



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

Carolina Quintero Agámez

**Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes, Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio
Bogotá D.C., Colombia
2021**

Presencia, voz y representación indígena en los museos coloniales. El caso del Museo Colonial de Bogotá

Carolina Quintero Agámez

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

Director:

Camilo de Mello Vasconcellos

Codirector:

William Alfonso López Rosas

**Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes, Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio
Bogotá D.C., Colombia
2021**

*... En esa época se llamaba Aragon Yala,
que significa Continente Verde,
después de la colonización se llamó Abya Yala,
que quiere decir Continente de Sangre,
actualmente nosotros lo conocemos así.*

Edgar Ramírez
Comunidad indígena Gunadule de Arquía (Chocó)

Agradecimientos

Quiero agradecer, en primer lugar, a la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio de la Universidad Nacional de Colombia y a cada uno de sus docentes, quienes con sus conocimientos y reflexiones fortalecen cada día un espacio académico fundamental para el campo de la museología en Colombia.

A mi director de trabajo de grado, el profesor Camilo de Mello Vasconcellos, cuyos consejos, aportes y sugerencias bibliográficas enriquecieron esta investigación y le dieron herramientas para construir una reflexión crítica y profunda.

Agradezco al profesor William López, codirector de este trabajo, quien con sus iniciativas y conocimientos lleva a la museología Colombiana a dar pasos cada vez más fuertes e importantes.

Un agradecimiento muy especial al arqueólogo Alberto Sarcina, cuyo ejemplo es motivo de inspiración sobre la relación de la arqueología, la historia, los museos y la gente. Su dedicación ha llevado a que el Museo y Parque Arqueológico e Histórico de Santa María de la Antigua sea lugar de transformación, inclusión, pluralidad y compromiso social.

Al instituto Colombiano de Antropología e Historia - ICANH y el Museo Colonial de Bogotá, especialmente al museólogo Manuel Amaya y la curadora Anamaría Torres, por abrirme las puertas de sus instituciones para desarrollar los componentes de esta investigación.

A los estudiantes indígenas Jefferson Chirimuskai, Adrian Torres y Karen Cuellar, quienes me acompañaron a recorrer las exposiciones y reflexionar sobre la presencia, voz y representación indígena en el Museo Colonial de Bogotá.

A mis compañeros de trabajo colaborativo: Paula Torrado, Catalina Mendoza y Manuel Rodríguez, quienes ampliaron y enriquecieron con sus conocimientos e ideas la experiencia en el museo del Darién.

Quiero agradecer a la comunidad gunadule de Arquía; a las comunidades emberá de Citará, Cuti y Eyaquera; a las poblaciones colonas de Santuario, Tanela y Gilgal; a las comunidades afrodescendientes de Marriaga, Titumate y Tarena; y demás poblaciones del Darién, por permitirme leer y ver el mundo de otra forma, por compartir sus conocimientos y por todo el apoyo que le han dado al Museo y Parque Arqueológico de Santa María de la Antigua.

Al historiador Paolo Vignolo por contarme y mostrarme ese lugar mágico que es el Darién.

Al profesor Edmon Castell cuyo pensamiento creativo le aportó reflexiones fundamentales a la lectura e interpretación del Parque Arqueológico.

A la profesora Zenaida Osorio por la profundidad de sus reflexiones.

Agradezco a mi familia y amigos, quienes me apoyaron incondicionalmente en todo este proceso con mucha paciencia y amor.

Introducción

Esta experiencia museológica empieza al oeste del golfo de Urabá y al norte de la selva tropical chocoana que comprende la región colombiana del Darién, lugar donde se encuentra el Museo y Parque Arqueológico e Histórico de Santa María de la Antigua del Darién.

Cuando me encontraba estudiando el pregrado en Historia en la Universidad Nacional de Colombia, ciertas decisiones y caminos me fueron llevando hacia esta particular región que esconde entre su selva húmeda a la primera ciudad que los conquistadores españoles fundaron en Tierra Firme, Santa María de la Antigua del Darién, hoy Parque Arqueológico. La importancia de su historia, un entramado de relaciones entre diversos actores y una secuencia de hitos que marcaron el rumbo de este continente y el resto del mundo, fue la principal razón para involucrarme con este particular sitio, que luego me abrió la posibilidad de participar en las exposiciones que se albergarían en su museo.

Santa María de la Antigua es parte fundamental de la historia colonial y de nuestro presente. Muchos grupos, actores y poblaciones están involucrados en esta compleja historia desde antes de la llegada de los españoles hasta el día de hoy, como son las comunidades que habitan en la región actualmente. Se trata de un universo heterogéneo de poblaciones que fueron conformando y dinamizando el territorio: comunidades indígenas gunadule y emberá, poblaciones afrodescendientes y colonos campesinos que llegaron en su mayoría desplazados de otras regiones como Córdoba, Bolívar y Antioquia a finales del siglo XX.

Mi primera experiencia con la museología -que sería homologada como el componente de práctica para el trabajo de grado- consistió en participar en la construcción del guión científico y curatorial y en apoyar en el montaje de las exposiciones de las primeras dos salas que se construyeron en el Museo del Parque Arqueológico. De este primer acercamiento con los museos entendí la importancia de la profesionalización en museología y la necesidad de reflexionar sobre la función social y la relación de los museos con sus contextos, la gente y el territorio. Es así como inicié la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio y desarrollé el componente de práctica a partir de esta primera experiencia en el Museo del Darién.

De esta experiencia, y de las inquietudes sobre las relaciones de los museos con la gente, la responsabilidad social y las estrategias para la inclusión de las comunidades en las exposiciones y demás actividades de los museos, surgieron reflexiones sobre la importancia de la participación comunitaria y la necesidad de incluir su voz en las instituciones museales.

Estas reflexiones me llevaron a plantear el tema que desarrollo en mi ensayo conceptual: la presencia, voz y representación de las comunidades indígenas en los museos coloniales. El museo escogido para hacer esta reflexión a partir de un estudio de caso fue el Museo Colonial de Bogotá, por tratarse de la institución museal más importante en el país dedicada al periodo colonial. Por lo tanto, es un lugar fundamental para entender cómo se están relacionando los museos coloniales en Colombia con los pueblos indígenas y otros actores relevantes en la historia de este periodo y en la conformación de la nación Colombiana.

Finalmente, uniendo la experiencia de la práctica en Santa María de la Antigua y las reflexiones que surgieron en el ensayo conceptual sobre la participación indígena y demás actores, el trabajo se completó con la realización del componente Colaborativo. Junto a tres estudiantes de la maestría en Museología y Gestión del Patrimonio: Paula Torrado, Manuel

Rodríguez y Catalina Mendoza, y de la mano con comunidades del Darién, trabajamos en el diseño de una exposición en torno a la Maternidad –tema escogido por el Comité Cultural del Darién- en la sala Comunitaria del Museo Histórico Arqueológico de Santa María de la Antigua. Con esta experiencia se materializaron muchas de las reflexiones que habían surgido en los otros dos componentes, entre ellas: lograr realizar un trabajo en conjunto con las comunidades, la participación y la inclusión de voces indígenas y demás poblaciones, y llevar a la práctica procesos decoloniales en los museos.

En ese orden de ideas, este trabajo está dividido en tres capítulos: el primero es el desarrollo del ensayo conceptual titulado: "*Presencia, voz y representación indígena en los museos coloniales. El caso del Museo Colonial de Bogotá*"; el siguiente capítulo se trata de la memoria de la homologación de la práctica realizada en el Museo arqueológico e Histórico de Santa María la Antigua del Darién en el 2017; y por último la memoria del trabajo colaborativo realizado en el mismo museo dos años después, con la participación en realización de los guiones para la exposición sobre la Maternidad en la Sala Comunitaria.

Índice General

Agradecimientos	5
Introducción	6
Capítulo 1	
Trabajo Conceptual: " Presencia, voz y representación indígena en los museos coloniales. El caso del Museo Colonial de Bogotá"	9
Capítulo 2	
Práctica: memoria de la práctica realizada en el Museo arqueológico de Santa María la Antigua del Darién	110
Capítulo 3	
Trabajo Colaborativo: memoria del trabajo colaborativo realizado en el Museo arqueológico de Santa María la Antigua del Darién.....	155

1. Trabajo conceptual

Presencia, voz y representación indígena en los museos coloniales.
El caso del Museo Colonial de Bogotá

Contenido

Resumen.....	11
Objetivos.....	12
Metodología y estructura	12
Alcances y límites	13
1. Discusiones teóricas en torno a la representación del “otro”, el uso de las colecciones, crítica decolonial y discursos curatoriales en los museos	13
(i) La representación del “otro” en los museos	15
(ii) Los usos de las colecciones coloniales.....	19
(iii) Posturas decoloniales y participación indígena en los museos	28
(iv) Discursos Curatoriales en contextos latinoamericanos - Museos y estados nacionales	377
2. Museo Colonial de Bogotá - Historia y transformación	433
Historia del Museo Colonial de Bogotá.....	433
La colección del museo.....	455
La última renovación del Museo Colonial.....	49
3. Lectura del Museo Colonial desde adentro.....	544
4. Análisis de las exposiciones: sala dos “El Viaje” y sala cinco “La Colonialidad Hoy”	611
Recorrido por la sala dos, <i>El Viaje</i>	644
Reflexiones sobre la sala dos, <i>El Viaje</i>	744
Recorrido por la sala cinco, “La Colonialidad hoy”	755
Reflexiones sobre la sala cinco, <i>La Colonialidad Hoy</i>	78
5. Lectura del Museo Colonial desde miradas indígenas.....	79
Reflexiones sobre la visita al Museo Colonial con estudiantes indígenas	89
Conclusiones	922
Glosario.....	1022
Bibliografía	1025

Resumen

El Museo Colonial, ubicado en pleno Centro Histórico de Bogotá, fue inaugurado en 1942 a partir de colecciones privadas que poseían las élites colombianas. La mayoría de los objetos habían sido confiscados a órdenes religiosas en el siglo XIX y vendidos a la sociedad más pudiente de la nueva república. La última renovación del Museo Colonial, que finalizó en el 2017, se realizó a partir de una nueva propuesta de guiones y con el objetivo de pasar de ser un Museo de Arte Colonial a Museo Colonial para dar cuenta de los procesos históricos y socioculturales ocurridos en la Nueva Granada de los siglos XVI al XIX y de su reflejo al día de hoy. Por tratarse de un museo colonial, es importante comprender si todos los actores implicados en la historia de la colonia y los diferentes sectores sociales que conforman la nación colombiana son invitados al diálogo y la construcción e interpretación de la historia y el patrimonio dentro del museo. El objetivo de esta investigación es el de entender si las comunidades indígenas, como actores fundamentales en la historia colonial y la construcción de nación, participan en el Museo Colonial de Bogotá y si es un museo que ha incluido en sus prácticas la reflexión decolonial. Para esto, fue importante analizar el museo desde varios frentes: a partir de las reflexiones teóricas de diversos autores, el punto de vista del museo, el análisis de sus salas de exposición y el punto de vista indígena.

Palabras clave: Museo Colonial, crítica decolonial, colonialismo, indigenización, autorrepresentación, participación indígena, ética de museos.

Title: The indigenous presence, voice and representation in colonial museums. The case of the Colonial Museum of Bogotá.

Abstract

The Colonial Museum, located in the historic centre of Bogotá, was inaugurated in 1942 from private collections owned by the Colombian elites. Most of the objects had been confiscated from religious orders in the 19th century and sold to the wealthier society of the new republic. The latest renovation of the Colonial Museum, which was completed in 2017, was carried out on the basis of a new proposal for scripts and with the aim of changing from being a Museum of Colonial Art to a Colonial Museum, to give an account of the historical and socio-cultural processes that took place in Nueva Granada from the 16th to the 19th century and their reflection today. As a colonial museum, it is important to understand whether all the actors involved in the history of the colony and the different social sectors that make up the Colombian nation, are invited to the dialogue and to the construction and interpretation of history and heritage within the museum. The aim of this research is to understand whether indigenous communities, as fundamental actors in colonial history and nation-building, participate in the Museo Colonial de Bogotá and whether it is a museum that has included decolonial reflection in its practices. For this, it was important to analyse the museum from various perspectives: from the theoretical reflections of various authors, the museum's point of view, the analysis of its exhibition rooms and the indigenous point of view.

Key words: Colonial Museum, decolonial critique, colonialism, indigenisation, self-representation, indigenous participation, museum ethics.

Objetivos

El objetivo de esta investigación es responder los siguientes interrogantes: ¿Las comunidades indígenas están presentes en el Museo Colonial de Bogotá? ¿Cómo están representadas? ¿Han participado en la forma como se estudia, interpreta y expone su patrimonio cultural dentro del museo? De estas preguntas se derivan otras inquietudes como entender si el museo tiene una posición crítica sobre el colonialismo y sus efectos en las poblaciones indígenas; si habla sobre las transformaciones o las problemáticas que han tenido esas poblaciones; si el museo reflexiona sobre los efectos del colonialismo en la interpretación, apropiación y divulgación del patrimonio; si la historia de la colonia es una construcción colectiva y si el Museo Colonial es un museo descolonizado.

Metodología y estructura

La metodología de la investigación consistió, en primer lugar, en el planteamiento de una discusión teórica a partir de diferentes autores en torno a la participación indígena, representación del “otro”, el uso de las colecciones, crítica decolonial y discursos curatoriales en los museos, discusión que le brindó herramientas teóricas a la investigación y fue el punto de partida para el análisis del museo; segundo, realización de entrevistas a personas que hacen parte del equipo del Museo Colonial: curadores y museólogos, para entender el museo desde adentro y su visión con respecto a la participación indígena, la historia del museo, sus colecciones y la crítica decolonial. Tercero, varias visitas al museo para hacer un análisis de las dos salas de exposición objeto de estudio de la investigación (sala dos, *el Viaje* y sala cinco, *La Colonialidad hoy*), con respecto a la puesta en escena, guión curatorial y museográfico, la relación con la colección y demás elementos que tienen que ver con la presencia indígena y los temas de la investigación. Por último, Realización de una serie de visitas con estudiantes universitarios que pertenecen a varias comunidades indígenas del territorio Colombiano, para entender su punto de vista sobre las exposiciones del museo, las colecciones y la forma como son representados.

El documento está dividido en cinco capítulos, más las conclusiones. El primer capítulo, *Discusiones teóricas en torno a la representación del “otro”, el uso de las colecciones, crítica decolonial y discursos curatoriales en los museos*, desarrolla cuatro líneas o temas de discusión: la representación del “otro” en los museos, los usos de las colecciones coloniales, posturas decoloniales y participación indígena en los museos, y discursos Curatoriales en contextos latinoamericanos - Museos y estados nacionales. En el segundo capítulo, *Museo Colonial de Bogotá - Historia y transformación*, se hace una reseña histórica del museo, se explica cómo se fue conformando su colección, el último proceso de renovación de sus exposiciones permanentes, el paso de Museo de Arte Colonial a Museo Colonial y algunas descripciones de su organización interna y su misión. En el tercer capítulo, *Lectura del Museo Colonial desde adentro*, a partir de las conversaciones con integrantes del equipo del museo, se mencionan algunos procesos que se están dando en su interior, la forma de

entenderse y pensarse a sí mismo y las miradas y proyecciones que tienen las personas que hacen parte de la institución. También se discuten algunas posturas, reflexiones y propuestas que se han realizado en torno a la presencia, la voz y la representación indígena y la crítica decolonial. El cuarto capítulo, *Análisis de las exposiciones: sala dos “El Viaje” y sala cinco “La Colonialidad Hoy”*, es un recorrido por las salas de exposiciones para reflexionar sobre el discurso curatorial, la forma en que se exponen las colecciones, entender cómo se están representando los pueblos indígenas, si tienen espacios de autorrepresentación, si se problematiza la historia de la colonia con respecto a las consecuencias para dichas poblaciones y si se reflexiona sobre la situación actual de los indígenas en el territorio colombiano, entre otros temas. En el último capítulo, *Lectura del Museo Colonial desde miradas indígenas*, a partir de las visitas realizadas con representantes de comunidades indígenas, se reflexiona sobre los imaginarios que tenían sobre el Museo Colonial, sus observaciones generales sobre las exposiciones y el museo, las lecturas que hicieron de la colección, los textos y los espacios donde se representa lo indígena, entre otros temas.

Alcances y límites

Se pretende con esta investigación hacer un análisis sobre la presencia, voz y representación indígena en el Museo Colonial de Bogotá a partir de las colecciones y los guiones curatoriales y museográficos; de discusiones teóricas; visitas al museo; conversaciones y entrevistas con el equipo de la institución y lecturas de las exposiciones de representantes indígenas. Queda pendiente para una ampliación de esta investigación, seguir dialogando con otras interpretaciones teóricas; más miradas y voces indígenas; incluir a todos los actores involucrados en el periodo colonial, como la población africana, ingleses, franceses, holandeses, españoles, criollos, zambos, mestizos, etc., además de enfocar la reflexión a sectores específicos de la población como las mujeres indígenas, las mujeres africanas, las mujeres españolas, los religiosos, los corsarios, los niños y las infinitas formas de agrupar a la sociedad.

Falta profundizar en temas de género, de lenguaje, y en las múltiples opciones y enfoques que existen para interpretar la colección y la historia de la colonia, por ejemplo analizar las transformaciones del paisaje y la naturaleza, la colonización ambiental, el territorio como escenario de acontecimientos históricos, etc.

1. Discusiones teóricas en torno a la representación del “otro”, el uso de las colecciones, crítica decolonial y discursos curatoriales en los museos

Para iniciar la investigación y el análisis sobre la presencia, voz y representación de las poblaciones indígenas en el Museo Colonial de Bogotá, es importante situarse antes en algunas de las discusiones que se han venido dando en las últimas décadas sobre varios temas relacionados con prácticas y perspectivas museológicas en los museos enfocados en la colonización europea en América. No sólo en el contexto colombiano, sino también haciendo

referencia a museos, experiencias y reflexiones en diferentes lugares y países, sobre todo americanos y europeos.

Durante la investigación teórica, mediante los temas y discusiones que los autores iban planteando, se identificaron cuatro líneas de discusión o ejes que sirven como guía para abordar el análisis de este trabajo: (i) La representación del “otro” en los museos, (ii) Los usos de las colecciones coloniales, (iii) Posturas decoloniales y participación indígena en los museos, y (iv) Discursos Curatoriales en contextos latinoamericanos - Museos y estados nacionales.

En la primera línea de discusión, *La representación del “otro” en los museos*, se desarrollan dos definiciones sobre la posición que asumen por lo general los museos con respecto al “otro”: museos en tercera persona o *museos de los otros* y museos en primera persona o *museos de uno mismo*, una discusión que nos da luces para entender de qué forma participan los pueblos indígenas y si tienen voz dentro el Museo Colonial.

En la segunda línea, *Los usos de las colecciones coloniales*, se reflexiona sobre la forma en cómo se construyen las colecciones, el tipo de colecciones y cómo se gestionan. Además se definen algunas estrategias de actualización que han adoptado algunos museos coloniales sobre la forma de utilizar o relacionarse con sus colecciones: la perspectiva estética, la perspectiva crítica, la perspectiva multicultural y la perspectiva autóctona. Luego se habla sobre la interpretación de las colecciones en torno al debate *evolucionista* que plantea que los objetos etnográficos por lo general se han presentado de forma sincrónica, haciendo referencia a objetos del pasado de “otros” y no a poblaciones todavía presentes. Por último se analiza la relación entre colecciones, museos, antropólogos y comunidades indígenas.

En la tercera línea, *Posturas decoloniales y participación indígena en los museos*, se discute sobre posturas coloniales y decoloniales en los museos y se reflexiona como en las exposiciones históricas no se brinda una comprensión clara sobre el colonialismo y sus efectos, y se siguen generando relaciones de poder. Sin embargo, en algunos museos con posturas decoloniales se están gestando cambios que incluyen una nueva forma de relacionarse con las colecciones, a tener un mayor sentido de responsabilidad ética hacia los pueblos indígenas y a incluirlos dentro de las actividades del museo y como gestores de su propio patrimonio. Luego se dan algunos ejemplos sobre procesos de descolonización en diferentes museos y exposiciones en diferentes partes del mundo.

Finalmente, en la cuarta línea o eje de discusión, *Discursos Curatoriales en contextos latinoamericanos - Museos y estados nacionales*, se inicia con una reflexión sobre la puesta en escena museal y la construcción de significado en las exposiciones. Se plantea que la noción de patrimonio en América latina se relaciona con la consolidación de los estados nacionales en el siglo XIX, después de los proceso de independencia en la mayoría de los países, donde el museo y sus narrativas, así como las escuelas, periódicos y dispositivos de información, fueron herramientas para la construcción de identidad a partir de una visión oficial y homogénea del pasado. Se expone el caso de México y finalmente, para el contexto colombiano, se plantea que los museos y las instituciones de la memoria han jugado un papel marginal en los procesos de construcción de nación y no se ha garantizado que estos procesos sean ejercicios colectivos, plurales e incluyentes. Además de ser instituciones oligárquicas que defienden el estatus de las élites a través del patrimonio cultural.

