. 148.

esas necesidades”.⁵⁵⁷ Esta estructura, que permite comprender mejor las relaciones al interior de la matriz de categorías o componentes verticales y su interacción con componentes transversales, es claramente visible en grandes museos, o con cierto nivel de complejidad, y en museos no tradicionales. Es decir, en muchos museos tradicionales, de carácter estatal o privado, la dificultad de introducir una estructura matricial o de vínculos horizontales radica no sólo en la escasa especialización del campo museológico, sino en la concepción tradicional del museo como espacio excluyente, no directamente vinculado a los derechos culturales, así como en la escasa conciencia sobre el papel decisivo que tienen los estudios de públicos en el desarrollo de proyectos expositivos y otros servicios de los museos. Podría decirse que este modelo matricial está directamente vinculado a los principios de la planeación estratégica, en la medida en que el diseño de estrategias surge en gran parte del análisis profundo del contexto de una organización y de la percepción que tienen los usuarios sobre sus servicios y productos (a partir del análisis DOFA). El caso más claro de la necesidad de trabajar con una estructura matricial en un museo se encuentra en la concepción y realización de las exposiciones, en cuya producción deben intervenir curadores, museógrafos, comunicadores, educadores y administradores o encargados de la coordinación logística, como mínimo, aumentando la participación de otros roles en la medida en que aumenta su nivel de complejidad.

Con relación a la estructura organizacional de los museos en el siglo XXI, Gary Edson presenta los resultados de su análisis de las estructuras tradicionales de museos en el Manual *Cómo administrar un Museo* publicado por la Unesco (2006). De acuerdo con dicho autor, la mayoría de los grandes museos en el mundo tienen como mínimo una estructura organizativa dispuesta en tres sectores de actividades principales, las cuales dependen de la junta o cuerpo directivo y del director ejecutivo del museo: a) conservación de las colecciones; b) operaciones o servicios al público; y c) administración general. Adicionalmente, unas actividades que a su vez dependen del nivel de la dirección, se concentran en “el control presupuestario, la colecta de fondos [*fundraising*], las relaciones

⁵⁵⁷ Mintzberg, Henry, James Brian Quinn y John Voyer. *El proceso estratégico: conceptos, contextos y casos*. México, Prentice Hall Hispanoamericana S.A., 1997, p. 305. Mintzberg denomina “adhocracias” a este tipo de estructuras matriciales, las cuales “tratan de encontrar soluciones nuevas. Lo hacen tratando de entender las necesidades de los clientes y, después, satisfaciéndolas mediante la organización de equipos interdisciplinarios, que mezclen habilidades”.

públicas y la comercialización” de los productos y servicios del museo.⁵⁵⁸ En el caso del Museo Nacional de Colombia, además de los temas presupuestales, financieros y de relaciones públicas, se ubican también en la oficina de la dirección las actividades de planeación, de asesoría jurídica y de sistemas de información, actividades que, a su vez, siguen estrictamente los lineamientos definidos por las oficinas centrales del Ministerio de Cultura en las respectivas áreas, considerando que el Museo Nacional es una unidad administrativa especial sin personería jurídica ni autonomía administrativa y financiera.

La descripción anterior coincide con la estructura básica del Museo del Louvre que se evidenciaba en el organigrama traído por las asesoras de dicho Museo en 1995: unas oficinas centrales del Presidente-Director del Museo, de las que se desprendían tres grupos de funciones principales: de un lado, los siete Departamentos de Curaduría⁵⁵⁹ (*départements de conservation*), de otro lado los servicios de apoyo relacionados con la atención del público, la producción de las actividades y el montaje de las exposiciones, y en el centro la Administración General, con sus oficinas correspondientes. Tanto la estructura organizativa del Museo del Louvre, como la del Museo Nacional de ese entonces, correspondían esencialmente al modelo denominado *pirámide jerárquica* que constituye “la forma más común de organización utilizada por los museos en todo el mundo”.⁵⁶⁰ Sin embargo, en algunos aspectos este modelo puede ser combinado con otros dos modelos frecuentes (la estructura de retícula o matriz y la estructura de grupos de trabajo), con el fin de “abordar determinados proyectos o funciones” que requieran una gestión basada en la cooperación interdepartamental y la formación de equipos de trabajo, gestión que con frecuencia resulta consustancial al desarrollo de las funciones propias de un museo, en especial en lo relacionado con la planeación y ejecución de los programas de exposiciones.⁵⁶¹

En el marco de las sesiones de asesoría del Museo del Louvre para el proyecto de ampliación del Museo Nacional, el autor de este trabajo presentó los tres elementos

⁵⁵⁸ Edson, Gary. *Gestión de los museos*. En: Boylan, Patrick J. (ed.). *Cómo Administrar un Museo*. París, Unesco-ICOM, 2006, pp. 133-145.

⁵⁵⁹ Los departamentos de curaduría del Museo del Louvre fueron siete hasta el año 2003, cuando se creó el Departamento de Artes del Islam. Con anterioridad a su creación como Departamento, estas colecciones constituían la sección islámica del Departamento de Antigüedades Orientales. Consultado el 1° de mayo de 2014 en: <http://www.louvre.fr/departments/arts-de-lislam>

⁵⁶⁰ Lord, Barry y Lord, Gail Dexter. *Manual de gestión de museos*. Op.cit., p. 43.

⁵⁶¹ *Ibíd.*, p. 41-48.

esenciales que en ese momento impulsaron la organización del proyecto de ampliación: 1) la estructuración del documento Conpes 2720 “El nuevo Museo Nacional”, aprobado en julio de 1994; 2) la asesoría de la Sociedad Colombiana de Arquitectos, emprendida a partir de noviembre de 1994, para la preparación de las bases del concurso internacional de diseño arquitectónico que se convocaría para la ampliación del Museo; y 3) la conformación, a partir del 16 de noviembre de 1994, de un grupo interno de trabajo denominado Comisión para el Plan de Desarrollo Museológico. A su vez, presentaba los antecedentes sobre los cuales se basaban los trabajos de dicha Comisión que dieron lugar a las propuestas de contenidos y organización de la ampliación del Museo, señalando que

[...] el estudio teórico de la definición de las misiones y la tipología museológica que estamos desarrollando puede describirse a partir de seis antecedentes fundamentales: 1. La tradición histórica [...]; 2. El documento “Reprogramación y diseño del Museo Nacional” [...]; 3. La Constitución Política de Colombia de 1991, que ha sido una base de referencia permanente de orientación del Museo Nacional porque señaló la importancia de la protección y difusión pública del patrimonio cultural de la Nación, el reconocimiento de la identidad cultural nacional y de las regiones, así como la valoración de la diversidad étnica indígena y afrocolombiana, la importancia de la riqueza del país basada en la diversidad cultural; 4. Las reflexiones e investigaciones del Instituto Colombiano de Antropología, orientadas por los últimos directores del ICAN especialmente en torno a la diversidad cultural y étnica del país, las cuales conducen a una revaloración de las colecciones y confluyen con el sentido de la Reprogramación Museográfica planteada por Beatriz González; 5. El Programa V Centenario del Encuentro de Dos Mundos, que incluyó en Colombia, a través de Colcultura, el proyecto de una exposición temporal sobre la identidad cultural colombiana. Para este propósito, Colcultura creó en 1991 un comité de sabios en distintas especialidades (historiadores, filósofos, escritores, etc.) que adelantaron un importante trabajo de reflexión e identificación de los elementos culturales que podían considerarse como caracterizadores de la identidad del ser colombiano, y dentro de este trabajo semiológico fue especialmente interesante la identificación de elementos icónicos de todas las épocas. [...]; y 6. Finalmente, las reflexiones de la Dirección del Museo a partir de algunos estudios de la situación social del país, los cuales han señalado que gran parte de los problemas de violencia y desarraigo de un gran sector de la población tienen como raíz la falta de identidad cultural y la ausencia de una verdadera educación en los valores de la nación colombiana. De esta manera, la orientación de lo que el Museo Nacional pueda comunicar al público y las acciones pedagógicas que logre desarrollar como apoyo al sistema educativo del país deben considerarse también dentro de este contexto sociológico. La misma reflexión ha conducido a reafirmar el

*sentido del Museo y sus colecciones, en la concepción de antiguos directores, como reunión de testimonios de los grandes valores del ser colombiano o lugar de síntesis de la identidad cultural nacional.*⁵⁶²

Si bien es posible reconocer que el proyecto museológico del “nuevo Museo Nacional” se venía construyendo a partir de un conjunto de análisis y estudios sólidamente fundados, sobre el último punto es necesario señalar cómo se evidenciaba, desde ese momento, una fuerte tendencia a sobrevalorar las capacidades del Museo Nacional para incidir de manera decisiva en la configuración y difusión de la identidad cultural de la nación y en el desempeño de un papel significativo de apoyo a la educación formal en el ámbito nacional. Al realizar la presente memoria analítica, dos décadas después, resulta evidente la contradicción existente en ese entonces, la que puede explicarse esencialmente en un claro desconocimiento del papel real de los museos en la educación informal y como recursos pedagógicos de la educación formal, lo cual se ejemplifica en el hecho de que, hasta mediados de la década de 1990, en los museos aún se hablaba del “público visitante” en singular, con una clasificación muy básica en su interior (generalmente “el público” estaba compuesto por las categorías de las tarifas del valor de entrada a los museos, las que solían distinguir entre “niños, estudiantes con carné, y público general”) y con un desconocimiento abismal sobre la complejidad de características e intereses de los diversos usuarios de los servicios del Museo, puesto que hasta ese entonces el Museo mismo no había iniciado investigaciones estructuradas sobre sus públicos, si bien se habían realizado estudios etnográficos como parte de algunas tesis de grado realizadas por estudiantes universitarios de Bogotá.

Ciertamente, después de contar con la asesoría del Museo del Louvre, y con el énfasis dado a la necesidad de una reflexión profunda sobre la naturaleza de las colecciones del Museo, su valoración, organización y la orientación de su incremento, al interior del equipo de trabajo del Museo Nacional aumentó la conciencia sobre la necesidad de fortalecer las oficinas de las Curadurías y convertirlas en verdaderos departamentos curatoriales, pues hasta ese momento se presentaba como

⁵⁶² Museo Nacional de Colombia. *Documentos para el Plan de Desarrollo Museológico 2000-2050. Serie: Asesorías Internacionales. Documento 1. Asesoría del Museo del Louvre en las áreas de Planeación y Programación: La experiencia del Proyecto “Grand Louvre”*, pp. 78-81.

[...] un problema complejo y bastante absurdo, ver que las colecciones de arqueología y etnografía, que suman 15.000 piezas, están a cargo de una sola Curadora, y las colecciones de historia y arte, que superan las 7.000 piezas, están a cargo de otra Curadora. Y las dos tienen un equipo de trabajo muy limitado, de dos a tres personas.

Estas dificultades han limitado en gran parte el desarrollo sistemático de un amplio programa de investigación y enriquecimiento de las colecciones, para llenar los grandes vacíos que tenemos en diferentes períodos. Pero con la actual estructura de recursos humanos, es imposible llevar a cabo este programa como el país lo requiere.

Los análisis de la organización ideal necesaria para el desarrollo de la investigación, la conservación y el incremento de las colecciones, nos han llevado a concluir que es imprescindible diseñar una estructura institucional diferente, que puede tener como referencia el estudio del establecimiento público [...] ⁵⁶³

El modelo del establecimiento público como una entidad descentralizada, con personería jurídica y autonomía administrativa y financiera, había sido considerado en ese entonces con referencia explícita al Archivo General de la Nación, creado como establecimiento público en 1989, cuya estructura organizacional se estableció en 1991 con una Junta Directiva, una Dirección General (que incluía una oficina de Planeamiento Archivístico), una Secretaría General y de Asuntos Jurídicos con cinco Divisiones, cuatro de ellas relacionadas con sus colecciones y servicios (Clasificación y descripción, Servicios al público, Reprografía y automatización, Programas especiales) y una División Administrativa y Financiera. Adicionalmente, cuatro Órganos de Asesoría y Coordinación estructurados formalmente, así: Comité de Dirección, Comités Asesores, Junta de Licitaciones y Adquisiciones, y Comisión de Personal.⁵⁶⁴

Sin embargo, la estructura organizacional del Museo del Louvre, reorganizado como establecimiento público en 1992, presentaba un modelo más cercano a la realidad del Museo Nacional, iniciando por las misiones que le fueron asignadas, así:

1. Conservar, proteger, restaurar en nombre del Estado y presentar al público las obras que forman parte de las colecciones inscritas en los inventarios del Museo Nacional del Louvre que están bajo su cuidado;

⁵⁶³ *Ibíd.*, p. 82.

⁵⁶⁴ Decreto 163 del 28 de enero de 1992 “Por el cual se aprueba el acuerdo número 005 del 4 de junio de 1991, emanado de la Junta Directiva del Archivo General de la Nación sobre la adopción de su estructura interna y se determinan las funciones de sus dependencias”.

2. *Asegurar la recepción del público, desarrollar la frecuentación del Museo y favorecer el conocimiento de sus colecciones, por todos los medios apropiados;*
3. *Asegurar el estudio científico de sus colecciones;*
4. *Contribuir a la educación, formación e investigación en el campo de la historia del arte, de la arqueología y la museografía;*
5. *Gestionar un auditorio y desarrollar su programación;*
6. *Preservar, gestionar y poner en valor los inmuebles con los que ha sido dotado [...]*⁵⁶⁵

En estas misiones sobresale el énfasis en la investigación científica y en la administración, conservación y uso de los edificios que componen el Museo. Así mismo, en la organización del Museo del Louvre se destacaba la claridad con la que aparecían distribuidas y reflejadas las funciones principales del Museo: los siete Departamentos de Curaduría de las colecciones; las oficinas del Presidente-Director; las oficinas del Administrador General; y las oficinas encargadas de la prestación de los servicios relacionados con las exposiciones, el auditorio, la recepción o acogida del público y la acción educativa y cultural. Esta organización, a su vez, concentraba las responsabilidades de adquisición y conservación de las colecciones, investigación, documentación y apoyo a la docencia y la educación formal en los Departamentos de Curaduría, lo que correspondía a una organización tradicional del trabajo museal. De acuerdo con G. Dexter y Barry Lord, en la contemporaneidad la dinámica de la gestión de los museos se expresa en un triángulo cuyos tres lados están integrados por las siguientes funciones: Colecciones (adquisición, documentación y conservación); Actividades (investigación, exposición y difusión, interpretación y educación); y Administración (que incluye todas las acciones administrativas, presupuestales y financieras que apoyan las demás funciones, además de las operaciones de infraestructura, su mantenimiento y seguridad). A su vez, esta estructura dispuesta como un triángulo debe trabajar de manera articulada en función del logro de la

⁵⁶⁵ Artículo 2° del *Décret modifié n°92-1338 du 22 décembre 1992*. Estas misiones del Museo del Louvre fueron adicionadas en 2005, cuando se incorporó al establecimiento público la responsabilidad de administrar el Museo Nacional Eugène Delacroix y las obras depositadas dentro del Jardín de las Tullerías. Las nuevas misiones, además de incluir lo relacionado con estos dos espacios incorporados, se orientaron a precisar funciones que el Museo ya venía desempeñando, así: “2. Contribuir al enriquecimiento de las colecciones nacionales mediante la adquisición de bienes culturales en nombre del Estado, a título oneroso o gratuito; 3. [...] concebir e implementar acciones de educación y difusión orientadas a garantizar la igualdad de acceso de todos a la cultura; [...] 8. [...] y poner a disposición del público la consulta de las colecciones de las bibliotecas y de la documentación del Museo Nacional del Louvre y del Museo Nacional Eugène Delacroix bajo su cuidado. Para el desempeño de sus misiones, el Museo del Louvre coopera con las autoridades públicas y los organismos de derecho público o de derecho privado, franceses o extranjeros, procurando los objetivos que responden a su vocación”. Art. 2° del *Décret n°2005-192 du 25 février 2005*.

misión del museo, su mandato, objetivos y metas, lo cual implica una continua cooperación interdepartamental o interdivisional.⁵⁶⁶

Un efecto importante de la asesoría del Museo del Louvre fue la constatación de que las discusiones internas y los estudios adelantados para estructurar las oficinas de curaduría y analizar los modelos internacionales de referencia para catalogar científicamente las colecciones del Museo Nacional, no eran discusiones inútiles. De hecho, las reflexiones que condujeron a estructurar la organización y catalogación actual de las colecciones de las dos oficinas de Curaduría, y a adoptar la denominación de “Departamentos de Curaduría” a partir de 1996, se llevaron a cabo durante el «primer coloquio interno sobre las colecciones» realizado en una casa de campo ubicada en un municipio cercano a Bogotá, el 8 de Agosto de 1995, durante el cual se acordaron formalmente las actuales denominaciones de las cuatro grandes colecciones del Museo, sus áreas y subáreas. Con muy pocas modificaciones, la clasificación de las colecciones del Museo Nacional de Colombia que se concertó en ese entonces ha continuado aplicándose durante dos décadas y se publica como Anexo dentro del documento de Política de Colecciones del Museo.⁵⁶⁷ Este primer coloquio quedó sin embargo inconcluso y se programó el segundo para el 18 del mismo mes, pero debió ser aplazado indefinidamente.

Se consolidó también una visión de los servicios dirigidos a la atención de los públicos visitantes y las diversas formas de difundir las colecciones y las actividades del Museo. También el conocimiento directo de la organización del Museo del Louvre en estos ámbitos ejerció una influencia determinante en la reorganización del Museo Nacional entre 1995 y 1996. Durante las sesiones de asesoría del Museo del Louvre, Aimée Ganser-Fontaine explicó la organización de estos servicios:

*Desde el momento en que el Museo del Louvre tomó una autonomía cultural, se hizo necesaria una reorganización general que requería la creación de 3 servicios de acción cultural dentro del Museo del Louvre, directamente dependientes del director. Estos servicios son, por una parte, el **Servicio de Comunicación**, que cumple la misión tradicional de relación con la prensa, la televisión, y de comunicación interna. El segundo servicio es el **Servicio del Auditorio**, que tiene la misión de dirigir el nuevo espacio de 420 sillas, de concebir y organizar la programación, misión que en parte*

⁵⁶⁶ Lord, Barry y Lord, Gail Dexter. Op. Cit., pp. 39-41

⁵⁶⁷ Museo Nacional de Colombia. *Política de Colecciones*. Anexo 1. *Organización de las colecciones del Museo Nacional de Colombia*, pp. 15-17. Publicado en: <http://www.museonacional.gov.co/colecciones/politica-de-colecciones/Documents/politica%20colecciones%202014.pdf>

*desarrolla en conjunto con el Servicio Cultural. El tercero es el **Servicio Cultural**, que tiene la misión de organizar las conferencias y los coloquios en estrecha relación con las manifestaciones del Museo, proponer actividades para el público, talleres pedagógicos, visitas-conferencias, mediatecas, toda clase de programas para el sector universitario y escolar, y finalmente crear y organizar un sector destinado al estudio y desarrollo del público. Lo que hay que ver es que el peso de estos 3 servicios es muy importante dentro de la organización general del Museo.*⁵⁶⁸

Durante este proceso de análisis organizacional y museológico para la reorganización del Museo Nacional de Colombia, fueron también especialmente relevantes los aportes del seminario “Políticas y proyectos culturales para el desarrollo de museos a nivel nacional y regional” dictado entre el 11 y el 13 de octubre del mismo año por dos expertos de la Dirección de Museos de Francia: Dominique Viéville, conservador de museos y director adjunto de la Inspección General de Museos, y Dominique David, encargada de los Programas culturales y de la comunicación de los Museos de Nantes. En gran parte de los contenidos de este seminario se hizo énfasis en el proyecto científico y cultural que cada museo debe formular como orientación fundamental de sus actuaciones patrimoniales y de servicios a la comunidad. Así mismo, las acciones de comunicación fueron punto central en el desarrollo de este seminario —en sus distintos niveles, desde la comunicación al interior del Museo con sus públicos visitantes, la comunicación al interior de la organización con el conjunto del equipo gestor y el cuerpo directivo, hasta la comunicación del Museo en el espacio de la ciudad y la difusión de sus actividades a los diversos públicos reales y potenciales— así como la acción pedagógica y cultural y la investigación de los públicos (se expuso el caso del *Observatorio Permanente de los Públicos*, estructurado como una serie de encuestas desarrolladas por la Dirección de Museos de Francia desde 1990).

Como resultado de tales reflexiones, junto a un proceso de comparación con la organización interna de entidades afines en otros países como el complejo de museos del *Smithsonian Institution* de Washington, la estructura del Museo Nacional de Colombia se transformó radicalmente durante este período, partiendo de un conjunto mínimo de cinco

⁵⁶⁸ Museo Nacional de Colombia. *Documentos para el Plan de Desarrollo Museológico 2000-2050. Serie: Asesorías Internacionales. Documento 1. Asesoría del Museo del Louvre en las áreas de Planeación y Programación: La experiencia del Proyecto “Grand Louvre”*, p. 38.

oficinas en 1994 —dirección, administración, curaduría (incluyendo investigación y registro), museología (incluyendo museografía, conservación y asesorías a museos regionales) y educación—, hasta consolidar y formalizar en 1996 el organigrama que hoy conocemos.

En el Anexo 5 se describe cada una de las partes del organigrama, tal como fue estructurado en 1996: 1) Dirección; 2) Departamentos de Curaduría; 3) División Educativa y Cultural; 4) División de Comunicación⁵⁶⁹; 5) División de Museografía; 6) División de Apoyo Administrativo y Financiero.

⁵⁶⁹ En septiembre de 1996, la actual División de Comunicaciones se denominaba en singular.

5. Edificio y equipamientos

La percepción del público sobre el conjunto del Museo Nacional de Colombia, así como las posibilidades de ofrecer a los visitantes una experiencia singular de vivencia y apreciación del patrimonio cultural, son determinadas en gran parte por las características y valores arquitectónicos, espaciales e históricos de la edificación en la cual se halla instalado. A su vez, como se verá más adelante, estas mismas características imponen restricciones para algunas de las actividades y servicios internos inherentes a las funciones de preservación y uso del patrimonio cultural mueble conformado por sus colecciones.

Tal como se menciona en el capítulo sobre la historia del Museo, el edificio que ocupa el Museo Nacional fue construido entre 1874⁵⁷⁰ y 1905 para servir de Penitenciaría del Estado Soberano de Cundinamarca. La adecuación para funciones museográficas se llevó a cabo entre 1946 y 1948, periodo durante el cual la edificación fue transformada en su interior para crear galerías de exhibición en los espacios donde inicialmente se encontraban ubicadas las largas series de celdas de los prisioneros, con excepción del primer piso, el cual fue concebido originalmente para ubicar en él los talleres.

Sin embargo, estos dos momentos de construcción y adecuación del edificio no fueron los únicos que determinaron sus características espaciales. Así pues, durante la historia del edificio se fueron incorporando distintos elementos arquitectónicos en diferentes épocas, así:

1. El proyecto arquitectónico inicial para la Penitenciaría, realizado por Thomas Reed en la década de 1850, cuyos planos originales se conservan en el Archivo General de la Nación.

⁵⁷⁰ Una placa ubicada en la esquina suroccidental del edificio (calle 28 con carrera 7ª), presenta en la actualidad la siguiente inscripción: “Eustorjio Salgar, Gobernador del Estado, colocó esta primera piedra. Bogotá, octubre 1° de 1874”.

2. La construcción real del edificio (1874-1905), durante la cual fueron incorporadas al diseño original algunas modificaciones (p.ej. la ventana existente sobre la fachada occidental y la linterna continua que se extiende longitudinalmente en el centro de la cubierta del Ala Sur, tercer piso).

3. La restauración y adecuación llevada a cabo entre 1947 y 1949, concentrada en la adaptación del edificio para cumplir funciones museográficas y en la cual se buscó simultáneamente, en palabras de Martha Segura, «borrar las huellas de su pasado carcelario», incorporando al mismo tiempo valores arquitectónicos reconocidos por críticos de la época (v.gr. Casimiro Eiger) y por el Consejo de Monumentos Nacionales, tales como las fachadas con arcadas sobre los jardines, en las Alas Nor-Occidental y Sur-Occidental, las escaleras principales y la arquitectura interior de las salas de los pisos segundo y tercero.

4. La restauración de los años 1975-1978, que dejó al descubierto las estructuras de los techos y otros detalles de la arquitectura original y efectuó así mismo el sellamiento interno de las ventanas en las salas de los pisos segundo y tercero, con el fin de aumentar superficies de exhibición sin modificar las fachadas.

5. La intervención de finales del año 1983 en la sala norte del tercer piso (actual sala de Arte Moderno) que aportó una nueva perspectiva a esta galería mediante la creación de una serie de arcos centrales que al mismo tiempo lograron destacar la iluminación natural irradiada por las linternas.

6. El proyecto de Restauración Integral del Edificio, iniciado en 1989 y culminado en gran parte en el 2001.

Lo anterior permite apreciar la complejidad de superposiciones de valores arquitectónicos que se han incorporado al edificio a lo largo de su historia. Incluso durante las obras de restauración de finales de la década de 1990, se incorporaron elementos que aportaron otra dimensión a la valoración de características originales del edificio, como por ejemplo los vacíos ubicados entre el segundo y el tercer piso en los extremos de las Alas Norte, Oriental y Sur, así como la escalera de acceso a la zona administrativa suroccidental.

Al finalizar las obras principales del proyecto de restauración integral en el año 2001,⁵⁷¹ la distribución de áreas de la totalidad del edificio fue establecida en detalle, en metros cuadrados, así:

ZONAS VERDES:

- 3.167 *Áreas libres en el espacio público.*
- 758 *Jardín interior costado Nor-Occidental.*
- 798 *Jardín interior costado Sur-Occidental.*
- 4.723 TOTAL M2 - Zonas Verdes**

PISO 1:

- 268 *Auditorio*
- 342 *Ala Nor-Occidental (Guardarropa, Baños público, Tienda, Restaurante)⁵⁷²*
- 78 *Pabellón Tienda Café*
- 72 *Casa de Reservas Colecciones de Arqueología y Etnografía Icanh*
- 491 *Ala Norte (exposición permanente)*
- 25 *Subestación eléctrica*
- 25 *Bóveda de Orfebrería*
- 16 *Centro de cómputo*
- 16 *Ascensor*
- 215 *Vestíbulo*
- 268 *Sala de Exposiciones Temporales*
- 342 *Ala Sur-Occidental (talleres, incluye Sala actividades educación: 59m2)*
- 491 *Ala Oriental (exposición permanente y reserva)*
- 25 *Tumba del Altiplano Nariñense*
- 25 *Prácticas funerarias de momificación en Colombia*
- 491 *Ala Sur (exposición permanente y reserva de colecciones)*
- 80 *Escaleras centrales*
- 107 *Rotonda Primer Piso*
- 4.827 TOTAL M2 - interior Primer Piso**

PISO 2:

- 38 *Auditorio (cabina de proyecciones)*

⁵⁷¹ Es preciso aclarar que tal finalización correspondía a las obras principales o centrales de una restauración realmente integral, puesto que aún quedaban pendientes la restauración de las fachadas (que se llevó a cabo parcialmente, con la intervención de la fachada exterior entre 2008 y 2009, quedando pendientes las fachadas sobre los jardines interiores y las fachadas orientales que dan sobre los patios de las instituciones educativas), así como la solución de la humedad por capilaridad presente en todo el primer piso (cuyos estudios técnicos y primeros trabajos se iniciaron apenas en 2012, comenzando con la intervención de la sala 1 y la excavación y eliminación del relleno ubicado entre el Ala Norte y la Casa de Reservas de Arqueología). Al respecto, la Dirección de Patrimonio del Ministerio de Cultura ha manifestado en reuniones internas de trabajo la necesidad de elaborar un proyecto integral para llevar a cabo estas etapas faltantes de restauración del edificio.

⁵⁷² Hasta 1996, en el primer piso del Ala Nor-Occidental funcionó una sala alterna de exposiciones temporales (en el espacio que había ocupado la Biblioteca del ICAN), así como las reservas y laboratorio de las colecciones de Arqueología y Etnografía.

- 342 *Ala Nor-Occidental (oficinas y taller de conservación)*
- 72 *Casa de Reservas Colecciones de Arqueología y Etnografía Icanh*
- 341 *Sala Fundadores de la República*
- 25 *Bóveda de Platería*⁵⁷³
- 491 *Ala Norte (exposición permanente y reservas de colecciones)*
- 25 *Sala de Adquisiciones Recientes*
- 491 *Ala Oriental (exposición permanente y reservas de colecciones)*
- 25 *Gabinete de Miniaturas*⁵⁷⁴
- 491 *Ala Sur (exposición permanente y reservas de colecciones)*
- 25 *Cuarto de control de seguridad*
- 16 *Ascensor*⁵⁷⁵
- 16 *Baños para el público*⁵⁷⁶
- 107 *Rotonda segundo piso*
- 342 *Ala Sur-Occidental (oficinas administrativas)*
- 2.847 TOTAL M2 - Segundo Piso**

PISO 3:

- 72 *Casa de Reservas Colecciones de Arqueología y Etnografía Icanh*
- 491 *Ala Norte (exposición permanente)*
- 491 *Ala Oriental (exposición permanente y reservas de colecciones)*
- 491 *Ala Sur (exposición permanente y reservas de colecciones)*
- 211 *Rotonda (exposición permanente)*
- 16 *Ascensor*
- 16 *Espacio de servicios*
- 204 *Ala Sur Occidental (oficinas, centro de documentación y reserva Bóveda de documentos)*
- 1.992 TOTAL M2 - Tercer Piso**

CASA COSTADO SUR:

La Casa del costado sur-oriental, donde funciona actualmente la rectoría de la Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, tiene un área de 144 m2., en dos pisos.

*Nota: Estas áreas consideran solamente el espacio útil al interior de cada espacio y no incluyen el área de muros exteriores del edificio.*⁵⁷⁷

El cuadro anterior enuncia una relación descriptiva de las áreas funcionales del edificio del Museo Nacional, en la cual se evidencia la disposición primordialmente orientada hacia las áreas de recepción del público y su circulación, las áreas de exhibición y

⁵⁷³ Hasta 1996, en este espacio funcionaba la secretaría de la Dirección del Museo.

⁵⁷⁴ Hasta 1996, en este lugar funcionó la oficina de Registro de las colecciones y la secretaría de Museología.

⁵⁷⁵ Hasta 1996, en este espacio se ubicaba un baño y la cafetería de los empleados del Museo.

⁵⁷⁶ Hasta 1996, en este espacio funcionó la oficina del administrador del Museo.

⁵⁷⁷ Cuadro elaborado en 2001 por la arquitecta Viviana Ortiz Monsalve, coordinadora del proyecto de restauración integral del edificio.

servicios complementarios, así como hacia las áreas administrativas básicas. Sin embargo, tal disposición no permite descubrir las grandes carencias de otro tipo de áreas sustanciales en infraestructura de museos.

La distribución de áreas requeridas para el cumplimiento de funciones museológicas y museográficas en un edificio adaptado para museo o construido para este fin, se clasifican en cuatro grandes tipos:⁵⁷⁸

- Zona 1: área con colecciones de acceso público
- Zona 2: área con colecciones de acceso restringido
- Zona 3: área sin colecciones de acceso público
- Zona 4: área sin colecciones de acceso restringido

Estas cuatro zonificaciones incluyen los diversos espacios necesarios para el desarrollo de las funciones de un museo, las cuales se discriminan de la siguiente forma:

- **Zona 1: área con colecciones de acceso público**

En esta zona se incluyen los espacios para exposiciones temporales, galerías de exposición permanente y áreas de estudio de colecciones de acceso público. También incluye, en muchos museos, las áreas de reservas visibles al público general.

- **Zona 2: área con colecciones de acceso restringido**

Estos espacios son utilizados para funciones relacionadas con las colecciones a las cuales no debe acceder el público general. En esta zona se incluyen:

- Las reservas o depósitos de colecciones
- Los depósitos de embalajes de las colecciones
- Laboratorios de conservación
- Áreas de registro e investigación de las colecciones
- El estudio fotográfico de las colecciones
- Las áreas de embalaje y desembalaje de obras
- El taller de preparación de las exposiciones

⁵⁷⁸ Lord, Gail Dexter & Barry Lord. *The Manual of Museum Planning*. Walnut Creek, Altamira Press, 1999, pp. 283-302.

- Todos los corredores, ascensores y comunicaciones internas a través de los cuales se movilizan las obras
- El área de carga y descarga (recepción y envío) de exposiciones

- **Zona 3: área sin colecciones de acceso público**

Espacios destinados a la atención del público, complementarios a las zonas de colecciones, en los que se incluyen:

- Acceso principal
- Boletería
- Vestíbulo
- Baños
- Guardarropa⁵⁷⁹
- Teléfonos públicos
- Primeros auxilios
- Servicios de información y orientación
- Salas de servicios pedagógicos y actividades educativas
- Zonas de descanso
- Cafetería y restaurante
- Auditorio
- Tienda

- **Zona 4: área sin colecciones de acceso restringido**

Esta zona se utiliza para llevar a cabo funciones de soporte que no implican presencia de las colecciones ni del público. En esta zona se incluyen:

- Oficinas de los funcionarios
- Talleres generales (carpintería, metal, etc.)
- Depósito de materiales de la tienda
- Depósito de provisiones
- Depósito de equipos eléctricos

⁵⁷⁹ La necesidad de grandes áreas de guardarropa generalmente se subestima, dando como resultado la frecuente incomodidad del público visitante, en especial en los momentos en que acuden grupos de turistas y estudiantes.

- Áreas de descanso de los funcionarios ⁵⁸⁰
- Área de envío de basuras y descarga de provisiones

Además de la zonificación, los requerimientos funcionales de un museo incluyen el análisis de la ubicación de áreas adyacentes para las actividades y procesos relacionados con una función principal, así como la planeación de áreas de circulación convenientes, con el fin de optimizar los recursos y eliminar riesgos o reducirlos al máximo.

Del análisis de la distribución de áreas anteriormente descrita, es posible establecer las siguientes carencias de requerimientos museológicos y museográficos en el Museo Nacional de Colombia, así:⁵⁸¹

- **Zona 1: área con colecciones de acceso público**

El área disponible para las exposiciones permanentes es insuficiente para desarrollar una narración que permita representar la identidad multiétnica y pluricultural de la Nación. Adicionalmente, el Museo sólo cuenta con una sala de exposiciones temporales con un área de 210 m2., área que no permite presentar de manera adecuada las exposiciones de temas nacionales e internacionales, debido a que, en promedio, una exposición temporal generalmente requiere entre 500 y 1.000 m2. A su vez, la reducida capacidad para recibir visitantes simultáneamente dentro de la sala, conduce a generar largas filas de espera en las horas de mayor afluencia de público en muchas de las exposiciones.

- **Zona 2: área con colecciones de acceso restringido**

El Museo Nacional de Colombia carece de los siguientes espacios, propios de esta zona:

- Espacios insuficientes para las reservas de las colecciones.⁵⁸²

⁵⁸⁰ Estos espacios, aparentemente secundarios, resultan fundamentales en el funcionamiento cotidiano de un museo (y de cualquier organización). Los funcionarios requieren espacios para tomar una pausa en sus labores, así como para tomar el almuerzo al mediodía, en un lugar diferente a los espacios de oficinas y talleres. Algunas de las funciones patrimoniales, como la documentación de las colecciones, su conservación y restauración, imponen separar totalmente las áreas de trabajo de las áreas de descanso y alimentación de los funcionarios.

⁵⁸¹ Para la identificación de estas carencias se tomaron en cuenta los datos suministrados por el administrador del Museo Nacional, Jorge Augusto Márquez Pabón, dentro de la Encuesta de Diagnóstico de Museos realizada por la oficina coordinadora del Programa Red Nacional de Museos en 2010, así como el Acta N° 1 “Definición de necesidades de bodegaje para el Museo Nacional”, elaborada por la restauradora de bienes muebles de patrimonio cultural, María Catalina Plazas García, el 26 de octubre de 2010.

- Espacio adecuado para permitir el ingreso del transporte terrestre de las colecciones: actualmente las obras que ingresan y salen del Museo se cargan manualmente, o en montacargas o carros mecánicos, a la intemperie (durante el trayecto para atravesar el jardín sur o el antejardín sobre la carrera 7^a), con los riesgos que ello conlleva.
- Espacio para la recepción y verificación de llegada y salida de obras.
- Espacios de embalaje / desembalaje de obras
- Espacios de fumigación / cuarentena de obras: las obras que adquiere un museo no deben guardarse junto a las demás colecciones sin haber pasado primero por un cuidadoso examen y tratamiento de desinfección hasta verificar que se encuentran libres de plagas o cualquier otro tipo de contaminación.
- Espacios para almacenar las cajas y embalajes vacíos en los que vienen empacadas las obras, los cuales deben guardarse en condiciones óptimas de control de humedad y temperatura, libres de agentes contaminantes.
- Espacios para almacenar las exposiciones itinerantes en tránsito (exposiciones que produce el Museo para enviar a otros museos del país o el exterior y que deben guardarse temporalmente en el Museo por lapsos cortos mientras llegan de una ciudad y vuelven a enviarse a otra)
- Espacio para toma de fotografías para el registro de colecciones (estudio de fotografía)
- Espacio para taller de restauración de obras (sólo tiene espacio para tratamientos generales de conservación o intervenciones menores)
- Espacio para taller de marquetería de obras de exposiciones itinerantes, temporales y permanentes.

- **Zona 3: área sin colecciones de acceso público**

Aunque existen algunos espacios para cada función de servicios para el público, en general las áreas no responden a las necesidades:

⁵⁸² Según un estudio reciente, el área adecuada para alojar las colecciones en reserva debería incrementarse en un 100% con relación al área con que contaba en el 2011. Adicionalmente, una parte de sus colecciones se encuentra depositada en una reserva del Archivo General de la Nación.

- Espacio insuficiente para el guardarropa de público general y de público escolar (en especial para guardar las maletas y morrales del público estudiantil, con lo cual se genera incomodidad para el público visitante)
- Baterías de baños públicos insuficientes (en horas de mayor afluencia de público, en los momentos de grupos de estudiantes y en los domingos de entrada gratuita, los visitantes se ven obligados a hacer fila para ingresar a los baños).
- Áreas insuficientes para permitir el descanso adecuado de los visitantes que acuden al Museo Nacional procedentes de otras ciudades del país. Como ocurre con muchos museos del mundo, la mayoría de los visitantes sólo están en capacidad de recorrerlos una sola vez en su vida, especialmente quienes residen en otras ciudades. Los colombianos que no residen en Bogotá, necesitan espacios suficientes y adecuados para descansar durante su visita al Museo, bien para alcanzar a recorrer las 17 salas permanentes y la exposición temporal durante su día de visita, o bien para disfrutar sólo una parte de las salas pero también aprovechar su derecho de permanecer durante todo un día dentro del Museo.
- Área insuficiente para talleres pedagógicos y actividades educativas (sólo dispone de una sala de 59 m²).
- Carece de salas para las jornadas pedagógicas con los maestros.
- El Centro de Documentación sobrepasó su capacidad de alojar materiales de consulta y sólo tiene espacio para atender sólo dos usuarios simultáneamente en condiciones aceptables.

- **Zona 4: área sin colecciones de acceso restringido**

Con respecto a esta zona, el Museo Nacional de Colombia requiere ampliar los siguientes espacios:

- Espacios para almacenar las publicaciones del Museo
- Espacio para almacenar materiales de montaje y mobiliario museográfico⁵⁸³
- Espacio para almacenar herramientas
- Espacio para almacenar equipos de cómputo, audio y vídeo

⁵⁸³ Para este tipo de almacenamiento, debe compartir el espacio con el taller de museografía dentro del Museo, por lo cual se ha visto obligado a alquilar una pequeña bodega en los alrededores.

- Espacio para almacenar insumos de aseo y cafetería
- Espacio para almacenar provisiones y *merchandising* de la Tienda
- Espacio para el suministro de combustible para la planta eléctrica de emergencia

Con relación a la imposibilidad de apreciar el conjunto arquitectónico por parte de los ciudadanos (debido a que las fachadas orientales del edificio se encuentran sobre los patios deportivos de las instituciones educativas, a los cuales no pueden acceder los visitantes al Museo), se transcriben a continuación las amenazas identificadas por la arquitecta Marta Luz Vásquez Corinaldi durante la fase de diagnóstico del Bien de Interés Cultural Nacional, como parte de los trabajos previos a la expedición del Plan Especial de Manejo y Protección que se encuentra en proceso de elaboración por parte de la Dirección de Patrimonio del Ministerio de Cultura:⁵⁸⁴

<i>PROBLEMÁTICAS</i>	<i>AMENAZAS</i>	<i>POTENCIALIDADES</i>
<i>La separación funcional de los dos patios orientales de la estructura espacial del edificio del Panóptico. Un patio está ocupado por la Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca y, el otro, por la IED Policarpa Salavarrieta</i>	<i>La imposibilidad de recuperar la lectura integral del edificio y su emplazamiento, orientada a su valoración</i>	<i>La puesta en valor de un bien de carácter nacional, como es el edificio del antiguo Panóptico, la expansión del Museo Nacional de Colombia como un gran proyecto cultural de la nación que contribuye a la protección del patrimonio cultural, histórico y social, la accesibilidad, parqueaderos y usos en el entorno inmediato.</i>
<i>El relleno de los patios orientales</i>	<i>El deterioro del edificio y la obstaculización de su adecuado mantenimiento.</i>	
<i>La nula o muy escasa visual desde el espacio público del costado oriental y de las cubiertas del edificio del Panóptico</i>	<i>No observación física del bien por parte de los ciudadanos</i>	
<i>La carencia total de espacio físico para ampliar las instalaciones del museo</i>	<i>La obstaculización del desarrollo institucional del museo y de su función social</i>	

⁵⁸⁴ Vásquez Corinaldi, Marta Luz. *Plan Especial de Manejo y Protección, Museo Nacional de Colombia, Vol. II. Fase de Diagnóstico, Informe*. Bogotá: 24 de abril de 2009, p. 44.

En este diagnóstico elaborado en 2009, la arquitecta M. L. Vázquez Corinaldi precisa además la afectación que las construcciones aledañas ejercen sobre el antiguo edificio del Panóptico, de la siguiente forma:

Si se considera el Bien de Interés Cultural integralmente, entonces el buen estado de conservación no depende únicamente de la edificación en sí misma, sino que en relación con su arquitectura además involucra, tanto las áreas externas que se vinculan directamente con su emplazamiento en la zona occidental de la manzana, como la totalidad de la manzana afectada hoy por la declaratoria, con base en el espacio que constituía el lote original asignado para la construcción de la cárcel, y el entorno urbano, que de acuerdo con su proceso de transformación en la historia, fue marcado por la construcción y funcionamiento del antiguo Panóptico, y hoy sugiere su recuperación, nuevamente a partir de la función que se desarrolla en el edificio, el Museo.

En consecuencia, hasta que no se recobre al menos en una primera fase de proyecto del Plan Especial de Protección, el área que delimitaba históricamente la cárcel de las huertas, para desahogar el edificio y enfatizar la comprensión del volumen cruciforme, a partir de la lectura holgada de los tres brazos de la cruz que alojaban las celdas, no se puede considerar recuperado el complejo arquitectónico, pues la invasión de esta área, tanto con el aumento de nivel como con la presencia de edificios ajenos y decididamente poco armónicos con la monumentalidad del edificio histórico, impide drásticamente la lectura integral del antiguo Panóptico.

Es claro, que la segunda fase de protección del bien cultural está ligada con la recuperación del Área Afectada en la zona oriental de la manzana, cuyo desarrollo debe estar supeditado permanentemente a la presencia del edificio histórico, tanto en lo estrictamente material, como en la injerencia que tendría en aspectos como la imagen del complejo, o el funcionamiento actual y futuro de la institución, que significaría por ejemplo, la evaluación de las posibles construcciones y sus características y la evaluación de sus efectos.⁵⁸⁵

Así las cosas, si bien para 1994 no se había profundizado en cada uno de los aspectos espaciales inherentes al cumplimiento cabal de las funciones museológicas contemporáneas, en años recientes se ha logrado establecer en detalle el nivel de las carencias en cada tipo de área del Museo, así como la complejidad de los problemas vinculados a la preservación, valoración y sostenibilidad del Bien de Interés Cultural denominado “antiguo Panóptico”, los cuales, para la fecha en que se desarrolló la Estancia,

⁵⁸⁵ *Ibíd.*, p. 18-19.

aparentemente se consideraban solucionados si se lograba continuar con el proyecto de restauración integral de edificio e implementar el proyecto de ampliación aprobado en julio de 1994.

Tal como se expuso durante las sesiones de asesoría realizadas por el Museo del Louvre al proyecto de ampliación del Museo Nacional en 1995, para el mes de marzo de ese año las obras de restauración del edificio del Museo se encontraban suspendidas, a la espera de la adjudicación de la nueva licitación. Una vez adjudicada por parte de Colcultura la licitación para la realización del Proyecto de Restauración Integral del Edificio, otorgada a la firma ConConcreto Ingenieros Civiles S.A., durante 1996 se adelantó la intervención del edificio en las siguientes áreas:⁵⁸⁶

- Culminación de la adecuación del Ala Suroccidental para zona administrativa y de servicios. La intervención de esta área, financiada por Colcultura a través del Instituto Nacional de Vías, no pudo concluirse al iniciar el año debido a dificultades presupuestales. El contrato se liquidó de acuerdo con el presupuesto asignado y la obra se entregó a la empresa ConConcreto, la cual culminó los trabajos el día 29 de noviembre. El traslado de las oficinas se efectuó el sábado 30 de noviembre y la inauguración de la Tienda-Café del Museo, en el primer piso de esta Ala, se llevó a cabo el jueves 5 de diciembre.⁵⁸⁷
- Adecuación de la Casa Norte para Reservas de las colecciones de Arqueología y Etnografía. Esta restauración y adecuación se inició a comienzos del año 1996 mediante contrato por parte de Colcultura, con cargo al presupuesto del Instituto Colombiano de Antropología (ICAN) y del Museo Nacional de Colombia. La culminación de las obras tuvo dificultades de diversa índole, entre ellas la falta de presupuesto. Las obras menores que quedaron pendientes para culminar la adecuación fueron asignadas al Proyecto de Restauración Integral del edificio y su culminación se proyectó para el primer semestre de 1997.
- Realización de los trabajos de calificación o diagnóstico, memoria descriptiva y fotográfica de los siguientes espacios: Auditorio, Ala Noroccidental, Ala Norte, Ala Sur, Ala Oriental y Rotonda.

⁵⁸⁶ Tomado del *Informe de Actividades del Museo Nacional de Colombia 1996*. Informe presentado a la Dirección General del Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá, 10 de diciembre de 1996. Archivo Institucional, pp. 37-38.

⁵⁸⁷ La Tienda-Café funcionó temporalmente en este espacio que hoy ocupa la sala alterna de actividades educativas.

- Iniciación de la restauración y adecuación del Auditorio, de acuerdo con el proyecto arquitectónico realizado entre 1995 y comienzos de 1996. Para finales de 1996 las obras se encontraban adelantadas en un 70% y su culminación estaba prevista para los primeros meses de 1997.
- Elaboración del documento *Bases para el proyecto de restauración integral del «Antiguo Panóptico», sede del Museo Nacional de Colombia.*
- Elaboración del proyecto arquitectónico de restauración del segundo y tercer piso del Ala Norte, Ala Oriental, Ala Sur y Rotonda, así como el replanteamiento del proyecto arquitectónico y estructural del Ala Noroccidental. Dichos proyectos fueron aprobados por el Consejo de Monumentos Nacionales en su última sesión del mes de noviembre de 1996.
- Iniciación de la restauración del Ala Noroccidental.
- Iniciación de la restauración del Ala Norte, pisos segundo y tercero.



Vista parcial del tercer piso del Ala Norte durante la restauración (actual sala Modernidades), con el techo totalmente desmontado. Fotografía publicada en: Segura Naranjo, Martha (ed.). *Museo Nacional de Colombia. El monumento y sus colecciones*. Bogotá, Ministerio de Cultura – Museo Nacional de Colombia, 1997, p. XLV.

- Realización de estudios técnicos de las redes hidráulicas, eléctricas, de sistemas, de seguridad y de comunicaciones para todo el edificio, así como estudios técnicos para la dotación e instalación del ascensor.

Con relación al proyecto de ampliación del Museo, para finales del año 1995 se tenía prevista la adquisición de los terrenos destinados a la ampliación mediante permuta con unos terrenos de propiedad del Ministerio de Educación Nacional. La promesa de permuta se había firmado con el Gobernador de Cundinamarca y expiraba en diciembre de 1995. Sin embargo, el Ministerio de Educación no logró pagar los impuestos del inmueble antes del 31 de diciembre, fecha en que terminaba el período de mandato del Gobernador. A comienzos de 1996, ante las dificultades de gestión del proyecto con la nueva administración del Departamento, la Ministra de Educación ordenó la suscripción del contrato con la Sociedad Colombiana de Arquitectos para llevar a cabo el concurso internacional de diseño arquitectónico para la ampliación del Museo Nacional, tal como estaba previsto en el documento CONPES 2720 de julio de 1994. Colcultura adelantó la minuta del contrato y se programó la suscripción del mismo para el mes de marzo de 1996. Sin embargo el contrato no pudo suscribirse, debido a que la realización del Concurso implicaba asegurar al ganador la realización material de la construcción de la ampliación, garantía que no era posible comprometer legalmente hasta tanto la Nación fuera propietaria del terreno.

Desde finales del mes de marzo de 1996 se llevó a cabo, conjuntamente con el Departamento Nacional de Planeación (DNP), el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) y la Oficina Jurídica del Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura), la elaboración del Convenio PNUD/COL/96/017/A/01/99 - «Ampliación del Museo Nacional de Colombia», con el propósito de “diseñar los instrumentos operativos que permitan programar y coordinar de manera eficaz los diversos estudios técnicos, la planeación de recursos humanos, la reestructuración institucional y los procesos de ejecución del Proyecto «Ampliación del Museo Nacional de Colombia», durante todo el período de su duración, el cual se estima entre 7 y 10 años”.

De igual manera, el convenio se concibió con el fin de asegurar la ejecución de los recursos destinados a la ampliación del Museo, aprobada por el Documento *CONPES 2720*

- *DNP:UDS - MINEDUCACIÓN* de julio de 1994 y por la Ley 188 del 2 de junio de 1995; e incluida dentro del Plan Cuatrienal 1995-1998 del Instituto Colombiano de Cultura — Colcultura—.

El objetivo inmediato del convenio consistía en apoyar al Estado Colombiano con los instrumentos técnicos y operativos que le permitieran programar y ejecutar eficazmente el Proyecto "Ampliación del Museo Nacional de Colombia". Para ello se diseñaron los siguientes resultados:

- Resultado 1: Formalización de la propiedad, a favor de la Nación, de los terrenos previstos para la ampliación del Museo Nacional, que en la actualidad pertenecen a la Lotería de Cundinamarca, empresa del Departamento.
- Resultado 2: Desarrollo del Concurso de Diseño Arquitectónico del proyecto de Ampliación del Museo Nacional, que por Ley será coordinado por la Sociedad Colombiana de Arquitectos.
- Resultado 3: Plan de conformación de la nueva estructura institucional del Museo, definido por etapas ligadas al Proyecto "Ampliación del Museo Nacional de Colombia".
- Resultado 4: Plan de formación de los recursos humanos necesarios para la nueva estructura institucional.
- Resultado 5: Instrumentos operativos para la adecuada programación y coordinación de los estudios técnicos y procesos de ejecución del Proyecto "Ampliación del Museo Nacional de Colombia".

La duración inicial del convenio estaba prevista en dos años, entre diciembre de 1996 y diciembre de 1998, prorrogables por acuerdo entre las partes. La inversión total del proyecto durante 1996-1998 sería de 3.060 millones de pesos. Este Convenio fue aprobado por la Junta Directiva de Colcultura en su sesión del miércoles 4 de diciembre de 1996 y fue suscrito por el PNUD, Colcultura y el DNP el 30 de diciembre del mismo año. Los proyectos de Restauración y de ampliación del Museo Nacional fueron incluidos en el texto de la Ley 188 del 2 de junio de 1995 que aprobó el Plan Nacional de Desarrollo e Inversiones 1995-1998 (Anexo 6).

6. Exposición permanente / Colecciones / Contenidos

Durante los años 1994-1996, las oficinas principales aún funcionaban en las celdas centrales de las salas permanentes del segundo piso del Museo (donde hoy se encuentran los baños para el público frente al ascensor, la Bóveda de Platería, el Gabinete de Miniaturas y las áreas técnicas); allí funcionaron hasta finales de 1996, cuando se culminó la restauración y adecuación de la actual zona administrativa en el Ala Suroccidental. Algunas oficinas se encontraban ubicadas en el segundo piso del Ala Noroccidental (que aún conservaba la estructura interna de las oficinas construidas en 1947 para los investigadores del Instituto Colombiano de Antropología), incluidas las oficinas de Conservación, Museología, Investigación de colecciones, y Educación, así como los *lockers* de los vigilantes y los auxiliares de mantenimiento del Museo.

El programa de exposición permanente —estructurado entre 1989 y 1990 por la Curadora Beatriz González con asesoría de historiadores especializados en distintos períodos de la historia nacional, como se mencionó atrás— tuvo como propósito central organizar el recorrido del Museo en torno a dos grandes temas (la Historia de la Cultura Nacional y a la Historia del Arte en Colombia), señalando además “la urgente necesidad de asumir, en forma permanente, la investigación científica de las colecciones y desarrollar un programa de adquisiciones”.⁵⁸⁸

Entre 1994 y 1996, las labores del Área de Curaduría de Historia y Arte se concentraban fundamentalmente en desarrollar las investigaciones sobre las colecciones, documentar las piezas, crear los guiones de las exposiciones permanentes y temporales, así como concebir y producir las publicaciones en torno a las colecciones y exposiciones.

⁵⁸⁸ González, Beatriz y López Barbosa, Fernando. Op.Cit., p. 3.

El programa museográfico completo de los tres pisos de exposición permanente, tal como se encontraba previsto en el proyecto de Restauración Integral del Edificio, era el siguiente:

Primer Piso:

Sala 1. *Poblamiento y sociedades tempranas*

Sala 2. *Tumba de cámara lateral del Altiplano Nariñense*

Sala 3. *Sociedades complejas*

Sala 4. *Momia Muisca*

Sala 5. *Sociedades indígenas y afrocolombianas contemporáneas* (sucedida por la sala “*Conquista: ¿Encuentro o confrontación?*” a partir de 2001)

Sala 6. *Bóveda de orfebrería: “El oro simbólico”* (cerrada entre agosto de 1994 y noviembre de 1996)

Segundo Piso:

Sala 7. *Fundadores de la República*

Sala 8. *Bóveda de Platería* (hasta 1996, este espacio fue la oficina de la secretaría de dirección)

Sala 9. *Encuentro de Culturas* (sucedida por “*Nuevo Reino de Granada*”, una vez el tema de la conquista fue trasladado al primer piso)

Sala 10. Sala temporal de *Adquisiciones recientes* (hasta 1996, este espacio fue la sala de Numismática)

Sala 11. *Gesta de Independencia, 1810-1830*

Sala 12. *Gabinete de miniaturas* (hasta 1996, este espacio fue la oficina de Registro y de contabilidad)

Sala 13. *Consolidación de la República, 1830-1880* (a partir de 1996, en esta sala se instaló la *Exposición Especial “Obras en Prisión”*, una estrategia para el traslado de colecciones con motivo del proceso de restauración del edificio)

Tercer Piso:

Sala 14. *La Rotonda: “Síntesis del arte colombiano”*

Sala 15. En ese año: *La Regeneración: Dios y Patria, 1880-1910*. Inicialmente proyectado en la restauración: “*De la unión nacional a la Constitución del 91*” (hoy sala “*República de Colombia 1886-1910*”).

Sala 16. *De la separación de Panamá al 9 de abril de 1948* (hoy sala “*Ideologías, arte e industria, 1910-1948*”)

Sala 17. En ese año: “*Caminos de Arte Moderno*”. Contenido inicialmente proyectado en la restauración: “*Regeneración: Dios y Patria*” (hoy, sala “*Modernidades 1948-1965*”)

Todo el proceso de restauración del cuerpo principal del edificio (estructura central cruciforme), donde se encuentra el conjunto las salas de exposición permanente, se desarrolló entre 1996 y 2001, con excepción de la Sala “Fundadores de la República”, ubicada sobre el vestíbulo principal del Museo, la cual fue restaurada en 1989/90. El proceso permitió revisar a profundidad la documentación de las colecciones seleccionadas como parte del nuevo guion general del Museo, elaborado por la curadora Beatriz González entre 1989 y 1996 en el documento “Reprogramación y diseño del Museo Nacional de Colombia”, en forma simultánea con la definición del proyecto de restauración del edificio. De esta manera, las salas fueron investigadas ampliamente por el equipo de la Curaduría de Arte e Historia, primero durante los años 1994-1996 —como parte del mantenimiento continuo de los espacios expositivos antiguos, poniendo a prueba los nuevos guiones en una primera fase, mientras se llevaba a cabo la restauración definitiva de los pisos segundo y tercero del edificio (la restauración del primer piso se culminó en julio de 1994)— y posteriormente durante la preparación e instalación del nuevo montaje museográfico desarrollado en el marco del proyecto de restauración integral del edificio, entre 1997 y 2000. De esta manera, “en la medida en que se emprendió la actualización del montaje de las salas de exposición permanente, se llevó a cabo la investigación completa de las colecciones expuestas al público [...] En ese momento se llegó al convencimiento de que el énfasis de la curaduría en el Museo Nacional debía estar puesto en la segunda función de un museo, en estudiar, en buscar la verdad de las piezas que se iban a exhibir y así crear nuevos iconos”.⁵⁸⁹

⁵⁸⁹ González, Beatriz. Op. Cit., p. 296.

Durante 1996 se realizaron las siguientes modificaciones de las salas permanentes de los Pisos Segundo y Tercero, con el fin de iniciar la restauración del Ala Norte (con excepción del primer piso que fue restaurado en su totalidad entre los años 1993 y 1994).⁵⁹⁰

- **Exposición Especial *Obras en Prisión***

Como parte del Proyecto de Traslado de Colecciones, la Curaduría de Arte e Historia concibió la exposición especial *Obras en prisión* (en su primera y segunda versión), con el propósito de ofrecer al público visitante la posibilidad de continuar apreciando el conjunto de la exposición permanente del Museo.

Se realizó la investigación, el guion científico y museográfico, el diseño y ejecución del montaje. Esta muestra se instaló en la sala sur del segundo piso, en la cual se reorganizaron las colecciones de las salas *Encuentro de Culturas 1492-1810*, *Consolidación de la República 1830-1880* y *Medio siglo de Arte e Historia 1900-1950*, dispuestas a modo de reservas, en un montaje alusivo al carácter original del antiguo "Panóptico".

Igualmente se produjo el material para el folleto *Obras en Prisión*.

Fechas de inauguración: primera versión, 24 de septiembre de 1996; segunda versión, 6 de noviembre de 1996.

⁵⁹⁰ Informe de Actividades del Museo Nacional de Colombia 1996. Informe presentado a la Dirección General del Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá, 10 de diciembre de 1996. Archivo Institucional, p. 10.



Vista general de la exposición transitoria “Obras en prisión” en la sala sur del segundo piso. Fotografía publicada en: Segura Naranjo, Martha (ed.). *Museo Nacional de Colombia. El monumento y sus colecciones*. Bogotá, Ministerio de Cultura – Museo Nacional de Colombia, 1997, p. XXIV.

- **Reinstalación de la Sala *Caminos de Arte Moderno***

También como parte del Proyecto de Traslado de colecciones, la Curaduría de Arte e Historia dirigió el traslado de la totalidad de esta sala (ubicada inicialmente en el Ala Norte, tercer piso), así como la realización del nuevo diseño museográfico, la adecuación del sistema de iluminación y la reinstalación de las obras, en la sala oriental del tercer piso. Fecha de apertura: 7 de noviembre de 1996.



Sala "Caminos de Arte Moderno", en el Ala Norte, antes de su restauración. Nótese, en el techo, la textura de caña a la vista pintada de blanco. Fotografía publicada en: Segura, Martha. *Auroras y ocayos del Museo Nacional*. En: Revista Lámpara, N° 122, Vol. XXXI, última entrega de 1993, pp. 1-10.



Vista del ingreso a la Rotonda en 1996. Al fondo: la sala oriental del tercer piso, donde fue reinstalada temporalmente la sala "Caminos de arte moderno" (trasladada desde la sala norte del mismo piso), durante las obras de restauración del Ala Norte.

- **Bóveda de Orfebrería: El Oro Simbólico**

Con la colaboración del Museo del Oro, y conjuntamente con las Curadurías de Arqueología y Etnografía e Historia y Arte, se llevó a cabo el replanteamiento del guión museográfico y el montaje de la exposición permanente de la colección de orfebrería prehispánica y de algunas piezas de importancia histórica en la Bóveda del primer piso. Previamente a la realización del montaje final, se realizó la revisión y actualización de los equipos de seguridad con el fin de garantizar las condiciones de invulnerabilidad de la Bóveda. Fecha de inauguración: 28 de noviembre de 1996.

Para finales de 1996 se consideraba que la restauración del edificio culminaría en 1999, pero tomó dos años más, hasta 2001, quedando pendientes las obras de restauración de las fachadas y la solución definitiva de la incidencia del nivel freático sobre la humedad del primer piso.

Con relación a las áreas de colecciones y el número de piezas, desde el segundo semestre de 1995 la cifra total de las colecciones del Museo se estimó en 28.500 piezas aproximadamente.⁵⁹¹ Para el mes de mayo de 1995 se contaba un documento inicial, actualizado en el primer semestre de 1996, cuyas cifras detalladas permitieron establecer el total aproximado:

1. ARQUEOLOGÍA

- Cerámica: 8.664

- Material lítico: 639

- Material óseo: 145

- Textiles: 42

- Orfebrería: 321

- Collares: 210

Total colecciones de Arqueología: 10.021

2. ETNOGRAFÍA

*Registro general (parcial) que incluye diversos tipos de objetos:
1.842 (dato del primer semestre de 1995).*

En 1996 el número se estima en 4.000 piezas, aprox.

3. DOCUMENTOS DE ARQUEOLOGÍA Y ETNOGRAFÍA

- Colección fotográfica: 5.000 (número aproximado)

⁵⁹¹ López Barbosa, Fernando. *Directorio de Museos de Colombia 1995/1996*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura – Museo Nacional de Colombia, 1995.

- Colección audiovisual: 500 (número aproximado)
4. COLECCIONES DE HISTORIA Y ARTE
- Colección Numismática: 3.300 (número aproximado)
 - Otras colecciones: 3.620, distribuidas en las siguientes áreas:⁵⁹²
 - A- Armas
 - AD- Artes Decorativas
 - E- Escultura
 - EP- Escudos y placas
 - F- Fotografía
 - G- Grabado
 - IC- Instrumentos científicos
 - LM- Libros y Manuscritos
 - M- Muebles
 - Md- Medallas
 - Mt- Miniatura
 - OP- Obra sobre papel
 - PC- Pintura de caballete
 - T- Textiles-Telas-arneses y otros
 - B- Banderas y gallardetes
 - U- Uniformes-Vestidos-Accesorios-Condecoraciones
 - RP- Retratos de Próceres
 - RM- Retratos de Presidentes de Colombia
5. DOCUMENTOS DEL EDIFICIO:
- Fotografías: 1.800 aprox.
 - Planos y documentos: 500 aprox.
- TOTAL: 28.741 (cifra aproximada)**⁵⁹³

⁵⁹² Estas áreas de las colecciones fueron revisadas a fondo y modificadas parcialmente durante el proceso de reorganización de las mismas y actualización del sistema de catalogación. Las áreas actuales figuran como anexo dentro del documento de Política de Colecciones del Museo, el cual puede consultarse en:

<http://www.museonacional.gov.co/colecciones/politica-de-colecciones/Documents/politica%20colecciones%202014.pdf>

⁵⁹³ López Barbosa, Fernando. *Tipos de colecciones y número de objetos del Museo Nacional de Colombia*. Documento para revisión: Mayo 26 de 1995. Actualizado en Junio de 1996. Archivo digital no publicado. Las cifras de las colecciones de Arqueología y Etnografía fueron suministradas por el Departamento de Curaduría de estas disciplinas, a cargo del Instituto Colombiano de Antropología, ICAN (transformado en 1999 en el Instituto Colombiano de Antropología e Historia, ICANH).

7. Política de exposiciones

Además del programa de exposiciones permanentes descrito atrás, el Museo Nacional desarrolla una programación anual de exposiciones temporales que cubre un amplio rango sobre diversos temas de la historia del arte y la cultura nacional y universal. Tradicionalmente, el espacio de exposiciones temporales no sólo se ha considerado como lugar de complemento de la exposición permanente sobre distintos aspectos de la historia y el arte nacionales, sino también como espacio de intercambio y diálogo cultural con otros países.

De acuerdo con el informe presentado por el Departamento de Curaduría de Arte e Historia al finalizar el año 1996,⁵⁹⁴ la concepción, planeación y realización de todas las exhibiciones temporales, involucran múltiples actividades que van desde las gestiones administrativas, financieras y de relaciones públicas, la investigación y curaduría, el diseño museográfico, la edición de catálogos y la producción de materiales educativos, hasta el embalaje, recolección, transporte y devolución de los objetos, la contratación de las pólizas de seguros de transporte y permanencia, y la organización de los eventos inaugurales.

Las actividades propias de registro y documentación de las piezas durante la organización de las exposiciones, consisten en:

- Elaboración de marquillas para la identificación de las obras y verificación del inventario de las mismas en el momento de su ingreso al Museo y en el momento de la entrega final.
- Asignación de un número de registro en tránsito, adoptado para las piezas de las exposiciones temporales durante su permanencia en el Museo Nacional.

⁵⁹⁴ *Informe de Actividades del Museo Nacional de Colombia 1996*. Op. Cit., pp. 6-11..

- Elaboración de las respectivas actas de recibo y entrega de obras participantes en las exposiciones temporales.

De la misma manera, las actividades de conservación incluyen:

- Supervisión de la recepción y traslado de las obras al interior del Museo.
- Levantamiento de la ficha de estado de conservación de cada una de las obras que ingresan al Museo para su exhibición temporal.
- Análisis y establecimiento de las condiciones de exhibición de las obras para garantizar su adecuada conservación.
- Instalación de equipos de registro y control de clima, con el correspondiente seguimiento durante todo el período de exhibición.
- Elaboración del reporte de conservación, dirigido a las entidades participantes en cada exposición.

De acuerdo con el informe de gestión del 1996, la diversidad de temas sobre los que versan las exposiciones temporales del Museo Nacional es una expresión resultante del carácter general del Museo (que reúne colecciones muy heterogéneas), de sus relaciones con instituciones pares en el ámbito internacional, pero también de su condición de Museo Nacional dependiente del organismo que rige la política cultural en Colombia. Esta política de exposiciones temporales no dejaba de ser problemática por las tensiones que generaba en la percepción que, del Museo, se construía en la opinión pública, incluido el sector de museos en Colombia, por cuanto la misión del Museo Nacional y sus objetivos principales se extendían indefinidamente en el campo de las exposiciones temporales y la programación cultural. Así, el programa de exposiciones temporales de 1996 ejemplifica esta diversidad.⁵⁹⁵

- **Exposición Iconográfica Policarpa 200.**

Curaduría: Beatriz González

Febrero 4 - Abril 15

Exposición de carácter iconográfico con motivo del bicentenario del nacimiento de Policarpa Salavarrieta. Para la exposición el Museo Nacional contó con el apoyo de la empresa Bavaria S.A. y se imprimió el catálogo de la exposición, el cual inauguró la serie

⁵⁹⁵ *Ibíd.*, p. 12-15.

Cuadernos Iconográficos que el Museo proyectaba editar como apoyo al estudio del patrimonio histórico del país.

A partir de esta investigación, el Museo propuso al Instituto Colombiano de Cultura la organización de una exposición itinerante de carácter didáctico que quedaría impresa en afiches al finalizar el año 96 y se distribuiría a todos los municipios del país durante 1997 como parte de los programas de descentralización del Instituto.⁵⁹⁶

- **Jean Renoir, un Director de Cine en acción**

Curaduría: Guy Cavagnac

Abril 24 - Mayo 31

Con ocasión de la Feria del Libro, organizada por la Embajada de Francia, país invitado de honor a la Feria en 1996. La exposición incluyó libros de J. Renoir, publicaciones sobre su trabajo y un video documental, así como la presentación diaria, en el Auditorio Teresa Cuervo Borda del Museo, de un ciclo de películas del cineasta francés. El catálogo de la exposición fue publicado por el Instituto Colombiano de Cultura, dentro de sus programas de apoyo a la Feria del Libro.⁵⁹⁷

- **José Asunción Silva en el Museo Nacional. 1865-1896**

Curaduría: Beatriz González

Mayo 20 - Junio 10

Como homenaje al centenario de la muerte del poeta, se concibió esta muestra referencial con obras y objetos de las colecciones de Arte e Historia del Museo Nacional relacionadas con la vida y obra del personaje.

- **Estampas cubanas de tres siglos.**

Curaduría: Museo Nacional de Arte, La Habana.

Julio 4 - Agosto 7

⁵⁹⁶ Ésta fue la primera de las exposiciones de carteles que el Museo Nacional continuó produciendo para su distribución en los 1.100 municipios del país.

⁵⁹⁷ Claramente, esta exposición ilustra la situación de indefinición de los límites de misión y objetivos del Museo Nacional, existente al menos hasta el año 1996. Si la exposición fue impuesta por los organizadores de la Feria del Libro, bien podría haberse realizado en un lugar más afín con la Feria, esto es, la Biblioteca Nacional, o bien podría haberse realizado en un espacio dedicado al cine internacional.

La presentación de esta exposición en Bogotá y Barranquilla fue gestionada y acordada por la directora del Museo Nacional de Colombia en visita que efectuó a Cuba, en enero de 1995. El transporte de la exposición fue asumido por la empresa Avianca, en cuya sala de Barranquilla se presentó la exposición durante un mes y medio, luego de ser exhibida en Bogotá. El Museo Nacional de Colombia, con el apoyo del Convenio Andrés Bello, editó un catálogo para ser distribuido en las exposiciones de Barranquilla y Bogotá.

- **Armando Reverón. Luz y cálida sombra del Caribe.**

Curaduría: Catherine Chacón, Fundación Museo Armando Reverón

Agosto 15 - Septiembre 30

Exposición presentada en el marco de los acuerdos de cooperación entre Colombia y Venezuela, conformada por pinturas, dibujos y objetos de las colecciones de la Fundación Reverón y de la Galería Nacional de Caracas. Sobre esta exposición en particular, y sobre los asuntos de financiación, logística y relaciones internacionales asociados a la misma, en el informe anual del Museo para ese año, se anotaba:

Como es habitual en el caso de exposiciones extranjeras, los gastos de gestión de aduanas, transportes locales, montaje y divulgación, fueron asumidos por el Museo Nacional de Colombia y la Oficina de Relaciones Internacionales de COLCULTURA, la cual canceló los gastos de permanencia de la conservadora de las obras, de la curadora de la exposición y de la directora de la Fundación, durante los días de inauguración. Sin embargo, es preciso anotar que Venezuela asumió los costos de los seguros y del catálogo, publicado en dicho país.

La presencia de Reverón en Bogotá constituyó un hito en las relaciones culturales bilaterales, ya que convocó de manera excepcional a las principales personalidades del mundo artístico y cultural de ambos países, a las directivas del CONAC y al Ministro venezolano de Cultura Oscar Sambrano Urdaneta, entre otros.

Con apoyo del Convenio Andrés Bello, se imprimió un plegable de distribución gratuita sobre la vida y obra del artista y el material pedagógico dirigido a los visitantes infantiles y a los grupos escolares.⁵⁹⁸

- **En torno al Estrado. Cajas de uso cotidiano en Santafé. Siglos XVI al XVIII**

Curaduría: María del Pilar López. Universidad Nacional.

Octubre 16 - Diciembre 1º

⁵⁹⁸ Museo Nacional de Colombia. *Informe de Actividades del Museo Nacional de Colombia 1996*. Informe presentado a la Dirección General del Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá, 10 de diciembre de 1996. Archivo Institucional, p. 14.

Basada en una amplia investigación sobre los objetos de uso cotidiano en la Colonia, la exposición presentó una selección de las cajas, escritorios, arcas, cofres, arcones, arquillas, petacas y otras piezas similares que fueron usados en la vida diaria de Santafé.

- **Mecenazgo en el Museo. Donaciones / Legados / Adquisiciones 1992-1996**

Curaduría: Departamentos de Curaduría del Museo (Beatriz González, Liliana González, Jorge Morales y Álvaro Bermúdez)

Diciembre 12 de 1996 - Enero 30 de 1997

Para agradecer a los donantes y suscitar la reflexión en torno al significado del coleccionismo y la importancia del mecenazgo en el enriquecimiento de las colecciones de los museos, el Museo Nacional presentó al público las adquisiciones recientes en las diversas colecciones de Arqueología, Etnografía, Historia y Arte, en gran parte donadas por particulares o por entidades de carácter filantrópico.

En cuanto a las condiciones de acceso a las salas permanentes, a partir del comienzo de la restauración de estas salas, se determinó la entrada libre a estas exposiciones, mientras que la entrada a las exposiciones temporales se anunciaba de la siguiente forma: “La tarifa de entrada a la exposición temporal se destina a la Asociación de Amigos del Museo Nacional de Colombia y varía para cada exposición”.⁵⁹⁹

⁵⁹⁹ *Plano-Guía del Museo Nacional de Colombia, 1996.*

8. Públicos del Museo

En su Informe de Actividades del año 1996, el Museo Nacional definía la composición de los públicos de los museos del Instituto Colombiano de Cultura, de la siguiente forma: “La población objetivo de los museos está conformada por población infantil de los colegios: estudiantes de primaria y secundaria; población universitaria, profesores, investigadores, profesionales del arte, de la historia y la antropología, periodistas de la radio, los diarios, revistas culturales y la televisión, editores y turistas nacionales y extranjeros”.⁶⁰⁰

Aunque el Museo anunciaba que se encontraba “abierto todos los días salvo los lunes, y el 1° de enero, el 1° de mayo, el 25 y el 31 de diciembre”, en aquella época tampoco se abría al público los días jueves y viernes de la semana santa. Entre 1994 y 1996, quienes trabajábamos en esos días de semana santa pudimos ser testigos de las reiteradas solicitudes de ingreso de algunos ciudadanos y turistas que se acercaban a la puerta del Museo y llamaban a los vigilantes de turno.