A partir de estas discusiones se desarrollan temas, conceptos y aspectos que son la base para realizar el análisis del Museo Colonial. Sin embargo, no sólo se plantean reflexiones importantes, sino que además surgen nuevos interrogantes que enriquecen la investigación.

(i) La representación del “otro” en los museos

El historiador Jesús Bustamante (2012) desarrolla dos definiciones sobre la posición que generalmente asumen los museos con respecto al “otro”. Se trata de un punto de partida para analizar quiénes son los que hablan, quienes escuchan y quienes están ausentes¹ en las exposiciones, en la construcción de colecciones, y demás actividades de las instituciones museales -en este caso específico los de antropología e historia-: *Museos de uno mismo y Museo de los otros*². Aunque el mismo autor las clasifica como categorías generalizantes, nos ayudan a situar desde donde se emite la voz de los museos y a quienes están incluidos en esa voz.

Los *museos de los otros*, son instituciones cuyo objeto de estudio es el “otro” y hablan por lo general en tercera persona, es decir, que la propia voz de los sujetos o culturas objeto de estudio no se incluye en las narrativas y guiones. Los *museos de uno mismo* corresponde a un tipo de institución donde su objetivo principal está enfocado en responder “Quiénes somos” y hablar en primera persona (Benoit de l’Etoile, en: Bustamante, 2012), de este tipo de museos hablaremos más adelante. Inicialmente veremos en qué consisten los museos que hablan en tercera persona.

Museos en tercera persona o Museos de los otros

Hablar sobre el significado del “otro” es una discusión que podría llegar a ser muy extensa y que no se puede abarcar en los alcances de este trabajo. Desde la antropología se trata de una visión que se ha ido modificando. En un principio de la disciplina, la construcción de la alteridad se trataba de hablar de un “otro” distante y exótico, que en el caso de América recaer en los pueblos indígenas. Sin embargo, desde comienzos del siglo XXI, la frontera entre las sociedades observadoras y las sociedades objeto de estudio se ha hecho cada vez más estrecha (Abreu, 2005).

Esta relación entre los “otros” y “nosotros”, entre sujeto y objeto de estudio, también se ha visto reflejada en los museos, “es decir, quién es el que hace el museo y formula su discurso expositivo. Y quién o quiénes son los que ejercen de objetos pacientes sobre los que se construye ese museo, con todos sus discursos” (Bustamante, 2012, p. 23). En palabras del antropólogo Massimo Canevacci (2012) se trata de una consecuencia histórica, “la división entre quien comunica y quien es “comunicado”, entre quien históricamente tiene el poder de narrar y quien solo tiene la condición de ser el objeto narrado” (p. 82).

¹ También se hace referencia a la Persona gramatical (primera, segunda o tercera).

² Estas definiciones las desarrolla Jesús Bustamante a partir de Benoît de l’Etoile (L’Etoile, Benoît de, *Le goût des autres: De l’Exposition coloniale aux Arts premiers*, París, Flammarion, 2007).

Según la definición de *museos de los otros* discutida por Jesús Bustamante (2012), este tipo de museos no tendrían contenido propio, ni tendrían preguntas y objetivos precisos, “la delimitación de sus contenidos sólo puede hacerse de forma «negativa», porque remite a todo lo que se contrapone a nosotros, lo que no es de aquí, lo que no es propio” (p. 27). Este tipo de museos están dedicados a hablar de otras culturas y han apropiado, incluso en Latinoamérica, la imagen del “nosotros” como una imagen de la cultura occidental³ y han confrontando esa imagen con los “otros”, todo lo que no cabe dentro de la definición de lo propio, lo “exótico”. “Desde sus orígenes, esos museos antropológicos se destinaron a presentar a las culturas “exóticas”, legitimando a lo largo del siglo XIX y principios del XX el rol de los países colonizadores” (Bennett, 1995; Harrison, 1997; Hooper-Greenhill, 1992; Young, 2001, en: Van Geert, Arrieta y Roigé, 2016).

En los museos, la construcción de las colecciones también tiene que ver con la construcción del “otro”. La manera en cómo se adquieren, se estudian y se exponen, habla de la forma en cómo los investigadores y museos se relacionan con las sociedades objeto de estudio y las imágenes que se construyen a partir de esa relación.

Para empezar, muchas veces los objetos coleccionados han sido desconectados de su contexto original (cultural), perdiendo mucha información sobre la sociedad a la que pertenecen o pertenecieron. Luego, como dice la antropóloga brasilera Regina Abreu (2005), los museos recibieron esas colecciones, destinadas a que investigadores, antropólogos, historiadores y museólogos hicieran estudios e interpretaciones sobre esos objetos de *otros*, dejando a un lado en sus prácticas de coleccionamiento, la auto-interpretación de los grupos o sociedades en cuestión. Esto también tiene que ver con un tema muy debatido actualmente sobre el patrimonio, las colecciones y los museos, y se trata de ¿a quién pertenecen los objetos patrimoniales? ¿Quién los produce o quién los guarda? (Bustamante, 2012), incluso podríamos preguntarnos, ¿quién los produce está de acuerdo con que ese *otro* los guarde? o hablando de culturas desaparecidas, ¿quién tendría el derecho de custodiar sus objetos?, preguntas motivo para otra discusión.

Por otro lado, la forma en cómo se exponen esas colecciones, los conocimientos que se construyen y se divulgan a partir de ellas, puede dar como resultado un sinfín de mensajes, que llevados a la interpretación dejan ver, entre muchas otras cosas, la relación de los investigadores y los museos con las sociedades objeto de estudio, perpetuación de relaciones de poder, o la representación de sociedades congeladas en el pasado, las colecciones formadas por antropólogos a partir de objetos recolectados en la investigación de campo a menudo tienen el poder de cristalizar imágenes poderosas sobre otras culturas (Abreu, 2005, 101).

Finalmente, las colecciones a partir de objetos de otras culturas, pueden encasillar y limitar la interpretación de una sociedad según la visión de los que investigan. Como cuenta el historiador y curador Christian Kravagana, haciendo referencia a la novela *Ambiguous Adventure*, publicada en 1962, Cheikh Hamidou Kane, el autor de la novela, habla sobre los diferentes tipos de resistencia de los pueblos de África ante los colonizadores, pero que pese a sus luchas pacíficas o armadas, las poblaciones terminan siendo catalogadas en una colección: “Quienes lucharon y quienes se rindieron, quienes lo aceptaron y quienes se

³ En referencia a la cultura gestada en el occidente del continente eurásico.

opusieron obstinadamente: llegado el momento, todos se vieron censados, divididos, clasificados, etiquetados, conscriptos, administrados” (Cheikh Hamidou Kane, en: Kravagna, 2008). En lo referente a las colecciones y la representación del “otro” en el museo, se profundizará más adelante.

Una pregunta clave que debe hacerse un museo antes de definir al “otro” es “quiénes somos”. Para el caso de los museos latinoamericanos - como como el mismo Bustamante plantea: “Y qué pasa con los «otros» que están y forman parte del «nosotros», presentes de forma obvia en todas las sociedades multiétnicas del siglo XX y XXI” (Bustamante 2012, p. 28). En ese caso, lo primero que debería reflexionar y problematizar un museo es quiénes somos como sociedad y desde qué voz vamos a hablar, hasta qué punto el “nosotros” limita con el “otro”. De esa forma, la construcción de la alteridad debe ser entendida como un proceso complejo y dinámico que reúne diversas relaciones entre sujetos y objetos que se construyen mutuamente (Abreu, 2005).

Esto se explica muy bien en el ejemplo que ponen sobre la mesa la historiadora Brenda Macdougall y la museóloga María Teresa Carlson (2009), con la creación, por parte de la última, del centro de cultura *Shxwt'a: selhawtxw*, junto con miembros de la comunidad *Stó:lō*, que habitan el Valle de Fraser y el bajo Cañón de Fraser de Columbia Británica en Canadá. El personal del centro cultural no sólo cuenta la historia entre los *Stó:lō* y los no aborígenes, sino que explica las tradiciones compartidas como hilos que van vinculando el presente con el pasado, lo que ha creado una relación más fuerte entre los *Stó:lō* y los no aborígenes dentro del territorio. Los no-aborígenes ahora no solo conocen a los *Stó:lō* y su pasado, sino que son también más conscientes de cómo continúan viviendo y contribuyendo a sus comunidades actuales y compartidas. Esto da como resultado una comprensión más empática hacia prácticas espirituales, culturales y rituales de la comunidad viva.

Preguntas que tendrían que hacerse los museos, sobre todo los que tratan temas de colonialismo son, ¿cómo hablar de los otros? ¿Cómo incluir al otro? ¿Cómo hablar de diversidad sin generar más rupturas y divisiones?

Museos en primera persona o Museos de uno mismo

Los *museos de uno mismo* son museos que hablan en primera persona, y generalmente involucran a las comunidades o son en sí museos comunitarios. La institución no habla por los demás, sino que abre las puertas para que las poblaciones hagan su propia autorrepresentación.

En este tipo de museos, la cuestión principal es la de resolver “quiénes somos” “y hacerlo pensando tanto en el visitante extranjero como en la propia «comunidad» que «el museo tiene como objetivo fortalecer o constituir» (Benoit de l’Etoile, en: Bustamante, 2012, p. 25). En este tipo de museos, las comunidades participan en muchos sentidos, desde la gestión, la construcción, la museología, la curaduría, las voces que narran, y por lo general los objetos y las colecciones que conforman estos museos vienen de la misma comunidad y del territorio (Bustamante, 2012). Los *museos de uno mismo* y los debates que han surgido en torno a la autorrepresentación, también han abierto discusiones y nuevas miradas sobre las colecciones y a que se generen nuevas prácticas de coleccionamiento (Abreu, 2005). Muchos museos han configurado y estudiado sus colecciones construyendo la imagen del “otro”, o en muchos

casos congelando en el tiempo la imagen de los pueblos o sociedades que no se conectaban con las propuestas museológicas más “occidentales”, como vimos en los *museos en tercera persona* o *museos de los otros*. Hoy en día muchas de esas prácticas están cambiando en los museos, y las mismas poblaciones son las gestoras de las colecciones, aquellos que antes eran mirados, ahora miran hacia sí mismos. Esto también ha dado como resultado que los estudiosos, investigadores y los mismos museos, estén cambiando de perspectiva y se estén convirtiendo en mediadores de las causas de los mismos grupos estudiados (Abreu, 2005).

Jesús Bustamante (2012) cita el ejemplo de museos en México, particularmente en Oaxaca: “Las comunidades indígenas de Oaxaca hacen sus propios museos, «museos de uno mismo» en su sentido más estricto, destinados a funcionar como referentes para la propia identidad, como lugares de la memoria y canon de prestigio, creados precisamente para referirse a unas prácticas y a un tipo de relaciones sociales que están desapareciendo o que ya lo han hecho, por la emigración que vacía los campos y/o por la entrada de nuevas prácticas y técnicas sustitutorias procedentes de los ámbitos urbanos. Se trata sin duda alguna de museos de comunidad, que además suelen ser comunitarios en su administración; pero al mismo tiempo son museos indudablemente antropológicos y etnológicos o de tradiciones populares o como se los quiera llamar” (p. 30).

Este tipo de museos algunas veces se activan o responden a situaciones donde la cultura, las tradiciones, el territorio, el patrimonio y la misma comunidad se encuentra en riesgo, incluso de desaparecer. La comunidad toma conciencia de sí misma, e inclusive con instrumentos políticos, donde se reconoce el prestigio cultural de forma orgullosa a través del patrimonio. El discurso expositivo del museo puede resultar muy potente como instrumento de afirmación y difusión (Bustamante, 2012). Este es el caso del ejemplo citado por Regina Abreu (2005) sobre museos que hablan en primera persona. Se trata de un museo en el estado de Amazonas brasilero, en el municipio de Benjamin Constant: el Museo de *Magüta*. Un pequeño museo con cinco salas de exposición, que fue gestado en medio de la lucha por la tierra por parte de los indígenas Ticuna, pobladores nativos de esas tierras. El museo surgió como un instrumento político en un momento crítico de movilizaciones y de enfrentamientos, incluso armados, de lucha por la restitución de sus tierras. Los Ticuna comprendieron que esa lucha sería más fuerte si iba acompañada de su reconocimiento como indígenas dentro de la sociedad brasileña, a partir de la construcción de memorias y de fortalecer la identidad indígena, y como estrategia se creó el museo donde se mostraría que los Ticunas estaban lejos de desaparecer y que eran una cultura única. Además de combatir estereotipos y alejarse de las representaciones del indígena brasilero genérico.

Hoy en día, el diálogo con las poblaciones indígenas se ha iniciado en muchos museos, “para definir un marco para una colaboración respetuosa en la restauración de ese inherente derecho humano: el derecho a ser el custodio de su propia cultura” (Arrinze y Cummins (eds.), en: Kreps, 2011). En ese orden de ideas, la participación de las comunidades indígenas en las instituciones museales, es un paso también a que los museos sean lugares de descolonización hacia afuera (Lonetree, 2009), es decir no sólo un museo descolonizado, sino un museo que impulsa el proceso descolonizador en la sociedad.

Sería interesante investigar si existen otro tipo de museos que abordan otras formas de relacionarse con el “otro”, tal vez museos híbridos, donde los límites de la alteridad se desdibujan o donde no exista una identidad en particular, como museos que traspasen

fronteras culturales, o museos que tienen espacios de autorrepresentación de muchas sociedades, entre muchas otras posibilidades. Eso sería motivo para otra investigación.

Nos queda preguntarnos, para nuestro caso de estudio, ¿el Museo Colonial de Bogotá es un *museo de los otros* o es un *museo de uno mismo*? en lo referente a la participación, voz y representación indígena. Dicho de otra manera, ¿es un museo que abre las puertas para que los pueblos indígenas hablen por sí mismos, cuenten su historia y su interpretación de la colonia?

(ii) Los usos de las colecciones coloniales

Pensar en las colecciones es pensar en las relaciones que se establecen entre sujetos y objetos. También significa pensar en los coleccionistas, entender que pretendían crear y como lo hicieron. De igual manera se debe entender de donde vienen los acervos de los museos, cuáles son los motivos e intenciones de su adquisición y cómo han utilizado las colecciones para sus propios fines. A través de las colecciones se puede, por ejemplo, construir una imagen nostálgica de un pasado de una región que pretende generar cierta identidad, aunque esta imagen no represente del todo el estilo de vida de ese pasado y a todos los sectores sociales. En pocas palabras, es una construcción que parte de la realidad, pero también de la fantasía o el mito (Mcmullen, 2009).

El museo occidental crea una ilusión de una presentación adecuada de un mundo recortando por objetos de contextos específicos y haciéndolos "representar" totalidades abstractas. Es decir, la producción de significado en la clasificación y exhibición de los museos está mistificada como la representación adecuada de las sociedades y la acumulación de posesiones construye la idea de identidad. Sin embargo a la hora de ordenar y exponer la recopilación se anula o borra el trabajo social de su creación (Clifford, 1985).

En occidente, por mucho tiempo coleccionar ha sido una estrategia de un yo posesivo de cultura y autenticidad. El acto de coleccionar refleja un "individualismo posesivo" de un sentido del "yo" como propietario, donde el individuo ideal se rodea de propiedades y bienes acumulados (Clifford, 1985). El tipo de colecciones, la forma como se gestionan y cómo están organizadas o incluso custodiadas, transmiten mensajes de jerarquía, asimetría o equilibrio (Belk, Wallendorf y Sherry, 1988). Coleccionar, en ese sentido, significa establecer un orden, unas prioridades, inclusiones, exclusiones, decisiones que seleccionan unas memorias y esconden otras y también, apropiación de esa memoria. Como dice Regina Abreu (2005), el antropólogo se convierte en un devorador de fragmentos de cultura y en los museos esos fragmentos son usualmente usados para representar una cultura como un todo, "representación sensiblemente problemática" (p. 105). Esto refleja el cuestionamiento que existe en la relación entre objeto etnológico o cultura material y las dificultades de explicar toda una sociedad a partir de ellos (Ishenblatt-Gimblet, en: Van Geert, Arrieta y Roigé, 2016).

Fabien Van Geert, Iñaki Arrieta Urtizberea y Xavier Roigé (2016) en su artículo titulado "*Los museos de antropología: del colonialismo al multiculturalismo. Debates y estrategias de adaptación ante los nuevos retos políticos, científicos y sociales*", plantean que algunos museos con viejas posturas coloniales han hecho un gran esfuerzo por renovar sus discursos y

contenidos de sus exposiciones. Pensando en museos que se han dedicado a hablar de otras culturas, han surgido cuatro estrategias principales de actualización sobre la forma de utilizar o relacionarse con sus colecciones: “(i) la perspectiva estética, que implica considerar los objetos antropológicos como obras de arte, revalorizando sobre todo su valor estético; (ii) la perspectiva crítica, que consiste en utilizar las antiguas colecciones coloniales para darles otro sentido, esencialmente deconstructivista; (iii) la perspectiva multicultural, que pretende convertir al museo en una institución al servicio de las nuevas sociedades multiculturales; y (iv) la perspectiva autóctona, en países con población indígena propia, en la que los museos intentan convertirse en un instrumento de reconciliación con las sociedades indígenas. Obviamente, en la práctica, estas diferentes estrategias se pueden entrelazar en un museo o incluso en una misma exposición (especialmente la perspectiva crítica con las demás), sin ser excluyentes” (p. 348). A continuación pondré en discusión estas estrategias, para tratar de ubicar cuál o cuáles de ellas son utilizadas por el Museo Colonial de Bogotá, sobre todo a partir de su renovación en el año 2017.

Las colecciones desde una perspectiva estética

Esta primera estrategia consiste en resaltar las cualidades formales de los objetos de la colección, dándole un carácter a la institución de museo de arte, “estetizando los objetos antropológicos coloniales para resaltar un supuesto valor estético universal” (Amselle, 2004, en: Van Geert, Arrieta y Roigé, 2016, p. 349). A simple vista es una postura que esquiva la problemática política en su discurso, no tiene que asumir una postura sobre el colonialismo, ni el multiculturalismo, ni la colección como representación. En este tipo de museos, la atención se centra en los objetos, omitiendo tensiones culturalistas, históricas o políticas en general (Bustamante, 2012).

Algunos museos sostienen que al asumir esta postura están poniendo al mismo nivel cualquier tipo de arte: “occidental” o “no occidental” (Van Geert, Arrieta y Roigé, 2016). Sin embargo, cuesta creer que incluso desde una mirada del arte tal grado de igualdad ocurra, porque la visión colonial y de “supremacía” cultural se sigue reflejando en la concepción de lo que es “arte” y de su calidad, incluso en los museos⁴. En las prácticas de organizar, legitimar y darle significado a 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” (García Canclini, 1999, p. 18), pero es una visión claramente occidental. Se han considerado ciertos objetos y saberes porque fueron generados por los grupos dominantes, o porque esos grupos son los que cuentan con el conocimiento y formación para comprenderlos y apreciarlos, es decir, para su gestión y control (García Canclini, 1999).

Fabien Van Geert, Iñaki Arrieta Urtizberea y Xavier Roigé (2016), citan esta problemática: “la presidencia de la República Francesa en 1995, propuso la apertura en el Louvre de una nueva sala dedicada a las “artes primeras”, desafiando tanto la oposición de los conservadores

⁴ El artista Pedro Pablo Gómez, plantea descolonizar la teoría estética, no solo a partir de la crítica estética mostrando el racismo, el patriarcado, el eurocentrismo, y el sexismo que está detrás de las teorías estéticas o en la historia del arte. También se trata de la tarea analítica de “entender cómo opera la estética como un poderoso régimen que, en la distinción entre arte y no arte, esconde la clasificación ontológica y la deshumanización de otros seres humanos” (Gómez, 2016).

del Musée de l'Homme, que no querían perder sus “tesoros”, como los del Louvre, resistentes a que este tipo de arte entrara en su “palacio”. Esta nueva galería pretendía, según Pomian, “la determinación política para afirmar simbólicamente la fuerza e igualdad de las culturas, reconociéndose esta igualdad en Francia en su más prestigiosa institución” (p. 349).

Por otro lado, esta “ventaja” de no tomar postura política, ha recibido también sus críticas. Museos coloniales que ni siquiera mencionan el colonialismo, ni cómo ha afectado a las culturas en cuestión, no se han cuestionado sobre el simbolismo o funcionalidad de sus colecciones (Van Geert, Arrieta y Roigé, 2016). Dicho en palabras de Jesús Bustamante (2012): “Probablemente es el modelo más actual, el que está de moda y parece responder mejor a las tendencias del momento, con una evidente fascinación por los objetos bien diseñados, bien acabados, a pesar de su clara condición fragmentaria y, sobre todo, sin que de ello se desprenda ninguna inquietud, ninguna consecuencia social o moral. Algo así como ocurre con el universo de la propaganda comercial más común” (p. 21). Suelen ser museos con obras de arte muy bellas que están expuestas por su calidad estética, pero no por su capacidad de contextualizar o de representación cultural.

Sin embargo en América ha ido surgiendo una nueva cultura visual, que intenta desprenderse de formas visuales foráneas. Se trata de entender un sector del arte colonial como algo que también representa cierta complejidad y el resultado de intersecciones entre culturas. Ya no se trata de separar el arte de los colonizadores vs colonizados, sino de ver un sincretismo cultural reflejado en el arte, que hace énfasis en el mestizaje, “se trató de un proceso que fue más allá del simple reacomodo pasivo de colonizadores y colonizados, y que más bien podría explicarse como la articulación asimétrica de las diferencias culturales entre ambos grupos. El arte consecuencia de esta encrucijada de diferentes mundos es el resultado de intersecciones muy complejas entre las culturas, historias y personas que dieron forma al mundo colonial hispanoamericano durante algo más de tres siglos” (Rivas, 2019). Por último, una forma de abrir la discusión sobre la colonización de forma crítica en los museos de arte colonial, es reflexionar sobre la terminología asociada a las manifestaciones artísticas producto de este periodo, “historiadores del arte como Ángel Guido, Martín Noel, Manuel Romero de Terreros, Manuel Toussaint, George Kubler, Damián Bayón, y Graziano Gasparini, por citar sólo algunos entre los más destacados, se abocaron a redefinir el léxico de las artes del período hispánico en América. Fue una discusión especialmente enfocada en la terminología relativa a los procesos de hibridación cultural, en la que sin embargo no se llega a cuestionar en profundidad el carácter colonial de toda esta producción artística. A la vuelta del siglo, en algunos círculos los términos “arte colonial”, “arte colonial español”, y en menor medida “arte virreinal”, son examinados con mayor atención y se los comienza a calificar como equivocados, e incluso ofensivos” (Rivas, 2019).

Las colecciones desde una perspectiva crítica

La perspectiva crítica utiliza la colección de manera muy distinta, al contrario de entender las piezas por su valor estético, se analizan desde una visión crítica y deconstructiva. Los objetos del pasado colonial se convierten en elementos para reflexionar sobre las colonias, las consecuencias, la dominación, el conflicto y la alteridad (Bhabha, 1992, en: Van Geert, Arrieta y Roigé, 2016). Desde esta perspectiva, los objetos no tienen valor en sí mismos sino

en lo que representan, “como ‘museología de la ruptura’, los objetos deben adoptar un papel secundario, creando exposiciones provocativas sobre temas de actualidad, con el objetivo de deconstruir la cultura y tratando de entender cómo la hemos construido” (Hainard, 2007, en: Van Geert, Arrieta y Roigé 2016, p. 351)

Las colecciones desde una perspectiva multicultural

En la perspectiva multicultural la colección se utiliza para reflexionar sobre la diversidad cultural de los territorios y naciones y promover la interculturalidad, a través de la reflexión sobre la historia colonial y el movimiento de poblaciones (Van Geert, Arrieta y Roigé, 2016). Es de alguna manera entender la colección también desde una perspectiva crítica, pero incluyendo más voces, grupos culturalmente diversos, en la reinterpretación de las colecciones coloniales, es decir, ampliando el estudio desde la interculturalidad, “el Museo Horniman en Londres, por ejemplo, desarrolló este enfoque incluyendo opiniones sobre los objetos de las de mismas “comunidades de origen”, debajo de los carteles escritos por los profesionales que explicaban las exposiciones. El museo pretendía crear un museo a varias voces. Esta práctica también fue establecida en el Musée Royal de Tervuren (Bélgica)” (Van Geert, Arrieta y Roigé 2016, p. 353). Se trata de un estudio y entendimiento de las colecciones enfocado no sólo a entender las diferencias culturales y reconociendo al otro, sino entender las relaciones e interacciones entre las distintas culturas (Walsh, 2007, en: Van Geert, Arrieta y Roigé, 2016).

Las colecciones desde una perspectiva autóctona

La perspectiva autóctona, tiene mucho que ver con el concepto de *museos de uno mismo*. Esta perspectiva trata de darle otro sentido a las colecciones y promover la participación de los pueblos indígenas dentro de los museos coloniales, y del restablecimiento de sus derechos (Dubuc, 2002, en: Van Geert, Arrieta y Roigé, 2016). “El patrimonio cultural se ha utilizado como un elemento clave para el restablecimiento de la dignidad de los pueblos que habían sufrido un fuerte proceso de marginación. Nuevos museos fueron creados con el objetivo de reparar las injusticias, resultado de la relación entre los grupos dominantes y los pueblos indígenas” (Halpin; Hames, 1999, en: Van Geert, Arrieta y Roigé, 2016, p. 354).

Cuando hablamos de darle otra perspectiva a las colecciones, también se trata de reconocer la importancia de ciertos objetos para los diferentes segmentos de la población, algunos fundamentales para la construcción de identidades de las sociedades indígenas (Oliveira Bruno, 2016), y de incluir en los museos esas formas distintas de relacionarse o interpretar los objetos patrimoniales.

La antropóloga social, Fabíola Andréa Silva (2016), cuenta sobre una experiencia de un proyecto realizado durante el 2015 “Cultura material e dinâmica cultural: Um estudo etnoarqueológico sobre os processos de manutenção e transformação de conjuntos tecnológicos entre os *Asurini do Xingu*⁵”. El objetivo era realizar un estudio sobre los procesos de producción y usos de objetos tecnológicos de los Asurini (como la cerámica, el trenzado, el tejido, los adornos corporales, las armas y objetos en hueso y madera), y al

⁵ Población indígena que habita hoy el estado de Pará en la región Amazónica de Brasil.

mismo tiempo los procesos de transmisión de conocimientos entre generaciones. Una de las actividades del proyecto fue la realización de un trabajo curatorial participativo a partir de la colección de objetos Asurini. Dentro de las reflexiones que la curaduría colaborativa dejó, fue que gracias a la participación de los Asurini, los objetos se enriquecieron con nuevas interpretaciones y con la producción de significados identitarios. De las actividades con los Asurini, surgieron varias observaciones importantes: (i) que los objetos son producto de las relaciones sociales y provocan en las personas que se identifican con ellos, emociones, acciones y reacciones; los objetos son el resultado de procesos de aprendizaje y la transmisión de conocimientos de generación en generación, por lo tanto, no solo son importantes por sus usos cotidianos o rituales, sino por la continuidad y transformación cultural de una sociedad; que los objetos tiene la facultad de traer recuerdos e historias a las personas, por lo tanto hacen parte fundamental para la construcción de memoria; los objetos son piezas claves para la construcción de alteridad e identidad ya que hacen parte de las dinámicas de relaciones con “otros” (Silva, 2016).

El museólogo Josué Carvalho realizó un estudio de campo desarrollado durante los años 2010 y 2011, que se relaciona con el pueblo *Kaingang* que habita los territorios que corresponden a los bosques de pinos en los actuales estados de Sao Paulo, Paraná, Santa Catarina y Rio Grande do Sul, en Brasil, y la Provincia de Misiones, en el norte de Argentina. Al analizar cómo puede funcionar el museo dentro del contexto indígena, concluye que la relación con los objetos apela a recuerdos que deben ser recogidos, pero no con el fin de solo resguardarlos, sino de revivirlos de otra manera (Carvalho, 2012). La reflexión que aporta Carvalho es que el museo debe recurrir a contar la historia de manera dinámica y no de forma estática, es decir, un museo vivo. En la lógica de un pueblo indígena, esto puede significar que el museo se relaciona con el grupo, está inmerso en él, no solo como espacio para resguardar objetos, sino para que sus memorias sean contadas por las personas que en el presente tienen las huellas del legado cultural de su pueblo. Más que un lugar de recuerdos, cuando se pretende contar la historia de un grupo étnico, el Museo necesita poner en la agenda cuestiones relacionadas con la necesidad de ampliar y adquirir conocimientos sobre sí mismos, con el objetivo de hacer una reflexión crítica y propuestas de soluciones a sus dilemas en diferentes campos, ya sean educativos, económicos y/o político-ambientales (Carvalho, 2012, p. 57).

Después de discutir las diferentes formas que pueden existir sobre la forma en que los museos se relacionan con los objetos de su colección, vale la pena preguntarse ¿qué tanto participan las diferentes voces y diferentes grupos culturales en las exposiciones, interpretación de las colecciones y demás actividades de los museos coloniales o incluso en la propia organización de los museos? “Se trata de una propuesta de cambio profundo y habrá que ver si los conservadores, los antropólogos y los dirigentes políticos están dispuestos a aceptar esos cambios” (Van Geert, Arrieta y Roigé, 2016, p. 355).

Hasta aquí tenemos una pregunta más para nuestra investigación y caso de estudio en particular, como se planteaba al principio de esta discusión: ¿cuál o cuáles de estas estrategias de actualización con respecto a las colecciones se acercan más a la forma en como el Museo Colonial de Bogotá se relaciona y utiliza su colección? en lo referente a la presencia, voz y representación indígena.

Las colecciones y el debate evolucionista

La forma en cómo se construyeron muchas de las colecciones y como han sido interpretadas trae otro debate. Una gran parte de los museos de antropología e historia construyeron sus colecciones a partir de posesiones recogidas, despojadas o robadas de otras sociedades y puestas luego en exhibición, muchas veces para reforzar el poder de la autoridad y de los regímenes coloniales (Macdougall y Carlson, 2009)⁶. La presentación de estas colecciones por lo general ha sido sincrónica, se hace referencia a objetos del pasado de “otros”, de sociedades tribales o primitivas, pero no hacen referencia a los cambios, transformaciones o las problemáticas que esas culturas han tenido a lo largo del tiempo hasta el presente.

Las formas de exhibición y relación con la cultura material, tienen que ver con la distancia entre sujeto y objeto y la distancia entre “occidente” y el resto. Lo que Christian Kravagna (2008) llama *tiempo evolucionista*, que sitúa a las culturas en tiempos iniciales, el antropólogo Johannes Fabian lo llama *Tiempo encapsulado*, y ambos se caracterizan por un “rechazo de la coetaneidad”. En el tiempo presente de estudio, se congela en el pasado a la sociedad que es observada. Es decir, las culturas investigadas son parte del pasado o están a punto de desaparecer (Fabian, en: Kravagna, 2008). En ese orden de ideas los objetos de la colección representan un pasado de una cultura moribunda o debilitada, reforzando el discurso colonial. Al presentar una sociedad congelada en el tiempo, se refuerza la forma de interpretar culturas alejadas como estados “más atrasados” o una infancia de civilización (Abreu, 2005). Los objetos son vistos como los “representativos” o “las mejores” imágenes congeladas de una cultura, reduciéndola a productos físicos y separados de conocimientos relacionados (McMullen, 2009).

El historiador Camilo de Mello Vasconcellos (2012) explica el tema desde la definición de evolucionismo social o darwinismo social, un modelo que expone las diferencias entre las sociedades en términos de sus estados o grados de evolución (salvajismo, barbarie o civilización). En estas definiciones está implicado un concepto de cultura desde una visión eurocéntrica, que estaba en sintonía con un proyecto de expansión neocolonialista europeo a inicios del siglo XX. Una visión marcada por una idea de “progreso” según la visión de los europeos. Esto se refleja en la forma como se presentan los objetos en el museo, sin articulación al contexto donde fueron producidos o utilizados, de forma aislada y bajo una visión eurocéntrica.

El literato Edward Said, plantea esta discusión evidenciando que desde la visión eurocéntrica las demás voces culturales son vistas como “tradicionales”, “primitivas” o “pre-modernas”, pues la manera “correcta” de conocer el mundo es a partir de la racionalidad científica desplegada desde la modernidad europea. En ese sentido, Said plantea que muchos de los discursos de las ciencias humanas hacen parte de la maquinaria geopolítica de saber/poder, que ha invalidado la posibilidad de incluir en la construcción del conocimiento otras miradas y voces. Esto se sustenta en la división del mundo en centros y periferias, donde los centros (sociedades occidentales) son los lugares donde se encuentra la racionalidad y la ciencia y por

⁶ El problema de la legitimidad de la adquisición y posesión de las colecciones de los museos occidentales, como señala la museóloga Moira Simpson, es el resultado de relaciones desiguales entre los colectores y propietarios del patrimonio en el marco de un contexto colonial, que además se basa en conceptos y normas occidentales (Simpson, 1996).

lo tanto tienen la tarea de crear y difundir el conocimiento, mientras que las periferias (el resto de sociedades), pasivas y pre-rationales, sustentadas en mitos, solo pueden ser las receptoras del conocimiento y el progreso (Said, 1995).

Al clasificar los objetos procedentes de varias culturas por categorías, y sacados de sus contextos, en lo que se cae, además, es en una generalización y homogeneización de las sociedades a las que pertenecen los objetos. “Como Lothar Baumgarten afirmó más tarde, el museo, apenas modernizado, se puede entender como ‘la reserva del colonialismo’ en un doble sentido: *Unsettled Objects* revela la adicción imperialista a apropiarse y acumular lo desconocido, la exigencia de controlar al Otro por medio de la organización y la clasificación. La visión de vitrinas rebosantes que contienen objetos ‘entre sí semejantes’, cuya similitud estriba a veces en su función, otras en su decoración y otras en su forma, da testimonio del interés por un coleccionismo que no se preocupa de las estructuras sociales sino de ofrecer una panorámica global” (Kravagna, 2008).

Sabiamente sugirió el antropólogo Franz Boas a finales del siglo XIX, "el principal objeto de las colecciones etnológicas debe ser la difusión del hecho de que la civilización no es algo absoluto, sino relativo, y que nuestras ideas y concepciones son verdaderas sólo en lo que respecta a nuestra civilización... nuestro pueblo no es el único portador de la civilización, sino que la mente humana ha sido creativa en todas partes" (Boas, 1887, en: Jacknis, 1985).

Relación entre colecciones, museos, antropología y comunidades indígenas

Un debate interesante y controvertido es el de analizar las relaciones y transformaciones que han existido entre los museos, sus colecciones, sus profesionales, los antropólogos y el protagonismo indígena en relación con los acervos de los museos (Russi y Abreu, 2019; Grupioni, 2008; Vasconcellos, 2012).

A finales del siglo XIX, los lugares de consulta, de producción de conocimiento y de investigación de la antropología se encontraban en los museos. En ese contexto, las colecciones eran consideradas los testimonios y pruebas materiales de las diferentes culturas (Russi y Abreu, 2019; Vasconcellos, 2012). Para el antropólogo Franz Boas, la importancia de los grandes museos residía en ser lugares donde se tenían los medios necesarios para el avance de la ciencia. Si la investigación sobre la cultura material de los pueblos no se realizaba en el museo, no había otro lugar donde se pudieran realizar, pues era el único sitio con las condiciones para reunir, preservar y comunicar esas grandes series de objetos que eran la base para la investigación científica (Boas, en: Jacknis, 1985). Para él, incluso, más importante que utilizar los objetos para las exhibiciones, era la realización de investigación científica a partir de ellos, como material de estudio de la etnología y arqueología (Jacknis, 1985). A partir de los años 20, con la antropología relativista, inaugurada por Boas y Bronislaw Malinowski, las investigaciones se van desprendiendo poco a poco de los museos y se van trasladando a las universidades (Russi y Abreu, 2019). Aunque los museos continuaron hasta 1930 como lugares importante para la antropología, especialmente para la investigación, el final de la "era de los museos" había sido presagiado desde hacía mucho tiempo, al desconectarse de la investigación y al terminar la conexión con el museo del propio Boas (Jacknis, 1985).

El científico social Luis Donisete Benzi Grupioni, buscando explicaciones a las causas de porque los museos etnográficos entraron en crisis, unas de las razones que encontró es que precisamente la investigación antropológica se haya transferido de los museos a las universidades. Además, mientras eso ocurría, las colecciones de los museos tenían pocas nuevas adquisiciones y presentaban un estancamiento en los estudios de la cultura material. En ese contexto, resultaba más interesante para los antropólogos, la posibilidad de realizar salidas de campo a las comunidades indígenas, conviviendo con la población que producía los objetos. Hoy en día, los museos siguen desvinculados de las investigaciones de campo y eso crea cada vez más distancia entre los museos e investigadores y grupos indígenas (Cf. Lurie, 1981, en: Grupioni, 2008).

Otro factor que se suma a esa distancia, es que las colecciones de los museos no son utilizadas en la enseñanza de la antropología, porque no son alimentadas con nuevas piezas y las que hacen parte del acervo han sido recogidas de forma aleatoria, fragmentada, descontextualizada y sin el acompañamiento de una documentación básica, necesaria para su estudio, es decir, son colecciones que dicen poco. De esto se puede concluir que los museos están cumpliendo la misión de guardar y conservar objetos, pero en la investigación, producción de conocimiento y divulgación de sus colecciones todavía se quedan cortos. Esto como lo explica Grupioni (2008), se debe a la forma como históricamente esas instituciones fueron concebidas.

Otro tema para analizar, es la enorme distancia que tienen los pueblos indígenas con los museos que resguardan los objetos de sus antepasados y en esto los etnólogos tienen parte de la responsabilidad, cuando no priorizan una interlocución con los productores de los artefactos recolectados. Los estudios de las colecciones comenzaron a ganar fuerza en la medida que se vinculaban con las sociedades que los producían, conjugando nuevas investigaciones de campo con los acervos de los museos y vinculando el estudio de la cultura material con cuestiones relacionadas con etno-historia, etno-estética, organización social, representación visual e identidad étnica (Grupioni, 2008, p. 25).

Desde la segunda mitad del siglo XX, surge el movimiento denominado Nueva Museología, que fue demarcado en la Mesa Redonda de Santiago de Chile en 1972. Varios debates entre los profesionales de los museos desencadenaron el surgimiento de una nueva forma de pensar el museo y la museología y su papel en la sociedad. Eso implicaba nuevas maneras de investigar, de coleccionar y de exponer, así como nuevas tipologías de museos, como los ecomuseos, museos de territorio o museos sociales. En los años 1980, las ideas decoloniales empezaron a generar críticas a los museos tradicionales y sus prácticas, y a impulsar movimientos e ideas en favor de involucrar a las comunidades y los territorios, a la descentralización, la interdisciplinariedad, la contextualización y participación a cambio de autoridad (Russi y Abreu, 2019). A partir de los años 90, los museos antropológicos empezaron a reflexionar sobre su función social y revisaron su forma de exponer y de representar al “otro”, además de la conservación y producción de conocimiento. Paralelamente el movimiento de la Nueva Museología cada vez tenía más seguidores entre museólogos y profesionales de los museos, impulsado también por el Consejo Internacional de Museos (ICOM). El concepto de comunidad toma fuerza con la Nueva Museología, pues la noción de “público” relacionado con un comportamiento pasivo se transfiere al de “comunidad”, como propietaria y beneficiaria de los valores culturales en sus territorios. En

ese sentido, el museo se debía a su comunidad y tendría que estar al servicio de esta (Inieta, 1994). De esta forma se empezaron a ampliar los movimientos dirigidos a la relación de los museos con las comunidades, en especial aquellas alejadas de los centros urbanos. La llamada *museología social* se consideró una forma de acercar al museo a la sociedad, sobre todo a las poblaciones invisibilizadas, donde el museo comunitario se convirtió en una herramienta de lucha. Otros movimientos también iban tomando esa dirección, como la *museología crítica*. Esas transformaciones se vieron reflejadas en cambios de políticas en los museos y políticas culturales en algunos países, como el reconocimiento de naciones diversas y plurales, concepciones también promovidas por la UNESCO en convenciones y conferencias desde mediados de los 90 (Russi y Abreu, 2019).

Por otro lado, los pueblos indígenas, afros y migrantes en el mundo y en Colombia, desde la última década del siglo XX, empezaron a realizar nuevas exigencias a los antropólogos y a los museos, sobre la creación y comercialización de sus productos culturales y de construir casas de la cultura en sus propios poblados, además de movimientos de reafirmación étnica que reivindicaban el acceso a los bienes producidos por sus antepasados en los museos. La movilización de los grupos indígenas llevó al “descubrimiento” de los museos para los indígenas que desde los años 90 empezaron a crear sus propias instituciones museales (Russi y Abreu, 2019; Vasconcellos, 2012). Para algunos representantes de las comunidades indígenas, las colecciones depositadas en los museos empezaron a ganar sentido, porque, por un lado al verlas en las exposiciones se sentían orgullosos de sus producciones materiales y de su identidad, o porque en ellas reconocieron prácticas culturales que se habían perdido o se estaban perdiendo y que se querían rescatar. Los pueblos indígenas han descubierto que los museos pueden ser espacios importantes en sus luchas de autodeterminación, que son lugares para el resguardo de la memoria y para rescatar prácticas culturales que están desapareciendo (Freire, 1998, en: Grupioni, 2008, p. 29). Ese creciente interés de las comunidades indígenas, marca unas nuevas posibilidades y transformaciones en la relación de los museos, los investigadores y los pueblos indígenas. Señala la necesidad de nuevas formas de comunicación, colaboración y diálogo, incluso para la conformación de nuevas colecciones y estudios científicos (Grupioni, 2008). Estas prácticas y tendencias que abren espacios de participación y equipos interdisciplinarios, con representantes de diferentes sectores sociales, pueblos y culturas se han denominado con la expresión de “museología colaborativa” o “museología compartida” (Russi y Abreu, 2019).