Si bien para el año 1996 se cobraba la boletería de ingreso a las salas permanentes, adicionalmente el Museo Nacional, por decisión adoptada mediante Resolución de Colcultura, atendió gratuitamente las visitas de grupos escolares de instituciones públicas durante todo el año, con un total de 6.337 estudiantes.

El total de visitantes al Museo, entre el 2 de enero y el 30 de noviembre de 1996, ascendió a 105.250 personas. Sin embargo, es importante aclarar que a este registro deben agregarse otros tipos de público que igualmente son atendidos gratuitamente por la naturaleza de las actividades, tales como los asistentes a los eventos inaugurales y los

⁶⁰⁰ Museo Nacional de Colombia. *Informe de Actividades del Museo Nacional de Colombia 1996*. Informe presentado a la Dirección General del Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá, 10 de diciembre de 1996. Archivo Institucional, p. 41.

estudiantes e investigadores que solicitan información o servicios de consulta. El total de estos públicos fueron calculados en 10.424.

La comparación de visitantes entre 1995 y 1996 disminuyó en lugar de aumentar, así:

- Visitantes en 1995: 119.431
- Visitantes en 1996: 115.674 (descenso debido probablemente al inicio de la restauración del Ala Norte.).

En lo relativo a los servicios educativos y culturales para los distintos públicos, el Museo Nacional estructuró entre 1994 y 1996 una División Educativa y Cultural, en la cual trabajaban, de manera articulada, la pedagoga Juanita Rivera (coordinadora de la División), la antropóloga Margarita Reyes Suárez (coordinadora del Proyecto Educación y Arqueología, ICAN) y el maestro en artes plásticas y pedagogo Daniel Castro (coordinador de Proyectos Educativos Especiales).

De acuerdo con el Informe de Gestión del Museo Nacional 1996, los programas educativos se encontraban organizados en:

I. Actividades pedagógicas

A. Visitas guiadas:

- Visitas guiadas generales: ofrecidas diariamente por un equipo de guías universitarios, dirigidas tanto al público general como a los grupos escolares, universitarios y de instituciones.
- Visitas guiadas especiales: ofrecidas por las curadoras, los asesores de la División Educativa y algunos conferencistas invitados.

B. Materiales didácticos:

- Material Arqueólogo, Reportero y Pintor, creado por Daniel Castro: material para trabajar en el recorrido por los tres pisos del Museo. Programa, iniciado en septiembre de 1995, para finales de 1996 alcanzó la cifra de 8.000 niños y jóvenes beneficiados, tanto de grupos escolares como del público general.
- Exposición temporal: *Policarpa 200*.

Título: *Tras los pasos de la Pola*.

Juego de mesa, con pistas para la observación de detalles y objetos de las piezas en exhibición.

Dirigido a: Niños y jóvenes entre 7 y 12 años.

- Exposición temporal: Estampas Cubanas de Tres Siglos

Título: *De la Habana viene un barco cargado de... tres siglos de estampas cubanas*

Juego de observación e interacción con pistas sobre detalles visuales de las estampas.

Dirigido a: Niños y jóvenes entre 7 y 12 años.

- Exposición temporal: Armando Reverón. Luz y cálida sombra del Caribe

Título: *El puro mirar de Armando Reverón*

Cuadernillo con juegos verbales y visuales.

Dirigido a: Niños y jóvenes entre 7 y 12 años.

- Exposición temporal: En torno al Estrado

Título: *Frases de cajón*

Hoja con detalles de observación de los objetos expuestos y opción de construcción y ensamblaje de una caja alusiva a las exhibidas en la muestra.

Dirigido a: Niños y jóvenes entre 7 y 12 años.

- *Pieza del mes de Septiembre:*

Vasija de Puerto Chacho. Colección de Arqueología (conjuntamente con el ICAN)

Hoja con preguntas de observación y contextualización de la vasija cerámica.

Dirigido a: Público general

- *Pieza del mes de Octubre:*

El Barco de los Espíritus. Colección de Etnografía (conjuntamente con el ICAN)

Hoja con preguntas de observación y contextualización de la pieza de madera.

Dirigido a: Público general

- *Pieza del mes de Noviembre:*

Cota de Malla del Conquistador Gonzalo Jiménez de Quesada. Colección de Historia.

Hoja con preguntas de observación y contextualización de la pieza del mes con otras obras de la exposición especial Obras en Prisión.

Dirigido a: Público general

- *Pieza del mes de Diciembre:*

La Anunciación: Andrés de Santa María. Colección de Arte.

Hoja con preguntas de observación y contextualización de la pieza del mes con otras obras del mismo artista, así como de las colecciones de arte del museo.

Dirigido a: Público general.

C. Talleres:

Programados mensualmente, en torno a temas relacionados con las colecciones del Museo y con las exposiciones temporales. En su mayoría dirigidos a niños y jóvenes entre 7 y 12 años.

D. Actividades de orientación para maestros:

- *Seminario de capacitación sobre historia prehispánica*

Dictado por: Margarita Reyes.

Dirigido a Profesores de Educación Básica Primaria

Objetivos: relacionar a los maestros con los procesos culturales sucedidos en épocas prehispánicas, a partir de las colecciones que se presentan en las salas de exposición permanente de arqueología y etnografía.

Fechas: 3 y 10 de febrero de 1996

- *Inducción a Maestros y Docentes para la visita al Museo Nacional de Colombia*

Dictado por Juanita Rivera. Coordinadora del Área Educativa y por los Guías-Docentes del Museo Nacional

Dirigido a: Maestros de Educación Básica Primaria y Secundaria

Objetivos: Profundizar con los Maestros sobre los diferentes temas contenidos en las colecciones del Museo, relacionándolos con el programa del pensum escolar.

Ayudar a los Maestros a integrar plena y eficazmente el contenido del Museo en las prácticas escolares.

Fechas: todos los sábados del año

E. Escuela de Guías-Docentes

Programa iniciado en 1995, dirigido a la capacitación y actualización permanente de los Guías-docentes del Museo, los estudiantes universitarios que realizan pasantías en el Museo, los policías bachilleres y los colaboradores voluntarios.

Objetivos: Unificar los criterios teóricos que sustentan las acciones educativas en el Museo; cualificar las visitas guiadas para grupos escolares; y clarificar la orientación pedagógica de las visitas guiadas.

Contenidos: Definiciones de la educación formal, no formal e informal. Estrategias de diseño de talleres y visitas. Dinamización de los materiales didácticos.

Cualificación del trabajo con los Maestros. Elaboración de materiales de apoyo para los Maestros.

Evaluación: Encuestas y registro escrito de las acciones realizadas en los mismos seminarios. Sondeos verbales y evaluaciones escritas.

Durante 1996 se realizaron tres seminarios de 8 horas cada uno durante el primer semestre (Febrero 19, Junio 24 y Julio 22) y, a partir del mes de agosto, reuniones de dos (2) horas todos los jueves de cada semana.

II. Actividades académicas

A. Seminario Aproximación a la Historia del Arte Colombiano a través de las Colecciones del Museo Nacional

Dictado por: Beatriz González, Curadora de las colecciones de Arte e Historia de Museo Nacional de Colombia.

Dirigido a: Público general

Objetivos: Realizar un balance histórico y crítico de la historia del arte en Colombia, tomando como ejemplos las obras que conforman las colecciones del Museo Nacional.

Sesiones:

1. Confrontación del arte prehispánico con el arte colonial.
2. El arte español, antes y después de la Conquista.
3. El arte de las sociedades coloniales.
4. La influencia de la Ilustración en las artes.
5. Arte político. Arte republicano, neoclásico y romántico. Arte y revolución.
6. Costumbrismo, identidad y nacionalismo. Arte y positivismo.
7. La evolución del retrato.

8. El conocimiento académico. Academia y realismo.
9. El paisaje: una solución de fin de siglo. José Enrique Rodó.
10. Enfrentamientos ideológicos. La belleza académica y el indigenismo. Las escuelas foráneas y el nacionalismo.
11. Iniciación al arte moderno. Arte, identidad y diversidad.

Fechas: Febrero 7 a Mayo 15 de 1996 (los días miércoles de cada semana)

Asistentes: 35 (promedio por cada sesión)

Costos: Inscripción libre.

B. Primera Cátedra Anual «Ernesto Restrepo Tirado»: Historia social y política de Colombia.

Organizada por el Museo Nacional con el apoyo de la Biblioteca Luis-Ángel Arango y la Asociación de Amigos del Museo Nacional de Colombia.

Dictada por reconocidos investigadores y docentes universitarios.

Dirigida a: Público general.

Objetivos: El Museo Nacional de Colombia, consciente de la importancia de sus colecciones y de la responsabilidad educativa de generar espacios que posibiliten un conocimiento más profundo de la Historia de la Nación, organizó la Cátedra Anual dedicada a uno de sus más notables directores, con el propósito de profundizar en el conocimiento de la historia social y política de Colombia, a través de enfoques profundos y contemporáneos de los temas representados en las colecciones del Museo Nacional.

Contenidos: Historia social y política de Colombia.

Módulo I: La Conquista

- La situación de España y Europa antes del descubrimiento de América.
- La conquista de Colombia, el imaginario mítico en el proceso de la conquista, y los procesos étnicos y culturales que se desprenden de la misma.

Módulo II: La Colonia

- Panorama de la situación política, económica e institucional de la Nueva Granada.
- Sociedad y vida cotidiana en el Nuevo Reino de Granada.
- Historia de las ciencias.

Módulo III: Siglo XIX

- Formación del Estado y la sociedad en Colombia.
- Las ciencias durante el siglo XIX.

Módulo IV: Siglo XX

- Historia política
- Movimientos sociales
- Populismo

Fechas de Realización: Segundo semestre 1996 (Agosto 3 a Noviembre 30)

Costos: \$ 50.000 inscripción individual

III. Actividades de difusión cultural

- Conferencias** (serie de charlas organizadas como programación de apoyo a la exposición temporal)
- Ciclo *Espacios Sagrados, Rituales y Cotidianos en la Amazonía Colombiana.***
Organizado por el Instituto Colombiano de Antropología (ICAN), en conjunto con el Museo Nacional.
- Cine y Video**
En 1996 la programación de videos se llevó a cabo en el Auditorio Teresa Cuervo Borda, organizada por el Instituto Colombiano de Antropología (ICAN), durante cuatro días de todas las semanas, durante los meses de marzo, abril, junio, julio y agosto. Durante el mes de mayo se proyectó diariamente el video de apoyo a la exposición de Jean Renoir y se realizó el ciclo de cine del autor. A partir de septiembre de 1996 se suspendió temporalmente la programación de videos, debido al inicio de las obras de restauración del Auditorio.

9. *Marketing*, difusión, comunicación

Los antecedentes de *marketing* en el Museo Nacional de Colombia se remontan al mes de marzo de 1993, cuando se vinculó la primera persona encargada específicamente de la Coordinación de Eventos Especiales.⁶⁰¹ Este cargo tuvo bajo su responsabilidad, entre otras funciones, la prestación de apoyo profesional no sólo en la organización de los eventos sino también en la gestión de recursos externos, relaciones públicas, mercadeo de productos y servicios del Museo y la colaboración en el desarrollo de la imagen corporativa de la entidad. En este contexto, es posible afirmar que las primeras actividades relacionadas con *marketing* de servicios en el Museo Nacional de Colombia ya se realizaban en 1994 y 1995, especialmente concentradas en la producción de las exposiciones temporales y los servicios asociados a éstas, aunque no se utilizaban específicamente los términos de mercadeo o *marketing* por cuanto la mayoría del equipo de trabajo del Museo consideraba estas actividades como impropias de la naturaleza de los museos como entidades sin fines lucrativos, lo cual evidenciaba el desconocimiento de estas prácticas en muchos museos del mundo. Por esos años “hablar de *marketing* y mercadeo de servicios en el Museo Nacional de Colombia era casi una blasfemia. Tales términos, según se concebía en ese entonces, eran sólo aplicables a empresas con ánimo de lucro”.⁶⁰² De hecho, fue sólo hasta finales de 1999 cuando se adoptó en firme la denominación de la *Coordinación de Eventos y Mercadeo* como una de las oficinas del Museo, como resultado de las actividades de análisis durante la construcción del Plan Estratégico 2001-2010, cuyo proceso se expone más adelante en la Memoria Analítica de la Práctica.

⁶⁰¹ En este cargo fue contratada la comunicadora social Carolina Castillo Escovar, quien contaba con amplia experiencia en organización de eventos y posteriormente obtuvo el título universitario de Especialista en Mercadeo.

⁶⁰² López Barbosa, Fernando. *Más públicos para un museo viable*. En: Revista *M, Museos de México y del Mundo. La voluntad de mostrar, el ingenio de ver*. Vol. 01, N° 01 México D.F., Primavera de 2004, p. 114.

En gran parte, el seminario dictado por la Dirección de Museos de Francia en 1995, mencionado atrás, contribuyó a iniciar un proceso de cambio gradual en la percepción del mercadeo, centrando estas actividades dentro de las funciones de la Asociación de Amigos del Museo. Así pues, para finales de 1996 se instaló provisionalmente en el Ala Suroccidental el primer espacio de Tienda-Café del Museo, administrada por la Asociación de Amigos del Museo Nacional. A la entrada de este espacio (que luego se trasladó al Ala Noroccidental, donde hoy se encuentra), se dispuso el siguiente anuncio presentando las empresas que aportaron recursos en dinero o en especie para este proyecto, gestionados por la Dirección del Museo y la Dirección Ejecutiva de la Asociación:

*La instalación de la TIENDA-CAFÉ DEL MUSEO
ha sido posible gracias a la generosa contribución de:*

AVIATUR

FUNDACIÓN CORONA

INCA METAL

NORVENTAS

SELECTA S.A.

SERIES

*Con la colaboración de la Réunion des Musées Nationaux de France.*⁶⁰³

En la decisión de algunas de estas empresas de realizar sus aportes a este proyecto, influyó la relación directa de algunos de los miembros de la Asociación de Amigos del Museo con estas entidades. Con la instalación de este espacio se inició en firme la producción periódica de objetos de *merchandising* relacionados con las colecciones y las exposiciones. Sin embargo, hasta ese momento no se había iniciado la estructura de organización sistemática que más adelante desarrolló el Museo en los procesos de planeación estratégica de las exposiciones a partir del comité de base de las exposiciones temporales. Dentro de los análisis de planeación estratégica del *marketing* en los museos, Neil Kotler y Philip Kotler presentan el modelo desarrollado por el Art Institute of Chicago, compuesto por una especie de pirámide invertida, donde los vértices superiores corresponden al Comité de Desarrollo de *Marketing* y Audiencias (integrado por la Junta Directiva y los administradores) y por el Comité de Desarrollo de Audiencias (integrado

⁶⁰³ Aviso instalado el 5 de diciembre de 1996 en la primera Tienda-Café del Museo, ubicada en el espacio de la actual sala alterna (jardín sur). La *Réunion des Musées Nationaux de France* apoyó el proyecto facilitando el suministro, en consignación, de publicaciones y objetos de *merchandising* en torno a las colecciones de los museos de Francia.

por los miembros de la administración que ejecutan las estrategias definidas, en lo relacionado con las adquisiciones que realizan los visitantes, la experiencia del visitante, los servicios para los visitantes, las capacidades de mantener vinculadas las membresías del Museo, y el entrenamiento del equipo de trabajo del Museo para estas actividades). En la base de esta pirámide invertida, se encuentra el Grupo de Mercadeo Estratégico, integrado por el equipo de trabajo del Museo, en lo relacionado con las acciones de coordinación del desarrollo de las exhibiciones con la afluencia de visitantes y las membresías, la construcción de valor para las audiencias, el diseño de exposiciones que contribuyan a reforzar cada una de las anteriores, la promoción de las exposiciones y programas, y la construcción de valor para audiencias específicas y segmentos de las membresías.⁶⁰⁴

Por efectos del azar, el Museo Nacional de Colombia tuvo acceso privilegiado a Internet apenas un año después de la conexión del país a la red mundial,⁶⁰⁵ debido a que uno de los protagonistas del logro de esta conexión internacional fue consultado como asesor del plan de informática del Museo en 1995. Dicho protagonista era el ingeniero Eudoro Becerra, vinculado a Colciencias, entidad a la cual acudió el Museo por ser un organismo público del nivel nacional.

Colciencias había participado en el trabajo de crear una vía de conexión principal para el país que estuviera en capacidad de enrutar hacia el exterior el tráfico nacional de las redes internas, con bajos costos, y este reto fue asignado a la organización Interred, recientemente creada “con el objetivo paralelo de masificar el uso de Internet a nivel doméstico, a través de la «unión» de las fuerzas y los poderes sociales más importantes del naciente campo. En este sentido, esta nueva organización estuvo conformada por Marcela Ramírez del Instituto Colombiano para el Fomento de la Educación Superior (ICFES), Eudoro Becerra de Colciencias, Antonio Restrepo de EAFIT, Gonzalo Ulloa de Univalle y Hugo Sin Triana de la Universidad de los Andes”.⁶⁰⁶

⁶⁰⁴ Kotler, Neil and Kotler, Philip. *Museum strategy and marketing: designing missions, building audiences, generating revenue and resources*. San Francisco, Jossey-Bass Publishers, 1998, p. 315-319.

⁶⁰⁵ “Colombia se conecta a Internet, el 4 de junio de 1994 [...] y] a partir de este año se organiza el panorama para el desarrollo de la Internet. Uniandes, con su centro de cómputo poseedor de toda la infraestructura necesaria, *monta* y pone en marcha el primer Proveedor de Servicio de Internet (isp)”. Tamayo, Camilo Andrés, Delgado, Juan David y Penagos, Julián Enrique. *Génesis del campo de Internet en Colombia: elaboración estatal de las relaciones informacionales*. Signo y Pensamiento N° 54, enero-junio de 2009, p. 249.

⁶⁰⁶ Tamayo, Camilo Andrés, Delgado, Juan David y Penagos, Julián Enrique. *Hacer Real lo virtual: Discursos del desarrollo, tecnologías e historia del Internet en Colombia*. Bogotá, Cinep/Colciencias/Universidad Javeriana, 2007, p. 29.

En el marco de la asesoría de Colciencias, los ingenieros Eudoro Becerra y Luis Mario Mendoza facilitaron la creación de los dos primeros buzones de correo electrónico del Museo Nacional (museo1@colciencias.gov.co y museo2@colciencias.gov.co) el primero de uso interno, restringido a la dirección, oficina de investigación y la Curaduría, y el segundo divulgado por todos los medios. La conexión a Internet a través de Colciencias desde 1995, permitió también facilitar la comunicación directa y ágil con el exterior (hasta entonces limitada al uso de una sola línea telefónica de larga distancia y un solo dispositivo de fax, ambos compartidos por todas las oficinas), aunque sólo era posible conectarse a través de un único computador que estaba dotado de módem.⁶⁰⁷ Gracias a esta conexión (que en ese entonces sólo permitía consultar textos, sin imágenes), a mediados de 1996 fue posible enviar a Jonathan P. Bowen, creador y administrador del portal *Virtual Library Museum Pages (VLMP)*, la información completa del *Directorio de Museos de Colombia* para su publicación en este portal respaldado por el ICOM. El *Directorio de Museos* fue inicialmente puesto en la página web de la Biblioteca Luis-Ángel Arango del Banco de la República y, desde ahí, vinculado al portal *VLMP*.⁶⁰⁸

La precariedad en el uso de las tecnologías de información y comunicaciones durante el período de la Estancia que cubre este informe, era patente. Entre 1994 y 1996, todavía las secretarías continuaban utilizando las máquinas de escribir eléctricas, mientras los equipos de computadores estaban limitados apenas a cuatro máquinas: un pequeño PC elemental, de caracteres color verde brillante sobre fondo negro, era utilizado en la Biblioteca del Museo; dos PCs también básicos pero de caracteres color gris claro sobre gris oscuro, dotados de mayor capacidad de memoria, eran utilizados por la Oficina de Registro y por la Secretaria encargada de apoyar a la oficina de Dirección en la digitación de correspondencia y la elaboración de las bases de datos de invitados a las inauguraciones; y un computador Mac, adquirido a comienzos de 1994, era utilizado por la Oficina de Investigación que, a su vez, se encargaba de la edición y coordinación de los proyectos editoriales. El autor de este trabajo, actuando como museólogo y museógrafo, tenía acceso a los últimos dos computadores en horas nocturnas y/o en los momentos en que no estaban

⁶⁰⁷ La Red LAN sólo pudo ser instalada y puesta en marcha entre 1997 y 1998.

⁶⁰⁸ La publicación en línea del *Directorio de Museos de Colombia* incluyó una sección adicional, no publicada en la edición impresa, con las entidades afines (Jardines Botánicos, Parques Arqueológicos, Zoológicos y Acuarios) y se publicó en la siguiente dirección: www.banrep.gov.co/biblio/bvirtual/museos.htm

siendo utilizados. También, para el caso específico de la construcción de la base de datos del Directorio de Museos de Colombia, elaborado durante el segundo semestre de 1995, al autor de este trabajo se le permitió utilizar el computador de la Oficina de Registro en los momentos en que no era utilizado por la Registradora de las colecciones.

Para 1996, con motivo del traslado de una parte de las oficinas al sector suroccidental, recientemente restaurado, donde se instaló el cableado estructurado para iniciar la red LAN, se adquirió un PC especial configurado para actuar como servidor de esta red interna. Sin embargo el presupuesto de inversión de ese año no fue suficiente para adquirir los PCs clientes de la red, motivo por el cual el equipo no podía comenzar a actuar como servidor. Por este motivo, y ante las necesidades de trabajo en computador de las distintas oficinas, a mediados de 1996 la Dirección del Museo autorizó empezar a usar este servidor como PC, para el cual se establecieron horarios de uso entre las oficinas de Comunicación, Educación y Museología, horarios que generaban con frecuencia colisiones y conflictos de trabajo.

La creación de la primera página web del Museo Nacional con un menú de opciones extenso (o, como se denominó entonces, *Homepage* extenso sobre el Museo Nacional de Colombia),⁶⁰⁹ se construyó a partir del estímulo generado por la empresa Latin Net S.A., la cual se acercó al Museo para proponerle alojar la página en su servidor ante su interés de divulgar contenidos culturales en su página como estrategia de mercadeo. Rápidamente el equipo de trabajo del Museo acogió la propuesta, considerando que el espacio asignado al Museo en la página web del Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura) era muy reducido, pues la página de Colcultura se encontraba alojada en la página web de la Presidencia de la República y la información sobre museos era muy general.⁶¹⁰ En mayo de 1996, el menú principal de la página extensa se encontraba estructurado de la siguiente forma:

- *Breve historia del Museo Nacional de Colombia (y de su edificio)*
- *Las colecciones*
- *Información para visitantes / Exposiciones temporales y eventos*
- *Programas educativos*

⁶⁰⁹ Convenio N° 029/96 suscrito en diciembre de 1996 entre COLCULTURA y la empresa LATIN NET S.A. para la divulgación en Internet del *Homepage* extenso sobre el Museo Nacional de Colombia.

⁶¹⁰ Información general sobre el Museo Nacional de Colombia y los demás Museos de Colcultura (Museo de Arte Colonial, Iglesia-Museo Santa Clara, Casa Museo del 20 de Julio de 1810, en Bogotá, y Museo Juan del Corral, en Santa Fe de Antioquia), se había publicado en la dirección web de la Presidencia: www.presidencia.gov.co/cultura

- *Programa Red Nacional de Museos*
 - *Correspondencia y apoyo*
- Última actualización: Mayo 31 de 1996
 Usted es el visitante número _____ desde Mayo 31 de 1996.⁶¹¹

Esta página se incorporó al portal de *Virtual Library Museum Pages* (VLMP) a finales de 1996, apenas dos años después de creado dicho portal, lo que significó un gran avance en la divulgación internacional del Museo Nacional, teniendo en cuenta que “para 1994, el número de museos que presentaban información *on-line* alrededor del mundo era tan pequeño que llenaba una simple página. La mayoría del personal de museos no estaba siquiera consciente de la trascendencia de la web. Ahora, tres años después [1997], hay miles de museos con información *on-line* y hay muchos más considerando esta opción”.⁶¹²

Así mismo, los contenidos completos de la nueva página web del Museo fueron entregados por el Museólogo al equipo de la División Educativa y Cultural a mediados de 1996, como material de estudio para desarrollar su trabajo con los distintos públicos, en una carpeta titulada *Material Básico de Difusión e Información*.

En el Informe de Gestión del Museo Nacional para el año 1996, se describieron las acciones de comunicación y difusión realizadas ese año, las cuales cubrieron las siguientes áreas de trabajo:

A. Difusión a través de los medios de comunicación:

- boletines de prensa;
- carpetas de prensa y reproducción de material fotográfico;
- ruedas de prensa; y
- visitas personales a los medios de comunicación.

B. Atención de visitas de los medios de comunicación con el fin de:

- ampliar la información de algunas actividades;
- obtener entrevistas con la Dirección del Museo o con los encargados de cada programa o evento;
- conseguir material fotográfico de las diversas exposiciones;
- realizar grabaciones en las instalaciones del Museo, como locación para escenas o entrevistas de programas de televisión, y grabaciones de las exposiciones temporales y demás actividades.

C. Atención de solicitudes del público visitante general, docente y estudiantil para la realización de grabaciones y toma de fotografías tanto del Museo y sus

⁶¹¹ López Barbosa, Fernando. *Modificaciones propuestas por los asesores cubanos al Homepage del Museo Nacional*. Museo Nacional de Colombia. Archivo digital no publicado. 31 de mayo de 1996.

⁶¹² Bowen, Jonathan P. *The Virtual Library museums pages (VLmp): Whence and Whither?* Conference Paper. Museums and the Web 1997: Proceedings. Los Angeles, California, Archives & Museum Informatics, March 15-19, 1997, p. 2.

exposiciones permanentes y temporales, como de temas de investigación específicos.

D. Canalización de la información de todas las actividades y eventos programados mensualmente, entre el Museo y la Oficina de Divulgación y Prensa de COLCULTURA, y atención de las solicitudes de dicha Oficina con relación al Periódico que próximamente publicará el Instituto y otros requerimientos de información.

E. Coordinación de gestiones entre el Museo y la Subdirección de Comunicaciones de COLCULTURA para la re-edición del Video “El Museo Nacional en perspectiva”, realizado durante 1995, para producir la versión corta destinada a su proyección permanente al público en el Auditorio del Museo y a su distribución a nivel nacional e internacional.

F. Coordinación de gestiones para la formalización de un convenio entre COLCULTURA y la firma CITED Ltda. con el fin de producir un CD-ROM educativo sobre el Museo Nacional de Colombia, cuya realización se llevará a cabo durante 1997.

G. Mantenimiento y actualización de puntos de información interna dirigidos al público visitante.

H. Publicación y distribución del Programa Mensual de Actividades del Museo Nacional de Colombia, desde febrero hasta diciembre, con un tiraje de 1.000 ejemplares, distribuidos entre el público visitante, medios de comunicación, universidades, instituciones y empresas, entidades culturales, establecimientos comerciales y otros puntos estratégicos de información en la ciudad.

I. Suministro de información y coordinación de acciones entre el Museo Nacional y la Oficina de Publicaciones de COLCULTURA.

J. Coordinación de gestiones y producción de los contenidos destinados a la divulgación del Museo Nacional de Colombia en Internet, a través del SINIC, la empresa Latin Net y el diario El Tiempo.

K. Conformación del Archivo de Prensa del año de 1996, al igual que el Archivo Audiovisual de medios de comunicación.

L. Producción del “Dossier de Prensa” de cada una de las exposiciones temporales que tuvieron lugar en el Museo y envío del mismo a las entidades participantes.⁶¹³

Este gran volumen de acciones de comunicación fue posible en 1996, debido a la llegada de la comunicadora social Adriana Cabrera Cleves, quien propuso desarrollar su tesis de grado en torno a la estructuración y creación de la División de Comunicaciones del Museo.

Sumado a lo anterior, el Museo Nacional desarrolló entre 1995 y 1996 un intenso programa de publicaciones, área que se encontraba limitada en años anteriores a la publicación de los catálogos de las exposiciones temporales. En su mayoría, las

⁶¹³ Museo Nacional de Colombia. *Informe de Actividades del Museo Nacional de Colombia 1996*. Informe presentado a la Dirección General del Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá, 10 de diciembre de 1996. Archivo Institucional, p. 34-36.

publicaciones fueron financiadas en su totalidad por el Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura, con excepción de aquellas donde se mencionan otras fuentes:

- Libro *Itinerario del Museo Nacional de Colombia 1823-1994* (2 tomos).
- *Directorio de Museos de Colombia*, Edición 1995/1996
- Serie Colecciones del Museo Nacional de Colombia N° 2. *Catálogo de Pintura de Caballete* (en proceso de edición, programado para ser impreso durante el primer semestre de 1997. Publicación cofinanciada por el Convenio Andrés Bello).
- Libro *José María Espinosa (1796-1883)*. El primer tomo en proceso de edición en 1996, programado para ser impreso durante el primer semestre de 1997, con el patrocinio del Fondo Cultural Cafetero.
- *Cuadernos Iconográficos del Museo Nacional de Colombia N° 1. Policarpa 200*. Publicación cofinanciada por la empresa Bavaria S.A.
- Catálogo de la exposición temporal *Estampas cubanas de tres siglos*. Publicación cofinanciada por el Convenio Andrés Bello.
- Plegable de la exposición temporal *Armando Reverón: luz y cálida sombra del Caribe*. Publicación cofinanciada por la Fundación Armando Reverón, Venezuela.
- Catálogo de la exposición temporal *En torno al estrado. Cajas de uso cotidiano en Santafé de Bogotá, siglos XVI al XVIII*. Publicación cofinanciada por el Convenio Andrés Bello y la Universidad Nacional de Colombia.
- *Catálogo de la Fundación de Beatriz Osorio para el Fomento de los Museos y la Conservación de los Monumentos Nacionales*, editado por el Museo Nacional de Colombia y publicado por la Fundación de Beatriz Osorio.
- Plegable de la exposición especial *Obras en prisión*.
- Serie de 10 afiches para la exposición itinerante *Policarpa Salavarrieta*.
- Serie de 8 postales de piezas de las colecciones del Museo Nacional de Colombia, destinadas a la venta al público en la Tienda-Café del Museo. Publicación financiada por la Asociación de Amigos del Museo Nacional de Colombia.
- Plano-Guía del Museo Nacional de Colombia 1996, versiones en español, inglés y francés.

10. Vínculos institucionales: articulación con otros museos o instituciones de gestión patrimonial

Como en la mayoría de los museos nacionales, la clasificación de vínculos institucionales del Museo Nacional de Colombia durante el período comprendido entre el segundo semestre de 1994 y el primer semestre de 1996 se estructuraba en una matriz, con tres niveles principales, determinados por la naturaleza jurídica o administrativa de las instituciones, y cuatro niveles transversales, definidos por la ubicación geográfica o tipo de adscripción territorial de las entidades:

Territorial Público/Privado	Internacional	Nacional	Regional (Departamental)	Local (Distrital)
Nivel público				
Nivel privado <u>sin</u> ánimo de lucro				
Nivel privado <u>con</u> ánimo de lucro				

Figura 6. Matriz de clasificación de los vínculos institucionales.

En primer término, se mencionó atrás la forma en que el Museo Nacional ha interactuado con el Instituto Colombiano de Antropología e Historia para llevar a cabo el mandato de cada entidad, mediante un convenio de cooperación interinstitucional.

Y en segunda instancia, cada una de las oficinas del Museo fue desarrollando vínculos institucionales o alianzas estratégicas con otros museos e instituciones de gestión

patrimonial para el cumplimiento de sus funciones, algunas de las cuales se enuncian a continuación en orden alfabético, siendo prácticamente imposible, en el tiempo asignado para la elaboración de la presente Memoria, realizar una consulta exhaustiva de archivos para reconstruir la lista completa de las alianzas constituidas entre 1994 y 1996:

- Academia Colombiana de Historia
- Archivo General de la Nación
- Asociación Colombiana de Museos, Institutos y Casas de Cultura (ACOM)⁶¹⁴
- Biblioteca Luis-Ángel Arango
- Biblioteca Nacional de Colombia
- Casa Museo del 20 de Julio de 1810 (actual Museo de la Independencia – Casa del Florero)
- Casa Museo Quinta de Bolívar
- Colección de Arte del Banco de la República
- Corporación La Candelaria⁶¹⁵
- Dirección de Museos de Francia
- Dirección de Patrimonio del Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura
- Iglesia Museo Santa Clara
- Instituto Distrital de Cultura y Turismo
- Metropolitan Museum of Art, Nueva York
- Museo Casa de Moneda del Banco de la República
- Museo de Antioquia
- Museo de Arte Colonial
- Museo de Arte Moderno de Bogotá
- Museo de Arte Moderno de Bucaramanga
- Museo de Arte Moderno de Cartagena
- Museo de Arte Moderno de Medellín
- Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali
- Museo de El Chicó

⁶¹⁴ Transformada en 2008 en la nueva Asociación Comité Colombiano del ICOM – ICOM Colombia.

⁶¹⁵ Hoy Instituto Distrital de Patrimonio Cultural.

- Museo del Louvre
- Museo del Oro del Banco de la República
- Museo Universitario, Universidad de Antioquia
- Museos de la Universidad Nacional de Colombia
- National Museum of American History, Smithsonian Institution
- Réunion des Musées Nationaux de France
- Sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá

11. Indicadores de gestión

Durante el período de realización de la Estancia (1994-1996), aún no se había construido un conjunto de indicadores de gestión diseñados técnicamente. Sin embargo, de manera no formalmente estructurada se determinaron elementos de indicadores de gestión que se concentran en la presentación de resultados dentro de los informes anuales de actividades. La estructura del contenido del informe correspondiente al año 2006, refleja los principales elementos de indicadores:

1. *Colecciones* [incluyendo investigación, adquisiciones, registro, catalogación, documentación, conservación y restauración]
2. *Exposición permanente*
3. *Exposiciones temporales*
4. *Publicaciones*
5. *Programas educativos*
6. *Proyectos especiales*
7. *Programa Red Nacional de Museos*
8. *Comunicaciones*
9. *Restauración integral de la sede*
10. *Proyecto de ampliación*
11. *Ejecución presupuestal*
12. *Estadística de visitantes*⁶¹⁶

En términos presupuestales, la Oficina de Planeación del Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura, realizaba un seguimiento mensual de la ejecución presupuestal con relación a los resultados previstos en cada rubro de inversión dentro del Plan de Acción anual.

⁶¹⁶ Museo Nacional de Colombia. *Informe de Actividades del Museo Nacional de Colombia 1996*. *Ibíd.*, p.2.

12. Consideraciones críticas

En su ensayo “Del museo-institución, al museo-organización”, Margarita Ruyra de Andrade plantea las diferencias entre uno y otro modelo esencialmente a partir de dos situaciones específicas: la primera, referida a lo que el museo es; y la segunda, a la forma como éste es percibido por la sociedad. En este marco, sitúa las diferencias desde cuatro perspectivas: a) el marcado contraste entre la definición de institución y la de organización (siendo la primera centrada en el patrimonio material, la sede y las colecciones, mientras la segunda se enfoca en el servicio a los usuarios); b) la definición de la misión (la declaración de misión) que orienta el papel que la institución puede desempeñar como organización al servicio de los públicos y de la comunidad; c) el tránsito del modelo museo-institución al modelo museo-organización es caracterizado por la estructuración del museo en departamentos, la definición clara de los perfiles de personal necesarios para la nueva estructura y el surgimiento de nuevos departamentos como el de *marketing* y consecución de fondos (*fundraising*); y d) las grandes diferencias de resultados de experiencias concretas de financiación entre la gestión de un museo institucional y la gestión de “un museo organizado formalmente con una misión clara”.⁶¹⁷

La experiencia de la Estancia en el Museo Nacional de Colombia entre 1994 y 1996 puede dar cuenta de la generación de un proceso de transformación del Museo en las tres primeras perspectivas mencionadas. Sin embargo, la concepción de los públicos en ese entonces aún se planteaba de manera abstracta, con unas categorías amplias entre niños, maestros, público general y público estudiantil (para distinguir este último, compuesto por los grupos pertenecientes a instituciones educativas, de los niños que acudían acompañados

⁶¹⁷ Ruyra de Andrade, Margarita. *Del museo-institución al museo-organización*. En: Belda Navarro, Cristóbal y Marín Torres, María Teresa (eds.). *Quince miradas sobre los museos*. Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, y Fundación Cajamurcia, 2002, pp. 99-110.

por sus familias). En este sentido, la estructura del museo tradicional, centrado en un sistema cerrado, caracterizado por tres funciones esenciales (preservación, investigación y comunicación) no se había aún aproximado a la cuarta función del sistema museológico sostenible, tal como ha sido descrita en el modelo de museo sostenible desarrollado por Georgina De Carli, función denominada “reactivación”, la cual se compone de estrategias orientadas a integrar a la comunidad como socia o aliada del Museo, en la medida en que éste pueda convertirse en instrumento para elevar el nivel y calidad de vida de la comunidad a la cual presta sus servicios.⁶¹⁸

12.1. De las coyunturas económicas y políticas como oportunidades de desarrollo

Si bien el impulso dado por la aprobación del proyecto de ampliación del Museo Nacional en 1994 estimuló las posibilidades de realizar una planeación y estructuración profesional —con la influencia de la asesoría prestada por el Museo del Louvre y el seminario dictado por la Dirección de Museos de Francia— también se precipitaron estos procesos a raíz de las coyunturas relacionadas con la proyección de las comunicaciones sobre las actividades del Museo Nacional por diversos medios.

De hecho, un año después de la asesoría del Museo del Louvre, el Museo Nacional decidió aprovechar la oferta de crear su propia página web por parte de una empresa de informática y comunicaciones de Internet (Latino.net). La oferta no llegó, por supuesto, de manera aislada sino como resultado del notorio cubrimiento en los medios de comunicación de la apertura de la nueva exposición permanente de arqueología y etnografía en el primer piso del Museo, denominada “Milenios de diversidad”, así como de las exposiciones temporales nacionales e internacionales realizadas durante este período. Fue así como, durante los días de semana santa de 1996, los miembros del equipo del Museo se dedicaron a estructurar los contenidos de esta primera página web y crearon la dirección www.latino.net.co/arte/mnal/mhome.htm. Nótese que el Museo Nacional fue incluido

⁶¹⁸ De Carli, Georgina. *Un museo sostenible: museo y comunidad en la preservación activa de su patrimonio*. San José, Costa Rica, Oficina de la Unesco para América Central, 2004, pp. 80-83.

dentro de la sección de “arte” de la página, lo cual confirmaba la dificultad de clasificar el carácter del Museo.

De otra parte, la aprobación del Documento Conpes 2720 “El nuevo Museo Nacional”, que formuló la ampliación física del Museo, si bien se trabajó durante todo el año 1993 y el primer semestre de 1994, sólo se concretó a finales de julio de este año por una circunstancia especial: para el 2 de agosto estaba programada la entrega de la segunda etapa de restauración del edificio del Museo, con la inauguración de la nueva exposición permanente del primer piso, “Milenios de diversidad”, a la cual asistiría el presidente de la república César Gaviria Trujillo, quien entregaría el poder el 7 de agosto. Así pues, como era de esperarse, el presidente de la república pidió agilizar la expedición del documento del proyecto con el fin de hacer el anuncio oficial el día de la inauguración de la exposición, como en efecto lo hizo.

Así mismo, la confirmación del siguiente gobierno presidencial sobre la continuación de las obras de restauración del edificio, unida al hecho de incluir en la Ley del Plan de Desarrollo e Inversiones 1994-1998 el proyecto de ampliación del Museo Nacional, generó un gran entusiasmo entre los miembros de la Asociación de Amigos del Museo que condujo a impulsar las actividades de esta Asociación para generar recursos destinados a apoyar las actividades del Museo e incrementar sus colecciones. Parte del estímulo estaba dado por la expectativa de contar con un edificio completamente restaurado y una museografía renovada, lo cual incidiría no sólo en un aumento sustancial de visitantes sino en el aumento mismo de las posibilidades de aprovechar la infraestructura para generar recursos. La primera manifestación concreta en este sentido, ocurrió a finales de 1996 cuando se abrió provisionalmente la primera Tienda-Café del Museo, en el primer piso del Ala Suroccidental, en la actual sala alterna, pero en ese entonces ya estaba aprobada la adecuación del restaurante y Tienda-Café en el Ala Noroccidental que se abriría unos años después. También se había aprobado la adecuación de un pequeño espacio de preparación de alimentos en el tercer piso del Museo, como lugar de organización de los eventos privados ante la posibilidad de alquilar la Rotonda del tercer piso. Era obvio que, al contar en el futuro con un edificio renovado y atractivo, se harían realidad las posibilidades de alquilar las instalaciones para eventos privados, fuera del horario de apertura al público, como sucede en los grandes museos del mundo. Antes de la restauración, tales

posibilidades eran marginales, pues el estado de deterioro de los pisos de madera, en los niveles segundo y tercero del Museo, era bastante avanzado, al punto que en muchos lugares del tercer piso era posible observar el movimiento de los visitantes del segundo piso, a través de los notorios orificios en varios sectores de la estructura del piso de madera que fue instalado en 1947.

12.2. De la ambigüedad conceptual en el nombre de la institución

Desde febrero de 1992, cuando se vinculó al Museo la directora Elvira Cuervo de Jaramillo, se inició un proceso de revisión del diagnóstico realizado el año anterior y del estado de la institución en diversos planos: infraestructura física (las obras de restauración del edificio se encontraban suspendidas desde septiembre de 1991), equipo de trabajo, presupuesto anual, conservación y seguridad de las colecciones, programación de exposiciones, servicios educativos, divulgación, etc. En este último aspecto, entre otros factores, se identificó que el nombre de “Museo Nacional” (tal como se encuentra fijado en la fachada en letras doradas sobre la puerta principal de acceso) se había tomado en muchas ocasiones para presentarlo como “Museo Nacional de Bogotá”,⁶¹⁹ lo cual conducía a grandes confusiones, no sólo en cuanto a su contenido (se lo asociaba con un Museo centralista, que ilustraba especialmente sobre la historia de los presidentes de Colombia y de los “personajes ilustres” de la capital del país), también a su cubrimiento real de usuarios (se asumía que el Museo, por estar ubicado en Bogotá, atendía básicamente a los residentes en la ciudad y a estudiantes de colegios de la capital y de municipios cercanos, con una presencia bastante marginal de turistas extranjeros y visitantes de otras ciudades del país), sino además en cuanto a su dependencia administrativa (en muchas ocasiones se recibieron preguntas sobre el presupuesto asignado al Museo por parte de la administración distrital de Bogotá, e incluso sobre la relación de dependencia con la Secretaría Distrital de Cultura).⁶²⁰

⁶¹⁹ En la historia del Museo existen diversas referencias documentales sobre la utilización del nombre de “Museo de Bogotá” para referirse al Museo Nacional; incluso uno de sus catálogos fue publicado con ese nombre (Restrepo Tirado, Ernesto. *Catálogo General del Museo de Bogotá*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1912).

⁶²⁰ Debe recordarse que el Museo Nacional de 1992 era una institución bien diferente de lo que es hoy, con una figuración muy secundaria en el conjunto de las instituciones culturales de la ciudad y del país, debido no sólo a la asignación de un

A su vez, la programación de exposiciones temporales dependía casi por entero de ofrecimientos externos —dejando poco espacio a las iniciativas del propio Museo— provenientes, en su gran mayoría, de las embajadas de otros países con sede en Bogotá y de la Sección de Artes Plásticas del Instituto Colombiano de Cultura. Y, finalmente, en el Auditorio se llevaba a cabo todo tipo de eventos, organizados por entidades públicas de distintos ministerios y por muchas instituciones que solicitaban el espacio, sin tener el Museo una clara política en este sentido.

Al retomar el nombre de Museo Nacional de Colombia, como fue planteado en el proyecto de 1946-47, se pretendía clarificar no sólo el carácter administrativo de un museo perteneciente a la nación, sino el ámbito de sus colecciones y la pertenencia del museo a todos los colombianos. Pero, igual que ocurrió en 1947, existe una ambigüedad en el nombre de “Nacional”, puesto que, en la gran mayoría de museos nacionales del mundo, ese calificativo se refiere a la pertenencia a la nación, no al ámbito de sus colecciones, como es el caso del Museo Nacional de Colombia. De hecho, existen en Colombia otros museos con el calificativo “Nacional”, como por ejemplo el Museo Nacional del Petróleo (Barrancabermeja, Santander), el Museo Nacional de las Telecomunicaciones (Bogotá), el Museo Nacional Guillermo Valencia (Popayán). Así mismo, en Francia, España, Estados Unidos y otros países se utiliza el nombre de “museos nacionales” para designar los museos que pertenecen a la nación, pero se individualiza su carácter con la referencia explícita a la denominación de la disciplina, área o especialidad de sus colecciones (v.gr. *Musée National d’Art Moderne*, Museo Nacional de Arqueología, *National Museum of American History*, *National Museum of Natural History*, etc.). Frente a lo anterior, existen algunos modelos en distintos países que reúnen el concepto integrador del Museo Nacional de Colombia, tales como el Museo Nacional de Costa Rica (que reúne colecciones de Historia Natural, Antropología y Arqueología, e Historia Cultural), el *National Museum of Iceland* (con colecciones de Arqueología, Antropología, Arte e Historia Cultural), el *National Museum of Scotland*⁶²¹ (que vincula colecciones de Historia Natural, Antropología y Arqueología,

escaso presupuesto de inversión y a una planta de personal reducida al mínimo, sino además al estado crítico de deterioro de su edificio que trajo como consecuencia directa una reducción significativa en los niveles de visitantes.

⁶²¹ El caso del *National Museum of Scotland* es particularmente ilustrativo en este sentido, pues forma parte, a su vez, del grupo de *National Museums Scotland*, junto a las siguientes entidades: *National War Museum*, *National Museum of Flight*, *National Museum of Rural Life*, *National Museum of Costume*, y *National Museums Collection Centre*, este último al servicio de todos los museos. De manera transversal, la estructura de organización de los *National Museums Scotland* presenta los siguientes departamentos de colecciones, concentrados en los asuntos de investigación científica o curatorial,

Arte y Diseño, Ciencia y Tecnología, e Historia Cultural), el *National Museum of Australia* (con colecciones de Arqueología y Etnografía, Historia Cultural, Ciencia y Tecnología), el *National Museum of Ireland* (colecciones de Arqueología, Arte e Industria, Etnografía, Ciencias Naturales) y el *Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa*, creado por ley de 1992 y administrado conjuntamente por ciudadanos occidentales y representantes de la población Maorí (con colecciones de Arte, Historia, sección del Pacífico, sección Maorí, y colecciones de Ciencias Naturales).

12.3. De la doble función del Museo Nacional como entidad de apoyo a los demás museos colombianos.

El seminario de la Dirección de Museos de Francia (D.M.F.), titulado “Políticas y proyectos culturales para el desarrollo de museos a nivel nacional y regional”, que se llevó a cabo en el Museo Nacional en octubre de 1995, contó con un temario extenso que incluyó no sólo la descripción de la organización y misiones principales de la D.M.F., de la Inspección General de Museos y de la metodología para la definición del Proyecto Cultural y Científico de cada museo, sino también el estudio de caso reciente del Museo de Nantes, con relación a su estrategia de desarrollo, la comunicación dentro del museo, la comunicación exterior y relaciones públicas, la acción pedagógica y cultural, la búsqueda de nuevos públicos, y los recursos administrativos y financieros. Por la dinámica participativa del seminario y por la diversidad de los asistentes (directores y curadores de museos de distintas regiones del país), los conferencistas pudieron apreciar la gran ausencia de la curaduría de museos como cargo formal y como profesión establecida dentro de los

exceptuando el último dedicado a la gestión y conservación de las colecciones: *Art and Design department, Natural Sciences department, Science and Technology department, Scottish History & Archaeology department, World Cultures department, y Collections Services department*. Este último tiene la responsabilidad de apoyar a los demás departamentos en todos los aspectos de administración o gestión de las colecciones a partir de los fundamentos de desarrollo de las colecciones (políticas, procedimientos y estándares): adquisiciones, sistemas de información y registro, documentación de las colecciones, cuidado de las colecciones (*Collections Care*, que incluye la gestión integral de las reservas, manipulación, cuidado y control de movimientos y traslados de piezas, conservación preventiva, control medioambiental y seguridad de las colecciones), préstamos de las propias colecciones al exterior y gestión de préstamos procedentes de otros museos, servicio fotográfico para fines de registro, conservación y publicación de las colecciones, así como los servicios de conservación y restauración, incluido el análisis científico de materiales. Consultado el 31 de mayo de 2014, en: http://www.nms.ac.uk/collections__research/collections_departments.aspx

museos colombianos, al punto que señalaron, dentro de las conclusiones de su *reporte de misión*, lo siguiente:

La función de “conservateur de musée” [curador de museo] no existe en Colombia. Los responsables de los museos desempeñan una extrema diversidad de funciones y de competencias, ellas mismas como producto de formaciones iniciales muy heterogéneas. La definición de una función de “conservation” [función de curaduría] que debe ser entendida como el ejercicio simultáneo de responsabilidades científicas, de estudio, de presentación y de difusión de las colecciones, aparece como una prioridad, así como la definición de un sistema de reclutamiento [vinculación de este personal]. Esta evolución requiere también una reflexión sobre la formación profesional inicial y, sobre todo, continua del personal científico de los museos.⁶²²

Este informe ilustra la precariedad de las condiciones de trabajo que en ese entonces se manifestaban en la organización interna de los museos colombianos. El seminario en mención se había organizado justamente como parte de las actividades de apoyo a los demás museos del país que habían sido encargadas al Museo Nacional de Colombia dentro del Plan Nacional de Cultura. Una de estas funciones era la prestación de asesorías en diversas áreas y la organización de la Red Nacional de Museos. En este contexto, el autor de este trabajo tuvo a su cargo la investigación para la creación de la base de datos básicos sobre Museos y Colecciones de Patrimonio Cultural abiertos al público en todo el territorio nacional, como primer avance hacia la creación de la Red Nacional de Museos. Antes de iniciar dicha investigación, existían algunas publicaciones que daban cuenta, en forma aislada, del número de museos existentes en Colombia, pero ninguna de estas publicaciones contenía la información completa. La publicación que hasta esa fecha había incluido mayor cantidad de museos registró un total de 136 museos, 37 ubicados en Bogotá y 99 en el resto del país,⁶²³ cifras que sólo habían sido superadas por una investigación más reciente, aún no publicada, que alcanzó a registrar 168 museos en Colombia, 42 localizados en Bogotá y 126 en las demás regiones del país.⁶²⁴ Al culminar la base de datos para publicar el *Directorio de Museos de Colombia 1995/1996*, la investigación reveló cifras que superaron

⁶²² Viéville, Dominique y David, Dominique. *Reporte de misión sobre el Seminario del 8 - 14 de Octubre de 1995 dictado en el Museo Nacional de Colombia, Santafé de Bogotá*. 13 de Noviembre de 1995. Subrayado en el documento original.

⁶²³ Betancur, Jorge y Romero, Sebastián. *Los museos en Colombia: diagnóstico de la situación actual*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1979, 206 pp.

⁶²⁴ De Angulo de Robayo, María Victoria. *Análisis y perspectivas de la legislación sobre museos en Colombia*. Beca de Investigación Colcultura. Informe final, marzo de 1995, 192 pp.

cualquier hipótesis: un total de 361 museos en el país, de los cuales 325 museos se encontraban en servicio y 36 en proceso de creación; en cuanto a su localización, 56 se ubicaban en Bogotá y 305 en las demás regiones del país.

La estrategia de publicar un directorio actualizado de los museos de Colombia, como primer paso hacia la creación de la Red Nacional de Museos, tenía varios objetivos, como es obvio. No sólo se trataba de conocer un panorama real de cuántos museos existían en todo el territorio nacional, dónde se encontraban localizados y cómo era su caracterización básica, para poder definir estrategias que estuvieran en capacidad de prestar apoyo efectivo a un conjunto de proporciones conocidas. Se trataba también de apoyar su amplia difusión, llamar la atención de la ciudadanía y las autoridades nacionales, departamentales y locales sobre la importancia de sus museos, pero, sobre todo, de señalar la necesidad de crear una estructura suficientemente fuerte y organizada para impulsar el desarrollo de los museos colombianos.

En este contexto, y contando con el modelo de la Dirección de Museos de Francia, durante los debates del año 1996 para la creación del Ministerio de Cultura se formuló la necesidad de crear una Dirección Nacional de Museos, separada del Museo Nacional de Colombia, que permitiese concentrar las acciones del Estado hacia el desarrollo de los museos colombianos, mientras se dejaba al Museo Nacional de Colombia enfocar todos sus esfuerzos en sus propios programas relacionados con sus colecciones, exhibiciones, actividades y servicios ofrecidos a los distintos públicos que visitan su sede del antiguo “Panóptico”. La propuesta fue acogida por los representantes del sector de museos que participaron en los debates de la Ley General de Cultura y alcanzó a ser incorporada dentro de la estructura del nuevo Ministerio de Cultura, tal como fue aprobada dentro del artículo 67 “De la estructura orgánica del Ministerio de Cultura”.⁶²⁵ Sin embargo, la Dirección Nacional de Museos no pudo crearse en su momento porque, simultáneamente, se le asignó al Museo Nacional la misma responsabilidad en el artículo 49 de la Ley, lo cual, de crearse la Dirección de Museos dentro de la estructura del Ministerio, generaría una duplicidad de

⁶²⁵ El artículo, aún vigente, textualmente dice: “El Ministerio de Cultura tendrá la siguiente estructura administrativa básica: Despacho del Ministro, Despacho del Viceministro, Despacho del Secretario General, Direcciones Nacionales: Dirección de Patrimonio [...], Dirección de Museos [...]”. Consultado el 31 de mayo de 2014 en: http://www.secretariasenado.gov.co/senado/basedoc/ley_0397_1997_pr001.html#83

funciones.⁶²⁶ Otro artículo que asignó al Museo Nacional responsabilidades que tendría la Dirección Nacional de Museos, fue el artículo 54 “Control de las colecciones y gestión de los museos públicos y privados”.⁶²⁷

Aunque es necesario reconocer la importante labor realizada entre 1997 y 2011 por la oficina coordinadora del Programa Red Nacional de Museos, así como los notorios avances alcanzados por el nuevo Programa de Fortalecimiento de Museos a partir de la transformación de la anterior oficina coordinadora de la Red en 2011, es también justo reconocer que los desarrollos esperados por el sector de museos del país requerirían una reingeniería organizacional que permitiera crear la Dirección Nacional de Museos de manera independiente del Museo Nacional, tal como fue solicitado por muchos museos durante los debates para la construcción de la Política Nacional de Museos entre 2008 y 2009.

Una de las limitaciones que, tradicionalmente, ha tenido la asignación al Museo Nacional de las funciones de apoyo a los demás museos del país, es el hecho de circunscribir los alcances de este apoyo a la experticia desarrollada al interior del propio Museo Nacional y de los demás museos del Ministerio de Cultura. Para citar sólo un ejemplo, para desarrollar la línea estratégica denominada “Gestión del Patrimonio de los museos del país”, el Programa Fortalecimiento de Museos sólo cuenta con el software de gestión de colecciones denominado “Colecciones Colombianas” desarrollado por el Museo Nacional de Colombia, el cual cubre únicamente las áreas de colecciones con las que cuenta el propio Museo Nacional: Arte, Historia, Arqueología y Etnografía.⁶²⁸

Lo anterior es sólo un ejemplo ilustrativo de las limitaciones de esta estructura, la cual le ha impedido al Estado ampliar en forma más contundente su contribución al desarrollo de los museos colombianos, al tiempo que, de manera inevitable, le exige a la

⁶²⁶ “El Ministerio de Cultura, a través del Museo Nacional, tiene bajo su responsabilidad la protección, conservación y desarrollo de los Museos existentes y la adopción de incentivos para la creación de nuevos Museos en todas las áreas del Patrimonio Cultural de la Nación” (art. 49, Ley 397 de 1997).

⁶²⁷ “El Ministerio de Cultura, a través del Museo Nacional, reglamentará la sistematización y el control de los inventarios de las colecciones de todos los museos del país. Así mismo, desarrollará programas permanentes de apoyo a la gestión de los museos, y procurará la creación de incentivos a las donaciones y contribuciones de mecenazgo para el funcionamiento y desarrollo de los museos públicos y privados”. (art. 54, Ley 397 de 1997).

⁶²⁸ Éste es el único software que, hasta la fecha, es ofrecido a los museos del país como herramienta de apoyo a la gestión de las colecciones, quedando excluidos los museos de disciplinas distintas a las disciplinas del Museo Nacional de Colombia. Consultado el 31 de mayo de 2014 en: <http://www.museoscolombianos.gov.co/fortalecimiento/gestion-del-patrimonio-de-los-museos-del-pais/ads/Paginas/Gestion%20del%20Patrimonio%20de%20los%20museos%20del%20pais.aspx>

Dirección del Museo Nacional compartir su concentración entre las responsabilidades propias del Museo Nacional de Colombia y las responsabilidades con los demás museos del país.

13. Relatividad de la noción de permanencia

El análisis institucional del Museo Nacional de Colombia revela profundas contradicciones en su naturaleza jurídica, las cuales denotan, a su vez, la influencia de singulares vínculos afectivos y políticos hacia la institución durante los procesos de transformación de la entidad. En cuanto a su naturaleza jurídica, es posible afirmar radicalmente que aquel Museo creado el 28 de julio de 1823 no existe en la actualidad, tal como aparece en el texto de su ley de creación, esto es, aquel museo concebido como entidad de educación formal, integrado por las cátedras de ciencias naturales mencionadas atrás en el acápite sobre la historia del Museo.

El Museo Nacional de hoy tampoco corresponde al museo integrado por colecciones de ciencias naturales que fue estatuido en la ley que adoptó su reglamento, el 27 de noviembre del mismo año de 1823, expedida por el vicepresidente encargado del poder ejecutivo, Francisco de Paula Santander, en la cual se precisan los alcances de sus colecciones:

Hallándose autorizado el supremo poder ejecutivo por la ley de 28 de julio último para establecer en la capital un museo de ciencias naturales, he venido en decretar y decreto lo que sigue:

Art. 1. En la misma casa destinada para la escuela de minería creada por la citada ley, se colocarán las colecciones de objetos de historia natural, y todos los que se reunieren en lo venidero.

Art. 2. El director de la escuela de minas lo será también del museo; él establecerá la policía y orden que tenga por conveniente, formando al efecto un reglamento, que cumplirá la persona que designe con acuerdo del gobierno para cuidar las colecciones; igualmente se observará por las personas que visitaren el museo.

[...]

Art. 8. El catedrático [de botánica] cuidará también del herbario que debe formarse en el museo [...]. Para enriquecer el museo se dirigirán circulares a los departamentos de la República a fin de que se recojan cuantos objetos preciosos se encuentren en los tres reinos vegetal, mineral y

*animal, y que bien acondicionados bajo las reglas que se prescribirán vayan remitiéndose a la capital de la república dirigidos a la Secretaría del Interior.*⁶²⁹

Quizás la frase final del primer artículo (...“se colocarán las colecciones de objetos de historia natural, y *todos los que se reunieren en lo venidero*”) fue la puerta que Santander quiso dejar abierta para incorporar al museo todo tipo de piezas, lo cual explica por qué el museo inaugurado el 4 de julio del año siguiente ya contenía una colección heterogénea.

No siendo el actual Museo Nacional de Colombia aquella escuela de ciencias naturales ni aquel museo especializado en tales colecciones, no sería posible afirmar en sentido estricto que la institución primigenia existe en la actualidad. De hecho, las colecciones heterogéneas conformadas a lo largo del siglo XIX en el Museo Nacional, fueron progresivamente desmembradas en las primeras décadas del siglo XX. En particular, las colecciones de ciencias naturales fueron entregadas entre 1935 y 1942 a varias dependencias de la Universidad Nacional: las colecciones de zoología —que estuvieron en exhibición hasta la época en que el Museo estuvo instalado en el cuarto piso del Banco Pedro A. López— fueron distribuidas, mediante decreto presidencial,⁶³⁰ a las siguientes entidades: las colecciones de antropología y zoología a la Facultad de Medicina; las colecciones de botánica al Herbario Nacional del Ministerio de Agricultura; y las colecciones de paleontología y petrografía al Laboratorio de Minas y Petróleos del Ministerio de Industrias.⁶³¹ Así mismo, en 1942 el Consejo Directivo de la Universidad dispuso que las colecciones de maderas, geológicas, mineralógicas y de paleontología fueran asignadas al museo geológico de la Facultad de Matemáticas e Ingeniería.⁶³²

El fotógrafo boyacense Gumersindo Cuéllar (1891-1958) realizó un registro de las salas de exposición del Museo Nacional en la época en que se encontraba instalado en el

⁶²⁹ De Mier, José María. *La Gran Colombia*. Bogotá, Presidencia de la República, 1983, Tomo I, pp. 252-254. Citado por: Segura, Martha. Op. Cit., pp. 48-50.

⁶³⁰ Decreto 2148 del 3 de diciembre de 1935, art. 1°.

⁶³¹ El Laboratorio del Departamento de Minas y Petróleos del Ministerio de Industrias contenía ya un Museo Petrográfico, Mineralógico y Paleontológico, el cual se creó hacia 1933 como parte del Laboratorio pero inició su funcionamiento en 1938, siendo el origen del actual Museo Geológico Nacional “José Royo y Gómez”, perteneciente al Servicio Geológico Colombiano (antes denominado Ingeominas), instituto científico y técnico adscrito al Ministerio de Minas y Energía. Reseñado en: Acosta Rizo, Carlos Alberto. *La herencia científica del exilio español en América: José Royo y Gómez en el Servicio Geológico Nacional de Colombia*. Tesis doctoral dirigida por Xavier Roqué. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, pp. 197-198.

⁶³² Acuerdo N° 31 del 30 de marzo de 1942 expedido por el Consejo Directivo de la Universidad Nacional, art. 1°.

edificio del Banco Pedro A. López. Entre las fotografías que se conservan en la Biblioteca Luis-Ángel Arango, publicadas en línea, llaman especialmente la atención aquellas que muestran aspectos de las colecciones de ciencias naturales —tal como se encontraban exhibidas en el *Salón V* del Museo hacia 1930— en las que sobresalen las colecciones de aves, mamíferos y reptiles, así como el Aerolito de Santa Rosa de Viterbo (es posible observar estas imágenes ampliadas en el navegador, siguiendo cada enlace):⁶³³



Foto 1

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/imagen/gumercindo-cuellar/museo-nacional-salon-v-ciencias-naturales-bogota-colombia-foto-1>



Foto 2

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/imagen/gumercindo-cuellar/museo-nacional-salon-v-ciencias-naturales-bogota-colombia-foto-2>



Foto 3

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/imagen/gumercindo-cuellar/museo-nacional-salon-v-ciencias-naturales-bogota-colombia-foto-3>



Foto 4

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/imagen/gumercindo-cuellar/museo-nacional-salon-v-ciencias-naturales-bogota-colombia-foto-4>



Foto 5

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/imagen/gumercindo-cuellar/museo-nacional-salon-v-ciencias-naturales-bogota-colombia-foto-5>

Lo anterior llevaría a concluir que las colecciones que integraron el Museo Nacional del siglo XIX, fundado en 1823, se encuentran en el origen de varios museos actuales y no sólo del Museo Nacional mismo (el cual aún conserva gran parte de las colecciones de

⁶³³ Cuéllar Jiménez, Gumersindo. Fotografías del Salón V. Ciencias Naturales del Museo Nacional, ca. 1930. Archivo fotográfico “Colección Gumersindo Cuéllar Jiménez”, Biblioteca Luis-Ángel Arango, Banco de la República. Consultadas el 31 de diciembre de 2013 en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/gumercindo-cuellar>

historia y de arte, así como las colecciones de arqueología y de etnografía del siglo XIX que hoy forman parte de las colecciones arqueológicas y etnográficas, conservadas por el Instituto Colombiano de Antropología e Historia, dentro del mismo Museo Nacional, y que constituyen el Departamento de Curaduría correspondiente, mediante el convenio con el Ministerio de Cultura⁶³⁴). De facto, las colecciones originadas por el impulso de esa primera ley fundacional de 1823, fueron entonces la raíz de varios museos, o contribuyeron a fortalecer las colecciones de otros museos, en particular del Museo de Historia Natural de la Facultad de Medicina, el Museo Geológico Nacional, el Museo de la Escuela de Bellas Artes, el Museo Histórico de la Quinta de Bolívar⁶³⁵ y el Museo de Arte Colonial.⁶³⁶

Tal dispersión de las colecciones conformadas durante el siglo XIX, condujo a la directora del Museo Nacional Teresa Cuervo Borda —nombrada en ese cargo en 1946 para instalar “los museos nacionales” en el edificio de la antigua Penitenciaría de Cundinamarca (conocido como *antiguo Panóptico*)— a formular en abril de 1946 el “Proyecto para la fundación del Museo Nacional de Colombia”, en el cual afirmaba que, “para la realización de este Museo, es necesario incorporarle los Museos de Arqueología, de Ciencias Naturales y de Bellas Artes, que funcionan hoy separadamente”.⁶³⁷

Las colecciones de ciencias naturales no regresaron de nuevo al Museo y, en consecuencia, la institución que hoy conocemos como Museo Nacional de Colombia se compone de las colecciones restantes de arte y de historia, así como de las colecciones de arqueología y de etnografía conservadas por el Instituto Colombiano de Antropología e Historia, ICANH, las cuales forman parte del Museo Nacional mediante el convenio de cooperación mencionado atrás, suscrito entre el Ministerio de Cultura y el ICANH.

Como es obvio, los organismos denominados “museo”, como sistemas complejos locales, se transforman continuamente e incorporan en sus colecciones nuevas piezas que son adquiridas a través de diversos medios. Así, al Museo Nacional reorganizado entre 1946 y 1948, se fueron sumando centenares de donaciones y adquisiciones que hacen de las

⁶³⁴ Las colecciones arqueológicas y etnográficas reunidas por el Museo Nacional durante el siglo XIX y las primeras décadas del XX fueron asignadas al Museo Nacional de Etnología y Arqueología, creado por el decreto N° 300 del 13 de febrero de 1931, el cual pasó a depender del Servicio Arqueológico Nacional, creado en mayo de 1938, también se asoció al Instituto Etnológico Nacional, a partir de su fundación en 1941, y finalmente se integró al Instituto Colombiano de Antropología, a partir de su fundación en 1952.

⁶³⁵ Creado por la Ley 47 de 1920, actual Casa Museo Quinta de Bolívar.

⁶³⁶ Creado en 1942, actual Museo Colonial.

⁶³⁷ Carta de Teresa Cuervo al Ministro de Educación, 24 de abril de 1946. En: Segura, Martha. Op. Cit., pp. 321-322.

colecciones actuales un tejido complejo que entrelaza las piezas aglutinadas durante el siglo XIX con las adquisiciones de distintas épocas de los siglos XX y XXI, lo que ocurre de igual forma con las colecciones arqueológicas y etnográficas que articulan las antiguas piezas del Museo Nacional del siglo XIX con las piezas excavadas por arqueólogos del siglo XX y del presente, junto con piezas decomisadas a particulares o entregadas voluntariamente por instituciones y coleccionistas privados, con base en la norma constitucional que declaró el patrimonio arqueológico como perteneciente a la nación, con carácter inembargable, imprescriptible e inalienable.

La noción de permanencia institucional —que forma parte consustancial del museo en la definición del ICOM y que el anterior relato pone en cuestión desde el punto de vista de la pertenencia de las colecciones del Museo Nacional a lo largo de su historia— adquiere mayor fragilidad cuando se analiza la situación jurídica del lugar físico que ocupa el Museo. El edificio de la antigua Penitenciaría de Cundinamarca, su actual sede, pertenece a la Empresa Comercial Lotería de Cundinamarca, la cual lo adquirió en 1974 mediante una compra que le hizo directamente al Departamento de Cundinamarca; éste, a su vez, era el único propietario de la antigua Penitenciaría del Estado Soberano de Cundinamarca, la cual fue construida sobre terrenos que le fueron cedidos por el Congreso de los Estados Unidos de Colombia mediante la Ley 11 del 10 de marzo de 1873. Lo anterior significa, en la práctica, que el Museo Nacional está integrado hoy por unas colecciones que ocupan un inmueble que no le pertenece. Aunque en el momento de escribir este informe el Ministerio de Cultura adelanta gestiones para adquirir la propiedad del edificio por parte de la Nación, la complejidad de los trámites necesarios para llevar a cabo tal adquisición —que se ha intentado concretar infructuosamente desde 1994— conduciría a pensar que hacen falta algunos años más para que el Museo Nacional de Colombia cuente con una sede propia.

Finalmente, la permanencia institucional —como noción inherente a la naturaleza de los museos, de acuerdo con la definición del ICOM— también resulta cuestionable a partir del análisis de la actual existencia jurídica del Museo Nacional. En la Ley 397 de 1997, que dio origen al Ministerio de Cultura, el Museo Nacional sólo es mencionado en su función de instrumento de apoyo a los museos del país (arts. 49 a 55) y aparece además simplemente enunciado dentro de la estructura orgánica del Ministerio y de las entidades

que conformaron la nómina inicial del Ministerio (arts. 67 y 68). Es decir, la definición del actual Museo Nacional aún no figura en el nivel de la legislación colombiana, aunque forma parte del Decreto 1746 de 2003 “Por el cual se determinan los objetivos y estructura orgánica del Ministerio de Cultura y se dictan otras disposiciones” (arts. 4° y 19). Sin embargo, tanto en la época en que se desarrolló la estancia (1994-1996) como en la actualidad, si bien al Museo Nacional se le asignan funciones en los decretos correspondientes, no se le define como institución ni se fijan sus objetivos, aun cuando es factible inferirlos a partir de las funciones.

En definitiva, es posible enunciar dos conclusiones principales del presente análisis. En primer término, el museo creado por la ley del 28 de julio de 1823 ya no existe jurídicamente, en su dimensión de entidad de educación formal, dotada de cátedras de enseñanza de las ciencias naturales. Aunque las colecciones de historia natural fueron transferidas entre 1935 y 1942 a la Universidad Nacional, tampoco es posible afirmar que el actual Museo de Historia Natural, adscrito a la Facultad de Ciencias, constituya la prolongación del museo de ciencias naturales de 1823 como entidad de educación formal. El Museo Nacional de hoy, está constituido por una colección de patrimonio artístico e histórico que pertenece al Ministerio de Cultura —entidad que le asigna un presupuesto anual y una planta de personal básica para su operación— pero funciona en un inmueble que no pertenece a la Nación, como se vio atrás. En sus exposiciones exhibe también un patrimonio etnográfico y arqueológico que tampoco le pertenece: el patrimonio etnográfico pertenece al Instituto Colombiano de Antropología e Historia —establecimiento público autónomo desde 1999, con personería jurídica y patrimonio propio—, mientras el patrimonio arqueológico, de acuerdo con la Constitución Política de Colombia (arts. 63 y 72), pertenece a la Nación; las piezas de arqueología prehispánica que se encuentran en el Museo Nacional son administradas, en calidad de tenencia, por el Instituto Colombiano de Antropología e Historia, entidad que a su vez tiene dentro de sus funciones elaborar y mantener actualizado el registro de bienes integrantes del patrimonio arqueológico de la Nación en todo el país, según la Ley 397 de 1997 (art. 14), la Ley 1185 de 2008 (art. 9), el Decreto 833 de 2002 (art. 14) y el Decreto 763 de 2009 (art. 55).

En segunda instancia, el análisis de los distintos períodos de la historia del Museo Nacional revela el notable poder simbólico de las colecciones como la causa principal de su

sobrevivencia como entidad, a pesar de no tener un estatuto normativo en el nivel legislativo (habiéndose extinguido el museo descrito en la ley de 1823) ni contar tampoco con unas instalaciones de su propiedad. Durante la historia del Museo, en muchas épocas la institución atravesó momentos de descuido por parte de las entidades de tutela o las instancias superiores que pusieron en riesgo su existencia. Sin embargo, la esencia misma del Museo, condensada en el valor simbólico, estético, científico e histórico de sus colecciones, evitó su desaparición. De hecho, lo que en el fondo hizo posible revivir el Museo Nacional en 1946 fue el impulso dado por la Comisión organizadora de la IX Conferencia Panamericana, la cual consideró imprescindible incluir, dentro de las inversiones de obras públicas que se ofrecerían a los asistentes procedentes de toda América, la adecuación museográfica de la antigua Penitenciaría del siglo XIX para servir como nueva sede del Museo Nacional en unas instalaciones dignas de comparación con los museos nacionales de otros países americanos. El valor inmaterial de sus colecciones, en función de los intereses políticos del Estado en el contexto de las afirmaciones identitarias con referentes científicos y culturales occidentales, contribuyó una vez más al rescate de la institución. Como lo menciona Donald Preziosi en su crítica a las narrativas de los museos nacionales, “la producción de aquello desde lo cual una sociedad desea haber descendido (es decir, una *britanidad* o *norueganidad* o *chinidad* esencial) es en realidad lo que, precisamente, las representaciones de la narrativa de los museos buscan demostrar y naturalizar como si fuese verdad: la facticidad de sus ficciones”.⁶³⁸ Estas ficciones no son otras que aquellas que han hecho posible la consolidación de los Estados nacionales como “comunidades imaginadas”, en palabras de Benedict Anderson, donde el museo se unió al censo y al mapa en una tríada estratégica orientada a estructurar “la gramática de los nacionalismos”, para la cual “la abstracta cuantificación/serialización de personas hecha por el censo, la logoización del espacio político debida a los mapas, y la «ecuménica» y profana genealogización del museo hicieron contribuciones entrelazadas”.⁶³⁹

En el capítulo IV de la primera parte de este trabajo se analizan las legislaciones de museos en cinco países de Iberoamérica donde, en la mayoría de los casos, los museos

⁶³⁸ Preziosi, Donald. *Myths of Nationality*. En: Knell, Simon J. *National museums: new studies from around the world*. London, Routledge, 2011, p. 58.

⁶³⁹ Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Traducción de Eduardo L. Suárez. México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 14-15.

nacionales se encuentran fundados en leyes particulares e incluso, en dos casos, los museos se encuentran incluidos en el texto de la constitución política de la república. Aunque es claro que ningún instrumento jurídico podría garantizar la permanencia de un museo, dado su carácter cambiante —por cuanto hasta la misma constitución política de un país puede ser reformada, así como las leyes pueden modificarse y derogarse⁶⁴⁰— también es evidente que la existencia de un museo nacional estatuido por normas de superior jerarquía, como las leyes y la propia constitución política, dotaría al museo de mayores garantías de permanencia hacia el futuro, frente a otros instrumentos jurídicos.