Este es un momento en el que las relaciones entre antropólogos y los museos deben dialogar con los discursos y las producciones culturales de los pueblos indígenas, “Cada vez más somos llamados a justificar nuestras prácticas de investigación y a tener a los representantes de las sociedades que estudiamos como interlocutores, en un proceso de negociación que se vuelve cada día más complejo” (Grupioni, 2008, p. 30).

Para el fin de esta investigación, las preguntas que surgen de esta reflexión son: ¿las colecciones indígenas que se muestran en el Museo Colonial de Bogotá muestran distancia entre el objeto y sujeto de estudio? ¿Cómo son las representaciones sobre los pueblos indígenas? ¿Hablan sobre los cambios, las transformaciones o las problemáticas que han tenido esas poblaciones? ¿Son generalizantes y homogeneizadoras?

(iii) Posturas decoloniales y participación indígena en los museos

Hoy en día todavía persiste en la sociedad un pensamiento colonialista que alimenta preconceptos o estereotipos sobre las poblaciones indígenas. Las imágenes y representaciones de estas sociedades se han construido a partir de diferentes intereses ideológicos y políticos a lo largo de la historia. Muchas de esas imágenes, que por lo general son imágenes estereotipadas, fragmentadas y equivocadas, siguen estando presentes en el imaginario colectivo. Muchas de estas ideas y preconceptos sobre los pueblos indígenas se construyen en los colegios y la historia que le enseñan a los niños y niñas en los salones de clase, “la idea del indio salvaje, perezoso que vive de la caza y la pesca, místico y guerrero, ha poblado el universo lingüístico de niños y jóvenes a lo largo de la vida escolar” (Vasconcellos, 2012, p. 129).

Los museos a través de sus exposiciones, actividades educativas y la interpretación de las colecciones pueden continuar alimentando esos estereotipos o impulsando transformaciones en el pensamiento colectivo. Por contar con los objetos y cultura material que pertenecen a las poblaciones indígenas, los museos tienen un papel muy importante sobre los cambios de esos imaginarios y de la construcción de un escenario más crítico sobre el lugar que desempeñan las comunidades indígenas en la sociedad (Cury, 2017; Vasconcellos, 2012).

Así como en el inicio del movimiento de la Nueva Museología entre 1960 y 1970, la museología del siglo XXI sigue teniendo unos desafíos importantes en la cuestión de la función social de los museos y su compromiso con la sociedad (Sardinha, 2014). Aunque se han visto cambios y transformaciones en las últimas décadas en los discursos y uso de las colecciones en los museos antropológicos y coloniales, y se avanza en metodologías más incluyentes y colaborativas, muchas veces las exposiciones históricas no brindan una comprensión clara sobre el colonialismo y sus efectos continuos (Lonetree, 2009). Los museos se han quedado atrás, frente a otras instituciones, en problematizar temas de justicia social y derechos humanos, y en sus exposiciones no se profundiza lo suficiente en las difíciles verdades de colonización y los actos genocidas que se han cometido contra Pueblos indígenas (Galla, en: Kreps, 2011). Los conquistadores europeos, se siguen presentando como exploradores o científicos y aunque se muestra la diversidad cultural que existe en los países latinoamericanos, no se profundiza en las relaciones, en lo que sucedió durante cinco siglos, la aniquilación de gran parte de la diversidad y “el genocidio que la conquista implicó para América” (Van Geert, Arrieta y Roigé 2016, p. 347). De esta forma se sigue perpetuando el imaginario dominante de los “vencedores”, la perspectiva de los vencidos y sus descendientes sigue siendo excluida (Rivas, 2019). En los museos y exposiciones se siguen reflejando intereses e ideologías coloniales y las colecciones han sido herramientas que siguen perpetuando relaciones de poder (Kreps, 2011).

Los museos tienen la responsabilidad de hablar sobre las consecuencias del colonialismo: ataques continuos y sistemáticos contra indígenas, sus tierras, soberanías y formas de vida, situaciones que hoy en día todavía siguen ocurriendo. Hablar de los hechos y sus consecuencias, y enfrentar la historia, hacen parte de los procesos descolonizadores y de curación para los pueblos indígenas - y por lo tanto para el empoderamiento de sus futuras generaciones- (Lonetree, 2009). “Este llamado a decir la verdad como estrategia descolonizadora es fundamental, y nuestros museos deben servir como sitios donde las

verdades duras se dicen honestamente. Tenemos que asegurarnos de que nuestros museos incluyan las historias difíciles que sirven para desafiar los estereotipos profundamente incrustados, no sólo los de la desaparición nativa que las exposiciones de los museos del pasado han reforzado en la conciencia de las naciones, sino la ignorancia voluntaria de las naciones para enfrentar su pasado y presente colonialista” (Lonetree, 2009).

No se trata de caer en discursos que romantizan a las poblaciones indígenas, que finalmente terminan siendo visiones homogeneizadoras sobre el universo indígena que es supremamente diverso y que también tiene tensiones y conflictos. La visión romántica se vuelve superficial y no permite hacer propuestas que abarquen la plenitud de la historia indígena y se olvida de la dimensión política (Bustamante, 2012). En pocas palabras, no hay que romantizar el discurso sobre lo indígena y hay que tener en cuenta el contexto histórico en el que sucedieron los hechos coloniales, sin que eso implique que no se acepten o visibilicen las consecuencias de la colonia para las poblaciones indígenas, y su reflejo al día de hoy.

Ética de museos, decolonialidad y Participación indígena

En los museos donde se han venido dando transformaciones a favor de problematizar y reflexionar sobre las consecuencias culturales y políticas de los procesos coloniales, los cambios se han orientado a expandir las perspectivas usadas para presentar e interpretar las colecciones, a generar nuevos contenidos a partir de ellas, a ampliar las miradas museales e incluir diferentes formas de construcción de conocimiento y a tener un mayor sentido de responsabilidad ética hacia los pueblos indígenas. Eso ha exigido que dichas poblaciones participen en la forma como se estudia, se interpreta y se expone su patrimonio cultural en los museos, además de poner en el centro del discurso museológico los derechos culturales y humanos (Cury, 2017; Kreps, 2011). Estas transformaciones se han enfrentado a grandes desafíos y polémicas, sobre todo porque las colecciones y la configuración de los museos son resultado de visiones coloniales (Rivas, 2019).

La historiadora del arte, Janet Marstine (2011), desarrolla el concepto de la *ética de los museos*. Se trata de la comprensión de prácticas que fundamentan las instituciones museales, basadas en tres líneas de acción principalmente: inclusión social, transparencia radical y tutela compartida del patrimonio. Sugiere acciones que están comprometidas con el mundo que lo rodea, responde a una sociedad diversa y dinámica, y se centra en la transparencia en las políticas y prácticas de los museos. El museo ético es socialmente responsable y reconoce las diferentes identidades de sus equipos y sus públicos como algo híbrido y fluido y no como algo estático y encasillado, y se establece como un laboratorio ideal para la promoción de la justicia social y los derechos humanos. Para la *ética de los museos* los estudios de género y la antropología crítica ofrecen herramientas revolucionarias, “esto se debe a que los métodos que han surgido recientemente del feminismo, la teoría queer y la teoría poscolonial han problematizado el proceso de "otredad" en términos tan profundos que conducen a la renegociación de las relaciones clave en el museo, tradicionalmente configuradas en oposiciones binarias. Esto incluye los binarios entre director/curador del museo y personal de apoyo; entre el personal del museo y su público; y entre museos y comunidades. Al hacerlo, los métodos de los estudios de género y el poscolonialismo llaman a una reconsideración de la representación en sí misma, la función central de los museos” (Marstine, 2011).

En las instituciones museales que han asumido posturas decoloniales⁷ se están tratando de invertir relaciones de poder, así como de la autoridad: los investigadores científicos, historiadores del arte y otros profesionales, ya no son los que tienen la voz de la autoridad del conocimiento, sino que esta autoridad se ha compartido e incluso trasladado a las voces de las personas cuyas culturas se representan en los museos. Las reflexiones que se han dado entre investigadores y los mismos museos en torno a las prácticas decoloniales van encaminadas a preguntas como: “¿Qué impacto tuvo la imposición del poder colonial en las sociedades indígenas y sobre la producción cultural dentro de ellas? ¿Qué impacto tienen las relaciones de poder del colonialismo en la interpretación de objetos?” (Kreps, 2011).

Cada vez es más frecuente que las comunidades indígenas también hagan parte del equipo de los museos -sobre todo los de antropología-, cuyos aportes le dan otras perspectivas, sensibilidades y valores culturales a las exposiciones y a las colecciones, además de ser el puente para tejer una estrecha colaboración con las comunidades locales (Macdougall y Carlson, 2009).

Para la museóloga Marília Xavier Cury (2016) los museos deben apuntar a políticas institucionales que incluyan la participación indígena, que respeten sus derechos constitucionales en relación con la imagen, la privacidad y autoría, “para los museos, la ausencia de una legislación específica y normativa se vuelve preocupante para aquellos que se dedican cotidianamente a la musealización de las culturas indígenas, los mismos indígenas y los profesionales de museos” (p. 4).

Existen diferentes modelos de museos descolonizados que se pueden catalogar de manera general en dos formas: por un lado, los museos tradicionales que abren sus puertas a la participación indígena y nuevas formas museológicas a partir de la colaboración, y por otro lado, los museos mismos comunitarios o museos indígenas. Esas dos formas, según la antropóloga Andrea Roca, son manifestaciones distintas de la “indigenización” de los museos, con formatos y alcances diferentes, incluso complementarios, pero ambos muy necesarios (Roca, 2015; Cury, 2016).

El concepto “indigenización” de los museos, que plantea Andrea Roca, consiste en procesos agenciados por indígenas en las instituciones museales que ponen sobre la mesa el reconocimiento de su derecho soberano y auto-representación, la propiedad y administración de sus propios saberes y tradiciones, ejerciendo, por tanto, su derecho a la identidad, a la tierra, al pasado, a la historia y a la memoria (Roca, 2015, p. 142). En este proceso lo colonial ya no es la referencia para definir las identidades, la cuestión colonial hace parte del escenario, pero ya no como el actor principal. Los procesos de indigenización pueden ser muy diversos, proporcionan narrativas distintas en los museos, y se conectan con luchas indígenas que poseen un denominador común: “el control indígena sobre sus recursos, estrechamente vinculado al control sobre su representación cultural” (Roca, 2015, p. 143).

⁷ Teniendo como referencia la noción de *colonialidad* planteada por el sociólogo peruano Aníbal Quijano desarrollada en su noción de *colonialidad del poder*, la colonialidad haría referencia a un patrón de poder global. Una vez concluida la colonización, la colonialidad permanece como un esquema de pensamiento y acción que legitima las diferencias entre sociedades, sujetos y conocimientos. La *decolonialidad* se trata de una corriente de pensamiento que analiza críticamente la matriz del poder colonial y se convierte en un proyecto que busca trascender históricamente la colonialidad y romper la relación dominador-dominado.

Las muestras y espacios museales que se articulan con estrategias de lucha, habilitan espacios de políticas performativas, movilizan memorias, le plantean desafíos a las historias coloniales y combaten preconceptos.

Los museos indígenas por lo general se articulan a luchas y conquistas en políticas públicas. Es decir surgen para satisfacer necesidades y para expresar su visión del mundo y dialogar con la sociedad. Sus dinámicas son distintas, se construyen a partir de participaciones y articulaciones entre los líderes y la comunidad, entre los más viejos y los más jóvenes, entre investigadores y profesores indígenas, respetando las jerarquías y formas de organización social. Este tipo de museos representan mucho más que un edificio o un predio, “un museo es un territorio, es cultura, son las relaciones y todo lo que se vive en ese espacio (Cury, 2016).

Por otro lado, las prácticas colaborativas no son garantía de la descolonización, esto implica relaciones equilibradas, “y en las estructuras dialógicas siempre está el que puede hablar más alto” (Roca, 2015, en: Cury, 2016. P. 6). Aunque muchos museos han hecho esfuerzo por involucrar a distintos sectores sociales, participación de las comunidades en las exposiciones y actividades, algunos patrones de participación siguen demostrando desigualdades en el acceso al patrimonio. La verdadera equidad viene de hacer planteamientos revolucionarios sobre la responsabilidad social de los museos y reconocer las diferentes identidades y su participación dentro de la institución. Esto también implica nuevos enfoques que desafían la autoridad y los roles autoritarios tradicionales, a favor de diálogos y discusiones sobre los temas que para las personas son relevantes. Solo practicando una negociación de poder, de gobernanzas compartidas se puede producir equidad, “la gobernanza compartida es la clave para la autorrepresentación, un derecho humano” (Marstine, 2011). Sin embargo, en los museos indígenas debe prevalecer la decisión indígena, la equidad se debe buscar en los museos tradicionales, pues son instituciones públicas que sirven a la sociedad (Cury, 2016). La relación entre los museos y la sociedad en verdadero diálogo paritario, dan paso a una sociedad más justa. “El pluralismo democrático, la autoridad compartida y la justicia social son políticas y prácticas distintas pero convergentes y juntas definen un museo socialmente responsable” (Marstine, 2011).

En todo caso, es necesario que las instituciones museales reflexionen constantemente, actualicen sus políticas en pro del reconocimiento e inclusión de voces diversas, tengan autocrítica sobre el legado colonial en la formación de colecciones y discursos curatoriales, y que sus transformaciones se evidencian en acciones concretas (Kreps, 2011).

Algunos ejemplos de museos y exposiciones descolonizadas, indigenización y crítica decolonial

Como ya se había mencionado, México es un país que cuenta con un amplio repertorio de “museos de uno mismo”. Para el museólogo Demián Ortiz (2012), al referirse a la museología comunitaria de Oaxaca, su influencia no sólo se expresa a nivel nacional, sino que llega hasta Centro y Sudamérica, constituyendo un referente teórico-metodológico muy importante. Para el año 2000 –según estadísticas nacionales- se tenían registrados alrededor de 270 proyectos museológicos comunitarios en México (INAH-DGCP, 2001, en: Ortiz, 2012, p. 137), “también puede constatarse en la paulatina generación de un robusto corpus

teórico, metodológico y organizativo, en cuyo desarrollo han intervenido, en distintos grados, las propias comunidades, las instituciones y la academia” (Ortiz, 2012, p. 137).

La función principal de estos museos, es constituirse como un lugar de resistencia y contestación a las políticas gubernamentales con respecto al patrimonio, demandando la custodia de los objetos principalmente arqueológicos y promoviendo los espacios de autorrepresentación como alternativa a narrativas convencionales sobre la historia y la cultura. Sin embargo, la museología mexicana ha carecido de una perspectiva que incluya de manera integral el patrimonio cultural y el natural. Los museos por lo general se centran en la arqueología y la historia local, “se ha dado mucha mayor prioridad al patrimonio cultural, y se han relegado e incluso omitido las temáticas relacionadas con la naturaleza” (Ortiz, 2012, p. 138).

En Brasil, existen aproximadamente 457 museos considerados como antropológicos, que constituyen un universo diversificado de instituciones entre públicas y privadas, de pequeño, mediano y gran tamaño y clasificados entre tradicionales, ecomuseos, museos comunitarios y museos universitarios (Russi y Abreu, 2019, 32). Varios museos desarrollan experiencias colaborativas con pueblos indígenas, entre ellos: el Museu Paraense Emílio Goeldi, el Museo do Estado de Pernambuco, el Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás, Museu Nacional do Rio de Janeiro, el Museu do Índio, el Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, el Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de Santa Catarina y el Museu Histórico Pedagógico Índia Vanuúre (Russi y Abreu, 2019).

Uno de los ejemplos más citados en Brasil sobre el “descubrimiento del museo por los indígenas”, término desarrollado por el historiador José Ribamar Bessa Freire, es el Museo Magüta, en Benjamin Constant, Amazonas, que funcionó desde la década de 1980. Este museo, ya mencionado antes en los ejemplos de *museos de uno mismo*, es un caso de lo que Andrea Roca (2015) denomina “indigenización” de los museos. Es un museo que reafirma la identidad de los pueblos Ticuna, revaloriza sus saberes tradicionales a la vez que ayuda a la reivindicación de sus tierras y derechos sociales. Además de contribuir en el conocimiento y valorización de los indígenas Ticuna -para ellos mismos y para la sociedad en general-, el museo y su colecciones, producto de donaciones y participación de muchas personas, se convirtieron en testimonio de su presencia en esas tierras que eran reclamadas por los madereros y caucheros de la zona (Pacheco de Oliveira, 2012; Bessa Freire 2003, en: Roca, 2015, p. 128). Una reflexión importante que ha salido del museo, es que las exposiciones han tenido el cuidado de no presentar las colecciones y los objetos de manera que no refuercen los estereotipos sobre el atraso o la “primitividad” con las que generalmente son señalados los pueblos indígenas (Bessa Freire, 2009).

El historiador José Ribamar Bessa Freire (2009), se refiere a varios procesos y experiencias en Brasil de los últimos 20 años, que aportan a la reflexión sobre la relación de los indígenas con los museos y la crítica decolonial: el Museo de *Magüta* en Benjamin Constant, ya mencionado, la *Embaxada dos povos da floresta*; dos exposiciones etnográficas montadas por instituciones públicas: el Museo Amazónico de la Universidad del Amazonas y el *Museo Paraense Emílio Goeldi*; y dos proyectos: el Museo abierto del *Descubrimiento*, una iniciativa privada, y el museo del Indio en Brasilia, del gobierno distrito federal.

La *Embaxada dos povos da floresta*, es un proyecto que le dio un giro simbólico y decolonial a una edificación que representaba el saqueo y esclavitud de los pueblos indígenas. En el

periodo colonial los *bandeirantes*, organizaban expediciones que salían de São Paulo con el fin de capturar indios para ser esclavizados. En el siglo XVIII construyeron un predio con la colección etnográfica producto de los saqueos: *A Casa do Sertanista*. En 1989 un grupo de indígenas obtuvieron permiso de la prefeita de São Paulo en ese entonces, Luiza Erudina, para instalar en la Casa Sertanista un centro cultural indígena denominado: a *embaxada dos povos da floresta*. Por varios años se desarrollaron actividades, exposiciones, performances, programas de radio, música, proyección de videos, además de contar con una biblioteca especializada en temas indígenas y de medio ambiente. Dentro de su estrategia de divulgación, estaba mostrar lo más fuerte y bello que tienen las culturas indígenas (Bessa Freire, 2009).

En 1997 el Museo Amazónico de la Universidad del Amazonas realizó la exposición *Memoria da Amazônia: Expressões de Identidade e Afirmação Étnica*. El director, Geraldo Sá Peixoto Pinheiro, ya le había abierto varias veces las puertas a los indígenas con varias muestras de arte y cultura, con el fin de preservar el patrimonio histórico y cultural, hacer y rehacer las memorias sociales, hacer visible las luchas por la restitución de memorias silenciadas y la complejidad de las culturas de los pueblos indígenas de la amazonia. Para la exposición se trajeron piezas de varias instituciones portuguesas, pertenecientes a la colección etnográfica del naturalista Alexandre Rodríguez Ferreira, quien recorrió varias regiones de Brasil y logró obtener ejemplares de plantas, animales, minerales y objetos fabricados por los indios en el siglo XVIII. Las extraordinarias piezas, generaron sentimientos de orgullo en los indígenas y no indígenas, una revelación de un pasado compartido de refinamiento y una conciencia de identidad regional: muchos amazonenses recordaron sus orígenes indígenas, y por su parte, los indígenas quisieron recuperar las piezas y empezaron a exigir que la colección no viajara nuevamente a Portugal. Sin embargo, después de varias cartas, peticiones, discusiones, la universidad argumentó que ni las comunidades indígenas, ni la misma universidad tenían las condiciones necesarias para conservar los objetos. La falta de conocimientos técnicos y restauración, y de materiales, fueron los motivos por los cuales la colección volvió nuevamente a Portugal. Pero fue justamente en ese momento cuando se entendió la necesidad de empezar a generar las condiciones para que no se repitiera esa situación en el futuro (Bessa Freire, 2009). La Antropóloga Luz Vidal, le agregó a la discusión que el concepto dominante de arte pone al arte indígena bajo el nombre de artesanía por falta de sensibilidad, por preconceptos y hasta desprecio, sin embargo este ejemplo destaca la grandeza estética de los objetos indígenas y su reconocimiento por la mayoría de la sociedad. Para la antropóloga más importante incluso que el regreso de los objetos a su lugar de origen es que los indígenas reconozcan su memoria y se junten para hacer la exigencia (Luz Vidal, en: Bessa Freire, 2009, p. 232).

Otra experiencia sobre retomar y darle un giro simbólico a un lugar es la del Museo Goeldi. En el palacio de Rio De Janeiro, en 1808, el príncipe regente declaró la guerra de exterminio contra los indios *botocudos* del *vale do Rio Doce*. El palacio sirvió de vivienda para gobernadores, virreyes y la familia real. Este lugar, reconocido por las políticas de exterminio indígena, en 1992 recibió la exposición itinerante *Ciencia Kayapó – Alternativas contra a Destruição*, organizada por el Museo Paraense Emílio Goeldi. El museo puso como parte de la exposición una maloca dentro del palacio, como una forma de reparación histórica. La curadora Denise Hamú, preocupada por la deforestación de la selva, buscaba en la exposición

despertar una conciencia ambiental y mostrar que las estrategias de producción agrícola indígena ofrecían nuevos modelos que no destruyen el equilibrio de la naturaleza. Los saberes indígenas se muestran como fundamentales, una valiosa fuente de información sobre el conocimiento de ecosistemas y sus saberes pasan a ser parte del futuro de la región y no como algo del pasado, como muchos sectores de la sociedad todavía creen. Si el conocimiento indígena fuera valorado y tenido en cuenta por la ciencia moderna, los indígenas tendrían el lugar que merecen como pueblos ingeniosos, inteligentes, sensibles, prácticos y que han vivido por miles de años en la Amazonia sin destruirla (Bessa Freire, 2009).

El *Museo del Descubrimiento*, es un contraejemplo de lo que antes se ha mostrado. Se trata de un megaproyecto que cubre una parte del litoral de Bahía, en el área da *Coroa Vermelha*, donde en 1500 se celebró la primera misa en Brasil y donde hoy justamente habitan cerca de mil indígenas *Pataxós*. El *proyecto Memorial do Encontro*, pretendía celebrar los 500 años de la llegada de los portugueses a Brasil, con la construcción de cuatro grandes edificaciones: *a Taba indígena, o Terreiro da Cruz, o Museu do Encontro y o Pátio Jesuítico*. Pero las críticas no se hicieron esperar, lo primero, como indagó el antropólogo José Augusto Sampaio, es preguntarse si tiene sentido construir un centro de convenciones dentro de un terreno indígena. Además, cualquier iniciativa debe ir de la mano con los deseos, usos y costumbres y tradiciones de los *Pataxós* (Sampaio, en: Bessa Freire, 2009, p. 237). Los mismos indígenas adicionalmente estaban preocupados por temas ambientales con la construcción del proyecto. Una de las críticas más fuertes, se trataba de que el proyecto no tuviera una verdadera propuesta para valorizar los saberes indígenas, y no problematizaba el hecho de que una de las consecuencias más graves del colonialismo fuera justamente desacreditar las experiencias milenarias de las comunidades indígenas. Bessa Freire (2009) reflexiona sobre la palabra “descubrimiento” en el título del proyecto, “un concepto banal y oscuro, porque supone una visión eurocéntrica del mundo que podía ser alimentada por el universalismo cristiano imperialista del Renacimiento, y que no puede ser aceptada por nuestra moderna concepción secular, pluricultural y multiétnica de las civilizaciones y las culturas, preocupada por la restitución y por el reconocimiento de las diferencias culturales e históricas de los pueblos” (p. 241). Para concluir, este proyecto desperdicia una oportunidad para reflexionar sobre la contribución de los indígenas en la conformación de la nación brasilera, no abre espacio para mostrar las formas violentas de la colonia y la destrucción de las poblaciones indígenas. No incluye los siglos de dominación colonial, la esclavitud, la usurpación de sus tierras, masacres, resistencias y el etnocentrismo incorporado en la alteridad (Bessa Freire, 2009, 241).

Para mencionar otro ejemplo, se encuentra el *Museo do indio da Brasilia*. Un museo pensado para combatir los estigmas y la discriminación contra los indígenas, cuyo lema es: “*um museu contra preconceito*”. Estigmas que todavía siguen presentes en la sociedad brasilera y latinoamericana. Según la antropóloga Berta Ribeiro, una de las realizadoras del museo, la función social que deben cumplir los museos etnográficos en Latinoamérica es la de contribuir a que las naciones se reconcilien y se identifiquen con su herencia pluriétnica y pluricultural (Berta Ribeiro, en: Bessa Freire, 2009, p. 246).

Estas experiencias también muestran algo interesante y es que las reflexiones sobre el concepto de “museo” discutido por museólogos, también es discutido por los indígenas, al

igual que su función social. Casi todos se han identificado con el museo como un lugar de conocimiento, investigación, estudio y salvaguardia de la memoria, un lugar para la participación de diversos sectores y grupos sociales. Pero además, los pueblos indígenas ya no están aceptando pasivamente que los museos que no son construidos por ellos tengan el monopolio del discurso histórico. Quieren dejar de ser el objeto musealizado para también ser gestores de dichas instituciones (Bessa Freire, 2009).

En Colombia, existen 455 entidades museales registradas en la Red Nacional de Museos del Ministerio de Cultura, de las cuales aproximadamente 85 son consideradas como museos antropológicos, entre públicos y privados, de pequeño, mediano y gran tamaño y clasificados con categorías distintas como antropológicos, etnográficos, arqueológicos, indígenas, comunitarios y universitarios⁸. Sin embargo, el ejemplo de “indigenización” que aquí se presenta está relacionado con procesos de construcción de memoria colectiva y hace parte de la *Red Colombiana de Lugares de Memoria*.

La Red Colombiana de lugares de Memoria (RCLM) se creó en el 2015 como una instancia social comunitaria y participativa que agrupa 30 iniciativas de memoria a lo largo y ancho del territorio colombiano (27 comunitarias y 3 del gobierno), lideradas por comunidades indígenas, negras, campesinas y urbanas que empezaron a construir memoria colectiva en medio del Conflicto Armado Interno para garantizar la reparación y la No repetición (Red Colombiana de Lugares de Memoria [RCLM], 2019). Dentro de sus reflexiones, han planteado salir de los límites que implica la palabra *museo* –aunque muchas cuenten con exposiciones y colecciones–, y se han identificado como lugares de memoria, de experiencias, encuentro, construcción colectiva y colaborativa, de espacios de intercambio de saberes a través de expresiones culturales y artísticas y la elaborar herramientas pedagógicas y comunicativas, que no necesariamente llevan la palabra “museo” en su nombre.

En la Amazonia colombiana, en el corregimiento de la Chorrera, se encuentran *Los Hijos Del Tabaco, Coca Y Yuca Dulce*⁹, quienes con el apoyo del Centro Nacional de Memoria Histórica desarrollaron un proceso de construcción de memoria desde el año 2013, en respuesta a los acuerdos y compromisos institucionales adquiridos en el 2012 durante la conmemoración del etnocidio y desplazamiento forzado indígena por la empresa cauchera Casa Arana a principios del siglo XX. Esta explotación cauchera anglo peruana representa uno de los episodios más sanguinarios de la región amazónica, donde se esclavizó y se produjo el exterminio de alrededor de 30.000 indígenas en las riberas los ríos Putumayo, Caquetá, Amazonas e Igará-Paraná. Después de cien años de silencio instaurado por el miedo y el dolor, los sobrevivientes y descendientes de las víctimas están construyendo su propia narración de los acontecimientos, en un proceso de investigación que incluye rituales asociados a la coca, el tabaco, la yuca dulce y la palabra de los mayores. Como parte de los procesos de memoria que han realizado los pueblos de la Chorrera también se encuentra la resignificación de la Casa Arana como la *Casa del Conocimiento*. Esta casa fue convertida en una escuela y cuenta con un archivo documental, sala de exposiciones y lugar para la

⁸ SIMCO - Museos inscritos en el Programa de Fortalecimiento de Museos. Disponible en: - http://www.museoscolombianos.gov.co/fortalecimiento/sistema-de-informacion-de-museos-colombianos/museos_registrados_simco/Paginas/default.aspx [Consultado: 15.01.2021].

⁹ Los Hijos Del Tabaco, la Coca y la Yuca Dulce, pueblos Uitoto, Okaina, Muinane y Bora, están representados por la Asociación Zonal indígena de Cabildos y Autoridades Tradicionales de La Chorrera (AZICATCH).

pedagogía y la reflexión sobre la historia y la construcción de memoria colectiva a partir de la ley de origen. Durante estos procesos ha sido fundamental la presencia de los mayores, que a través del uso de plantas sagradas guían a su pueblo por el camino de la memoria. “Hemos decidido hacer memoria, aunque nos duele, porque creemos que desde afuera siempre han faltado palabras para mostrar la verdadera dimensión del sufrimiento. No hay una sola excepción a este oprobio y vergüenza. Por eso hemos empezado a ser protagonistas de nuestras propias narraciones y memoria, para que el mundo sepa lo que pasó, aprenda la lección y tenga presente que la emancipación de los indígenas de la Chorrera es una responsabilidad y sigue siendo una asignatura pendiente en el mundo” (RCLM, 2019).

Los procesos de descolonización en los museos, sus políticas, códigos de ética profesional, procedimientos individuales, reflexiones en torno a las consecuencias del colonialismo para los actores implicados, también son reflejo de las diferencias con las que cada país se ha relacionado históricamente con las comunidades indígenas. El Museo de Antropología de la University of British Columbia (MoA), en Vancouver, Canadá, es un ejemplo de un proceso de indigenización de los museos a partir del trabajo colaborativo con pueblos indígenas, donde se le da un nuevo abordaje a las colecciones, especialmente las del pueblo Musqueam, trabajando de la mano con ellos en la construcción de nuevas narrativas y representaciones de ellos mismos. Este museo localizado en el campus de la University of British Columbia desde 1976, en lo que antes eran las tierras ancestrales de los pueblos indígenas Musqueam, cuenta con un gran acervo producto de investigaciones etnográficas en el Pacífico Sur y cultura material de los pueblos indígenas (Roca, 2015).

Los Musqueam tienen sus orígenes en un grupo cultural más amplio, conocido como Coast Salish. En su lengua nativa, Halkomelen, la palabra “Musqueam” significa “gente de hierba de río” que pone en evidencia la relación histórica que ha tenido esta población con el río Fraser. Actualmente viven en tres reservas que constituyen una parte muy pequeña de lo que era su territorio tradicional. Las investigaciones arqueológicas han demostrado su ocupación por más de 9.000 años. Como ocurrió con todos los pueblos de Canadá, a partir de 1976, los Musqueam pasaron a ser gobernados por la llamada *Indian Act*, una ley que tenía el poder de definir su estatus indígena, de acorralarlos, de controlarlos dentro de sus pequeñas reservas y cambiarles sus formas tradicionales de gobernanza. En 1879, según la política de “generación perdida” empezaron a funcionar las llamadas escuelas residenciales, donde los niños y niñas eran arrancados de sus familias para recibir educación cristiana, aprender los idiomas oficiales y volverse ciudadanos canadienses, sin que quedara ninguna huella de su pasado indígena. Además, a partir de 1888 se le permitió pescar a los indígenas únicamente para consumo personal, “todos los cambios resultantes del contacto con los blancos fueron acompañados de una brutal aniquilación de la población Musqueam” (Roca, 2015, p. 134). Sin embargo, en los últimos 50 años los Musqueam han conseguido muchas conquistas, y son pioneros en las peticiones al gobierno federal para el reconocimiento y protección legal de los pueblos indígenas, la comprobación del derecho de sus tierras y el restablecimiento de la pesca comercial entre muchos otros logros, además de comprender que la autorrepresentación en los espacios museológicos era fundamental para efectos incluso sobre la justicia. La primera exposición que realizaron los Musqueam en el MoA fue en 1986 y desde allí su presencia en el museo ha sido constante. Esta primera exposición “Las manos de nuestros ancestros” fue un trabajo colaborativo con el personal del museo, que contaba con 100

objetos que tenían entre 500 y 4000 años de antigüedad y que provenían del territorio donde actualmente se encuentra el museo. La exposición surgió también como respuesta al primer ministro de Canadá en ese momento, Pierre Trudeau, quien sostenía que no había ninguna señal de que esa tierra perteneciera a las poblaciones indígenas. Otras exposiciones que siguieron, aparte de la lucha por la reivindicación de sus tierras, sus derechos culturales y sociales, tenían la intención de mostrar la belleza y la grandeza del patrimonio histórico de esa región y en promover una comprensión de la situación actual por la que atraviesan las poblaciones indígenas (Roca, 2015). Este proceso de colaboración e indigenización, también significaba para el museo un cambio en sus políticas y tendencias, “una vez reconocida oficialmente la ocupación territorial de las tierras musqueam por el MoA, se creó una deuda y obligación de correspondencia que, a partir de ese momento, mantuvo una estrecha relación de reciprocidad entre ambos” (Roca, 2015, p. 139).

Museos como el Tropenmuseum en Holanda y el National Museum of the American Indian - NMAI (Smithsonian Museum) en Estados Unidos, han intentado desarrollar políticas y procedimientos en cooperación con los pueblos indígenas y han tratado de adoptar una postura reflexiva sobre su pasado colonial. Para el caso del NMAI, la historiadora Amy Lonetree sin embargo señala, que aunque el NMAI ha implementado una metodología colaborativa, falta todavía un análisis claro y contundente sobre el colonialismo y sus efectos. Sin ese análisis el museo se sigue quedando corto en el paso a la descolonización. Museos como el Centro Ziibiwing en Estados Unidos, han incluido visiones indígenas de la historia a través de la representación de la tradición oral de las comunidades Saginaw Chippewa. En este museo la tradición oral es la base de la estructura narrativa (Lonetree, 2009). Para el historiador Camilo de Mello Vasconcellos, no es suficiente mostrar la diversidad cultural. El modelo multiculturalista norteamericano, realmente contribuye a generar más distancia entre las culturas o pueblos distintos que al fin de cuentas no dialogan y se genera más exclusión (Vasconcellos, 2012).

En España todavía falta una reflexión desde los museos y las instituciones educativas para entender a profundidad la diversidad sobre la que se ha construido la población española, cuestionar las visiones sobre sociedades y comunidades homogéneas y hacer una crítica sobre el imaginario en el que se ha construido lo “europeo” y lo “español” basado en una sociedad masculina y “blanca” (Jimenez y Mariblanca, 2016). Además de cuestionar las consecuencias de la colonización en las poblaciones colonizadas.

(iv) Discursos Curatoriales en contextos latinoamericanos - Museos y estados nacionales

Puesta en escena museal - identidad y transformación

En los museos se seleccionan, se conservan y se exponen esos objetos que son considerados como los representantes de la identidad colectiva de una sociedad. Mediante la curaduría “se manifiesta un discurso museológico que se articula a partir de la representación de los objetos en el espacio museal” (Puebla 2015, p. 240) y por lo tanto en la exposición, o escenificación a través de lenguaje museológico de esos objetos, se están realizando prácticas de construcción de significado (Kravagna, 2008). En palabras del historiador Camilo de Mello Vasconcellos, el museo es un productor de sentidos de la sociedad. Los discursos elaborados por las

acciones curatoriales de las instituciones museales de alguna manera contribuyen a la construcción de identidades, “tales discursos buscan dar sentido a un conjunto de elementos organizados en el tiempo y el espacio, que se consideran patrimonio de una comunidad” (Vasconcellos, 2020).

Las exposiciones son un canal de comunicación entre la propuesta curatorial y los visitantes. Para su construcción se habrán realizado elecciones y síntesis, además de darle un nuevo contexto a los objetos de la colección para la construcción de la narrativa. En todo el proceso de elaboración se han tomado muchas decisiones hasta llegar a la puesta en escena final, “en el campo de los museos no existen exposiciones neutras, pues todas obedecen a patrones, decisiones, disputas internas y selecciones realizadas por los actores directamente involucrados en su concepción” (Vasconcellos, 2020, p. 713). Finalmente, la exposición al abrir sus puertas será visitada por un público que tomará también sus propias decisiones, tomará posiciones y realizará sus propias interpretaciones (Vasconcellos, 2020).

Las acciones alrededor del patrimonio cultural pueden manifestar un conjunto de prácticas de significación que unen a las personas, pero también un lugar para la complicidad. En la definición, preservación y difusión del patrimonio, en el afán por mantener cierto prestigio histórico, se ha caído en la pretensión de que la sociedad no está dividida, ni por clases, etnias, grupos, y la conservación de esos bienes ha trascendido esas fracturas sociales (García Canclini, 1999).

Si hacemos una revisión de la noción de patrimonio desde la teoría de la reproducción cultural¹⁰, como plantea el antropólogo Néstor García Canclini (1999), esos objetos y bienes culturales reunidos por una sociedad para preservar su historia realmente no pertenecen a todos, aunque estén disponibles para todas las personas, los diversos grupos se apropian de formas distintas y desiguales de la herencia cultural, “no basta que las escuelas y museos estén abiertos a todos, que sean gratuitos y promuevan en todas las capas su acción difusora a medida que descendemos en la escala económica y educacional, disminuye la capacidad de apropiarse del capital cultural transmitido por esas instituciones” (p. 17).

Por otro lado, la construcción moderna de la noción de patrimonio se relaciona directamente con la consolidación del Estado-nación como instrumento para construir una identidad nacional, apoyado por el modelo francés de finales del siglo XVIII. En ese contexto “dos instituciones eran de importancia estratégica para la consolidación del proyecto burgués: escuelas y museos” (Vasconcellos, 2020, p. 713).

A finales del siglo XIX los discursos narrativos estaban más ordenados y sistematizados, los objetos empezaron a seleccionarse y organizarse -en un ambiente controlado y cerrado- para envolverlos en la mística del valor patrimonial, y la narrativa giraba alrededor de un monólogo reducido en vitrinas de exposición que no tenían ninguna relación con el público. A mediados del siglo pasado este enfoque de distancia con el público y las colecciones fue cambiando, el desafío se convirtió en acercarse a las personas y a los objetos. Uno de los acontecimientos que marcaron una nueva etapa museológica en América latina y resto del mundo, fue la ya mencionada celebración de la Mesa Redonda de Santiago de Chile en 1972, donde se reevalúa el papel social de los museos y de su acción cultural como agente de

¹⁰ Según la teoría de la reproducción cultural, introducida por Pierre Bourdieu y Jean-Claude Passeron, el sistema educativo reproduce desigualdad y dominación. La forma como se transmite la cultura explica que determinados grupos tengan garantía de éxito o fracaso.

progreso “las protestas estudiantiles de mayo de 1968 en Francia y el debate sobre una nueva inserción para museos de América Latina, resultantes de resoluciones de la Mesa Redonda de Santiago de Chile 1972, asumiendo que los museos debían acercarse a las comunidades de su entorno, hicieron una demanda por un nuevo protagonismo público en la reformulación de diferentes programas dentro de las instituciones museales, con el surgimiento de ecomuseos en Francia, Portugal, en Canadá, los Museos Comunitarios en México y los Museos Del Barrio en los Estados Unidos, como un intento de elegir al público como el gran protagonista de las acciones Museológicas” (Vasconcellos, 2020, p. 714). Estos cambios se han dado de maneras y velocidades distintas dependiendo de las discusiones que se han dado en el campo de lo museal en diferentes países y entornos académicos.

Museos y Estados Nacionales

Para los museos coloniales en América resulta difícil recordar ese episodio concreto que es la colonia, pero que cuya riqueza patrimonial tiene un gran valor artístico y cultural. Además, “las instituciones que en suelo europeo vendrían a configurar la imagen del «otro», en suelo americano vienen a configurar la «propia imagen» o una parte importante —fundacional— de ella” (Bustamante, 2012, p. 19).

Los discursos curatoriales en América se han enmarcado dentro de cada país y cada territorio, sin que se haya abordado el tema colonial como una problemática que abarca todo el continente -por lo menos en los países de Latinoamérica-, y los procesos coloniales se han discutido dentro de los límites territoriales de forma aislada, “una de las características que diferencian desde el siglo XIX las instituciones museísticas americanas —especialmente latinoamericanas— de las europeas, es precisamente el horizonte. Las europeas, quizá por ser algo más tempranas, solían tener una declarada vocación universalista; las americanas, quizá porque se concibieron como un elemento más del proceso de construcción nacional, pusieron como límite las fronteras del propio territorio o de la región en que se inscribían. Lo que resultó determinante para su desarrollo posterior, institucional y disciplinar” (Bustamante, 2012, p. 31).

En los museos enfocados a la expansión de la sociedad occidental, la relación entre museo y estado-nación ha sido una relación problemática, llena de tensiones y contradicciones que van variando según los puntos de vista. Esta relación se refleja de manera plena en los museos llamados “Nacionales”, “Instituciones entendidas como centros de conservación y estudio, pero también como lugares de educación de la ciudadanía, con unas prácticas y un discurso expositivo que necesariamente responden a condicionamientos y fines políticos (y no solo científicos). Se trata de los grandes lugares de la memoria, allí donde el discurso expositivo intenta expresar cómo una sociedad quiere ser vista y cómo ve o quiere ver a las demás, en el presente y en su pasado. Lo que evidentemente hace necesario revisar ese discurso expositivo cada cierto tiempo” (Bustamante, 2012, p. 18).