Teniendo el Museo Nacional de Colombia una naturaleza cuya permanencia es aún relativa (sus colecciones de arqueología y etnografía no le pertenecen, el edificio que ocupa tampoco es de su propiedad, su planta de personal estable es muy reducida, y su existencia no se encuentra desarrollada en el nivel legislativo más allá de estar incluida dentro de la estructura del Ministerio de Cultura como unidad administrativa especial, aunque sin autonomía y personería jurídica ni patrimonio propio), los destinos del Museo continúan dependiendo primordialmente, no sólo de los tres componentes principales analizados atrás (capacidades de la dirección, respaldo de los entes superiores y equipo gestor calificado) sino especialmente de la existencia y articulación de singulares vínculos afectivos, académicos y políticos que se manifiestan en distintos grados hacia la institución en cada época de su historia, los cuales han incidido —y continúan incidiendo— en forma decisiva en los procesos de transformación de la entidad. Así mismo, la influencia determinante del respaldo de la opinión pública y de sectores influyentes de la sociedad —tales como aquellos que han formado parte de la Asociación de Amigos del Museo Nacional,⁶⁴¹ así como de las familias y descendientes de los donantes que han contribuido a conformar las colecciones del Museo⁶⁴²— tendría que considerarse también en un estudio futuro sobre los factores de permanencia institucional y su sostenibilidad.

⁶⁴⁰ El principio que afirma que, en derecho, “las cosas se deshacen de la misma manera en que se hacen”, puede entenderse en el actual modelo del Estado así: “en derecho las normas pierden la vigencia [...] cuando mediante un procedimiento similar al de su creación, el mismo sujeto que las creó produce una nueva norma que afecta la vigencia de una norma anterior”. En: Martínez Marulanda, Diego. *Fundamentos para una introducción al derecho*. Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2007, p. 157-158.

⁶⁴¹ Asociación privada sin ánimo de lucro, creada el 26 de febrero de 1990, con el propósito de apoyar las actividades culturales y educativas del Museo Nacional, así como el incremento de sus colecciones.

⁶⁴² Entre los donantes que se han destacado por el numeroso conjunto de obras que entregaron al Museo, cabe mencionar al expresidente Eduardo Santos Montejó (Bogotá, 1888-1974) quien donó 324 piezas de carácter histórico y artístico en

Bibliografía

Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Traducción de Eduardo L. Suárez. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Archivo institucional del Museo Nacional de Colombia, 1994-1996.

Bowen, Jonathan P. *The Virtual Library museums pages (VLmp): Whence and Whither?* Conference Paper. Museums and the Web 1997: Proceedings. Los Angeles, California, Archives & Museum Informatics, March 15-19, 1997.

Betancur, Jorge y Romero, Sebastián. *Los museos en Colombia: diagnóstico de la situación actual*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1979.

Bushnell, David. *Simón Bolívar: hombre de Caracas, proyecto de América. Una biografía*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 2002.

Consejo Nacional de Política Económica y Social. Documento CONPES 2720 “El nuevo Museo Nacional” - DNP:UDS - MINEDUCACIÓN, de julio de 1994.

Cuéllar Jiménez, Gumersindo. Fotografías del *Salón V. Ciencias Naturales* del Museo Nacional, ca. 1930. Archivo fotográfico “Colección Gumersindo Cuéllar Jiménez”, Biblioteca Luis-Ángel Arango – Banco de la República. Consultadas el 31 de diciembre de 2013 en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/gumercindo-cuellar>

De Angulo de Robayo, María Victoria. *Análisis y perspectivas de la legislación sobre museos en Colombia*. Beca de Investigación Colcultura. Informe final, marzo de 1995.

De Carli, Georgina. *Un museo sostenible: museo y comunidad en la preservación activa de su patrimonio*. San José, Costa Rica, Oficina de la Unesco para América Central, 2004.

Edson, Gary. *Gestión de los museos*. En: Boylan, Patrick J. (ed.). *Cómo Administrar un Museo*. París, Unesco-ICOM, 2006, pp. 133-145.

1959. El Museo conmemoró esta donación en 2009, con la exposición *Dar es dar: 50 años de la donación Eduardo Santos al Museo Nacional de Colombia*.

Gilli, Juan José, et al. *Diseño organizativo: estructura y procesos*. Buenos Aires, Ediciones Granica S.A., 2007.

González, Beatriz. *El museo del triple carácter: un testimonio*. En: Arango Gómez, Diego León, Javier Domínguez Hernández y Carlos Arturo Fernández Uribe (eds.). *El museo y la validación del arte*. Medellín, La Carreta Editores E.U. y Universidad de Antioquia, Facultad de Artes – Instituto de Filosofía, 2008, p. 287-301.

González, Beatriz y López Barbosa, Fernando. *Reflexiones sobre la restauración y ampliación del Museo Nacional de Colombia*. En: Revista Lámpara N° 122, Vol. XXXI, última entrega de 1993, reedición de Diciembre de 1995, inserto de la reedición de 1995.

Institut National d'Histoire de l'Art. *Le musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir: histoire et collections*. Consultado el 23 de marzo de 2014, en: <http://www.inha.fr/spip.php?article3300>

Instituto Colombiano de Cultura. *Plan Nacional de Cultura 1992-1994*. Bogotá, Colcultura, 1992.

Kotler, Neil and Kotler, Philip. *Museum strategy and marketing: designing missions, building audiences, generating revenue and resources*. San Francisco, Jossey-Bass Publishers, 1998.

López Barbosa, Fernando. *Directorio de Museos de Colombia 1995/1996*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura – Museo Nacional de Colombia, 1995.

_____. *Más públicos para un museo viable*. En: Revista *M, Museos de México y del Mundo. La voluntad de mostrar, el ingenio de ver*. Vol. 01, N° 01 México D.F., Primavera de 2004, pp. 112-123.

Lord, Barry. *Institutional Planning*. En: Lord, Gail Dexter and Barry Lord (eds.). *The Manual of Museum Planning*. London, Altamira Press, 1999.

Lord, Barry y Lord, Gail Dexter. *Manual de gestión de museos*. Barcelona, Ariel Patrimonio Histórico, 1998.

Lord, Gail Dexter & Barry Lord. *The Manual of Museum Planning*. Walnut Creek, Altamira Press, 1999.

Martínez Marulanda, Diego. *Fundamentos para una introducción al derecho*. Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2007.

Mintzberg, Henry, James Brian Quinn y John Voyer. *El proceso estratégico: conceptos, contextos y casos*. México, Prentice Hall Hispanoamericana S.A., 1997.

Musée du Louvre. *Histoire du Louvre: Du château au musée*. Consultado el 23 de marzo de 2014, en: <http://www.louvre.fr/histoire-du-louvre>

Museo Nacional de Colombia. *Documentos para el Plan de Desarrollo Museológico 2000-2050. Serie: Asesorías Internacionales. Documento 1. Asesoría del Museo del Louvre en las áreas de Planeación y Programación: La experiencia del Proyecto "Grand Louvre"*. Asesoras: Aimée Ganser-Fontaine, Encargada de la Misión del Presidente-Director del Museo del Louvre para la reorganización de las colecciones y el programa Bicentenario; y Françoise Mardrus, Curadora del Servicio de Trabajos Museográficos del Museo del Louvre, Responsable de la División de Programación para la reorganización, y de la Documentación. Memoria de las reuniones de trabajo realizadas entre el 20 y el 23 de marzo de 1995 con la Directora del Museo Nacional de Colombia, los miembros de la Comisión para el Plan de Desarrollo Museológico, los profesionales vinculados a las Curadurías de Arqueología y Etnografía, Historia y Arte, y con los Coordinadores del Concurso de Diseño Arquitectónico para la ampliación del Museo. Bogotá, Museo Nacional de Colombia, 1995, 104 pp. (documento digital, aún no publicado).

_____. *Informe de Actividades del Museo Nacional de Colombia 1996*. Informe presentado a la Dirección General del Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá, 10 de diciembre de 1996. Archivo Institucional.

_____. *Plano-Guía del Museo Nacional de Colombia, 1996*.

_____. *Política de Colecciones. Anexo 1. Organización de las colecciones del Museo Nacional de Colombia*, pp. 15-17. Recuperado el 24 de mayo de 2014, en: <http://www.museonacional.gov.co/colecciones/politica-de-colecciones/Documents/politica%20colecciones%202014.pdf>

Özlu, Nilay and Tongo, Gizem. *Interview with Professor Donald Preziosi*. In: *Tarih: Graduate History Journal*, N° 2: 34-47, Boğaziçi University, Department of History, 2010

Perilla Perilla, Mario. *El habitar en la Jiménez con Séptima de Bogotá: historia, memoria, cuerpo y lugar*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, 2008

Preziosi, Donald. *Myths of Nationality*. En: Knell, Simon J. *National museums: new studies from around the world*. London, Routledge, 2011, pp. 55-66.

Rodríguez Prada, María Paola. *Investigación y museo: Museo de Historia Natural de Colombia 1822-1830*. En: Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, Vol. 5, N° 1, Enero-Junio de 2010, pp. 87-108.

_____. *Le Musée National de Colombie 1823-1830: Histoire d'une création*. Tesis doctoral. París, Editions L'Harmattan, 2013.

Ruyra de Andrade, Margarita. *Del museo-institución al museo-organización*. En: Belda Navarro, Cristóbal y Marín Torres, María Teresa (eds.). *Quince miradas sobre los museos*.

Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, y Fundación Cajamurcia, 2002 , pp. 99-110.

Segura, Martha. *Itinerario del Museo Nacional de Colombia 1823-1994. Tomo I: Cronología*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1995.

Segura Naranjo, Martha (ed.). *Museo Nacional de Colombia. El monumento y sus colecciones*. Bogotá, Ministerio de Cultura – Museo Nacional de Colombia, 1997.

Tamayo, Camilo Andrés, Delgado, Juan David y Penagos, Julián Enrique. *Génesis del campo de Internet en Colombia: elaboración estatal de las relaciones informacionales*. Signo y Pensamiento N° 54, Bogotá, enero-junio de 2009, pp. 238-264.

_____ . *Hacer real lo virtual: Discursos del desarrollo, tecnologías e historia del Internet en Colombia*. Bogotá, Cinep/Colciencias/ Editorial Universidad Javeriana, 2007.

Vásquez Corinaldi, Marta Luz. *Plan Especial de Manejo y Protección, Museo Nacional de Colombia, Vol. II. Fase de Diagnóstico, Informe*. Bogotá: 24 de abril de 2009.

Weil, Stephen E and Earl F. Cheit (1989). *The Well-managed Museum*. En: Anderson, Gail (ed.). *Reinventing the museum: historical and contemporary perspectives on the paradigm shift*. Walnut Creek, AltaMira Press, 2004.

ANEXO 1. HISTORIA DEL MUSEO EN SU PÁGINA WEB DE 1996

Textos de la primera página Web que tuvo el Museo Nacional en mayo de 1996, alojada en www.latino.net.co/arte/mnal/mhome.htm

Los hipervínculos originales aparecen señalados en negrilla.

HISTORIA DEL MUSEO

- **NACIMIENTO DEL MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA**
- **LAS SEDES ANTERIORES**
- **EL MUSEO NACIONAL: ORIGEN DE VARIOS MUSEOS**
- **EL MUSEO EN SU SEDE DEFINITIVA**
- **BREVE HISTORIA DEL EDIFICIO**

NACIMIENTO DEL MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA

En diciembre de 1821, el Libertador Simón Bolívar, Presidente de la República, envió a Europa al Vicepresidente Francisco Antonio Zea en busca de apoyo económico y científico, y del reconocimiento internacional para el nuevo Estado llamado Colombia, que comprendía la antigua Capitanía General de Venezuela, el Virreinato de Nueva Granada y la Audiencia de Quito.

El 1º de mayo de 1822, Francisco Antonio Zea visitó en París al Barón Cuvier para solicitar su ayuda en la contratación de una comisión científica, con el fin de fundar "un establecimiento consagrado al estudio de la naturaleza, al adelanto de la agricultura, las artes y el comercio como fuentes de progreso". Con el mismo propósito entrevistó Zea al Barón **Alexander von Humboldt** y a Francisco Arago. De esta manera fueron designados Jean-Baptiste Boussingault para crear una división de química; François-Désiré Roulin, para actuar en fisiología y anatomía; Justin-Marie Goudot, en zoología y James Bourdon, como eslabón entre el futuro Museo Nacional y la Academia de Ciencias de París. La dirección del establecimiento recayó sobre el peruano Mariano de Rivero. El gobierno de la naciente república esperaba, mediante la contratación de estos hombres, recuperar gran parte de los adelantos científicos de la **Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada** confiscados por Pablo Morillo en tiempos de la reconquista española.

El 28 de julio de 1823, luego de la llegada a Bogotá de la comisión de científicos, el Congreso expidió la **Ley de creación del Museo Nacional**, denominado entonces Museo de Historia Natural y Escuela de Minería. Como primera sede se escogió la antigua Casa de la Expedición Botánica, también conocida como Casa de los Secuestros.

Tan ilustres antecedentes y propósitos enmarcaron el origen del Museo Nacional, cuya apertura se celebró el 4 de julio de 1824, cuando el entonces Vicepresidente de la República, General Francisco de Paula Santander, declaró oficialmente creado el Museo, ocupando dos salas de la Casa Botánica, una destinada a las colecciones de zoología, mineralogía y botánica, y otra para los objetos de historia, ciencias y arte. Junto al establecimiento se instalaron un laboratorio químico, una sala de dibujo y una litografía. Un artículo de prensa de la época destacaba entre sus colecciones, además de los ejemplares de zoología y de los instrumentos científicos, las muestras minerales procedentes de distintos lugares de Europa y América, algunas piezas de hierro meteórico encontrados en el territorio de la República, fragmentos fósiles probablemente de mastodonte y "una momia encontrada cerca de Tunja con su manta bien conservada, y se supone tener más de 400 años".

Instalado en la Casa que albergó la colección de historia natural reunida por el sabio José Celestino Mutis y cuidada por sus discípulos, es de suponer que los primeros cuadros que conformaron la pinacoteca del Museo Nacional fueron los retratos del científico sueco Carlos Linné, el de **Alexander von Humboldt** y naturalmente los de Mutis. A finales de 1829, el viajero francés Auguste Le Moynes reseñó en la colección las primeras obras de interés artístico del período colonial.

El 19 de abril de 1825, tras la victoria de la batalla de Ayacucho (Perú), el general independentista **Antonio José de Sucre** remitió desde Potosí (Bolivia), con destino al Museo Nacional, cinco banderas de los ejércitos españoles vencidos por él en la batalla y el estandarte que portaron los hombres del conquistador español Francisco Pizarro cuando invadió el Perú en 1533. En su carta Sucre señalaba que tales trofeos recordarían un día "a los hijos de los libertadores que sus padres, penetrados de los deberes patrios y del sublime amor a la gloria, condujeron en triunfo las armas de Colombia". Este tipo de donaciones demuestran la importancia que desde sus inicios tuvo la nueva institución para los habitantes de la Nueva Granada y señalan que, a sólo un año de su inauguración, el Museo ya ampliaba la orientación de sus colecciones hacia los objetos históricos y artísticos más notables de la época prehispánica y de la guerra magna, hasta entonces inconclusa.

LAS SEDES ANTERIORES

El Museo Nacional de Colombia funcionó durante 123 años, entre 1823 y 1946, en diferentes sedes transitorias debido a la cambiante situación política y económica del país.

Desde su fundación y hasta 1842 ocupó la antigua Casa Botánica, construida en el siglo XVIII, que había alojado la Escuela creada por el sabio español José Celestino Mutis y sus alumnos para desarrollar la gran empresa científica conocida en América y Europa como **Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada**. La Casa Botánica, llamada también Casa de los Secuestros, se situaba en la esquina nor-occidental de la carrera 7 con la calle 8, actual centro histórico de la capital. Esta casa ya no existe: ubicada al oriente del Observatorio Astronómico, en el área que hoy ocupa la plaza de armas de la casa presidencial, fue demolida en la década de 1950.

Entre 1842 y 1845, el Museo funcionó en una sala del edificio de las Secretarías del Interior y de la Guerra, situado en la esquina de la Calle del Divorcio con la Calle de la Obra Nueva (actual esquina de la calle 10 con carrera 9).

Entre 1845 y 1913, el Museo Nacional ocupó el primer piso del edificio de Las Aulas que compartía con la Biblioteca Nacional. Allí el entonces Presidente de la República, General Tomás Cipriano de Mosquera, dispuso dividir el Museo en dos secciones principales: Zoología y Gabinete de Mineralogía, y ordenó colocar convenientemente todos los objetos arqueológicos, históricos y artísticos. El edificio de las Aulas fue construido por el arquitecto jesuita Juan Bautista Coluchini, creador del conjunto del claustro y la iglesia de San Ignacio, una de las mejores obras de la arquitectura colonial neogranadina. En este edificio funcionó inicialmente la Academia Javeriana (origen de la Pontificia Universidad) que, junto al Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, fue una de las primeras instituciones académicas del Nuevo Reino. A partir de 1777, con la expulsión de los jesuitas decretada por el rey Carlos III, funcionó en este edificio el Colegio Seminario. Entre 1823 y 1938 fue sede de la Biblioteca Nacional. Durante el gobierno de Eduardo Santos, en 1942, este edificio se destinó como sede permanente del Museo de Arte Colonial.

Entre 1913 y 1922, el Museo Nacional tuvo oportunidad de inaugurar el edificio denominado Pasaje Rufino Cuervo —hoy desaparecido— ubicado en la calle 14 entre carreras 7 y 8, sobre el río San Francisco (actual Avenida Jiménez). En esta sede, construida a principios de siglo por el ingeniero español Alejandro Manrique, el Museo debió compartir con otras instituciones de disímil carácter un espacio que pronto resultó estrecho para acoger las colecciones, cuyo número aumentó considerablemente.

Entre 1922 y 1944, el Museo Nacional funcionó en el cuarto piso del edificio Pedro A. López —hoy Ministerio de Agricultura— localizado en la esquina de la Avenida Jiménez con carrera 8, junto al desaparecido Pasaje Cuervo. En este edificio, construido entre 1919 y 1922 por el ingeniero norteamericano Robert M. Farrington, el Museo Nacional alcanzó un eficaz nivel de organización. En 1938 se hallaba dispuesto en ocho salas destinadas a las colecciones de Arqueología y la época de la Conquista, la Colonia, la Independencia, la Gran Colombia, la República, las colecciones de Mineralogía y de Etnología, un salón de "Variedades" con objetos nacionales y extranjeros y una galería de arte y de retratos.

Algunas de las más notables personalidades colombianas del siglo XIX ocuparon la dirección del Museo y se erigieron en sus defensores ante las adversidades económicas y políticas características de la inestabilidad del siglo anterior. Gracias a ellos y a su clarividente voluntad de legar a las generaciones futuras la voz de la historia, contamos hoy con un museo de inigualable trascendencia para el patrimonio cultural colombiano: el científico naturalista Mariano de Rivero, el abogado y matemático Benedicto Domínguez del Castillo, el historiador militar Joaquín Acosta, el abogado y escritor Leopoldo Arias Vargas, el historiador José María Quijano Otero, el escritor y catedrático José Caicedo Rojas y el científico Fidel Pombo. También, en la primera mitad del presente siglo, el historiador militar Ernesto Restrepo Tirado, el arqueólogo e historiador Gerardo Arrubla, el geólogo Ricardo Lleras Codazzi y la museóloga y diplomática Teresa Cuervo Borda, fueron algunas de las figuras sobresalientes que no sólo impidieron la desaparición del Museo sino que contribuyeron a su engrandecimiento, difusión y dignificación.

EL MUSEO NACIONAL: ORIGEN DE VARIOS MUSEOS

Durante las primeras décadas del siglo XX, cuando el Museo Nacional había reunido ya numerosas colecciones —piezas notables, reconocidas, con un alto nivel artístico y científico— se decidió crear algunos museos especializados a partir de sus fondos.

Así, en abril de 1903 se dispuso la creación del Museo de la Escuela de Bellas Artes en la Universidad Nacional, con base en las colecciones artísticas del Museo Nacional.

En julio de 1905, las colecciones de botánica que integraban el Herbario, pasaron a la Facultad de Medicina y Ciencias Naturales de la Universidad Nacional.

En 1920, la Ley 47 ordenó traspasar gran parte de los objetos relacionados con la vida del Libertador para la creación del Museo de la Quinta de Bolívar en Bogotá.

En 1935, por Decreto 2148 del Ejecutivo, las colecciones de zoología pasaron al museo de ciencias naturales de la Facultad de Medicina de la Universidad Nacional (actual Museo de Historia Natural del Instituto de Ciencias Naturales, Universidad Nacional de Colombia).

En octubre de 1938, el Decreto 1854 ordenó la creación del Museo de Armas del Ejército, que inició su funcionamiento en la Escuela de Artillería, con una selección de las colecciones de armas de los museos históricos del país. Es el actual Museo Militar.

En 1939 se creó el Museo Arqueológico y Etnográfico del Ministerio de Educación, a partir de las colecciones de arqueología y etnografía indígena del Museo Nacional, las cuales fueron entregadas entre 1939 y 1944. Este museo funcionó inicialmente en la sede de la Biblioteca Nacional.

En 1942 las colecciones de geología, mineralogía y paleontología pasaron a formar parte del museo geológico de la Facultad de Matemáticas e Ingeniería de la Universidad Nacional (actual Museo Geológico Nacional José Royo y Gómez, de Ingeominas).

También en 1942, los fondos coloniales constituyeron la base de las colecciones del nuevo Museo de Arte Colonial, inaugurado el 6 de agosto de aquel año en el edificio de Las Aulas.

Y finalmente, en 1960, con gran parte de las colecciones de la época de la Independencia, se fundó la Casa Museo del 20 de Julio de 1810, según lo ordenado en la Ley 95 de 1959.

Entre 1947 y 1948, al llegar a su sede actual y definitiva, el Museo de Bellas Artes y el Museo Arqueológico y Etnográfico fueron los únicos museos que, nacidos de sus colecciones, volvieron a integrarse con el Museo Nacional.

EL MUSEO EN SU SEDE DEFINITIVA

En marzo de 1946, el Ministerio de Educación Nacional y la Comisión Organizadora de la IX Conferencia Panamericana decidieron destinar como sede definitiva del Museo Histórico Nacional —así conocido por entonces— al edificio de la antigua Penitenciaría Central de Bogotá, popularmente denominado “el Panóptico”, y trasladar los prisioneros a la nueva Cárcel de La Picota. El proyecto inicial de reorganización del Museo tuvo la intención de recuperar el carácter original de la entidad, al proponer que se incorporaran a las colecciones históricas “los Museos de Arqueología, de Ciencias Naturales y de Bellas Artes” que funcionaban entonces separadamente.

El edificio fue restaurado y adecuado para funciones museológicas y la inauguración, programada para el 9 de abril de 1948, debió postergarse debido a los motines ocurridos en la ciudad por el asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán. El 2 de mayo se abrió al público el edificio con “tres museos nacionales”: en el primer piso el “Museo Arqueológico y Etnográfico”; en el segundo el “Museo Histórico” y en el tercero el “Museo de Bellas Artes”. Las colecciones arqueológicas y etnográficas estaban a cargo del Instituto Colombiano de Antropología y las colecciones históricas y de arte de la dirección del Museo Nacional, por entonces dependiente de la Universidad Nacional de Colombia. A partir de este año el Museo inició el programa continuo de exposiciones temporales al tiempo que renovó el sentido original de su carácter. La instalación en esta sede definitiva permitió al Museo desarrollar tal número y diversidad de actividades que pronto se le reconoció como el centro cultural más activo de la capital.

En diciembre de 1968 se creó el Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura), adscrito al Ministerio de Educación Nacional. Al cumplir 146 años de fundado, el Museo Nacional de Colombia pasó a depender de esta naciente entidad, junto con el Instituto Colombiano de Antropología.

Entre 1976 y 1977, el edificio fue parcialmente restaurado y se llevó a cabo una reestructuración de las salas permanentes con criterios pedagógicos y un diseño museográfico contemporáneo. El mismo proceso se siguió en 1980 con las colecciones de arqueología y etnografía.

En 1989 y 1990, con motivo de la iniciación de la restauración del edificio (programada hasta el año 2000) se formuló para las salas permanentes una programación museográfica unificada en torno a un gran recorrido: la historia de la cultura nacional. Las colecciones de arqueología se incorporaron como inicio de la historia de la nación y se planteó reubicar las de etnografía indígena y afrocolombiana del siglo XX en el final del recorrido.

En julio de 1994, el Consejo Nacional de Política Económica y Social aprobó el proyecto de ampliación del Museo Nacional de Colombia y en agosto del mismo año se inauguró la restauración del primer piso del edificio, en el cual fueron reinstaladas las colecciones de arqueología y etnografía con un montaje museográfico contemporáneo.

Ciento setenta y tres años después de su fundación, las colecciones del Museo ascienden a más de 20.000 piezas símbolos de la historia y el patrimonio cultural nacionales. Actualmente, las Unidades Administrativas Especiales Museo Nacional de Colombia e Instituto Colombiano de Antropología (Ican), dependientes ambas

del Ministerio de Cultura, son las encargadas de la investigación, conservación y difusión de las colecciones que integran el Museo.

BREVE HISTORIA DEL EDIFICIO

En 1847, el arquitecto danés Thomas Reed, a petición del Presidente de la República, General Tomás Cipriano de Mosquera, viajó de Caracas a Bogotá con el fin de dictar una cátedra en la Universidad Central, entrenar aprendices de construcción y diseñar un edificio destinado a los altos poderes nacionales (actual Capitolio Nacional). Reed fue encargado también del proyecto de la Penitenciaría Central, diseñada hacia 1852, y abandonó el país sin haberse iniciado la construcción de su obra. Los planos originales se conservan hoy en el Archivo General de la Nación.

El 22 de enero de 1873, el gobierno ordenó la construcción de la Penitenciaría según los planos de Reed para lo cual el Congreso de los Estados Unidos de Colombia cedió al Estado Soberano de Cundinamarca el terreno en el alto de San Diego. En la esquina suroccidental del edificio se conserva la primera piedra fechada el 1° de octubre de 1874.

Aunque la finalización de las obras tomó cerca de 30 años, para 1886 la Penitenciaría ya se hallaba en servicio y, junto a los delincuentes comunes, alojó gran cantidad de presos políticos de contiendas civiles como la Guerra de los Mil Días (1899-1903). La Penitenciaría fue la prisión más importante del país durante casi setenta años. Sin embargo, con el rápido crecimiento de la ciudad durante las primeras décadas de este siglo, el edificio pronto quedó ubicado en el centro mismo de la capital. El gobierno nacional construyó una nueva prisión alejada del núcleo urbano a donde trasladó los reclusos y destinó este inmueble para albergar el Museo Nacional. El edificio fue restaurado entre 1947 y 1948 para adaptar su interior a las nuevas funciones museográficas y borrar las huellas del pasado carcelario. Como testigo de dolorosas confrontaciones políticas, había llegado a asimilarse a ellas a tal punto que muchos desearon verlo demolido. En su visita al país, en junio de 1947, el arquitecto belga Le Corbusier no sólo expresó su admiración por la solidez y belleza de la edificación sino que aplaudió la oportuna decisión de fundir en un solo cuerpo dos entes patrimoniales tan notables y dignos de preservarse.

Los valores arquitectónicos e históricos de esta construcción condujeron al gobierno a declararla Monumento Nacional el 11 de agosto de 1975 por lo cual se llevaron a cabo algunas obras de restauración entre 1976 y 1978. Transcurridas varias décadas, las connotaciones políticas que pesaban sobre el edificio habían desaparecido; esta segunda intervención se permitió recuperar parte del aspecto original de la Penitenciaría al descubrir las estructuras de los techos y retirar el tapiz de las paredes.

Estas intervenciones, sin embargo, no atendieron el estado estructural y para 1988 el deterioro del edificio era tal que llegó a atentar contra la conservación de las colecciones y la seguridad de los visitantes. El gobierno decidió entonces iniciar los estudios técnicos conducentes a la restauración integral del Monumento, proyecto que se llevó a cabo entre 1989 y 2001 con la certera visión de abarcar tanto la arquitectura como la tecnología necesaria para el óptimo funcionamiento de los espacios, las colecciones, la museografía y el sentido museológico global.

En julio de 1994 el gobierno aprobó la ampliación física del Museo, programada a 20 años y registrada desde entonces en el Banco de Proyectos de Inversión Nacional del Departamento Nacional de Planeación. Ésta se extenderá sobre el espacio que ocuparon las antiguas huertas de la Penitenciaría, donde funcionan en la actualidad el Liceo Nacional Policarpa Salavarrieta y la Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, entidades que serán reubicadas en nuevas sedes que se construirán en otro sector de la ciudad. Para tan vasto proyecto se convocará un concurso nacional e internacional de diseño arquitectónico coordinado por la Sociedad Colombiana de Arquitectos y, hasta la fecha, se ha contado con la asesoría de prestigiosas instituciones afines tales como el Museo del Louvre y el Smithsonian Institution.

Hipervínculos incluidos en los textos:

ALEXANDER VON HUMBOLDT

[Berlín, 1769 - Berlín; 1859]

Científico, geógrafo y naturalista. Viajero infatigable, llegó a Colombia en 1801 en compañía del botánico francés Aimé Bonpland. Su visita aumentó la resonancia internacional que ya tenía la obra de José Celestino Mutis y significó un gran impulso al desarrollo de la ciencia, las artes y la difusión del conocimiento de las riquezas naturales del país. El clímax de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada lo constituye el abrazo que se dieron Mutis y Alexander von Humboldt en Fontibón, el día de la llegada de este último a la capital granadina (15.7.1801) pues confirmó el pleno reconocimiento por parte de la élite científica europea a la labor desarrollada en suelo americano por Mutis y sus discípulos. Algunas de las más interesantes obras del sabio alemán relativas a América son *Memorias sobre las salinas de Zipaquirá*, *Ensayo sobre la Geografía de las plantas en los Andes equinocciales*, *Ensayo geognóstico sobre el yacimiento de las rocas de los dos hemisferios*, *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América*, *Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente de 1799 a 1804*, *Cuadros de la naturaleza y Cosmos o Descripción Física del Mundo*.

El 29 de julio de 1822, el Barón Alexander von Humboldt remitió desde París la siguiente carta a Simón Bolívar:

"Señor Presidente

La amistad con la cual el general Bolívar se dignó honrarme después de mi regreso de Méjico, en una época en que hacíamos votos por la independencia y libertad del Nuevo Continente, me hace esperar que en medio de los triunfos coronados por una gloria fundada por grandes y penosos trabajos, el presidente de la República de Colombia recibirá todavía con interés el homenaje de mi admiración y de mi decisión afectuosa. Me atrevo a recomendar a la gran bondad de vuestra excelencia los portadores de estas líneas, dos jóvenes sabios cuya suerte y éxito me interesan mucho: el señor Rivero, natural de Arequipa, y el señor Boussingault, educado en París, pertenecientes ambos al reducido número de personas privilegiadas, cuyos talentos y sólida instrucción llaman la atención pública, a la edad en que otros no se han ocupado todavía sino en el desarrollo lento de sus facultades. Químicos y mineralogistas muy distinguidos, los señores Rivero y Boussingault llegarán a ser los fundadores de la escuela de minas que destina vuestra excelencia con tanta sabiduría a la parte montañosa de Cundinamarca. Unidos por la amistad, por el talento y por el amor al trabajo, harán bajo los auspicios de vuestra excelencia la descripción geognóstica del dilatado territorio de la República de Colombia. La elección de estos dos sabios honra tanto al respetable señor Zea como a los conocimientos teóricos, base indispensable de todas las artes industriales y del estudio práctico del minero que ellos poseen. Amigo de los señores Rivero y Boussingault, y partícipe de la opinión con la cual les favorecen miembros muy eminentes del Instituto, me atrevo a suplicar a vuestra excelencia que les honre con particular interés y protección. Es la primera súplica que hago a vuestra excelencia después de quince años, y nada podrá vuestra excelencia hacer en mi favor que sea más agradable que asegurarme que mis deseos serán satisfechos. Sin la seguridad de que mis jóvenes amigos tengan la fortuna de ser presentados a vuestra excelencia a un mismo tiempo, he dado al señor Boussingault una carta personal. El señor Rivero, que tiene el proyecto de pasar algunos años en la naciente República de vuestra excelencia antes de regresar al Perú, ha recibido sólida instrucción en París durante tres o cuatro años, bajo la dirección de hábiles profesores de química analítica y de mineralogía. Ha visitado con éxito las minas de mi país, la Alemania, y une a la afición al trabajo un espíritu penetrante. Y me es tanto más satisfactorio hacer su elogio a vuestra excelencia cuanto que, desde mi llegada a Francia, me ha tratado con confianza, en tanto que me ha sido satisfactorio ofrecerle algunos consejos referentes al plan de sus estudios. Me lisonjea que el carácter amable que distingue a los señores Rivero y Boussingault les hará dignos de la bondad hospitalaria, de la cual recibí muestras tan

afectuosas durante mi residencia en Caracas, Santafé y Quito. La explotación de los terrenos metálicos y de los lavaderos de Pamplona, y los de los alrededores de Santafé y de la vega de Supía, los de Antioquia, del Chocó y de la región al sur de Quito; investigaciones particulares sobre la platina, la nivelación del istmo de Panamá y de Cupica; he aquí asuntos muy dignos de ocupar a estos sabios, y que se conexionan con todos los intereses de la industria y del comercio del país. Fundador de la libertad y de la independencia de su bella patria, vuestra excelencia va a aumentar su gloria haciendo florecer las artes de la paz. Inmensos recursos van a ofrecerse por todas partes a la actividad nacional. Esta paz que vuestra excelencia y sus ejércitos han conquistado, no puede desaparecer, pues ya no hay enemigos exteriores y sí bellas instituciones sociales, y sabia legislación que preservarán la República de la mayor de las calamidades, las disensiones civiles. Reitero mis votos por la grandeza de los pueblos de la América, por el afianzamiento de una sabia libertad y por la felicidad de aquel que ha mostrado noble moderación en medio del prestigio de los sucesos. Soy, con los sentimientos de la más elevada y respetuosa consideración, señor Presidente, de vuestra excelencia el más humilde y obediente servidor".

REAL EXPEDICIÓN BOTÁNICA DEL NUEVO REINO DE GRANADA

Según la descripción del científico Jorge Arias de Greiff, «el pensamiento ilustrado incentivó a europeos y nativos a dirigir la mirada hacia la naturaleza tropical, con la múltiple visión de observadores, científicos y artistas. El rey Carlos III auspició la organización de expediciones botánicas en los territorios de México, Perú, Nuevo Reino de Granada, Filipinas y Cuba, al extremo que Humboldt afirmó: 'Ningún gobierno europeo ha gastado lo que el español en el conocimiento de las plantas'. La más notable de aquellas expediciones fue la del Nuevo Reino de Granada, gracias al estricto régimen de trabajo que la distinguió, determinado por el alto grado de exigencia que Mutis imponía a sus dibujantes».

El 27 de marzo de 1783 el arzobispo- virrey Antonio Caballero y Góngora creó la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada, de la cual nombró director al sabio gaditano José Celestino Mutis. La Expedición se inició el 29 de abril; se radicó primero en la Mesa de Juan Díaz (Cundinamarca), el 29 de junio se trasladó a Mariquita (Tolima) y el 3 de noviembre del mismo año Carlos III firmó la Cédula Real que le dio reconocimiento oficial. El documento estipulaba que sus objetivos principales eran «el examen y conocimiento metódico de las producciones naturales de mis dominios de América, no sólo para promover los progresos de las ciencias físicas sino también para desterrar las dudas y adulteraciones que hay en la medicina, tintura y otras artes importantes, y para aumentar el comercio, y que se formen herbarios y colecciones de productos naturales, describiendo y delineando las plantas que se encuentran en aquellas mis fértiles Provincias para enriquecer mi Gabinete de Historia Natural y Jardín Botánico de la Corte».

Esta empresa permaneció en Mariquita hasta 1791, año en que fue trasladada a Bogotá (donde funcionó hasta 1808) y allí, según el historiador Federico Gredilla, «adquirió el carácter de una verdadera institución científica, con local espacioso, selecta y grandiosa biblioteca, sin sobresalto de ningún género [...] riqueza de aparatos e instrumentos científicos, y un crecido número de personas hábiles dedicadas con entusiasmo al estudio de las ciencias naturales». En ella participaron principalmente pintores colombianos y quiteños. Aquellos dibujantes, colaboradores y artistas botánicos discípulos de Mutis, fueron la semilla artística y científica de la cultura republicana y llegaron a ser algunos de los gestores de la Independencia.

El 26 de mayo de 1816, Pablo Morillo entró con sus tropas a Santa Fe de Bogotá. «A sólo siete días de su llegada, y como una de las primeras gestiones a realizar por interés de la corte española, ordenó inventariar, clasificar y encajonar las colecciones de ciencias naturales guardadas en la llamada Casa de Botánica. El trabajo fue hecho con gran celeridad. Para el 9 de agosto ya se hallaba depositado, en 104 cajones, parte del mayor tesoro científico que ha tomado España de Hispanoamérica. Fueron 6.849 las láminas secuestradas —sin contar los 590 dibujos menores en tinta china—. Desde el 17 de noviembre de 1817 reposa en el Real Jardín Botánico de Madrid 'el más valioso trofeo alcanzado por España en los años trágicos de la reconquista'». Así describió el historiador Guillermo Hernández de Alba el final de esta gran empresa científica.

TEXTO ORIGINAL DE LA LEY DE CREACIÓN DEL MUSEO NACIONAL

"El senado y cámara de representantes de la república de Colombia reunidos en congreso.

Vistas las contratas celebradas entre el sr. Francisco Antonio Zea ministro plenipotenciario que fue de Colombia, y los sres. Rivero, Boussingault, Roulin, Bourdon y Goudot, en París en el mes de mayo de 1822, y para cuya estipulación estuvo especial, y espresamente autorizado por el gobierno de la República;

Y TENIENDO EN CONSIDERACION:

1. Que al paso que han sido ignoradas en estas rejiones opulentas las ciencias naturales, por una consecuencia precisa de la pésima administracion de su anterior gobierno, son absolutamente necesarias para el adelantamiento de su agricultura, artes y comercio, que son las fuentes productoras de la felicidad de los pueblos;

Y 2. que ha venido ya la feliz oportunidad de que la República pueda promover, y difundir las referidas ciencias naturales, y por este medio logrará la ventaja de que no continuen ocultos en el mismo lugar que los ha producido la naturaleza, los ricos metales, y otros muchos objetos del reino mineral que abrigan en su seno nuestros valles y montañas;

DECRETAN:

Art. 1. Se aprueban las contratas celebradas entre el sr. Francisco Antonio Zea, y los sres. Rivero, Boussingault, Roulin, Bourdon y Goudot; y consiguientemente habrá de tener su debido cumplimiento, con declaracion de que las asignaciones hechas á dichos profesores no están sujetas á ningun descuento.

Art.2. Para lograr aquel objeto, se establecerá en esta capital un museo, y una escuela de minería bajo el reglamento que formará el poder ejecutivo para su réjimen interior, y el cual se presentará á la lejislatura para su resolucion, sin perjuicio de que entre tanto tenga la debida observancia.

Art.3. El museo tendrá las cátedras siguientes: de mineralojía, y jeolojía, de química jeneral y aplicada á las artes, de anatomía comparada, de zoolojía, de entomología, de concholojía, de botánica, de agricultura, de dibujo, de matemáticas, de física y de astronomía.

Art.4. La escuela de minería tendrá las cátedras siguientes: de matemáticas simples y aplicadas á las máquinas, de física, de mineralojía y jeolojía de esplotacion, de química analítica, y metalúrgica, de jeometría descriptiva, y de dibujo.

Art.5. El museo, y la escuela de minería se establecerán en los edificios pertenecientes al Estado, que fueren útiles, y designe el poder ejecutivo despues de haber oido los informes del director.

Art.6. Un mismo profesor ó catedrático podrá encargarse de la enseñanza de dos ó mas facultades. Por ahora se proveerán todas las cátedras de la escuela de minería, y las plazas del museo que permitan las circunstancias.

Art.7- De cada uno de los departamentos de la República vendrá por lo menos un jóven á la escuela de minería.

Art.8. Estos jóvenes serán examinados por el rector y maestros de los colejos de los respectivos departamentos, en los conocimientos primarios que espese el reglamento de la escuela. Para el exámen precederá la convocatoria, y emplazamiento correspondientes, debiendo recaer la eleccion en el que manifestare mayor aptitud.

Art.9. Los jóvenes serán mantenidos por el término de tres á cuatro años en la escuela de minería con una pension de cuatrocientos pesos anuales que serán pagados por todos los propios de los departamentos respectivos, á proporcion de sus ingresos y egresos, y cuya regulacion hara el intendente del departamento. Los gastos del viaje hasta la capital serán satisfechos del mismo fondo, practicandose al efecto igual regulacion.

Art. 10. Cuando la eleccion recayere en algun jóven rico, ú hijo de padres ricos, ó que tengan proporciones suficientes para sostenerlo en la enseñanza, entonces quedan los propios del departamento escentos de la obligacion anterior; cuando los fondos destinados para el museo, y escuela de minería puedan sufrir los gastos de la susistencia de alguno, ó algunos jóvenes, quedarán escentos los propios de los departamentos, ó sus respectivos padres de la carga de mantenerlos.

Art. 11. La designacion de los que deban ser mantenidos por los fondos del establecimiento en lugar del ramo de propios, se hará por medio de la suerte entre los jóvenes pobres.

Art. 12. En el primer año vendrán solamente seis jóvenes; en el segundo vendrán tantos jóvenes, cuantos departamentos no los hayan enviado en el primero. Concluido el término de los tres á cuatro años de enseñanza, saldrán los jóvenes que la hayan recibido, y los cuales serán remplazados por otros tantos enviados por sus respectivos departamentos, y así en lo sucesivo, de modo que desde el segundo año en adelante ha de haber precisamente tantos jóvenes pensionados cuantos departamentos hay en la República, segun los términos referidos en los artículos anteriores.

Art. 13. Terminada la enseñanza de los tres á cuatro años segun la aptitud que hayan manifestado los alumnos, y lo que resulte de sus examenes, el gobierno les dará el título de oficiales de minas, y podrá destinarlos á las casas de moneda, á las minas que se trabajen de cuenta de la República; á los arsenales, y puertos como injenieros de minas, ó á los particulares si lo pidieren. En este último caso los dueños de minas estarán obligados á satisfacerles los sueldos.

Art. 14. El reglamento designará el tiempo que deba durar la enseñanza diaria en las clases, el vestido que deben llevar los alumnos, y todo lo necesario para fijar el buen orden de este establecimiento.

Art. 15. Será obligacion de los profesores de la escuela de minería ensayar graciosamente el oro, y la plata que les presenten los particulares con este fin, y darán una boleta firmada en que conste la ley del metal presentado.

Art. 16. El poder ejecutivo hará de cualquier fondo público los gastos para el establecimiento y conservacion del museo y de la escuela de minería.

Art. 17. Uno, y otro establecimiento quedan bajo la inmediata inspeccion del gobierno por medio del secretario de estado del despacho del interior.

Art. 18. Para rentas de este establecimiento se cobrará desde el día en que se comuniquen este decreto á las casas de moneda de la República, un peso por cada marco de oro reducido á la ley de 22 quilates, y un real por cada marco de plata reducido á once dineros de ley, que se compraren en ellas por cuenta del Estado para su amonedacion.

Art. 19. Los tesoreros, y contadores llevarán una cuenta esacta de esta contribucion, y no podrán destinarla á otros objetos que al indicado, ni entregarla sin libramiento del secretario de hacienda dirigido por el del interior.

Art.20. De este fondo se repondrán los gastos que por ahora haga el ejecutivo de cualquier otro para este objeto.

Dado en Bogotá á veintiocho de julio de mil ochocientos veintitres-decimotercio. --El vicepresidente del senado JERÓNIMO TORRES --El presidente de la cámara de representantes DOMINGO CAICEDO --El secretario del senado ANTONIO JOSÉ CARO --El diputado secretario JOSÉ JOAQUÍN SUÁREZ --Palacio de

gobierno en Bogotá á veintiocho de julio de mil ochocientos veintitres--décimotercio --Ejecútese --FRANCISCO DE P. SANTANDER --Por S. E. el vicepresidente de la República encargado del poder ejecutivo

--El secretario de estado del despacho del interior JOSÉ MANUEL RESTREPO".

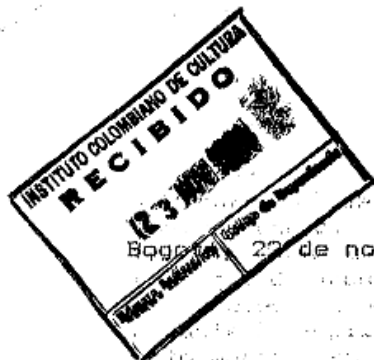
ANTONIO JOSÉ DE SUCRE

[Cumaná, Venezuela; 3.2.1795 - Berruecos, Nariño; 4.6.1830]

Su familia, de ascendencia francesa y flamenca, pertenecía a la nobleza española. Su bisabuelo Carlos Adrián Sucre llegó a Cartagena de Indias como Gobernador a comienzos del siglo XVIII. La familia se estableció en Venezuela en 1729. Hijo de Vicente Sucre y María Manuela de Alcalá, hizo carrera militar desde niño. En 1811 ascendió a teniente y, según el historiador venezolano Manuel Pérez Vila, «fue designado Comandante de la Ingeniería Militar en la isla Margarita. A los 17 años era Comandante de Artillería en Barcelona, y a los 18 mandó un batallón de Zapadores. Fue Jefe de Estado Mayor de la División Bermúdez a los 19, y a los 20 años (1815) peleó en el cuerpo de Artillería de la ciudad de Cartagena, sitiada por el ejército del general Morillo. Fue ascendido por Bolívar a Coronel en 1816, y a General de Brigada en 1820, cuando iba a cumplir 25 años. Ministro Interino de la Guerra ese mismo año, secundó al Libertador en la planificación muy anticipada de la Campaña de Carabobo (a la cual ya no asistió Sucre pues fue enviado al Sur), y también en 1820 fue uno de los negociadores republicanos de los Tratados de Armisticio y de Regularización de la Guerra firmados luego por Bolívar y Morillo. Cuando triunfó como General en Jefe de Pichincha, Sucre tenía algo más de 27 años, y aún no había cumplido los 30 cuando puso fin en Ayacucho, el 9 de diciembre de 1824, a las guerras de Independencia de Hispanoamérica. Tenía 31 años cuando fue elegido primer Presidente de Bolivia. A los 33 fue herido en el brazo derecho al sofocar un motín en Chuquisaca. Había apenas cumplido 34 cuando triunfó en Tarqui el 27 de febrero de 1829, y dejó para la posteridad aquella noble sentencia: 'En las contiendas entre hermanos la victoria no da derechos'. El 4 de junio de 1830 fue asesinado en Berruecos, en el sur de Colombia, cuando regresaba de Bogotá a Quito, después de intentar un acuerdo para impedir la disolución de la Gran Colombia.

ANEXO 2. Carta de la Directora del Museo Nacional al Museo del Louvre (22.11.1994)

1



019134

Estimado doctor: El Instituto Colombiano de Cultura del País
está programado para el mes de noviembre de 1994, con el fin de
organizar una serie de actividades culturales, entre ellas, una
exposición de arte y escultura, en el Gran Louvre, en el
contexto de la celebración del Gran Louvre, que se
realizará en el mes de diciembre de 1994, en el
Museo del Louvre, en París, Francia.

Doctor:
JEAN GALARD
Director, Servicios Culturales, Museo del Louvre,
Museo del Louvre, París, Francia.
FAX: (1) 40205446
París, Francia

Estimado doctor: En primer término, permítame agradecer a usted, una vez más, el valioso tiempo que me dedicó durante mi reciente visita al Museo del Louvre, así como la muy importante información y documentación técnica y museológica que me proporcionó.

De la misma manera, me complace comunicarle el gran entusiasmo con que se ha recibido en Bogotá el proyecto del Seminario-Taller de Museología para el segundo semestre de 1995, especialmente por parte del Director del Instituto Colombiano de Cultura, los miembros de nuestro equipo técnico y los directores de los museos de Bogotá.

Actualmente estamos trabajando en la elaboración de las bases del Concurso de Diseño Arquitectónico de los nuevos espacios de exhibición y depósitos técnicos para nuestras colecciones de Arte Nacional e Internacional, y el Pabellón de Etnografía Colombiana, y para ello resulta de gran trascendencia contar con asesorías internacionales para garantizar el logro de un diseño arquitectónico adecuado a las necesidades reales y proyectado hacia los próximos 100 años. El área prevista de construcción es de 26.000 metros cuadrados y 20.000 mts. de zonas verdes y espacio público.

Por tal motivo, quisieramos conocer la posibilidad de lograr la visita a Bogotá de una de las personas que haya participado muy activamente durante todo el proyecto de ampliación del Gran Louvre, así como en la organización

1465

y desarrollo del Establecimiento Público del Museo del Louvre, con el fin de programar una serie de reuniones de trabajo con el equipo de coordinadores de nuestro concurso de arquitectura para conocer todos los detalles del proceso, planeación y estudios técnicos adelantados durante la ampliación del Gran Louvre. Creemos que dicha información es de vital importancia como referencia fundamental para el desarrollo de nuestro proyecto. Otros aspectos relevantes en los cuales requerimos asesoría son las proyecciones de las tres grandes áreas de nuestras colecciones: ciencia (arqueología y etnografía), historia de la nación, e historia del arte nacional, con una pequeña sección de arte internacional. Con relación al espacio arquitectónico, será de vital importancia profundizar en el manejo de las circulaciones del público, proyecciones del crecimiento de las colecciones en depósitos técnicos, equipos especiales para el control del clima en los nuevos espacios de depósitos y exhibición, multimedias y circuitos de información computarizada para el público en todo sentido, pues debemos pensar que el próximo siglo requiere desarrollar aún más los acercamientos del público a través de la imagen y el computador.

Adicionalmente, aprovechando la venida de este funcionario del Louvre, podríamos programar una conferencia dirigida a arquitectos y estudiantes de arquitectura, directores de museos y público en general, sobre diversos aspectos del Proyecto del Gran Louvre a grandes rasgos.

Teniendo en cuenta que el Concurso de Diseño Arquitectónico del Nuevo Museo Nacional de Colombia debe ser convocado a finales del mes de marzo de 1995, sería muy importante, si fuese posible, programar la visita y asesoría del funcionario del Museo del Louvre que ustedes consideren conveniente, para la última semana de enero o las dos primeras semanas de febrero próximos, con el fin de tener el tiempo suficiente para incorporar esta asesoría dentro de las bases de nuestro Concurso Arquitectónico antes de su divulgación pública.

Finalmente, me permito adjuntarle el folleto que publicamos con motivo de la inauguración de la exposición "El Louvre en Bogotá: Un Bicentenario" en el cual hacemos un ambicioso paralelo entre su maravilloso museo y el nuestro.

1465

Agradezco muy especialmente su amable gestión y colaboración.

Con sentimientos de consideración y aprecio, quedo a la espera de sus noticias.

Cordialmente,

(ORIGINAL FIRMADO) ELVIRA CUERVO DE JARAMILLO



ELVIRA CUERVO DE JARAMILLO
Directora
Museo Nacional de Colombia

flb\biu
copias: E-4.13, cons., Señora Doña Michele Goldstein, Agragada Cultural, Embajada de Francia.

34-36 Quai du Louvre
70058 PARIS CEDEX 01

1465

ANEXO 3. Carta al Museo del Louvre con el organigrama del Museo Nacional (1995)

16



Bogotá, D.C., 6 de marzo de 1995

Madame
AIMÉE GANSER-FONTAINE
Chargée de mission pour le
redéploiement des collections et le bicentenaire
Musée du Louvre
Fax: (331) 40 20 54 42
Paris

Madame,

La Directora del Museo Nacional de Colombia me ha encomendado dar respuesta a su amable fax del 27 de febrero, en el cual nos solicita las siguientes informaciones relativas al Museo Nacional de Colombia:

1. Organigrama del Museo Nacional (Cuadro Anexo)

El cuadro anexo presenta el organigrama actual del Museo, limitado por la situación presupuestal asignada hasta el momento por el gobierno. La necesidad de desarrollar este organigrama para responder a las crecientes necesidades de investigación y conservación del patrimonio cultural colombiano, a la especialización de los recursos humanos, así como a la proyección futura del incremento continuo de las colecciones, se encuentra en estudio por parte de la Comisión para el Plan de Desarrollo Museológico, con la asesoría del Departamento Nacional de Planeación.

Por otra parte, desde 1941 las colecciones de arqueología y etnografía están al cuidado del Instituto Colombiano de Antropología, encargado de la investigación y conservación del patrimonio arqueológico nacional. De esta manera, la curaduría de dichas colecciones dentro del Museo está a cargo directamente de dicho Instituto, el cual desarrolla sus misiones en coordinación con el Museo. El Museo tiene a su cargo las colecciones de historia de la nación y las colecciones de arte nacional e internacional.

2. Estructura administrativa de la cual depende el Museo.

El Museo Nacional de Colombia depende del Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura), el cual funciona como Establecimiento Público del orden nacional, bajo la tutela del Ministerio de Educación.

El Museo funciona como una Unidad Administrativa Especial dentro de la estructura general del Instituto Colombiano de Cultura, con las siguientes



MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA CARRERA 7ª N° 28-66 TEL. 3348366 FAX. 3347447 BOGOTÁ, D. C.
INSTITUTO COLOMBIANO DE CULTURA - MINISTERIO DE EDUCACIÓN NACIONAL

0237



características:

- Autonomía para el manejo y administración de los bienes y recursos asignados por el Instituto Colombiano de Cultura. Esta autonomía está limitada en algunos aspectos financieros. Por ejemplo, sólo es posible contratar en forma autónoma hasta la suma de 23 millones de pesos.
- La representación del Museo en los asuntos legales continúa estando a cargo del Director del Instituto Colombiano de Cultura.
- El personal de contratación permanente es asignado por el Instituto Colombiano de Cultura.

Sin embargo, el gobierno nacional ha presentado este año ante el Congreso de la República un Proyecto de Ley para la creación del Ministerio de Cultura. Dicho Proyecto de Ley, según el cronograma previsto por el gobierno, será aprobado en el próximo mes de junio por el Congreso y sancionado por el Presidente de la República, doctor Ernesto Samper Pizano.

La nueva Ley establece que la estructura actual del Instituto Colombiano de Cultura será incorporada al nuevo Ministerio de Cultura en un término no mayor de seis meses a partir de la aprobación de la Ley, es decir, al finalizar 1995.

Por tales motivos, y teniendo en cuenta el proyecto de ampliación física del "Nuevo Museo Nacional" y su Plan de Desarrollo actualmente en preparación, hemos considerado oportuno estudiar la posibilidad de proponer al gobierno nacional la elaboración de un Proyecto de Ley especial para la creación y reorganización del Museo Nacional de Colombia como un Establecimiento Público nacional de carácter administrativo, bajo la tutela del nuevo Ministerio de Cultura.

Para tal fin estamos recibiendo asesoría del Departamento Nacional de Planeación y, así mismo, resultará de inmenso valor la asesoría que el Museo del Louvre, a través suyo, pueda prestarnos para orientar el proyecto de creación del Museo Nacional de Colombia como Establecimiento Público. Uno de los documentos de referencia que estamos estudiando para este propósito, es el "Decreto No. 92-1338 del 22 de diciembre de 1992 sobre la creación del Establecimiento público del museo del Louvre", el cual hemos traducido al español del texto original publicado en el Rapport d'activité 1992 de La Réunion des musées nationaux.

0237



MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA CARRERA 7 N° 28-66 TEL. 3348366 FAX. 3347447 BOGOTÁ, D. C.
INSTITUTO COLOMBIANO DE CULTURA - MINISTERIO DE EDUCACION NACIONAL



Para el mismo propósito, sería de gran utilidad conocer la estructura administrativa de la cual dependía el Museo del Louvre antes de su creación como Establecimiento público, así como el decreto de creación del Establecimiento público del Grand Louvre.

Por otra parte, el Instituto Colombiano de Antropología que tiene a su cuidado las colecciones de arqueología y etnografía colombianas, es también una Unidad Administrativa Especial del Instituto Colombiano de Cultura. En este momento estamos estudiando la forma de vinculación oficial de la curaduría de estas colecciones dentro de la futura estructura administrativa del Museo, pues hasta el momento esta vinculación y coordinación de actividades se ha desarrollado por voluntad de los directores de las dos entidades.

3. Presupuesto

Para 1995 el gobierno nacional, a través del Instituto Colombiano de Cultura, ha definido el presupuesto del Museo Nacional en 650 millones de pesos, destinados únicamente a inversión y programación. El presupuesto necesario para las colecciones de arqueología y etnografía es asumido por el Instituto Colombiano de Antropología.

Por otra parte, el presupuesto destinado para honorarios del personal y servicios de funcionamiento es sufragado directamente por el Instituto Colombiano de Cultura, en forma independiente del presupuesto de inversión y programación arriba mencionado.

El presupuesto necesario para llevar a cabo el Proyecto de ampliación del "Nuevo Museo Nacional" será aportado por el Departamento Nacional de Planeación, organismo dependiente de la Presidencia de la República.

4. Organización de los museos colombianos dentro del plan nacional.

La política estatal de organización de los museos colombianos se ha desarrollado en forma muy limitada y dispersa en los últimos años. La estructura actual del Instituto Colombiano de Cultura ha delegado en el Museo Nacional de Colombia la misión de organizar y establecer el Sistema Nacional de Museos y promover la creación de las redes nacionales y regionales de información en esta área. Sin embargo, sólo hasta este año fue posible destinar un presupuesto específico para la iniciación de este proyecto, muy reducido.

De otro lado, la política de apoyo a los museos del país, en general, se ha desarrollado a través de distintos organismos que realizan actividades dispersas



MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA CARRERA 7 N° 28-66 TEL. 3348366 FAX. 3347447 BOGOTÁ, D.C.
INSTITUTO COLOMBIANO DE CULTURA - MINISTERIO DE EDUCACIÓN NACIONAL

0237



sin una coordinación clara y efectiva entre sí:

4.1. El Instituto Colombiano de Cultura presta asesorías técnicas en el campo de conservación y restauración de colecciones a través del Centro Nacional de Restauración. De la misma manera, asesora la elaboración técnica de los inventarios y la catalogación de las colecciones a través de la División de Inventario de Patrimonio Mueble, dependiente de la Subdirección de Patrimonio Cultural del Instituto. Asimismo, presta apoyo a las necesidades de conservación y restauración de algunas de las sedes de los museos del país, a través de la Subdirección de Patrimonio Cultural arriba mencionada, la cual desempeña la secretaría técnica del Consejo de Monumentos Nacionales. Finalmente, algunos recursos para financiación de proyectos específicos de los museos del país, son distribuidos y entregados a través de la Subdirección de Fomento y Desarrollo Regional y otros a través de la Subdirección de Artes del mismo Instituto.

4.2. A su vez, el Instituto Colombiano de Cultura sostiene el funcionamiento y presupuesto de cinco museos del país: el Museo Nacional de Colombia, el Museo de Arte Colonial, la Casa-Museo del 20 de Julio de 1810, la Iglesia-Museo de Santa Clara (estos localizados en Bogotá) y la Casa-Museo de Juan del Corral en Santa Fe de Antioquia, al occidente del país.

4.3. El Instituto Colombiano de Antropología, Unidad Administrativa Especial dependiente del Instituto Colombiano de Cultura, presta apoyo a los museos arqueológicos del país, y está iniciando la creación de la red nacional de museos arqueológicos y las redes regionales respectivas.

4.4. El Banco de la República, a través de la Subgerencia de Asuntos Culturales, desarrolla programas de exposiciones temporales en algunos museos de las distintas regiones del país. Igualmente, el Museo del Oro del Banco de la República en Bogotá ha creado 9 museos regionales que dependen de la sede central de Bogotá.

4.5. La Asociación Colombiana de Museos agrupa 134 museos públicos y privados del país, los cuales se vinculan a esta Asociación mediante el pago de una cuota anual. Sin embargo, sus actividades son muy limitadas debido al escaso presupuesto. La Asociación es representante del ICOM en Colombia.

4.6. Existen muchos museos dependientes de entidades gubernamentales del orden nacional, regional y municipal.



0237



MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA CARRERA 7 N° 28-66 TEL. 3348366 FAX. 3347447 BOGOTÁ, D. C.
 INSTITUTO COLOMBIANO DE CULTURA - MINISTERIO DE EDUCACION NACIONAL



4.7. Otros museos del país funcionan como Fundaciones o Corporaciones privadas sin ánimo de lucro.

4.8. Finalmente, existen otros museos adscritos a instituciones educativas públicas y privadas (colegios, universidades) y a entidades religiosas (iglesias, seminarios).

La situación de organización estatal de los museos es aún más indefinida en cada uno de los departamentos del país (Colombia está dividida en 32 departamentos). La mayoría de las administraciones departamentales no han desarrollado programas de coordinación de los museos de su región ni conocen realmente cuántos museos existen en el departamento, a excepción de casos aislados. Ello significa que aún hoy el país no conoce con exactitud cuántos museos existen en el territorio nacional. El Museo Nacional de Colombia ha iniciado desde el año anterior la primera etapa de constitución de la red nacional de museos con una recopilación de las estadísticas parciales de museos que manejan diversas entidades. En el momento se está intentando identificar los núcleos regionales más eficaces para desarrollar el proyecto de red nacional, y las instituciones especializadas por áreas.

Finalmente, dentro del Proyecto de Ley de creación del Ministerio de Cultura que será aprobado este año, hemos incluido un artículo dedicado específicamente a la creación de la Dirección y del Sistema Nacional de Museos, así: «Artículo Dirección Nacional de Museos. El Ministerio de Cultura impulsará y reglamentará la creación y funcionamiento de la Dirección Nacional de Museos, con el objeto de prestar asesorías técnicas y desarrollar programas permanentes de formación especializada en museología, museografía y servicios pedagógicos para los museos existentes en todo el territorio nacional, fomentar la producción de publicaciones y la divulgación de las colecciones y exhibiciones, promover convenios de cooperación técnica internacional, así como canalizar programas de apoyo y estímulo a la creación de museos locales, organizar la coordinación del Sistema Nacional de Museos y conformar las redes nacionales y regionales de información en esta área».

5. Conservación de bienes inmuebles del patrimonio nacional

El edificio de la actual sede del Museo Nacional de Colombia fue construido en los últimos 20 años del siglo XIX como penitenciaría. En 1946 los presos fueron trasladados a una nueva cárcel y el edificio fue destinado y adaptado a las funciones museológicas entre 1947 y 1948. En 1975 este edificio fue declarado Monumento Nacional. A partir de 1988 se inició el plan general de restauración, con el apoyo del gobierno nacional, el Instituto Colombiano de Cultura y el





Consejo de Monumentos Nacionales. Este plan de restauración se ha ejecutado hasta hoy en un 30%. El Departamento Nacional de Planeación aprobó este año la asignación presupuestal necesaria para terminar las etapas restantes de la restauración del edificio, las cuales serán ejecutadas entre 1995 y 1998, con un costo total de 2.200 millones de pesos.

Dentro de las condiciones para el concurso de diseño arquitectónico de los nuevos espacios del Museo Nacional, se incluirán las normas del Consejo de Monumentos Nacionales relativas a la conservación y el respeto del área de influencia de las edificaciones declaradas como tales. De la misma manera se han definido otros parámetros que deben ser tenidos en cuenta por los arquitectos que participen en el concurso, tales como:

- Los nuevos espacios del Museo, de acuerdo con los análisis y las recomendaciones de asesorías anteriores, deben ser diseñados de acuerdo con los criterios de la arquitectura contemporánea, y su estructura deberá considerar la exaltación de los valores estéticos e históricos del antiguo Monumento Nacional.
- Los valores del diseño contemporáneo deberán tener la calidad suficiente para que la nueva construcción pueda ser incorporada y considerada igualmente como Monumento Nacional.
- La relación de las nuevas edificaciones con el antiguo Monumento deberá diseñarse de manera articulada para que el conjunto arquitectónico definitivo pueda ser percibido por los visitantes y los ciudadanos como una sola entidad.
- Los estudios urbanísticos de este sector de la ciudad deben tomarse como base fundamental para el diseño de los nuevos espacios y la proyección de su influencia en el entorno.

Por otra parte, la conservación y restauración de bienes inmuebles del patrimonio nacional es una de las misiones de la Subdirección de Patrimonio Cultural del Instituto Colombiano de Cultura, la cual adelanta proyectos de acuerdo con un plan de prioridades de conservación y bajo las recomendaciones del Consejo de Monumentos Nacionales. El Subdirector de Patrimonio Cultural ejerce el cargo de Secretario Técnico del Consejo.

Finalmente, dentro del Proyecto de Ley de creación del Ministerio de Cultura hemos incluido un artículo especial dedicado a la conservación de las sedes de los museos colombianos, así: "Artículo... Conservación y restauración de las colecciones y sedes de los museos. El Ministerio de Cultura fomentará y apoyará



MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA CARRERA 7 N° 28-66 TEL. 3348366 FAX. 3347447 BOGOTÁ, D.C.
INSTITUTO COLOMBIANO DE CULTURA - MINISTERIO DE EDUCACION NACIONAL

0237



MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA

programas de conservación y restauración de las colecciones que albergan los museos del país, así como de los inmuebles que les sirven de sede, previa aprobación del Consejo de Monumentos Nacionales, a través de los organismos especializados en el área y en asocio con entidades y gobiernos departamentales y municipales."

Esperamos que estas informaciones respondan suficientemente a sus expectativas. Sin embargo, no dude en solicitarnos cualquier información que, tanto Usted como Mme. Mardrus, consideren necesaria.

Reciba nuestro cordial saludo, en nombre de la Directora Elvira Cuervo de Jaramillo, los miembros de la Comisión para el Plan de Desarrollo y los Arquitectos Coordinadores del concurso "Nuevo Museo Nacional".

En espera de sus noticias, atentamente,

FERNANDO LÓPEZ BARBOSA

Museólogo

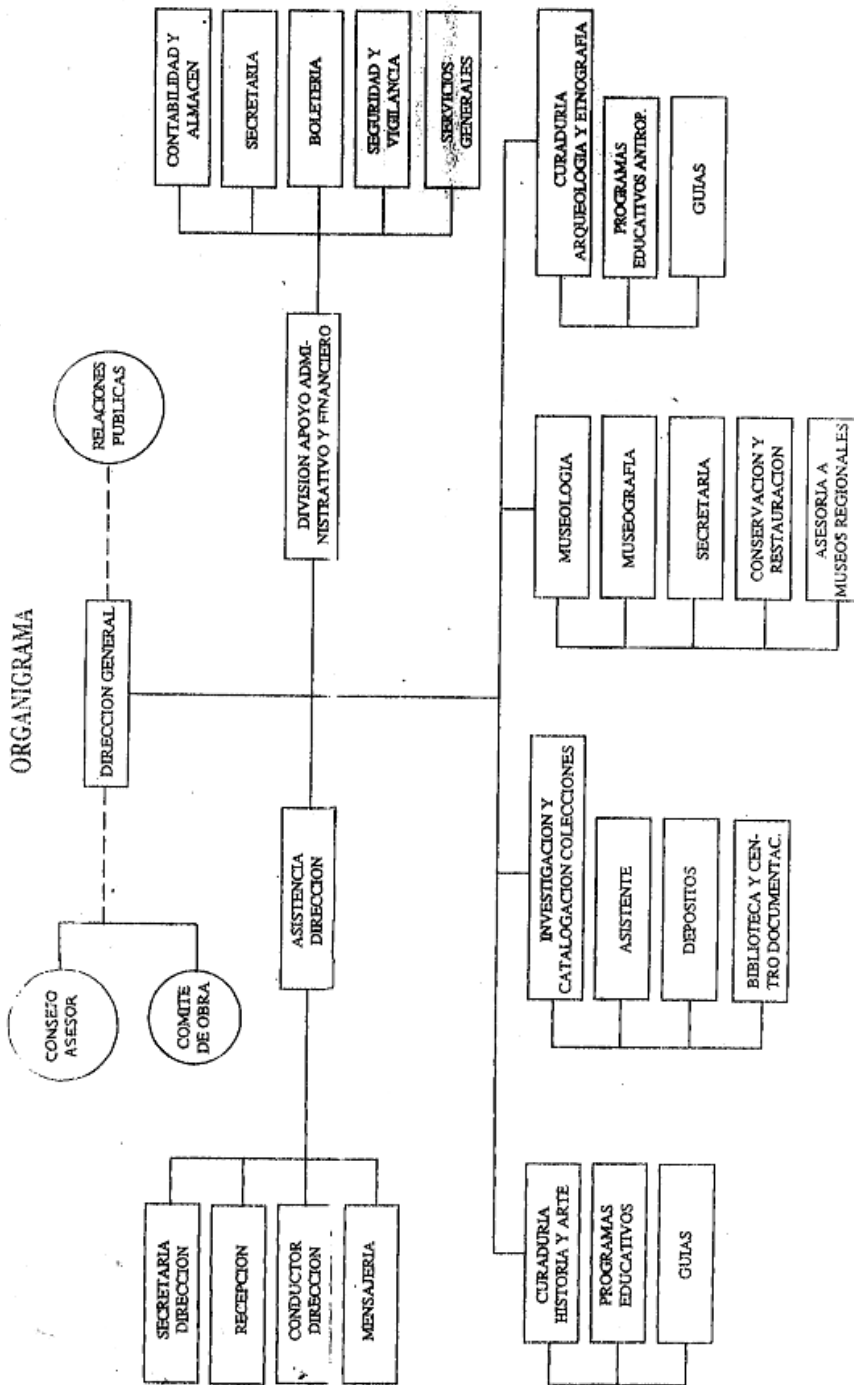
MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA

0237



MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA CARRERA 7 N° 28-66 TEL. 3348366 FAX. 3347447 BOGOTÁ, D.C.
INSTITUTO COLOMBIANO DE CULTURA - MINISTERIO DE EDUCACION NACIONAL

MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA
ORGANIGRAMA



ANEXO 4. Equipo de trabajo del Museo Nacional entre 1994-1995

(página de créditos del catálogo de la exposición temporal José María Espinosa: abanderado del arte y de la patria, 19 de octubre de 1994 - 29 de enero de 1995)

MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA

Consejo Asesor

PILAR MORENO DE ÁNGEL
Presidente
JUAN LUIS MEJÍA ARANGO
Director de Colcultura
ELVIRA CUERVO DE JARAMILLO
Directora Museo Nacional de Colombia
HERNANDO VARGAS RUBIANO
Presidente Asociación de Amigos del Museo Nacional de Colombia
FERNÁN GONZÁLEZ, S.J.
JUAN ANTONIO RODA
DORIS SALCEDO
ÁLVARO CASTAÑO CASTILLO
ASENNETH VELÁSQUEZ
CARLOS JOSÉ REYES

ASOCIACIÓN DE AMIGOS DEL MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA

Junta Directiva

HERNANDO VARGAS RUBIANO
Presidente
EDUARDO ÁNGULO
SANTIAGO ALBERTO BOTERO
JUAN AGUSTÍN CARRIZOSA
GUILLERMO FERNÁNDEZ DE SOTO
MANUEL HERNÁNDEZ
CLEMENCIA DE LLERAS
PEDRO MIGUEL NAVAS
CÉSAR QUERUBÍN
EDUARDO RUIZ MARTÍNEZ
MARINA URIBE DE EUSSE
ANA MARÍA CAICEDO DE VÉLEZ
LUCÍA DE SANDOVAL
GLORIA TAMAYO DE ECHEVERRY
CARLOS ARTURO TORRES
JOSÉ PABLO URICOECHEA
CLORINDA ZEA

Dirección General

Directora
ELVIRA CUERVO DE JARAMILLO
Asistente
FERNANDO ARIAS LEMOS
Coordinadora de Eventos
CAROLINA CASTILLO

Recepcionista

ALICIA TORRES JIMÉNEZ
Secretarias
BLANCA INÉS URIBE VÉLEZ
JOSEFINA VALENZUELA
Conductor
JORGE BERNAL M.

Área de Historia y Arte

Curadora
BEATRIZ GONZÁLEZ
Jefe de Investigación
MARTHA SEGURA
Asesores
MARGARITA GONZÁLEZ
ADRIANA MAYA
JORGE ARIAS DE GREIFF
DIANA GRIMBERG PEISACH
ÁLVARO VARGAS
Coordinadora
LUZ EDILMA RUIZ CASALLAS
Asistente
MIRTA HERNÁNDEZ
Depósitos
STELLA GÓMEZ DE PARRA

Área de Arqueología y Etnografía

Curadora
CLARA ISABEL BOTERO
Investigadores
ÁLVARO BERMÚDEZ
XIMENA PERRY
CATALINA SIMMONDS
LUIS TIBERIO GALEANO
NATALIA OTERO
Asesores
MARÍA VICTORIA URIBE
ADRIANA MAYA
JORGE MORALES
Mensajero
JUSTINO JAVIER ACOSTA

Área de Museología y Museografía

Museólogo
FERNANDO LÓPEZ BARBOSA
Museógrafo
ARMANDO SUÁREZ ROA
Auxiliares de Museografía
LUIS CARLOS GÓMEZ
GILBERTO MORERA
PABLO GRANADOS
MIGUEL SÁNCHEZ
PEDRO FONSECA
Secretaria
NEYLA PINTO PRECIADO

Área de Conservación y Restauración

Asesores
RODOLFO VALLIN MAGANA
CLARA EUGENIA LARA ZERPA
PATRICIA ROJAS
EILEEN HANNABERG
MARÍA CECILIA ÁLVAREZ
PATRICIA GARCÍA (DIRECTORA C.N.R.)
JANETH MOLINA (C.N.R.)
GRACIELA ESGUERRA (C.N.R.)

Comité de Restauración del Monumento

Integrantes
URBANO RIPOLL
JOSÉ DARIO HERNÁNDEZ
ALFREDO DE BRIGARD
NICOLÁS ARRUBLA
ENRIQUE GUTIÉRREZ
FERNANDO LÓPEZ BARBOSA
VIVIANA ORTIZ
JESÚS EDUARDO PRADOS
Asesores
LUIS ENRIQUE GARCÍA
JULIO MARTÍNEZ

Área de Programas Educativos

Coordinadora
CLARA SOFÍA PINTO
Guías
MARINA LUENGAS RODRÍGUEZ
ROSALBA GALINDO DÁVILA

Área de Administración

Administrador
BERTOLFO BETANCOURT GARAY
Secretaria
JOSEFINA VALENZUELA
Mensajero
PABLO SIMÓN VARGAS
Boletería
ANSELMO LOZANO MORA

Grupo de Apoyo Mantenimiento

LUIS CARLOS GÓMEZ
GILBERTO MORERA
PABLO GRANADOS
MIGUEL SÁNCHEZ
PEDRO FONSECA

Servicios Generales

MARÍA EUGENIA CASTIBLANCO
NANCY RUEDA ESCAMILLA
MARLENY LADINO GÓMEZ
LUZ MERY PACHÓN BERMÚDEZ
MARÍA DEL CARMEN BERNAL SOSA
LUZ MARINA BELTRAN PARRA

Personal de Seguridad

Coordinador
MANUEL BASTO BLANCO
Agentes de Policía
WILLIAM A. HUERTAS RAMÍREZ
Policías Bachilleres
LEANDRO PULIDO ROZO
ALEX SÁNCHEZ
FREDY PÉREZ
Vigilantes
GUSTAVO CUPITRA GARCÍA
JOSÉ ISIDRO VARGAS MUÑOZ
LUIS MARIA GUTIERREZ TORRE
JOSÉ ANIBAL AMADO CARO
EVELIO MILLÓN
JOSÉ MIGUEL PÉREZ MEDINA
HELO DANIEL VALENCIA OSORIO
GABRIEL SOLARTE
VÍCTOR CAICEDO MENDIETA
LAURENCIO PÉREZ CARREÑO
FRANCISCO MORA TORRES
HORACIO VELASCO ARDILA
GUILLERMO BOHORQUEZ CHINGATE
MAURICIO TORRES TORRES
MIGUEL GALINDO
JOSÉ FERMIN CASTILLO DÍAZ
ELISEO GUTIÉRREZ SUÁREZ
TULIO CHITIVA RODRÍGUEZ
LUIS ANTONIO ESPEJO AGUILAR
ADALBERTO NARVAEZ CASTILLO
LUIS MARIA GUTIERREZ
JOSÉ MATEUS HERNÁNDEZ
MAXIMILIANO NANCO NEIT
URIEL RENDÓN MUÑOZ
MIGUEL ESPINOSA AREVALO
ROBERTO E. GARZÓN C.

ANEXO 5. Definición de la estructura del Museo Nacional en 1996

DEFINICIÓN DE LA ESTRUCTURA INTERNA DE LA UNIDAD ADMINISTRATIVA ESPECIAL MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA⁶⁴³

Los actuales Estatutos de Colcultura únicamente definen para esta Unidad Administrativa Especial una estructura interna compuesta por la Dirección, la División de Apoyo Administrativo y Financiero y los otros cuatro museos de Colcultura.

Ante las dificultades de gestión y el crecimiento de los servicios, ha sido necesario desarrollar una estructura interna que permita en la práctica responder al cumplimiento de las funciones asignadas a esta Unidad Administrativa Especial.

Dirección

La Dirección de la Unidad Administrativa Especial Museo Nacional de Colombia tiene a su cargo tres grandes frentes de trabajo: 1) las funciones específicas de dirección del Museo Nacional de Colombia como la entidad museística más antigua del país, encargada de la conservación, investigación y difusión de testimonios representativos de todos los períodos de la historia de la cultura nacional; 2) las funciones de dirección, orientación y apoyo de los otros cuatro (4) museos de Colcultura; y 3) las funciones de dirección de los programas de asesoría a los museos de todo el país y del proyecto de creación de la Red Nacional de Museos.

Para cumplir a cabalidad con las funciones delegadas, se ha hecho necesario integrar como parte del despacho de la Dirección las siguientes secciones, cada una de ellas ocupada en la actualidad por una (1) persona: Asistencia de la Dirección; Proyectos Especiales; Coordinación de Eventos; Programa Red Nacional de Museos; y Museología.

Los otros cuatro (4) museos de Colcultura dependen de la Dirección de la Unidad Administrativa Especial, la cual ha otorgado en la práctica una especial autonomía a los directores de cada uno de los Museos para su orientación y manejo interno, manteniendo una constante comunicación y coordinación de actividades y proyectos.

Departamentos de Curaduría

La gran dimensión de las colecciones reunidas en el Museo Nacional de Colombia (que en la actualidad suman más de 28.000 piezas) ha llevado en los últimos cuatro años a la reorganización y estructuración interna de dos (2) Departamentos de Curaduría: el Departamento de Arte e Historia y el Departamento de Arqueología y Etnografía. La Curaduría se define en la museología internacional como la parte del museo encargada del cuidado, investigación, exhibición e incremento de las colecciones, con carácter científico y académico, teniendo como misión principal profundizar el conocimiento de las colecciones, base fundamental de trabajo para todas las demás secciones del museo, y así mismo elevar el prestigio científico de la entidad.

El Departamento de Arte e Historia tiene bajo su responsabilidad la colección sobre la historia de la cultura nacional (incluida la investigación del Monumento) a partir del siglo XVI hasta el presente, y la colección de la historia del arte colombiano, que cubre los mismos períodos, con una pequeña sección de referencia integrada por piezas representativas del desarrollo del arte universal.

⁶⁴³ Museo Nacional de Colombia – Unidad Administrativa Especial del Instituto Colombiano de Cultura. Respuestas al cuestionario “*Funcionamiento del Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura. Evaluación, Estudios y Propuestas*”. Archivo institucional, 1996, pp. 10-12.

El Departamento de Arqueología y Etnografía tiene a su cargo la colección de vestigios arqueológicos, desde las primeras evidencias del ser humano en el territorio (hace 12.000 años) hasta la llegada de los españoles, y la colección de objetos etnográficos de los grupos indígenas del siglo XX y de las culturas afrocolombianas contemporáneas. Este Departamento, en cuanto a las funciones curatoriales de sus colecciones, depende simultáneamente de la Dirección del Instituto Colombiano de Antropología y de la Dirección del Museo Nacional de Colombia, y es, a su vez, la División de Desarrollo del Patrimonio Arqueológico y Antropológico del ICAN.

Cada uno de los Departamentos de Curaduría, para el cabal cumplimiento de sus funciones, tiene un mínimo personal dedicado a la investigación, el registro y manejo de colecciones en reserva, la conservación y la documentación.

División Educativa y Cultural

La División Educativa y Cultural del Museo Nacional de Colombia tiene una dimensión social que involucra tanto al personal que labora en el Museo como a los diversos públicos que lo visitan, mediante el fomento de la curiosidad, la inventiva y la investigación. Su misión consiste en hacer descubrir a los nuevos visitantes la diversidad de las colecciones del Museo y los valores del edificio, incitar a quienes ya lo conocen a explorarlo más ampliamente y hacer que la comunidad lo reconozca como un espacio de encuentro y comunicación. Sus acciones se concentran en la investigación y aplicación de diversas estrategias y medios de acceso al conocimiento y comprensión de las colecciones, dirigidos hacia los distintos niveles de público, y en el diseño de alternativas que permitan propiciar la reflexión sobre nuestra identidad y el futuro de la Nación a partir del contacto con los testimonios del pasado.

División de Comunicación⁶⁴⁴

La División de Comunicación tiene a su cargo, en primer término, el establecimiento de puntos de unión entre el público y los servicios que ofrece el Museo y, en segunda instancia, el desarrollo de la comunicación interna de la institución. Para ello diseña y aplica diferentes estrategias dirigidas tanto al público general como al personal del Museo. Entre sus objetivos se incluyen: apoyar la difusión fidedigna de los contenidos del Museo; incrementar la asistencia del público, tanto colombiano como extranjero, y su participación en las actividades que el Museo organiza, a través de la divulgación oportuna y efectiva; apoyar la labor del Programa Red Nacional de Museos; lograr un profundo sentido de pertenencia del personal del Museo hacia la institución.

División de Museografía

La División de Museografía es responsable de la correcta presentación de las exposiciones permanentes y temporales, como etapa final del trabajo interno desarrollado previamente por los Departamentos de Curaduría. Los logros en la interpretación y comunicación de las colecciones y sus programas museográficos traducidos al campo del diseño espacial llevado a cabo por esta División, son base fundamental para los trabajos de las Divisiones Educativa y Cultural y de Comunicación. Su trabajo se concentra en la planeación, programación, diseño y montaje de exhibiciones temporales y permanentes, en conjunto con los Curadores de las colecciones; lleva a cabo el mantenimiento de las exhibiciones y desarrolla el mejoramiento de los procesos y métodos del trabajo museográfico, en coordinación con las demás áreas del Museo.

División de Apoyo Administrativo y Financiero

La División de Apoyo Administrativo y Financiero tiene a su cargo la misión de apoyar el desarrollo de la entidad y de todos sus programas, proyectos y actividades, mediante la planeación, ejecución y control del presupuesto, la proyección de los actos administrativos requeridos y la provisión de

⁶⁴⁴ En septiembre de 1996, la actual División de Comunicaciones se denominaba en singular.

los elementos y recursos de trabajo necesarios para el buen funcionamiento de la institución y la prestación eficaz de los servicios al público. Dentro de sus responsabilidades se encuentran la seguridad y mantenimiento general del Museo, la planificación, organización y control de las actividades a cargo del personal administrativo y de servicios, así como la aplicación de normas legales y fiscales relacionadas con la gestión financiera. Esta División tiene además, en la actualidad, funciones de control y seguimiento del presupuesto asignado a los otros cuatro (4) Museos de Colcultura, cuya ejecución se realiza previa solicitud de los directores de cada Museo y previo visto bueno de la Dirección del Museo Nacional de Colombia. En el momento en que la Unidad Administrativa Especial adquiera la autonomía que le corresponde, la ejecución de estos presupuestos será responsabilidad directa de esta División.

ANEXO 6. Ley 188 de 1995 - Plan Nacional de Desarrollo e Inversiones 1995-1998⁶⁴⁵

[...] **Artículo 20.** *Apruébese como integrante de la Parte General del Plan Nacional de Desarrollo e incorpórese como anexo de la presente ley, el documento El Salto Social, elaborado por la Presidencia de la República y el Departamento Nacional de Planeación, con todas las modificaciones, adiciones y orientaciones generales contenidas en la ponencia para segundo debate y en las otras proposiciones aprobadas por el Congreso de la República. [...]*

[...]

ANEXO. EL SALTO SOCIAL

[...]

CAPÍTULO 5. EL TIEMPO DE LA GENTE

[...]

I. EL SALTO EDUCATIVO Y CULTURAL

[...]

B. La cultura, fundamento de la nacionalidad

[...] *La política cultural debe promover la autonomía y el fortalecimiento de la personalidad de todas y cada una de las regiones, etnias y comunidades, como reflejo nítido y enriquecedor de la diversidad cultural. [...] Con este propósito se conformarán, durante el cuatrienio, 36 Consejos Departamentales y Distritales y se consolidarán **redes** regionales de servicios culturales que integren **museos**, bibliotecas, archivos, casas de cultura, radios comunitarias y centros de documentación.*

[...]

Ante la evidente carencia de espacios para la actividad cultural, se hace imperiosa la adopción de mecanismos para la recuperación, construcción y mantenimiento de la infraestructura propia del sector a nivel institucional y privado. Merecerá especial atención la restauración y ampliación del Museo Nacional, como patrimonio histórico y artístico representativo de los diversos valores culturales del país, para lo cual el Gobierno Nacional destinará los recursos necesarios durante el cuatrienio.

[...] *El patrimonio es la cultura como pasado, como memoria colectiva y como herencia. La política de protección y difusión del patrimonio fomentará la investigación en las áreas antropológica, bibliográfica, mueble, inmueble e intangible. Se dará especial atención a la conservación de los monumentos nacionales, a la restauración de obras patrimoniales que amenacen ruina, a la capacitación del recurso humano especializado para este fin y a la divulgación de dicho patrimonio.*

⁶⁴⁵ Subrayado fuera del texto.

TERCERA PARTE.

Memoria analítica de la **Práctica** (1999)

**Coordinación del programa
de diagnóstico de áreas de trabajo
del Museo Nacional de Colombia
y propuesta de desarrollo
para el Plan Estratégico 2001-2010
(Práctica realizada en 1999)**

Fernando López Barbosa

Introducción

En el presente documento de análisis se recogen los resultados de la Práctica realizada en el Museo Nacional de Colombia durante 1999, cuya homologación fue aprobada en 2011 por el Consejo de Facultad, previa recomendación del Comité Asesor de la Maestría. Se trata del proceso de construcción participativa del *Plan Estratégico 2001-2010: “Bases para el Museo Nacional del futuro”*, correspondiente al tercero de los cinco resultados previstos en el marco del Convenio PNUD/COL/96/017 “Apoyo al Proyecto de Ampliación del Museo Nacional de Colombia”.

La realización de este resultado, que se llevó a cabo entre 1999 y 2001, inició a finales de 1998 con el diseño de la metodología para revisar el Plan que el Museo estaba ejecutando en esa época, y construir de manera participativa el *Plan Estratégico 2001-2010*. Dicha metodología se concentró esencialmente en realizar la evaluación de la estructura institucional del Museo con la participación activa de las oficinas, con el objetivo de permitirle al equipo de trabajo la presentación de un diagnóstico de cada oficina y la elaboración de una propuesta de desarrollo de su área hacia el año 2010, con lo cual se llevaría a cabo la revisión de las principales funciones del Museo relacionadas con la investigación, la conservación y la divulgación.

El autor de este trabajo participó en el proceso como Coordinador del Convenio PNUD/COL/96/017, en conjunto con la asesora de planeación Carolina Villamizar Bonilla y las distintas áreas del Museo, desarrollando a comienzos de 1999 la coordinación del diseño de las catorce (14) mesas de trabajo que se realizaron a lo largo de ese año con la participación de los miembros del equipo de cada oficina, quienes presentaban a

consideración de asesores externos de diversas disciplinas su propio diagnóstico y sus propuestas de desarrollo del área.

Los resultados de esta metodología permitieron consolidar el cuerpo central del *Plan Estratégico 2001-2010* del Museo Nacional, al tiempo que demostraron la pertinencia de vincular al equipo de trabajo, a los asesores externos y a la ciudadanía en la construcción de las propuestas de futuro del Museo.

1. Ficha técnica (1999)

1.1. Nombre de la institución: Museo Nacional de Colombia

1.2. Dirección: Carrera 7ª N° 28-66 ⁶⁴⁶

1.3. Teléfonos: Conm. 381 6470 – Fax: 381 6490 ⁶⁴⁷

1.4. Página web: www.museonacional.gov.co

1.5. Correo Electrónico: info@museonacional.gov.co

1.6. Nombre del director:

- En 1999: Elvira Cuervo de Jaramillo

- Desde noviembre de 2005: María Victoria De Angulo de Robayo

1.7. Horario del museo:

Exposiciones permanentes y temporales

Martes a Sábado: 10 am. a 6 p.m.; Domingo: 10 a.m. a 5 p.m.; Lunes: cerrado.

Bóveda de orfebrería

Martes a viernes de 10 am. a 5 pm.

1.8. Tipo de institución: museo general, de carácter público, del nivel nacional.

1.9. Entidad a la que pertenece el museo:

⁶⁴⁶ Tal como se menciona en la segunda parte de este trabajo (Memoria de la Estancia), esta dirección corresponde a la nomenclatura urbana del inmueble. Sin embargo, como no existe este número instalado en alguna placa sobre la fachada, en distintas épocas se ha publicado también la siguiente dirección: Carrera 7ª, entre Calles 28 y 29.

⁶⁴⁷ Para la fecha en que se desarrolló esta Práctica (1999), el Museo Nacional tenía una línea independiente de fax (334 7447, que era a su vez la única línea de larga distancia), y un conmutador PBX, con el número 334 8366.

- En 1999: Hasta ese año se continuó trabajando en conjunto con el Instituto Colombiano de Antropología (ICAN),⁶⁴⁸ en el marco de la cooperación prevista en la Resolución N° 1178 del 9 de junio de 1992, expedida por el director del Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura, cuyos compromisos fueron cedidos al nuevo Ministerio de Cultura en 1997. Tanto el Museo Nacional como el ICAN eran unidades administrativas especiales del Ministerio de Cultura, sin personería jurídica ni autonomía administrativa y financiera.

- En la actualidad: El Museo Nacional de Colombia es una unidad administrativa especial del Ministerio de Cultura y tiene directamente a su cargo las colecciones de arte e historia dentro de sus inventarios. Las colecciones de arqueología y etnografía forman parte de los inventarios del Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH), establecimiento público autónomo, adscrito al Ministerio de Cultura. Estas colecciones están a cargo del Departamento de Curaduría de Arqueología y Etnografía del Museo Nacional, el cual se administra de manera conjunta entre el ICANH y el Museo mediante el Convenio Interadministrativo N°2257 suscrito el 2 de julio de 2013, con duración de 10 años.

1.10. Fecha de fundación: 28 de julio de 1823

1.11. Disciplinas o áreas patrimoniales: arqueología, arte, etnografía, historia.

1.12. Dimensión de las colecciones: 28.500 piezas aprox.

1.13. Dimensiones de la sede:

El Museo Nacional de Colombia ocupa un área de terreno de 5.983 m²,⁶⁴⁹ correspondiente al Lote A del inmueble conocido como “antiguo Panóptico”, donde se ubica el edificio de la antigua Penitenciaría de Cundinamarca construido en el siglo XIX. El edificio tiene una área construida de 11.222 m², distribuidos en su mayoría en tres pisos, con una sección de dos pisos (ala noroccidental, vestíbulo principal y ala suroccidental, parcialmente) y una sección de un piso (correspondiente al Auditorio, la sala de exposiciones temporales y los jardines interiores).

⁶⁴⁸ Esta entidad se denominó Instituto Colombiano de Antropología (ICAN) hasta diciembre de 1999, cuando se fusionó con el Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, adquiriendo el nombre de Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH).

⁶⁴⁹ Escritura Pública N° 4289 del 21 de septiembre de 1973, otorgada por la Notaría 14 de Bogotá, en la cual el Departamento de Cundinamarca protocolizó la tradición y propiedad del globo de terreno, incluidos los planos de linderos.

2. Reseña histórica del área de práctica

La Práctica objeto de análisis se desarrolló durante 1999, mientras el autor de este trabajo se encontraba ocupando el cargo de Coordinador del Convenio PNUD/COL/96/017 “Apoyo al proyecto Ampliación del Museo Nacional de Colombia”, suscrito el 30 de diciembre de 1996 entre el Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura), el Departamento Nacional de Planeación (DNP) y el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD). La Oficina Coordinadora de este Convenio había iniciado labores el 1° de octubre de 1997.

En el documento original del Convenio se determinó como objetivo inmediato “apoyar al Estado Colombiano con los instrumentos técnicos y operativos que le permitan programar y ejecutar eficazmente el Proyecto «Ampliación del Museo Nacional de Colombia»”.⁶⁵⁰ Para alcanzar este objetivo, se estructuraron cinco resultados esperados, así:

Resultado 1

Formalización de la propiedad, a favor de la Nación, de los terrenos previstos para la ampliación del Museo Nacional, que en la actualidad pertenecen a la Lotería de Cundinamarca, empresa del Departamento.

[...]

Resultado 2

Desarrollo del Concurso de Diseño Arquitectónico del Proyecto de Ampliación del Museo Nacional, que por Ley será coordinado por la Sociedad Colombiana de Arquitectos.

[...]

Resultado 3

⁶⁵⁰ Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), Departamento Nacional de Planeación (DNP), Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura). *Convenio PNUD/COL/96/017 “Apoyo al proyecto Ampliación del Museo Nacional de Colombia”*. Bogotá, Diciembre de 1996, p. 15.

Plan de conformación de la nueva estructura institucional del Museo, definido por etapas ligadas al Proyecto "Ampliación del Museo Nacional de Colombia".

[...]

Resultado 4

Plan de formación de los recursos humanos necesarios para la nueva estructura institucional.

[...]

Resultado 5

*Instrumentos operativos para la adecuada programación y coordinación de los estudios técnicos y procesos de ejecución del Proyecto "Ampliación del Museo Nacional de Colombia".*⁶⁵¹

Aunque la duración inicial de este convenio fue fijada en dos (2) años, hasta diciembre de 1998, prorrogables por acuerdo entre las partes, en la carátula del documento se aclaraba que “la presente asistencia técnica propone diseñar los instrumentos operativos que permitan programar y coordinar de manera eficaz los diversos estudios técnicos, la planeación de recursos humanos, la reestructuración institucional y los procesos de ejecución del Proyecto "Ampliación del Museo Nacional de Colombia", durante todo el período de su duración, el cual se estima entre 7 y 10 años”.⁶⁵²

Se dispuso asimismo la creación de un Comité Técnico Interinstitucional del Convenio, el cual estaba encargado de orientar las actividades, revisar periódicamente su ejecución y recomendar los ajustes necesarios en sus planes, presupuesto y cronograma. También se encargó a este Comité “asegurar la coherencia de la gestión del Proyecto con las políticas estatales en materia cultural y la vinculación coordinada de las distintas instancias gubernamentales”.⁶⁵³ Así, inicialmente este Comité Técnico Interinstitucional estaba integrado por seis miembros: el Ministro de Educación Nacional, el Director del Departamento Nacional de Planeación, el Representante Residente del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, el Director del Instituto Colombiano de Cultura (que fue reemplazado por el Ministro de Cultura a partir de la liquidación de este Instituto y la creación del Ministerio), el Director del Instituto Colombiano de Antropología, y la Directora del Museo Nacional de Colombia. Posteriormente, a partir del 19 de octubre de 1998, ingresaron como miembros del Comité Técnico el Gobernador de Cundinamarca y el

⁶⁵¹ *Ibíd.*, pp. 15-17.

⁶⁵² *Ibíd.*, p. 1.

⁶⁵³ *Ibíd.*, pp. 13-14.

Alcalde Mayor de Bogotá, representado por la Secretaría de Educación Distrital.

En este marco, para la fecha en que se desarrolló la Práctica, se había determinado con claridad que los resultados 2 y 5 estaban sujetos al logro del resultado 1, teniendo en cuenta que el concurso de diseño arquitectónico (resultado 2) sólo podría convocarse cuando la Nación fuera propietaria de los terrenos previstos para la ampliación (resultado 1) y que la programación de estudios técnicos y ejecución de las obras (resultado 5) se realizaría una vez culminados los diseños arquitectónicos (resultado 2). De igual forma, el plan de formación de los recursos humanos necesarios para la nueva estructura institucional (resultado 4) sólo podría elaborarse al culminar el “Plan de conformación de la nueva estructura institucional del Museo, definido por etapas ligadas al Proyecto Ampliación del Museo Nacional de Colombia” (resultado 3).

Una vez determinada esta relación de causalidad entre resultados, se obtuvo aprobación para iniciar el diseño de las actividades del Resultado 3, en los siguientes aspectos enunciados en el documento del Convenio:

3.1. Revisión de las bases para el Plan de Desarrollo del Museo Nacional de Colombia e identificación de los siguientes aspectos:

- a. Metas de cubrimiento del plan.*
- b. Misión y objetivos del Museo.*
- c. Principales funciones del Museo relativas a la investigación, conservación y divulgación.*

Para este efecto, se realizó en mayo de 1998 el primer *Taller de focalización estratégica*, en el cual se llevó a cabo la revisión de los aspectos anteriores. Así mismo, se inició en julio de 1998 el Plan de Informática, necesario para sistematizar toda la información relativa a las colecciones, servicios y recursos del Museo Nacional, así como los costos de operación y, en general, la información financiera global del Museo.

De igual manera, se diseñó un programa detallado de actividades para la producción del *Plan Estratégico 2000-2010*,⁶⁵⁴ programa que fue aprobado por el Comité Técnico Interinstitucional del Convenio en su reunión del 19 de octubre de 1998. Dicho programa

⁶⁵⁴ En ese momento se pensaba que el Plan Estratégico iniciaría en el año 2000, pues se desconocían los distintos factores, internos y externos, que incidirían en la complejidad y dificultad de su formulación. Uno de los factores externos fue el trabajo de formulación participativa del *Plan Nacional de Cultura 2001-2010* que desarrolló el Ministerio de Cultura durante el año 2000 a través de la realización de foros en muchos municipios del país, lo que implicó incorporar en el plan de trabajo las conclusiones de este proceso relacionadas con las expectativas del sector hacia los museos y las propias expectativas de los museos regionales.

incluyó la realización de un estudio profundo institucional de la estructura administrativa y financiera del Museo, orientado a revisar las siguientes actividades previstas también en el resultado 3:

- [...] d. Evaluación de la actual estructura institucional del Museo Nacional de Colombia.*
- e. Análisis de las posibles formas de oficializar la vinculación con el Instituto Colombiano de Antropología.*
- f. Estudio de las posibilidades de incorporar al Museo Nacional las colecciones de algunos museos de Bogotá que actualmente carecen de sede, tales como el Museo Ferroviario, el Museo de Desarrollo Urbano o el Museo Indígena de Colombia (Ethnia).*
- g. Recursos financieros, tecnológicos, humanos e institucionales para la ejecución del plan.*
- h. Funciones y responsabilidades del Gobierno Nacional para liderar la ejecución del plan.*

3.2. Diseño de los esquemas operativos del plan, indicando:

- a. Estructura organizativa.*
- b. Fases de ejecución y cronograma general.*
- c. Actividades de la primera fase.*
- d. Marco legal e institucional para la operación.*
- e. Monto, fuente y aplicación de los recursos financieros.*
- f. Apoyo requerido de fuentes externas.⁶⁵⁵*

La realización de este programa de actividades incluyó la definición e implementación de una estrategia de comunicación que acompañaría todas las actividades definidas en el programa de construcción participativa del *Plan Estratégico 2000-2010*, así como el diseño e iniciación del Estudio Económico y Financiero del Museo Nacional.

⁶⁵⁵ Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), Departamento Nacional de Planeación (DNP), Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura). Op. Cit., pp. 16-17.

3. Organización administrativa del área específica

Dentro del documento del Convenio PNUD/COL/96/017 “Apoyo al Proyecto Ampliación del Museo Nacional de Colombia” se determinó la creación de una Oficina Coordinadora del Proyecto, a la cual se le fijaron las siguientes gestiones de índole administrativa, técnica y financiera como sus principales actividades:

1. *Las gestiones de índole **administrativa** abarcarán el marco legal institucional y las diligencias para la obtención de los terrenos hasta su escrituración, el manejo y contratación del personal propio de la Oficina Coordinadora del Proyecto, la ejecución de los contratos técnicos con las firmas de profesionales nacionales y extranjeros que se requieran, incluyendo la supervisión del contrato para el Concurso de Diseño Arquitectónico, el compromiso de obtener oportunamente las asesorías técnicas internacionales durante las distintas fases del proyecto y el desarrollo del proyecto ganador.*
2. *Dentro de las funciones de orden **técnico**, será su obligación garantizar que las bases del Concurso de Diseño Arquitectónico cumplan a cabalidad con los objetivos y metas propuestas. Dentro de las bases del Concurso se deberá destacar la posibilidad de ejecutar el proyecto por etapas, e incluir las consideraciones especiales relativas al paisajismo, obras exteriores y estudios de impacto ambiental. Con posterioridad al juzgamiento y premiación del Concurso, prestará apoyo al arquitecto ganador para que las asesorías técnicas nacionales e internacionales sean útiles y efectivas. Así mismo, se creará un comité para asesorar al arquitecto ganador en el desarrollo del proyecto, tanto en los aspectos museológicos de arqueología, etnografía, historia y arte, como en los aspectos técnicos, específicamente de construcción, suelos, cálculos estructurales y cimentación, mecánicos, ventilación y control de clima, iluminación, seguridad, informática, video, instalaciones eléctricas, de comunicaciones, estudios hidráulicos y sanitarios, etc. El Asesor Nacional deberá elaborar en detalle y ejecutar los cronogramas de las etapas básicas o resultados previstos, a saber: 1)*

Formalización de la propiedad de los terrenos a favor de la Nación; 2) Concurso de Diseño Arquitectónico; 3) Plan de conformación de la nueva estructura institucional de Museo; 4) Plan de formación de los recursos humanos necesarios para la nueva estructura; 5) Desarrollo del Proyecto Ganador, de los diversos estudios técnicos y realización de las licitaciones para su construcción. Cada cronograma estará acompañado de un estimativo de inversión mensual.

3. *La parte **financiera** establecerá los montos de inversión y colaborará en las diligencias para la obtención de los recursos tanto nacionales como internacionales y privados, manejará el flujo de fondos para que la ejecución de los estudios técnicos y de las obras y adecuación de los espacios correspondan a las posibilidades económicas del momento, llevará claramente la contabilidad del proyecto y la proyección de sus costos en el tiempo.*⁶⁵⁶

La organización de esta oficina correspondió al modelo básico de las oficinas coordinadoras de los Proyectos del PNUD en Colombia, con un asesor o coordinador nacional, designado de común acuerdo entre las instituciones participantes en el Convenio, cargo que fue ocupado por el autor de este trabajo, y una asistente administrativa, encargada de apoyar los trámites propios de ejecución del Convenio, de acuerdo con los procedimientos administrativos que regulaban tales convenios internacionales. Para organizar y apoyar las actividades de construcción del Plan Estratégico, se vincularon algunos consultores, así como para el desarrollo del Estudio Económico y Financiero y el Plan de Informática. La implementación de este esquema de organización, así como la contratación de cada uno de los consultores, contó con la aprobación previa del Comité Técnico Interinstitucional, como instancia máxima de decisión del Convenio. Todas las solicitudes de contratación y órdenes de pago enviadas al PNUD para la ejecución de los recursos del Convenio en desarrollo de los planes aprobados, requerían la firma del Director Nacional del Convenio (inicialmente el Secretario General del Ministerio de Cultura, en representación del Ministro, y posteriormente la Directora del Museo Nacional, delegada a partir del 3 de septiembre de 1999⁶⁵⁷). De igual forma, todas las solicitudes de ejecución presupuestal requerían, para su trámite, verificar que estuvieran contenidas en el plan de actividades aprobado por el Comité Técnico Interinstitucional, así como el visto

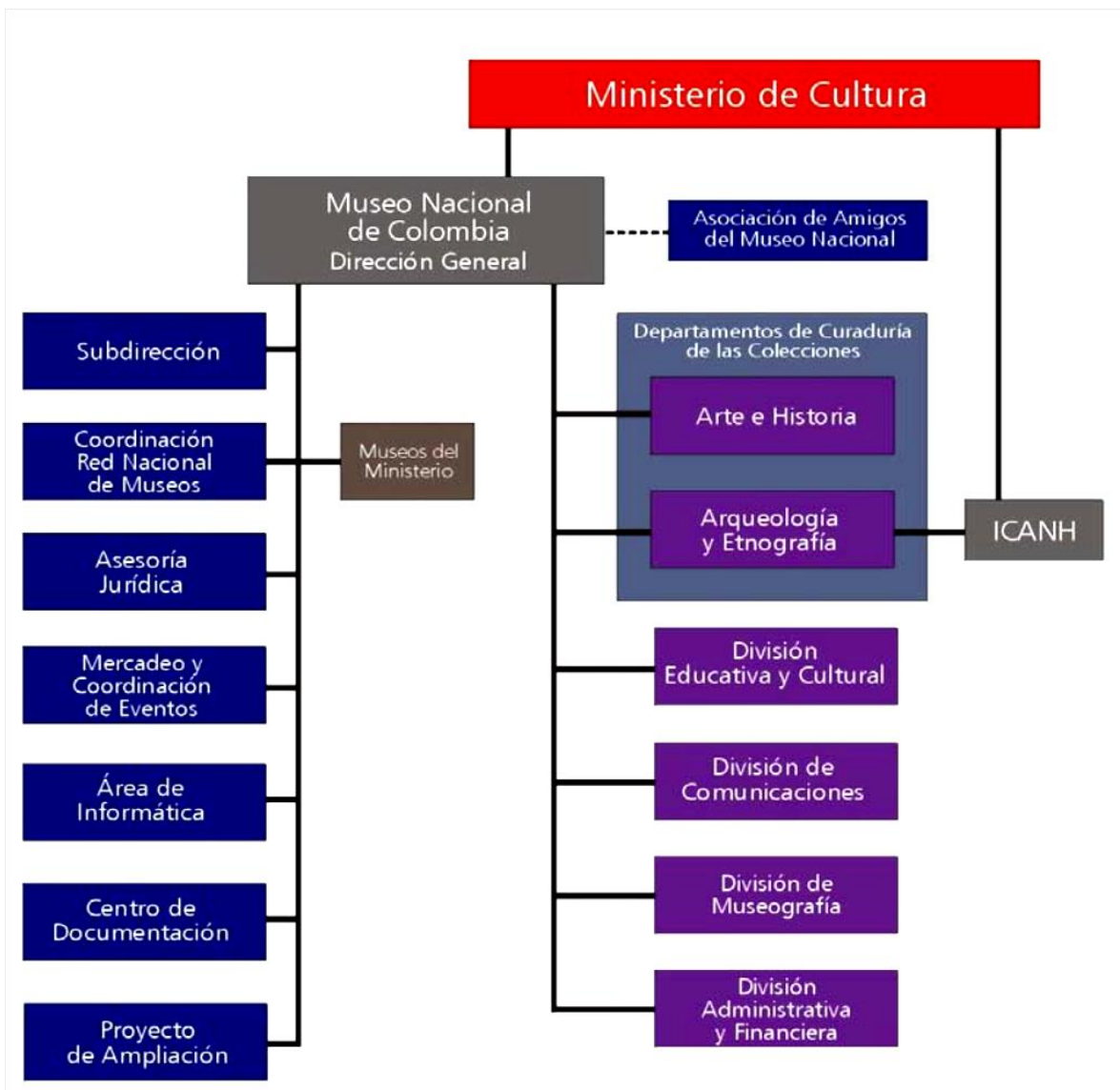
⁶⁵⁶ *Ibíd.*, p. 14

⁶⁵⁷ Resolución N° 1093 del 11 de agosto de 1999.

bueno del Coordinador nacional y del Oficial de Programa encargado de la supervisión del Convenio al interior del PNUD.

La oficina coordinadora del Convenio se encontraba localizada dentro del Museo Nacional, aunque los consultores que laboraban en esta oficina eran contratados directamente por el PNUD, previa solicitud de la Dirección Nacional del Convenio, con base en contratos cuya duración máxima no podía superar los seis meses. Al terminar cada contrato se requería la presentación de resultados y el envío del informe final al PNUD para aprobar el último pago. Así mismo, los avances del Convenio eran monitoreados mediante dos tipos de revisiones periódicas (presupuestales y sustantivas), en las cuales se examinaba a fondo el comportamiento en la ejecución de los recursos y la eficacia de las estrategias aplicadas por el proyecto para la obtención de los resultados previstos.

4. Organigrama del Museo



Organigrama del Museo Nacional de Colombia en 2001⁶⁵⁸

Este organigrama, publicado en 2001, refleja la misma organización que tenía el Museo Nacional de Colombia en 1999, salvo dos variaciones importantes:

a) la antigua oficina de “Coordinación de Eventos” durante el proceso de construcción del Plan Estratégico en 1999 se transformó públicamente en la oficina de “Mercadeo y Coordinación de Eventos” (cuarta oficina de la columna de la izquierda). Este cambio tuvo su origen no sólo en los debates realizados durante la Mesa de trabajo de esta área y del Simposio Internacional *Modelos de participación de Estado y el sector privado en la financiación de los museos*, sino también en la circunstancia específica de contar en este cargo con una persona que se encontraba adelantando una especialización universitaria en Mercadeo, lo cual permitió aumentar el interés en el tema y desarrollar una agenda específica en esta área;⁶⁵⁹ y

b) la antigua “Biblioteca” del Museo, pasó a denominarse “Centro de Documentación” como resultado de los análisis desarrollados durante 1999 y validados con los asesores invitados a la mesa de trabajo sobre esta área.

En la actualidad, el organigrama del Museo Nacional de Colombia conserva la estructura general del 2001, salvo algunas modificaciones sustanciales en los Departamentos de Curaduría y otras variaciones en oficinas, así:

⁶⁵⁸ Tomado del documento *Plan Estratégico 2001-2010: “Bases para el Museo Nacional del futuro”*, p. 24. Consultado el 31 de mayo de 2014, en: http://www.museonacional.gov.co/el-museo/Documents/plan_estrategico.pdf

⁶⁵⁹ También incidió en gran medida la necesidad urgente de continuar gestionando recursos privados para finalizar el nuevo montaje de las salas permanentes de las últimas etapas de restauración del edificio.



* Instituto Colombiano de Antropología e Historia

Organigrama del Museo Nacional de Colombia en 2013⁶⁶⁰

Las variaciones de este organigrama con respecto al organigrama del período de la Práctica, se relacionan fundamentalmente con ocho áreas de trabajo: 1) el Programa Red Nacional de Museos se transformó, a partir de 2011, en el Programa de Fortalecimiento de Museos, como resultado de la implementación de la Política Nacional de Museos (segunda oficina en la columna derecha); 2) durante los primeros años de implementación del Plan Estratégico surgió la oficina de “Planeación y control presupuestal” dentro del despacho de la Dirección General del Museo (cuarta oficina en la columna de la izquierda); 3) la oficina de “Mercadeo y Coordinación de Eventos” volvió a transformarse sólo en oficina de “Coordinación de Eventos Especiales”, a partir de finales de 2005, cuando se retiró del

⁶⁶⁰ Consultado el 30 de diciembre de 2013, en <http://www.museonacional.gov.co/el-museo/quienes-somos/Organigrama/Paginas/Organigrama.aspx>

Museo la coordinadora de esta oficina (quinta oficina en la columna de la izquierda); 4) en los últimos años surgió la Coordinación de Exposiciones itinerantes (sexta oficina, columna de la izquierda); 5) la oficina coordinadora del Proyecto de Ampliación desapareció desde enero de 2008, por decisión de la ministra de Cultura de ese período; 6) el Centro de Documentación pasó a depender del Departamento de Curaduría de Arte e Historia en los últimos años, y desde 2012 depende del Departamento de Gestión de Colecciones (parte inferior del recuadro de la derecha); 7) el Departamento de Curaduría de Arte e Historia se dividió en tres departamentos a partir de julio de 2012: el Departamento de Curaduría de Arte, el Departamento de Curaduría de Historia y el Departamento de Gestión de Colecciones, los dos primeros concentrados en la investigación científica de las colecciones, la publicación de los resultados de la investigación, y la concepción de guiones de las exposiciones permanentes, temporales e itinerantes, y el tercero dedicado a los procesos de adquisiciones, registro y catalogación, documentación, y conservación de las colecciones, así como al desarrollo del Centro de Documentación; y 8) la anterior División Administrativa y Financiera pasó a denominarse sólo “División Administrativa”, a partir del surgimiento de la oficina de Planeación y Control Presupuestal.

5. Equipo de trabajo

Al finalizar el año 1998, el equipo de trabajo del Museo Nacional de Colombia se divulgaba en los catálogos de las exposiciones temporales de manera muy amplia, con el objetivo de reconocer públicamente el valor del trabajo de cada uno de los miembros del equipo, sin importar el tipo de vinculación, queriendo con ello subrayar que todas las labores desempeñadas por el equipo eran igualmente importantes para llevar a cabo las responsabilidades del Museo.

De esta manera, la lista completa del equipo de trabajo incluía los nombres de todas las personas que laboraban en el Museo con muy diversos tipos de vinculación formal o no formal, tanto mediante contrato de planta (una mínima parte), como mediante contrato de prestación de servicios, así como los asesores y colaboradores voluntarios, practicantes universitarios, trabajadores de las empresas de vigilancia y servicios generales, los miembros de la Asociación de Amigos del Museo y los concesionarios del restaurante y la Tienda-Café (Anexo 1).

La planta de personal se limitaba apenas a 22 personas, un número realmente marginal si se tiene en cuenta que, descontando los cargos de directora, subdirectora, curadora, cinco auxiliares administrativos, cuatro secretarías ejecutivas y un conductor, quedaban apenas nueve cargos para distribuir en las distintas oficinas, una situación de precariedad que no ha tenido cambios sustanciales en los últimos años, es decir, en un lapso de 15 años (1999-2014), la planta de personal asignada por el Ministerio de Cultura al Museo Nacional sólo ha aumentado en tres cargos no directivos, para un total de 25 funcionarios). De hecho, en el documento que recoge las relatorías de las mesas de trabajo realizadas durante 1999, se registró este tema de la siguiente forma:

[...] En la descripción del organigrama actual, se habla de 140 personas que laboran en el Museo bajo las modalidades de trabajadores de planta, prestación de servicios, contratos firmados con el Ministerio de Cultura para tareas de seguridad y aseo, practicantes y voluntarios. Es importante precisar que la mayoría del personal del Museo no es de planta [...]

La Mesa invita a reflexionar sobre los problemas que pueden surgir al vincular la mayor parte del personal mediante contratos de prestación de servicios, pues esta modalidad de contratación se debe utilizar sólo para casos específicos y para cumplir con un objetivo determinado. En el Museo se presentan casos como el de personas de confianza que realizan trabajo permanente, tienen personas a cargo, pero están vinculadas bajo la modalidad de contratos de prestación de servicios, lo cual genera problemas.

Esa situación se presenta por la insuficiencia de la planta de personal y su congelación hasta agosto del año entrante; este hecho ha llevado a utilizar recursos de inversión para funcionamiento.⁶⁶¹

El equipo de trabajo del Convenio PNUD/COL/96/017 que apoyó a las distintas oficinas del Museo en la organización, realización y sistematización de conclusiones de los eventos y mesas de trabajo realizados durante 1999 para la construcción participativa del Plan Estratégico 2001-2010, fue el siguiente:

Coordinador Nacional	Fernando López Barbosa	Tiempo completo
Asistente Administrativa	Adriana Espinosa Bulla	Tiempo completo
Asistente Proyección Económica	Angélica Leguízamo Santamaría	Tiempo completo
Consultora para el Estudio Financiero	Martha Chaustre Meza	<u>Por Resultados</u>
Consultora de Comunicaciones	Margarita Mora Medina	<u>Medio tiempo</u>
Consultora de Comunicaciones	Angela María Pérez Beltrán	<u>Medio tiempo</u>
Consultora Plan Estratégico	Carolina Villamizar Bonilla	<u>Por Resultados</u>
Asistente Plan Estratégico	Ana María Ramírez Moure	Tiempo completo
Relator Plan Estratégico	Luis Fernando Pineda	<u>Por Resultados</u>

⁶⁶¹ Pineda, Luis Fernando. *Relatorías de los coloquios, seminarios, sesiones de asesoría y mesas de trabajo realizadas durante la construcción del Plan Estratégico del Museo Nacional*. Bogotá, 1999, material de trabajo sin publicar, s. p.

Otra parte del equipo del Convenio PNUD/COL/96/017 apoyó las actividades relacionadas con el Plan de Informática, el desarrollo del sistema de estadísticas y la sistematización de inventarios de colecciones y suministros:

Consultora Plan de Informática	Margarita Vivas Becerra	<u>Por Resultados</u>
Administrador de la Red LAN	Hernán David Zabala	Tiempo completo
Desarrollo Sistema de estadísticas y costos de Servicios al Público	Oliva Torres Peña	Tiempo completo
Digitalización de imágenes de las colecciones	Beatriz Eugenia Álvarez	<u>Por Resultados</u>
Digitalización de imágenes de las colecciones	Juan Camilo Segura	<u>Por Resultados</u>
Apoyo a la sistematización de inventarios y suministros	Pedro Méndez	Tiempo completo

6. Contexto o sentido institucional del proyecto

En el documento del Convenio con el PNUD, se describía la concepción del proyecto de ampliación del Museo Nacional de la siguiente forma:

[...] La concepción y desarrollo del Museo Nacional como síntesis de la identidad cultural del ser colombiano contribuirá en forma definitiva al cumplimiento de las políticas de preservación y divulgación del patrimonio nacional. La diversidad cultural de la Nación se expresará en el futuro Museo Nacional, el cual podrá exhibir en forma permanente sus colecciones en el pabellón de Historia de la Nación (la conformación de la identidad nacional y de las identidades regionales de Colombia, desde los más antiguos vestigios arqueológicos hasta las postrimerías del siglo XX), el pabellón de Etnografía Indígena y Afrocolombiana Contemporánea (que presentará las tradiciones y valores culturales de los 70 grupos indígenas que habitan el país y de las poblaciones afrocolombianas), y el pabellón de Arte (con una selección de piezas ilustrativas del desarrollo artístico en Colombia, desde la época prehispánica hasta el presente, con una sección de referencia del arte universal). El proyecto de ampliación permitirá igualmente construir los espacios adecuados para la conservación de las colecciones en reserva, el desarrollo de la investigación científica y la ampliación de los servicios pedagógicos para todos los niveles de educación formal y no formal.⁶⁶²

Adicionalmente, la necesidad específica de elaborar un Plan Estratégico con participación de la ciudadanía se sustentaba no sólo en los principios constitucionales sino también en las disposiciones que el Ministerio de Cultura había logrado impulsar e incluir dentro del texto de la Ley del Plan Nacional de Desarrollo 1998-2002, en los siguientes términos: “Se fortalecerán los museos, bibliotecas, centros documentales y archivos, como

⁶⁶² Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), Departamento Nacional de Planeación (DNP), Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura). Op. Cit., pp. 7-8.

ejes de la atención, cuidado y fortalecimiento del patrimonio cultural en el país. Se fortalecerán igualmente el Museo Nacional, la Biblioteca Nacional, el Instituto Colombiano de Antropología y el Archivo General de la Nación, entidades que se constituyen como ejes de la acción patrimonial directa del Gobierno”.⁶⁶³

La insistencia en la construcción participativa del Plan Estratégico se sustentó igualmente en los principios constitucionales, en especial en uno de los fines esenciales del Estado que consiste en “facilitar la participación de todos en las decisiones que los afectan y en la vida económica, política, administrativa y cultural de la nación”.⁶⁶⁴ En ese momento se adujo que, como parte del patrimonio cultural de la nación, el Museo Nacional pertenece a cada uno de los colombianos y por esa razón se requería convocar la participación de los ciudadanos en la proyección del desarrollo futuro del Museo. También se discutió al interior del equipo de trabajo sobre la importancia de consultar con especialistas externos las propuestas de desarrollo de cada área del Museo, con el fin de validar y complementar las propuestas internas, considerando la gran responsabilidad de asegurar el futuro desarrollo del Museo.

En ese momento se contaba con la asesoría de una especialista en Planeación que recientemente había regresado de hacer su maestría en Londres (Carolina Villamizar Bonilla), quien orientó la definición de la metodología de trabajo y la estructuración del programa de actividades, con base en bibliografía de diversos autores sobre planeación estratégica. Sin embargo el proceso de convencimiento al interior del equipo de trabajo sobre la metodología de construcción participativa tomó varios meses para muchos de los miembros del equipo. Hasta ese entonces la mayoría del equipo veía muy lejanos los beneficios de este proceso, exceptuando algunos miembros que ya habían aplicado métodos de planeación estratégica en sus oficinas —como era el caso de la División Educativa y Cultural o el Programa Red Nacional de Museos— con importantes logros. Como lo mencionan G.D. Lord y K. Markert,

[...] Los museos que se involucran con un proceso de planeación estratégica cuidadoso y transparente, pueden esperar los siguientes resultados:

⁶⁶³ Texto inicialmente incluido en la Ley 508 del 29 de julio de 1999 “por la cual se expide el Plan Nacional de Desarrollo para los años 1999-2002”, declarada inexecutable por la Corte Constitucional mediante sentencia del 16 de mayo de 2000, y posteriormente en el apartado 3.2 del Artículo 8° del Decreto-Ley 955 del 26 de mayo de 2000 “por el cual se pone en vigencia el Plan de Inversiones Públicas para los años 1998-2002”, decreto que también fue declarado inexecutable.

⁶⁶⁴ Artículo 2° de la Constitución Política de Colombia.

- *Una visión compartida del futuro del museo entre las directivas y el equipo de trabajo.*
- *Una comprensión común de la misión del museo.*
- *Acuerdo sobre las principales objetivos/metapas para lograr en los siguientes tres a cinco años y cómo alcanzarlas.*
- *Consenso sobre cómo medir el logro de tales metas.*⁶⁶⁵

Sin embargo, el escepticismo sobre la utilidad real de trabajar en un plan estratégico de largo plazo era muy fuerte y se basaba en dos situaciones concretas: la primera, la costumbre de trabajar en la realidad con un horizonte anual, derivado del esquema estatal que impone elaborar cada año un Plan de Acción correspondiente a la vigencia presupuestal del año siguiente (para ser incluido en la Ley Anual del Presupuesto General de la Nación⁶⁶⁶); la segunda, que para esa época (1999), los planes de largo plazo en las entidades estatales del nivel nacional sólo correspondían al período de los gobiernos presidenciales, es decir, al Plan Nacional de Desarrollo e Inversiones formulado para cada cuatrienio, con excepción del Plan Financiero del Presupuesto General de la Nación (incluido en el Marco Fiscal de Mediano Plazo)⁶⁶⁷ y el Plan Decenal de Educación ordenado por la Ley 115 de 1994 (Ley General de Educación).⁶⁶⁸ En ese momento, la propuesta de pensar en un futuro que estuviera más allá del período presidencial era vista, en cierta forma, como una simple pérdida de tiempo o, en el mejor de los casos, como un ejercicio hipotético sin trascendencia. Para superar este escepticismo se desarrollaron varias acciones que se presentan en el siguiente capítulo.

⁶⁶⁵ Lord, Gail Dexter and Markert, Kate. *The Manual of Strategic Planning for Museums*. Lanham, MD, AltaMira Press, 2007, p. 4.

⁶⁶⁶ Ley del Presupuesto de Rentas y Recursos de Capital y Ley de Apropriaciones para la vigencia fiscal del 1 de enero al 31 de diciembre de cada año (art. 346 de la Constitución Política de Colombia).

⁶⁶⁷ Con relación a la planeación presupuestal de largo plazo, la Corte Constitucional aclaró lo siguiente: *[...] Por la esencia misma de la ley del Plan [Nacional de Desarrollo e Inversiones], resulta obvio que deban contemplarse presupuestos plurianuales, ya que en ella necesariamente se prevén propósitos y objetivos nacionales de largo plazo, así como programas y proyectos de inversión pública nacional que, como consecuencia lógica del ejercicio de planeación propio del desarrollo de todo Estado, exige que el Gobierno de turno contemple diversas metas económicas que deberán cumplirse en el transcurso de varias anualidades. Es imposible planear un desarrollo armónico e integral sobre la base de una anualidad absoluta, ya que la labor de planear el desarrollo sugiere la previsión de metas a largo plazo para establecer los propósitos de mediano y corto plazo, como medidas coordinadas para llegar al fin.* (Sentencia No. C-337/93).

⁶⁶⁸ *Plan Nacional de Desarrollo Educativo. El Ministerio de Educación Nacional, en coordinación con las entidades territoriales, preparará por lo menos cada diez (10) años del Plan Nacional de Desarrollo Educativo que incluirá las acciones correspondientes para dar cumplimiento a los mandamientos constitucionales y legales sobre la prestación del servicio educativo. Este Plan tendrá, carácter indicativo, será evaluado, revisado permanentemente y considerado en los planes nacionales y territoriales de desarrollo.*

Parágrafo.- El primer Plan decenal será elaborado en el término de dos (2) años a partir de la promulgación de la presente ley, cubrirá el período de 1996 a 2005 e incluirá lo pertinente para que se cumplan los requisitos de calidad y cobertura. (Art. 72 de la Ley 115 de 1994).

El horizonte de planeación, que se fijó para el año 2010, no surgió del azar ni de la voluntad de hacer coincidir esta fecha con la conmemoración del bicentenario de la Independencia Nacional. En realidad se fundó en el mandato del Convenio para el logro del Resultado 3, que ordenaba diseñar un *Plan de conformación de la nueva estructura institucional del Museo, definido por etapas ligadas al Proyecto*. De esta manera, la forma de establecer el horizonte de llegada del Plan fue determinada por el cronograma previsto para la construcción de la ampliación del Museo, el cual, para el comienzo de 1999, se había estimado en varias etapas hasta el año 2018, iniciando con un año y medio para la formalización de la propiedad de los terrenos y la selección de los terrenos para las nuevas sedes de las entidades educativas que funcionan en dichos terrenos, cuatro años y medio para la construcción de las nuevas sedes de estas entidades, y cuatro años de construcción de la primera etapa de la ampliación del Museo. De esta manera, el período de diez años del Plan se justificaba en función de preparar al Museo Nacional para estar en capacidad de administrar la ampliación futura de sus instalaciones y servicios, cuya primera etapa entraría a operar a partir del año 2010, tentativamente.

Un punto fundamental del contexto en que se desarrolló la construcción participativa del Plan Estratégico 2001-2010: “Bases para el Museo Nacional del futuro” consistía en lograr profundizar en los análisis de las necesidades técnicas del Museo y en las funciones que debía desempeñar el Museo Nacional para el país, como fundamento específico para proyectar los metros cuadrados de ampliación requeridos en cada área de trabajo. La definición que se había hecho del programa arquitectónico de la ampliación durante los años 1994-1995, con apoyo de la Sociedad Colombiana de Arquitectos, se había realizado con rigor en su momento pero en ella sólo habían participado cuatro integrantes del equipo de trabajo del Museo y debía actualizarse con base en una proyección fundada en una consulta externa más amplia.

Adicionalmente, aunque en la actualidad la aplicación de modelos de planeación estratégica en los museos es cada vez más común, en ese entonces se pensaba que los modelos de planeación estratégica que se aplicaban a las empresas y a las organizaciones sin ánimo de lucro no eran suficientes para responder a las particularidades de los museos; el modelo de planeación estratégica se asociaba fundamentalmente con la ingeniería industrial y la planeación estatal, no con la museología. También existía mucha prevención

sobre la propuesta de invitar asesores externos a las mesas de trabajo para debatir las propuestas de desarrollo futuro elaboradas por cada área del Museo con proyección a 10 años, ante la tendencia preponderante de definir los planes sólo al interior de los miembros del Comité de Dirección, con muy poca participación externa. Sin embargo, como lo explican Gail D. y Barry Lord, el proceso de planeación estratégica

*[...] implica determinar cuál ha de ser el mejor futuro para una organización a base de estudiar su situación en un entorno cambiante y realizar pesquisas y consultas dentro y fuera de la organización. Las consultas externas —entrevistas con representantes de la vida política, cultural y económica; reuniones con gente especialmente relacionada con el museo tales como profesores, donantes, contribuyentes del museo, etc., y contactos con sectores que ignoran al museo— ayudan a comprender mejor la función del museo dentro de la sociedad: cómo la sirve, dónde falla y cómo mejorar la relación museo-sociedad. Las consultas internas se dirigen al personal del museo, a los voluntarios y a los miembros del patronato, en forma de entrevistas y de sesiones de trabajo que persiguen obtener una valoración sobre los puntos fuertes y los puntos débiles de la institución en relación a la misión, las posibilidades de éxito y los riesgos a los que se enfrenta. La dirección y los miembros del patronato pueden realizar jornadas intensivas de trabajo de más de un día de duración en momentos clave del proceso de planificación.*⁶⁶⁹

⁶⁶⁹ Lord, Barry y Lord, Gail Dexter. *Manual de gestión de museos*. Barcelona, Ariel Patrimonio Histórico, 1998, p. 62-63.

7. Descripción de la experiencia / Resultados

La experiencia objeto de análisis en el presente trabajo tuvo como origen el mandato contenido en documento del Convenio suscrito en diciembre de 1996 entre el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), el Departamento Nacional de Planeación (DNP), y el Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura), de elaborar *Plan de Desarrollo*⁶⁷⁰ orientado a crear una nueva estructura organizacional para el Museo Nacional por etapas vinculadas a su proyecto de ampliación física. Esto correspondía a las actividades previstas en el Resultado 3 del documento original del Convenio.

Para obtener este resultado durante 1999, a finales de 1998 se definieron los objetivos de este resultado de la siguiente forma:

- *Identificar las necesidades del Museo Nacional durante el período previo a la ampliación (2000-2009) y preparar la puesta en funcionamiento de la ampliación física (2010, primera etapa).*
- *Producir durante 1999 el Plan Maestro de desarrollo del Museo Nacional para los primeros años del próximo siglo (Plan Estratégico 2000-2010 - En lo relacionado con los numerales 3 y 4 contemplados en el proyecto del Pnud/Col/96/017).*
- *Dotar al Museo, a la Nación y al Ministerio de Cultura de un documento que contenga las diversas políticas y directrices que deben orientar el desarrollo del Museo Nacional anualmente hasta el 2010 para la conformación de una nueva estructura institucional y para la formación de los recursos humanos necesarios para este proceso de ampliación.*⁶⁷¹

⁶⁷⁰ Aunque en el documento original el término utilizado fue “Plan de Desarrollo”, el Comité Técnico Interinstitucional del Convenio aprobó el cambio de denominación como “Plan estratégico” por dos razones: la primera, porque la descripción de los componentes del Plan dentro del mismo documento, correspondían a un Plan Estratégico; y la segunda, porque la expresión “Plan de Desarrollo” en Colombia se refiere a los planes gubernamentales adoptados a nivel nacional y territorial.

⁶⁷¹ Villamizar Bonilla, Carolina. *Objetivos del Plan Maestro de desarrollo del Museo Nacional*. Documento interno de trabajo, 1998. Archivo digital.

El proceso de análisis y discusión interna que llevó a definir las 14 áreas de trabajo incluidas en el diagnóstico y propuesta de desarrollo, se inició a finales de 1998 con el diseño de la metodología para revisar el Plan que el Museo estaba ejecutando en esa época, y construir de manera participativa el Plan Estratégico 2000-2010.⁶⁷² Para la concepción del programa de actividades, se estructuraron tres estrategias, las cuales se encontraban inspiradas en uno de los fines esenciales del Estado que se encuentra en la constitución política de Colombia: “facilitar la participación de todos en las decisiones que los afectan y en la vida económica, política, administrativa y cultural de la Nación”.⁶⁷³ Las tres estrategias fueron las siguientes:

1. *Actividades 1999 para la construcción participativa del Plan Estratégico*

A. *Actividades de participación de la ciudadanía:*

Orientadas como espacios para desarrollar una amplia consulta nacional a distintos tipos de público sobre cómo debe ser el Museo Nacional en el futuro:

- *Consulta al público general por Internet.*
- *Consulta a 100 Personajes de la Vida Pública por correo directo.*⁶⁷⁴
- *Consulta a los Museos Regionales por Correo Directo, a través de la Red Nacional de Museos.*

B. *Programa de Eventos Académicos:*

Para consultar aspectos particulares sobre los parámetros que deben guiar la proyección futura de algunas áreas del Museo (Eventos que estarán abiertos al público como contribución a la Misión de apoyo a los Museos del país que debe cumplir el Museo Nacional): Coloquios, Seminarios, Simposios.

C. *Un programa de mesas internas de trabajo que cobije todas y cada una de las áreas del Museo:*

En el que se integren el análisis de cada área, así como las recomendaciones, críticas y aportes recibidos en los procesos de consulta y asesoría en el plan estratégico sectorial a diez años.

2. *Programa de Divulgación de todas las actividades de la construcción participativa del Plan 1999 para dar a conocer los procesos por medio de los cuales se está elaborando la proyección del nuevo museo Nacional y*

⁶⁷² Inicialmente se creyó que el Plan podría iniciar en el año 2000, pero diversos factores influyeron en la complejidad de formulación del documento definitivo, por lo cual finalmente el Plan inició en 2001.

⁶⁷³ Artículo 2° de la Constitución Política de Colombia.

⁶⁷⁴ Finalmente esta consulta a 100 personajes no pudo llevarse a cabo por la dificultad en la selección de los 100 nombres (que implicaba excluir a muchas personalidades) y las restricciones en cuanto al compromiso de publicación de los textos; además existía la imposibilidad de garantizar que los 100 personajes seleccionados realmente enviaran un texto, dado que no se les estaba remunerando por su participación, situación que se asimiló con la que ocurrió durante las mesas de trabajo con algunos de los invitados que finalmente no pudieron acudir a la cita por diversas razones.

para asegurar la participación de la mayor cantidad de público nacional en todas las actividades

3. *Compilación, sistematización y publicación de la información producida en cada una de las actividades*
*Al final del año se propone publicar, además del Plan Estratégico 2000-2010, un libro con las Memorias de todas las actividades de construcción participativa realizadas en 1999.*⁶⁷⁵

Estas estrategias, aparentemente claras y concretas, fueron presentadas al finalizar el año 1998, previa aprobación de la Dirección del Museo, al Comité Técnico Interinstitucional del Convenio —el cual aprobó emprender el plan de trabajo— y posteriormente a los miembros del Comité de Dirección del Museo, integrado por los jefes de áreas y oficinas, quienes en principio encontraron pertinente y oportuno la realización de la construcción participativa del Plan, pero varios de ellos manifestaron su preocupación por el reducido tiempo disponible para participar en todas las actividades, considerando las múltiples responsabilidades asignadas a cada oficina dentro del plan de acción anual. En particular, expresaron su preocupación por la cantidad de trabajo que implicaría organizar eventos públicos sobre todas las áreas de acción del Museo, si bien todos los miembros del Comité de Dirección estaban conscientes de la oportunidad que esta estrategia representaba para apoyar las acciones de formación de los equipos de trabajo de los museos del país, que venía impulsando el programa Red Nacional de Museos. Se llegó a un acuerdo sobre la identificación de los grandes temas que podrían ser de mayor interés y pertinencia para los museos del país, al tiempo que servirían para organizar eventos académicos de alto nivel, algunos de ellos con proyección internacional.

A partir de estas preocupaciones, comenzó entonces un difícil proceso de concertación al interior del equipo de trabajo del Museo, iniciando con la identificación de cuáles áreas podrían justificar la organización de simposios internacionales con especialistas traídos por el Convenio para este fin, cuáles áreas podrían enfocarse a la organización de coloquios nacionales con académicos no sólo de Bogotá sino de otras ciudades, y cuáles áreas, por su carácter restringido (*v.gr.* los temas de seguridad y de

⁶⁷⁵ Villamizar Bonilla, Carolina. *Plan de trabajo 1999*. Documento interno de trabajo, 1999. Archivo digital. Al finalizar el proceso, la publicación de las memorias se concentró en los contenidos de los eventos académicos y en los resultados de la Consulta Nacional.

recursos humanos) o por su bajo nivel de interés para amplias audiencias, deberían concentrarse en la realización de mesas de trabajo internas.

En medio del proceso de organización y concertación con el equipo de trabajo, durante los dos primeros meses de 1999 se identificaron las siguientes dificultades internas:

- Se requería estudiar a fondo los problemas y posibles soluciones de cada área del Museo y, sobre todo, validar la concepción que se tenía al interior sobre lo que debía ser el desarrollo hacia el futuro. Esta validación se debía realizar no sólo mediante la consulta de bibliografía especializada por áreas (el Convenio se encargó de tramitar la adquisición de bibliografía requerida por las oficinas y, en general, de obras recientes sobre distintos campos de la museología, las cuales ingresaron al Centro de Documentación del Museo), sino también mediante las asesorías nacionales e internacionales del más alto nivel, y también mediante la participación del público general a través de una consulta nacional.
- Era importante relacionar los aportes de la Oficina Coordinadora del Proyecto de Ampliación con las necesidades del presente, de tal manera que el trabajo de planeación estratégica no fuera percibido únicamente en función del futuro. Es decir, se requería que la Oficina del Proyecto de Ampliación contribuyera al desarrollo del Museo de ese momento, pero sobre todo, en el ámbito de la planeación estratégica, la función de la Oficina del Proyecto de Ampliación era garantizar el desarrollo hacia el futuro, con base en la participación de la gente del presente. En forma consecuente, era fundamental aprovechar el conocimiento y experiencia de los recursos humanos que en ese momento trabajaban para el Museo, para proyectar el futuro con base en esa realidad, aunque varios de ellos no estuvieran interesados en pensar mucho el futuro porque no contaban con tiempo para eso (el nivel de escepticismo hacia el proceso de construcción de un Plan Estratégico para 10 años era bastante alto en algunos de los participantes).
- El enfoque de las actividades para construir el plan estratégico requería incluir el presente en términos de capacitar a los recursos humanos actuales, a pesar de que una gran parte del personal de áreas claves del Museo se encontraba contratado por prestación de servicios temporales.
- Para lograr todo lo anterior, se requería realizar un total 8 sesiones de asesoría (vinculadas a los eventos públicos) y 14 mesas de trabajo internas (incluidos los temas de Comunicación Interna y Recursos Humanos).

- Una parte del trabajo de construcción del plan estratégico requería el estudio transversal que lograra identificar con profundidad en cada mesa de trabajo la complejidad del tejido de coordinaciones entre las diversas áreas, a partir de lo señalado por cada área sobre sus relaciones con otras.
- Era necesario apoyarles el trabajo a todas las áreas, hasta cierto punto: en otras palabras, prestar apoyo en la preparación y organización de cada mesa de trabajo, para demostrar a todas las oficinas que estarían ahorrando tiempo de organización y que además podrían obtener un beneficio inmediato para mostrarlo y divulgarlo como una actividad organizada y realizada por cada oficina. Entonces, uno de los requerimientos para esta estrategia, consistiría en ofrecerles directamente un beneficio concreto e inmediato para sus compromisos de trabajo del plan de acción 1999. En su momento, desconocíamos que todo proceso de planeación estratégica en una organización implica necesariamente un cierto grado de resistencia al interior del equipo, no sólo por la generación de diversos temores sobre el futuro y por la desconfianza en el proceso, sino sobre todo por la natural resistencia al cambio. Al respecto, C. Davis Fogg señala, dentro de los argumentos que usualmente se utilizan para convencer a la organización sobre los beneficios de emprender un proceso de planeación estratégica, los siguientes: a) Asegurar el futuro para la organización y para cada miembro del equipo mediante la identificación y construcción de un futuro viable; b) Proveer a la organización con una vía clara de trabajo, un “mapa de ruta” con la ubicación clara de hacia dónde se quiere llegar y cuáles son los caminos que deben tomarse para llegar a la meta; c) Establecer las prioridades para optimizar el tiempo de trabajo y los recursos; d) Acceder a los recursos disponibles para lograr los programas y actividades más efectivos; e) Establecer puntos de referencia sobre la situación actual como base para medir el grado en que las metas se van alcanzando; f) Reunir aportes e ideas desde las distintas áreas de la organización en torno a lo que debe hacerse para asegurar un futuro exitoso para la organización; g) Coordinar las acciones aisladas de las distintas áreas, en torno a programas unificados y orientados al logro de objetivos estratégicos.⁶⁷⁶
- Ejemplos de la aceptación de los beneficios concretos del proceso por parte de varias áreas (así como de la dificultad de negociación interna y de las condiciones que

⁶⁷⁶ Fogg, C. Davis. *Team-based strategic planning: a complete guide to structuring, facilitating and implementing the process*. New York, American Management Association (AMACOM), 1994, p. 76.

algunas áreas pusieron para llevar a cabo las actividades), fueron, entre otros, los siguientes:

- La asesoría de las especialistas inglesa y norteamericana en educación en museos y el desarrollo de servicios para los visitantes fue aceptada con la condición de hacer un Seminario abierto al público general y a todos los museos del país.
 - En principio se aceptó la realización todos los eventos públicos, pero si se cobran al público para recibir plata directa para la Asociación de Amigos.
 - La propuesta del Taller de Mercadeo se aceptó, con la condición de aplicarlo con ejemplos concretos de aplicación en el corto plazo.
 - Los Coloquios Nacionales sobre las colecciones se aceptaron porque eran eventos que tendrían divulgación en medios y porque sólo les quitarían un día de trabajo a los equipos curatoriales.
 - La propuesta del Coloquio Nacional de Educación, propuesto para analizar cómo ven el papel del Museo los especialistas en educación que no están vinculados con los museos, se aceptó pero con la condición de realizarlo en el mes de septiembre para que se pudiera anunciar al mismo tiempo como Jornada Pedagógica para los maestros.
 - La propuesta del Simposio Internacional "Museo, memoria y Nación" se aceptó después de un pequeño debate, con la condición de que fuera presentado al público como la IV Cátedra Anual de Historia que el Museo tendría que organizar ese año; también se fijó como condición que este evento, propuesto inicialmente para realizarse en un auditorio externo con capacidad para 500 personas, se debía realizar en el Auditorio del Museo.⁶⁷⁷
- Para impulsar la vinculación de todas las oficinas al proceso, dentro del programa propuesto se incluyó la difusión masiva de cada mesa de trabajo, con el nombre del jefe de área en los materiales de divulgación, la atención a los medios para ese día y la publicación

⁶⁷⁷ Esta condición, a pesar de haber estimado que la respuesta del público iba a superar en mucho la capacidad del Auditorio, obligó a acondicionar una pantalla de proyección para transmitir en directo el evento en una de las salas de exposición permanente del Museo y acomodar allí 150 sillas adicionales (se inscribieron 400 personas para este evento pero el Auditorio sólo tiene capacidad para 255 personas).

de los nombres del equipo y de las conclusiones de cada mesa de trabajo dentro de las Memorias del Plan Estratégico.

- También, para facilitar la aprobación del programa de actividades, se incluyó en la propuesta la contratación de un Relator para todas los eventos y mesas de trabajo, así como el apoyo de la Oficina Coordinadora del Proyecto de Ampliación en la preparación y organización de cada evento, incluyendo el envío de las cartas de invitación a los ponentes y asesores invitados, así como el apoyo con un moderador en los casos en que se requiriera.

- Se definió también una metodología concreta para las mesas de trabajo con cinco reuniones de preparación de cada una de las mesas, debido a que el proceso implicaba, al menos, cinco pasos:

1. Obtener consenso en la preparación de las preguntas para los asesores invitados;
2. Estudio y/o revisión previa de los documentos y bibliografía necesarios para preparar la Mesa de trabajo;
3. Definición de la lista de asesores externos y coordinación previa de lo que sería su intervención en la Mesa;
4. Preparación previa de la intervención del Moderador y del Relator;
5. Coordinación de la realización efectiva de cada Mesa de trabajo el día señalado, para que puedan producirse las conclusiones que se requerían para el Documento final.

El proceso de concertación con las distintas áreas culminó en el mes de febrero, habiendo definido de común acuerdo con cada oficina cuál era la fecha más conveniente, dentro de su plan de acción del año, para convocar y realizar el evento relacionado con su área. Finalmente se llegó a la comprensión del sentido concreto de un plan estratégico, que, en palabras de C. Davis Fogg,

[...] es una hoja de ruta que puede impulsar un cambio continuo en la organización y asegurar su futuro. Es una guía para orientar los esfuerzos de cambio y las acciones de la institución. También es una herramienta para sortear las diferencias entre aquellos que creen en el cambio y aquellos que se oponen a él. El plan estratégico no es un esfuerzo puntual para cambiar el rumbo y emprender otro camino. Es un sistema completo que debe orientarse continuamente a detectar los cambios del mundo que nos rodea,

*decidir cuáles cambios internos necesitamos realizar, y traducir esos cambios necesarios en programas que produzcan los resultados deseados.*⁶⁷⁸

Como estrategia final se llevó a cabo la publicación del programa de actividades denominado *Agenda para la construcción del Plan Estratégico 2000-2010: «Bases para el Museo Nacional del futuro»* (Anexo 2), la cual se enfocaba en el logro de varios objetivos:

- Llamar la atención de los medios de comunicación sobre la importancia de este proceso;
- Lograr su compromiso y colaboración para impulsar una divulgación amplia del programa de actividades;
- Reflejar la complejidad de las distintas áreas de trabajo al interior del Museo, con el fin de combatir el estereotipo de la realización de exposiciones como el fin último o único de los museos;
- Señalar ante la opinión pública que la ampliación no se podía limitar a un problema de espacio, sino que era necesario entenderla y divulgarla como una proyección de los servicios, programas y proyectos que el Museo ofrecería a las próximas generaciones y a partir de los cuales diseñaría un proyecto de ampliación acorde con las necesidades del público;
- Asegurar la participación de la ciudadanía en los eventos públicos y en la Consulta Nacional (el Formato diseñado para la Consulta Nacional puede verse en el Anexo 3)
- Lograr el compromiso de todas las oficinas del Museo para cumplir el cronograma de todas las sesiones internas y mesas de trabajo, una vez publicado y divulgado masivamente.

En forma consecuente, se organizó un evento público para el lanzamiento de la publicación de esta *Agenda*, presidido por los Ministros de Educación Nacional y de Cultura, el día 19 de abril de 1999 en el auditorio del Museo, para el cual se diseñaron, imprimieron y distribuyeron tarjetas especiales de invitación (Anexo 4).

La *Agenda* de actividades incluyó los siguientes eventos:

- 4 seminarios y simposios internacionales,

⁶⁷⁸ Fogg, C. Davis. *Implementing your strategic plan: how to turn "intent" into effective action for sustainable change*. New York, American Management Association, 1999, p. 4.

- 5 coloquios nacionales,
- 2 talleres de planeación,
- 8 sesiones de asesoría interna, y
- 14 mesas de trabajo,
- eventos efectuados con el apoyo de 156 expertos de distintas regiones del país y del exterior (en el Anexo 5 se encuentran los nombres de los asesores externos que fueron invitados a cada uno de los eventos, junto con los participantes del Museo y del Convenio, publicados dentro del *Catálogo de las grabaciones en VHS de los eventos realizados en el Museo Nacional de Colombia, como parte de la Agenda para la construcción del Plan Estratégico 2000-2010: Bases para el Museo Nacional del futuro, en el marco del Convenio PNUD/COL/96/017 “Ampliación del Museo Nacional de Colombia”*)
- Los eventos públicos contaron con la asistencia de 1.671 personas.

Los talleres, sesiones internas y mesas de trabajo, organizados con los mismos asesores externos y el equipo de trabajo del Museo, se orientaron a profundizar el diagnóstico y proyección de las distintas áreas de gestión y planeación al interior de la entidad:

- servicios educativos y recursos tecnológicos para los visitantes,
- apoyo a la educación formal y no formal,
- conservación preventiva de las colecciones,
- desarrollo de las colecciones de arqueología,
- desarrollo de las colecciones de etnografía,
- desarrollo de las colecciones de historia,
- desarrollo de las colecciones de arte,
- museografía,
- comunicación interna,
- divulgación y comunicación externa,
- proyectos editoriales,
- exposiciones temporales y relaciones internacionales,
- modelos de financiación de los museos,

- Red Nacional de Museos,
- centro de documentación,
- plan de informática,
- recursos humanos,
- área jurídica,
- seguridad y vigilancia,
- mantenimiento y conservación de la sede,
- eventos especiales, y
- mercadeo de servicios.