Los estados nacientes latinoamericanos en el siglo XIX construyeron un pasado y un imaginario común para legitimarse como naciones autónomas, donde las colecciones arqueológicas e históricas y las exposiciones de los museos sirvieron para construir una visión oficial y homogénea del pasado y animar un sentimiento patriótico (Puebla, 2015). En la creación, reconocimiento y acceso del patrimonio oficialmente reconocido se vieron

reflejadas las tensiones entre el reconocimiento de la diversidad de ciudadanos de las naciones. La contribución a la construcción de ese patrimonio se hizo con una selección arbitraria, “inclusiva-exclusiva al mismo tiempo” (Rosas, 2005, en: Puebla 2015, p. 241). En este sentido, como manifestó García Canclini, “las desigualdades en la formación y apropiación del patrimonio, fueron entendidas no sólo como cohesionador nacional, sino como un espacio de enfrentamiento y negociación social, y como recurso para reproducir las identidades dominantes y las diferencias sociales” (García, 1987, en: Puebla 2015, p. 241).

En ese orden de ideas, los museos como contenedores del patrimonio de las naciones, funcionaron -y siguen algunos funcionando- como reproductores de poder de las elites dominantes latinoamericanas, donde se construye un imaginario de nación sobre la representación de una sociedad blanca, masculina y si hay suerte de la criolla y mestiza (Martín 2000, en: Puebla, 2015, p. 241). “Este discurso curatorial, fue producto del naturalismo ilustrado plasmado en América Latina por los Borbones, y en especial Carlos III” (Morales 1994, en: Puebla, 2015, 241). Las poblaciones negras, indígenas, las mujeres y otros actores sociales quedaron marginados al dificultar una representación del sujeto nacional homogéneo. “Las representaciones fundacionales tuvieron un simulacro de representación sin realidad representada, de imágenes deformadas y espejos deformantes en las que las mayorías no podían reconocerse” (Martín, 2000, en: Puebla, 2015, p.241).

En otras palabras, además de darle continuidad a una visión etnocéntrica y europea de la cultura, las clases dominantes quedaron con el poder de contener el patrimonio, de decidir qué era lo culturalmente valioso y de representar a los indígenas, negros y otros actores. “Esta ideología patrimonialista, sirvió a los intereses de sectores hegemónicos, que reprodujeron su preponderancia cultural dentro del museo” (Delfino y Rodríguez, 1992, en: Puebla, 2015, p. 242). Como dice la museóloga María Florencia Puebla (2015), probablemente la falta de problematización de los discursos curatoriales y las curadurías en los museos de América Latina, se desprende de no quieren correr el riesgo de quitarle “solemnidad y reputación científica” a aquello que validó y sustentó históricamente los museos latinoamericanos, y que además le dio a las elites reafirmación de su poder cultural y social.

México, un caso particular

Como ya hemos dicho, estas problemáticas se han desarrollado de forma distinta en los diferentes contextos latinoamericanos. En México, por ejemplo, existe un relato nacional que ha construido una estructura simbólica de su memoria que se reproduce a través de los museos y otros espacios patrimoniales y educativos.

El historiador Luis Gerardo Morales (2013), al referirse al Museo Nacional, cuenta cómo entre 1887 y 1911, el museo pasó de ser la bodega de lo raro a “operar como el auténtico *museo prehispánico* del liberalismo político. Había quedado convertido en el templo laico de los nuevos saberes”. En el museo se simboliza la idea de Patria, cuya colección no representa un conjunto de antigüedades, sino los restos materiales del origen ancestral de la población mexicana. Esta forma distinta y única de la concepción museológica, tiene sus orígenes en los inicios del siglo XIX, donde se presentó a los objetos patrimoniales como la base para la construcción de la memoria colectiva, y los distintos sectores políticos y sociales le apostaron a la consolidación de la identidad nacional, “los republicanos liberales o conservadores,

federalistas o centralistas, fundaron una tradición cultural e ideológica con la que un siglo después se identificaron los intelectuales y políticos de la Revolución” (Morales, 2013).

Para el antropólogo Néstor García Canclini (1990), el Museo Nacional de Antropología representa una forma distinta de relación con el patrimonio, que apela tanto a su valor estético como a la ritualización nacionalista de la cultura. En la última etapa del museo que comenzó en 1964, al inaugurarse el moderno edificio de 45000 metros cuadrados, el éxito resulta sobre todo, “en la hábil utilización de recursos arquitectónicos y museográficos para fusionar dos lecturas del país: la de la ciencia y la del nacionalismo político” (p. 165). El museo exalta el valor de la creatividad y alto conocimiento alcanzado por los indígenas y ese deslumbramiento por las piezas prehispánicas culmina con la legitimación que ofrece la cultura moderna: el saber científico. Adicionalmente, el Museo se convierte en el escenario-síntesis de la nacionalidad mexicana, “el Museo representa la unificación establecida por el nacionalismo político en el México contemporáneo. También porque reúne en la ciudad que es sede del poder piezas originales de todas las regiones” (García Canclini, 1990, p. 167).

El Museo de Antropología de México enuncia que la cultura nacional tiene sus fundamentos y ejes en lo indígena. Sin embargo, se trata de la separación de la cultura indígena prehispánica de los pueblos indígenas actuales del territorio, “para realizar este corte, el museo utiliza la diferencia entre arqueología y etnografía, que se traduce arquitectónica y escenográficamente en la separación entre la planta baja, dedicada al material prehispánico, y la superior, donde se representa la vida indígena” (García Canclini, 1990, p. 174). En el medio de esta problemática queda sin resolverse la explicación del paso del esplendor de la cultura indígena prehispánica de las plantas bajas a las problemáticas sociales, territoriales, culturales, etc, que viven hoy en día los grupos indígenas que “habitan” la planta alta. Adicionalmente, la planta alta elimina los rasgos de la modernidad, es decir no permite conocer otras formas híbridas culturales, no muestra las transformaciones, interacciones y relaciones entre los distintos grupos culturales que conforman la sociedad mexicana (García Canclini, 1990). Tampoco están incluidas las memorias de otros grupos culturales o etnias que han tenido un papel significativo en la conformación de México. No se mencionan a los españoles, africanos, judíos o árabes. En el museo la visión antropológica y cultural queda reducida al mundo indígena, “el proyecto mexicano, tal como enuncia el Museo de Antropología, se hace cargo de la herencia étnica, pero subordina su diversidad a la unificación modernizadora gestada simultáneamente por el conocimiento científico y el nacionalismo político” (García Canclini, 1990, p. 190). Adicionalmente, al exaltar el arte prehispánico de México, se le resta importancia a una de las claves de su valor patrimonial: “ser un puente con el contexto de la sociedad a la que pertenece y la función cotidiana o ceremonial por la cual los usuarios originales lo hicieron” (García Canclini, 1990, p. 162).

Todavía falta en México problematizar mucho más en los museos las consecuencias de la colonia para las sociedades indígenas desde el siglo XVI y los siglos posteriores, y las problemáticas económicas, sociales, políticas y de territorio que enfrentan hoy en día dichas poblaciones en ese país y en Latinoamérica.

Museos en el contexto colombiano

En Colombia la construcción de memoria colectiva no ha sido un ejercicio incluyente y participativo. La socióloga Elizabeth Jelin (2002), explica que en los procesos de formación de estados en América Latina en el siglo XIX, la construcción del “gran relato” funcionó como una operación simbólica central para la identificación y el anclaje de la identidad nacional. Sin embargo, como plantea el historiador del arte William López (2013) para el caso colombiano, desde el estado no se ha enunciado una historia “oficial” que movilice un imaginario colectivo y que sitúe la reflexión desde las instituciones educativas y desde los museos, “en consecuencia, la memoria como construcción colectiva e institucional que expresa el ejercicio de un derecho cultural, sólo ha podido ser escenificada públicamente por sectores muy reducidos de la sociedad, y las instituciones asociadas a ésta continúan signadas por el carácter excluyente con el que fueron fundadas, lo cual se traduce en un férreo control sobre la representación institucional de las clases sociales, la diferenciación social y la violencia política, en especial la violencia de Estado; así como sobre la construcción de discursos museográficos acerca del pasado histórico más reciente” (p. 17). Es así como los museos y las instituciones de la memoria han jugado un papel marginal en los procesos de construcción de nación y no se ha garantizado que estos procesos sean ejercicios colectivos, plurales e incluyentes (López, 2013). Esta reflexión es muy importante para entender aspectos y contextos de nuestro caso de estudio, que es el Museo Colonial de Bogotá, que si bien fue fundado en 1942, en el siglo XIX cuando se estaba dando el proyecto de construcción del estado nacional, algunos procesos fueron centrales para la fundación del museo.

Con la constitución de 1991, algunos museos, sobre todo los de historia y arte, empezaron a implementar estrategias para construir ciudadanía cultural a partir de un nuevo contrato social “cuya institucionalidad había sido fundada en la concepción del ciudadano que había instaurado el régimen conservador desde el final del siglo XIX, empezaron a realizar un gran esfuerzo conceptual para desprenderse de los lastres museológicos heredados del pasado. En especial, reconfigurar el tipo de espectador “ideal” (hispano-hablante, blanco y católico), que había construido su institucionalidad, se presentó como un reto que algunas veces se tomó como la base de la construcción de nuevos proyectos museológicos” (López, 2013, p. 29). Sin embargo, la mayoría de nuestros museos e instituciones educativas – sobre todo con los materiales escolares, enciclopedias y libros de divulgación-, han funcionado como instituciones oligárquicas de administración de las memorias de unos grupos sociales en un proceso endogámico y no son instituciones que participen protagónicamente en la construcción de identidad nacional.

En Colombia algunos museos todavía no son suficientemente críticos en sus discursos museológicos y en las representaciones del “otro”. La poca problematización de las instituciones museales ha dejado vacíos en esas instituciones en lo que se refiere a las reflexiones sobre la crítica decolonial y la descolonización de los museos. Los museos dedicados al periodo colonial se han enfocado en su mayoría a la historia del arte colonial y en el valor estético que tienen sus colecciones, como por ejemplo el *Museo de Arte Colonial “Juan del Corral”* en Santa Fé de Antioquia, el *Museo de Arte Religioso* en Popayán y como lo era antes de su última renovación en el 2017, el *Museo Colonial* de Bogotá, antes llamado *Museo de Arte Colonial*.

Estos planteamientos, discusiones y reflexiones pensados alrededor de nuestro caso de estudio, dejan más interrogantes: ¿es de interés para el museo que los diversos grupos de la sociedad, entre ellos las poblaciones indígenas, se apropien del patrimonio cultural que tiene el museo Colonial? ¿El Museo Colonial tiene alguna posición sobre el colonialismo y sus efectos en las poblaciones indígenas? ¿En el museo de qué forma se habla de las consecuencias históricas de la colonia? ¿Cómo han participado las poblaciones indígenas en dentro del museo? ¿El patrimonio del museo transmite la diversidad de la población colombiana y las relaciones?

2. Museo Colonial de Bogotá - Historia y transformación

Conocer la historia del museo y sus transformaciones nos ayuda a entender cómo se configuró la esencia sobre la cual ha operado desde sus inicios, como se ha pensado a sí mismo, qué cambios significativos ha tenido y de donde vienen los objetos que hoy conforman su colección. Además, nos ayuda a comprender que sectores de la sociedad han participado en su configuración y cómo ha construido identidad a través de su patrimonio.

Para realizar esta investigación histórica se tuvieron en cuenta documentos realizados por el mismo museo, como el libro de exposición "75 años del Museo Colonial", la reseña histórica del museo y su página web; varias visitas a sus exposiciones; y entrevistas a personas que hacen parte de la entidad museal: la curadora Anamaría Torres y el museólogo Manuel Amaya (ver anexo 1).

Para el análisis se tuvieron en cuenta algunos interrogantes, entre los cuales: ¿cómo se ha transformado el museo en los últimos años? ¿De dónde viene la colección del museo? ¿Hay objetos que representen o pertenezcan a las comunidades indígenas dentro de la colección? ¿La historia de la colonia es una construcción colectiva?

Historia del Museo Colonial de Bogotá

El Edificio

En la carrera sexta entre calles nueve y diez, en pleno Centro Histórico, se encuentra el edificio que alberga al Museo Colonial de Bogotá. El antiguo Claustro de las Aulas, fue diseñado por el arquitecto italiano Juan Bautista Coluccini y construido a principios del siglo XVII (imagen 1). Inicialmente fue sede del Colegio Máximo de la Compañía de Jesús y a mitad del siglo XVIII de la Pontificia Universidad Javeriana. Después de que la compañía de Jesús fue expulsada en 1767 de la monarquía hispánica, el claustro tuvo múltiples usos: depósito de los bienes incautados a la compañía, sede de operaciones del Ejército realista y, posteriormente, cuartel de las tropas libertadoras, las primeras sesiones del Congreso de la República, sede del Museo Nacional, Biblioteca Nacional, entre otros. En 1942, la Casa de las Aulas fue convertida en sede del Museo de Arte Colonial, inaugurado por el presidente Eduardo Santos, y el ministro de educación en ese entonces, Germán Arciniegas (Museo Colonial, 2015).

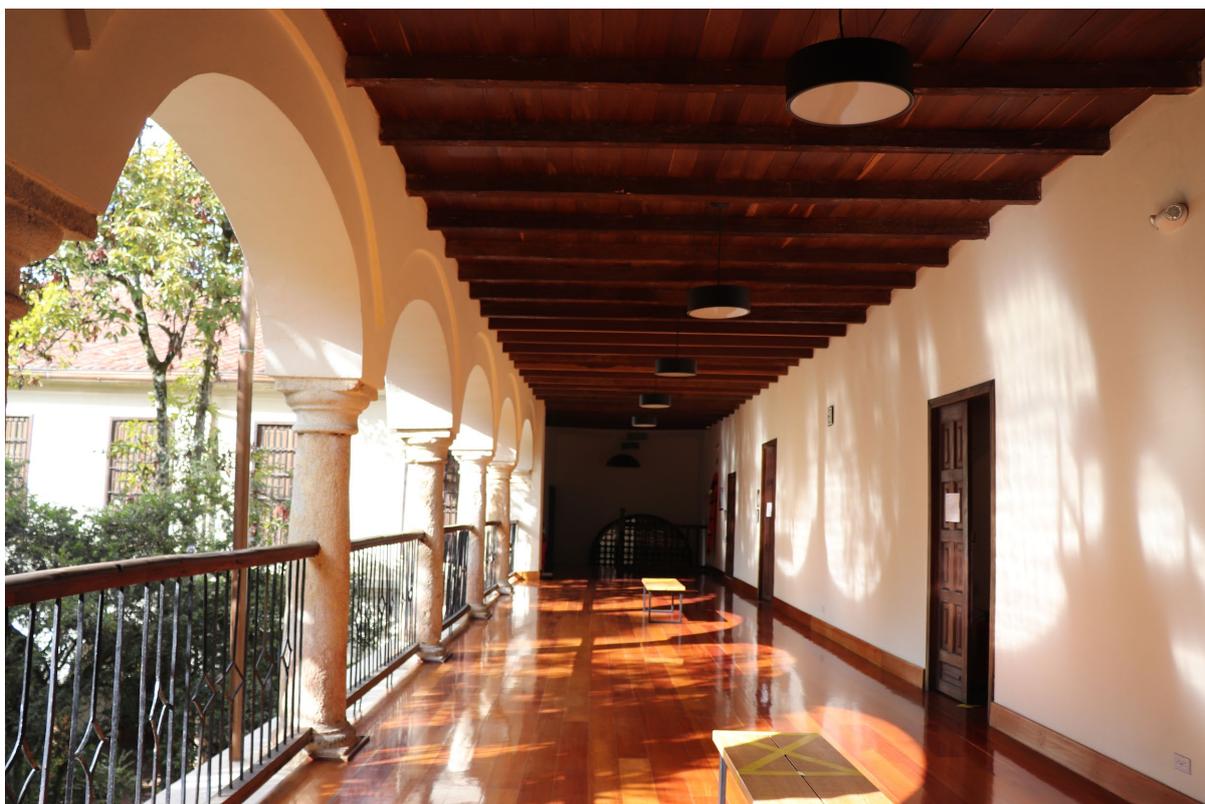


Imagen 1. Segundo piso del Claustro de las aulas, Museo Colonial de Bogotá. Foto: Carolina Quintero

El surgimiento

En el siglo XIX cuando se estaban dando los proyectos de construcción del estado nacional, ciertos procesos fueron centrales para la fundación del museo. Entre ellos, la desamortización y exclaustación de las órdenes religiosas, la construcción del mito Gregorio Vásquez de Arce y Cevallos como uno de los mayores representantes del arte nacional y un nuevo campo en investigación y enseñanza del arte en Colombia.

En 1861 el entonces presidente Tomás Cipriano de Mosquera ordenó la confiscación de los bienes de las órdenes religiosas y el cierre de claustros y conventos. Fue entonces cuando el estado vendió a las familias más “pudientes”, objetos, pinturas y esculturas que habían pertenecido a los religiosos, y que fueron el inicio de las primeras colecciones privadas de arte Colonial (Museo Colonial, 2018).

En 1942, el Ministerio de Educación compró al coleccionista Carlos Pardo numerosas piezas de arte colonial, que incluían 106 dibujos del pintor neogranadino Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. La adquisición de esta colección, considerada como *joya artística*, fue la excusa para iniciar la colección del que sería el Museo de Arte Colonial, en la que el artista tenía el protagonismo principal (Museo Colonial, 2018).

La fama del pintor neogranadino se acrecentó hasta ser considerado por muchos el artista más importante de la Colonia y además de la historia del arte Colombiano. En 1859 el escritor Colombiano José Manuel Groot publicó la biografía de Vásquez, y en 1886 el pintor fue la figura central de la exposición Nacional de Bellas Artes. En 1926 el artista Roberto Pizano publicó el catálogo de Gregorio Vásquez en París, fortaleciendo aún más la figura del pintor (Museo Colonial, 2018).

A mediados del siglo XIX las colecciones de arte privadas empezaban a tener sus primeras muestras públicas a través de exhibiciones como las del pintor Ramón Torres Méndez, quien con su exposición de obras de arte colonial, demostró que en la época esas piezas no estaban sólo ligadas a la función religiosa, sino que además tenían un valor artístico muy importante. Adicionalmente, era un momento en el que la exaltación del periodo colonial estaba siendo fundamental para el proyecto fundacional de nación liderado en la época (Museo Colonial, 2018).

Con la creación del Museo de Arte Colonial en el edificio *Casa de las Aulas* en 1942, el presidente Eduardo Santos y su ministro de educación Germán Arciniegas, pretendían compensar la pérdida por la demolición -que el mismo presidente había autorizado- del convento de Santo Domingo y San Agustín en Bogotá en 1939 y 1940 respectivamente, y empezar a rescatar la memoria colonial que varias personas estaban reclamando (Museo Colonial, 2018).

En sus inicios, la intención del museo era la de configurar un museo centrado en el arte colonial y salvaguardar los objetos valiosos de ese periodo. Una muestra de ello es que en 1944, la primera directora, Teresa Cuervo Borda, solicitó que las piezas de arte colonial no tuvieran permiso de salida del país. El Museo que inicialmente perteneció a la Universidad Nacional, en 1951 pasó a estar en manos del Ministerio de Educación y en 1968 de Colcultura. A mediados del siglo XX, el museo empieza a tener transformaciones significativas bajo la dirección de Luis Alberto Acuña (1954 - 1967) y Francisco Gil Tovar (1975 - 1986), quienes introdujeron perspectivas sobre la colonialidad, incluyendo nuevas formas de comunicar la colección. Con Francisco Gil Tovar, por ejemplo, se cuestionó lo que se consideraba arte colonial y se introdujeron nuevas categorías para entender el concepto de patrimonio colonial: *hispanico, criollo, mestizo, virreinal y popular*. Además incluyó documentación e investigación sobre las piezas, así como la ampliación de la agenda cultural y educativa. También le dio cabida a otro tipo de objetos más populares y mestizos de uso cotidiano o producto de manifestaciones de procesos vividos en la época. Este, sin embargo, seguía siendo un periodo donde las exhibiciones de escultura y la pintura tenían el papel protagónico y además ponían sobre la mesa las influencias europeas sobre el arte colonial y el desarrollo de los talleres neogranadinos (Museo Colonial, 2018).

En 1980 la colección fue declarada Monumento Nacional y en 2006 mediante la resolución 0395 se decretó que todos los bienes anteriores a 1920 eran Bienes de Interés Cultural de Carácter Nacional. Entre 1986 y el 2001 se hizo una renovación de la *Casa de las Aulas* y se planteó una narrativa cronológica con énfasis en la autoría y técnica de las piezas, además de recrear espacios domésticos coloniales (Museo Colonial, 2018). El museo Colonial, al igual que el museo Santa Clara -que se encuentran bajo la misma dirección- hoy en día pertenecen a los cinco museos del Ministerio de Cultura en Bogotá.