Dos eventos especiales señalaron aspectos fundamentales para la formulación de la misión, la visión y los objetivos estratégicos del Museo Nacional:

- Sesión interna de asesoría con los ponentes del Simposio Internacional “Museo, memoria y nación: misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro”.
- Sistematización de resultados de la Consulta nacional, realizada a través de la distribución de más de 50.000 volantes en las diversas regiones del país, y divulgada en prensa, radio, televisión e Internet, se inició el 15 de septiembre de 1999 y continuó abierta hasta el año 2003.

Los resultados de la Consulta durante los años 1999 y 2000 se presentan en el Anexo 6. Aunque resultó inevitable la incidencia de los acontecimientos recientes en algunas de las respuestas de la Consulta (entre los personajes, 15 personas mencionaron a Jaime Garzón, 11 a Juan Pablo Montoya, y 10 a Manuel Elkin Patarroyo), llama especialmente la atención la memoria de otros personajes de la historia cultural de la nación (37 personas mencionaron a Simón Bolívar, 13 a Luis Carlos Galán, 12 a Jorge Eliécer Gaitán, 8 a Cristóbal Colón; también dos personajes como Policarpa Salavarrieta y Gabriel García Márquez fueron mencionados por 5 personas). Asimismo entre los acontecimientos señalados por los participantes se registraron, junto a la muerte de Jaime Garzón, otros hechos históricos no tan recientes (v.gr. 25 personas se refirieron a la tragedia del Palacio de Justicia, 19 personas a la Guerra de los Mil Días, 14 a la Batalla de Boyacá, 10 a la Masacre de las Bananeras, 6 a la separación de Panamá).

De estos resultados surgió luego una gran polémica entre la opinión pública cuando, a comienzos del 2001, la directora del Museo destacó el interés en la historia contemporánea manifestado por los participantes en esta Consulta Nacional y se refirió a algunos de ellos, entre los cuales se había mencionado a Pedro Antonio Marín —conocido como Manuel Marulanda Vélez, alias “Tirofijo”, quien formó parte del grupo de fundadores de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC)— como uno de los personajes de la historia que debería estar representado en el Museo Nacional. La polémica se extendió varias semanas y fue registrada por diversos medios (uno de los artículos de prensa que registró esta polémica puede verse en el Anexo 7).

Como documento esencial de la construcción del Plan Estratégico, debe destacarse la *Declaración de sentido del Museo (Proclama)* establecida el 27 de octubre de 1999 por el equipo de trabajo (Anexo 8), con base en las conclusiones de los coloquios y demás eventos participativos de construcción del Plan realizados durante 1999. Esta *Declaración de sentido* se produjo mediante un taller participativo sobre la misión del Museo frente a la visión del país (algunas imágenes tomadas durante el taller, pueden verse en el Anexo 9).

La *Declaración de sentido* abrió nuevas perspectivas y develó un entorno más real para el Museo, al estar construida después de revisar los aportes de la ciudadanía en la Consulta Nacional y las recomendaciones que hicieron los asesores externos durante las mesas de trabajo.

La participación ciudadana fue reconocida posteriormente como la mayor fortaleza del Plan Estratégico del Museo. Sólo basta comparar el texto de la misión “oficial” del Museo antes de 1999 y la misión posterior, construida con aportes de la ciudadanía:

Misión anterior: *Localizar, investigar, adquirir y conservar testimonios materiales de la historia de la cultura colombiana, así como exhibir, documentar y divulgar en forma permanente una selección de objetos de carácter arqueológico, etnográfico, histórico y artístico, al servicio de los diferentes niveles de públicos, y apoyar el desarrollo de los museos colombianos.*

Misión al finalizar el proceso: *Adelantar investigaciones multidisciplinarias orientadas a construir múltiples narrativas de la historia de los procesos culturales en Colombia, enriquecer las colecciones representativas de la*

diversidad cultural de la nación e irradiar este conocimiento por diversos medios; integrar a las regiones en su trabajo, apoyar el desarrollo de los museos del país y ser un espacio de encuentro y disfrute para los distintos públicos; responder estratégicamente a la globalización del mundo y apoyarse en la tecnología para mejorar sus capacidades; incrementar el valor de lo público, ser ejemplo de servicio, celebrar la equidad y hacer parte de un nuevo contrato social.

La metodología adoptada permitió impulsar un proceso sistemático de análisis y organización interna de las ideas y propuestas de desarrollo que cada oficina del Museo había venido elaborando en los últimos años, las cuales se requería estructurar en un documento corto que debía enviarse a los ponentes y asesores invitados a los eventos públicos (coloquios, seminarios, simposios) y a las mesas de trabajo interna.

Una de las percepciones constantes durante la organización de la Agenda de actividades fue la inmediata disposición e interés de los asesores invitados en participar del proceso y vincularse a la construcción del futuro del Museo Nacional. Las positivas respuestas de aceptación no sólo provenían de los asesores invitados a los eventos públicos, a quienes se les ofrecía una remuneración por su participación, sino también de los asesores convocados a las mesas de trabajo internas, para quienes no se disponía de honorarios para reconocerles sus aportes y sólo se les ofrecía la invitación a almorzar en la Tienda-Café del Museo, invitación patrocinada por la Asociación de Amigos del Museo. Además de estas percepciones, quizás el hecho más sorprendente es que la gran mayoría de los asesores invitados sin remuneración, al finalizar la sesión de trabajo manifestaban su interés en volver a colaborar con el proceso cada vez que el Museo lo necesitara.

Tanto para los eventos públicos como para los talleres, sesiones internas y mesas de trabajo, se diseñó una metodología orientada a facilitar las contribuciones de los asesores externos.

Para optimizar el tiempo de la asesoría, cada responsable de área en el Museo elaboró un documento de referencia que reunió una descripción general del área objeto de análisis, un breve diagnóstico de su situación actual con los antecedentes de su desarrollo durante los últimos años, principales fortalezas y carencias, y la proyección propuesta desde

el Museo para el área específica, incluyendo preguntas fundamentales sobre su desarrollo hacia el futuro. Estos documentos fueron enviados con antelación a los asesores externos, quienes los tomaron como referencia para la preparación de sus intervenciones. Durante el desarrollo de todos los eventos se llevó a cabo un proceso de compilación de conclusiones que facilitó el proceso posterior. Así mismo, todos los eventos se grabaron en video y se catalogaron luego para ponerlos a disposición de los usuarios en el centro de documentación del Museo.

Para los eventos públicos, se determinó aplicar la metodología construida de común acuerdo con las Curadurías para la organización y desarrollo de los Coloquios Nacionales sobre las colecciones, así:

- Cada Curaduría definió los nombres de los expertos nacionales que serían invitados al coloquio.
- Cada Curaduría y el Convenio acordaron una estructura del documento que sería enviado a los expertos para preparar su ponencia en el Coloquio, así como los términos del plegable de difusión y del boletín de prensa.
- El Convenio revisó los materiales de difusión antes de entregar a coordinación editorial.
- El Convenio revisó el documento dirigido a los ponentes antes de imprimir la versión final, la cual, una vez empastada, fue remitida a cada ponente con carta oficial del Convenio.
- Cada Curaduría y el Convenio se reunieron para acordar la organización logística del Coloquio y precisar la metodología de la sesión de asesoría de la tarde, la cual debía garantizar el objetivo de obtener las directrices precisas del desarrollo de las colecciones para los próximos 10 años.
- El Convenio comunicó con antelación a los asesores invitados, y por escrito, la metodología clara y específica del trabajo que se realizaría en las sesiones de la tarde.

Los documentos dirigidos a los ponentes de los coloquios, elaborados por las Curadurías y enviados con antelación para facilitar la preparación de sus ponencias y sus aportes durante las sesiones de asesoría interna, fueron publicados dentro de las *Memorias*

de los Coloquios Nacionales: La Arqueología, la etnografía, la historia y el arte en el Museo.

La sistematización de conclusiones de todos los eventos públicos e internos se llevó a cabo durante el 2000, año en el cual se realizó el Foro “Museos en tiempos de conflicto”, orientado a profundizar en el papel de los museos frente a la extrema situación de violencia del país, un tema crucial que no había sido objeto de atención suficiente dentro de las actividades de 1999.

Finalmente, también en el año 2000, se realizó la publicación del *Catálogo de las grabaciones en VHS de los eventos realizados en el Museo Nacional de Colombia como parte de la Agenda para construcción del Plan Estratégico 2000-2010: Bases para el Museo Nacional del futuro, en el marco del Convenio PNUD/COL/96/017 “Ampliación del Museo Nacional de Colombia (Anexo 5).* En esta publicación se consignaron las fichas descriptivas de 29 videos que registraron los eventos públicos, sesiones de asesoría y mesas de trabajo internas, con la lista completa de los asistentes a cada evento (asesores externos, miembros del equipo del Museo Nacional y personal del Convenio PNUD/COL/96/017), junto con una breve reseña de los temas tratados, el número de videocasetes, su código de catalogación y su duración.

En este Catálogo, se dejó constancia de un parte fundamental de la metodología de las sesiones internas y mesas de trabajo:

[...] Las intervenciones de los participantes no tuvieron ningún tipo de condicionamiento hacia el exterior, ya que el propósito de estos debates era exponer con absoluta claridad y franqueza la situación actual de todos los frentes de trabajo del Museo. Se analizaron y discutieron a fondo los problemas, las fallas y las dificultades en la organización o funcionamiento de cada área, con el fin de intercambiar experiencias y oír recomendaciones que pudieran contribuir a fortalecer el trabajo en equipo y a mejorar su gestión.

Las sesiones de asesoría y mesas internas de trabajo no fueron públicas debido a que, por su misma metodología, requerían un ambiente de interinidad que evitara las reservas o inhibiciones que hubiera podido suscitar la presencia del público.⁶⁷⁹

⁶⁷⁹ Cuervo de Jaramillo, Elvira. *Presentación*. En: Segura Naranjo, Martha y Rada, Carmen (eds.). *Catálogo de las grabaciones en VHS de los eventos realizados en el Museo Nacional de Colombia como parte de la Agenda para construcción del Plan Estratégico 2000-2010: Bases para el Museo Nacional del futuro, en el marco del Convenio PNUD/COL/96/017 “Ampliación del Museo Nacional de Colombia”*. Bogotá, PNUD/Ministerio de Cultura/Museo Nacional de Colombia, 2000, p. 7.

La creación de un ambiente de discusión franca y abierta contribuyó al logro de dos resultados esenciales durante el proceso: en forma directa, la obtención de las conclusiones requeridas para formular un Plan Estratégico que pudiera responder de manera más efectiva a las condiciones reales, y en forma indirecta, el registro documental en video del contenido completo —sin edición ni corrección alguna— de unos debates que no habrían alcanzado la misma profundidad si se hubiesen hecho públicos en su momento.

8. Reflexión final

Dentro de la selección de actividades para la construcción participativa del *Plan Estratégico 2001-2010: “Bases para el Museo Nacional del futuro”*, hubo un evento en particular que, junto con la Consulta Nacional, se orientaba a revelar el sentido profundo del Museo en su papel social contemporáneo. La organización del Simposio Internacional “Museo, memoria y nación: misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro”, fue propuesta por el autor de este trabajo como actividad tendiente a profundizar en el rol de un museo nacional en el siglo XXI, desde las perspectivas ideológica y política en su relación con las concepciones contemporáneas de nación. Esta necesidad surgió a partir de la constatación de un común denominador del programa de actividades concentrado en las prácticas o el ejercicio de las disciplinas científicas de las colecciones, su investigación y conservación, la concepción y diseño de las exposiciones y los servicios educativos y culturales para los distintos públicos, la consolidación y desarrollo de las áreas de comunicación, publicaciones y mercadeo, así como las áreas relacionadas con la administración y gestión de la infraestructura y los recursos físicos, humanos y económicos. De esta manera, era esencial convocar un evento especializado que permitiera reflexionar a fondo sobre la razón de ser de un museo nacional para los ciudadanos actuales.

Dada la especialización de este tema, fue necesario acudir al Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales de la Universidad Nacional de Colombia (IEPRI), entidad que contaba con una reconocida trayectoria en investigaciones referidas a este campo. Para este objetivo se suscribió entonces un convenio con el IEPRI, institución que delegó como coordinadores académicos del Simposio a los investigadores María Emma Wills Obregón y Gonzalo Sánchez Gómez. Aunque el evento contó con la participación de connotados académicos especialistas en estudios de nación y nacionalismos en distintos países, uno de los invitados centrales que finalmente no pudo asistir fue el notable

historiador y politólogo irlandés Benedict Anderson, autor de una obra de referencia fundamental en este campo: *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. En esta obra, Anderson se refiere al censo, al mapa y al museo como las tres instituciones que “en conjunto, moldearon profundamente el modo en que el Estado colonial imaginó sus dominios: la naturaleza de los seres humanos que gobernaba, la geografía de sus dominios y la legitimidad de su linaje”.⁶⁸⁰

En el plegable divulgativo de este evento, se expusieron los siguientes objetivos para el Simposio:

[...] Si el país se halla redefiniendo las claves para una lectura más democrática sobre su identidad, el Museo Nacional por su parte se encuentra en una fase en la que quiere ponerse a tono con el nuevo espíritu constitucional, diseñando una estrategia que lo proyecte hacia el futuro, pero no de espaldas al país. El simposio sería entonces una oportunidad, no sólo para suscitar una reflexión académica sobre qué tipo de museo requiere la Nueva Constitución y el Nuevo País en vía de construcción, sino también para insertar el tema en el debate público y construir una estrategia de renovación consensuada y no impuesta. En otras palabras, el esfuerzo del simposio es doble: por un lado se trata de nutrir la acción práctica (la renovación del Museo) con reflexiones teóricas y experiencias de otros países; y por el otro lado, se busca, a través de la realización de un evento público, sensibilizar a la opinión colombiana sobre la pertinencia del tema y ofrecerle la oportunidad de que participe en la invención del nuevo Museo. Además, un evento de este corte permite que entre administradores, académicos y opinión pública se entreteja una estrategia de renovación del museo, filosófica y políticamente bien fundamentada, que lleve a reorientar las políticas estatales en esta materia.

*Teniendo en cuenta estos propósitos, hemos decidido invitar a ponentes colombianos y extranjeros que hayan avanzado teóricamente sobre el tema, o que desde diferentes experiencias hayan tenido un contacto vivo con los archivos y museos, o que hayan realizado investigaciones históricas sobre la construcción de museos nacionales en distintos países de América Latina, para que participen y compartan experiencias en el marco del Simposio Internacional y IV Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado «Museo, Memoria y Nación».*⁶⁸¹

En el Anexo 10 se presentan las principales líneas de planeación y gestión de los museos, tal como se encuentran definidas en cuatro documentos de referencia fundamental:

⁶⁸⁰ Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Traducción de Eduardo L. Suárez. México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 228-229.

⁶⁸¹ Museo Nacional de Colombia. Plegable de difusión del *Simposio Internacional y IV Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado «Museo, Memoria y Nación»*. 1999.

- Metodología del *Plan Museológico*, Ministerio de Cultura de España
- “Cómo administrar un museo: Manual práctico”, P. Boylan, texto publicado en 2006 por la Unesco e ICOM
- Políticas o líneas de actuación en la mayoría de los museos (“Manual de Gestión de Museos”, B. y G.D. Lord)
- Principales competencias impulsadas por la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio de la UNC

Estos cuatro documentos concentran su atención sobre los distintos aspectos de la administración de los museos y sus funciones científicas, técnicas y museográficas, desde el punto de vista de la museología tradicional y de la gestión contemporánea, sin referirse a un análisis más profundo sobre el papel que pueden desempeñar los museos para el desarrollo social, no sólo con relación a la sociedad en abstracto o en sentido amplio, sino a las comunidades de la ciudad, región o territorio en el cual se encuentran ubicados. La mayoría de los procesos enunciados en estos documentos se concentra en los aspectos técnicos, de planeación y gestión administrativa, de productividad y recaudación de fondos, pero con frecuencia la reflexión sobre el sentido social del museo parecería secundaria. Las cuestiones relativas a la investigación científica de las colecciones, su conservación y restauración, las técnicas expográficas, los métodos museográficos, las nuevas tecnologías de la información y las telecomunicaciones, el *marketing* de servicios y productos de *merchandising*, incluso los estudios de público, se encuentran orientadas en su mayoría a mejorar la calidad de los servicios y productos de los museos y a incrementar las audiencias en un contexto de mercado regido por las leyes de la oferta y la demanda.

Independientemente de la especialidad científica o tipología museológica, los museos, como espacios de confluencia de los patrimonios cultural y natural, material e inmaterial, y como lugares para el ejercicio, promoción y defensa de los derechos culturales, tienen una función social específica, de actuación en el entorno, de construcción de relaciones con la sociedad que los rodea y a la cual sirven. En este sentido, en Colombia es sobresaliente el papel desempeñado por el Museo de Antioquia en favor del desarrollo de las comunidades que habitan no sólo en su entorno inmediato, sino en la zona metropolitana de la ciudad de Medellín y en el departamento de Antioquia. Ello ejemplifica las capacidades de un museo en sus distintas dimensiones como entidad de servicio a la

sociedad, más allá de ser un repositorio para conservar, investigar y divulgar colecciones de patrimonio cultural y natural. Tal como lo menciona Marc Maure,

*[...] sin importar cuáles son los diversos conceptos utilizados por la museología, debemos eludir la tendencia a separar el museo de la sociedad en la que se encuentra. El museo siempre está inmerso dentro de la sociedad, es un instrumento de construcción y de identificación de la memoria de una sociedad dada. En consecuencia, cuando se habla de un proceso, resulta fundamental considerar la nueva museología (la nouvelle muséologie) puesto que ésta es un proceso en sí misma; es una museología de la acción, un método de trabajo utilizado para reintroducir a la sociedad dentro del museo.*⁶⁸²

⁶⁸² Citado en: Desbiolles, Blondine (ed.). *Museology: Back To Basics*, XXXII Annual ICOFOM Symposium, Synthesis of the Symposium Sessions 1-3 July 2009, Liège and Mariemont, p. 7. En: http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/ISS%2038%20Suppl-Engl.pdf

Bibliografía

Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Traducción de Eduardo L. Suárez. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Cuervo de Jaramillo, Elvira. *Presentación*. En: Segura Naranjo, Martha y Rada, Carmen (eds.). *Catálogo de las grabaciones en VHS de los eventos realizados en el Museo Nacional de Colombia como parte de la Agenda para construcción del Plan Estratégico 2000-2010: Bases para el Museo Nacional del futuro, en el marco del Convenio PNUD/COL/96/017 "Ampliación del Museo Nacional de Colombia"*. Bogotá, PNUD/Ministerio de Cultura/Museo Nacional de Colombia, 2000, p. 7.

Desbiolles, Blondine (ed.). *Museology: Back To Basics*, XXXII Annual ICOFOM Symposium, Synthesis of the Symposium Sessions 1-3 July 2009, Liège and Mariemont, p. 7. En:
[http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/ISS%2038%20S uppl-Engl.pdf](http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/ISS%2038%20S%20uppl-Engl.pdf)

Fogg, C. Davis. *Implementing your strategic plan: how to turn "intent" into effective action for sustainable change*. New York, American Management Association, 1999

_____. *Team-based strategic planning: a complete guide to structuring, facilitating and implementing the process*. New York, American Management Association (AMACOM), 1994

Garde López, Virginia e Izquierdo Peraile, Isabel (coords.). *Criterios para la elaboración del Plan Museológico*. Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Subdirección General de Museos Estatales, 2005.

Lord, Barry y Lord, Gail Dexter. *Manual de gestión de museos*. Barcelona, Ariel Patrimonio Histórico, 1998

Lord, Gail Dexter and Markert, Kate. *The Manual of Strategic Planning for Museums*. Lanham, MD, AltaMira Press, 2007

Museo Nacional de Colombia. *Plan Estratégico 2001-2010: “Bases para el Museo Nacional del futuro”*, p. 24. Consultado el 31 de mayo de 2014, en: http://www.museonacional.gov.co/el-museo/Documents/plan_estrategico.pdf

_____. Plegable de difusión del *Simposio Internacional y IV Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado «Museo, Memoria y Nación»*. 1999.

Pineda, Luis Fernando. *Relatorías de los coloquios, seminarios, sesiones de asesoría y mesas de trabajo realizadas durante la construcción del Plan Estratégico del Museo Nacional*. Bogotá, 1999, material de trabajo sin publicar, s. p.

Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), Departamento Nacional de Planeación (DNP), Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura). *Convenio PNUD/COL/96/017 “Apoyo al proyecto Ampliación del Museo Nacional de Colombia”*. Bogotá, Diciembre de 1996.

Segura Naranjo, Martha y Rada, Carmen (eds.). *Catálogo de las grabaciones en VHS de los eventos realizados en el Museo Nacional de Colombia como parte de la Agenda para construcción del Plan Estratégico 2000-2010: Bases para el Museo Nacional del futuro, en el marco del Convenio PNUD/COL/96/017 “Ampliación del Museo Nacional de Colombia”*. Bogotá, PNUD/Ministerio de Cultura/Museo Nacional de Colombia, 2000.

Villamizar Bonilla, Carolina. *Plan de trabajo 1999*. Documento interno de trabajo, 1999. Archivo digital.

_____. *Objetivos del Plan Maestro de desarrollo del Museo Nacional*. Documento interno de trabajo, 1998. Archivo digital.

ANEXO 1. Equipo de trabajo del Museo Nacional de Colombia en agosto de 1998⁶⁸³

Ministerio de Cultura

Ministro

*Alberto Casas Santamaría*⁶⁸⁴

Viceministro

Miguel Durán Guzmán

Secretaria General

María del Pilar Ordóñez

Museo Nacional de Colombia

Dirección General

Directora

Elvira Cuervo de Jaramillo

Subdirectora

María Victoria de Ángulo de Robayo

Asesora jurídica

María Clara Fajardo Atuesta

Coordinadora de eventos

Carolina Castillo Escobar

Coordinadora de exposiciones itinerantes

Luz Edilma Ruiz Casallas

Editora

Martha Segura Naranjo

Diseñador gráfico

Camilo Umaña Caro

Secretarias

Blanca Inés Uribe Vélez

Jacqueline Ruiz Casallas

Recepcionista

Yolanda Rodríguez Martínez

Conductor

Jorge Bernal Muñetón

Proyecto de Restauración Integral del Monumento

Coordinadora

Viviana Ortiz Monsalve

⁶⁸³ Museo Nacional de Colombia. *Créditos del Museo Nacional*, agosto de 1998. Archivo digital.

⁶⁸⁴ Alberto Casas Santamaría fue Ministro de Cultura entre el 8 de agosto de 1998 y el 19 de agosto de 1999; fue sucedido por Juan Luis Mejía Arango, quien ejerció el cargo de Ministro de Cultura entre el 20 de agosto de 1999 y el 17 de julio de 2000.

Ampliación del Museo Nacional

(Proyecto Pnud/Col/96/017)

Coordinador

Fernando López Barbosa

Dirección Red Nacional de Museos

Coordinadoras

Liliana González Jinete

Ana María Cortés Solano

Departamentos de Curaduría

Departamento de Arte e Historia

Curadora

Beatriz González

Registradora

Ángela María Rozo

Encargada de reservas

Martha Lucía Alonso

Restauradora

Ángela María Montoya

Bibliotecaria

Lucía Reyes

Voluntarios

Jimena Quintero

Carolina Saavedra Calvo

Esmeralda Triana

Asesores de curaduría

Jorge Arias de Greiff

Fernando Barriga del Diestro

Jorge Becerra León

Fernán González, S. J.

Margarita González

Joaquín Herrera

Adriana Maya

Hernando Morales

Pilar Moreno de Ángel

Ernesto Villamizar Cajiao

Asesores de conservación

María Cecilia Álvarez White

Claudia Fischer

Lucía Rueda

Rodolfo Vallín

Departamento de Arqueología y Etnografía

Curadora

Margarita Reyes

Jefe de la División de Patrimonio -ICAN-

Silvia Mora

Registro y reserva de las colecciones

Álvaro Bermúdez

Patricia Ramírez

Videoteca y archivo fotográfico

Jorge Morales

Asistente

Juana Schlenker

Secretaria ejecutiva

Alba Lilia Alfonso

Asesores

Instituto Colombiano de Antropología -ICAN-

División de Museografía

Jefe

José Eduardo Vidal Oñate

Asistente

Paula Dever

Pasantes

Amparo Carrisoza

Pilar Rojas

Carolina Ramírez

Eduardo Restrepo

Auxiliares

Miguel Sánchez

Byron Eduardo Cortés

Asesor

José Ignacio Roca

División Educativa y Cultural

Jefe

Daniel Castro Benítez

Asistente

Rodrigo Trujillo

Equipo pedagógico

Nancy María Avilán

Liliana Cortés

Patricia Farioli

Rosalba Galindo Dávila

Óscar Javier García

Santiago Jara

Eliana Salazar
Diego Salcedo
Margarita Sandino
Auxiliares bachilleres
Israel Andrés Rodríguez
Óscar Mauricio Cárdenas
Colaboradores voluntarios
Lina Fog
Mariana Fog
Ángela María Franco
Luisa Mendoza
Lina María Montoya
Javier Navarro
Carolina Saavedra Calvo

División de Comunicaciones

Jefe

Claudia María Gutiérrez

Asistente

Margarita Mora

Pasante

María Teresa Mendoza

División de Apoyo Administrativo y Financiero

Jefe

Fernando Mallarino

Asistente

Eugenia Céspedes

Técnico de sistemas

Pedro Méndez

Secretaria

Blanca Janeth Fonseca

Boletería

Belisario Sotelo

Grupo de apoyo mantenimiento

Byron Eduardo Cortés

Luis Carlos Gómez

Vicente Peña

Miguel Sánchez

Pedro Fonseca

Servicios generales

Rosalba Aguilar Velásquez

Juan Carlos Coronado Buitrago

Patricia Gutiérrez

Blanca Marina Pabón Pérez

Dominga Suárez Suárez

Seguridad y vigilancia

Supervisores

Luis López Morales

Rubén Posso Duque

Vigilantes

Baldomero Abello Acosta

Jhony Agudelo Londoño

Wilson Barrera Castro

Ramiro Berrío Doria

José A. Capera Espinosa

Antonio Alberto Castillo

Hermes Correa Pabón

Uriel Galindo

Rixo Guerrero Polentino

José Gutiérrez Gordillo

Reinaldo Gutiérrez Gordillo

Vianid Hurtado Armero

Luis Jiménez Zambrano

Jaumer Latorre Murcia

Edilberto Martínez Ardila

Luis Martínez Quiroga

Luis Moreno Hurtado

Epifanio Novoa Muñoz

Rafael Ortega Sambony

Joselito Palencia Figueroa

Fernando Parra Garzón

Mauricio Parra Rojas

Nelson Alirio Pinzón

Gilberto Ramos Castro

Ricardo Rico

Nelson Sepúlveda Muñoz

Pedro J. Tique Aguja

Samuel Tocua Rojas

José Antury Vargas

Portera

Sonia Casas Barón

Asociación de Amigos del Museo Nacional de Colombia

Junta Directiva

Carolina Isakson de Barco, presidenta honoraria

Antonio Álvarez Lleras, presidente

Marina Uribe de Eusse, vicepresidenta

Luis Fernando de Guzmán, tesorero

Eduardo Angulo

Ana María Busquets de Cano

Ana María Caicedo de Vélez

Juan Agustín Carrizosa
Dicken Castro Duque
Leopoldo Combariza
Amparo Duque de Osorio
Alfonso García Galvis
Cecilia Mejía
Pedro Miguel Navas
Gustavo Perry
María Eugenia Sánchez
Carlos Arturo Torres
José Pablo Uricoechea

Directora ejecutiva

Clorinda Zea

Comercialización

Elizabeth Ávila

Secretaria

Alexandra López

Mensajero

Jorge Roldán

Auditorio Teresa Cuervo Borda

Directora

Matilde Rosemberg de Herrán

Tienda

Administradora

Ximena Tello de Alemañy

Asistente

Ricardo Guzmán

Café

Concesión

Santiago Ramírez

Jimena Tello de Alemañy

Meseros

Alonso Díaz

Juan Carlos Díaz

David López

Marianela Luque

Personal de apoyo

Luz Marina Aguilar

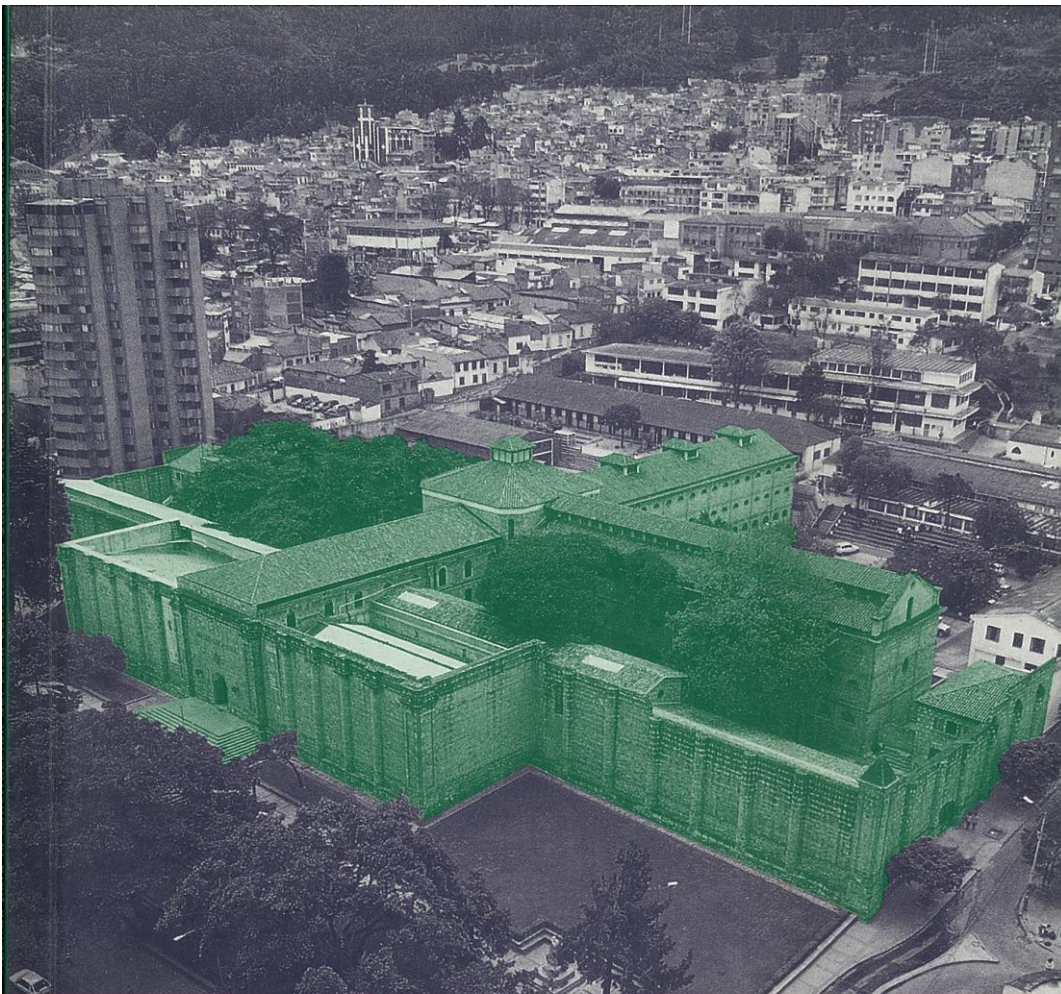
Yaneth Burgos

Luz Mary Olarte

Hilda Perilla

Blanca Vergara

ANEXO 2. AGENDA PARA LA CONSTRUCCIÓN DEL PLAN ESTRATÉGICO 2000-2010



Agenda para la construcción
del Plan Estratégico
2000-2010:
«Bases para el
Museo Nacional del futuro»

Convenio PNUD/COL/96/017 «Ampliación del Museo Nacional de Colombia»

El Convenio PNUD/COL/96/017, suscrito entre el Ministerio de Cultura y el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo –PNUD–, presenta a la opinión pública el programa de actividades para la construcción del Plan Estratégico 2000-2010: «Bases para el Museo Nacional del futuro», el cual busca diseñar –con la participación de todos los colombianos– el Plan Estratégico que sentará las bases para la gestión del Museo durante la primera década del siglo XXI.

El objetivo de este Plan consiste en dotar a la Nación, al Ministerio de Cultura y al propio Museo, de un instrumento que contenga las diversas políticas y directrices que deben orientar el desarrollo anual del Museo Nacional durante la próxima década, dando así respuesta a necesidades reales.

El Plan Estratégico es pieza fundamental del Proyecto de Ampliación del Museo Nacional hacia el futuro. Ampliación entendida como la necesidad de proyectar una infraestructura humana y física, capaz de responder a la oferta de servicios que exigirán del Museo las próximas generaciones.

El Plan Estratégico 2000-2010: «Bases para el Museo Nacional del futuro» será el resultado de una serie de actividades que buscan abordar de manera integral al Museo, tanto en la construcción de directrices para su proyección a largo plazo, como en el fortalecimiento del trabajo que la institución ha venido realizando. Se convocará al público en general y a expertos nacionales e internacionales a participar en la definición de la ruta para el futuro Museo. De esta manera se estudiarán en profundidad las propuestas de desarrollo de las colecciones de historia, arte, arqueología y etnografía, a partir de su estado actual y desde las funciones propias del Museo: investigar, adquirir (coleccionar), conservar, comunicar y exhibir. Esta misma metodología de análisis se aplicará a las áreas de gestión que hacen posible el cumplimiento de dichas funciones.

¿Qué legaremos a las próximas generaciones?

El Plan Estratégico será el resultado de una serie de actividades que buscan convocar a todos los colombianos a debatir y precisar las metas y alcances del Museo Nacional para la próxima década.

La programación se llevará a cabo durante 1999 y tendrá como fin específico analizar y consultar a nivel nacional e internacional las necesidades, vías de solución y metodologías óptimas de implementación

para el desarrollo de cada una de las colecciones, áreas y funciones del Museo Nacional de Colombia, así como de la concepción general del Museo en el contexto de la Constitución Política del país.

El Museo, consciente de su papel como testimonio vivo de la memoria cultural del país, reconoce que el compromiso de plasmar la esencia del devenir de nuestro pueblo debe ser el resultado del aporte de todos los colombianos, en la medida que involucra un legado permanente para las generaciones futuras.

El Plan Estratégico será el punto de partida para emprender un proceso de fortalecimiento humano, financiero y físico, que soportará el Museo Nacional del próximo siglo.

Mecanismos de participación

1.

Eventos públicos

COLOQUIOS NACIONALES SOBRE LAS COLECCIONES

Mediante una serie de cuatro debates, abiertos al público, se busca propiciar un espacio de discusión académica con especialistas colombianos, a partir de las propuestas de proyección que los Departamentos de Curaduría del Museo han desarrollado para cada una de las colecciones: arqueología, etnografía, arte e historia.

SEMINARIO INTERNACIONAL

Nuevas tendencias de la educación en museos. Desarrollo de servicios educativos y recursos tecnológicos para los visitantes

Objetivos

- Permitir el análisis de ejemplos específicos sobre las últimas tendencias educativas aplicadas en los museos de Europa y Estados Unidos.
- Propiciar la reflexión y revisión teórica de las políticas educativas en los museos y su proyección hacia la próxima década.
- Proporcionar elementos de aplicación práctica que permitan a los museos colombianos diseñar y mejorar sus políticas y programas educativos, así como la identificación de opciones de financiación para sus propios proyectos.

COLOQUIO NACIONAL

La misión educativa en los museos colombianos

Objetivos

- Definir las implicaciones de la Ley General de Educación y el Plan Decenal de Educación 1997-2006, frente a lo que debe ser el proyecto educativo de los museos colombianos.
- Definir las guías que debe contemplar el Museo Nacional para construir el Plan Estratégico del área educativa en lo relacionado con su misión de apoyo a la educación formal y no formal en todos sus niveles.

SIMPOSIOS INTERNACIONALES

Modelos de participación del Estado y el sector privado en la financiación de los museos

Objetivos

- Conocer el proceso de toma de decisiones en la asignación de recursos para los museos e instituciones culturales a nivel nacional e internacional.
- Analizar las implicaciones de cada uno de los diferentes modelos.

Museos, memoria y Nación: misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro

Realizado en el marco de la IV Cátedra de Historia "Ernesto Restrepo Tirado" del Museo Nacional de Colombia

Objetivos

- Debatir las funciones de representación y comunicación que los museos nacionales deberán enfrentar durante la próxima década, ante conceptos como regionalización y globalización, minorías y multiculturalismo.
- Generar una reflexión que recoja la opinión y experiencia de colombianos y extranjeros que por su experiencia teórica en estos temas estén capacitados para realizar una reflexión filosófica y políticamente bien fundamentada sobre cuál es el Museo que demanda la Nación desde el nuevo país que propone la Constitución de 1991.
- Enriquecer a partir de este proceso las bases de elaboración del Plan Estratégico 2000-2010 del Museo Nacional.

2.

Consulta nacional

"El Museo Nacional para los colombianos del próximo siglo"

La consulta se convocará a través de medios masivos e internet, durante el segundo semestre del año y las respuestas obtenidas se sistematizarán con el objetivo de considerar los resultados dentro del análisis de cada área, función o colección del Museo Nacional, según su pertinencia.

Objetivos

- Llevar el proceso de planeación del Museo Nacional a cada colombiano, invitándolo a manifestar por escrito qué debería ser el Museo en el futuro. Adicionalmente, se han diseñado los mecanismos técnicos para que todas las opiniones se incorporen como aportes valiosos y fundamentales en el diseño del Plan Estratégico y para que, además, hagan parte de una memoria viva, a la cual acuda el Museo para establecer directrices de acción.

3.

Mesas de trabajo

En forma paralela a los eventos abiertos al público, se realizarán unas sesiones de trabajo internas, en la que los profesionales encargados de las distintas colecciones y áreas del Museo, con el apoyo de expertos nacionales e internacionales, analizarán las proyecciones futuras a partir del trabajo existente. En estas sesiones se tendrán en cuenta los resultados obtenidos en estudios técnicos y consultas internacionales realizadas entre 1995 y 1999.

Las mesas de trabajo se realizarán en torno a las siguientes áreas:

- Servicios educativos y recursos tecnológicos para los visitantes
- Apoyo a la educación formal y no formal
- Colecciones de arqueología
- Colecciones de etnografía
- Colecciones de historia
- Colecciones de arte
- Conservación de colecciones
- Museografía
- Comunicación interna
- Comunicación externa
- Proyectos editoriales

- Exposiciones temporales y relaciones internacionales
- Eventos especiales
- Red Nacional de Museos
- Centro de Documentación
- Informática
- Recursos humanos
- Jurídica
- Seguridad y vigilancia
- Mantenimiento y conservación de la sede
- Mercadeo de servicios

¿Qué conseguiremos?

Con la entrega del Plan Estratégico se estarán sentando las bases sobre las cuales generaciones futuras conformarán el Museo Nacional, como entidad viva que evidencia las transformaciones de la sociedad en la cual se encuentra inmersa.

El resultado será una planeación a diez años, validada no sólo por especialistas nacionales y extranjeros, sino por la metodología misma de su construcción: un proceso de planeación participativo que permitirá a la sociedad colombiana intervenir en las decisiones culturales.

La construcción del Plan Estratégico supone mecanismos de participación y de control que rendirán cuenta pública sobre las directrices que se están trazando para el Museo.

Así, durante todo el año 1999 se publicarán de manera mensual, a través de los medios masivos de comunicación, los indicadores de gestión del plan de actividades.

Se conformará una memoria documental que reunirá los aportes de la sociedad en general y de los expertos. También se pondrá a disposición del público, en el Centro de Documentación, la bibliografía adquirida para ser utilizada en el proceso y el registro audiovisual de todas las actividades.

Finalmente, en el primer trimestre del año 2000, se estará presentando el documento del Plan Estratégico 2000-2010: «Bases para el Museo Nacional del futuro», en el cual se recogerá la experiencia tanto de quienes participaron en los coloquios, como de las personas que aportaron sus sugerencias a través de la consulta nacional “Misión del Museo Nacional para los colombianos del próximo siglo”.

ANEXO 3. FORMATO DE LA CONSULTA NACIONAL⁶⁸⁵



**SU OPINIÓN
ES MUY
IMPORTANTE**

**PARTICIPE
EN LA
PLANEACIÓN
DEL MUSEO
NACIONAL
DEL FUTURO**

Este museo es suyo,
es nuestro

Pertenece a cada uno
de los 41 millones
de colombianos

Lo heredamos
de quienes construyeron
esta nación para
nosotros

Y será el legado
que dejaremos
a los ciudadanos
del siglo XXI

⁶⁸⁵ Formato de plegable de dos cuerpos, impreso en 50.000 ejemplares, reproducido en el libro: Museo Nacional de Colombia. *Memorias de los coloquios nacionales: La arqueología, la etnografía, la historia y el arte en el Museo. Desarrollo y proyección de las colecciones del Museo Nacional de Colombia*. Bogotá, Ministerio de Cultura / Museo Nacional de Colombia, 2001, pp. 382-383

¿qué es un museo?

Un museo, según la definición internacional, es «una institución permanente, sin fines lucrativos, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, y que efectúa investigaciones sobre los testimonios materiales del ser humano y de su medio ambiente, los cuales adquiere, conserva, comunica y exhibe, con propósitos de estudio, educación y deleite».

¿el mayor de nuestros museos?

El Museo Nacional de Colombia es el más antiguo de los museos del país y uno de los primeros de América. Durante casi dos siglos se ha consagrado a la conservación y divulgación de testimonios representativos de las expresiones culturales de la nación.

¿cuáles son sus colecciones?

Las colecciones del Museo Nacional reúnen más de 20.000 objetos símbolos del patrimonio cultural de la nación. Estos testimonios materiales de la historia de la cultura colombiana que conserva, investiga y divulga el Museo, actualmente están clasificados en diversas colecciones:

Arqueología. Estas colecciones reúnen vestigios arqueológicos prehispánicos, desde las primeras evidencias del ser humano en el territorio colombiano (10.000 a.C.), hasta la llegada de los españoles.

Etnografía. Están conformadas por objetos representativos de la cultura material de las sociedades indígenas y afrocolombianas contemporáneas.

Historia. Estas colecciones narran la historia de la cultura nacional (incluida la investigación del monumento histórico sede del Museo), a partir del siglo XVI hasta el presente.

Arte. Cubren los distintos periodos de la evolución de las artes plásticas en Colombia, con una pequeña sección de referencia integrada por obras representativas del desarrollo del arte universal.

¿cómo se muestran estas colecciones?

Los objetos de las colecciones, seleccionados por un grupo de investigadores y especialistas, se exponen en las salas del Museo organizados en un guión que permite a los visitantes realizar un recorrido por las distintas épocas y temas que forman parte de nuestra historia hasta el presente.

¿cómo se enriquecen las colecciones?

Antes de ingresar a las colecciones, los objetos pasan por un proceso de selección liderado por los curadores (investigadores especializados) del Museo, quienes eligen aquellos elementos que sean representativos y que tengan pertinencia y autenticidad.

necesitamos

su opinión!

Participe en la planeación del Museo Nacional del futuro, respondiendo a la siguiente pregunta:

¿Qué objetos consideraría usted importante incluir en cualquiera de las colecciones del Museo Nacional, teniendo en cuenta el interés de narrar a través de ellos los distintos periodos y temas de la historia cultural de la nación hasta el presente?

Tema, periodo o acontecimiento	Objeto que lo representaría
_____	_____
_____	_____
_____	_____
_____	_____
_____	_____
_____	_____
_____	_____
_____	_____

Sus opiniones serán incorporadas al proceso de estructuración del Plan Estratégico 2000-2010: «Bases para el Museo Nacional del futuro», el cual forma parte de las actividades del Convenio PNUD/ COL/96/017 «Ampliación del Museo Nacional de Colombia».

Sexo: M F

Edad: _____

Nivel de educación:

Primaria: _____

Secundaria: _____

Universitario: _____

Postgrado: _____

Lugar de nacimiento: _____

Municipio: _____

Departamento: _____

Envíe sus respuestas a:

- El buzón ubicado en la recepción del Museo
- Por correo, dirigido a:
Plan Estratégico 2000-2010
Museo Nacional de Colombia
Carrera 7ª, calles 28 y 29
Bogotá, D.C.
- Por correo electrónico:
<http://www.museonacional.gov.co>
info@museonacional.gov.co
- Por fax: 3374134

2248266 ext. 506

con la consulta nacional?

- Continuar el proceso de apropiación del Museo Nacional por parte de la ciudadanía, haciendo más evidente que el Museo pertenece a todos los colombianos.
- Abrir mayores espacios a la participación de la ciudadanía en la construcción del *Plan Estratégico 2000-2010: «Bases para el Museo Nacional del futuro»*, en cumplimiento de uno de los fines esenciales del Estado, consagrado en el artículo 2 de la Constitución Política de Colombia: *«facilitar la participación de todos en las decisiones que los afectan y en la vida económica, política, administrativa y cultural de la nación»*.
- Nutrir el *Plan Estratégico 2000-2010: «Bases para el Museo Nacional del futuro»* con las voces de los diversos sectores del país.
- Reunir ideas, sugerencias y aportes de la ciudadanía sobre cómo podría el Museo generar una mejor representación de la realidad multiétnica y pluricultural de la nación, en consonancia con los artículos 7° y 70° de la Constitución Política de Colombia:

«El Estado reconoce y protege la diversidad étnica y cultural de la nación. (...) El Estado reconoce la igualdad y dignidad de todas las culturas que conviven en el país. El Estado promoverá la investigación, la ciencia, el desarrollo y la difusión de los valores culturales de la nación».



museo nacional de colombia

Museo Nacional de Colombia

Carrera 7ª, calles 28 y 29
Bogotá, D.C.

<http://www.museonacional.gov.co>
info@museonacional.gov.co

Horario

Abierto todos los días
salvo los lunes

Martes: 10:00 a.m. a 8:00 p.m.

Miércoles a sábado:

10:00 a.m. a 6:00 p.m.

Domingo: 10:00 a.m. a 4:00 p.m.

Bóveda de Orfebrería

Martes a viernes:

10:00 a.m. a 5:00 p.m.

ANEXO 4. INVITACIÓN A LA PRESENTACIÓN PÚBLICA DE LA AGENDA

el ministro de cultura
alberto casas santamaría

el ministro de educación nacional
germán alberto bula escobar

el representante residente
del programa de las naciones unidas para el desarrollo -pnud-
francesco vincenti

la directora del museo nacional de colombia
elvira cuervo de jaramillo

tienen el gusto de invitar al acto de presentación pública del
programa de actividades para la construcción del

**plan estratégico 2000-2010:
"bases para el museo nacional del futuro"**

programa que se llevará a cabo durante 1999, en el marco del
convenio pnud/col/96/017 "ampliación del museo nacional de colombia"

auditorio teresa cuervo borda
lunes 19 de abril de 1999
museo nacional de colombia
6:30 p.m.
carrera 7ª, entre calles 28 y 29
Tel. 334 8366

durante el evento se proyectará el multi-imagen
por la ampliación de una memoria realizado por sergio trujillo

indispensable presentar esta tarjeta a la entrada

ANEXO 5. *Catálogo de las grabaciones en VHS de los eventos para la construcción del Plan Estratégico 2000-2010*

Nota 1: Al finalizar cada **evento público**, los ponentes participaron en una **sesión interna**, utilizando la misma metodología de las **mesas de trabajo**, con el fin de profundizar en el análisis de cada tema. En todas las sesiones internas y mesas de trabajo participaron miembros del equipo del Museo relacionados con el tema respectivo.

Nota 2: En este Catálogo no se incluyó el último de los eventos públicos de este proceso, realizado en el año 2000:

Foro “Museos en tiempos de conflicto: un debate sobre el papel de los museos frente a la situación actual”

26 de octubre de 2000

Auditorio Teresa Cuervo Borda, Museo Nacional de Colombia.

Ponentes:⁶⁸⁶

- Adriana Maya, profesora asociada del Departamento de Historia de la Universidad de los Andes
- Álvaro Medina, curador del Museo de Arte Moderno de Bogotá
- Daniel Castro Benítez, director de la Casa Museo Quinta de Bolívar
- Jaime Borja, director del Departamento de Historia de la Universidad Javeriana
- Pilar Velilla, directora del Museo de Antioquia

Las memorias de este evento se encuentran en medio magnético, aún sin publicar.

⁶⁸⁶ Se menciona el cargo que ocupaba cada ponente en la fecha de realización del Foro.

C A T Á L O G O

de las
grabaciones
en VHS
de los eventos
realizados
en el Museo
Nacional de
Colombia

como parte de la
*Agenda para la construcción
del Plan Estratégico
2000-2010: Bases para el
Museo Nacional del futuro,*
en el marco del Convenio
PNUD/COL/96/017
"Ampliación del Museo
Nacional de Colombia"

ANEXO 6. RESULTADOS DE LA CONSULTA NACIONAL 1999-2000⁶⁸⁷

¿Qué es la Consulta Nacional?

Un sondeo de opinión que buscó determinar los objetos, temas y acontecimientos que los colombianos querían ver representados en el Museo Nacional.

¿Para qué?

Con el fin de ampliar la participación ciudadana, limitada en principio a la asistencia a los eventos públicos, se diseñó una consulta nacional que convocó a los colombianos a pensar sobre los temas, acontecimientos y personajes que el Museo Nacional debía representar a través de sus colecciones, y a sugerir los objetos que mejor representarían tales temas.

¿Cómo?

Se diseñó un plegable/formulario web con la información sobre el Museo y sus colecciones, preguntas demográficas y la siguiente pregunta:

¿Qué objetos consideraría usted importante incluir en cualquiera de las colecciones del Museo Nacional, teniendo en cuenta el interés de narrar a través de ellos los distintos períodos y temas de la historia cultural de la nación hasta el presente?

Metodología: sondeo de opinión

A 1.404 colombianos, entre los meses de octubre de 1999 y agosto del 2000, se les formuló la siguiente pregunta:

¿Qué objetos considera usted importante incluir en cualquiera de las colecciones del Museo Nacional, teniendo en cuenta el interés de narrar a través de ellos los distintos períodos y temas de la historia cultural de la nación hasta el presente?

Número de consultas sistematizadas: 1.404

Este mecanismo continúa abierto al público en la actualidad a través de Internet y

⁶⁸⁷ Museo Nacional de Colombia. *Consulta Nacional 2000 y 2003*. Consultado el 2 de junio de 2014 en: <http://www.museonacional.gov.co/el-museo/consulta-nacional-2000-y-2003/Paginas/Consulta%20Nacional%202000%20y%202003.aspx>

mediante un buzón instalado en el vestíbulo principal del Museo. Estas respuestas se incluirán en el primer semestre del 2001.

Distribución de la consulta

Se enviaron consultas a diferentes regiones del país y a muy diversos sectores de población, y se logró la participación de la ciudadanía a través de los siguientes canales:

Medios de Comunicación

Correo Directo

Vestíbulo del Museo

Correo electrónico

Página de internet del Museo

Tabulación de las respuestas

1. Descripción de la población:

Edad

Sexo

Nivel de escolaridad

Visita al Museo

Lugar de nacimiento de los participantes

2. Personajes:

Se clasificaron teniendo en cuenta los siguientes temas:

Antropología, Arte nacional, Arte Universal, Ciencia, Deporte, Historia nacional e Historia universal. A esta pregunta respondieron 154 personas.

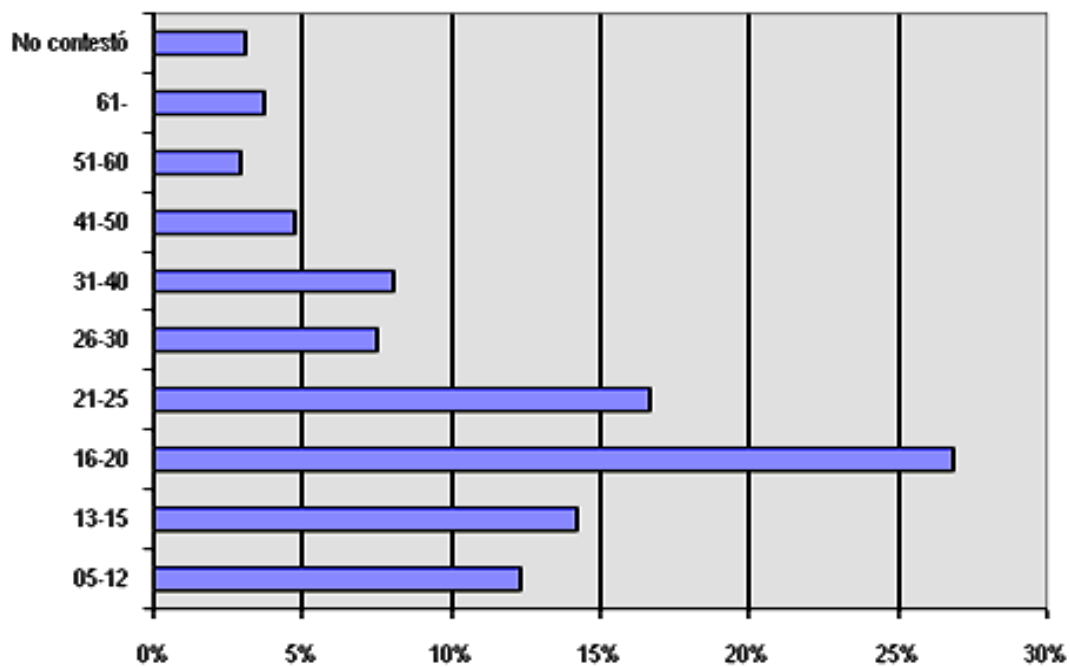
3. Acontecimientos:

Se estableció una serie de categorías con el fin de presentar esta información dentro de una organización temática. A esta pregunta respondieron 208 personas.

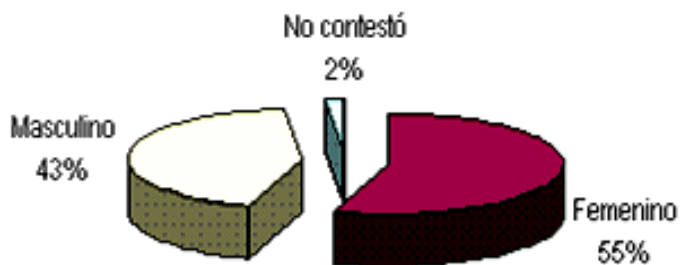
4. Objetos: (los resultados estarán disponibles en la segunda fase)

Los participantes incluyeron **1.536** respuestas, de las cuales **1.401** objetos se clasificaron en seis grandes colecciones: historia, arte, etnografía, arqueología, ciencias naturales y ciencia y tecnología. 126 respuestas se clasificaron como museografía y 9 como sugerencias generales.

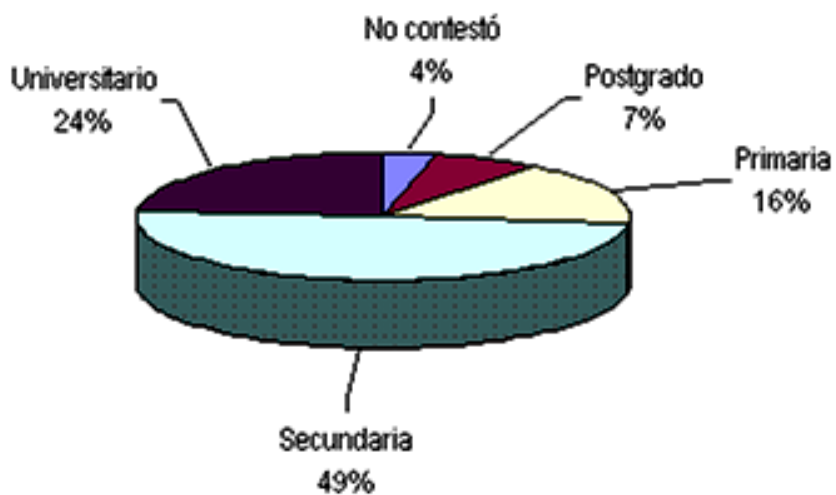
Edad



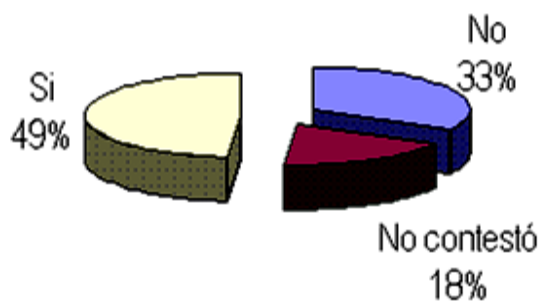
Sexo



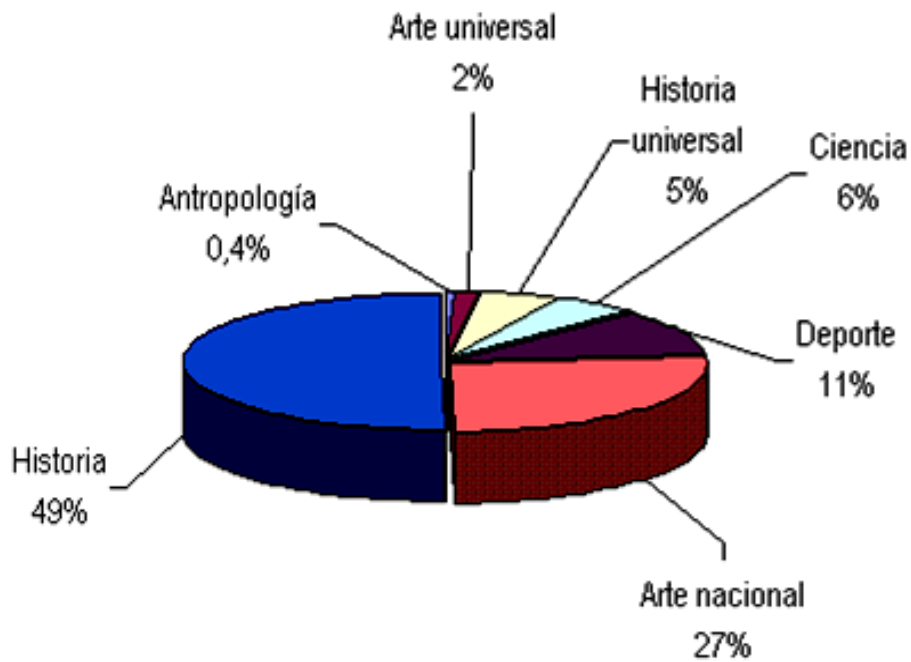
Nivel de escolaridad



¿Ha visitado alguna vez el Museo?



Personajes (por temas)



Lugar de nacimiento de los participantes (por departamento)

Amazonas	0,1%
Antioquia	2,4%
Atlántico	2,7%
Bolívar	0,6%
Boyacá	3,5%
Caldas	0,7%
Caquetá	0,7%
Cauca	1,1%
Cesar	0,6%
Chocó	0,2%
Córdoba	0,3%
Cundinamarca	29,2%
Guajira	0,3%
Guaviare	0,1%

Huila	2,2%
Magdalena	2,4%
Meta	0,6%
Nariño	1,3%
Norte de Santander	3,9%
Putumayo	0,1%
Quindío	0,3%
Risaralda	0,2%
San Andrés y Providencia	0,1%
Santander	2,9%
Sucre	0,1%
Tolima	1,8%
Valle del Cauca	2,2%
Vaupés	0,1%
Vichada	0,1%
No contestó	38,6%
Total general	99,6%

Personajes / número de respuestas por temas

Antropología

Reichel Dolmatoff 1

Arte nacional

Alekos 1

Antonio Caro 1

Beatriz González 2

Bernardo Salcedo 1

Carlos Caicedo 1

Carlos Jacanamijoy 1

Carlos Rojas 2

Carlos Salas 1

Clemencia Poveda 1

Danilo Dueñas 1

David Manzur 1

Débora Arango 2

Doris Salcedo 1

Édgar Negret 2

Enrique Buenaventura 1

Ernesto Aronna 1
Ethel Gilmour 1
Eugenia Cárdenas 1
Fernando Martínez Sanabria 1
Fernando Botero 13
Fernell Franco 1
Francisco A. Cano 1
Gabriel García Márquez 5
Germán Botero 1
Germán Samper 1
Gloria Posada 1
Guillermo Bermúdez 1
Hernán Díaz 1
Iris Abrahams 1
Jairo Aníbal Niño 1
John Castles 1
Leo Matiz 1
Luis Fernando Roldán 1
María de la Paz Jaramillo 1
María Fernanda Cardoso 1
Miguel Ángel Rojas 2
Nereo López 1
Pedro Manrique Figueroa 1
Rogelio Salmona 1
Ronny Vayda 1
Shakira 1
Viky Ospina 1

Arte universal

Eugène Carrière 1
Miguel de Cervantes Saavedra 1
Oreste Sindici 1
Salvador Dalí 1

Ciencia

Julio Garavito 2
Manuel Elkin Patarroyo 10
Rodolfo Llinás 1

Deporte

Cochise 1
Fabio Parra 1
Fabiola Zuluaga 1
Juan Pablo Montoya 11
Lucho Herrera 3
Pambelé 1
Pibe Valderrama 3

Rocky Valdés 1
Víctor Mora 1
Willington Ortiz 1
Ximena Restrepo 1

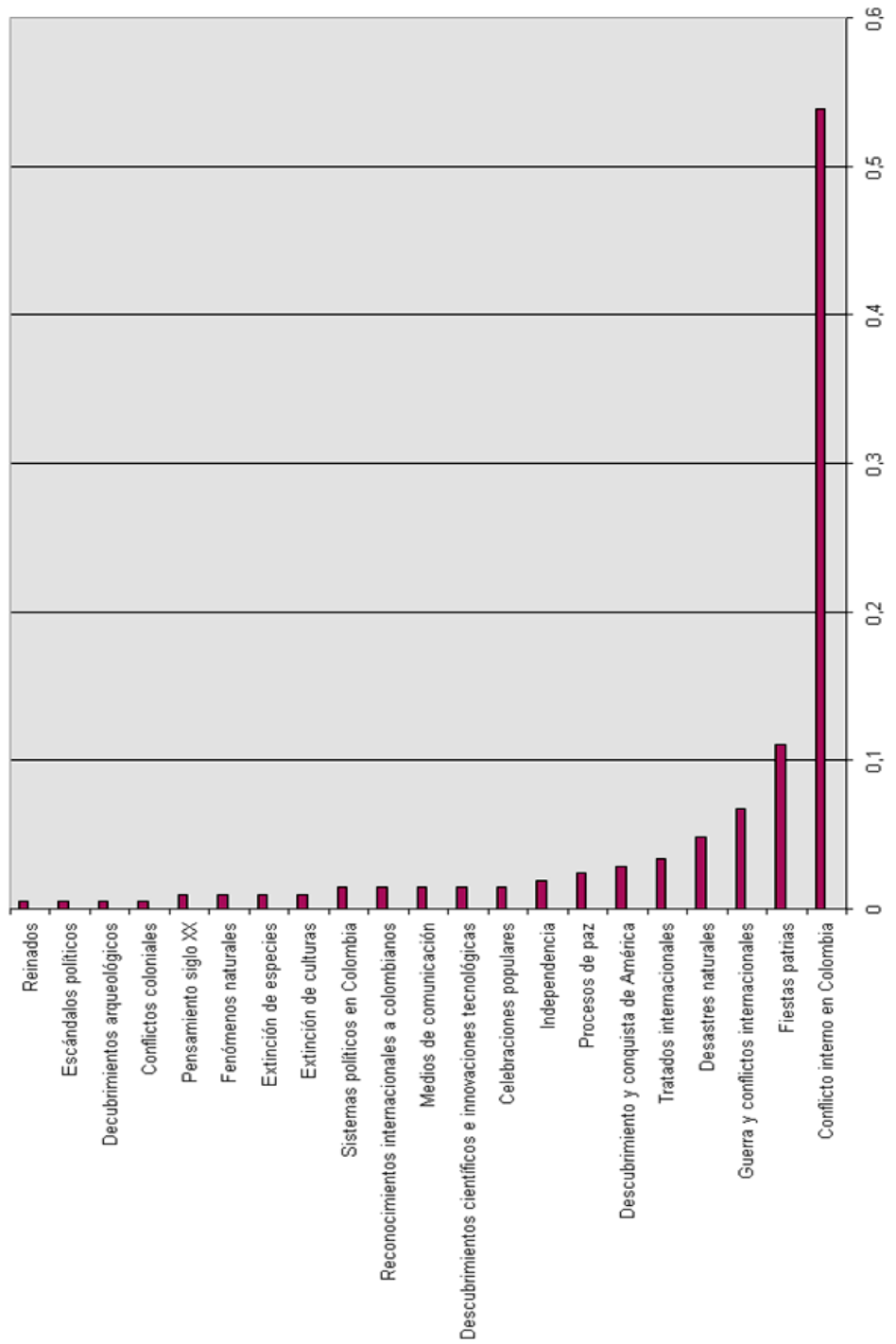
Historia nacional

Agustín Aqualongo 1
Álvaro Gómez Hurtado 3
Antonio Nariño 1
Antonia Santos 1
Camilo Daza (primer aviador colombiano) 1
Camilo Torres 1
Carlos Pizarro Leongómez 3
Carlos Uribe (Celis) 1
Eduardo Pizarro 1
Francisco de Paula Santander 2
General Cortés Vargas 1
General Gustavo Rojas Pinilla 3
General Ramón González Valencia 1
Gerardo Molina 1
Jaime Garzón 15
Jorge Eliécer Gaitán 12
José Celestino Mutis 1
José Manuel Restrepo 1
José María Campo Serrano 1
Luis Carlos Galán 13
Luz Marina Zuluaga 1
Manuela Beltrán 2
Mono Jojoy 1
Omaira Sánchez (Tragedia de Armero) 1
Pablo Escobar 2
Policarpa Salavarrieta 5
San Pedro Claver 1
Simón Bolívar 37
Tirofijo 2

Historia universal

Cristóbal Colón 8
Jesucristo 2
Martin Luther King 1

Acontecimientos



Categorías / Acontecimientos / N° de personas

Conflicto interno en Colombia

- Toma del Palacio de Justicia 25
- Guerra de los Mil Días 19
- Muerte de Luis Carlos Galán 14
- Bogotazo 12
- Muerte de Jaime Garzón 12
- Masacre de las bananeras 10
- Muerte de Jorge Eliécer Gaitán 6
- Violencia entre liberales y conservadores 4
- Bomba avión de Avianca 2
- Masacres 2
- Toma de la Embajada Dominicana por el M-19 2
- Ataque a Casa Verde 1
- Masacres desde la llegada de los españoles 1
- Muerte de Andrés Escobar 1
- Muerte de Carlos Pizarro Leongómez 1

Fiestas patrias

- Batalla de Boyacá 14
- 20 de Julio de 1810 8
- Batalla del Pantano de Vargas 1

Guerra y conflictos internacionales

- Guerra de Corea 2
- Segunda Guerra Mundial 5
- Primera Guerra Mundial 4
- Tercera Guerra Mundial 1
- La Revolución Francesa 2

Desastres naturales

- Armero 7
- Terremoto de Armenia 3

Tratados internacionales

- Tratado de separación de Panamá 6
- Tratado de Neerlandia- Zona bananera de Santa Marta 1

Descubrimiento y conquista de América

- Conquista 4
- Llegada de los españoles 1
- Fundación de Santa María la Antigua del Darién 1

Procesos de paz

- Procesos de Paz (1999, 1985, 1992, 1990) 2
- Entrega de armas del M-19 1
- La Marcha del Silencio de 1948 1
- La Marcha por la Paz del 24 de octubre de 1999 1

Independencia

- Guerra de Independencia 2
- Muerte de Policarpa Salavarrieta 1
- Muerte de Simón Bolívar 1

Descubrimientos científicos e innovaciones tecnológicas

- Creación de una vacuna 1
- Descubrimiento de la bomba atómica 1
- Descubrimiento de la vacuna contra la malaria 1

Medios de Comunicación

- Llegada de la televisión a Colombia 2
- Primera edición del diario "La Frontera" y el periódico "El Catolicismo" 1

Reconocimientos internacionales a Colombianos

- Premio Nobel de Literatura 1982 3

Sistemas políticos en Colombia

- Asamblea Nacional Constituyente 1
- Constitución de 1991 1
- Frente Nacional 1

Extinción de culturas

- Extinción de la cultura de los Cácharas 2

Extinción de especies

- Extinción de los dinosaurios 2

Fenómenos naturales

- Creación del universo 1
- Eclipse 1

Pensamiento siglo XX

- Llegada de los Rosacruces a Colombia 2

Conflictos coloniales

- La quema de la Casa de la Inquisición en Cartagena 1

Descubrimientos arqueológicos

- Descubrimiento de Ciudad Perdida 1

Escándalos políticos
Proceso 8000 1

Reinados
Coronación de la señorita Colombia como Miss Universo 1

ANEXO 7. CONTINÚA DEBATE SOBRE LA TOALLA DE TIROFIJO, 04.03.2001

CONTINÚA DEBATE SOBRE LA TOALLA DE TIROFIJO

Fecha de publicación: 4 de marzo de 2001

Amenazas y muchas cartas de descontento ha recibido Elvira Cuervo, directora del Museo Nacional, desde que dijo que la toalla de Tirofijo podría ser incluida en la colección de la institución. La han tachado de subversiva, de simpatizante de la guerrilla y hasta le han escrito que su actitud es una clara apología del delito.

Cuervo se mantiene en su posición de recolectora de objetos históricos pero asegura que ha habido mucha desinformación al respecto. No es cierto que voy a ir al Caguán por la toalla y tampoco que haya hablado con la hija de Marulanda al respecto, dice. Han pasado 20 días y el difícil clima continúa. Cuervo afirma que nunca había sido tan vilipendiada como en esta oportunidad. La gente piensa que le vamos a construir un altar a Tirofijo y eso no es cierto. Nosotros sabemos cuánto daño le ha hecho la guerrilla al país.

La idea del Museo es adquirir piezas significativas de la historia reciente de Colombia, pero eso no quiere decir que vayan a ser exhibidas. El Museo jamás ha dicho que va a exhibir la toalla de Tirofijo. Nuestra función es recolectar objetos. Somos conscientes de que no se puede mostrar la historia reciente de Colombia. Sabemos que hay que presentar todo esto en un momento preciso, oportuno y bastante lejano, dice.

Para Cuervo es inconcebible que haya quienes pretendan desconocer a uno de los protagonistas de la historia de Colombia. “Que los críticos me digan cómo vamos a contar los últimos 15 años de la historia de este país sin el narcotráfico, el paramilitarismo y el incremento de la guerrilla. ¿Qué quieren, que contemos esa parte de la historia con cinticas verdes y palomas de la paz?”

Cuervo insiste en que Colombia no tiene identidad y que ése es un mal síntoma. Éste es un país sin memoria. Las naciones que no conocen su historia tienden a repetirla. En Colombia, al no tener memoria, se han perdido vestigios importantes de nuestra historia. Por ejemplo, no hay nada de la Revolución de los comuneros ni de la masacre de las bananeras.

FOTO/Camilo George EL TIEMPO. Elvira Cuervo, directora del Museo Nacional.

Publicación: eltiempo.com

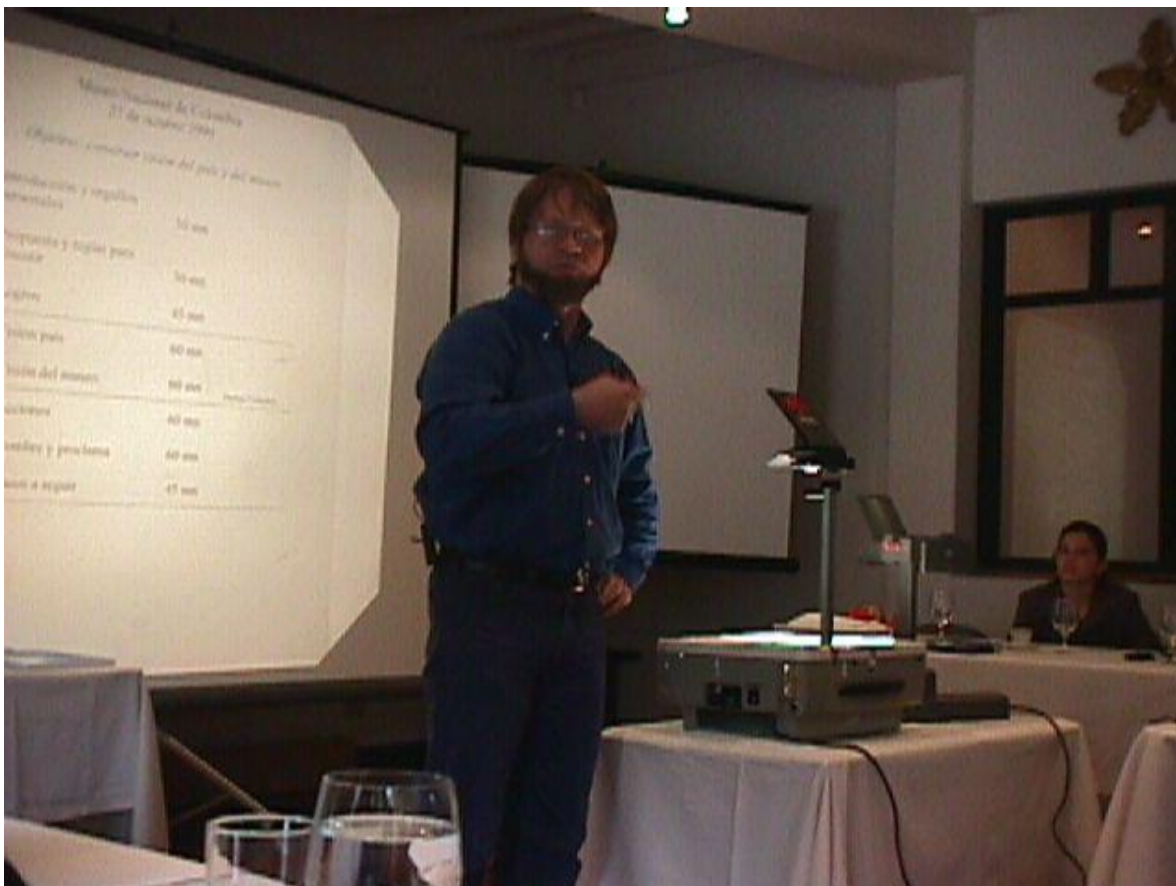
Sección: Cultura y entretenimiento

ANEXO 8. Declaración de sentido (Proclama) del Museo Nacional, 27/10/1999

Museo con misión, Colombia con visión

Orgullos personales	Nosotros, orgullosos de nuestras familias y de nuestros amigos, de nuestras profesiones y de nuestros logros, de haber mantenido o retomado las riendas de nuestras propias vidas y de haber contribuido a la paz y al desarrollo del país;
Logros colectivos	orgullosos de la profesionalización del Museo Nacional de Colombia, de la continuidad, claridad y proyección de su dirección, de habernos embarcado en un proceso de cambio para lograr una institución digna de nuestro país que está contribuyendo al fortalecimiento del sentido de pertenencia de los colombianos, pues ha sido lugar de encuentro de las culturas que conforman la Nación;
Visión de Colombia	<p>vislumbramos una Colombia caracterizada por:</p> <ul style="list-style-type: none">• un nuevo contrato social con las diferencias básicas conciliadas y procedimientos democráticos para conciliar las demás, con un modelo de desarrollo participativo y un alto sentido de lo público,• derechos y necesidades mínimas asegurados, equidad y oportunidades y, por ende, sanada y reparada nuestra historia de injusticias,• honestidad, solidaridad y paz,• sólido sentido de pertenencia y autoestima,• líderes con credibilidad y responsabilidad, capaces de construir y respetar políticas de largo aliento,• ser disfrutable y disfrutada, y• exigir respeto hacia su medio ambiente.
Misión del Museo	<p>Conscientes de ser apenas una parte de los constructores de esa Colombia, reconocemos que al Museo Nacional le corresponde la misión de irradiar conocimiento y placer, integrar en una narración multivocal y polifónica la historia de Colombia, celebrar la equidad y representar la diversidad, ser un espacio de encuentro de todos y para todos, responder a la globalización del mundo, integrar a las regiones en su trabajo, ser ejemplo de servicio público y hacer parte de un nuevo contrato social;</p>
Compromiso de acción	<p>nos comprometemos a realizar las siguientes acciones:</p> <ul style="list-style-type: none">• reordenar la institución con base en la coherencia y la acción planificada de manera participativa,• llenar los vacíos de las colecciones y del guión, identificados desde la visión, la misión y la investigación, mediante diversos mecanismos de consulta, cooperación y participación,• ampliar a las regiones los programas y acciones del Museo,• convocar más público y atenderlo cada vez mejor. <p>Nos comprometemos también a atacar los problemas y no a las personas, y a ser responsables con lo que decimos y hacemos.</p>

ANEXO 9. ASPECTOS DEL TALLER MISIÓN-VISIÓN, 27 de octubre de 1999



Antanas Mockus durante el Taller de Misión-Visión del Museo Nacional de Colombia. A la derecha, Angélica Leguízamo, economista del equipo del Convenio PNUD-Mincultura.



Antanas Mockus durante el Taller de Misión-Visión del Museo Nacional de Colombia, contando los votos depositados por los asistentes en fichas de plástico con el lema “Recursos públicos, recursos sagrados”.



Participantes del Taller Misión-Visión. De izquierda a derecha: José Eduardo Vidal, Jefe de la División de Museografía; Esteban Gómez, restaurador del área de Conservación; Viviana Ortiz, Coordinadora del Proyecto de Restauración del edificio; Elizabeth Saravia, Jefe de la División Educativa y Cultural; Mauricio González, Jefe de la División Administrativa.



Participantes del Taller Misión-Visión. De izquierda a derecha: Oliva Torres, ingeniera de desarrollo Área de Informática; Elvira Cuervo de Jaramillo, Directora del Museo; Luis Fernando Pineda, relator de conclusiones de los eventos de construcción del Plan Estratégico; Carolina Villamizar, asesora del Plan Estratégico; Margarita Vivas, coordinadora del Área de Informática.

ANEXO 10. Principales líneas de planeación y gestión de los museos, definidas en cuatro documentos de referencia

I. ESTRUCTURA DEL PLAN MUSEOLÓGICO –MINISTERIO DE CULTURA DE ESPAÑA

De acuerdo con la estructura definida para el Plan Museológico, según la metodología diseñada por la Subdirección de Museos Estatales del Ministerio de Cultura de España,⁶⁸⁸ las áreas básicas de trabajo de un museo se organizan en los siguientes programas:

1. Programa Institucional

(estrategia de gestión administrativa del museo, organización interna necesaria para el correcto funcionamiento del museo, reglamentos y normas para la adecuada prestación de los servicios, relaciones interinstitucionales necesarias para el cumplimiento de la misión).

2. Programas de Colecciones

- 2.1. Programa de Incremento de las colecciones
- 2.2. Programa de Documentación
- 2.3. Programa de Investigación
- 2.4. Programa de Conservación

3. Programa Arquitectónico

(necesidades espaciales y de infraestructura, necesidades de instalaciones y dotación, mantenimiento de la sede, desarrollo de proyectos arquitectónicos)

4. Programa de Exposición

(Exposición permanente y exposiciones temporales, requerimientos de conservación, diseño expográfico, comunicación, educación y accesibilidad)

5. Programa de Difusión y Comunicación

(conocimiento de los públicos a los que se dirigen los servicios del museo, diseño de estrategias de comunicación para públicos específicos, imagen corporativa, relación divulgación-publicidad-mercadeo en cada oferta de servicios, actividades didácticas y servicios educativos y culturales, publicaciones, página web, productos comerciales o *merchandising*)

⁶⁸⁸ Garde López, Virginia e Izquierdo Peraile, Isabel (Coords.). *Criterios para la elaboración del Plan Museológico*. Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Subdirección General de Museos Estatales, 2005.

6. Programa de Seguridad

(aspectos de seguridad de las colecciones, el edificio, el personal, los públicos; análisis de riesgos; planes de emergencia; protección contra incendios, inundaciones, movimientos sísmicos, otros desastres naturales, atentados, hurto y robo, etc.; zonificación y atención por niveles de riesgo; controles de acceso y salida de personas y elementos; prevención de riesgos laborales)

7. Programa de Recursos Humanos

(dotación de personal de planta y contratistas en cada una de las áreas funcionales del museo; organigrama funcional y manual de funciones; cualificación y requisitos de cada cargo; definición del tipo de personal contratado por proyectos o actividades específicas; plan de mejora de la situación del personal existente; plan de formación continua del personal; plan de prácticas estudiantiles y colaboradores voluntarios; coordinación y control de contratos con empresas externas para mantenimiento y aseo)

8. Programa Económico

(presupuestos de proyectos y actividades, plan de ingresos generados, plan de ingresos de otras fuentes, propuestas de nuevas formas de captación de recursos, previsión de gastos e inversiones).

II. “CÓMO ADMINISTRAR UN MUSEO: MANUAL PRÁCTICO”, PUBLICADO EN 2006 POR LA UNESCO E ICOM:⁶⁸⁹

i. Deontología

- Papel de los museos y deontología de la profesión museística

ii. Colecciones

- Gestión de las colecciones
- Inventarios y documentación
- Preservación de las colecciones

iii. Exhibición

- Comunicación, presentaciones, obras expuestas y exposiciones

iv. Públicos

- Acogida de los visitantes
- La misión educativa del museo en el marco de las funciones museísticas

⁶⁸⁹ Boylan, Patrick J. (ed.). *Cómo administrar un museo: Manual práctico*. París, Unesco, 2007.

v. Gestión

- Organización, normatividad, liderazgo, políticas, gestión financiera, planeación
- Gestión y mantenimiento de los edificios
- Gestión del personal
- Marketing
- Seguridad de los museos y preparación para las catástrofes
- Lucha contra el tráfico ilícito de bienes culturales

III. POLÍTICAS O LÍNEAS DE ACTUACIÓN EN LA MAYORÍA DE LOS MUSEOS (Manual de Gestión de Museos)

[...] Entre las políticas o líneas de actuación que la mayoría de los museos precisan, podemos enumerar las siguientes:

- *política de colecciones, que incluye la política de adquisiciones, los préstamos de colecciones y los criterios para dar de baja objetos de las colecciones;*
- *política de conservación, que puede incluirse en la política de colecciones;*
- *política de documentación, que también puede incluirse en la política de colecciones;*
- *política educativa;*
- *política de exposiciones;*
- *política de personal;*
- *política de comunicación, que puede incluir las publicaciones y las relaciones con los medios, así como las condiciones de acceso al museo, incluido el acceso para minusválidos;*
- *política de investigación, que debe incluir la política sobre la propiedad intelectual;*
- *política de seguridad;*
- *política de atención al visitante.*⁶⁹⁰

[...]

IV. FUNCIONES Y COMPETENCIAS PROMOVIDAS POR LA MAESTRÍA EN MUSEOLOGÍA Y GESTIÓN DEL PATRIMONIO DE LA UNC

[...] De manera mucho más específica, el programa de MMGP está diseñado para que los especialistas en museología construyan competencias suficientes para desarrollar, entre otras, las siguientes funciones:

⁶⁹⁰ Lord, Barry y Lord, Gail Dexter. Op. cit., pp. 65-66.

- (i) *Planificación y propuesta de adquisiciones museales,*
- (ii) *inventario, documentación, catalogación, protección y conservación de fondos y bases de datos de museos;*
- (iii) *coordinación y control del personal encargado de velar por la integridad de las colecciones y seguridad en un museo;*
- (iv) *planificación y control tanto de los programas de conservación preventiva como de las actividades de restauración de los objetos del museo;*
- (v) *conceptualización y control técnico de los proyectos expositivos;*
- (vi) *Elaboración de los proyectos museológicos y planes directores en un museo;*
- (vii) *planificación y ejecución de programas de investigación relacionados con el museo;*
- (viii) *planificación y evaluación de estudios de público;*
- (ix) *planificación y control de las políticas y programas de publicaciones de un museo;*
- (x) *planificación, ejecución y evaluación de programas y actividades pedagógicas y de difusión en un museo;*
- (xi) *planificación y búsqueda de recursos para el funcionamiento de un museo;*
- (xii) *gestión de personal.*⁶⁹¹

⁶⁹¹ López Rosas, William A. et al. *Pautas para la implementación y evaluación del Trabajo Final, Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, 2012, documento digital, p. 5.

CUARTA PARTE
Trabajo colaborativo

Proyecto Expositivo
**Dialogismo y multiplicidad: La
Universidad Nacional de Colombia y
sus Colecciones Patrimoniales**

Proyecto elaborado por:
Diana Galindo Cruz - Carlos González Buitrago - Fernando López Barbosa

Versión 5.6

Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio
Facultad de Artes – Escuela Interdisciplinaria de Posgrados
Universidad Nacional de Colombia
2012

Introducción

El desarrollo de las actividades propias de la Universidad Nacional de Colombia genera huellas materiales de diversa índole. La presencia de la comunidad estudiantil y docente, cuyo accionar bajo los preceptos de la Universidad incide directa e indirectamente en la realidad del país, y la construcción de plantas físicas en un campus que se ha ido moldeando conforme a las necesidades de la institución, constituyen los referentes principales en la reflexión acerca de la identidad de la misma. No obstante, existe un tipo particular de huella que instauro a la Universidad en un ámbito cultural, más allá del educativo, gracias a la posibilidad de generar diversas consideraciones en torno a la memoria social. Nos referimos aquí al patrimonio cultural de la Universidad Nacional de Colombia que, de forma similar a lo sucedido en otras universidades del mundo, se ha organizado a manera de museos y colecciones científicas y museográficas con los objetos que son resultado de proyectos y prácticas de investigación al interior de la Universidad, pero también de donaciones hechas por particulares en apoyo a la docencia, muchas veces profesores de la misma institución.⁶⁹²

El patrimonio cultural de la Universidad Nacional de Colombia es un importante conjunto que da testimonio de la historia de la Universidad y de las dinámicas inherentes al ejercicio de la pedagogía en sus aulas; a la vez, debido a la labor de compilación, mantenimiento y difusión propias de los museos de la Universidad, su gestión y protección constituye un aporte valioso para la museología del país, aún en formación, considerando que “la estructura museológica de la Universidad Nacional de Colombia es una de las más significativas del país. Aunque sus equipamientos y grupos de trabajo hoy requieren de una

⁶⁹² Castell Ginovart, Edmon. “Los museos y colecciones museográficas de la Universidad Nacional de Colombia: una aproximación a la gestión de un patrimonio cultural difuso”. En: López Rosas, William A. (comp. y ed.). Museos, universidad y mundialización. La gestión de las colecciones y los museos universitarios en América Latina y el Caribe. Memorias de la I Cátedra Latinoamericana de Museología y Gestión del Patrimonio Cultural, Bogotá, 7 al 10 de mayo de 2007. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2010, p. 161.

atención particularmente cuidadosa, la función que los museos universitarios han protagonizado dentro de los procesos de formación de científicos y profesionales, así como en el ámbito de la socialización del pensamiento científico, en el pasado más reciente, es un elemento fundamental dentro de la recepción de la museología en Colombia”.⁶⁹³

Con el fin de “articular, armonizar y proyectar los museos y las colecciones de patrimonio cultural de la Sede Bogotá como uno de los activos culturales más relevantes de la Universidad y del país” se creó y puso en marcha la primera versión (2007-2009) del Sistema de Patrimonio y Museos (SPM), que en su versión actual (2010-2012) procura fomentar la accesibilidad al patrimonio cultural (como se planteaba en sus antecedentes), e impulsar una mejor y mayor transferencia de conocimiento científico asociado con los museos o el patrimonio cultural de la Universidad Nacional de Colombia, a partir de la articulación académica, social y territorial del Sistema.⁶⁹⁴ Por lo anterior, resulta pertinente y provechoso el apoyo de la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio al SPM en lo que respecta a la gestión y visibilización de este patrimonio, con el fin de procurar su conservación y difusión.

Éste es el contexto que enmarca el presente Trabajo Colaborativo que, como se documentó en el respectivo anteproyecto, se relaciona con la conceptualización de aquello que como patrimonio cultural se puede inferir a partir de la puesta en diálogo entre algunas piezas de las colecciones pertenecientes a los museos e instituciones de la Universidad Nacional de Colombia; esta consideración permite desarrollar un proyecto expositivo en el marco de los ejes principales planteados para el SPM desde su primera versión (2007-2009): “cultura científica, memoria histórica y conciencia ambiental para la sociedad”, que propicie diversas reflexiones privilegiando el lugar de la experiencia y el valor simbólico de los elementos que componen la muestra.

La consideración del Trabajo Colaborativo como un ejercicio fundamentalmente académico, orientado a la realidad —aunque sin depender de su concreción material—, permitió la configuración de las etapas de investigación, curaduría y diseño expográfico

⁶⁹³ *Ibíd.*, p. 159.

⁶⁹⁴ “Objetivos”. *Sistema de Patrimonio y Museos, versión 2.0.*

http://www.museos.unal.edu.co/scs/plantilla_3.php?id_subseccion=640&id_seccion=1.

Consultado el 02/05/2012.

necesarias para conformar un proyecto expositivo que, por diversos factores relacionados con la complejidad de la iniciativa y los tiempos determinados para la entrega del Trabajo de Grado, no se ha llevado a la etapa final de montaje, inauguración y evaluación; no obstante, es nuestro deseo completar el proceso y presentar a la comunidad esta exposición, ya sea en el Claustro de San Agustín, sede del SPM, o en una plataforma virtual que simularía, mediante la modelación en 3D, el acceso al Claustro, el recorrido por sus diferentes salas y la visualización de cada una de las piezas, lo que supone otro tipo de experiencia que, sin embargo, mantendría los objetivos del proyecto.

Las etapas anteriormente señaladas se presentan en el documento mediante el guión curatorial y el guión museográfico, pertinentes para la realización de una exposición temporal en dicho lugar. La exposición estará conformada, primordialmente, por piezas pertenecientes a los fondos del Museo de Arte, el Archivo Central e Histórico y el Museo de Historia Natural de la Universidad Nacional de Colombia. Tras la debida investigación, las instituciones fueron seleccionadas entre la totalidad de museos y colecciones museográficas de la Universidad, con el fin de garantizar la pluralidad de elementos a partir de la tipología clásica de museos, arte-historia-ciencia, considerando además que la limitación en la cantidad de colecciones haría posible profundizar más en su investigación. En algunos casos, por su pertinencia en la construcción del guión, se seleccionaron piezas de otras colecciones patrimoniales de la Universidad: el Museo Paleontológico de la Facultad de Ciencias (ubicado en Villa de Leyva), el Laboratorio de Arqueología del Instituto de Ciencias Naturales, el Observatorio Astronómico, la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán, el Museo de Historia de la Medicina y el propio Claustro de San Agustín. Sin embargo, vale la pena señalar que el acercamiento a las tres instituciones iniciales ya implicaba la concepción de un proyecto en el que la pluralidad y la polifonía resultaban determinantes, razón por la cual la mirada mediante la cual se planteó la exposición recurría a la transdisciplinariedad, más que al encuentro de diversas disciplinas disociadas, incluyendo la museología.

El acercamiento a las colecciones y la selección final de piezas se realizó de manera colectiva por los tres participantes en el proyecto, a partir de las líneas curatoriales previamente establecidas (ver capítulo I., numeral 2.), configurando así diez diálogos que

dan cuenta de diversos aspectos del patrimonio cultural, entendido como “un conjunto de bienes que constituyen un punto de referencia fundamental para comprender el origen, el desarrollo y la razón de ser de una colectividad concreta y que, por consiguiente, hay que preservar y conservar”,⁶⁹⁵ los cuales, por ser en este caso de índole académico universitario, generan dinámicas particulares de acceso, uso, valoración y conservación.

Las tres líneas que estructuran el ámbito curatorial del proyecto son resultado de la investigación general realizada en torno al patrimonio cultural, perfilando una búsqueda de las necesidades del proyecto a partir de los seis temas constitutivos del marco conceptual, los cuales dan cuenta del proceso de conceptualización que permitió situar la iniciativa dentro del complejo universo que constituye la Universidad Nacional de Colombia y sus colecciones patrimoniales.

⁶⁹⁵ “Continuidad del SPM”. Sistema de Patrimonio y Museos.

http://www.museos.unal.edu.co/sccs/plantilla_3.php?id_subseccion=643&id_seccion=1. Consultado el 02/05/2012.

Objetivos

Objetivo General

Generar diálogos o relaciones de sentido entre objetos patrimoniales diversos, con el fin de propiciar nuevas miradas sobre la especificidad de los museos y colecciones museográficas de la Universidad Nacional de Colombia.

Objetivos Específicos

De los siguientes objetivos se derivan las tres líneas curatoriales y la caracterización del tipo de exposición propuesta:

- Estimular en la comunidad universitaria la apreciación de las particularidades científicas y académicas del patrimonio cultural reunido en los museos y colecciones museográficas de la Universidad.
- Transmitir el sentido de la conformación de colecciones en cuanto creación de relaciones entre objetos individuales que adquieren nuevos significados en su calidad de integrantes de un conjunto coherente.
- Propiciar la comprensión de las tensiones entre el carácter de vulnerabilidad del patrimonio, las acciones para su preservación y las amenazas derivadas de su utilización.
- Inducir reflexiones sobre los mecanismos de constitución y valoración del patrimonio cultural en nuestro medio.

- Confrontar a los públicos visitantes con las dinámicas que inciden en los ciclos de puesta en valor, desarrollo, decadencia y resurgimiento de los museos y colecciones museográficas.

- Generar interrogantes sobre las relaciones entre la historia política de la Universidad y las tendencias de conformación y valoración de su patrimonio cultural.

- Potenciar en los visitantes confrontaciones por el descubrimiento desde múltiples sentidos, a través de situaciones que sugieran develar un contenido que sólo sea posible conocer mediante la interacción y la sensibilidad.

I. Guión Museológico

1. Marco conceptual

Una vez definido el interés por trabajar con el patrimonio cultural de la Universidad Nacional de Colombia, se desarrolla la investigación en torno al patrimonio, la Universidad misma y los nexos presentes entre ambos, estructurando seis ejes de conceptualización como base del proyecto.

1.1. Valoración del patrimonio cultural

Las nociones más amplias acerca del patrimonio cultural nos acercan a su comprensión desde la consideración de los bienes culturales, dotados de ciertas cualidades estimables o apreciadas, pertenecientes a una comunidad o grupo social; dichas cualidades están determinadas por categorías y sistemas de valoración relativas a las variaciones de percepción y sometidas al comportamiento humano. Son, por tanto, dependientes de los marcos de referencia intelectual, histórico, cultural y psicológico, que varían entre los grupos sociales que atribuyen valor a los bienes materiales de una comunidad.

En Colombia, la declaratoria de un bien patrimonial como bien de interés cultural (BIC) demanda un régimen especial de protección; el BIC se distingue de otros bienes mediante procesos especiales de valoración sobre los cuales aplican regulaciones que operan exclusivamente para aquello que ha sido reconocido como parte del patrimonio cultural de

la Nación en un amplio ámbito social y estatal. En otras palabras, “el ingreso a esas categorías especiales de protección o salvaguardia, las cuales además de beneficios implican cargas públicas y obligaciones, es el resultado de una expresión de voluntades ciudadanas, colectivas o estatales”.⁶⁹⁶

Para comprender tales categorías o sistemas de valoración en relación con los bienes culturales de una comunidad, y teniendo presente los elementos de la gestión, protección y salvaguarda del patrimonio cultural, se examinará en primer momento la acepción específica del bien cultural distinguido de otro tipo de bienes “materiales”; luego, se analizarán dos referentes teóricos. Por un lado, se contemplan los criterios de valoración⁶⁹⁷ con los cuales se declara un bien de interés cultural (BIC) en lo correspondiente al Patrimonio Cultural en Colombia de naturaleza material, y por otro, se contemplan las categorías de valor⁶⁹⁸ que cabe atribuir al patrimonio histórico en función de los contextos culturales.

Acerca del patrimonio y los bienes culturales

La diferencia entre el concepto de “bienes culturales” y el concepto más amplio de “patrimonio cultural”, presenta el punto de partida para comprender la ambigüedad entre términos y definiciones que corresponden a la conservación de la memoria histórica de una comunidad o grupo social.

La diversidad de elementos con los cuales el ser humano se constituye y configura como ser social, define las características y rasgos de cada grupo social en ejercicio de

⁶⁹⁶ Castellanos V., Gonzalo. “Sistemas de Valoración”. *Patrimonio cultural para todos: una guía de fácil comprensión*. Bogotá, Ministerio de Cultura - República de Colombia, 2010, p. 45.

⁶⁹⁷ En el Título II del decreto 763 de 2009 por el cual se reglamenta parcialmente las Leyes 814 de 2003 y 397 de 1997, modificada por medio de la ley 1185 de 2008.

⁶⁹⁸ Ballart Hernández, Josep. “El valor del patrimonio histórico como recurso”. *Patrimonio Histórico y Arqueológico: valor y uso*. Barcelona, Ed. Ariel, 1997.

apropiación, adaptación y existencia sobre un territorio definido. Tal diversidad se expresa en el lenguaje, las creencias, la tecnología, los símbolos, valores, actitudes, formas de organización, comunicación, bienes materiales, etc.; etimológicamente, la palabra *patrimonio* proviene del prefijo en latín *pater* o *patris*, que significa ‘origen’, ‘principio’ y del sufijo *monium* que denota pertenencia hacia algo o alguien, es decir, patrimonio es aquello perteneciente por derecho a un origen; por otra parte, la palabra *cultura* viene del latín *cultura*, y este de *cultus*, participio de *coleres* –que derivó en ‘cultivo’, ‘cultivado’ y ‘agricultura’– y que hace referencia a aquel trabajo que hace producir la tierra; por extensión, es lo que brota del ser humano, el cultivo del campo, del conocimiento y del espíritu.

Tal consideración permite aceptar que el patrimonio cultural está conformado por todas las creaciones humanas que tienen un valor histórico, artístico y científico, las cuales se constituyen como herencia recibida del pasado, que es significativa en el presente y fundamental para las generaciones futuras. Esto implica necesariamente una valoración de los testimonios de la creación humana a lo largo del tiempo, lo que nos lleva a una vinculación entre el pasado y las generaciones del presente que seleccionan lo “valioso” para transmitirlo al futuro. Por lo tanto, el trato que exige el patrimonio cultural parte de su comprensión e interpretación como proceso, y no como un efecto estático detenido en el tiempo, acabado e inútil.

El reconocimiento del “valor” de lo anteriormente considerado como creación humana ha tenido una particular evolución en el coleccionismo que las élites ostentaban en la antigüedad en razón de prestigio y poder, restringiendo las cualidades del objeto patrimonial a la acumulación de estos como mercancías. Más adelante, en el periodo medieval cristiano, muchas creaciones humanas se condenan y destruyen al ser entendidas como testimonio de culturas paganas, el dogma ideológico mitifica y reutiliza tales objetos como símbolos y formas de asimilación –transmisión de una idea de mundo–. Sería en el Renacimiento cuando se establece un contacto profundo y reflexivo con los elementos que

hacen parte de la antigüedad romana, reconociendo la importante distancia temporal y, en consecuencia histórica. Lo anterior permite aproximarnos a otro trascendente concepto, el de *monumento*, que deriva del latín *monumentum*; esta palabra está formada por un sufijo instrumental *mentum* y la raíz *men-/mon-* que está presente en verbos como *monere* (‘advertir’, ‘recordar’), *mens* (‘mente’), o *memoria*; con esto, se inaugura la idea de recordar y reconocer un hecho del pasado a través de elementos como edificios y obras de arte, sus técnicas y prácticas.

Sin embargo, la valoración en este caso se limitó a considerar la creación humana de la antigüedad romana como un periodo paradigmático de tal civilización, y no como un testimonio documental dispuesto a la interpretación. A partir de la mitad del siglo XVIII inician intensas transformaciones en la estructura social e ideológica de Europa occidental, que se manifiestan en el campo cultural bajo el efecto de la Ilustración, al cuestionar y reinterpretar el pasado, y en el campo político con los efectos de la Revolución Francesa, lo que da paso al fenómeno de la historicidad o el denominado “ser histórico” como condición esencial de la modernidad, por la que el individuo tiene la posibilidad objetiva de asumir un presente, reconociendo el pasado del propio presente y decidiendo sobre el futuro del mismo.

Tal interpretación moderna extiende trascendentalmente las condiciones de monumento y patrimonio, permitiéndose al mismo tiempo desarrollar disciplinas y especialidades alrededor de la historia, el arte, la ciencia, la política y la sociedad. En el siglo XIX, a partir del Romanticismo y bajo la herencia conceptual del mundo moderno que estipuló categóricamente la noción del “monumento histórico-artístico”, se constituirá el marco de referencia del concepto de patrimonio cultural, que durante el siglo XX se irá enriqueciendo con otras dimensiones, integradas en la actualidad en un concepto más amplio de “bien cultural”. Referido a las nuevas corrientes del siglo XX, Ballart afirma:

[...] Por un lado, se pierde definitivamente la sensación de permanencia: el individuo se vuelve espectador al mismo tiempo que actor de una circunstancia que

*se caracteriza por mostrar continuamente cosas nuevas, caras nuevas y situaciones nuevas, como corresponde a la experiencia de vivir en la ciudad, y consecuentemente acorta el tiempo de vida de las cosas y los objetos. [...] Por otro lado, la memoria individual y colectiva encogen, puesto que la secuenciación temporal que marca la experiencia vital de las personas se reduce más y más. Si nada permanece, si pasan tantas cosas en tan poco tiempo, entonces el sentimiento de relación con el pasado que mantienen los individuos ha de cambiar o, mejor dicho, ha de recomponerse en función de las nuevas circunstancias.*⁶⁹⁹

Se puede concluir entonces que antiguamente el patrimonio cultural se encontraba condicionado a lo “monumental”, que implicaba un juicio de “valor” amparado bajo criterios históricos y estéticos, valorando en mayor grado testimonial a los edificios y obras de arte; en uno menor, a los objetos utilitarios, y casi de ninguna forma a los artefactos comunes y cotidianos. La atención a este último grado marginal de valoración se centrará en la segunda mitad del siglo XX, en donde se reúnen, confrontan e interpretan indistintamente los testimonios, signos y paradojas de la creación humana, con el fin de reconstruir la cultura del pasado desarrollada por un grupo humano en un territorio determinado.

Por otra parte, es necesario atender a dos procesos socio-económicos que permiten el surgimiento del concepto de “bien cultural”, entendido como cualquier manifestación o testimonio significativo de la cultura humana. El primer proceso ocurre después de la Segunda Guerra Mundial, en donde se hace necesario recuperar la razón de ser de un continente destruido; el segundo proceso se origina en la transición de la historiografía tradicional al de la historia universal y seguidamente a la documentación de los procesos sociales.

La primera vez que se empleó el término “bienes culturales” en un contexto internacional fue en la convención de La Haya en 1954, en donde se estableció el Convenio para la

⁶⁹⁹ Ballart Hernández, *op. cit.*, p. 156.

protección de los Bienes Culturales en caso de conflicto armado. Tal convenio estableció que:

*Son Bienes Culturales: (a) los bienes, muebles o inmuebles, que tengan gran importancia para el patrimonio cultural de los pueblos, tales como los monumentos de arquitectura, de arte o de historia, religiosos o seculares, los campos arqueológicos, los grupos de construcciones que por su conjunto ofrezcan un gran interés histórico o artístico, las obras de arte, manuscritos, libros y otros objetos de interés histórico, artístico o arqueológico, así como las colecciones científicas y las colecciones importantes de libros, de archivos o de reproducciones de los bienes antes definidos; (b) Los edificios cuyo destino principal y efectivo sea conservar o exponer los bienes culturales muebles definidos en el apartado a), tales como los museos, las grandes bibliotecas, los depósitos de archivos, así como los refugios destinados a proteger en caso de conflicto armado los bienes culturales muebles definidos en el apartado (a); y (c) Los centros que comprendan un número considerable de bienes culturales definidos en los apartados (a) y (b), que se denominarán centros monumentales.*⁷⁰⁰

Estas situaciones propiciarán en América Latina la interpretación del concepto de patrimonio cultural, partiendo de una mirada propia que permitirá revalorar su desarrollo social en las Normas de Quito del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS), a través de las siguientes cuatro consideraciones generales:

1. La idea de espacio es inseparable del concepto de monumento, por lo que la tutela del Estado puede y debe extenderse al contexto urbano, al ámbito natural que lo enmarca y a los bienes culturales que encierra. Pero puede existir una zona, recinto o sitio de carácter monumental, sin que ninguno de los elementos que lo constituyen aisladamente considerados merezca esa designación.

2. Los lugares pintorescos y otras bellezas naturales objeto de defensa y protección por parte del Estado, no son propiamente monumentos nacionales. La huella histórica o artística del hombre es esencial para impartir a un paraje o recinto determinado esa categoría específica.

⁷⁰⁰ UNESCO, *Convención y Protocolo sobre la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado*, I. Disposiciones Generales sobre la Protección, Artículo 1. Definición de los Bienes Culturales, La Haya, 14 de Mayo de 1954, p. 3.

3. Cualquiera que fuese el valor intrínseco de un bien o las circunstancias que concurran a realizar su importancia y significación histórica o artística, el mismo no constituirá un monumento en tanto no recaiga una expresa declaración del Estado en ese sentido. La declaración de monumento nacional implica su identificación y registro oficiales. A partir de ese momento el bien en cuestión quedará sometido al régimen de excepción que señala la Ley.

4. Todo monumento nacional está implícitamente destinado a cumplir una función social. Corresponde al Estado hacer que la misma prevalezca y determinar, en los distintos casos, la medida en que dicha función social es compatible con la propiedad privada y el interés de los particulares.⁷⁰¹

Además, es útil reconocer las diversas categorías de objetos y aspectos que componen los “bienes culturales” que conforman el patrimonio cultural. Para facilitar su investigación y conservación, tales categorías fueron definidas por el Ministerio de Cultura del Perú en la siguiente forma:

- Patrimonio material inmueble: Se refiere a los bienes culturales que no pueden trasladarse, y abarca tanto los sitios arqueológicos (huacas, cementerios, templos, cuevas, andenes, etc.) como las edificaciones coloniales y republicanas.
- Patrimonio material mueble: Incluye todos los bienes culturales que pueden trasladarse de un lugar a otro, es decir, objetos como pinturas, cerámicas, orfebrería, mobiliario, esculturas, monedas, libros, documentos y textiles, entre otros. Dependiendo de la época en que fue creado, tanto el patrimonio mueble como el inmueble se divide en dos grandes categorías: patrimonio arqueológico, que son básicamente los bienes culturales provenientes de la época prehispánica; y patrimonio histórico, que son aquellos fechados a partir de la llegada de los españoles.
- Patrimonio inmaterial: Se refiere a lo que llamamos “cultura viva”, como lo es el folclor, la medicina tradicional, el arte popular, las leyendas, la cocina típica, las ceremonias y costumbres, etc. Se trata de los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas, asociados a los instrumentos, objetos, artefactos y

⁷⁰¹ ICOMOS. Normas de Quito. *Informe Final de la Reunión sobre Conservación y Utilización de Monumentos y Lugares de valor histórico y artístico*. Quito, Ecuador, 1974, apartado II.

espacios culturales que les son propios, que son transmitidos de generación en generación, a menudo a viva voz o a través de demostraciones prácticas.

- Patrimonio cultural subacuático: Son todos los vestigios de la existencia humana con carácter cultural, histórico y arqueológico, que han estado total o parcialmente sumergidos en el agua, en forma periódica o continua, por lo menos durante 100 años.
- Patrimonio industrial: Se refiere a todos los bienes inmuebles y muebles adquiridos o producidos por una sociedad en relación a sus actividades industriales de adquisición, producción o transformación; a todos los productos generados a partir de estas actividades y, al material documental relacionado.
- Patrimonio documental: Como lo indica su nombre, se refiere básicamente a la documentación que se conserva en archivos e instituciones similares. El patrimonio bibliográfico, a su vez, se refiere a los libros, periódicos, revistas y otro material impreso, guardados principalmente en bibliotecas. Aunque en el sentido más estricto de la palabra se refiere a documentos y textos impresos sobre papel, con la nueva tecnología también consideramos como documentos las grabaciones, medios digitales, audiovisuales y otros.⁷⁰²

Puesta en valor del patrimonio cultural

Todo objeto se nos presenta como un sistema de significados en el que, por una parte, se significa a sí mismo y, por otra, significa la función que simboliza o realiza. Hoy podemos afirmar que la sociedad se está moviendo dentro de una cultura inmediata, superficial e inmaterial del objeto que, a su vez, responde a una cultura del consumo como eje central de la vida económica y política del siglo XXI. Es decir, los objetos se ha convertido en auténticos fetiches que encarnan y realizan aquellos deseos e ideales a los que los hombres aspiran en lo más profundo de su ser.

⁷⁰² Ministerio de Cultura del Perú. *Categorías del Patrimonio Cultural*. Consultado el 12 de enero de 2012 en: <http://www.mcultura.gob.pe/dg-presentacion>

Al momento de asignar u otorgar características de sentido u órdenes semánticos a un objeto, intervienen en el individuo complejos sistemas de valoración dados por el capital cultural que sustenta, los entornos sociales en los cuales converge y se desenvuelve, sus necesidades, deseos, etc.; mientras que para grupos mayoritarios de individuos, tales reglas intrínsecas se manifiestan mediante mecanismos institucionales y/o gubernamentales, los cuales asignan criterios y categorías de valoración para aquellos “objetos” entendidos como bienes culturales de carácter patrimonial, como se describe a continuación:

Criterios de valoración

Según la definición presente en las *Normas generales para la gestión, protección y salvaguarda del patrimonio cultural en Colombia*, “los criterios de valoración son pautas generales que orientan y contribuyen a la atribución y definición de la significación cultural de un bien mueble o inmueble. La significación cultural es la definición del valor cultural del bien, a partir del análisis integral de los criterios de valoración y de los valores atribuidos. Los BIC del ámbito nacional y territorial serán declarados por la instancia competente, de conformidad con los siguientes criterios de valoración, sin perjuicio de otros que de ser necesario podrá señalar el Ministerio de Cultura.”⁷⁰³

1. Antigüedad: determinada por la fecha o época de origen, fabricación o construcción del bien.

2. Autoría: Identificación del autor, autores o grupo que hayan dejado testimonio de su producción, asociada a una época, estilo o tendencia. La autoría puede ser, excepcionalmente, atribuida.

3. Autenticidad: Determinada por el estado de conservación del bien y su evolución en el tiempo. Se relaciona con su constitución original y con las transformaciones e

⁷⁰³ “Artículo 6°. Criterios de Valoración, decreto número 763 de 2009 (marzo 10)” .*Normas generales para la gestión, protección y salvaguarda del Patrimonio Cultural en Colombia*, 2009.

intervenciones subsiguientes, las cuales deben ser claramente legibles. Las transformaciones o alteraciones de la estructura original no deben desvirtuar su carácter.

4. Constitución del bien: Se refiere a los materiales y técnicas constructivas o de elaboración.

5. Forma: Se relaciona con los elementos compositivos y ornamentales del bien respecto de su origen histórico, su tendencia artística, estilística o de diseño, con el propósito de reconocer su utilización y sentido estético.

6. Estado de conservación: Condiciones físicas del bien plasmadas en los materiales, estructura, espacialidad o volumetría, entre otros. Entre las condiciones que lo determinan se encuentra el uso, el cuidado y el mantenimiento del bien.

7. Contexto ambiental: Se refiere a la constitución e implantación del bien en relación con el ambiente y el paisaje.

8. Contexto urbano: Se refiere a la inserción del bien como unidad individual, en un sector urbano consolidado. Se deben analizar características tales como el perfil, el diseño, los acabados, la volumetría, los elementos urbanos, la organización, los llenos y vacíos y el color.

9. Contexto físico: Se refiere a la relación del bien con su lugar de ubicación, analiza su contribución a la conformación y desarrollo de un sitio, población o paisaje. Si el bien se ubica dentro de un inmueble debe analizarse si fue concebido como parte integral de este y/o si ha sido asociado con un nuevo uso y función relevantes dentro del inmueble.

10. Representatividad y contextualización sociocultural: Hace referencia a la significación cultural que el bien tiene en la medida que crea lazos emocionales de la sociedad hacia los objetos y sitios, Revela el sentido de pertenencia de un grupo humano sobre los bienes de su habitad toda vez que implica referencias colectivas de memoria e identidad.

Así mismo, los criterios antes señalados permiten atribuir valores a los bienes tales como:

- Valor histórico: Un bien posee valor histórico cuando se constituye en documento o testimonio para la construcción de la historia, así como para el conocimiento científico, técnico o artístico. El la asociación directa del bien con épocas, procesos, eventos y prácticas políticas, económicas, sociales y culturales, grupos sociales y personas de especial importancia en el ámbito mundial, nacional o local.
- Valor estético: Un bien posee un valor estético cuando se reconocen en este atributos de calidad artística, o de diseño que reflejan una idea creativa en su composición, en la técnica de elaboración o construcción, así como en las huellas de su utilización y uso dejadas por el paso del tiempo. Este valor se encuentra relacionado con la apreciación de las características formales y físicas del bien y con su materialidad.
- Valor simbólico: Un bien posee valor simbólico cuando manifiesta modos de ver y de sentir el mundo, el valor simbólico tiene un fuerte poder de identificación y cohesión social. Lo simbólico mantiene, renueva y actualiza deseos, emociones e ideales construidos e interiorizados que vinculan tiempos y espacios de memoria. Este valor hace referencia a la vinculación del bien con procesos, prácticas, eventos o actividades significativas para la memoria o el desarrollo constante de la comunidad.⁷⁰⁴

Categorías de valor

El valor de un objeto patrimonial difiere del valor como recurso de un objeto del pasado; este último es apreciado como tal, pero aun no ha sido declarado bien cultural, ni ha sido incluido en ningún catálogo, y difiere radicalmente del valor como utilidad del mismo

⁷⁰⁴ Ídem.

objeto en su contexto original y subsiguientes. Evidentemente el potencial de los bienes patrimoniales como recurso cultural debe ser considerado a la luz de contextos específicos, porque la atribución de valor –cómo son apreciados y hasta qué punto– sólo puede producirse en función de situaciones reales histórica y socialmente determinadas.

A continuación, se expondrá una categorización de los valores que cabe atribuir al patrimonio histórico, desde el texto *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso* de Josep Ballart, partiendo como propone el autor de la valoración de un bien en tanto comprensión de un contexto específico, distinguiendo entre un valor de uso, un valor formal y un valor simbólico, procurando que tal valoración tenga un carácter universal y la más amplia validez posible al incluir subcategorías y diversos subvalores, incluyendo la mayor cantidad de posibilidades “valorativas” que los individuos pueden llegar a otorgar a los objetos:

- Valor de uso: Se refiere al valor de uso en el sentido de pura utilidad, es decir, se evaluará el patrimonio pensado que sirve para hacer con él alguna cosa, que satisface una necesidad material, de conocimiento, o un deseo; es la dimensión utilitaria del objeto histórico.
- Valor formal: Este valor responde al hecho indiscutible de que determinados objetos son apreciados por la atracción que despiertan a los sentidos, por el placer que proporcionan por razón de la forma y por otras cualidades sensibles, y por el mérito que presentan.
- Valor simbólico-significativo: Por valor simbólico entenderemos la consideración en que se tienen los objetos del pasado en tanto que son vehículos de alguna forma de relación entre la persona o personas que los produjeron o los utilizaron y sus actuales receptores. En este sentido los objetos actúan como presencias sustitutivas

y hacen de nexo entre personas separadas por el tiempo, por lo que son testimonio de ideas, hechos y situaciones del pasado. Hay que precisar que, ya que todo objeto histórico es un vehículo portador de mensajes y que las relaciones que se establecen entre el recurso y las personas son muy complejas, es aconsejable tomar en consideración las técnicas de análisis que la semiología aplica a la teoría de la comunicación y utilizarlas en la delimitación de este grupo de valores que hemos calificado de simbólicos. Entonces veremos que, en vez de valor simbólico, será preferible hablar de valor significativo, ya que el primero quedará contenido dentro del segundo.⁷⁰⁵

1.2 Usos del patrimonio cultural

Hablar de uso del patrimonio cultural implica algo más que la simple enumeración de posibilidades según tipologías o casos particulares, ya que es un proceso en el que intervienen diversos agentes y en determinados contextos, lo cual se traduce en el devenir de la sociedad o comunidad específica. En efecto, más que cuestionarse en torno a las posibilidades, es necesario preguntar quiénes hacen uso del patrimonio cultural, y la manera en que esto se verifica. En “Los usos sociales del Patrimonio Cultural”, ensayo fundamental para el tema que nos compete, el autor Néstor García Canclini argumenta que si bien las políticas y la opinión general señalan que el patrimonio cultural es y está disponible para todos, en la práctica sólo pertenece a determinados grupos sociales debido a diversos factores, entre los cuales se cuenta la desigualdad existente entre tales grupos en la formulación del patrimonio cultural, y de nuevo, pese a lo que en teoría se concibe como “políticamente correcto”, en la práctica el lugar que tienen los capitales simbólicos de los grupos considerados “subordinados” no evade tampoco este señalamiento dentro de las instituciones y dispositivos hegemónicos.

⁷⁰⁵ Ballart i Hernández, Josep, Fullola i Pericot, Josep Ma., y Petit i Mendizábal, Ma. dels Àngels. *El valor del patrimonio histórico*. En: *Complutum Extra*, 6 (II), 1996: 215-224.

Por lo anterior, García Canclini considera el patrimonio como un espacio de lucha simbólica y material entre clases, etnias y grupos sociales. Para su análisis entonces propone el término de ‘capital cultural’, con todas las implicaciones que tiene hablar de ‘capital’: “la reformulación del patrimonio en términos de capital cultural tiene la ventaja de no presentarlo como un conjunto de bienes estables neutros, con valores y sentidos fijos, sino como un proceso social que, como el otro capital, se acumula, se renueva, produce rendimientos que los diversos sectores se apropian en forma desigual”⁷⁰⁶ y señala tres agentes que participan en la gestión (o disputa) de este: está el Estado, que valora y promueve el patrimonio cultural como integrador de la nacionalidad, pero a su vez termina convirtiéndolo en una abstracción político-cultural que unifica las particularidades y diluye conflictos superficialmente

El sector privado, por su parte, rige su actuación por las necesidades de acumulación económica y reproducción de las fuerzas de trabajo, que puede ir a menudo en detrimento de los bienes históricos y de interés mayoritario por la explotación indiscriminada del ambiente, pero también se puede traducir en la protección del bien por el aprecio del valor simbólico que incrementa el valor económico.

Por último, los movimientos sociales que se han preocupado por la preservación y mantenimiento del patrimonio ante la urbanización incontrolada y la depredación ecológica, acciones que no obstante se minimizan cuando pasa la crisis inmediata. Por otra parte, el autor identifica cuatro paradigmas político-culturales que se vuelven determinantes en el uso social del patrimonio cultural, en términos de preservación: el tradicionalista sustancialista (que juzgan el bien por el valor que tienen en sí mismos, independientemente del uso actual), el mercantilista (los bienes importan en la medida en que favorecen o no el “avance material”, lo que se traduce en una conservación redituable en el ámbito del turismo), el conservacionista y monumentalista (en la que se fundan las acciones del Estado en términos de resaltar nacionalidad e identidad de los individuos en conjunto, que

⁷⁰⁶ Canclini García, Néstor. “Los usos sociales del Patrimonio Cultural”. Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, 1999, p. 18.

fácilmente cae en la legitimación del sistema político actual) y el participacionista (que percibe el patrimonio y su preservación en relación con las necesidades globales de la sociedad).

Respecto a la situación de la Universidad Nacional de Colombia y su patrimonio cultural, podríamos afirmar que en efecto, y con una perspectiva similar a la de García Canclini, pese a la afirmación de que este patrimonio pertenece a toda la comunidad estudiantil y administrativa, su uso podría estar más o menos restringido según el tipo de colección, pues aquellas colecciones concebidas estrictamente como científicas, por motivos principalmente de conservación, tienen un acceso limitado que si no es manejado adecuadamente puede llevar al desconocimiento de su existencia o de su importancia.

Desde consideraciones museológicas se considera que debe evitarse a toda costa el abandono tanto físico como de percepción (es decir, su desconocimiento) del patrimonio cultural, en este caso de la Universidad Nacional, más teniendo en cuenta el significativo origen de estos elementos, como se expresó en la introducción: “Del mismo modo como ha sucedido en otras universidades, los museos de la Universidad Nacional tienen su origen en colecciones resultado tanto de proyectos y prácticas de investigación, como donaciones hechas por particulares, generalmente profesores de la misma Universidad, en apoyo a la docencia”⁷⁰⁷; hablamos entonces, más que de patrimonio cultural, de patrimonio académico, denominación determinada por el uso específico que conlleva.

Lo anterior es importante en cuanto tiene que ver con un enfoque pedagógico específico, que se remonta al final del siglo XIX en pleno auge de los Estados-Naciones, cuando la idea de renovar los aspectos pedagógicos de la educación se asoció al objetivo de construcción de la nacionalidad y al desarrollo de la ciencia y la técnica, bajo una

⁷⁰⁷ Castell Ginovart, Edmon, *op. cit.*, p. 161.

perspectiva basada en los principios de Fredrich Froebel y Johann Heinrich Pestalozzi y de una nueva especie de “imagería escolar”:

*En este marco de esas ideas, aparecía como relevante la distinción entre una enseñanza memorística y verbalista, basada en la exposición oral del maestro frente a otra “útil y agradable” apoyada en la “intuición” y el papel activo del alumno. La creencia que la inteligencia del sujeto, enfrentada directamente a los objetos, le permitiría descubrir su naturaleza era el punto de justificación y de partida de todas las iniciativas de la pedagogía basada en las “cosas”. Con ello se esperaba que el niño alcanzara un conocimiento verdadero y una nueva manera de relacionarse con el mundo real a partir de la observación y reflexión sobre los objetos que conformaban su entorno.*⁷⁰⁸

Independientemente de las edades de los alumnos, esta nueva perspectiva se traduce, por una parte, en el impulso de los proyectos concernientes a los museos escolares y universitarios como apoyo a la docencia, y por otra, en la inclusión de esta última dentro de una “cultura material”, que implica una noción específica de lo que implica el acceso al conocimiento, basado entonces en el objeto.

Peter Stanbury, uno de los fundadores del CAUMAC (Council of Australian University Museums and Collections) señala que actualmente “aunque buena parte de la enseñanza universitaria recurre a las colecciones menos que antes, los estudiantes de los últimos cursos de la enseñanza secundaria desean visitar los museos universitarios para encontrar, lejos de un mundo cada vez más virtual, el estímulo que proporcionan los objetos reales. Las visitas de estos alumnos, que con frecuencia dan así sus primeros pasos en la universidad, pueden influir en su elección de una carrera o de una universidad determinadas. Las matrículas que consiguen así las universidades aportan recursos financieros muy deseados al departamento de la disciplina elegida y a la propia institución universitaria, pero muy rara vez se beneficia el catalizador de esta elección, el museo de la

⁷⁰⁸ García, Susana V. “Museos escolares, colecciones y la enseñanza elemental de las ciencias naturales en la Argentina de fines del siglo XIX”. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, v.14, n.1, ene.-mar. Rio de Janeiro, 2007, p. 176.

universidad”⁷⁰⁹. Lo anterior muestra diversas consideraciones, que involucran los cambios pedagógicos ocurridos tanto en colegios como en universidades, pero a la vez, que conducen a la consideración de la utilidad económica en provecho de la universidad que “posee” el museo.

Está entonces el uso de tal patrimonio vinculado con dinámicas diversas y en provecho potencial de la institución, y que a la vez, proyectan las actividades del museo más allá de los límites de la universidad: “Los museos universitarios tienen un papel excepcional y una responsabilidad especial frente a este público (escuelas y colegios), aunque este sea compartido con los museos municipales. La universidad puede servir para introducir y familiarizar a los alumnos con un tema sofisticado y un diálogo intelectual más elaborado y complejo. Ésta es una tarea de suma importancia, ya que el público joven representa a los futuros estudiantes universitarios y por consiguiente a los futuros patrocinadores del museo”⁷¹⁰.

Así que, desde lo anterior, se hace necesario evaluar si la forma adecuada de poner en valor y reactivar el uso del patrimonio académico se sustenta en un paradigma tradicionalista sustancialista y requiera recurrir a fechas claves y nombres célebres, o en una conservacionista monumentalista que sustente el sistema político de la Universidad Nacional de Colombia, o incluso en uno mercantilista, en pro de hacer la universidad atractiva para futuros alumnos-clientes de servicios educativos. Estas perspectivas no carecen de valor, pero probablemente sea necesario recurrir a un paradigma participacionista en el que el valor intrínseco de los bienes y su capacidad simbólica de legitimación son subordinadas a las demandas presentes de los usuarios. Esto podría tener que ver con la necesidad y posibilidad de usar tal patrimonio como herramienta educativa, pero no concebida dentro de disciplinas y departamentos específicos, sino entendida como

⁷⁰⁹ Stanbury, Peter. “Colecciones y museos universitarios”. *Museos universitarios. Museum International*. No 206, Vol LII, n° 2, UNESCO, 2000, pág. 4.

⁷¹⁰ Willumson, Glenn. “Un nuevo público para los museos universitarios”. *Museos universitarios. Museum International*. No 206, Vol LII, n° 2, UNESCO, 2000, p. 18.

un apoyo a la formación integral del individuo dentro de la comunidad, más allá de lo estrictamente profesional. Esto permitiría reactivar los lazos emotivos presentes en toda formulación y reformulación del patrimonio, lo que en últimas podría garantizar su conservación y difusión, más que el hecho básico de comprender la importancia del bien a partir de un evento histórico o una característica material determinada.

1.3. Dimensión inmaterial del patrimonio

Si se acepta el patrimonio inmaterial como una categoría específica del patrimonio cultural, como se señaló en el apartado “Valoración del patrimonio cultural”, existen tres campos principales para su estudio. El primero es el campo conceptual, el segundo el campo económico y el tercero el campo político.

Aunque desde el campo conceptual se han dado diversas aproximaciones, fundamentalmente el análisis se centra, de un lado, en los enfoques normativos que se desprenden de las convenciones de la Unesco con una visión naturalista o taxonómica del patrimonio, y de otro lado, en los enfoques antropológicos que cuestionan abiertamente las divisiones entre patrimonio material, inmaterial y natural, y proponen una visión holística e integral del mismo, a partir de la propia naturaleza de la cultura.

La Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, suscrita en octubre de 2003 en París, define el patrimonio inmaterial como

los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas —junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes— que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y

su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana.

En esta conceptualización del patrimonio inmaterial fue ineludible incluir los bienes materiales que se encuentran vinculados a aquél de manera indisociable, lo cual indica la imposibilidad de separar estas categorías de patrimonio. Los bienes de patrimonio material serían la evidencia del patrimonio inmaterial, las huellas dejadas por las manifestaciones del patrimonio inmaterial, o simplemente la dimensión material de un patrimonio como conjunto integral que a su vez contiene una dimensión inmaterial.

De manera esquemática, la Unesco clasifica este patrimonio en los siguientes ámbitos:

1. Tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial;
2. Artes del espectáculo;
3. Usos sociales, rituales y actos festivos;
4. Conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo;
5. Técnicas artesanales tradicionales.

Desde esta perspectiva, el patrimonio inmaterial de una comunidad está compuesto por un amplio cuerpo de conocimientos, prácticas e interpretaciones artísticas, festivas y rituales que se manifiestan de manera cotidiana o periódica y que perviven mediante su cultivo continuo, puesto que “se trata de un patrimonio vivo que está integrado en las relaciones sociales continuas. Generalmente, el patrimonio inmaterial se encuentra en la propia comunidad, que es quien lo mantiene, lo actualiza y lo transmite a las generaciones futuras”.⁷¹¹

⁷¹¹ Hernández Hernández, Francisca. *Planteamientos teóricos de la museología*. Gijón, Trea, 2006, p. 266.

Desde los museos, la salvaguardia de este patrimonio se ejemplifica en los museos comunitarios de Latinoamérica, en los ecomuseos y los economuseos de Francia y Canadá que están estrechamente vinculados al entorno natural y social.

Como antecedente de protección de este patrimonio se encuentra el Acta para la Protección del Patrimonio Cultural de la República de Corea, aprobada en 1962, que estructuró un sistema para garantizar la conservación y transmisión del patrimonio cultural inmaterial, designando como “mantenedores” a los expertos en cada campo de este patrimonio, encargados de formar a los jóvenes en la memoria viva, y a quienes se llamó también “tesoros humanos vivos”. La Unesco tomó este programa para difundirlo a sus países miembros como “*Living human treasures*”, expresión que hace referencia a las “personas que poseen un alto grado de los conocimientos y habilidades requeridos para desempeñar o recrear elementos específicos del patrimonio cultural inmaterial.” Este programa se creó para impulsar a los Estados a crear estímulos para que estos tesoros humanos vivos transmitan sus conocimientos y destrezas a las generaciones más jóvenes.

En términos amplios, el estudio del patrimonio cultural, material, inmaterial y natural, no debe centrarse tanto en esa categorización tipológica sino en “los procesos de construcción simbólica que le infunden significado propio y razón de ser a las cosas que forman parte de la cotidianidad. En este sentido, las cosas, los objetos, los documentos no son sino el lugar donde se encarnan las ideas que se pretenden presentar. Pero, además, el patrimonio no es sólo fruto de la racionalidad del ser humano, sino también de los sentimientos, los afectos, los sentidos y los valores que son los que sustentan su existencia”.⁷¹²

La antropóloga Barbara Kirshenblatt-Gimblett, a propósito del carácter metacultural del patrimonio, lo ilustra de la siguiente manera: “los hacedores, los especialistas rituales y artesanos, de quienes sus bienes culturales llegan a ser patrimonio a través de este proceso,

⁷¹² Hernández Hernández, Francisca, *op.cit.*, p. 275

experimentan una nueva relación hacia esos bienes, una relación metacultural hacia lo que una vez fue sólo un hábito. El hábito se refiere aquí a aquello que se da por hecho, mientras el patrimonio se refiere a la selección autoconsciente de valiosos objetos y prácticas”.⁷¹³

Aquello sobre lo cual los protocolos de patrimonio generalmente no dan cuenta es sobre el sujeto consciente, reflexivo. La declaración y convenciones de la Unesco sobre el patrimonio inmaterial hablan de creación colectiva. Los hacedores son portadores, transmisores y mantenedores de tradiciones, términos que connotan el carácter pasivo de un medio, conducto o recipiente sin voluntad, intención o subjetividad.

Las categorías de “biblioteca y archivo vivientes” impulsan la visión de un rol de mantenedor de contenidos culturales que se transmiten a las siguientes generaciones, donde las personas pasan pero los contenidos se transfieren. Sin embargo, todas las intervenciones sobre las tradiciones culturales cambian la relación de la gente hacia lo que ellas hacen, su percepción del valor de sus propios bienes culturales. Esas intervenciones transforman la manera en que las comunidades comprenden su propia cultura y a ellos mismos. En este sentido, las políticas de salvaguardia del patrimonio intangible se enfrentan a la realidad de la naturaleza dinámica de la cultura, intentando lograr un punto medio entre congelar unas prácticas culturales o permitirles su desenvolvimiento normal como procesos culturales.

Los debates sobre la imposibilidad de separar las categorías de patrimonio material, inmaterial y natural residen en la naturaleza misma de la cultura. Si el patrimonio natural, para su investigación y preservación, no puede desligarse de la intervención que los seres humanos han hecho frente al medio ambiente, tampoco el patrimonio inmaterial puede separarse de las personas y de sus mundos materiales y sociales. El patrimonio inmaterial está integrado por manifestaciones culturales que están incorporadas a sus hacedores, como

⁷¹³ Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. *From Ethnology to Heritage: The Role of the Museum*. Proceedings of 2004 SIEF Conference, Marseilles, April 28, 2004.

conocimientos, habilidades e interpretaciones. De otro lado, se ha pretendido caracterizar el patrimonio inmaterial como aquel que ocurre en un espacio de tiempo, que no es posible congelar en un instante o materializar en un objeto, con lo cual se ha querido equiparar la distinción entre patrimonio material e inmaterial con la diferencia que existe entre las cosas y los eventos, incluidos los conocimientos, las habilidades y los valores. Sin embargo, como lo afirma la antropóloga Barbara Kirshenblatt-Gimblett “aún las cosas son eventos. En primer lugar, como lo ha señalado el filósofo existencialista Stanley Eveling, «una cosa es un evento lento»”.⁷¹⁴

El carácter efímero de las cosas es el que les otorga su dimensión de procesos o eventos, mientras que, paradójicamente en el patrimonio inmaterial, su evanescencia es lo que le obliga a ser interpretado una y otra vez, lo cual le otorga la condición necesaria para su mantenimiento, transmisión y reproducción del conocimiento.

En segunda instancia, el análisis del patrimonio inmaterial desde el campo económico revela dos tendencias opuestas. La primera, en el enfoque de salvaguardia de la Unesco, plantea un enorme esfuerzo en la formación de especialistas en salvaguardia que requiere la aplicación de habilidades especializadas que son distintas a las prácticas que son objeto de salvaguardia. Este enfoque, que busca mantener las viejas formas de vida, no parece ser económicamente viable. La segunda tendencia, vinculada a estrategias novedosas de integración del patrimonio con la economía del turismo cultural, plantea el reconocimiento y valoración de las diferentes formas de vida como patrimonio, donde la interpretación de las tradiciones y el desempeño normal de las actividades cotidianas pueden ser vividas por una comunidad como sus hábitos culturales mientras son apreciadas por los turistas como patrimonio inmaterial de un lugar.

⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 3.

Desde el enfoque económico, el patrimonio cultural inmaterial se relaciona indirectamente con las categorías económicas de propiedad inmaterial, valores intangibles, propiedad intelectual y recursos intangibles.

La propiedad intangible o inmaterial es aquella propiedad que no puede tocarse. Este tipo de propiedades, a pesar de no tener una expresión material, tienen un valor real que ha sido reconocido y protegido por la ley. Dentro de este tipo de propiedades están las marcas o nombres de productos comerciales y las patentes de inventos. En el nombre de un producto o una marca registrada, el valor en sí mismo no se encuentra en la palabra o frase de la marca sino en los valores asociados a la misma. En este caso, el valor reside en el reconocimiento de la marca, que es un concepto intangible. De igual manera, las ideas que son patentadas o registradas son valores intangibles.⁷¹⁵

La categoría de propiedad intelectual involucra aspectos de protección legal como los derechos reservados (derecho de copia o derecho de autor) o el secreto industrial. En algunos países la propiedad intelectual también se denomina propiedad industrial.⁷¹⁶ Adicionalmente, existe otro tipo de propiedades inmateriales no contempladas normalmente dentro de la categoría de propiedad intelectual. La reputación de las personas, por ejemplo, es una propiedad intangible que está defendida en la sociedad occidental por el derecho al honor, la honra, la reputación o el buen nombre, protegido por la legislación contra la difamación. De hecho, la pérdida de reputación o del buen nombre mediante difamación puede tasarse en una demanda, lo que significa que la reputación tiene un valor monetario, dependiendo de cada caso.

⁷¹⁵ Kinsella, N. Stephan. *Against Intellectual Property*. Auburn, Alabama, Ludwig von Mises Institute, 2008. <http://mises.org/books/against.pdf>

⁷¹⁶ Lemley, Mark A., *Property, Intellectual Property, and Free Riding*, Texas Law Review, 2005, Vol. 83:1031.

Estas reflexiones sobre la propiedad intangible, que aparentemente constituye un campo distinto al patrimonio cultural, tienen una relación estrecha con éste en el campo económico. Los bienes de patrimonio cultural material, tales como los edificios y las obras de arte u objetos históricos, no sólo tienen un valor comercial cuando se encuentran en la esfera de la propiedad privada sino también en el ámbito de lo público y de las organizaciones sin fines de lucro. De hecho, los bienes culturales pertenecientes a entidades públicas son asegurados con base en avalúos comerciales estimados a partir de los precios que estos bienes poseen en el mercado internacional de antigüedades y obras de arte.

Esta realidad genera cuestionamientos sobre los derechos de las comunidades a explotar económicamente sus patrimonios culturales inmateriales, que a pesar de ser uno de los posibles usos del patrimonio contemplados anteriormente, es necesario tener en cuenta que desde hace siglos la ley protege los derechos de los autores individuales en campos intangibles como la música, la literatura, o la gastronomía.

Desde el campo político internacional, la protección del patrimonio cultural inmaterial por parte de la Unesco se basa en los riesgos de desaparición de este patrimonio, a raíz de los procesos de globalización que año tras año amenazan con uniformar las dinámicas culturales en todo el mundo, a través de la creciente circulación de la información por diversos medios de comunicación masiva, impresa y electrónica, así como por la Internet. El patrimonio cultural inmaterial posee una fragilidad extrema por su naturaleza informal de sobrevivencia mediante procesos de imitación y de enseñanza oral de las tradiciones de generación en generación. Los riesgos de erosión de este patrimonio se acentúan en la medida en que las comunidades entran en contacto con otras y se generan procesos de aculturación y construcción de nuevos procesos. Sin embargo, estos nuevos procesos corresponden a la naturaleza de la cultura como construcción dinámica en constante transformación, lo cual involucra no sólo la reiteración y el perfeccionamiento de tradiciones milenarias, sino también la creación de nuevas formas de vida.

La creación de una Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad es una estrategia creada por la Unesco para evitar la desaparición de este patrimonio mediante el posicionamiento del mismo a nivel mundial, con el fin de impulsar a las naciones a tomar medidas para promover la valoración del patrimonio cultural viviente y motivar a las jóvenes generaciones a crear conciencia sobre su importancia y estimular su transmisión a las generaciones futuras. De esta forma, la Unesco concibe las estrategias de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial como una forma de garantizar la sostenibilidad de la diversidad cultural.

Sin embargo, existen múltiples interrogantes sobre la intención política de las estrategias de salvaguardia, dado que éstas deberían enfocarse no sólo a la protección de las manifestaciones patrimoniales en riesgo de desaparición inminente, sino también a la valoración y rescate de aquellas que se encuentran marginadas, como una estrategia de promover la verdadera democracia cultural.

En Colombia, el Patrimonio Cultural Inmaterial se encuentra definido como el conjunto constituido por

*los usos, prácticas, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas, junto con los instrumentos, objetos, artefactos, espacios culturales y naturales que les son inherentes, así como las tradiciones y expresiones orales, incluidas las lenguas, artes del espectáculo, usos sociales, rituales y actos festivos, conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo, técnicas artesanales, que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte de su patrimonio cultural. El Patrimonio Cultural Inmaterial incluye a las personas que son creadoras o portadoras de las manifestaciones que lo integran.*⁷¹⁷

⁷¹⁷ Decreto 2941 de 2009, art. 2°. Definición adoptada en consonancia con los artículos 4° de la Ley 397 de 1997, modificado por el artículo 1° de la Ley 1185 de 2008, y 11-1 de la Ley 397 de 1997, adicionado por el artículo 8° de la Ley 1185 de 2008, así como con la Convención de la Unesco para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial aprobada en París el 17 de octubre de 2003, adoptada en Colombia mediante la Ley 1037 de 2006 y promulgada mediante el Decreto 2380 de 2008.

1.4. Colección o preservación del objeto en su conjunto

Una vez señaladas las consideraciones básicas en torno al patrimonio y a los bienes culturales, se hace posible el enfoque hacia prácticas específicas que nos irán conduciendo al análisis de la situación desde la academia misma. Una de estas prácticas es el coleccionismo, y plantear su historia exige la ubicación de las reglas culturales intrínsecas a su práctica, las cuales se anclan a las nociones de homogeneidad, coherencia y representatividad de cada periodo histórico, sus lugares de declaración, localización y características de aparición.

Estas nociones se pueden comprender, en un sentido general, como sistemas de apropiación, comprensión y explicitación del mundo, desde la experiencia particular del objeto, su colocación, valoración y significado; en relación directa con los comportamientos, desplazamientos –sensibles e intelectuales–, eventos u acontecimientos del ser humano en ejercicio y desarrollo de su existencia sobre un contexto definido. Así, el fenómeno del coleccionismo trae consigo complejos sistemas culturales de asociación, usabilidad, bienestar, poder, gusto, etc., sobre los residuos en tanto objetos: artísticos-plásticos, artesanales, productos prestos al intercambio, acervos culturales-patrimoniales, materiales e inmateriales de la humanidad hacia una teoría y práctica de la clasificación y ordenación del mundo; como anotábamos anteriormente, coexisten en este fenómeno denominado coleccionismo tres directrices que permiten situar los puntos de análisis sobre la conformación, situación y apreciación de un conjunto diverso de objetos.

La primera de estas reglas es la homogeneidad, la cual establece como condición una misma naturaleza de agrupación para un conjunto de elementos; dicha naturaleza hace referencia a una temática o tópicos esenciales al objeto, común en la diversidad del conjunto agrupado. La segunda regla establece la coherencia del conjunto, y se refiere a la adecuada interconexión de temáticas o tópicos entre los elementos que consolidan el

conjunto; establece la cohesión de la colección. La tercera y última regla determina la representatividad de la colección, corresponde al carácter ejemplar, modélico, de los elementos del conjunto en tanto representativos del universo más amplio al cual corresponden y significan.

Con relación a la historia y evolución del coleccionismo hacia la consolidación de espacios museísticos, es preciso comprender aquí los asuntos que emparentan al coleccionismo en tanto práctica que deviene un ejercicio continuo de caracterización y valoración de las diversas representaciones materiales de la creación humana, con procesos de descontextualización, contextualización o movilización del *objeto* en la sustitución e interpretación de sus signos y símbolos hacia el espacio del museo; el museo nace de ese empeño por “mostrar”, partiendo de la cultura material sostenida, todo aquello que no es legado, propiciando juicios y espacios críticos del pasado.

Tales situaciones que han asociado al coleccionismo con el museo se han ratificado en la comprensión del *objeto*, su función, uso y deleite en favor de grupos mayoritarios o segmentos sociales más representativos de una población determinada; asistimos así al carácter público de las colecciones, el museo le otorga al objeto un valor social, y a la sociedad, un objeto polivalente, útil y representativo; de esta transición y proceso se ocupará este texto en los siguientes párrafos; sin dejar de lado tres principios fundamentales del museo: investigar⁷¹⁸, custodiar⁷¹⁹ y comunicar⁷²⁰ todo aquello contenido en los acervos culturales materiales e inmateriales de una comunidad, con lo cual garantiza mediante el plan museológico, aún escaso en la mayoría de nuestros museos, la memoria e identidad de una colectividad. Es a través de políticas administrativas serias, consensuadas entre instituciones y todas las esferas sociales que se pueden mantener espacios culturales vigentes en el tiempo, actuales en sus discursos y pertinentes para los desafíos que plantea un mundo globalizado y cambiante; de este modo se logran constituir las imágenes

⁷¹⁸ Obtención de nuevos conocimientos, metodologías de investigación, sistematización de la información.

⁷¹⁹ Mantener unido el conjunto de objetos, piezas u objetos en razón de una función.

⁷²⁰ Espacios óptimos para su exhibición, salas permanentes, temporales, reservas, laboratorios, etc.

materiales de la memoria del hombre, comprendiendo el esfuerzo por conservar las vivencias y los vestigios de la humanidad.

Transición y proceso, del coleccionismo al museo

“El nacimiento del concepto de colección tuvo lugar en el momento en que el objeto perdió su significado originario y comenzó a adquirir una multitud de nuevos sentidos”⁷²¹. Estos sentidos no sólo hacen referencia a la pieza en sí misma, sino a las relaciones que se establecen entre ella y el ser humano; podemos entender como colección a un conjunto de “piezas” que poseen –cada una de ellas– una serie de valores que no les son propios, y que operan como atributos o cualidades añadidas por el ser humano, proporcionándoles un carácter particular y diferenciador unido a un sentido de cohesión, el cual se basa en la organización, clasificación y adquisición de “piezas” alrededor de una idea, teoría o concepto homogeneizador: “nos referimos a la labor sistemática, periódica, orientada a la formación y fomento de una colección comprendida como una serie, es decir, como una compilación de obras con relaciones de correspondencia, no a las adquisiciones que, de modo más o menos esporádico, azaroso inclusive, pueden hacer individuos o entidades privadas. Esto, con independencia de que, a lo largo del tiempo, esas adquisiciones desordenadas puedan tener como resultado la constitución de una “colección” con mayor o menor posibilidad serial”⁷²².

Un primer rastro de coleccionismo, en tanto practica que agrupa en series de objetos conjuntos de valores alrededor de una idea, se puede hallar en los rituales funerarios de las culturas precolombinas, en donde con ocasión de la muerte se rendía culto al perezido en

⁷²¹ Novák, Pavel. “The Role of Collections in the history of humankind”. Texto inédito del Curso “Collecting Work in Museums”, organizado por el ISSOM y la Masaryk University en Brno (Czech Republic) en 1996. p. 2.

⁷²² Navarrete, José Antonio. “Demandas a un coleccionista. Coleccionando arte en América Latina”. Coloquio, Crítica de arte: prácticas institucionales y artísticas en la contemporaneidad, 2007.

razón de un “viaje” espiritual, distinguiendo elementos mágico-religiosos, como objetos unidos a la connotación de acompañamiento, protección, riqueza y posición social. Como lo relata Fray Pedro Simón en su crónica *Noticias historiales*:

*[...] en muriendo, adornaban el cuerpo de todas las joyas de oro con que se hallaba en la muerte y había usado en la vida. Y habiéndolo embijado primero, lo tendían en una barbacoa que hacían de nuevo para esto y con fuego manso debajo lo iban secando por espacio de ocho días; en los cuales venían a dar el pésame sus vasallos a la mujer e hijos o parientes del difunto. Y una venerable anciana, cada día de aquellos, compuesta de muchas sartas de caracoles en cuello, brazos y piernas, salía a la plaza, y enfrente de la casa donde se estaba tostando el cuerpo, con triste canto decía las proezas y valentías de la vida del difunto y sacaba en ciertos pasos, de cómo las iba cantando a vista de todos, unas veces el arco con que peleaba, otras las flechas, otras la macana y otras la lanza. Y así, iba discurriendo por todo lo que había que sacar, sin callar a vueltas de esto las fiestas, convites, regocijos que había hecho y lo demás que a ella le parecía podría engrandecer a la persona de su señor.*⁷²³

Tales usos del objeto estaban relacionados a prácticas ceremoniales de exaltación y memorabilidad, asociadas a representaciones de grandeza, autoridad y poder, puesto que los adornos eran símbolos distintivos de riqueza y jerarquía; otro importante referente de ello es el desarrollo del coleccionismo ligado al poder político en el antiguo Egipto, en donde la figura sagrada del faraón y su carácter divino llevó a crear importantes colecciones de pintura y escultura que inmortalizaban la grandeza del monarca.

Mucho antes de la creación de importantes bibliotecas como la de Pérgamo o Alejandría, en donde se constituyeron centros de carácter científico, concebidos como universidades para comunidades filosóficas, se construyeron en el siglo IV a.C., pequeños santuarios o templos llamados *thesaurus*, en donde se guardaban valiosas ofrendas de ciudades y príncipes otorgadas a los dioses. En Grecia estos primeros depósitos sólo se podían visitar con

⁷²³ Fray Pedro Simón, *Noticias historiales de las conquistas de Tierra Firme en las Indias Occidentales*, tomo I. Bogotá, Talleres Gráficos Banco Popular, 1981, p. 548.

carácter devocionario hacia una divinidad. “Había en estos templos unos guardianes llamados *hieropoi*, responsables de las colecciones. La preocupación por los objetos y por la posible pérdida de alguno de ellos, llevó a realizar una serie de inventarios, como control de piezas. Los sacerdotes eran los que se ocupaban de realización de estos, que comenzaban con un registro de entrada de las obras, para pasar, una vez realizado, al inventario general. En estos primeros inventarios, se señalaba: el nombre del objeto, la materia con que se realizó, el peso, características especiales, el nombre del Dios al cual se había hecho al ofrenda, fecha nombre y nacionalidad del donante”⁷²⁴.

Los griegos durante el periodo helenístico comenzaron a coleccionar obras de arte antiguo, las cuales situaban en palacios anexos a grandes bibliotecas, concebidos como foro para intelectuales y despojados de un sentido de exhibición pública, eran de uso exclusivamente personal. El más conocido de estos se creó a partir de las colecciones artísticas de los Ptolomeo bajo el nombre de *Mouseion*.