La colección del museo

La colección del museo inició en 1942 con fondos coloniales que tenía el Museo Nacional, entre ellos retratos de virreyes, del alcalde Estaqui Galavis y de los miembros de la familia Beltrán de Caicedo. Adicionalmente fue adquiriendo varias colecciones privadas que

anteriormente habían pertenecido a las órdenes religiosas, entre ellas la de Carlos Pardo en 1942¹¹ y la de Pablo y Josefina Argáez en 1946, además de buen número de donaciones, entre ellas del presidente Eduardo Santos.

La colección adquirida de Carlos Pardo, constaba de dibujos atribuidos a Gregorio Vásquez, 35 pinturas y 22 piezas de mobiliario colonial. La colección adquirida a Pablo y Josefina de Argáez constaba de 41 pinturas, 41 piezas de mobiliario y 11 esculturas¹². En 1948 se le compró a Inés Rubio Marroquín 37 objetos entre pinturas, muebles y esculturas, en las que sobresale el pesebre quiteño¹³, una de las pocas piezas de la colección que tiene representación indígena (Museo Colonial, 2018).

A mediados del siglo XX la colección se fue expandiendo con nuevas adquisiciones de pintura, platería, textiles, monedas, porcelanas, documentos y objetos de metal. Con las nuevas adquisiciones de obras y mobiliario a partir de los años 70, el museo hoy en día cuenta con mil ochocientas piezas entre pintura, escultura, mobiliario, platería, textiles, libros y numismática (imagen 2). El museo se atribuye tener la mayor colección de los siglos XVI, XVII, y XVIII del país, destacándose las obras de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (Museo Colonial, 2015).



Imagen 2. Bodega de la colección del Museo Colonial. Foto: Carolina Quintero

De las características de la colección y su procedencia, se puede entender en manos de quienes estuvo contar la historia colonial, y se empiezan a entender decisiones sobre qué se guardó y que se descartó de ese periodo (M. Amaya, comunicación personal, 23 de Septiembre de 2020). Como se puede leer en su historia, el museo fue construido a partir de las colecciones que tenían las elites colombianas y que habían pertenecido anteriormente a órdenes religiosas, como es común en la formación de este tipo de museos. El museo como contenedor del patrimonio de la nación, funcionó como reproductor del poder de las elites

¹¹ Existen algunas incongruencias entre los datos consignados en la reseña histórica y el Libro de exposición "75 años del Museo Colonial. La reseña histórica dice que la colección fue vendida por Carlos Pardo al gobierno nacional en 1941.

¹² La reseña histórica del museo dice que la colección adquirida a Pablo y Josefina de Argáez constaba de 41 pinturas, 91 piezas de mobiliario y 14 esculturas.

¹³ En la reseña histórica dice que el pesebre quiteño pertenecía a Pablo y Josefina Argáez.

dominantes y las diferencias sociales, donde se siguió consolidando un imaginario de nación sobre la representación de una sociedad blanca, criolla o mestiza y masculina (Martín 2000, en: Puebla 2015). Se trata del imaginario común que habían construido los estados nacientes latinoamericanos para legitimarse como naciones autónomas, donde las colecciones y las exposiciones de los museos sirvieron para construir una visión oficial y homogénea del pasado y animar un sentimiento patriótico (Puebla, 2015).

Se puede entender el carácter excluyente con el que fue fundada la institución, así como el monopolio sobre la construcción de discursos museográficos acerca del pasado histórico (López, 2013). Como plantea García Canclini (1999) en la noción de patrimonio, los objetos y bienes culturales reunidos por una sociedad para preservar su historia realmente no pertenecen a todos y no representan a todos los grupos sociales, aunque estén disponibles para todas las personas. En la creación, reconocimiento y acceso del patrimonio oficialmente reconocido se vieron reflejadas las tensiones entre el reconocimiento de la diversidad de ciudadanos de las naciones (Rosas 2005, en: Puebla, 2015).

Cuando nos preguntamos por piezas realizadas por poblaciones indígenas, tanto en el pasado como en el presente, o representación indígena dentro de la colección, lo que encontramos es muy poco. Para el primer caso, piezas realizadas por poblaciones indígenas, se encuentran en una vitrina de la sala dos, *El viaje*, piezas de poblaciones indígenas prehispánicas que pertenecen al Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH), los únicos objetos realizados por indígenas de la sala (imagen 3). Se trata de una colección de seis objetos en cerámica: una urna funeraria de la cultura Tamalameque, un canastero de la cultura Tumaco, una copa antropomorfa y ánforas de la cultura Nariño, y un vaso antropomorfo Quimbaya. Las piezas están ubicadas frente a un mapa que muestra la presencia de poblaciones asentadas en lo que hoy es Colombia, a la llegada de los españoles (imagen 14). “La idea era mostrar e ilustrar un poco cómo era la cultura material indígena a la llegada de los españoles. Pero nosotros somos conscientes -después de haber hecho una revisión después de tres años de cómo va el guión- de lo problemático que eso puede ser y estamos muy atentos a hacer los cambios que se necesiten” (A. Torres, comunicación personal, 1 de Octubre de 2020), aclara Anamaría Torres, curadora del museo. Y es que efectivamente, como vimos en la discusión teórica, esta representación tiene varias problemáticas, son fragmentos que representan una cultura como un todo (Abreu, 2005, 105; Bessa Freire, 2016). Se presentan a los objetos como piezas semejantes entre sí, “cuya similitud estriba a veces en su función, otras en su decoración y otras en su forma, da testimonio del interés por un coleccionismo que no se preocupa de las estructuras sociales sino de ofrecer una panorámica global” (Kravagna, 2008). Además de ser homogeneizadoras, son objetos del pasado de algunos pueblos, pero no habla de las sociedades indígenas que existen en el presente y las transformaciones o problemáticas que han tenido (Van Geert, Arrieta y Roigé 2016). De estas piezas de la colección volveremos cuando hagamos el recorrido y análisis de la sala donde se encuentran expuestas.



Imagen 3. Piezas prehispánicas sala dos – Imagen 4. Piezas prehispánicas sala cinco. Foto: Carolina Quintero

En la sala cinco, *La Colonialidad Hoy*, se encuentran dos jarras Muisca del periodo prehispánico, que menciona la tradición alfarera que existe el día de hoy y que es herencia de las poblaciones nativas de este continente (imagen 4). Esta muestra presenta las mismas problemáticas que las piezas expuestas en la sala dos.

Para el segundo caso, existen dos piezas dentro del gran universo de la colección que representan población indígena: la primera se trata de una de las figuras del pesebre quiteño, mujeres indígenas (imagen 5). Resultado de una investigación que se realizó en el museo sobre el pesebre, se concluye que se trataba de vestuario indígena (M. Amaya, comunicación personal, 23 de Septiembre de 2020). La segunda pieza se encuentra en la primera de la sala, *La imagen Colonial*. Se trata de una pintura que pertenece al Museo Santa Clara y que representa a un indígena atacando a un misionero (imagen 6). Un sacerdote del clero secular, Pedro Ortiz de Zárate, quien trabajó con los Jesuitas en la zona del Jujuy, Argentina, y fue asesinado por indígenas. En ambos casos, se puede entrever quiénes son los que cuentan la historia y cómo representan y en qué posición ponen al “otro” indígena.

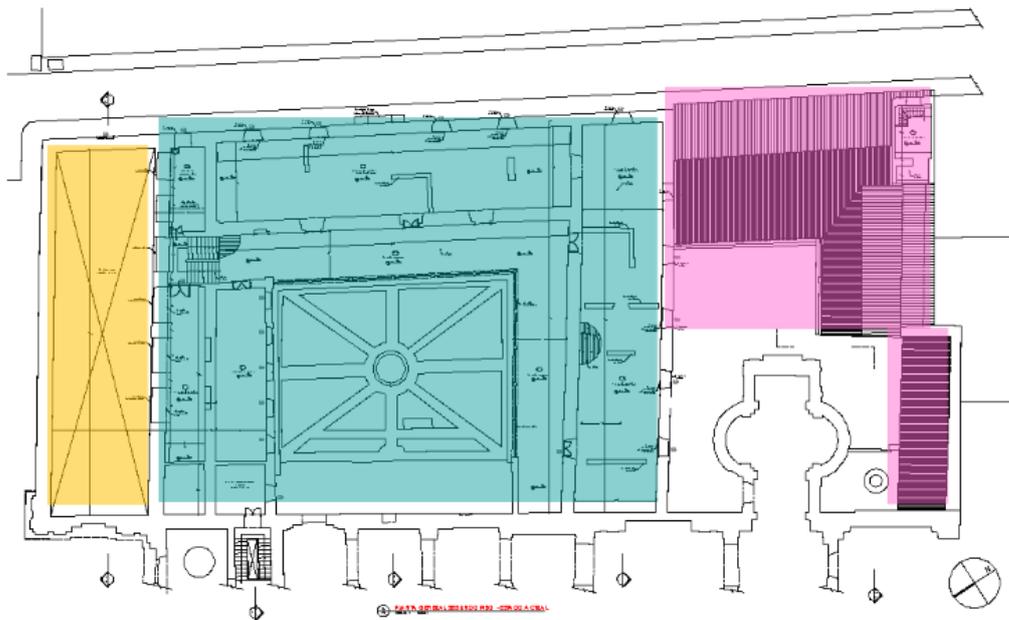
En los últimos años el museo ha adquirido nuevas piezas, destinadas a llenar algunos vacíos que tiene la colección, estas obras se han escogido con criterios como: técnica, tipología, iconografía y autoría. El museólogo Manuel Amaya, explica que el museo ha tenido interés en adquirir piezas de diferentes grupos, entre ellos de los pueblos indígenas. En este momento el museo cuenta con piezas contemporáneas realizadas por orfebres chocoanos, que hacen filigrana y que dialogan con piezas de platería colonial. También tiene piezas de artesanos que realizan el barniz de pasto, que también dialoga con piezas de la colección (M. Amaya, comunicación personal, 23 de Septiembre de 2020). Queda como reto para el museo, según Manuel, cumplir con su objetivo de incluir piezas que representen la diversidad de pueblos que habitan en el territorio colombiano.



Imagen 5. Figuras indígenas pesebre quiteño (bodega). Imagen 6. indígena atacando a misionero (sala 1).
Fotos: Carolina Quintero

La última renovación de las exposiciones del Museo Colonial

El Museo Colonial cuenta con 3 edificaciones: la capilla de Indios, la casa de las Aulas y la casa de los Párrocos (ver Fig. 1).



Vista en planta del museo colonial ○ Capilla de indios, ○ Claustro o casa de las aulas y ○ Casa de párrocos o casa chiquita.

Figura 1. Distribución espacial del museo colonial - Memoria proceso de renovación del Museo Colonial

En el año 2008 el museo inició la renovación de sus instalaciones. Un proyecto que estaba enfocado en disponer de espacios seguros que permitieran no sólo custodiar la colección, sino también para sus visitantes, y al mismo tiempo generar nuevos guiones curatoriales que construyeran un discurso histórico y que uniera los distintos espacios del museo bajo una misma estructura narrativa a partir de la investigación. En el 2009 se inicia la restauración de la *Capilla de Indios* y a finales del 2012 la restauración de la *Casa de las Aulas* (Memoria proceso de renovación del Museo Colonial).

Para la renovación se definió un comité curatorial interno conformado por la directora del museo, María Constanza Toquica, el curador, Juan Pablo Cruz, la Coordinadora área educativa, Viviana Arce, el museólogo, Manuel Amaya, el asistente de curaduría, Camilo Uribe, el museógrafo, Felipe Palacio y Anamaría Torres, profesional de curaduría en ese entonces; y una mesa asesora compuesta por Jaime Borja, doctor en historia, José Alejandro Restrepo, artista plástico, Carlos Rincón, doctor en filosofía, experto en estudios culturales y Olga Acosta, doctora en historia del arte (Memoria proceso de renovación del Museo Colonial).

Para la propuesta de guión, se realizó en el 2013 un ejercicio, vía correo electrónico, con público del museo donde se les preguntó sobre los imaginarios que tenían en relación al periodo colonial. De los resultados de esa consulta los temas más recurrentes eran: idea maniquea de la conquista, mito de colonia oscura y aburrida, sociedad jerarquizada e inamovible y religión opuesta a la ilustración. A partir de esas ideas se configuró la primera propuesta de guión que tuvo varias transformaciones tras presentaciones públicas del proyecto; mesas de trabajo con expertos nacionales e internacionales ponentes de las VIII Jornadas Internacionales de Arte, Historia y Cultura colonial; y una primera presentación del guión ante el Comité directivo del Ministerio de Cultura en el 2015, donde se solicitó por parte del comité los siguientes cambios: darle más protagonismo a la colección, tener más presentes a los grupos étnicos y replantear el tema de los ejes transversales e interpretación de los imaginarios (Memoria proceso de renovación del Museo Colonial). “Yo creo que fue más de la presentación que hicimos que sintieran que no habíamos incluidos las piezas, porque cuando tú piensas en este museo piensas en piezas, piensas en la colección, porque realmente es una colección muy potente. Tú abres cualquier libro de la historia Colombiana y el capítulo Colonial está repleto de nuestras piezas porque realmente son muy importantes en la historia del arte nacional. Entonces no era que nosotros la hubiéramos obviado, simplemente fue un tema de presentación” (M. Amaya, comunicación personal, 23 de Septiembre de 2020), aclara Manuel Amaya con respecto a las observaciones que hizo el comité del Ministerio de Cultura.

En la construcción del guión también se contó con el apoyo de una asesoría en construcción de guiones, por parte de la museóloga mexicana Alejandra Mosco. Su metodología consistía en la construcción de 4 guiones de la siguiente manera: guión temático, presentación, justificación, objetivos, selección de temas, subtemas, cronograma y presupuesto; guión científico, investigación profunda sobre cada tema; guión curatorial, selección de textos definitivos y piezas; y guión museográfico, presentación espacial del diseño de la exposición (Memoria proceso de renovación del Museo Colonial).

“Fue un año duró el trabajo del guión. La restauración empezó en el 2015, se terminó en el 2016, y desde el 2016 hasta el 2017 fue todo museografía y montaje” (M. Amaya,

comunicación personal, 23 de Septiembre de 2020). El museo abrió sus puertas nuevamente en agosto de 2017.

El guión definitivo quedó configurado de la siguiente manera (ver Fig. 2):



Figura 2. Guión temático. Memoria del proceso de renovación del Museo Colonial

Para la curadora Anamaría Torres “con este nuevo guión se empezaba a concebir la historia desde un panorama más amplio, la historia, desde lo que dice Marc Bloch, como la disciplina que estudia a los seres humanos en el tiempo, y no precisamente en el pasado. En el guión se reflejan las transformaciones que se dieron en esos periodos a partir de los ejes de cada sala” (A. Torres, comunicación personal, 1 de Octubre de 2020). Para el museólogo Manuel Amaya la transformación significa “un énfasis más en ser un museo histórico, y pensando en esa idea de que esas piezas son mucho más que arte y depende de cómo las cuestiones cuentan muchas más cosas, cuentan de su autor, de procesos socioculturales, de procesos industriales, económicos. Por ejemplo una de las piezas maestras, la Trinidad - que nosotros le llamamos nuestra Mona Lisa- en el guión anterior era un pieza que estaba ubicada sola para que la gente la viera, ahora es una pieza que está en el medio de un collage contando parte de las alegorías, ya no es la pieza por la pieza diciendo que linda es, sino la pieza junto a otras hablando de un tema” (M. Amaya, comunicación personal, 23 de Septiembre de 2020).

Este nuevo guión no sólo incluía los objetos, sino también las formas de herencia material de la Colonia que están presentes hoy en día, como saberes artesanales y religiosidad popular. Sin embargo se habla de herencia material, saberes artesanales y religiosidad, pero no se plantea una reflexión crítica sobre la colonia. Incluso la palabra “herencia” deja la sensación de una historia positiva, y esto quitaría la posibilidad de una comprensión sobre el colonialismo y sus efectos continuos.

En el Libro de exposición "75 años del Museo Colonial" se plantea sobre la renovación que, “en esta nueva narración, y a través de diferentes estrategias divulgativas, se busca democratizar la memoria de lo colonial para que diferentes públicos accedan a ella de múltiples formas y la consideren propia. Para ello se han generado espacios de exhibición y conversación que propicien visiones críticas y reflexivas de un periodo que, aunque lejano en el tiempo, hace parte de nuestra identidad” (Museo Colonial, 2018). Con la renovación también se pretendía que el museo abriera sus puertas a un público más diverso y con posibilidades de participación, “no un lugar elitista desde el punto de vista de los textos y la

investigación, sino que realmente tuviéramos conciencia del lenguaje utilizado, no imponer un conocimiento, sino plantear un punto de vista que pueda abrir la comunicación en doble vía con los espectadores” (M. Amaya, comunicación personal, 23 de Septiembre de 2020).

Con la renovación del museo también se creó una sala de exposiciones temporales con la que antes no contaba. Esta sala permite complementar los temas tratados en las exposiciones permanentes y proponer nuevas discusiones y reflexiones (M. Amaya, comunicación personal, 23 de Septiembre de 2020). En su tarea de comunicar las investigaciones sobre las colecciones a sus públicos, surgieron publicaciones como cuadernos de estudio, reseñas y catálogos. Además de Salas didácticas itinerantes por diferentes regiones del país que han permitido que el museo trascienda sus paredes.

De Museo de Arte Colonial a Museo Colonial

Como hemos visto, en las últimas décadas, el museo ha tenido cambios importantes en la forma de entender y comunicar el patrimonio colonial y sus colecciones. Sin duda un reflejo de estos profundos cambios fue en el 2014 cuando pasó, oficialmente, de llamarse Museo de Arte Colonial a Museo Colonial. El cambio de nombre implicaba un giro muy importante, pues ya no sería sólo un lugar para la historia y exhibición del arte colonial, sino que tendría espacio para la investigación y divulgación de procesos socioculturales sucedidos en los siglos coloniales y que se ven reflejados hoy en día en nuestra sociedad (Museo Colonial, 2018). “Esa transformación de Museo de Arte Colonial a Museo Colonial fue de mucha discusión, algo que no les gusto a algunas personas y a otras sí. Pero básicamente lo que quisimos fue cambiar esa perspectiva de que el museo era un lugar de culto a figuras como Vásquez o Figueroa, y en donde entendíamos los objetos sólo como arte, que es una cosa bien restrictiva. Al hacer ese cambio lo que nos propusimos fue ser un museo que diera cuenta de los procesos históricos ocurridos en la nueva granada de los siglos XVI al XIX, y con el firme propósito de buscar puentes con el presente, para así generar reflexiones en los públicos, y precisamente desde ahí introducir esa mirada casi decolonial, por así decirlo... la colección como testimonio de distintas prácticas, representaciones y procesos de distinta índole, que se hicieron en ese periodo.... un lugar más de reflexión tanto del pasado, del presente como del futuro” (A. Torres, comunicación personal, 1 de Octubre de 2020).

El hecho de que ahora el Museo Colonial se entienda a sí mismo como un museo también histórico implica una responsabilidad distinta a la que tenía como sólo museo de arte. Tendrá no sólo que dar cuenta de procesos socioculturales sucedidos durante la colonia y su continuidad al día de hoy, como se ha planteado, sino también reflexionar y problematizar sobre las consecuencias culturales y políticas de los procesos coloniales y sus implicaciones para los diversos actores, en el pasado y en el presente. **Es necesario que como institución museal reflexione constantemente, actualice sus políticas en pro del reconocimiento e inclusión de voces diversas, tenga autocrítica sobre el legado colonial en la formación de colecciones y discursos curatoriales, y que sus transformaciones se evidencian en acciones concretas (Kreps, 2011) Quitar.**

Como vimos en las discusiones teóricas, sobre el uso de las colecciones en los museos coloniales, el museo ha tratado de pasar a ver las colecciones desde una perspectiva estética y apostarle a otro tipo de estrategia para relacionarse con ellas. Pasar de resaltar sólo las

cualidades formales de los objetos de la colección a cuestionarse sobre el simbolismo o funcionalidad de ellos. Sin embargo, la colección ha marcado el rumbo de las exposiciones y sus contenidos, es la carta más importante que se juega el Museo Colonial a la hora de tomar cualquier decisión curatorial. Eso lo podemos ver, por ejemplo, cuando el Comité directivo del Ministerio de Cultura en el 2015, solicitó devolverle el protagonismo a la colección, entre otros cambios que se sugirieron con la propuesta del nuevo guión para la renovación. Esto es porque sin duda es una colección muy potente, pero a la hora de ser un museo que habla sobre la colonia como proceso histórico, más que mostrar la magnificencia de su colección, es lo que el museo transmite con ella. Lo que distingue al museo es qué hace con sus recursos y para quién, “esto no es para decir que los objetos salen perdiendo; cuando los museos satisfacen las necesidades de la sociedad, satisfacen las necesidades de los objetos en el proceso” (Marstine, 2011).