Durante los siglos VII y VIII, con el desarrollo del cristianismo y tras la caída del imperio romano se producen cambios significativos en la práctica del coleccionismo, los primeros tesoros conocidos en la Edad Media fueron reunidos mediante las cruzadas y los botines adquiridos de antiguas civilizaciones, le otorgaba al objeto un destino y significado de carácter religioso:

Así no es de extrañar que la iglesia se convirtiera en uno de los mayores coleccionistas de objetos antiguos, y que en muchos edificios religiosos se utilizasen lápidas, columnas y estatuas romanas para su construcción o adorno. Ese coleccionismo de objetos se proyectó a la acumulación de tesoros con un sentido muy parecido al de los templos de las civilizaciones antiguas, pues junto a los cálices, custodias y ornamentos litúrgicos de oro, plata e incrustaciones, también se guardaban curiosidades de todo tipo como reliquias, fósiles, restos de animales y piezas exóticas, algunas de carácter totalmente profano. La moda se extendió

⁷²⁴ Marco Such, María. *Estudio y análisis de los museo y colecciones museográficas de la provincia de Alicante*, Tesis de Doctorado, Universidad de Alicante, Facultad de Filosofía y letras, Departamento de Humanidades Contemporáneas, 1997, p. 24

*también a las clases privilegiadas y empezaron a hacerse relativamente frecuente las denominadas Cámaras de Maravillas, que almacenaban rarezas y cosas preciosas en las zonas más inaccesibles de castillos y palacios.*⁷²⁵

Quizá, el acontecimiento más importante que sufrió la práctica del coleccionismo ocurrió durante el Renacimiento (con el Manierismo), en donde la especialización artística reorientada hacia el mecenazgo y los mercaderes conformó una vasta producción de pinturas y esculturas con las cuales ningún monarca renunció a la idea de posicionarse como hombre culto y protector de las artes; coincidió el siglo XV con el inicio de la Edad Moderna, y esta transición marcada por la consolidación de los estados europeos, los viajes transoceánicos, la descomposición del feudalismo, la difusión de las ideas del humanismo, el avance de las artes y las ciencias, la invención de la imprenta, entre otros, definió las principales características de una práctica sobre el objeto, tendida sobre tres aspectos fundamentales: la secularización de las colecciones, la extensión del coleccionismo a otras clases sociales y nuevas formas de exposición y almacenamiento.

En este sentido aparecerán tres figuras representativas, la figura del estudioso quien analiza, (re)interpreta, e investiga una serie de objetos a través de descubrimientos arqueológicos; la figura del científico quien conserva una serie de materiales que pertenecen al mundo de lo natural y que sirven como modelos explicativos de la propia naturaleza; y finalmente un tipo de coleccionista mimético por el que se buscan y realizan copias de obras a imitación de las de la antigüedad. Así mismo, “los monumentos del pasado empezaron a ser apreciados como testimonios de la historia, que explicitaban visualmente el paso de los siglos, y además avalaban la información adquirida de los textos escritos provenientes de las culturas antiguas”⁷²⁶. Otro de los aspectos destacables de esta época fue la conformación de las colecciones de grandes familias burguesas, las más reconocidas fueron los Strozzi, Pazzi, Tornabuoni, Martelli, Médicis y Gonzaga, que constituyeron, por sus dimensiones y riqueza, verdaderos museos privados.

⁷²⁵Llull Peñalba, Josué. *Evolución del concepto y de la significación social del patrimonio cultural*, Universidad de Alcalá, 2005, p.185.

⁷²⁶Llull Peñalba, Josué *op.cit.*, p. 185.

Durante el siglo XVI y principios del XVII va a ser la monarquía la gran coleccionista de la época, surgen diferentes tipos de galerías como las *Kunstkammer* o gabinetes de arte y las *Schatzkammer* o gabinetes de curiosidades de la naturaleza; estas colecciones eran muy diversas, formadas por miniaturas, pequeños objetos, caprichos, armas, especímenes, cuadros, recuerdos de viajes, libros, etc.. “Es la época en la que se empiezan a formar los grandes patrimonios artísticos nacionales de Europa en torno a las casa reales, que serán en un futuro los grandes museos europeos. Así mismo, con el desarrollo de la ciencia, la industria y el pensamiento, las colecciones comenzaron a ser públicas, formándose instituciones cuya principal función era la de mostrar los objetos del pasado histórico a la sociedad”.⁷²⁷

La práctica del coleccionismo del siglo XVIII revaloriza la Edad Media, el arte cristiano, el orientalismo gótico o el rococó, el cual no se va a influenciar por las monarquías o la iglesia, sino que será la burguesía quien determine la estética de la época, acaparando e intensificando el mercado artístico produciendo dos tipos de coleccionistas⁷²⁸. Con el hallazgo de Pompeya y Herculano, se constituye un factor decisivo en favor del desarrollo y la variedad del coleccionismo: “con este re-descubrimiento del arte clásico se acentuó hasta tal punto el fervor arqueológico del coleccionismo que las directrices del arte volvieron a una interpretación de los cánones clásicos, a un neoclasicismo frío y vacío de todo sentido que no fuera emular formulas vitrubianas, renacentistas o manieristas”.⁷²⁹

A partir del arte burgués del rococó, el coleccionismo tomará caminos diferentes a los del Renacimiento o el Barroco porque mutaran algunas de sus bases, debido a los condicionantes históricos y a una dinámica social creciente, estimulada por la Revolución Francesa, pero los postulados fundamentales estarán basados en la diferenciación social, en los constantes

⁷²⁷ Marco Such, María, *op. cit.*, p. 32.

⁷²⁸ Los curiosos y los filósofos. Los curiosos siguen las tendencias temáticas; los filósofos se plantean el coleccionismo científico, sistemático, metódico y especializado.

⁷²⁹ León, Aurora. *El museo: teoría, praxis y utopía*. Madrid: Ed. Cátedra, 1988, pág. 39.

*privilegios de las clases minoritarias y en la marginación de la cultura popular que, pese a lentos avances de involucración, aun siguen vigentes en el coleccionismo actual.*⁷³⁰

Durante este mismo siglo, aparecen los primeros museos de carácter público como El Museo Británico y el Louvre; surgen también otros museos, como los industriales, etnológicos, monográficos, tecnológicos, de arquitectura, y artes aplicadas, apareciendo otros nuevos y más especializados a lo largo del siglo XIX, como el Museo Metropolitano de Nueva York fundando con un carácter pedagógico y abierto a todos los públicos en 1870, el cual sentó las bases de los principales museos norteamericanos (Museo de Arte Moderno de Nueva York, Museo Whitney de Arte Americano, Guggenheim, etc.), estableciendo “...un plan de desmitificación del museo, quitándole el aura de excepcionalidad y tratando de aproximar al hombre con su obra, mediante sistemas modernos de educación”.⁷³¹

En la sociedad industrial del siglo XIX, la burguesía se va a acercar a los museos, pero seguirán siendo museos de elites, de grandes colecciones privadas; las “obras” se exponen amontonadas en función de un tipo de colocación para la saturación, lejos del gran público y en vitrinas y paredes sin ningún apoyo pedagógico. “Esta es la época en la que deviene al museo un mito cultural que ejerce una fascinación magnética sobre todas las ocupaciones humanas, sea cual sea su naturaleza, todo termina yendo a parar a los muros de sus salas y a los escaparates de sus vitrinas: desde el Museo del Sello en Milán hasta un Museo de Jaulas de Pájaros en Westfalia”.⁷³² Surgen al mismo tiempo las exposiciones universales como grandes ferias populares, las cuales se concebían en un lugar intermedio entre la feria barroca en donde se exponía lo sobrenatural, extraordinario y grotesco, y el museo perteneciente a la cultura de las elites, la exaltación por el poderío industrial de las

⁷³⁰ *Ibid*, p. 41.

⁷³¹ *Ibid*, p. 53.

⁷³² Bolaños Atienza, María. *Historia de los Museos en España. Memoria, cultura, sociedad*. Gijón:, Trea, 1997, p. 75.

“potencias” mundiales, los avances científicos, las destacadas producciones plásticas y como expresión perfecta del capitalismo entendido como diversión.

A principios del siglo XX los museos seguirán siendo escasos y pequeños, respondiendo más a las necesidades del estado que a la sociedad, siguiendo pautas de conservación y exhibición de políticas nacionales y de las burguesías; la transición hacia una sociedad de consumo, la posmodernización y los impactos de la Segunda Guerra Mundial, influirán en un tipo de museo nostálgico respecto al pasado, dando lugar a un espacio de reflexión, de encuentro con la historia y la cultura; comienza a emerger un sistema de valores con modelos de identidad que no están determinados ideológicamente sino culturalmente, y será el ICOM (International Council of Museums), asociación no gubernamental creada tras la Segunda Guerra Mundial en sustitución de la Oficina Internacional de Museos de 1926, quien otorgue en 1947 al término “museo” la definición que en la actualidad se aplica.

Con el surgimiento de este nuevo siglo, presenciamos una evolución vertiginosa del coleccionismo en cuanto práctica defensora de la posesión única, no compartida, con una función ideológica, formativa y consolidante de la cultura, hacia la comprensión del museo como institución, dialógica, responsable del patrimonio cultural y abierta a la sociedad en general.

1.5. Museos Universitarios

Una gran parte de las publicaciones relacionadas con la museología se ha dedicado a desarrollar, con diversos enfoques, el componente educativo presente en el trabajo de los museos y lo que esto supone en términos del vínculo con las diversas comunidades, tan exigido tras los planteamientos de la nueva museología. Aunque las obligaciones pedagógicas de los museos pueden ser discutibles, y en algunos casos tenidas por

accesorias, el nexo con lo educativo no se limita a la instrucción y transmisión de conocimientos académicos; un ejemplo de ello son los museos universitarios, así como las colecciones museográficas de tales instituciones.

Las universidades son representativas de la manera como se concibe el conocimiento en occidente desde instancias previas a la modernidad, periodo en que tal estructura se fortalece. Los museos y colecciones universitarias constituyen entonces una huella material de los procesos que han formado parte de ese trasegar académico, pero más que un rastro, se les considera como un apoyo aún en vigencia para las actividades pedagógicas de diversas disciplinas dentro de la institución. Dentro de este contexto podemos encontrar dos tipos de colecciones, educativas e investigativas; según Steven W.G. de Clercq y Marta C. Lourenço, “los objetos que forman parte de las colecciones educativas tienen como propósito facilitar la comprensión de un concepto, de una ley o de un fenómeno natural. Los que conforman las colecciones investigativas tienen dos funciones diferentes: brindar una respuesta a una pregunta científica específica (investigación) o conservar información científica (archivo)”.⁷³³ No obstante, Clercq y Lourenço señalan que la división entre ambos tipos no es clara, y las colecciones (ya sean administradas de forma independiente o al interior del museo) pueden desempeñar ambas funciones.

Por lo general, los objetos de las colecciones educativas se caracterizan por la posibilidad de ser manipulados. Son colecciones altamente dinámicas, pues pueden variar según diversos agentes y necesidades. Suelen entonces estar conformadas por objetos reales, pero también por réplicas, modelos y maquetas, que facilitan la visualización de fenómenos o que representan elementos ya inexistentes o poco accesibles. Por otra parte, como también afirman los autores anteriormente mencionados, el desarrollo de las colecciones investigativas ha dependido en gran medida del surgimiento y especialización de diversas disciplinas y campos de conocimiento, como la antropología, la arqueología, la geología y

⁷³³ Lourenço, Marta C.- Clercq, Steven W.G. de. “A Globe is just another Tool: Understanding the Role of objects in University Collections”. *Cuadernos de estudios - ICOM. Comité Internacional del ICOM para los Museos y Colecciones Universitarios*, Vol. 11. Bélgica, International Council of Museums, 2003, p. 4.

diversas áreas de la historia natural y la medicina (oftalmología, cristalografía, etc.). Estos objetos son incluidos dentro de una colección por su información potencial, y es desde esta misma categoría que adquieren su valoración; es decir, que más que hacer parte del registro del proceso investigativo, constituyen la solución de los cuestionamientos iniciales como parte de una hipótesis, y a la vez poseen el potencial de generar nuevos cuestionamientos.

Una vez el proceso investigativo ha finalizado, los objetos pueden sufrir diversos destinos: Pueden ser conservados en su totalidad o pasar por un proceso de selección antes de constituir una colección de referencia (lo cual requiere la compilación de la información básica de la pieza (origen, identificación, descripción, etc.), pero también pueden cambiar de carácter y ser utilizados como apoyo a la enseñanza (colecciones educativas); no obstante, también pueden ser desechados si se les considera irrelevantes, o si no hay un espacio suficiente para su conservación. Así mismo, las colecciones también pueden estar compuestas por instrumentos, herramientas y materiales utilizados dentro de cada disciplina y que han caído en desuso, adquiriendo su valoración como patrimonio desde cuestiones más históricas, o relativas a la antigüedad de la pieza.

Sin embargo, pese a que “las colecciones universitarias no tienen nada que envidiar al resto de los museos ya que también poseen una amplia gama de objetos. Además de tener un gran valor histórico y monetario, estos objetos se utilizan en la enseñanza, el aprendizaje y la investigación”,⁷³⁴ la situación de los museos y colecciones universitarios puede ser compleja debido a diversos factores, que involucran desde las particularidades de origen y manejo que esta tipología representa, hasta cambios en los paradigmas educativos: “A medida que las diferentes disciplinas universitarias se orientaban hacia la investigación teórica, los especialistas comenzaron a considerar la investigación basada en el objeto (...) como una forma anticuada de adquisición de conocimientos, propia de una época pasada. Para el especialista que utilizaba como punto de partida la teoría, las colecciones

⁷³⁴ “La colaboración activa de los museos universitarios”. *Cuadernos de estudios - ICOM. Comité Internacional del ICOM para los Museos y Colecciones Universitarios*, Vol. 11. Bélgica, International Council of Museums, 2003, p. 4.

universitarias eran por lo menos superfluas, en tanto que para otros eran incluso un residuo sospechoso de una ideología anacrónica y superada. El efecto de esta transformación en los fundamentos mismos del conocimiento trascendió la metodología individual y puso en entredicho la posición que ocupaba el museo en el ámbito universitario”⁷³⁵. Esta visión ha sido altamente discutida en los últimos años y parcialmente revaluada, de forma tal que se no sólo se busca actualmente un componente didáctico dentro de las aulas, sino que el contacto mismo con los museos y colecciones universitarias se tiene como ideal, particularmente en las clases relacionadas con ciencias naturales.

Por otra parte, la posición de los museos universitarios y sus equipos de trabajo dentro de la comunidad museológica frecuentemente se ha visto debilitada por las situaciones particulares que estos museos enfrentan: “los museos universitarios incluyen una variedad de instituciones cuyos orígenes, colecciones y propósitos varían enormemente. Los únicos factores comunes son que su administración y presupuesto son proveídos generalmente (pero no de forma exclusiva) por la universidad a la que pertenecen; que sus colecciones y edificios suelen ser propiedad de la universidad; que su equipo de trabajo ha sido contratado por la universidad y que, de una manera u otra, contribuyen al propósito de tal universidad”,⁷³⁶ lo que no representaría un problema si no fuera por las dificultades de manejo sostenible de un museo que carece de autonomía administrativa. El museo universitario depende entonces directamente de las políticas de la institución educativa, que no necesariamente tiene a sus museos (o su museo) como prioridad, no porque considere que carece de interés, sino por las incesantes carencias de presupuesto, que obligan a dirigir los fondos en el mantenimiento de su preeminencia académica en el campo de la docencia y la investigación, con el fin de hacerle frente tanto a las exigencias de la comunidad académica como a la necesidad de mantenerse en un escalafón respecto a otras instituciones; a su vez, frecuentemente los miembros del equipo de trabajo deben alternar sus actividades con la docencia por disposición de la universidad misma, por lo cual su tiempo y esfuerzo no se puede centralizar en el museo; lo anterior se traduce en una

⁷³⁵ Willumson, Glenn, *op. cit.*, p. 16.

⁷³⁶ Warhurst, Alan. “University Museums”. *Manual of Curatorship: A Guide to Museum Practice*. Oxford, England: Butterworth: Heinemann Ltd., 1992, p. 93.

limitación significativa en las actividades y funciones básicas que debe cumplir un museo según las consideraciones actuales: si difícilmente se mantienen las condiciones necesarias de conservación, el rigor curatorial en la exhibición, las actividades de apoyo como talleres o conferencias y su divulgación se ven obstaculizadas.

En general, y junto a lo anteriormente señalado, la consideración de que los museos universitarios cumplen principalmente una misión pedagógica y de investigación, por lo que su función pública sería secundaria, ha llevado a que frecuentemente sea dejado de lado dentro de programas, proyectos y agendas en pro del desarrollo de la comunidad museológica. Con el fin de evitar este tipo de situaciones, y de dar un apoyo específico a los museos universitarios, el Consejo Internacional de Museos creó el Comité Internacional de UMAC (International Committee for University Museums and Collections):

El UMAC fue fundado en el año 2001 con el objetivo de preservar y facilitar el acceso a muchas colecciones singulares y poco conocidas de una parte significativa del patrimonio nacional e internacional. El UMAC proporciona un marco internacional propio para la cooperación en los ámbitos del saber, la investigación y la divulgación didáctica del conocimiento.

Las funciones del UMAC son:

- *Intercambiar ideas entre las personas que trabajan o están vinculadas a museos, galerías y colecciones universitarias (incluyendo herbarios y jardines botánicos).*
- *Abrir un foro para identificar oportunidades de cooperación, compartir recursos, conocimiento y experiencia con el fin de facilitar el acceso a las colecciones.*
- *Mantener una comunicación continua con sus miembros a lo largo del año, incluyendo una conferencia anual.*
- *Formular estrategias para asesorar a conservadores y gestores, y a solicitud de los interesados, asesoría a la administración universitaria, el ICOM, y a otras instituciones profesionales en la materia.*
- *Ser un potente aliado de los museos universitarios y colecciones ante los gobiernos y sus agencias, instituciones educativas, el ámbito de los museos en sentido amplio, empresas y público profesional y general.*

- *Motivar y fortalecer carreras profesionales en su ámbito de interés, incluyendo el intercambio de personal.*⁷³⁷

Desde el surgimiento del UMAC en el 2001, los museos universitarios han ganado espacio y reconocimiento dentro de la comunidad universitaria, y además han apoyado la gestión y promoción de las colecciones de esta índole. Alan Warhurst, citado anteriormente y también autor del reconocido artículo “La triple crisis de los museos universitarios”, señalaba (previo al surgimiento del UMAC, que apoyó directamente) este tipo de organizaciones como una fórmula adecuada para centrar la atención en los recursos con los que debe contar el museo universitario, ofrecer nuevos modelos de organización, investigación y financiación, impulsar la profesionalización y el correcto seguimiento del código deontológico, impulsar el debate y el intercambio cultural dentro y fuera del museo, y en últimas, configurar una acción concreta a favor de la protección del patrimonio.

Dentro de este proceso de valoración es importante tener presente, como aspecto valioso dentro de la ‘historiografía museológica’, el temprano surgimiento del museo universitario hacia finales del siglo XVI en Europa, con la consecuente institucionalización del mismo desde el 1683 con la apertura del Ashmolean Museum en Oxford. Según Clercq y Lourenço, se puede considerar que los museos universitarios (y más aún las colecciones universitarias) son más antiguos que los museos no vinculados con una institución educativa. Al respecto, Fernando Bragança Gil, Director del Museo de Ciencia de la universidad de Lisboa, señala que “con el creciente interés que la ciencia hubo ganado desde finales del siglo XVII, las universidades comenzaron a crear sus propios museos como complemento para la enseñanza y la investigación, especialmente en los diferentes campos de la historia natural. En realidad, la existencia de colecciones tan extensas y completas de especímenes de las ciencias de la vida y de muestras geológicas probó ser esencial cuando el propósito de la investigación en ciencias naturales se enfocó en las

⁷³⁷ ICOM-UMAC. <http://publicus.culture.hu-berlin.de/umac/pdf/UMACFlyerSpanish.pdf>. Consultado el 16/05/2012

varias macroscópicas naturales. Así, los museos universitarios de historia natural estuvieron dentro de los primeros museos desarrollados tanto en Europa como en América”.⁷³⁸

No obstante, aunque las colecciones universitarias europeas son tan antiguas como la propia universidad, los museos universitarios tal y como se entienden en la actualidad se originan en Inglaterra en el siglo XVIII y desde principios del siglo XIX los hallamos ya asentados en las principales universidades norteamericanas, desde donde el modelo se ha exportado a otras latitudes. Se trata de colecciones derivadas de las Wunderkammern y de las colecciones y galerías científicas de corte ilustrado”,⁷³⁹ lo que explicaría tanto su papel en el avance de la investigación científica como el acceso limitado que hasta hace un tiempo venían detentando, aspecto en el que se pueden apreciar diversos cambios a partir de los presupuestos de la nueva museología y su influjo en la consideración de los públicos como uno de los ejes principales de la constitución y actividad del museo.

Lo anterior no sólo hace evidente una parte de la historia referente a la formación de museos universitarios de ciencias, sino que en relación con lo dicho anteriormente, una función de estos museos debe ser, en conjunción con la institución educativa, la difusión del conocimiento científico entre el público general y en particular la promoción del interés científico y la curiosidad entre la comunidad universitaria: “Enclavados en centros de producción de conocimiento y docencia, los museos universitarios deben cumplir un papel fundamental en la articulación entre la investigación y la difusión del patrimonio, la actualización de los relatos, la experimentación en formas de comunicación y educación. Sobre todo deben constituir un espacio de reflexión crítica permanente sobre el propio quehacer universitario; la transformación de las sociedades”.⁷⁴⁰

⁷³⁸ Bragança Gil, Fernando. “Museos universitarios”. *Revista museológica*, Vol I, No. 8. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias, 2002.

⁷³⁹ Galí, Monserrat. “Nuevos caminos para los Museos Universitarios”. *Revista de la Universidad de México*. S.d. www.revistadelauniversidad.unam.mx/3006/pdfs/92-94.pdf. Consultado el 16/05/2012.

⁷⁴⁰ Noveno Seminario Internacional Forum UNESCO Universidad y Patrimonio | 2 Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura | 3 Plan estratégico de educación superior UNESCO, una década de educación y desarrollo sustentable 2005-2014

En general, los esfuerzos por parte de los museos y colecciones universitarios y los entes de los cuales dependen deben estar encaminados hacia el mejoramiento del perfil dentro de la universidad mediante actividades concretas de apoyo a la docencia y la investigación, conectarse con la comunidad museística procurando la instrucción y profesionalización del equipo de trabajo, y garantizar el contacto con los públicos, de forma tal que no sean tenidos como entidades aisladas y obsoletas. No obstante, no todo el esfuerzo recae en el museo, sino que los entes de los cuales depende y a los cuales responde están obligados a la formulación e implementación de políticas específicas de apoyo y promoción de los museos y colecciones universitarios, en cuanto a su actividad resulta provechosa para los objetivos principales de la institución universitaria.

1.6. Historia política de la Universidad Nacional de Colombia

Aproximarse a los museos y colecciones museográficas de la Universidad Nacional de Colombia necesariamente implica no sólo comprender la especificidad de las disciplinas que han orientado la conformación de estas colecciones, sino considerar las tendencias políticas que han determinado el surgimiento, incremento y, en algunos casos, decadencia de los museos y colecciones en la mayor y más antigua de las universidades públicas del país.

El ámbito universitario en general, particularmente el de la universidad pública, ha estado vinculado a los movimientos sociales desde el surgimiento del republicanismo. Las universidades con estudios de jurisprudencia, ciencias políticas y ciencias sociales han participado activamente en los procesos de cambio social en distintas latitudes, a partir de la libertad de pensamiento y el espíritu crítico que caracteriza los espacios de educación superior desde el siglo XX. De esta forma, los distintos aspectos de la realidad social, así como las políticas sociales y económicas impulsadas por cada gobierno, han constituido

objetos centrales de estudio y revisión crítica en los espacios universitarios. Adicionalmente, las universidades públicas ponen mayor énfasis en un elemento de análisis particular que consiste en la conciencia y defensa de lo público, de los derechos ciudadanos y de la educación como un derecho inalienable. Tales son las razones por las cuales la historia de una universidad pública se encuentra siempre estrechamente vinculada a la historia política de su país o región de influencia.

La historia de la Universidad Nacional de Colombia tiene dos inicios situados en el siglo XIX. La primera fundación se remonta al año de 1826, cuando fueron creadas por ley las tres Universidades Centrales de la nueva república de la Gran Colombia, ubicadas en las capitales de los departamentos de Venezuela, Quito y Cundinamarca.⁷⁴¹ Dicha ley disponía que cada universidad debía estar dotada con “una biblioteca pública, un gabinete de historia natural, un laboratorio químico y un jardín botánico”. En las universidades departamentales se dispuso crear las clases de literatura, filosofía y ciencias naturales, jurisprudencia y teología. La clase de literatura comprendía las cátedras “de lengua francesa e inglesa, de lengua griega, del idioma de los indígenas que prevalezca en cada departamento o que estime más conveniente la subdirección respectiva, de gramática latina combinada con la castellana, de literatura y bellas artes, de elocuencia y poesía”. Además, en las Universidades Centrales se incluyeron, entre otras, las cátedras de “astronomía y mecánica analítica y celeste, botánica y agricultura, zoología y mineralogía, arte de minas y geognosis”. La Escuela de Medicina incluía, entre otras, las cátedras “de anatomía general y particular (...) de patología general y de anatomía patológica (...), de farmacia y farmacia experimental, y de medicina legal y pública”.

Así mismo, el decreto del 3 de octubre de 1826 que estableció el plan de estudios para todas las instituciones de educación pública, determinaba que “el museo o gabinete de historia natural, que habrá en cada una de las universidades, debe contener los productos de los tres reinos de la naturaleza, principalmente los que se encuentran en el territorio de la

⁷⁴¹ Ley del 18 de marzo de 1826.

universidad. Podrá enriquecerse después con las demás producciones de Colombia y de fuera de ella”.⁷⁴²

Para la organización de las universidades públicas en los inicios de la república se siguió el modelo universitario napoleónico mediante el cual el Estado crea las universidades como entes oficiales y determina su orientación en todos los planos, desde la designación de sus directivas y docentes, hasta la definición de su plan de estudios, métodos pedagógicos y autores de los textos de estudio. Uno de los autores seleccionados, el jurista y filósofo inglés Jeremías Bentham, ocupó el centro de los debates que se dieron sobre la educación pública durante la primera mitad del siglo XIX, iniciando con el decreto del 12 de marzo de 1828 por el cual Simón Bolívar prohibió la enseñanza de los tratados de legislación de Bentham en todas las universidades del país. La participación de estudiantes de la Universidad Central en los hechos que rodearon la conspiración del 28 de septiembre de 1828, encendió la polémica sobre los textos de estudio utilizados en las universidades, que décadas después fue comentada por el historiador José Manuel Groot: “estaba definitivamente decidido entre los *escogidos* que las nuevas generaciones colombianas se formasen según la moral del utilitarismo y la filosofía materialista. Para conseguirlo no había cosa mejor que las doctrinas de Tracy y Bentham. (...) Tales doctrinas socavaban los cimientos del orden social y obligaban a todo el que quisiera hacer carrera con las letras o saber algo, a beber en esas fuentes envenenadas”.⁷⁴³

La polémica por la enseñanza de la obra de Bentham continuó durante varias décadas, expresada en sucesivas defensas y prohibiciones; por ejemplo, el decreto del 3 de mayo de 1835 instauró de nuevo su uso en las universidades y el decreto del 8 de abril de 1836 lo suprimió nuevamente en el plan de estudios. De un lado se aducía que su obra era malinterpretada por lecturas parciales que se hacían fuera de contexto, de otro lado se argumentaba que la obra de Bentham contrariaba principios teocentristas que, según los tradicionalistas, formaban las bases del orden y la estabilidad de la sociedad. Mientras el

⁷⁴² Artículo 133 del Decreto del 3 de octubre de 1826.

⁷⁴³ Groot, José Manuel. *Historia eclesiástica y civil de la Nueva Granada*. Vol V. Bogotá, Editorial ABC, 1869. Citado por Aguilera Peña, Mario (Ed.). Universidad Nacional de Colombia: génesis y reconstitución. Bogotá, Unibiblos, 2001.

benthamismo fue defendido por los docentes demócratas y librepensadores de las universidades públicas, la pugna entre los tradicionalistas y los liberales se mantuvo a lo largo del siglo XIX.

La Universidad Central se extinguió con la ley radical del 18 de mayo de 1850 que suprimió las instituciones universitarias y permitió el ejercicio de las profesiones con base en la presentación de exámenes de conocimientos.

La libertad absoluta de enseñanza trajo consigo el surgimiento de instituciones con un bajo nivel científico y académico, lo que condujo a la reorientación del control estatal de la educación pública. En este contexto ocurre la segunda fundación, que data del 22 de septiembre de 1867, cuando se creó por ley la Universidad Nacional de los Estados Unidos de Colombia y se establecieron seis escuelas en los siguientes campos: Derecho, Medicina, Literatura y Filosofía, Artes y Oficios, Ciencias Naturales e Ingeniería. A la nueva Universidad se adscribieron la Biblioteca Nacional, el Observatorio Astronómico y el Museo Nacional. Esta segunda fundación tuvo un énfasis en las nuevas tendencias de la educación en las ciencias y contó entre sus directivas con destacados científicos como Manuel Ancízar y Ezequiel Rojas.

En la década de 1880, a la Universidad Nacional se le reclamó el haber contribuido a la inestabilidad política del país por servir de escenario crítico del gobierno. A partir de la constitución de 1886, que reestructuró las instituciones del país con una fuerte estructura centralista, la Universidad fue objeto de control directo del Estado “y perdió tanto su limitada autonomía como su unidad académica”.⁷⁴⁴

La Guerra de los Mil Días, ocurrida entre 1899 y 1903, incidió en la desarticulación y suspensión de actividades de las facultades de la Universidad Nacional, pues varios de sus edificios fueron adaptados como cuarteles y hospitales. En diciembre de 1899 se decretó por motivos de orden público la ocupación militar del edificio de Santa Inés, sede de la

⁷⁴⁴ “Trayectoria histórica” http://www.unal.edu.co/contenido/trayectoria_historica.html Consultado el 04/04/2012.

Facultad de Ciencias Naturales y Medicina, para recluir en él a los presos políticos. La ocupación causó “el deterioro de los laboratorios, la desaparición de instrumentos científicos que nunca fueron hallados, la quema de material bibliográfico único, la pérdida de insumos químicos y enseres, cuya pérdida fue, en su momento, irreparable”.⁷⁴⁵ El Ministerio de Instrucción Pública decretó la suspensión temporal de actividades de la Universidad desde junio de 1902 hasta la terminación de la guerra en noviembre de 1903. Dentro de las prioridades de la ley orgánica de reconstrucción del país, expedida por el gobierno de Rafael Reyes en 1904, no se incluyó la recuperación de la Universidad, lo que obligó a sus distintas dependencias a emprender medidas aisladas para restaurar sus sedes y reanudar sus actividades. En ese proceso, distintos miembros de la comunidad académica hicieron sus aportes a la reconstrucción de la Universidad. Años después, el rector de la Facultad de Ciencias Naturales y Medicina destacó la labor de “Vicente Castañeda, el primer bibliotecario de la Facultad, quien con laboriosidad arregló y reorganizó la desvencijada biblioteca y, al morir, legó el Atlas de oftalmología de su propiedad para el servicio de los estudiantes, como testimonio a su gratitud y amor a la ciencia”.⁷⁴⁶

En las primeras décadas del siglo XX, la Universidad amplió su incidencia en la crítica política y los debates sobre la transformación social del país. A partir de la incidencia internacional del Manifiesto del Movimiento Universitario de Córdoba, con el cual se promovió la reforma universitaria Argentina en junio de 1918, se generaron igualmente en Colombia acciones orientadas a lograr resultados en campos similares, tales como “el más amplio, libre y gratuito acceso a la educación superior, la necesidad de que el Estado asuma la responsabilidad presupuestal de las universidades estatales, la democratización del gobierno universitario, la autonomía en todos los órdenes, la capacidad de actuar con independencia frente a los problemas sociales, y la protección del accionar democrático para garantizar la función crítica”.⁷⁴⁷ Con el manifiesto de junio de 1918, firmado por los

⁷⁴⁵ La universidad de fin de siglo: entre la guerra de los mil días y la ocupación militar (1899-1905). En: http://www.medicina.unal.edu.co/GestionCalidad/Historia/08_Univ_fin_siglo.pdf. Consultado el 04/04/2012.

⁷⁴⁶ *Ibíd.*, p. 2.

⁷⁴⁷ Moncayo, Víctor Manuel. “Permanencia, continuidad y cambio del movimiento universitario. (Reflexiones a propósito de la Reforma de Córdoba)”. En: Emir Sader, Hugo Aboites, Pablo Gentili (eds.). *La reforma*

dirigentes de la Federación Universitaria de Córdoba, el movimiento reformista argentino se convirtió en uno de los más influyentes en los desarrollos posteriores de la educación en América Latina, tanto en la consolidación de la autonomía universitaria como por sus consecuencias democráticas que llevaron a incorporar a los estudiantes al gobierno académico.

Dentro de la historia política de la Universidad es muy visible la participación de los estudiantes en los movimientos sociales y en los debates sobre el derecho a la educación. En 1920, siendo estudiante de Derecho de la Universidad Nacional, Germán Arciniegas era a su vez director del periódico Voz de la Juventud. Con la llegada al país de Carlos Pellicer, como agregado universitario de la embajada de México, Germán Arciniegas promovió la convocatoria a la Asamblea Estudiantil que dio origen a la Federación de Estudiantes de Colombia, inspirada en la Federación de Estudiantes de México de la que era miembro Carlos Pellicer. La correspondencia entre Arciniegas y Carlos Pellicer fue muy nutrida después del regreso a México de este último. Como estudiante de la Universidad Nacional de México, Carlos Pellicer se destacó por su beligerancia y mereció la atención del rector de la Universidad, José Vasconcelos, quien había tomado parte activa en la revolución mexicana de 1910.

A través de Pellicer, Arciniegas entró en contacto con José Vasconcelos, quien después de su cargo en la rectoría de la Universidad Nacional de México, fue nombrado Secretario de Instrucción Pública en 1921 y desde allí promovió la educación popular y las bibliotecas populares. En la carta que José Vasconcelos escribe a los estudiantes colombianos, enviada a Germán Arciniegas, es posible percibir las ideas que en toda América Latina se extendieron desde comienzos del siglo y que contribuyeron a promover el movimiento estudiantil también en Colombia:

[...] Los prejuicios sociales y la mala distribución de la riqueza hacen que entre nosotros no exista civilización. En México, en la Argentina y en Chile, unas cuantas familias son dueñas de todas las tierras y no las cultivan sino en parte, y mantienen a sus colonos o arrendatarios en estado de vasallaje feudal. Probablemente lo

universitaria: desafíos y perspectivas noventa años después. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales -CLACSO- 2008. pp. 20-28.

*mismo pasa en Colombia y Perú y en todas partes. Hay que dividir la tierra para que todos tengan patria. El progreso demanda que se desenvaine la espada de Cristo contra todos los enemigos del bienestar general en los hombres. Y la juventud está en el deber de proclamarse aliada de Cristo. [...] Los tiempos son de lucha y los jóvenes colombianos no están solos en la cruzada moderna. Yo he visto la multitud estudiantil argentina en la Plata y en Córdoba proclamando libertad y justicia. Yo he oído los gritos ásperos, de noble afán contenido, de la juventud chilena; y los brasileños y los mexicanos todos estamos unidos en el mismo empeño de mejorar la condición humana, y el día que todos estos propósitos en manos de ustedes se vuelvan acción el pasado se derrumbará para siempre.*⁷⁴⁸

Germán Arciniegas fue nombrado profesor de Sociología en la Universidad en 1925 y fue elegido por los estudiantes como representante a la Cámara en 1930. Desde el Congreso promovió la reforma universitaria, basada en las experiencias de Buenos Aires, México, París, Londres y Bruselas. Según Germán Arciniegas, no es posible comprender la historia moderna y contemporánea sin conocer la participación de los estudiantes en los procesos de cambio social.⁷⁴⁹

Es posible afirmar que la historia política de la Universidad Nacional está íntimamente vinculada a la historia política del país. Por ejemplo, durante el gobierno del presidente Alfonso López Pumarejo el Congreso expidió la Ley 68 de 1935, orgánica de la Universidad Nacional de Colombia, y el gobierno emprendió la construcción de la Ciudad Universitaria que permitiría reunir sus distintas escuelas, hasta entonces ubicadas en lugares distantes entre sí.⁷⁵⁰ A partir de entonces se crearon las nuevas carreras de estudios profesionales en Arquitectura, Veterinaria, Agronomía, Química, Administración de Empresas.

La Sede Medellín se creó en 1936, con la incorporación de la Escuela Nacional de Minas (creada en 1886 a partir de la antigua Escuela Práctica de Minería de Antioquia); dos años

⁷⁴⁸ Vasconcelos, José. “Carta a la juventud de Colombia” (dirigida a Germán Arciniegas). 28 de mayo de 1923. En: <http://www.memoriapoliticademexico.org/Textos/6Revolucion/1923CJVC.html>. Consultado el 16/05/2012.

⁷⁴⁹ Ocampo López, Javier. “Maestro Germán Arciniegas: el educador, ensayista, culturólogo e ideólogo de los movimientos estudiantiles en Colombia”. *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, N° 11, 2008, pp. 13-58. En: <http://www.rhela.rudecolombia.edu.co/index.php/rhela/article/viewFile/140/140>. Consultado el 16/05/2012.

⁷⁵⁰ Aguilera Peña, Mario (Ed.). *Alfonso López Pumarejo y la Universidad Nacional de Colombia*. Bogotá, Unibiblos, 2000, 136 pp.

más tarde también se incorporó la Escuela de Agricultura tropical de Medellín —hoy Facultad de Ciencias Agropecuarias—; entre 1954 y 1975 se crearon las Facultades de Arquitectura, Ciencias y Ciencias Humanas.

En la década del 60, el rector José Félix Patiño consideró como un deber de la Universidad generar transformaciones sociales concretas. Las profesiones deben tener una función social para lo cual es necesario concebir una formación integral en los estudiantes que no sólo se encargue de la instrucción técnica, sino también de la construcción de conciencia social y de profundos conocimientos del contexto local y sus necesidades transformación.

Desde la década de 1930, pero en mayor medida a partir de 1960, la Universidad emprendió una mayor participación en los debates por mantener y ampliar las oportunidades de educación para la población de escasos recursos, la exigencia de los más altos niveles académicos, científicos y tecnológicos, el análisis de la realidad nacional y la reflexión crítica sobre los principales problemas de la sociedad colombiana.

La huella del capellán Camilo Torres Restrepo, profesor de la Universidad de 1959 a 1962 y cofundador de la Facultad de Sociología, representa uno de los momentos centrales de la historia política de la Universidad Nacional. Participó activamente en el movimiento estudiantil y lideró diversas actividades y marchas hasta que en 1962, al finalizar una asamblea, los estudiantes lo proclamaron rector de la Universidad. Por ese motivo, el cardenal lo retiró de su cargo de docente en la Universidad y años más tarde se hizo guerrillero del Ejército de Liberación Nacional.⁷⁵¹

También desde la década de 1960, la Universidad emprende la ampliación de su influencia en el país, sumando a las sedes de Bogotá y Medellín la creación de sedes en otras ciudades.

⁷⁵¹ Aguilera Peña, Mario (Ed.). *Camilo Torres y la Universidad Nacional de Colombia*, Bogotá, Unibiblos, 2002, 298 pp.

La Sede Manizales se consolidó con la creación de la Facultad de Ingeniería en 1948, la cual ha dado paso hoy a las Facultades de Ingeniería y Arquitectura, y de Ciencias y Administración.

La Facultad de Ciencias Agropecuarias de la sede de Palmira tiene su origen en la Escuela Superior de Agricultura Tropical fundada en 1934 mediante Decreto No. 262; su incorporación a la Universidad Nacional se realizó por escritura pública N° 69 de 1964 por medio de la cual el Departamento del Valle cedía el establecimiento a la Universidad Nacional.

La Sede Leticia se creó en diciembre de 1989, cuando la Universidad Nacional de Colombia creó la Estación Científica como un pequeño centro inter facultades para el apoyo de la investigación, docencia y extensión universitaria en el Amazona. El 16 de febrero de 1994 el Consejo Superior mediante el Acuerdo 013 convirtió la Estación Científica en la Quinta Sede de la Universidad con lo cual se puso en marcha la Política en Zonas de Frontera de la Universidad Nacional.

La Sede del Archipiélago de San Andrés fue creada mediante el Acuerdo No 6 del 30 Enero de 1997, en desarrollo del Decreto Ley 1210 de 1993 que faculta a la Universidad para crear sedes con el fin de fortalecer las redes académicas regionales, nacionales e internacionales y para desarrollar programas o proyectos específicos en cooperación con otras universidades estatales u oficiales.

Finalmente, la Sede Arauca fue creada mediante Acuerdo 40 de 1996 con las facultades de Enfermería e Ingeniería Ambiental, a las que se agregó una año después el Instituto Orinocense, creado por el acuerdo 24 de 1997.⁷⁵²

La enorme incidencia académica, de investigación y extensión de las distintas sedes de la Universidad es ampliamente reconocida en sus regiones de influencia. Sin embargo, en el

⁷⁵² “Reseña de las sedes”. http://www.unal.edu.co/contenido/resena_historica_sedes.html. Consultado el 16/05/2012

conjunto de la nación la presencia de la Universidad en parte se vincula aún muy fuertemente a la visión centralista de la capital de la república, en parte debido a la tradición histórica y gran presencia urbana de la Ciudad Universitaria en Bogotá. Esta realidad limita el carácter realmente nacional de la Universidad a partir de la relativa visibilidad que tienen sus sedes regionales desde el centro, a lo cual se suma el escaso conocimiento y difusión de las dinámicas sociopolíticas de las distintas sedes de la Universidad.

A manera de conclusión puede decirse que la tarea de comprender el surgimiento y desarrollo de la Universidad Nacional de Colombia no es posible sin considerar su historia política en el contexto de tres ámbitos que la caracterizan: su relación con la historia política de América Latina, las mutuas implicaciones con la historia política de Colombia, y la interacción permanente con la historia de los movimientos estudiantiles del país. Es innegable la influencia política, académica y científica de muchos miembros de la comunidad universitaria a lo largo de la historia del país y de la Universidad. Manuel Ancízar, Salvador Camacho Roldán, Roberto Pizano, Jorge Eliécer Gaitán, Camilo Torres Restrepo, Virginia Gutiérrez de Pineda, Gerardo Molina, Alfonso López Michelsen, Marta Traba, Orlando Fals Borda, Manuel Zapata Olivella, Nina S. de Friedemann, Fernando Botero, Manuel Elkin Patarroyo, Álvaro Tirado Mejía, Antanas Mockus, son sólo algunos de estos nombres.

A lo anterior se suma la dimensión humana de cada uno de los docentes y estudiantes que han impulsado cambios significativos en la institución o que han liderado procesos administrativos, académicos y políticos en los tres ámbitos del contexto de su historia política, muchos de los cuales han incidido directamente en los procesos de surgimiento y desarrollo, o en algunos casos deterioro, ruina y rescate, de los museos y colecciones museográficas de la Universidad.

2. Líneas curatoriales

Para llevar a cabo los objetivos del proyecto expositivo, se estructuraron tres líneas curatoriales que orientan la aproximación a las colecciones; ello implicó seleccionar piezas que permitieran expresar los planteamientos de cada línea curatorial, con el fin de generar una comunicación clara de las particularidades del patrimonio cultural reunido en los museos y colecciones de la Universidad Nacional de Colombia.

Como propósito transversal, que es una constante en las tres líneas curatoriales, se buscó poner en diálogo piezas de muy diversas colecciones que posibiliten la creación de nuevas relaciones de sentido, y generen en el público visitante la sorpresa y la curiosidad de continuar indagando por la enorme diversidad de este patrimonio.

La revisión de las colecciones buscó además eludir el lugar común de las “obras maestras” o “*highlights*” de dichas colecciones. Es decir, en lo posible, se procuró la selección de piezas muy poco conocidas o difundidas, que pudieran constituir para los visitantes un “descubrimiento” de las colecciones, y generar el asombro de encontrar elementos que no imaginaban que existían en la Universidad.

A continuación, y en concordancia con los objetivos previamente planteados, se presentan las tres líneas curatoriales que recogen los diálogos construidos a partir de la múltiple selección de piezas en los museos y colecciones, definidos con anterioridad.

2.1. Historia Política de la UN

La tarea de comprender el surgimiento y desarrollo de la Universidad Nacional de Colombia no es posible sin considerar su historia política en el contexto de tres ámbitos que la caracterizan: su relación con la historia política de América Latina, las mutuas implicaciones con la historia política de Colombia, y la interacción permanente con la historia de los movimientos estudiantiles del país.

Así, por ejemplo, en la década de 1960 el rector José Félix Patiño consideró como un deber de la Universidad generar transformaciones sociales concretas. Las profesiones debían tener una función social, para lo cual era necesario concebir una formación integral en los estudiantes que no sólo se encargara de la instrucción técnica, sino también de la construcción de conciencia social y de profundos conocimientos del contexto local y sus necesidades transformación.

Esta línea curatorial se propone entonces indagar los significados políticos que subyacen en algunas de las piezas de las colecciones universitarias, como testimonios de diversos aspectos de la historia política de la Universidad Nacional, a través de la reflexión crítica sobre los principales problemas de la sociedad colombiana, así como de su incidencia en los cambios significativos de la historia del país.

2.1.1. Diálogo “Facetas de una lucha”

Elementos compositivos

1. Sotana de Camilo Torres; 2. Serigrafía Taller 4 Rojo, “La lucha es larga, comencemos ya”; 3. Circuito cerrado de seguridad; 4. Audiovisual marchas camilistas.

Descripción de montaje

Se sitúa en una vitrina horizontal la sotana de Camilo Torres, enfocada por una cámara de seguridad fijada al techo, la cual emite la imagen estática hacia un monitor ubicado en la parte inferior de la serigrafía del Taller 4 Rojo; en este monitor se transmite la imagen de la sotana que capta en vivo la cámara de seguridad, y en la misma pantalla-toma se proyectarán de fondo tres videos en *loop* de movilizaciones estudiantiles camilistas.

Relación entre elementos

“Yo he dejado los privilegios y deberes del clero, pero no he dejado de ser sacerdote. Creo que me he entregado a la Revolución por amor al prójimo. He dejado de decir misa para realizar ese amor al prójimo, en el terreno temporal, económico y social. Cuando mi prójimo no tenga nada contra mí, cuando haya realizado la Revolución, volveré a ofrecer misa si Dios me lo permite (...). La lucha es larga, comencemos ya”.⁷⁵³

Tal como lo expresó Camilo Torres en 1965 inmerso en un proceso revolucionario para la publicación del primer número del semanario “Frente Unido”, lo incorporó en 1972 una fotoserigrafía del colectivo Taller 4 Rojo, y aún hoy lo sostienen firmemente algunos movimientos estudiantiles: “La lucha es larga, comencemos ya”.

Las diversas facetas de la lucha civil, académica, religiosa y revolucionaria del conocido cura guerrillero Camilo Torres Restrepo, confirman profundas y complejas transiciones de la realidad política, económica y social en Colombia. Considerar el comienzo de su lucha como él mismo la declaró: extensa, comprometida y necesaria, nos permite trasegar por diversos escenarios en donde su imagen, discurso y memoria subsisten más allá de la nostalgia triunfante de la vigente lucha armada en contra de las clases dominantes de nuestro país, o del desafortunado deceso de Torres en combate el 15 de febrero de 1966.

⁷⁵³ Torres, Camilo. “Mensaje a los cristianos”. Periódico **Frente Unido**, año 1, no. 1, Bogotá: agosto 26 de 1965, p. 3.

El legado fecundo de Torres, considerado aquí como su lucha, inspiró el pensamiento político y social de algunos artistas que participaron en la producción gráfica durante los años setenta del siglo XX en Colombia; más allá de la investigación teórica y plástica sobre la realidad nacional, sus causas y efectos, el colectivo Taller 4 Rojo logró instaurar, a través de ejercicios sobre la difusión visual independiente y masiva, las primeras ideas de un trabajo alterno que incorporó la fotoserigrafía como lenguaje propio de las manifestaciones y movilizaciones sociales, las luchas populares, sindicales, indígenas, estudiantiles y campesinas, lo cual permitió la proliferación creativa de elementos-obras de denuncia y la visibilización de diversos actores y estadios de la *historia* colombiana.

La vida de Camilo Torres movilizó valiosos ideales, los cuales logró impartir en los escenarios más destacados de la cotidianidad universitaria de los años sesenta en Colombia. La vinculación con la Universidad Nacional inició de manera temprana. Su padre, el médico Calixto Torres Umaña, fue profesor de la Facultad de Medicina y uno de los fundadores de la Pediatría en Colombia (dio estructura académica formal a la cátedra de Pediatría en la década de 1940). Quizás impulsado por su padre, Camilo Torres Restrepo comenzó a estudiar Derecho en la Universidad Nacional a comienzos de 1947. Sin embargo, tras un período de reflexión vocacional, decidió hacerse fraile de la comunidad de Santo Tomás e ingresó en septiembre de 1947 al Seminario Conciliar de Bogotá. Después de ordenarse sacerdote, estudió Sociología en Bélgica.

A su regreso a Bogotá, en 1959, fue nombrado capellán auxiliar de la Universidad Nacional y profesor del recién creado Departamento de Sociología. En 1960 fundó el Movimiento Universitario para la Promoción Comunal y en 1961 participó en la creación del Consejo Interfacultades para el Desarrollo de la Comunidad. En julio de 1962, luego de un período de agitación estudiantil, la Universidad fue cerrada y Camilo Torres incitó a los docentes a seguir dictando las clases. Se enfrentó a la rectoría de la Universidad por haber expulsado injustamente a dos estudiantes. Durante una larga asamblea especial, los estudiantes lo declararon rector, lo que generó diversas presiones. El Cardenal lo retiró temporalmente de

sus clases y de manera definitiva salió de la Universidad Nacional al final de ese año. Fue nombrado miembro de la junta directiva del Instituto para la Reforma Agraria y Decano del Instituto de Administración Social de la Escuela de Administración Pública. Contactado por el Ejército de Liberación Nacional, el 27 de junio de 1965 Camilo Torres abandonó el sacerdocio.⁷⁵⁴ En ese mismo año, durante su último discurso frente a los estudiantes de la Universidad Nacional, manifestó: “Yo tengo la conciencia de que sigo siendo sacerdote, porque, aunque no lleve la sotana, «el hábito no hace al monje»”.⁷⁵⁵

Sin duda, su retiro de la Universidad representó un punto clave en su actuación revolucionaria; desde aquel momento su ejercicio catedrático pasó a un segundo plano y con firmeza avanzó hacia el peldaño más alto de su lucha, aquel y único que continúan conmemorando diversos movimientos estudiantiles en su memoria.

En estos últimos días recibí orden de mi Arzobispo para retirarme de la Universidad Nacional. Allí estaba de Capellán, casi nominalmente. Dos hermanos míos en el sacerdocio ejercen estas funciones de tiempo completo. Daba también una clase en la Facultad de Sociología, y era miembro de su Consejo Directivo. [...] Mi prelado, él que tiene la responsabilidad de conjunto, consideró que debía retirarme: habría podido exigirme que modificara mis criterios y mis actuaciones. Sin embargo no lo hizo porque sabía que yo estaba actuando de buena fe. No quiso violentar mi conciencia y se lo agradezco. Por eso al pedirme mi retiro por motivos que yo no tengo la responsabilidad de juzgar, lo hizo para fijar su criterio ante el problema universitario. Explícitamente me advirtió que no quería que la Iglesia tomara en el problema el partido que yo juzgaba acertado, porque podía prestarse a equívocos. Sin embargo, yo ya lo había tomado y, si el Cardenal me respaldaba, saldría de la actitud que había querido adoptar. Creo que no podía hacer otra cosa y esa era su línea de conducta.

A propósito de mi retiro, me he permitido decir lo que pienso sobre la Universidad. No obstante, para mí sería hondamente doloroso el que fuera tomado como bandera para luchas temporales. He querido adoptar una actitud sacerdotal. He corrido con el riesgo de aparecer en desacuerdo con

⁷⁵⁴ Rueda Enciso, José Eduardo. “Camilo Torres Restrepo”. En: Calderón, Camilo (Ed.). Gran Enciclopedia de Colombia. Biografías. Bogotá, Círculo de Lectores, 1997.

en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/torrest.htm>. Consultado el 28/04/2012

⁷⁵⁵ Grabación consultada el 15/03/2012 en: http://www.dailymotion.com/video/x3upm8_camilo-torres_news.

*mi Prelado. El mayor servicio que ahora se me podría prestar sería el de respetar mi actitud de obediencia a la cual he optado desde que decidí hacerme sacerdote y que no aceptaría si no fuera parte integral de lo que yo considero ser mi misión en el mundo.*⁷⁵⁶

Argumentación desde la línea curatorial - Historia Política de la U.N.

Es así como circula el imaginario del profesor, cura y combatiente, su orientación hacia diversas escuelas académicas relacionadas con las ciencias sociales, su labor como capellán, la acción comunal en barrios populares de Bogotá y su conversión hacia la causa armada revolucionaria le permitieron, gracias a un puñado de *estudiantes*, figurar con un fusil al hombro sobre la fachada de la Biblioteca Central de la Universidad Nacional; allí y en algunas movilizaciones estudiantiles se concentra actualmente gran parte del legado y lucha de Torres, quizás muy pocos extrañen las homilias eucarísticas del cura Camilo, y seguramente unos cuantos anhelan sus cátedras sociológicas. Lo significativo aquí es la dimensión social de Camilo Torres y su lucha como parte del patrimonio académico universitario; su activación depende y repercute sobre aquellas comunidades que lo promueven, mantienen y difunden en relación directa con sus contextos de enunciación.

2.1.2. Diálogo “Más allá del caudillo”

Elementos compositivos

1. Acta de levantamiento de Jorge Eliécer Gaitán (cinco páginas); 2. Acta de matrícula UN; 3. Acta de Grado UN (una página); 4. Hoja de registro docente (una página); 5. Cinco retablos con fotografías del Fondo Jorge Eliécer Gaitán; 6. “El país sigue en buenas

⁷⁵⁶ Guzmán Campos, Germán. *Camilo. Presencia y destino*. Bogotá: Servicios Especiales de Prensa, 1967, pp. 208-209

manos”, tríptico de Luis Paz; 7. Escritorio de trabajo de Gaitán (con silla); 8. Publicaciones de Gaitán relacionadas con el derecho penal.

Descripción de montaje

Teniendo el escritorio de Gaitán, se ponen en la superficie las publicaciones relacionadas con el derecho penal. En los cajones del escritorio se ubican los cinco retablos del Fondo Jorge Eliécer Gaitán. En una vitrina horizontal, detrás del escritorio, se encuentran los documentos relacionados con su actividad académica en la Universidad Nacional (actas de matrícula y de grado y hoja de registro docente). En la pared al lado derecho del escritorio se encuentran las cinco hojas del acta de levantamiento del cadáver de Jorge Eliécer Gaitán. A la izquierda del escritorio, se encuentra en la pared el tríptico de Luis Paz, “El país sigue en buenas manos”.

Relación entre elementos

Jorge Eliécer Gaitán (Bogotá, 23 de enero de 1903 - 9 de abril de 1948) fue un abogado y político colombiano que se desempeñó como Concejero de Bogotá, Senador de la República, Alcalde de Bogotá, Ministro de Educación, Ministro de Higiene y Previsión Social, Ministro de Trabajo y Jefe del Liberalismo; fue miembro de la Asamblea Departamental de Cundinamarca, y de la Cámara de Representantes.

Frecuentemente se señala el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, siendo candidato a la Presidencia de la República, como el hecho que dividió la historia de Colombia en dos. Son ampliamente conocidas las asociaciones de tal asesinato con la lucha bipartidista que se venía presentando desde el siglo anterior, y que se agudizó tras los acontecimientos conocidos como “El Bogotazo”. Debido su origen humilde, así como por su discurso político, Gaitán fue visto como el representante de las clases subalternas en el escenario político, y su muerte como el símbolo de la permanencia de la élite en el poder.

Es precisamente a partir de su muerte que se construye una imagen de Gaitán dentro de la memoria de Colombia, y debido a la inestabilidad política y a los constantes hechos de violencia, la valoración del Gaitán político y su proyecto de país gana solidez con el paso del tiempo. No obstante, en esta imagen construida a posteridad se suele desconocer su faceta como jurista penal; Jorge Eliécer Gaitán ingresó a la Facultad de Derecho y Ciencias Políticas de la Universidad Nacional en febrero de 1920, y cuatro años más tarde obtuvo el título de 'Doctor en derecho y ciencias políticas' con una controvertida tesis: "Las ideas socialistas en Colombia" En julio de 1926, Gaitán viajó a Italia e ingresó a la Real Universidad de Roma, donde obtuvo el título de Doctor en Jurisprudencia, de la Escuela de Especialización Jurídico Criminal. Su tesis, "El criterio positivo de la premeditación", se convirtió después en texto de estudio, así como su tesis anterior. Posteriormente Gaitán se desempeñó como docente en la Universidad Nacional de Colombia y la Universidad Libre, donde además tuvo el cargo de rector.

El presente diálogo, si bien no desconoce las circunstancias propias de su muerte, las sitúa como un aspecto que desencadena la construcción de una figura específica de Gaitán dentro de la memoria nacional, procurando resaltar la actividad académica de Jorge Eliécer Gaitán, relacionada con su paso como estudiante y docente de la Universidad Nacional de Colombia.

Argumentación desde la línea curatorial - Historia Política de la U.N.

Dentro de la academia, y puntualmente desde sus estudios y enseñanzas en la Universidad Nacional de Colombia, adelantó Gaitán sus investigaciones respecto al derecho penal, generando aportes significativos al estudio del derecho inmerso en la escuela positivista, al concebirlo como un fenómeno social que se relaciona y nutre de las demás ciencias, y que se asienta en su accionar sobre los mismos hombres. El Gaitán propio de la academia es enteramente jurista, no sólo por las actividades específicas que adelantó al respecto, sino

por la consideración del derecho al margen de la política que este líder sustentaba, con el afán de mantener a la justicia al margen de intenciones particulares e inmediatas de quienes detentaban el poder. La alusión constantemente referida de que Gaitán no era un hombre sino un pueblo, si bien se justifica desde su actividad política, tiene sus raíces en el profundo desarrollo científico que alcanzó su mirada como jurista, en el seno mismo de la institución académica.

2.1.3. Diálogo “Errantes fracturas simbólicas”

Elementos compositivos

1. Estatua de Francisco de Paula Santander, por Luis Pinto Maldonado; 2. Réplica de “La Noche” de Miguel Ángel Buonarroti, colección Pizano; 3. Réplica de “El Día” de Miguel Ángel Buonarroti, colección Pizano; 4. Acrílico “No morirás del todo” de Benhur Sánchez; 5. Esmalte “Mural para una fábrica socialista” de Beatriz González; 6. Fotomontaje de la Tumba de Giuliano de Medici con la estatua de Santander (apoyo museográfico); 7. Conjunto de 13 fotografías de la estatua de Santander en diferentes épocas.

Descripción de montaje

En el centro del patio del Claustro se sitúa la estatua de Santander levemente inclinada hacia la derecha, generando una sensación de desequilibrio. En el corredor del fondo, a lado y lado de la estatua de Santander, se sitúan las copias de las estatuas de la Noche y el Día realizadas por Miguel Ángel para la Tumba de Giuliano de Medici. En la sala del fondo se encuentran el “Mural para una fábrica socialista”, de Beatriz González; en la pared de la izquierda la obra “No morirás del todo”, de Benhur Sánchez; en la pared de la derecha el fotomontaje de la Tumba de Giuliano de Medici con la estatua de Santander; y en la pared ubicada entre las dos puertas de la sala, el conjunto de fotos que registran distintas épocas del itinerario de la estatua de Santander.

Relación entre elementos

La escultura deteriorada del general Francisco de Paula Santander es el punto de partida y centro de sentido de este diálogo. Las grietas y fracturas de esta pieza son huellas visibles de una historia en la que confluyen la historia política de la Nación y la historia política de la Universidad Nacional. Francisco de Paula Santander (Villa del Rosario, 1792 – Bogotá, 1840), militar con estudios en derecho y varias veces presidente de la República, es considerado uno de los autores de la Independencia y de la construcción del orden jurídico de la nueva nación. Así mismo se le vincula con la creación de la educación laica en Colombia a través de la fundación de universidades y colegios públicos. La ley “sobre organización y arreglo de la instrucción pública” del 18 de marzo de 1826, sancionada por Francisco de Paula Santander como vicepresidente de la república encargado del poder ejecutivo, creó las Universidades Centrales en Bogotá, Caracas y Quito, origen de la actual Universidad Nacional de Colombia. La escultura fue creada por el artista Luis Pinto Maldonado (Bogotá, 1905-1997), quien estudió en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad entre 1929 y 1934. Los deterioros visibles de la estatua, como huellas de un trasegar tortuoso que se narra en el siguiente acápite, contrastan con el clasicismo renacentista de las estatuas ubicadas al fondo del claustro, reproducciones de la Tumba de Giuliano de Medici esculpida por Miguel Ángel. La Noche, con su placidez mórbida, y el Día, con su actitud atormentada y sobresaltada, enmarcan la historia doblemente significativa de una escultura derribada y un prócer de la Independencia que termina padeciendo el exilio, a quien “se le implicó en la conspiración septembrina de 1828. Le siguieron un juicio, que constituyó el paradigma de la violación al debido proceso, modelo de alteración o de desaparición de pruebas, y se le sentenció a muerte. Gracias a las gestiones de los granadinos y de la jerarquía eclesiástica, esta pena le fue conmutada por prisión y destierro”.⁷⁵⁷ Aunque finalmente Santander regresa triunfante a Colombia, después de la muerte de Bolívar, y es elegido presidente de la república en 1832, su vida se desarrolló entre dos extremos, entre la academia y las armas, entre la guerra y las leyes, entre la defensa de las ideas políticas y de la pena de muerte, entre el destierro y el triunfo

⁷⁵⁷ Castaño Zuluaga, Luis Ociel. *Biografía de Francisco de Paula Santander*. En: AA. VV. Gran Enciclopedia de Colombia. Bogotá, Círculo de Lectores, 1991.
<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/santfran.htm>. Consultado el 16/05/2012.

presidencial. “En la historia colombiana ningún hombre ha dividido tanto las opiniones de los escritores políticos y sociales, ninguno ha originado tantas controversias como Santander”.⁷⁵⁸

La primera estatua de Santander, que estuvo ubicada en la Plaza central de la Universidad durante 36 años, fue derribada de su pedestal y expulsada del campus el 8 de octubre de 1976, víspera del noveno aniversario de la muerte de Ernesto “Che” Guevara. La segunda estatua de Santander, que forma parte de esta muestra, no pudo instalarse con orgullo en el centro de la Plaza donde estuvo la primera sino que debió ingresar con bajo perfil para ubicarse al interior de la Biblioteca Central. A pesar de ello, la presencia en el campus de esta segunda estatua tampoco fue permitida por los estudiantes.

El diálogo continúa su desarrollo en la sala occidental del primer piso, al fondo del patio, donde se instala como obra principal el “Mural para una fábrica socialista”, de Beatriz González, quien estudió arquitectura en la Universidad Nacional entre 1956 y 1958, antes de orientar su carrera hacia los estudios de Bellas Artes. Su obra recrea la célebre pintura del “Guernica” de Picasso, conmemorativa de los horrores de muerte y destrucción generados por el bombardeo a dicha población por parte de los alemanes en 1937. Los colores estridentes acentúan el movimiento caótico y la fuerza dramática de la obra original de Picasso. En diálogo con esta pintura, se encuentra el acrílico “No morirás del todo” de Benhur Sánchez, cuyo fuerte carácter expresivo revela con claridad su relación con las luchas del movimiento estudiantil. Esta pintura corresponde al mismo año en que el artista participa en el Salón Nacional de Artistas Rechazados (Bogotá, 1970), cuando se interesaba en los acontecimientos sociales: “Recuerdo que en esta primera etapa de mi vida, mi obra, de alguna manera, se nutrió de los acontecimientos cotidianos e hizo una incursión en lo social, tanto como lo hizo mi literatura en los primeros libros publicados”.⁷⁵⁹

El diálogo de las pinturas se apoya en una serie de testimonios fotográficos de los lugares por los que ha pasado esta escultura errante. Y al fondo de la sala, como recurso

⁷⁵⁸ *Ibíd.*

⁷⁵⁹ Sánchez Suárez, Benhur. “Yo, Pintor”.

<http://www.benhursanchezsuares.com/index.php/pintor/yopintor.html>. Consultado el 14/04/2012

museográfico de consolidación del diálogo, se encuentra el fotomontaje del conjunto completo de la tumba de Giuliano de Medici, donde la escultura del noble italiano es reemplazada por la estatua de Santander, en medio de *La Noche* y *El Día*.

Argumentación desde la línea curatorial - Historia Política de la U.N.

Esta escultura de Francisco de Paula Santander es la segunda realizada para la Universidad por el artista Luis Pinto Maldonado y fue ubicada en el vestíbulo principal de la Biblioteca Central que lleva oficialmente el nombre del prócer. Inaugurada el 4 de agosto de 1990 (en conmemoración del sesquicentenario de su muerte) por el presidente de la república Virgilio Barco Vargas, quien había estudiado ingeniería civil en la Universidad Nacional, sólo duró pocos meses en su pedestal hasta que un grupo de estudiantes enardecidos la derribó y la arrastró fuera de la Biblioteca.

La primera de las esculturas de Santander que se instaló en la Universidad había sido encargada en 1940, con motivo del centenario de la muerte del prócer, por el presidente de la república Eduardo Santos, quien obtuvo el título en Derecho y Ciencias Políticas en la Universidad Nacional. Fue realizada en colaboración con el escultor Bernardo Vieco y se ubicó en la Plaza Francisco de Paula Santander de la Universidad al finalizar el mismo año. Esa primera escultura fue trasladada en 1965-69 y ubicada sobre otro pedestal en el costado sur de la misma Plaza —cuando se emprendió la construcción de los edificios de la Biblioteca Central, Torre Administrativa y Auditorio León de Greiff— y permaneció en su segundo pedestal hasta 1976, cuando los estudiantes la derribaron y arrastraron fuera de la Universidad hasta colgarla de un puente y decapitarla.

La decapitación de la primera escultura de Santander, el 8 de octubre de 1976, no fue un capricho juvenil ni un acto de vandalismo sin causa. Una vez más, la historia de la Universidad se fundía con la historia política del país. La noche anterior, el presidente de la república Alfonso López Michelsen (quien fuera profesor de Derecho Constitucional en la Universidad Nacional en la década de 1930) había decretado el Estado de Sitio que, en el marco del artículo 121 de la Constitución Política, autorizaba al gobierno a utilizar un régimen jurídico excepcional para “controlar los brotes de inseguridad pública, la ola de

secuestros y la grave situación social del país”.⁷⁶⁰ Entre los principales motivos aducidos por el gobierno se encontraban la crisis del paro prolongado en el Servicio Nacional de Salud respaldado por diversos gremios, la amenaza de huelga en otros servicios básicos, la serie de secuestros y atentados, así como el sabotaje que se planeaba realizar a la visita que los reyes de España harían a Cartagena y Bogotá entre el 11 y el 15 de octubre. Amparado en el régimen de excepción que le otorgaba facultades extraordinarias, el presidente había decretado una serie de restricciones a las libertades ciudadanas, entre las que se encontraban la suspensión de los contratos de los trabajadores oficiales que participaran en huelgas o en paros, la prohibición de los desfiles y manifestaciones públicas, la aplicación de sanciones severas a los profesionales de carreras liberales “que instiguen o dirijan movimientos ilegales” y la autorización al Ministerio de Comunicaciones para recuperar temporalmente el dominio de las frecuencias de radiodifusión utilizadas por los particulares. Ante tales medidas, la reacción inmediata de los estudiantes de la Universidad Nacional era apenas natural.

La segunda de las esculturas, presente en esta exposición, después de su derribamiento en 1990 permaneció oculta en un depósito del Edificio de Mantenimiento de la Universidad hasta 1998-99 cuando fue trasladada por José Antonio Parra al edificio de la Facultad de Diseño Gráfico.⁷⁶¹ Allí estuvo depositada hasta 2006, cuando el estudiante Andrés Felipe Orjuela la trasladó al Museo de Arte en desarrollo de un proyecto de investigación-creación que presentó al XXXIII Salón Cano.⁷⁶²

No sólo la escultura sino el propio nombre de Francisco de Paula Santander ha sido derrocado por los estudiantes tanto de la nominación de la plaza (actual Plaza “Che” Guevara, cuya efigie permanece pintada en la fachada del Auditorio León de Greiff, uno de los edificios que enmarcan ese espacio) como de la Biblioteca Central (que, aunque lleva el nombre de Santander de manera oficial, es denominada por los estudiantes “Biblioteca

⁷⁶⁰ Restrepo, Darío y Román Medina. “Decretan Estado de Sitio”. En: *El Tiempo*, año 66, N° 22.728, 8 de octubre de 1976, p. 1.

⁷⁶¹ Posada Correa, Óscar. *Santander en la escultura de Pinto Maldonado*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2008, p. 70.

⁷⁶² Orjuela, Andrés. “Curación. 2006”. <http://www.andresorjuela.co/curacion.html> Consultado el 16/05/2012.

Camilo Torres Restrepo” con su efigie pintada sobre esta fachada, en el costado occidental de la Plaza “Che”).

2.2. Valoración del Patrimonio

La presente línea curatorial se plantea como herramienta de análisis para comprender las cualidades y características del variado panorama científico y académico de las colecciones existentes en los museos de la Universidad Nacional de Colombia; en un horizonte de sentido común, se somete a un marco de referencia variado (intelectual, político, cultural, social, pedagógico, etc.) la apreciación del objeto polivalente, en el cual subsisten diversas consideraciones que permitieron conservar, investigar y comunicar, en un tiempo y espacio definido, dicho objeto por la comunidad universitaria, y que permanecen en el objeto a manera de capas superpuestas.

En esta apreciación se hace evidente que tanto la consideración del carácter patrimonial de un elemento como la noción misma de patrimonio no son estáticos; una vez se han cortado los nexos con una comunidad específica, la calidad de bien de interés cultural del elemento pierde estabilidad, razón por la cual se pueden ver afectadas las acciones de protección y difusión del mismo, acciones que, junto con la intervención de diversos agentes y los usos específicos del patrimonio, introducen a los elementos y colecciones en procesos de revaloración, de forma tal que se hacen visibles los ciclos de vigencia por los cuales atraviesa el patrimonio cultural, en este caso académico.

Tal revaloración, en el contexto universitario, puede adoptar un signo negativo, debido a que cada elemento constitutivo de una colección que sea considerada patrimonial, o susceptible de serlo, representa una pequeña unidad dentro del aparato burocrático de la Universidad Nacional de Colombia, en términos físicos por la magnitud del campus y la extensión territorial del organismo, pero también en términos institucionales por la

complejidad estructural de la Universidad. Es necesario recordar que el patrimonio cultural aún no tiene un lugar claro dentro de las labores administrativas de la universidad, y no se tiene en cuenta por ello el carácter de “irremplazables” que tienen estos elementos; es decir, se suelen concebir más como objetos parte de un inventario (en el mejor de los casos) que como patrimonio cultural en sí mismo. Es aquí donde radica la importancia del Sistema de Patrimonio cultural y Museos como visibilizador de estos elementos, que por las situaciones señaladas anteriormente se encuentra en un riesgo potencial debido a los diversos cambios administrativos y su dependencia de políticas puntuales de gestión.

Podemos decir entonces que el objeto considerado como patrimonio académico se nos presenta como un sistema polivalente en donde diversos usos, funciones e interpretaciones, sometidos a las percepciones y compartimientos de los grupos que atribuyen valor, han constituido dinámicas y conceptos que subsisten en el objeto, definiendo su lugar en el mundo mediante delgadas y/o gruesas capas que se superponen de manera progresiva y acumulativa; tales sistemas actúan como hilos conductores de memoria e identidad dentro de una comunidad y los individuos que la conforman. Es por esta razón que la presente línea curatorial pretende tratar aquello contenido en las colecciones museográficas de la Universidad Nacional de Colombia como posibilidad de resignificación y apropiación de sentidos para la comunidad universitaria y, por ende, para la sociedad en general, analizando el patrimonio cultural (en este caso académico) dentro de un ámbito vital, en el que se le desafía reconociéndolo como un interlocutor válido, recogiendo palabras del crítico de arte y curador colombiano José Ignacio Roca.⁷⁶³

2.2.1. Diálogo “Valores suspendidos”

Elementos compositivos

⁷⁶³ Roca, José. ¿A quiénes sirve el patrimonio? Recuperado el 10/11/2011, en: <http://esferapublica.org/nfblog/?p=343>

1. Envío sin abrir de la Dirección General del Instituto Geográfico Militar (Secretaría de Guerra- Ministerio de Ejército) en Buenos Aires a la Sociedad Geográfica de Colombia en 1957 (probablemente un mapa); 2. Pieza embalada de la colección Pizano (“El pintor Gerome”); 3. Diez tomos del Antiguo Conservatorio de Música con acetatos; 4. Carretes curso de inglés del Antiguo Instituto de Idiomas; 5. Oso hormiguero en bolsa; 6. Serpiente en bolsa.

Descripción de montaje

En el espacio de la sala se distribuyen de manera espaciada las piezas que componen este diálogo. Se ubica de forma vertical, en una columna de vidrio, el presunto mapa; la caja de embalaje con la escultura de la colección Pizano va directamente sobre el piso. Más adelante, los diez tomos del Conservatorio en fila horizontal, y uno abierto al final. El recorrido continúa con unos carretes del curso de inglés apilados en columna. Para finalizar, en una misma base con forma de “L”, se encuentran los animales en bolsas plásticas. En las paredes de la sala se ubican franjas a manera de ranuras, a través de las cuales se simula, mediante fotografías al interior de las ranuras, la visualización de algunos aspectos de las reservas de patrimonio cultural de la Universidad.

Relación entre elementos

Cuando un elemento adquiere la calidad de patrimonio cultural se hace visible una relación específica con la comunidad, relación que se mantiene inmanente en la atribución de significados al elemento. Tal calidad patrimonial genera dinámicas específicas, en las cuales interviene, desde una visión patrimonialista contemporánea, la comunicación y difusión del mismo, para garantizar su conocimiento y disfrute, proceso que se da a la vez en forma circular en la medida en que esa misma comunidad exige, a su vez, el contacto con el objeto patrimonial.

Sin embargo, este proceso no se da de forma homogénea y continua, pues independientemente de las políticas concretas de comunicación y difusión, el patrimonio cultural, incluyendo el académico, atraviesa por ciclos de vigencia que dependen directamente de los agentes y usos particulares que se le dan a los elementos determinados como tal. En el ámbito académico, se definió anteriormente la existencia de colecciones científicas y colecciones didácticas; las primeras, por ejemplo, no tienen como fin su exhibición sino su estudio por parte de especialistas de un campo determinado, razón por la cual el uso de este tipo de colecciones no es masivo, pero sí permite atribuirle al elemento (y al conjunto en el cual está inserto) determinadas valoraciones relacionadas con lo patrimonial, lo que genera la implementación de medidas con el fin de garantizar la conservación del mismo, lo que incluye labores de registro y la gestión de un espacio adecuado para su almacenamiento.

Distintas cuestiones intervienen en el acceso al patrimonio cultural dentro de la Universidad Nacional de Colombia: la enorme cantidad de piezas, la heterogeneidad disciplinar de las colecciones, los procesos administrativos que tienen una mirada implícita respecto a tales elementos, no siempre considerados en su calidad de patrimonio, etc. El acceso a dicho patrimonio está permeado entonces por distintas capas de significados, en coherencia con los imaginarios propios del quehacer académico. Si bien está de fondo la calidad del elemento en cuanto objeto material ubicado en el espacio, lo que se percibe del objeto en cuanto patrimonio es la atribución de valores al interior de una comunidad académica. Estos valores se resaltan y señalan mediante las convenciones que la misma comunidad genera, de allí que este diálogo recurra a diversos objetos cubiertos, que nos dan la idea de la pluralidad de valores atribuidos al elementos, cuyas características materiales básicas subyacen en el interior, pues que, en cuanto patrimonio, el objeto es algo más que su manifestación física en un espacio determinado.

Argumentación desde la línea - Valoración del Patrimonio

La valoración es un acto que impulsa al objeto más allá de sí mismo; sin perder sus características particulares, el elemento se designa –se nominaliza–, se categoriza y se potencia a partir de una serie de condiciones que lo proyectan como patrimonio cultural, en este caso, de índole académica, en un doble juego de ocultación/aprovechamiento de su condición básica. El objeto patrimonial se configura como un sistema polivalente que acumula atribuciones de significado; no obstante, estos valores se potencian según el ciclo de vigencia que atraviese el elemento o la colección, lo que depende de los usos específicos que la comunidad académica le da a su patrimonio.

2.2.2. Diálogo “Las caras de un doble lienzo”

Elementos compositivos

1. Bastidor con perforación sobre lienzo; 2. Cóndor andino, Museo de Historia Natural; 3. Carta de renuncia a actividades docentes y dirección de la Escuela de Bellas Artes de Alejandro Obregón; 4. Carta de respaldo a Alejandro Obregón por parte de estudiantes; 5. “Fragmento de paisaje para un Cóndor” por Carmen María Jaramillo; 6. Artículo: “Alejandro Obregón. Habla el Decano de Bellas Artes de la Universidad Nacional”.

Descripción de montaje

Se sitúa en el centro de la sala un marco con bastidor de 200 x 200 x 10 cm con una perforación en su centro de 190 x 190 cm. De un lado del “cuadro” se dispone sobre un pedestal el cóndor del Museo de Historia Natural y en su base, orientado hacia la cara posterior del bastidor, el artículo "Paisaje para un cóndor" de Carmen Jaramillo; del otro lado del bastidor, hacia su cara frontal, se ubican sobre un muro y a la misma altura la carta de renuncia de Alejandro Obregón y la resolución–pronunciación de parte de los estudiantes; en la parte inferior se sitúa el artículo “Alejandro Obregón. Habla el Decano de Bellas Artes”

Relación entre elementos

La figura del maestro Alejandro Obregón al interior de la Universidad Nacional se establece a partir de dos importantes roles que desempeñó al interior del campus; por un lado su vocación como profesor de pintura y director de la Escuela de Bellas Artes, y por otro como artista, desde donde al parecer hizo partícipe para la producción de su serie “Paisaje para un cóndor”, un elemento único que habitaba el campus universitario, frente a la facultad de biología y resguardado en una enorme jaula. Parte de este episodio lo relata Carmen María Jaramillo: “El artista comentará que estas aves son un símbolo: "vivía en Bogotá y dibujaba un cóndor que estaba en la ciudad universitaria (...) _lo pintaba en un afán de revivir algo nuestro que se está extinguiendo! Es el ave que más alto vuela. Es el rey de las alturas, el rey de los Andes". El cóndor, uno de los símbolos más contundentes dentro de su producción, llega a ser objeto de las más diversas lecturas: puede mirarse como un animal totémico; aludir a la fauna americana, a la par que a una geografía en la que convergen diversas culturas; remitir al escudo patrio como emblema de una identidad; señalar la soledad en América Latina o consignar la idea de poder”.⁷⁶⁴

Es así como un cóndor, hoy naturalizado del Museo de Historia Natural de la Universidad Nacional, se enfrenta a través de una perforación que denota una importante ausencia en los fondos de la Universidad de la producción artística e influencia docente de Obregón, emulada a partir de dos importantes documentos (carta de renuncia de Obregón, y la carta de respaldo de los estudiantes) que terminan de resumir el recóndito paso de este representante del arte moderno por la Universidad Nacional.

Argumentación desde la línea curatorial - Valoración del Patrimonio

La sostenibilidad del patrimonio cultural comienza por la concienciación sobre los riesgos que en determinados contextos los acervos materiales e inmateriales actúan, habitan o

⁷⁶⁴ Jaramillo, Carmen María. "Paisaje para un cóndor". Periódico El Tiempo. Bogotá: octubre 14 de 2001.

circulan. Dicha fragilidad, a la cual está expuesto el patrimonio cultural material, en el mejor de los casos es responsabilidad de las instituciones museales, procurando áreas y programas de conservación, conservación preventiva y restauración, a lo cual el patrimonio inmaterial exige otra comprensión y tratamiento; para este dialogo consideramos la influencia artística y docente del maestro Obregón como un legado en riesgo, su dimensión tanto material como inmaterial está en un preocupante abandono por parte de toda la comunidad universitaria; las posibles relaciones que en su momento preciso Obregón a partir de su obra, entre el ejercicio plástico y sus potenciales nexos con otros elementos patrimoniales de la Universidad, con un enfoque político y social, además de la formación de criterios estéticos y argumentativos para la obra de arte, son más que necesarios hoy en nuestras escuelas de Bellas Artes.

2.2.3. Diálogo “Pasado legítimo, memoria del presente”

Elementos compositivos

1. Pasado Judicial de Marta Traba – 1965; 2. Serigrafía, “Sin título”, serie de Enrique Hernández; 3. Escultura Afrodita, Venus de Milo, Colección Pizano; 4. Escultura Afrodita, Venus de Milo, Hall Facultad de Bellas Artes; 5. Ampliación fotográfica placa *Musée du Louvre* en Escultura Afrodita, Venus de Milo, Colección Pizano; 6. Acta de posesión de Marta Traba como Jefe de Extensión Cultural, Universidad Nacional de Colombia, 1966; 7. Fachada del Museo de Arte Moderno en la Ciudad Universitaria, 1965; 8. Fotografía de la Fachada de la Facultad de Filosofía, 2012.

Descripción de montaje

Se disponen en el centro de la sala las dos esculturas de la Venus de Milo; sobre el muro posterior se sitúan cuatro elementos: tres serigrafías de la serie “Sin título” de Enrique

Hernández y la ampliación fotográfica de la placa *Musée du Louvre*; en la base de este mismo muro se ubica una vitrina con los siguientes documentos: pasado judicial y acta de posesión de Marta Traba y las fotografías de la fachada del Museo de Arte Moderno en 1966, y la fotografía actual de la fachada de la Facultad de Filosofía de la Ciudad Universitaria.

Relación entre elementos

El presente diálogo se ocupará de configurar, a través de una serie de piezas, tres consideraciones sobre la existencia u ontología de la obra de arte: la expresión, la evaluación y la tradición del objeto artístico. La primera consideración se remite a la acción de distinción, en cuanto expresión que nombra y distingue a un objeto como obra de arte. Al situar dos esculturas que aceptan casi de manera evidente e irrefutable su designación firme por parte de *cualquier* visitante en tanto obras de arte, si se quiere de un arte universal, se nombra su función, lo que la convierte automáticamente en monumento, siendo memoria de ella misma y referente auténtico de un objeto común llamado obra de arte.

La confrontación entre las dos esculturas en el centro de la sala evoca las remotas tensiones de la historia del arte y la filosofía estética respecto a la condición y valor de la obra de arte. Aquí ninguna de las dos esculturas tiene el estatus de original, como tampoco ninguna de las dos se despoja del hecho valorativo que le otorgó un lugar dentro del campus universitario; sin embargo, otras características propias del elemento, relacionadas con criterios de antigüedad, título personal (Pizano), el espacio que ocupan y los acabos propios de las técnicas empleadas en su reproducción, marcan una distancia profunda entre ambas esculturas, lo que se traduce en dos dinámicas distintas de expresión-designación de un patrimonio que aparentemente podría considerarse similar.

El siguiente nivel, la evaluación, incorpora el hecho de que la comprensión e identificación de un elemento–individuo al interior de un sistema político y/o científico depende de un tipo de autoridad, la cual ejerce control, reglamentación, definición y disposición sobre la valoración que sobre estos recae, en un sistema interpretativo de asociación–disociación. Esto es particularmente evidente en la esfera del arte, pero la configuración del patrimonio no evade esta lógica. Una comunidad puede tener una relación patrimonial con un elemento dado, que gana tal valoración debido al devenir social de la misma; no obstante, el objeto es reconocido como patrimonio una vez una autoridad como la UNESCO ha dado su aval.

Por último, ese devenir de una comunidad, ya sea con una mirada artística o dada desde una autoridad, se representa en términos de un tipo de tradición histórica, cuando en una línea de tiempo y desde un contexto determinado se sitúa la inferencia de expresión y evaluación de la obra en sentido académico, investigativo o de construcción social.

Argumentación desde la línea curatorial - Valoración del Patrimonio

Las nociones de homogeneidad establecen como condición una misma naturaleza de agrupación para un conjunto de elementos; dicha naturaleza hace referencia a una temática o tópicos esenciales al objeto, comunes en la diversidad del conjunto agrupado. La coherencia de este conjunto, se refiere a la adecuada interconexión de temáticas o tópicos entre los elementos que lo consolidan, la representatividad, corresponde al carácter ejemplar, modélico, en tanto un universo más amplio al cual corresponden y significan.

2.3. Patrimonio Académico

La línea curatorial centrada en el patrimonio académico se orientará a la exploración de las especificidades que hacen de los museos y colecciones universitarias entidades claramente

diferenciadas de los demás tipos de museos y colecciones de patrimonio cultural y natural. En particular, se plantean dos grandes características que los determinan desde el momento mismo de su origen hasta el desempeño cotidiano de sus funciones museológicas: la investigación científica y los fines académicos al servicio de la docencia.

Es justamente en la búsqueda incesante de las ciencias donde se ubica el origen del patrimonio académico reunido en los museos y colecciones universitarias. La pasión por el conocimiento y una auténtica vocación académica han sido los motores de centenares de hombres y mujeres que durante cerca de dos siglos han contribuido a la fundación y desarrollo de los museos y colecciones museográficas de la Universidad Nacional de Colombia, no sólo en calidad de docentes investigadores y miembros del equipo administrativo, sino también como estudiantes y egresados.

Al emprender el análisis de tales colecciones, caracterizadas por su heterogeneidad, se hace necesaria la precisión sobre el origen, proceso y conformación de cada uno de los conjuntos de especímenes, piezas, obras u objetos que en su relación con labores científicas, compromisos académicos y asuntos administrativos, han afectado en mayor o menor medida la conformación de lo que hoy es la Universidad Nacional de Colombia. Tal precisión, para efectos del presente proyecto, procura rastrear la interconexión de los elementos que constituyen el conjunto, así como la representatividad presente en las colecciones, es decir, el carácter ejemplar y modélico de las mismas en tanto representativas del universo más amplio al cual corresponden, propio de la academia.

Esta línea curatorial se enfocará entonces en señalar a los públicos visitantes la dimensión científica y académica de este patrimonio, a través de relaciones que permitan revelar y transmitir algunas de las claves ocultas detrás de los procesos de investigación, las huellas de la dedicación incondicional de algunos de los profesores que fundaron e impulsaron estos museos y colecciones, así como la incidencia social y académica del uso de estas colecciones en los procesos de docencia y extensión universitaria, manteniendo a la vez la caracterización de cada una de las “piezas” constitutivas de un conjunto, como elementos estructurales prestos a configurar nuevos discursos museográficos.

2.3.1. Diálogo “El Árbol del conocimiento del bien y del mal”

Elementos compositivos

1. Grabado “Adán y Eva” de Durero, colección Museo de Arte; 2. Grabado “Adán y Eva” de Rembrandt, colección Museo de Arte; 3. Registro en video y audio del Jardín Botánico “Bosque José Celestino Mutis”, ubicado en Mariquita, Tolima; 4. Fósil vegetal del Museo Paleontológico de Villa de Leyva; 5. Cráneo decorado hallado en Aguazuque, colección Laboratorio de Arqueología, Facultad de Ciencias Humanas; 6. Cráneo fósil de elasmosaurio, colección Museo Paleontológico de Villa de Leyva; 7. Dibujo de los esqueletos hallados en el sitio de Aguazuque; 8. Óleo “Desnudo ante un espejo” de Miguel Díaz Vargas; 9. Acrílico “Sin título” de Eduardo Celis; 10. Óleo “Estudio de desnudo masculino” de Miguel Díaz Vargas; 11. Grabado “Mujer sentada sobre un montículo” de Rembrandt; 12. Dibujo “Reflexiones nocturnas” de Mariana Varela; 13. Óleo “Sin título” de Luis Caballero.

Descripción de montaje

La primera parte del diálogo ocurre en una sala. En el centro se encuentra un apoyo expográfico en forma de árbol con caras ortogonales, diseñado por computador, cuyas ramas llegan hasta el techo de la sala. El árbol es de color negro y la sala se encuentra en penumbra, con reflectores que iluminan únicamente los objetos expuestos. El tronco del árbol tiene cuatro caras. En dos caras opuestas del árbol se ubican los grabados de Durero y de Rembrandt que representan a Adán y Eva. Las otras dos caras tienen unos nichos rectangulares insertos dentro del tronco con un vidrio que protege los objetos en su interior. En uno de los nichos se encuentra el cráneo decorado hallado en Aguazuque. En el otro nicho se encuentra una pequeña pantalla en la que se puede ver y escuchar el video del Jardín Botánico “Bosque José Celestino Mutis” ubicado en Mariquita, Tolima.

Frente al video, en una vitrina exenta y retirada del árbol (a 2 o 3 metros de distancia), se encuentra el fósil vegetal del Museo Paleontológico. De manera simétrica, frente al cráneo humano decorado se encuentra el cráneo fósil de elasmosaurio del Museo Paleontológico. En el piso, alrededor del árbol, se instalan a escala 1:1, en plotter blanco, los dibujos de los esqueletos humanos hallados en círculo en el sitio arqueológico de Aguazuque. El material en que estén impresos los dibujos debe ser resistente al tráfico pesado, dado que todos los visitantes caminarán sobre estos dibujos.

La segunda parte del diálogo ocurre en un espacio contiguo a la sala del árbol. Este espacio debe estar muy iluminado, con superficies muy blancas para reflejar mucha luz. En esta parte dialogan las piezas que representan desnudos de diversas épocas. El único texto que aparece en este espacio es una frase: “[...] «Entonces se abrieron los ojos de los dos y descubrieron que estaban desnudos» Génesis, 3:7.”

Relación entre elementos

El diálogo se construyó tomando como centro los grabados de Durero y de Rembrandt que representan el pasaje del libro del Génesis en el que Adán y Eva comen del fruto prohibido del árbol del conocimiento del bien y del mal (Génesis 3:6). En el centro del jardín del Edén se encontraban el árbol de la vida, que simbolizaba la perfección y la vida eterna, y el árbol del “conocimiento del bien y del mal”, expresión que en la biblia hebrea significa también “mayoría de edad”, “madurez o responsabilidad”.⁷⁶⁵ Cuando Adán y Eva comen de ese árbol, adquieren la conciencia de estar desnudos y se sienten avergonzados de ello. Su inocencia o ingenuidad se ha ido con la ignorancia. Según la interpretación tradicional del Antiguo Testamento, este momento se entiende como un evento histórico trascendental que cambia el destino de toda la humanidad. A través de este hecho, la enfermedad, el sufrimiento y la muerte recaen no solamente sobre los seres humanos, sino también sobre los animales y todos los seres vivos.⁷⁶⁶

⁷⁶⁵ Manser, Martin H. (ed.). *Critical Companion to the Bible: A Literary Reference*. New York, Infobase Publishing, 2009, pp. 117-118.

⁷⁶⁶ *Ibid.*, p. 118.

Según el Génesis, Adán y Eva fueron creados para ser libres, capaces de tomar decisiones. Y, siendo libre, el ser humano accedió al conocimiento del bien y del mal, con todas sus consecuencias. La instrucción era muy clara: “Puedes comer de todos los árboles que hay en el jardín, exceptuando únicamente el árbol del conocimiento del bien y del mal. De él no deberás comer, porque el día que lo hagas quedarás sujeto a la muerte”.⁷⁶⁷

Algunos autores vinculan el símbolo de la fruta prohibida con el posible uso de plantas alucinógenas o psicoactivas, las cuales han estado reservadas a usos chamánicos. Las alteraciones de conciencia derivadas de este uso podrían vincularse con el acceso al conocimiento de la divinidad. La raíz griega de la palabra entusiasmo (*entheos*) significa literalmente “Dios (*theo*) dentro”, la inspiración divina que los griegos situaban en los poetas y otros artistas.⁷⁶⁸

Desde los árboles del Paraíso hasta los árboles genealógicos, los árboles de la clasificación del conocimiento y las representaciones gráficas modernas y contemporáneas de las categorías genéticas y las ciencias de la computación, el árbol ha ocupado un lugar central en la iconografía de muchas culturas. El símbolo del árbol de la vida aparece en diversas culturas como un concepto relacionado con el misterio de la vida y la relación entre el inframundo y el mundo superior. Como en la tradición judeocristiana, también los asirios, los celtas, los egipcios, los mayas, los hindúes y muchas comunidades africanas y amerindias, entre otras culturas, situaron este símbolo en un lugar preponderante de su sistema de creencias.

Igual que sucede al interior de las comunidades y hacia las distintas especies de animales, cada ser humano construye una relación afectiva hacia el mundo vegetal en sentido amplio y hacia algunos árboles y plantas en particular. En esta relación influye la percepción de los árboles como seres que ofrecen alimento y abrigo, no sólo a las aves y otros animales para

⁷⁶⁷ Génesis 2:16-17. En: http://www.vatican.va/archive/ESL0506/___P3.HTM. Consultado el 16/05/2012.

⁷⁶⁸ Hoffman, Michael. *Wasson and Allegro on the Tree of Knowledge as Amanita*. In: *Journal of Higher Criticism*, 2006 (in press, 2007). Consultado el 30/04/2012 en: http://www.egodeath.com/WassonEdenTree.htm#_Toc135889182

la construcción de sus nidos y para protegerse del sol, la lluvia y las tormentas, sino también a los humanos.

Las diversas significaciones y percepciones del árbol se vinculan drásticamente con las percepciones del tiempo y de la vida y la muerte que se ponen en evidencia y se confrontan en los elementos de este diálogo. El cráneo prehispánico hallado en Aguazuque encierra los sentidos ocultos de un ritual de entierro secundario cuyas huellas llegaron a nuestros días en las figuras geométricas con las que fue decorado. Este cráneo a su vez se relaciona con el círculo de esqueletos pintados en el piso, en la forma en que fueron hallados en el mismo sitio del hallazgo del cráneo decorado. Frente a éste, el cráneo del elasmosaurio hallado en Villa de Leyva, un reptil marino que vivió en el período Cretácico hace 65 millones de años. Y finalmente las imágenes vitales del Bosque Mutis y sus sonidos de naturaleza virgen, frente al fósil vegetal procedente del período Pleistoceno, hace 2 millones de años.

Los contrastes de este diálogo tienen su origen también en las marcadas diferencias iconográficas de la representación que Durero y Rembrandt hacen de la misma escena bíblica. Es evidente el contraste entre el enfoque neoclásico idealizado del estilo de Durero, frente al tratamiento realista y moderno de Rembrandt.

La segunda parte del diálogo se desprende de las consecuencias que relata la historia bíblica: inicialmente “los dos, el hombre y la mujer, estaban desnudos, pero no sentían vergüenza. [...Y después de comer el fruto prohibido] se abrieron los ojos de los dos y descubrieron que estaban desnudos”. La multiplicidad de imágenes, con concepciones del cuerpo humano muy distintas entre sí, sugiere la confrontación del espectador con la evolución de las convenciones sociales y con la manera de ver a los demás y verse a sí mismo. Cada representación introduce diversas percepciones del cuerpo y del sujeto. La mujer frente al espejo induce la reflexión interior y conmueve de un modo similar pero muy distinto a la reflexión contenida en la obra de Luis Caballero.

La representación con fines artísticos de la figura humana desnuda trasciende el ejercicio creativo y la implementación de una técnica específica. En la noción de cuerpo presente en

cada obra pueden leerse los discursos culturales que definen una sociedad en un momento determinado; en occidente, el cuerpo desnudo en el arte ha permitido la trasmisión y fijación de cánones estéticos y morales con consecuencias en distintos ámbitos sociales y políticos, al estar implícita, en estos ejercicios plásticos, una ideología específica, relacionada con la condición humana y su devenir en un contexto dado. El conocimiento del cuerpo, en este caso desde la mirada propia del arte, es un conocimiento que se proyecta hacia una totalidad que abarca más allá de lo perceptible. La idea del bien y del mal, respecto al árbol, en realidad da cuenta de una totalidad compleja a partir de los opuestos.

Argumentación desde la línea curatorial - Patrimonio Académico

Este diálogo permite ejemplificar la diversidad de contrastes del patrimonio académico de la Universidad. Los grabados, vinculados a la docencia desde su llegada al país, junto a las piezas que son producto de la investigación científica, halladas en excavaciones arqueológicas y paleontológicas promovidas por la misma Universidad, dan cuenta de las especificidades del patrimonio académico dentro del conjunto del patrimonio cultural, que además incluye patrimonio vivo, como es el caso del Bosque Mutis. A su vez, las distintas visiones del cuerpo humano, realizadas en su mayoría por artistas que estuvieron vinculados en alguna época a la docencia, subrayan la diversidad de las colecciones, su riqueza y sus posibilidades de reinterpretación y reutilización.

2.3.2. Diálogo “Observación, indagación, espacio-tiempo”

Elementos compositivos

1. Grabado “La Virgen sobre la media luna” de Durero, colección Museo de Arte;
2. Telescopio del Observatorio Astronómico;
3. Grabado “El rapto de Ganímedes” de Giulio Campagnola, colección Museo de Arte;
4. Anteojo meridiano, colección Observatorio Astronómico;
5. Libro “Táctica para las maniobras de artillería del Ejército de la Nueva Granada”, colección Biblioteca Central;
6. Microscopio traído a Colombia por el profesor Roberto Franco, colección Museo de Historia de la Medicina.

Descripción de montaje

Los dos telescopios se ubican en el centro, cada uno de ellos apuntando en dirección contraria. Los telescopios se dirigen a observar los dos grabados, colgados en las paredes frente a frente. A un lado se encuentra el microscopio que se concentra en observar el grabado de la Escuela del Artillero del siglo XIX.

Relación entre elementos

Dentro de la colección de grabados adquiridos en la década de 1920 como material pedagógico para la Escuela de Bellas Artes se encuentran dos imágenes particularmente significativas por su relación directa con el espacio: un grabado de Alberto Durero que representa a la Virgen sobre una media luna rodeada de rayos de sol y coronada de estrellas (iconografía de la Virgen apocalíptica) y un grabado de Julio Campagnola que representa el rapto de Ganímedes.

La figura de la Virgen del grabado de Durero encuentra sus antecedentes iconográficos más antiguos en el arte bizantino y corresponde a la primera parte del relato de San Juan en el libro del Apocalipsis: “Y apareció en el cielo un gran signo: una Mujer revestida del sol, con la luna bajo sus pies y una corona de doce estrellas en su cabeza. (...) La Mujer tuvo un hijo varón que debía regir a todas las naciones con un cetro de hierro”.⁷⁶⁹

El grabado de Campagnola representa al joven Ganímedes cuando es raptado por Zeus en la forma de un águila. La interpretación neoplatónica del mito sugiere la participación voluntaria de Ganímedes como la unión del espíritu y del dios.⁷⁷⁰ Una escena que aparenta ser la ilustración de una inocente fábula y desdibuja el carácter complejo de su origen mitológico concreto, en el cual Ganímedes, uno de los tres hijos de Tros, rey de Troya, es raptado por Zeus por causa de su belleza y éste lo lleva al Olimpo para ser sirviente de los

⁷⁶⁹ Apocalipsis 12:1, 5. En: http://www.vatican.va/archive/ESL0506/___P118.HTM

⁷⁷⁰ "Giulio Campagnola: The Rape of Ganymede (37.3.10)". In: Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000–. <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/37.3.10> (October 2006). Consultado el 12/05/2012.

inmortales, dando varios caballos a Tros en pago por el rapto de su hijo.⁷⁷¹ El paisaje del río a la izquierda de la imagen y la casa del pescador a la derecha son una copia directa de otro grabado de Durero titulado “La Virgen y el Niño con un mono”.⁷⁷²

Las imágenes de Durero y Campagnola, creadas a comienzos del siglo XVI (1511 y 1503, respectivamente), llegan a la Universidad Nacional como obras de arte y en cuanto tales ingresan a las colecciones. Su simbología no representa en absoluto para la institución un interés académico distinto al estudio de su significación dentro de la historia del arte y de las iconografías vinculadas a los autores y grabadores del Renacimiento. En contraste, los telescopios del Observatorio Astronómico corresponden a un interés netamente científico surgido de las leyes infalibles de la física, del positivismo y de la ciencia experimental de la Ilustración. El racionalismo lógico, representado en los instrumentos de observación, cuestiona las imágenes que está enfocando.

El microscopio, utilizado en medicina y en epidemiología en los inicios del siglo XX, genera una desviación hacia el campo puramente pragmático el cual, a su vez, entra en contradicción con el grabado que observa: una ilustración pedagógica de las técnicas de las *maniobras de artillería del Ejército de la Nueva Granada, Escuela del artillero*. La búsqueda de la información contenida en la materia a través del microscopio permite acercar también una época muy lejana que se encuentra en el origen mismo de la Universidad Nacional de Colombia, un origen archivado y casi sepultado en el olvido: la Universidad al servicio de la instrucción militar en Colombia, sólo suprimida del currículo hasta el año 1888.⁷⁷³

Argumentación desde la línea curatorial - Patrimonio Académico

Este diálogo, vinculado primordialmente con el Patrimonio Académico, intenta confrontar al espectador con los principios de la investigación científica que presuponen una alta

⁷⁷¹ Cantos V y XX de la *Iliada* de Homero.

⁷⁷² Base de datos del Museo Británico, en: <http://www.britishmuseum.org>. Consultado el 18/03/2012.

⁷⁷³ Castell Ginovart, Edmon (dir.). Catálogo de la exposición “Ingeniería con ingenio, Facultad de Ingeniería UN 150 años”. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia Sede Bogotá, Facultad de Ingeniería, Dirección Académica de Sede, Sistema de Patrimonio Cultural y Museos, 2011.

probabilidad de error si aquélla se basa sólo en la observación, sin verificación por diversos medios. La multiplicidad de lecturas o interpretaciones de la realidad conduce a descubrir que detrás de cada objeto de observación científica se esconde una naturaleza polisémica que es preciso analizar sistemáticamente para desentrañar sus diversos significados.

Detrás de las imágenes de la Virgen Apocalíptica y del rapto de Ganimedes es posible develar una compleja articulación de sentidos que se remonta muchos siglos antes del momento mismo en que fueron creadas. Igual sucede con el grabado de la Escuela del Artillero que revela implicaciones diversas sobre los orígenes y desarrollo de la Universidad en Colombia. La imagen no es únicamente lo que aparenta ser.

Al mismo tiempo, este diálogo plantea una reflexión sobre el sentido del patrimonio académico y su contribución al cuestionamiento de los mecanismos que inciden en los cambios de percepción del valor del patrimonio cultural y natural. Los telescopios indagan por la vigencia de un patrimonio académico ya alejado de las funciones pedagógicas y de investigación que en su momento justificaron su adquisición, valoración y uso.

Los grabados seleccionados en este diálogo representan sólo dos ejemplos de la riqueza contenida en el conjunto de la Colección Pizano, compuesto originalmente por más de 1.600 piezas, grabados que fueron elaborados en la Casa de impresión del antiguo Reich alemán (*Reichsdruckerei*).

2.3.3. Diálogo “Taxonomías blandas”

Elementos compositivos

1. “Gioconda para pintar”, de Gustavo Sorzano; 2. Mapa Geológico generalizado de Colombia; 3. Fósil de mandíbula de comadreja con la inscripción “Mustela”, acompañado

de una ficha con la silueta del animal, nombre común y nombre científico; 4. Fotos de animales del Museo de Historia Natural.

Descripción de montaje

Al costado oriental de la sala, en un panel central, se encuentra la “Gioconda para Pintar”, y en la parte inferior trece fotografías de animales reproducen los colores y la disposición del esquema presente en la obra de Sorzano. Enfrentado a la “Gioconda” se ubica el mapa geológico, y en la pared norte se encuentra una pequeña vitrina con el fósil de la comadreja, así como de la ficha con la silueta del animal, nombre común y nombre científico.

Relación entre elementos

La universidad es un concepto –y aparato– íntegramente occidental, puesto que se incorpora a un pensamiento ordenado que configura la “cultura letrada”, basada en un nivel de abstracción que ha llevado a la categorización y análisis sistemático del universo, que se configura dentro de una estructura propia del conocimiento escrito. Pertenecer a tal comunidad letrada supone entonces la posesión y uso de un código común, que garantice y a la vez limite el acceso a las estructuras de conocimiento.

El conocimiento producido en el seno de la academia, aun en la actualidad, guarda relación directa con la Ilustración, en cuanto al conocimiento racional y profundo de la realidad, y se basa en un principio básico: la taxonomía (*ταξις*, *taxis*, ‘ordenamiento’, y *νομος*, *nomia*, ‘regla’), que es, en un sentido general, la ciencia de la clasificación. Aunque el uso más común del término se aplica a la biología, su objetivo o razón de ser trascienden esta disciplina; el interés por agrupar la diversidad, por describir y principalmente por nominalizar cada elemento susceptible de estudio puede rastrearse en otros campos del conocimiento.

Este diálogo está compuesto por piezas que recogen en sí mismas el sentido del criptograma, definido como un mensaje cuyo significado permanece ininteligible hasta que es descifrado con las herramientas que la misma academia genera y proporciona; mediante el uso de taxonomías y nomenclaturas el universo, antes inabarcable, se hace conmensurable. Son piezas que surgen desde el orden propio de la escritura, es decir, del registro fijo que supone una relación completamente distinta con la producción de conocimiento, regulado ahora desde una noción de objetividad y en general, de principios ligados a la racionalidad.

Argumentación desde la línea curatorial - Patrimonio Académico

La Universidad Nacional de Colombia cuenta con un gran conjunto de elementos que constituyen sus colecciones científicas y pedagógicas, que se gestionan desde dependencias administrativas que dan cuenta de las diversas disciplinas que categorizan el pensamiento occidental. Se suele señalar que la heterogeneidad de elementos en una de las principales características de este patrimonio, pero un elemento en común es el marco dentro del cual tales elementos fueron seleccionados, pues responden al orden propio de la cultura letrada.

La museología no es ajena a los principios clasificatorios. A partir de la museología histórica es posible rastrear en los gabinetes de curiosidades, instancias previas al museo contemporáneo, los principios que procuran diferenciar distintos órdenes. Ya en el siglo XVI, con los primeros indicios de revolución científica, se hacía necesario diferenciar las colecciones de arte de las compuestas por muestras naturales, ante la consideración de que no cabían en un mismo esquema de clasificaciones; las colecciones de personajes principales, como las de Rodolfo II de Hasburgo y Alberto de Baviera, y las colecciones particulares como las constantemente referenciadas de Ulises Aldrovandi o Atanasio Kircher mostraban de forma temprana la separación de las colecciones propias del humanismo, al enumerar *artificialia*, *naturalia* y *mirabilia*. Hoy en día se mantiene una tipología general de museos de arte, museos de historia y museos de ciencias naturales, visible incluso en la selección de colecciones para el presente proyecto.

2.3.4. Diálogo “Cantos de salud y lluvia”

Elementos compositivos

1. Espécimen de Escarabajo Elefante, colección Museo de Historia Natural; 2. Instrumentos quirúrgicos, colección Museo de Historia de la Medicina; 3. Montaje de cuatro videos: lluvia en la selva, quirófano vacío, ritual Uitoto, y grabación de una cirugía.

Descripción de montaje

A un lado se sitúa el escarabajo, en una pequeña vitrina empotrada en la pared, y en la pared del frente los instrumentos quirúrgicos dentro de una vitrina similar. En la pared del fondo, mediante un videobeam suspendido del techo de la sala, se proyecta el video de la lluvia en la selva, en gran formato del techo al piso. Este video se proyecta intercalado con la toma de una sala de cirugía vacía. En el centro de la proyección se ubica un pequeño monitor de plasma (no más de 14”), empotrado en la pared, con el video del ritual de los Uitoto, alternado con la grabación de la cirugía.

Relación entre elementos

El Escarabajo elefante (*Megasoma mars*, Reiche 1852), conocido comúnmente como Escarabajo Gigante o Escarabajo Rinoceronte⁷⁷⁴, tiene un significado profundo para los indígenas Uitoto. Su alimento proviene de la savia de diversas plantas y árboles de la selva amazónica. Este escarabajo acostumbra a cantar en las noches y con frecuencia en los días calurosos, emitiendo sonidos que son considerados por los Uitoto como señales de la

⁷⁷⁴ Rojas-R, N.C.. 2009. *Megasoma mars* Reiche, 1852. Sistema de Información Ambiental Territorial de la Amazonia Colombiana SIAT-AC. Instituto Amazónico de Investigaciones Científicas SINCHI. <http://www.siac.net.co/sib/catalogoespecies/especie.do?idBuscar=2856&method=displayAAT>. Consultado el 10/04/2012.

aproximación de la lluvia.⁷⁷⁵ El agua, a su vez, tiene un efecto purificador sobre el territorio y cumple una función de renovación vinculada al ciclo biológico de la selva tropical.

La lluvia como fuente de vida, con su poder de transformación, es claramente percibida de formas muy distintas en cada entorno natural o artificial que rodea un grupo humano, desde los pueblos y las grandes ciudades hasta los campos explotados en ganadería o agricultura, los páramos y montañas de bosque húmedo tropical o las selvas vírgenes alimentadas por los grandes ríos.

Los ciclos del agua generan relaciones simbióticas en muchos de estos entornos en los cuales no parece existir una separación clara entre las condiciones ambientales y las condiciones de la naturaleza o el conjunto ecológico, donde las nociones de causa y efecto parecen intercambiarse con facilidad o constituir un *continuum* permanente. En las selvas tropicales, el entorno y los seres que lo habitan se convierten en una especie de organismo múltiple que genera procesos simultáneos, lo cual conduce a la coexistencia de mecanismos aparentemente opuestos donde, en un momento y lugar, la humedad de la vegetación y el crecimiento de los ríos son causados por la precipitación de la humedad atmosférica y, en otro momento y lugar, son la propia vegetación y los ríos que la recorren los que alimentan a la atmósfera con su humedad, la cual es transferida una y otra vez en este proceso cíclico de renovación permanente.

La lluvia está vinculada también a la cosmogonía de los Uitoto de una manera fundamental: “El Padre Creador poseía poderes especiales en relación con el agua y, cuando tocó el maguaré, el agua cayó del cielo por primera vez”.⁷⁷⁶

⁷⁷⁵ Gasca A., Héctor Jaime. *El significado de los escarabajos (Coleoptera: Scarabaeoidea) en una comunidad Uitoto de Leticia, Amazonas (Colombia): una exploración preliminar a su conocimiento etnoentomológico*. En: Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa, N° 36 (2005): 309-315, p. 312.

Los escarabajos son considerados por los Uitoto como mensajeros mágicos, de manera similar al sentido sagrado que los egipcios dieron a los escarabajos, relacionados con las nociones de transformación y renovación. Los Uitoto, en sus ceremonias y rituales de curación, piden a los escarabajos la protección del cuerpo y les entregan sus enfermedades “para que las recojan y se encarguen de sacarlas”.⁷⁷⁷

Argumentación desde la línea curatorial - Patrimonio Académico

En este diálogo los conocimientos ancestrales de los Uitoto y sus creencias con relación al escarabajo generan un alto contraste frente al rigor científico de la medicina occidental, expresado en la rigidez y asepsia de una sala de cirugía. Sin embargo, la sabiduría ancestral y los métodos científicos son estudiados en las mismas aulas y generan relaciones de complementariedad pero también tensiones entre ámbitos diversos de las ciencias humanas y sociales. Desde otra perspectiva, el escarabajo y los instrumentos quirúrgicos, conservados en dos museos distintos de la Universidad, representan una pequeña muestra de memoria material de lo que constituye un enorme patrimonio científico y académico que se extiende sobre la casi infinita dimensión inmaterial del patrimonio cultural.

⁷⁷⁶ Preuss, Konrad Theodor. *Religión y mitología de los Uitotos. Recopilación de textos y observaciones efectuadas en una tribu indígena de Colombia, Suramérica*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1994, p. 188.

⁷⁷⁷ Gasca A., Héctor Jaime, *op. cit.*, p. 311.

II. Tratamiento Ético

Para la definición del tratamiento ético del presente proyecto expositivo se tomaron en cuenta los contenidos de los principios 2, 3 y 4 del Código de Deontología Profesional de los Museos adoptado por el Consejo Internacional de Museos (ICOM)⁷⁷⁸, dedicados a la conservación de las colecciones, la importancia de las colecciones como testimonios primordiales y su disponibilidad, así como la exposición, publicación e interpretación de los elementos expuestos.

1. Conservación de las colecciones

Los museos deben tener presente su misión de “adquirir, preservar y poner en valor sus colecciones para contribuir a la salvaguarda del patrimonio natural, cultural y científico.” Los profesionales de museos también tienen una responsabilidad fundamental en el ámbito de la preservación del patrimonio, consistente en “crear y mantener un entorno adecuado para la protección de las colecciones almacenadas, expuestas o en tránsito, de las que están encargados”. En este sentido, durante la planeación y desarrollo del proyecto expositivo se tendrán en cuenta los conocimientos adquiridos durante la Maestría con relación a la correcta manipulación, embalaje y transporte de bienes muebles de patrimonio cultural, así como los principios básicos de conservación preventiva, tanto en los traslados de las colecciones como durante el periodo de exhibición.

⁷⁷⁸ Consejo Internacional de Museos. *Código de Deontología Profesional del ICOM para los Museos*. París, Imprimerie Nory, 2006, 16 pp.

2. Importancia de las colecciones como testimonios primordiales

En el Código de Deontología se subraya el deber de los museos de señalar públicamente la importancia de sus colecciones como testimonios primordiales, así como “velar por que no sean solamente las tendencias intelectuales del momento o las costumbres actuales del museo las que dicten esa importancia”. Esta responsabilidad hace referencia al papel de los museos en la preservación del patrimonio no sólo para el disfrute de los ciudadanos del presente sino para las generaciones futuras. Los museos y colecciones museográficas de una institución centenaria como lo es la Universidad Nacional de Colombia, cuyos orígenes se remontan a 1826 y 1867 (primera y segunda fundación, respectivamente), conservan colecciones heterogéneas de muy diversas épocas que revelan de manera patente las dinámicas cíclicas en los cambios de vigencia del patrimonio cultural. La forma de presentación de algunos de los objetos seleccionados en este proyecto expositivo intentará inducir la reflexión sobre los distintos criterios que inciden en cada época sobre la valoración de los testimonios preservados en estas colecciones.

3. Disponibilidad de las colecciones

“Los museos tienen contraídas obligaciones especiales para con la sociedad por lo que respecta a la protección, accesibilidad e interpretación de los testimonios esenciales que han acopiado y conservado en sus colecciones”. En este sentido, el presente proyecto expositivo ha propuesto desarrollar un sitio web con la exposición virtual, de tal manera que los diálogos que integran la muestra puedan llegar a ese amplio sector de la población que no esté en capacidad de acceder en forma presencial a las colecciones de los museos de la Universidad. Este propósito no sólo se dirige a una gran parte de la comunidad universitaria, sino a los diversos públicos potenciales, reales y virtuales, considerando que “los museos tienen la obligación específica de facilitar, en la medida de lo posible, el libre acceso a la colección y la información pertinente relacionada con éstas”.

4. Exposiciones e interpretación

Uno de los principios éticos que deben orientar la realización de las exposiciones de los museos es la responsabilidad de contribuir “al aprecio, conocimiento y gestión del patrimonio natural y cultural”. En este sentido, el presente proyecto expositivo se propone difundir algunos de los resultados de investigaciones realizadas al interior de los museos y colecciones universitarias de la Universidad Nacional, a través de piezas seleccionadas que hayan sido suficientemente estudiadas y documentadas. Así mismo, las relaciones de sentido que se crearán en desarrollo de la configuración de las tres líneas curatoriales, contribuirán a generar nuevas visiones del patrimonio cultural de la Universidad.

Otro de los principios éticos se centra en la coherencia de las exposiciones con las políticas y el propósito educativo de los museos, en tanto estos “tienen el importante deber de fomentar su función educativa y atraer a un público más amplio procedente de la comunidad, de la localidad o del grupo a cuyo servicio está”. En consecuencia, el presente proyecto expositivo propone el desarrollo de elementos museográficos que contribuyan a la finalidad educativa, así como la propuesta de un material que acompañe la muestra. Sin embargo, también en el marco de este propósito educativo, el proyecto expositivo se ha propuesto inducir a los visitantes a generar reflexiones individuales frente a los objetos expuestos y a descubrir por sí mismos las relaciones de sentido que cada diálogo propone. Es por ello que la exposición proporciona al visitante un texto general de introducción y unos elementos de base de cada línea curatorial, pero no explica cada diálogo sino que, a partir del título del diálogo acompañado por las fichas técnicas de cada pieza, pretende invitar al visitante a descubrir/construir por sí mismo el sentido de cada diálogo. De cierta manera, la exposición se propone instar a los visitantes a escuchar/leer/percibir de manera autónoma el lenguaje museográfico y experimentar relaciones personales con la experiencia de la visita a través de la articulación individual de las imágenes, los espacios, los volúmenes, la escala y los matices de la interacción propuesta desde el diseño expográfico entre los componentes de los diálogos.

5. Publicaciones y reproducciones

“La información publicada por los museos, por cualquier medio que sea, debe ser fundada y veraz y tener en cuenta de manera responsable las disciplinas académicas, las sociedades o las creencias presentadas”. El proyecto expositivo se sustentará en los resultados de las investigaciones científicas adelantadas por los museos y colecciones museográficas de la Universidad y los planteamientos curatoriales se orientarán a generar reflexiones sobre las disciplinas académicas y su relación con distintos aspectos de la sociedad y los sistemas de creencias.

“Los museos deben velar por que la información ofrecida en las exposiciones no sólo sea fundada y exacta, sino que además tenga en cuenta adecuadamente las creencias o grupos representados”. En el caso de las referencias a creencias indígenas, el proyecto expositivo ha intentado ponerlas en valor mediante un tratamiento expográfico riguroso y respetuoso.

Finalmente, con relación al uso de reproducciones en el proyecto expositivo, se ha tenido en cuenta durante la realización del proyecto y en el desarrollo del guión museográfico la utilización de las reproducciones únicamente en el marco de los lineamientos deontológicos que imponen a los museos el deber de “respetar la integridad del original y señalar siempre que esas copias son facsímiles”.

III. Enfoque Expográfico

La expografía tiene como objetivo activar y acondicionar el espacio y entorno de una exposición al servicio de una idea o experiencia comunicativa en el museo. Ésta puede ser considerada como la oralidad propia del museo, en donde interactúan elementos distribuidos en un espacio mediante un lenguaje definido, el cual se configura a través de “herramientas” que permiten develar un discurso o conjunto de ideas, expresado en los rasgos y gestos de todo aquello puesto en escena.

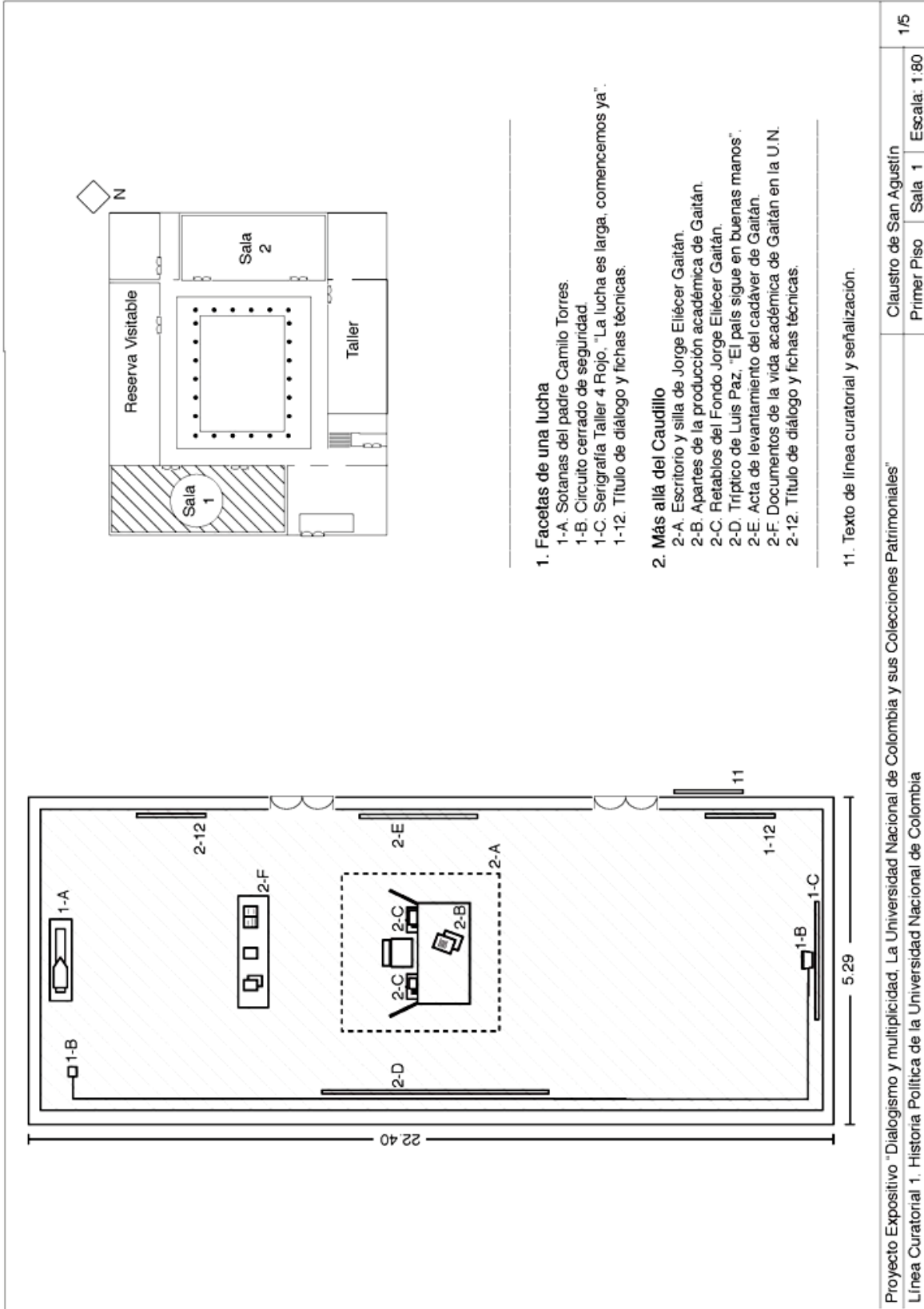
El paso de los contenidos teóricos, en tanto reflexiones precisas sobre el valor, significado y activación del patrimonio cultural de la Universidad Nacional de Colombia, hacia el hecho comunicativo–expositivo, exige definir las siguientes cualidades espaciales con el fin de dotar a la puesta en escena de un carácter formal propicio para la experiencia significativa de todos los públicos:

- La distribución de los elementos que configuran el espacio expositivo está dada por la correlación –dirección y tensión– de cada uno de los argumentos curatoriales, la selección de piezas u obras y los dispositivos museográficos. Los recorridos propuestos parten de la organización de diez diálogos distribuidos desde sus respectivas temáticas en tres unidades espaciales o líneas curatoriales: 1. Historia Política de la Universidad Nacional de Colombia; 2. Valoración del Patrimonio; 3. Patrimonio Académico.

- La exposición se afirma en la proyección de un espacio comunicativo en donde se manifiestan, de manera ficticia–dramática, interacciones dialógicas entre los objetos seleccionados para la muestra a través de diversos recursos, soportes y formatos. Estas relaciones configuran en el espectador perspectivas de interpretación y reflexión que privilegian la proximidad sensorial, el pensamiento y la mirada crítica, sobre la experiencia estética, descriptiva o de contemplación de cada una de las obras presentadas individualmente.
- Las herramientas comunicativas adicionales a las piezas, consiguen un carácter limitado a lo funcional, así el componente gráfico de la exposición cuenta exclusivamente con cinco insumos indicativos: pequeñas composiciones de texto al exterior de las salas sobre cada una de las líneas curatoriales; al interior de las sala se sitúan los títulos de cada uno de los diálogos y en seguida las fichas de referencia o cédulas de las piezas que componen cada diálogo; se dispone en la fachada principal un pendón con la información básica relativa a la exposición, imagen o logotipo, título, subtítulo, fechas e instituciones vinculadas; en un lugar visible al interior del edificio, un texto con información introductoria, créditos y un plano de ubicación y sus respectivas convenciones sobre el edificio; y las líneas demarcadas en el piso, límite entre piezas y visitantes, como precaución sobre consideraciones de conservación.
- En ningún caso se considera el uso de recursos referidos a contenidos gráficos elaborados o creados para la decoración de los argumentos curatoriales.
- Cada una de las salas y, consecuentemente, cada uno de los diálogos, cuenta con un clima o ambiente específico; el control y manejo de los puntos focales lumínicos, tanto naturales como artificiales, otorgan la posibilidad de moldear (respetando las condicionantes de seguridad y de conservación de cada pieza) las pautas para una experiencia significativa en todos los públicos, al jerarquizar los niveles perceptivos de atracción, tensión y atención.

- Las relaciones del cuerpo con el espacio están dadas por indicios tanto auditivos como visuales; la consideración y construcción de estos indicios fundamenta en el espectador nociones amplias sobre memoria e identidad, dado que permiten, en la calidad narrativa de la exposición, distanciar al simple observador para situarlo como *curioso* ante situaciones dadas para el descubrimiento, reconocimiento y disfrute, apelando a los medios tecnológicos –en tanto formato– del campo contemporáneo de la comunicación y la representación.
- La contextualización del objeto en el museo supone la recreación de escenarios que adviertan rasgos y/o valores determinados en la pieza u obra a poner en escena; en esta exposición la utilización de soportes volumétricos muebles está dada por dos condiciones: por las exigencias de conservación únicas para cada pieza u obra, y por estándares ergonómicos –antropométricos– de alcance, movilidad y posición de los visitantes en sala. Salvo para el dialogo “Árbol del conocimiento del bien y del mal”, en donde el elemento central (el árbol) articula el conjunto de piezas al atribuir sentido por su carácter formal.
- Ningún elemento deberá incidir en los visitantes al momento de realizar recorridos sobre el espacio de la exposición. La apreciación subjetiva de la narrativa expuesta se refuerza en la apropiación significativa de los elementos *en sala*, acontecida en los modos de *ver*, en tanto aproximación del visitante a los diversos dispositivos museográficos –basados en metalenguajes– los cuales permiten aprehender los contenidos para elaborar una(s) idea(s) particular(es) sobre el patrimonio académico de la Universidad Nacional de Colombia.

IV. Planos (salas 1-5)

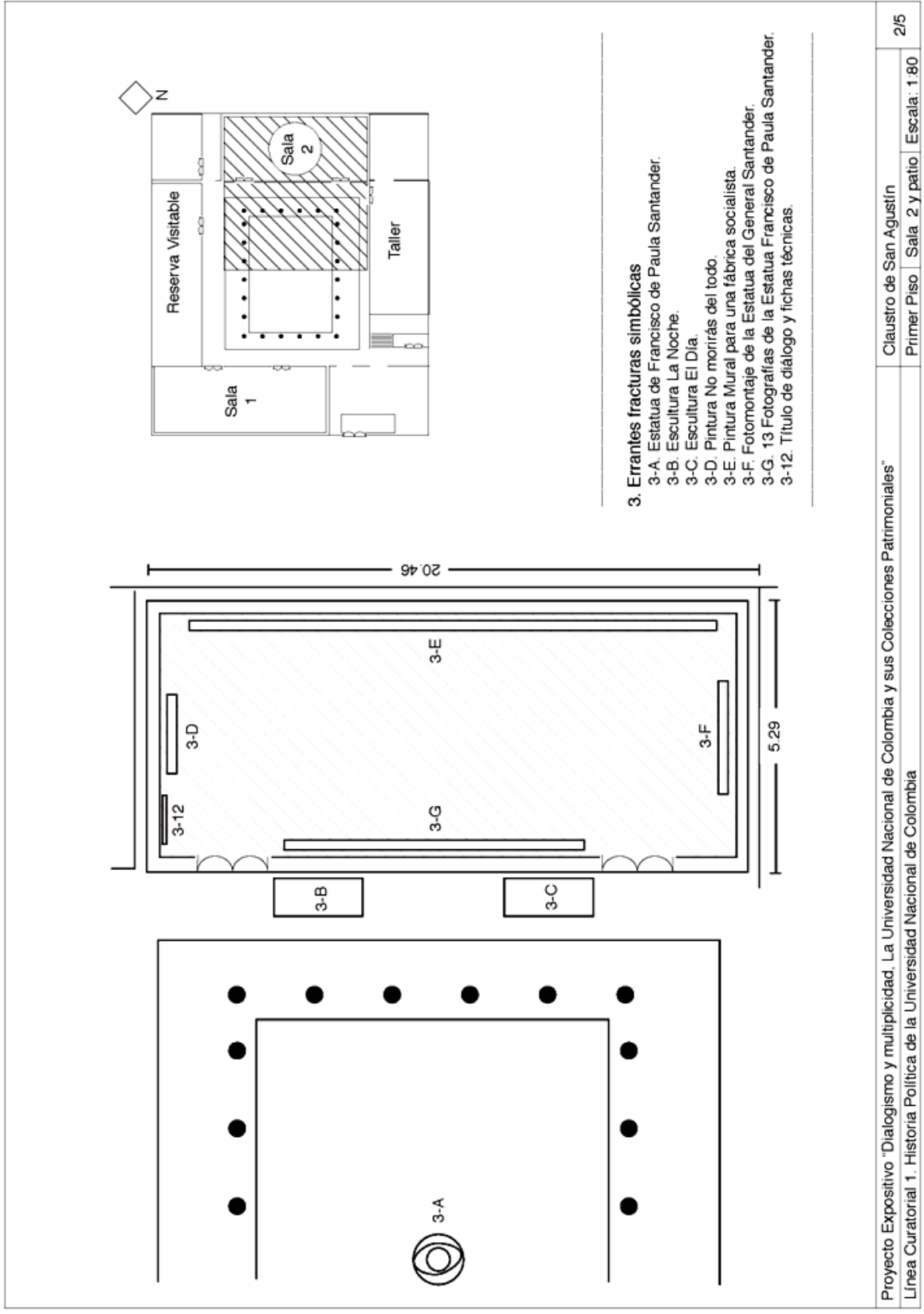


1. Facetas de una lucha

- 1-A. Sotanas del padre Camilo Torres.
- 1-B. Circuito cerrado de seguridad.
- 1-C. Serigrafía Taller 4 Rojo "La lucha es larga, comencemos ya".
- 1-12. Título de diálogo y fichas técnicas.

2. Más allá del Caudillo

- 2-A. Escritorio y silla de Jorge Eliécer Gaitán.
- 2-B. Apartes de la producción académica de Gaitán.
- 2-C. Retablos del Fondo Jorge Eliécer Gaitán.
- 2-D. Tríptico de Luis Paz, "El país sigue en buenas manos".
- 2-E. Acta de levantamiento del cadáver de Gaitán.
- 2-F. Documentos de la vida académica de Gaitán en la U.N.
- 2-12. Título de diálogo y fichas técnicas.



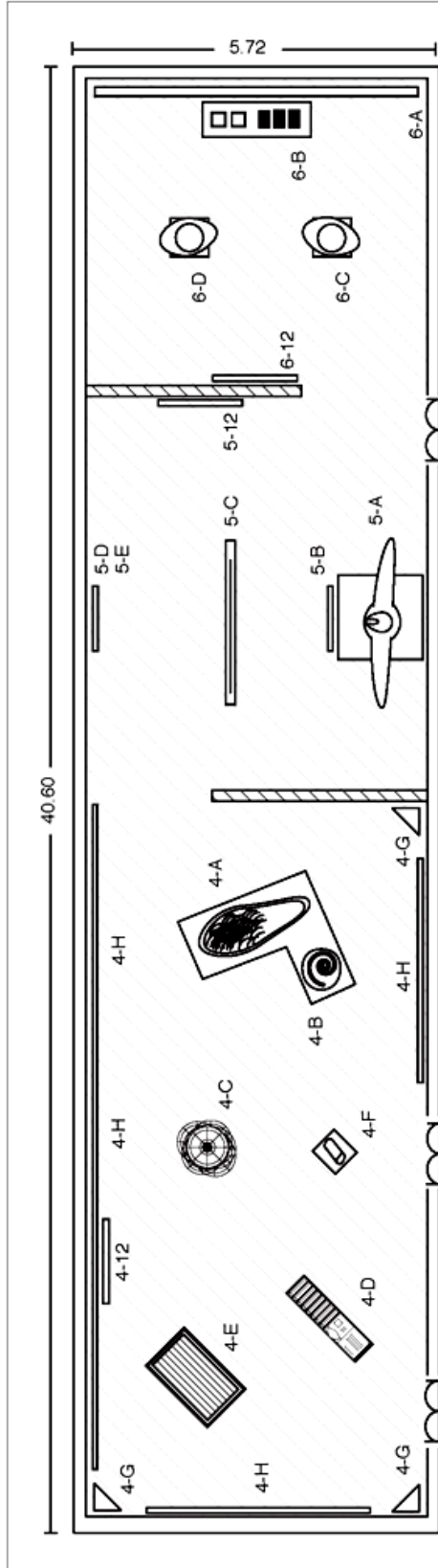
Proyecto Expositivo "Dialogismo y multiplicidad, La Universidad Nacional de Colombia y sus Colecciones Patrimoniales"

Línea Curatorial 1. Historia Política de la Universidad Nacional de Colombia

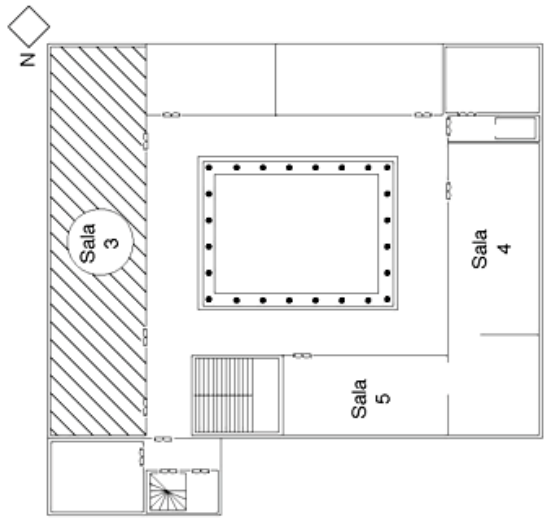
Claustro de San Agustín

Primer Piso Sala 2 y patio Escala: 1:80

2/5



11



4. Valores suspendidos

- 4-A. Oso Hormiguero.
- 4-B. Serpiente en rama.
- 4-C. Carretes Curso de Inglés.
- 4-D. Tomos del Antiguo Conservatorio de Música
- 4-E. Pieza embaldada de la Colección Pizano.
- 4-F. Mapa del Instituto Geográfico Militar.
- 4-G. Columnas de visualización de reservas.
- 4-H. Ranuras de visualización de reservas.
- 4-12. Título de diálogo y fichas técnicas.

5. Las caras de un doble lienzo

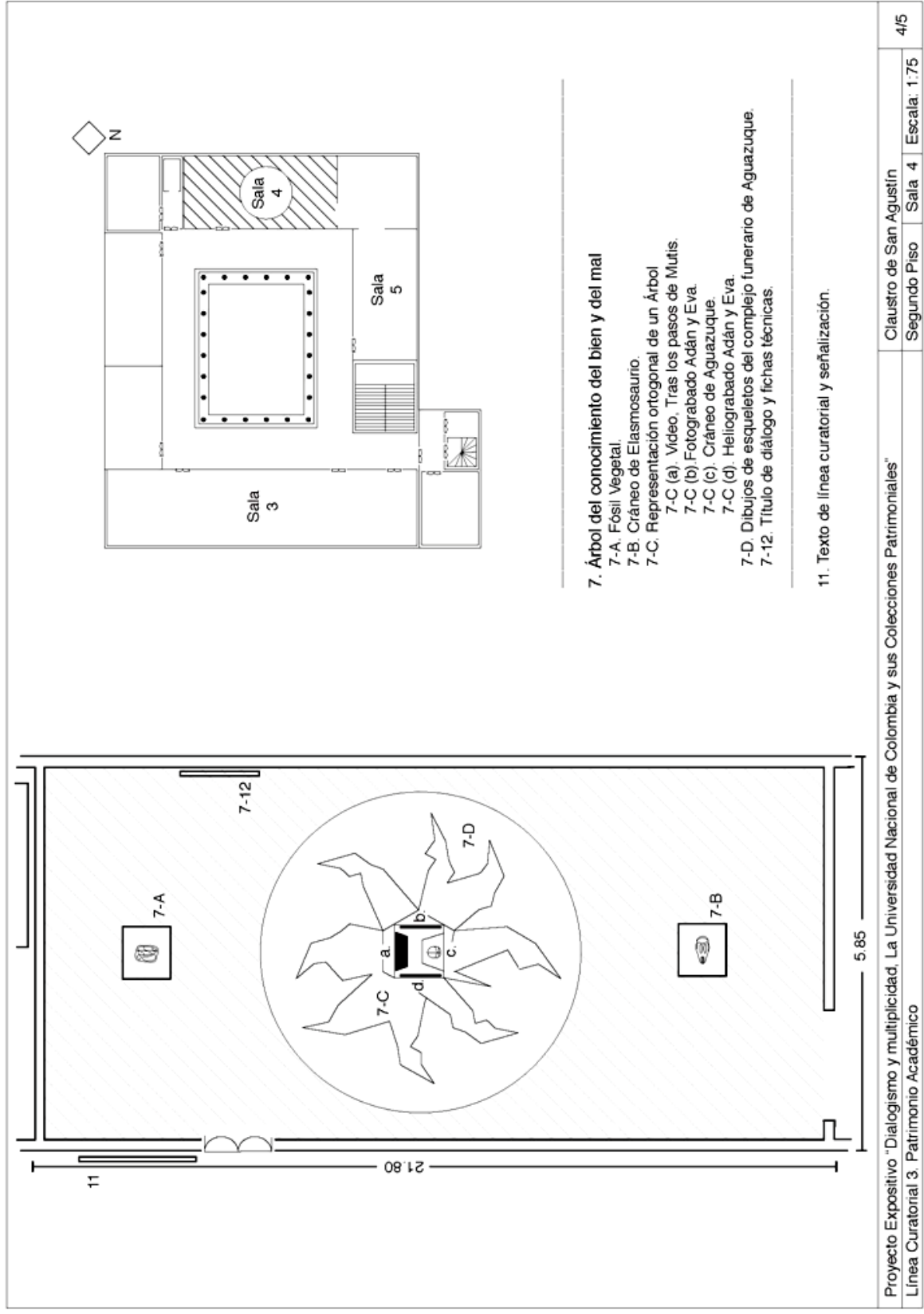
- 5-A. Cóndor Museo de Historia Natural.
- 5-B. Artículo "Paisaje para un Cóndor".
- 5-C. Marco con bastidor perforado.
- 5-D. Cartas de renuncia y de respaldo estudiantil.
- 5-E. Artículo "Habla el Decano de Bellas Artes.
- 5-12. Título de diálogo y fichas técnicas.

6. Pasado legítimo, memoria del presente

- 6-A. Placa Museo del Louvre y Serigrafías
- 6-B. Vitrina, fotografías y documentos.
- 6-C. Venus de Milo, Facultad de Artes.
- 6-D. Venus de Milo, Colección Pizano.
- 6-12. Título de diálogo y fichas técnicas.

11. Texto de línea curatorial y señalización.

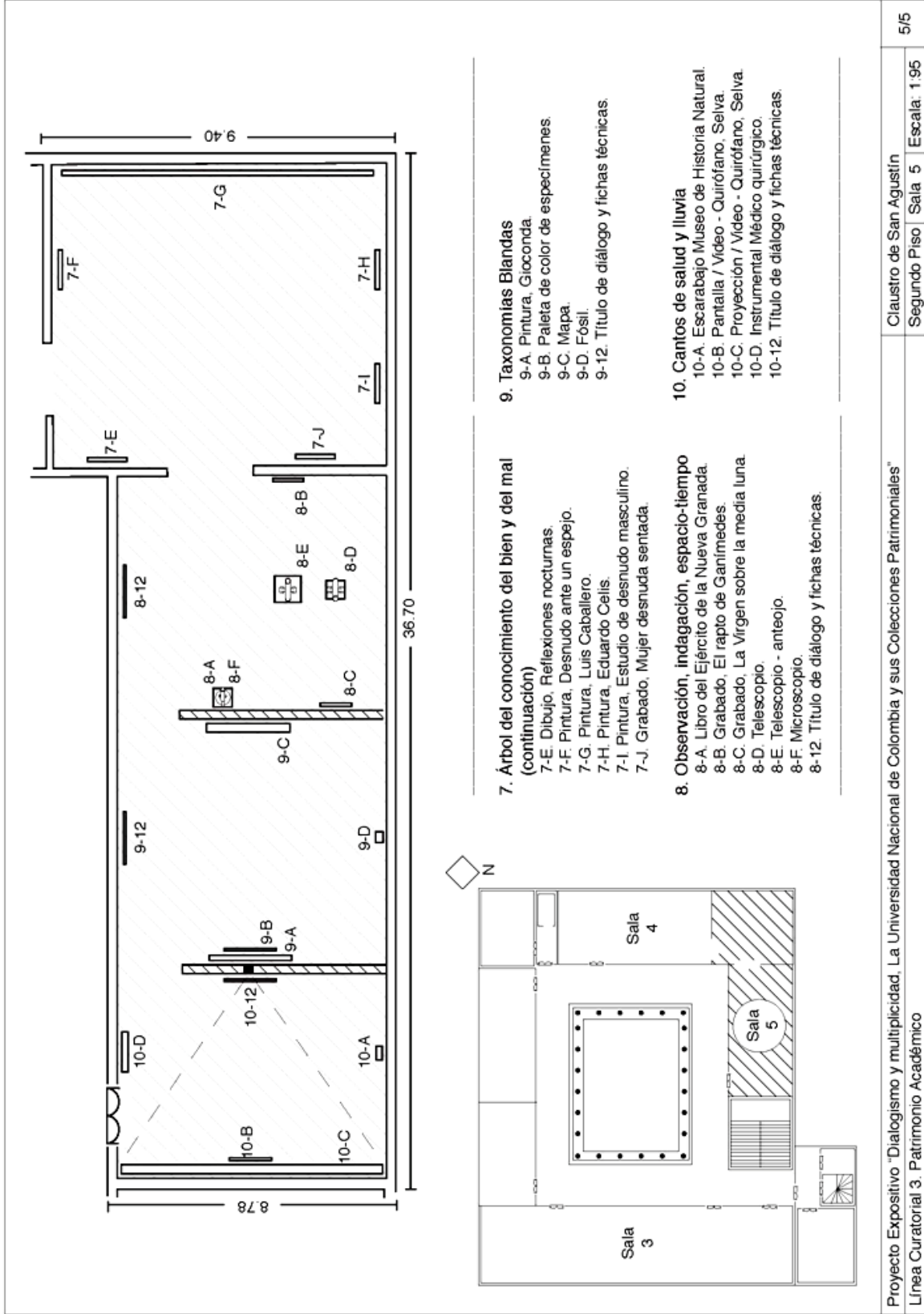
Proyecto Expositivo "Dialogismo y multiplicidad, La Universidad Nacional de Colombia y sus Colecciones Patrimoniales"			3/5
Línea Curatorial 2. Valoración del Patrimonio	Sala 3	Escala: 1:100	



7. Árbol del conocimiento del bien y del mal

- 7-A. Fósil Vegetal.
- 7-B. Cráneo de Elasmosaurio.
- 7-C. Representación ortogonal de un Árbol
 - 7-C (a). Video, Tras los pasos de Mutis.
 - 7-C (b). Fotgrabado Adán y Eva.
 - 7-C (c). Cráneo de Aguazuque.
 - 7-C (d). Heliograbado Adán y Eva.
- 7-D. Dibujos de esqueletos del complejo funerario de Aguazuque
- 7-12. Título de diálogo y fichas técnicas.

11. Texto de línea curatorial y señalización.



7. Árbol del conocimiento del bien y del mal (continuación)

- 7-E Dibujo, Reflexiones nocturnas.
- 7-F Pintura, Desnudo ante un espejo.
- 7-G Pintura, Luis Caballero.
- 7-H Pintura, Eduardo Celis.
- 7-I Pintura, Estudio de desnudo masculino.
- 7-J Grabado, Mujer desnuda sentada.

8. Observación, indagación, espacio-tiempo

- 8-A Libro del Ejército de la Nueva Granada.
- 8-B Grabado, El rapto de Ganímedes.
- 8-C Grabado, La Virgen sobre la media luna.
- 8-D Telescopio.
- 8-E Telescopio - anteojo.
- 8-F Microscopio.
- 8-12 Título de diálogo y fichas técnicas.

9. Taxonomias Blandas

- 9-A Pintura, Gioconda.
- 9-B Paleta de color de especímenes.
- 9-C Mapa.
- 9-D Fósil.
- 9-12 Título de diálogo y fichas técnicas.

10. Cantos de salud y lluvia

- 10-A Escarabajo Museo de Historia Natural.
- 10-B Pantalla / Video - Quirófano, Selva.
- 10-C Proyección / Video - Quirófano, Selva.
- 10-D Instrumental Médico quirúrgico.
- 10-12 Título de diálogo y fichas técnicas.

V. Presupuesto

Presupuesto general		
Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio - MMGP		
Concepción del proyecto		
Subtotal MMGP		\$ 98.200.000
SISTEMA DE PATRIMONIO Y MUSEOS - SPM		
Realización (Diseño y gestión del proyecto museográfico)		\$ 44.000.000
Producción		\$ 75.300.000
Subtotal SPM		\$ 119.300.000
OTRAS DEPENDENCIAS DE LA UN		
Impresiones en sala		\$ 11.900.000
Impresión catálogo y folletos		\$ 7.800.000
Subtotal otras dependencias		\$ 19.700.000
Total		\$ 237.200.00

Presupuesto desglosado				
MMGP - Maestría en Museología y Gestión de Patrimonio				
Concepción del proyecto	Honorarios mensuales	Dedicación	Meses	Total
Investigación, Curaduría, Guión y Enfoque Museográfico*	\$ 7.800.000	25%	9	\$ 70.200.000
Catalogación, gestión y logística de préstamo de obras	\$ 6.000.000	50%	3	\$ 18.000.000

Textos y fotografías del catálogo y otros impresos	\$ 5.000.000	50%	2	\$ 10.000.000
Subtotal Concepción del proyecto, MMGP				\$ 98.200.000
SPM - Sistema de Patrimonio y Museos				
Realización (Diseño y gestión del proyecto museográfico)	Honorarios mensuales	Dedicación	Meses	Total
Coordinación de museografía	\$ 2.500.000	30%	3	\$ 7.500.000
Coordinación de conservación	\$ 3.500.000	50%	3	\$ 10.500.000
Coordinación de comunicación	\$ 2.500.000	30%	3	\$ 7.500.000
Coordinación de públicos	\$ 2.500.000	30%	3	\$ 7.500.000
Auxiliares de museografía	\$ 2.500.000	100%	2	\$ 5.000.000
Auxiliar de comunicación	\$ 2.000.000	80%	2	\$ 4.000.000
Apoyo técnico para montaje 1	\$ 1.500.000	100%	1	\$ 1.500.000
Apoyo técnico para montaje 2	\$ 1.500.000	100%	1	\$ 1.500.000
Subtotal Diseño y Gestión, SPM				\$ 44.000.000
Producción				
Adecuación de la sala (panelería, pintura, arreglos locativos)				\$ 12.500.000
Dispositivos museográficos				\$ 35.000.000
Embalaje y transporte de obras				\$ 27.800.000
Subtotal Producción, SPM				\$ 75.300.000
Otras Dependencias de la UN				
Impresiones en sala				
Plotter de corte				\$ 2.500.000
Fotografías retroiluminadas (Backlight/Duratrans)				\$ 5.000.000
Impresiones en adhesivo				\$ 3.200.000
Impresión pendón de fachada e interior				\$ 1.200.000
Subtotal Impresiones en sala				\$ 11.900.000

Impresión del catálogo y folletos	
Catálogo (300 ejemplares)	\$ 6.000.000
Folletos (1000 ejemplares)	\$ 1.800.000
Subtotal Impresión Catálogo y folletos	\$ 7.800.000
* Este ítem corresponde al trabajo desarrollado por tres estudiantes de la MMGP, como parte de uno de los componentes de grado.	

VI. Cronograma

Anexo 1. Guión Museográfico

(Ver archivo anexo en PDF)

Anexo 2. Registro fotográfico de las piezas de la exposición

(Ver 3 archivos anexos en PDF):

Anexo 2.1. - Diálogos Línea Curatorial 1

Anexo 2.2. - Diálogos Línea Curatorial 2

Anexo 2.3. - Diálogos Línea Curatorial 3