Las preguntas que surgen son ¿cuáles y cómo han sido las estrategias que el museo se ha planteado en relación a su colección? ¿Se acercan a las estrategias planteadas en la discusión teórica de esta investigación: perspectiva estética, perspectiva crítica, perspectiva multicultural o perspectiva autóctona?

Organización

El Museo Colonial, al igual que el Museo Santa Clara, pertenece a los cinco museos del Ministerio de Cultura en Bogotá. Ambos museos actualmente se encuentran bajo la dirección de Constanza Toquica Clavijo. Cuentan con áreas de administración y museología que hacen parte de la dirección. También cuenta con áreas de administración de colecciones (Conservación - Registro). Curaduría, Museografía, Educación, Divulgación y Prensa, y Editorial trabajan de manera articulada en la protección, investigación y comunicación del patrimonio colonial (Museo Colonial) (ver Fig 3).



Figura 3. Organización del Museo. Memoria del proceso de renovación del Museo Colonial

Misión y Visión

“El Museo Colonial y el Museo Santa Clara tienen como misión generar espacios para el diálogo en torno al patrimonio colonial y su relación con el presente, a través de su protección, investigación y divulgación con el fin de incentivar su apropiación entre los diversos públicos” ((Museo Colonial).).

Pero ¿qué tanto ha generado el museo esos espacios para diálogo en torno al patrimonio cultural que son su principal misión? ¿Se ha incluido a todos los sectores sociales en esos diálogos? ¿Han tenido participación las comunidades indígenas? Desde el museo cuentan que para cumplir este objetivo, la institución se ha rodeado de académicos de diversas áreas que han enriquecido con sus investigaciones la interpretación del periodo colonial. En la misión de conectar el pasado con el presente se le ha dado espacio a diferentes manifestaciones artísticas contemporáneas, como la exposición “*Un lugar en el mundo*” curada por Natalia Gutiérrez en el marco del 40 salón Nacional de Artistas (2006); en el año 2004 se expuso la obra *Santoral* de José Alejandro Restrepo y se presentó el performance *La Selva luminosa en fervor interior*, de Gilberto Cerón. Desde el año 2017, se han realizado dos versiones del *Festival de Arte y Decolonialidad* en el que participaron varios artistas. Además de diversas exposiciones temporales de diversos temas donde se muestra, por ejemplo, la pervivencia de devociones coloniales en la religiosidad actual (Museo Colonial, 2018).

Cuando leemos la misión, nos queda la sensación de que se trata de un museo enfocado al arte y la cultura colonial. Sin embargo, no queda dentro de sus objetivos problematizar la historia de la colonia y sus consecuencias para los diferentes actores, reflexionar sobre los efectos culturales y políticas de los procesos coloniales, incluir diferentes formas de construcción de conocimiento, tener un mayor sentido de responsabilidad ética hacia los pueblos indígenas, además de poner en el centro del discurso museológico los derechos culturales y humanos (Cury, 2017; Kreps 2011). Se plantea una discusión en torno al patrimonio colonial que se inclina más a sus valores estéticos y culturales, -que sin duda son aspectos muy importantes del legado colonial-, como se observa en las actividades mencionadas como ejemplo de acciones que se realizan para conectar el pasado con el presente. Esto nos deja un interrogante, ¿realmente el museo ha dejado de ser un museo de arte colonial y ha pasado a ser un museo que da cuenta de procesos históricos del periodo colonial?

En su visión el museo se plantea la construcción colectiva del conocimiento y la expresión de la diversidad cultural, “El Museo Colonial y el Museo Santa Clara harán parte de los principales referentes iberoamericanos para la exposición y la investigación del patrimonio colonial, mediante la construcción colectiva del conocimiento y la expresión de la diversidad cultural” (Museo Colonial).

Estaremos muy atentos en esta investigación para entender si el museo ha logrado avanzar en su objetivo de generar espacios de diálogo, si los diversos públicos se han apropiado de su patrimonio, si el conocimiento es construido colectivamente y si hay expresión de la diversidad cultural, como lo plantean su misión y visión (quitar).

3. Lectura del Museo Colonial desde adentro

Después de conocer su historia, el origen de su colección, la renovación que se terminó en el 2017 y los cambios sustanciales que ha tenido el museo -como el cambio de nombre de Museo de Arte Colonial a Museo Colonial-, era importante conocer los procesos que se están dando dentro del museo, la forma de entenderse y pensarse a sí mismo y las miradas y proyecciones que tienen las personas que hacen parte de la institución. También con respecto a entender que posturas, reflexiones y propuestas se han realizado en torno a la presencia, la voz y la representación indígena en el pasado y en el presente dentro del museo y la crítica decolonial.

Este acercamiento a comprender los procesos y las proyecciones que tiene la institución, es también importante porque muchas veces desde afuera se ven ausencias o problemáticas que el museo ya se ha planteado y que se ha propuesto transformar dentro de sus objetivos. Además de reconocer el trabajo que hacen las personas que hacen parte del equipo del museo, pues detrás de las exposiciones y demás actividades, hay gran esfuerzo de investigación, pensamiento, creatividad, formación y trabajo que muchas veces no es reconocido o visible. La idea de analizar las instituciones es la de aportar a las discusiones que se dan en la museología de hoy en día, que luego se reflejan en transformaciones y cambios en los mismos museos.

En conversaciones con Manuel Amaya, el museólogo, y Ana María Torres¹⁴, la curadora del museo (ver anexo 1), una pregunta que surgió era si el museo dentro de sus exposiciones había incluido -o piensa incluir a futuro- la voz, los puntos de vista, o actividades de investigación o co-curaduría, de la mano con comunidades indígenas. La respuesta en ambos casos fue que en las exposiciones permanentes del museo no se ha realizado ningún trabajo con comunidades indígenas hasta el momento. Sin embargo Manuel Amaya señala que el museo es mucho más que sus exposiciones, también está lo educativo y lo cultural entre otras cosas, e incluso más allá de sus paredes. Aunque no se hecho énfasis propiamente en lo indígena, si hay actividades que implican a las comunidades y a diferentes grupos poblaciones. Por ejemplo, está en curso un proyecto de hacer una huerta urbana con la participación de los vecinos del museo (M. Amaya, comunicación personal, 23 de Septiembre de 2020). También existe un proyecto, que no es propiamente del museo, pero que el museo ha acogido en sus instalaciones: el Museo Decolonial, un espacio para artistas emergentes que cuestiona con su arte la colonialidad en una muestra expositiva que se hace cada año en Octubre. Por último, cuenta Manuel, en el patio de la Casa de las Aulas, uno de los árboles fue sembrado por un mamo de la Sierra Nevada como acto simbólico (M. Amaya, comunicación personal, 23 de Septiembre de 2020).

Para Anamaría, la participación indígena es todavía uno de sus grandes retos. El museo ha trabajado con algunas comunidades, como la Afro, por ejemplo en la sala cinco, *La Colonialidad hoy*. En el centro de la sala se encuentran imágenes religiosas que hacen parte de prácticas que vienen desde la colonia, como la subida a Monserrate, el Cementerio Central y las fiestas de San Pacho en el Chocó. En el espacio de las fiestas de San Pacho se proyecta un video de las fiestas y al lado una pintura de San Francisco de Asís del siglo XVII, enmarcada con un arco que hicieron especialmente para el museo los integrantes de la

¹⁴ Para esta investigación era de mucho interés poder conversar con la directora del Museo Colonial, María Constanza Toquica, sin embargo no fue posible concretar un encuentro.

organización de fiestas Franciscanas de Quibdó. “El arco es muy importante para ellos en Quibdó cuando hacen la fiesta, porque transita por los doce barrios franciscanos, con sus 12 banderas. Tiene dos palomas de la paz, porque estábamos en la firma del acuerdo de paz en ese momento” (A. Torres, comunicación personal, 1 de Octubre de 2020) (imagen 7).

Los dos concuerdan con que aún hace falta la participación indígena dentro del museo, pero aclaran que es una preocupación que el museo ya se ha planteado y que quieren trabajar en ello. Sin embargo muchas veces los procesos de cambio en las instituciones museales se van dando poco a poco, son procesos que no son fáciles de asumir y que implican transformaciones de fondo y algunas luchas políticas.

Incluir las voces indígenas y de otros sectores de la sociedad, le aportaría otras narrativas, sensibilidades y valores culturales a las exposiciones y a las colecciones, además de ser el puente para tejer una estrecha colaboración con las comunidades locales (MacDougall y Carlson, 2009). Incluir su voz es respetar sus derechos en relación con la imagen, la auto representación y autoría (Cury, 2016), además de ser un canal para impulsar procesos de lucha por el control indígena sobre sus recursos y territorios, su representación cultural y derechos constitucionales (Roca, 2015).

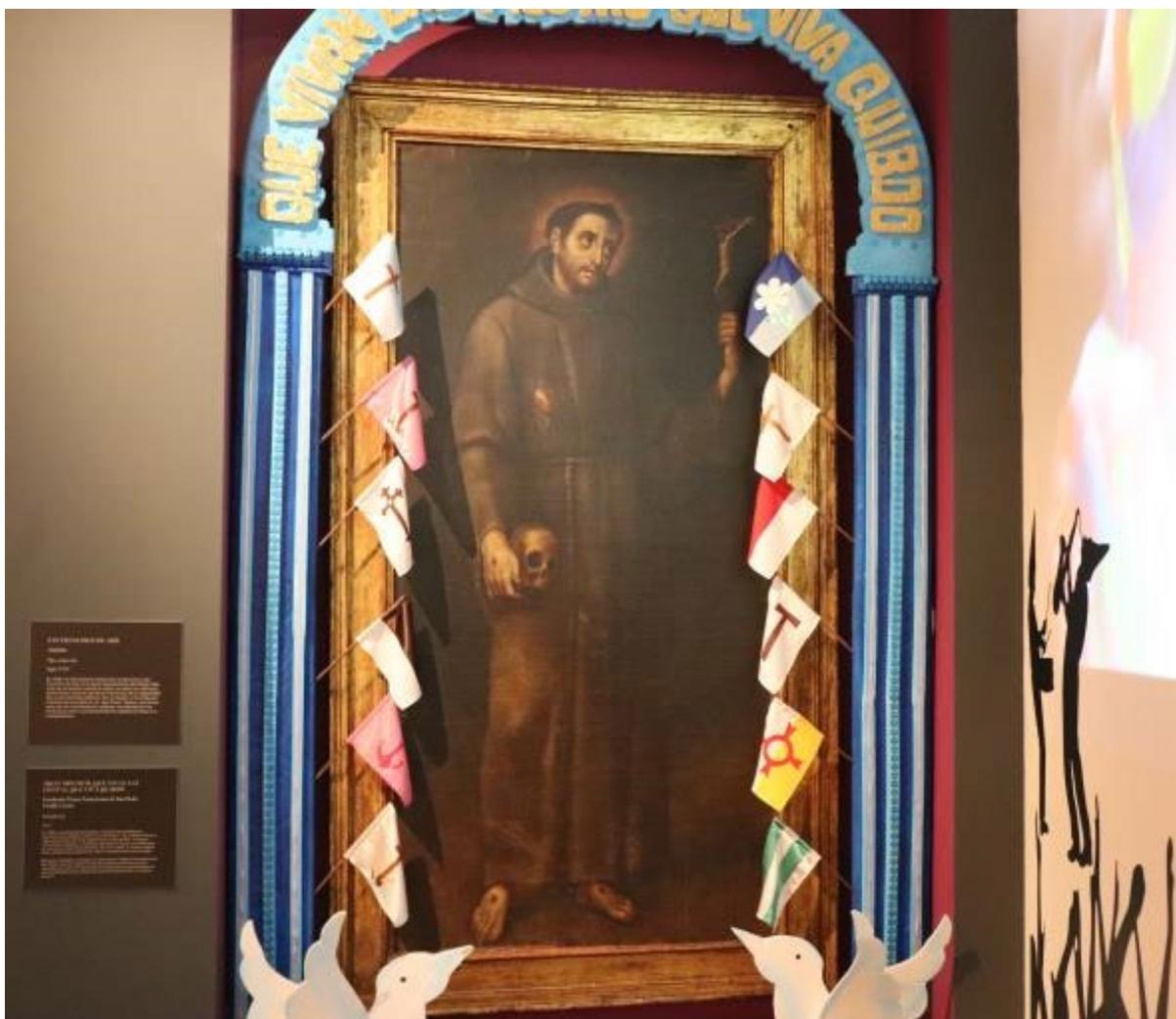


Imagen 7. Pintura de San Francisco de Asís del siglo XVII decorado por integrantes de la organización de fiestas Franciscanas de Quibdó - Foto: Carolina Quintero

Cuando hablamos sobre si el museo toma una postura crítica respecto a la colonia, sobre todo en el tema que tiene que ver con las consecuencias para las comunidades indígenas que habitaban este territorio a la llegada de los españoles y su situación en el presente, Manuel señala que es un tema que el museo no ha abordado mucho, pero saben que es un tema muy actual. Para poder reflexionar críticamente Manuel señala que se requiere investigación y agrega que el museo no tiene los conocimientos suficientes como para reflexionar de forma más profunda: “pensando en la realidad, es que como estamos actualmente no nos hemos podido meter en esos temas que pueden ser un poco más complejos y que requieren investigación. Para ponernos a sentar una posición requerimos investigar, ser más profundos en el conocimiento que tenemos hasta el momento” (M. Amaya, comunicación personal, 23 de Septiembre de 2020). Sin embargo, considero que la reflexión crítica se puede empezar con las herramientas y conocimientos que se tienen sobre la colonia, y más que la historia colonial, se trata de reflexionar sobre el legado colonial que tiene el museo y su acción sobre el patrimonio. Para ser un museo crítico, además de problematizar y reflexionar sobre las consecuencias culturales y políticas de los procesos coloniales, el museo puede expandir las perspectivas usadas para presentar e interpretar las colecciones, ampliando las miradas museales, incluyendo nuevos actores en la interpretación e incluir diferentes formas de construcción de conocimiento y a tener un mayor sentido de responsabilidad ética hacia los pueblos indígenas y poner en el centro del discurso museológico los derechos culturales y humanos (Cury, 2017; Kreps 2011). En todo caso, es necesario una reflexión constante, actualización de sus políticas a favor del reconocimiento e inclusión de voces diversas, que tengan autocritica sobre el legado colonial en la formación de colecciones y discursos curatoriales, y que sus transformaciones se evidencian en acciones concretas (Kreps, 2011). Para Anamaría el museo si tiene una posición, pero es una posición que no tiende ni a la glorificación de lo hispánico, ni a la exaltación de una leyenda negra, “Porque como historiadores pues no tenemos fundamentos para decir cosas que no ocurrieron” aclara Anamaría, “digamos que nunca hemos querido apartarnos de la rigurosidad histórica, entonces nos vamos a decir cosas que no son, ni a repetir discursos que ya fueron revaluados de estos mitos de la conquista. Pero si cuando el tema está, cuando se amerita, cuando tenemos las fuentes, las piezas y lo podemos decir, tenemos una posición clara, de mostrar lo que ocurrió y de mostrar lo que todavía ocurre con esos procesos de conquista” (A. Torres, comunicación personal, 1 de Octubre de 2020). Sin embargo, considero que desde los museos se pueden plantear reflexiones sobre el impacto colonial en las poblaciones indígenas, que están incluso documentadas en las crónicas y archivos de la época¹⁵.

Cuenta Anamaría que en una exposición temporal que realizaron en el 2018, *Chocó, de oro y de saberes*, uno de los temas principales del guión era la conquista del chocó, relacionada con las problemáticas sociales de las poblaciones afrodescendientes hoy en día y la minería ilegal.

¹⁵ En mi experiencia personal, realizando investigaciones históricas sobre Santa María de la Antigua del Darién, la primera ciudad española fundada en Tierra Firme durante el periodo colonial, autores como Gonzalo Fernández de Oviedo, Bartolomé de las Casas, el mismo Vasco Núñez de Balboa -fundador de la ciudad-, Antonio de Herrera, Fray Montesinos, entre muchos otros, cuentan con sus propias palabras el impacto de las acciones de los conquistadores en las poblaciones indígenas del Darién y de otros lugares por donde habían pasado, como la isla La Española, y esta es sólo una pequeña parte de la expansión colonial. Se trata de una historia documentada por los mismos españoles de la época, que incluso en muchas ocasiones denuncian los actos de sus compatriotas de campaña colonizadora.

Fue una exposición donde se hicieron muchas reflexiones, con posturas críticas y se tuvieron en cuenta diversos actores, entre ellos las poblaciones indígenas emberá que habitaron y habitan en el territorio, “los afro son los que tienen la mayor población allí, pero ¿qué pasa con las comunidades indígenas que originalmente estaban allí y que tuvieron que sufrir la llegada de todos los que vinieron después: los españoles, los afro, los inmigrantes de otras partes, la extracción de oro, desde ese entonces hasta este momento?” (A. Torres, comunicación personal, 1 de Octubre de 2020). En la exposición se incluyeron espacios para hablar también de los emberá representados con piezas escogidas del ICANH, “especialmente para mostrar cómo la conquista del Chocó fue muy complicada y como la resistencia siempre estuvo presente, que no fue del todo una conquista exitosa, desde el punto de vista de lo que quisieron los españoles: entrar de una vez y empezar a extraer oro, cuando la conquista fue muy lenta, fue hasta finales del XVII que lograron establecerse; como las creencias religiosas siguen estando vivas; como todavía hay esas figuras que se entregan a los niños como representación de su espíritu guardián; de la participación de los jaibanás y estos objetos que funcionan como intermediarios en las prácticas médicas; de la particular violencia de esta conquista de zonas con riquezas minerales, de lo que implicó que el chocó haya sido y sea todavía una zona que se crea solamente de extracción; y como desde la colonia han estado aislados. En esa exposición hay una clara posición y lo podemos decir con fuentes y no estamos ni disculpando a los españoles, ni que esto es *Leyenda Negra*, porque es que “aquí está” ocurrió, y en el presente decir “bueno es que esto no ha pasado, es que esto sigue ocurriendo” y además involucra a las comunidades afro que se ven afectadas también por la minería ilegal, por la violencia, por la cantidad de cosas que aquejan al Chocó” (A. Torres, comunicación personal, 1 de Octubre de 2020).

Sobre los indígenas emberá también se han realizado otras actividades como la exhibición de obras de Fernando Arias. Se trataba de unas manillas que fabrican los emberá, que tenían la bandera de Colombia y un letrero que decía “emberemos” en alusión a lo que les ha pasado en toda la historia, y que siempre los han dejado en “veremos”, “esas piezas las hizo Fernando con ayuda de algunos emberá que se encuentran en situación de desplazamiento en Bogotá y para ese momento también tuvimos una feria artesanal y la participación de unos indígenas emberá raperos” (A. Torres, comunicación personal, 1 de Octubre de 2020) (imagen 8). Cuenta Anamaría que muchas de las ideas y representaciones sobre el Chocó vienen de una experiencia personal de la directora, Constanza Toquica, quien visitó el departamento y al ver todo lo que estaba sucediendo quiso que se mostrara en el museo. Agrega que además “ella siempre ha estado muy interesada en la representación de los indígenas, de las mujeres, de los afros...” (A. Torres, comunicación personal, 1 de Octubre de 2020).



Imagen 8. Exposición de Fernando Arias - Foto: Museo Colonial

La última exposición del museo, *Simulacros de Poder*¹⁶, es una exposición virtual que resultó a partir de un trabajo de grado de una estudiante de historia del arte de la Universidad de los Andes, María Isabel Téllez, quien realizó un estudio sobre una serie de encomenderos que tiene el Museo Colonial de la familia Maldonado Caicedo. Se trata de retratos de señores importantes dentro de la sociedad de esa época (siglos XVII y XVIII). Lo que encontró María Isabel, es que esos cuadros probablemente no son coloniales, sino que son del siglo XIX cuando la familia entró en declive y querían exaltar su pasado glorioso. La familia Maldonado Caicedo era una familia de *encomenderos* en la zona de Bogotá, y tenían una gran finca a las afueras, *El Novillero*, de donde venía toda la carne para la sabana. En su rol de *encomenderos*, eran responsables de las tierras y de mano de obra indígena, en este caso los Muisca, quienes se relacionaron de formas diferentes con las autoridades españolas.

Una de las decisiones curatoriales que se tomó, fue no empezar contando la historia de los Maldonado Caicedo, sino empezar por hablar de los Muisca, entendiendo primero quienes eran las personas que habitaban ese territorio antes de los encomenderos que llegaron a “organizar el trabajo” y a ocupar la tierra. “No queríamos empezar invisibilizando a los que ya estaban ahí por derecho propio y a quienes les tocó cambiar su modelo de vida. Pero tampoco nos fuimos por el lado de la *leyenda negra*, porque hay bastantes estudios que dicen que muchos de estos caciques se hispanizaron muy rápido. En los retratos de los caciques de Sutatausa uno ve que la cacica tiene su manta Muisca, pero ambos tienen rosario y eso es como un tema de la negociación” agrega Anamaría.

El 16 de Septiembre de 2020, un grupo de indígenas Misak llegó hasta el sector de El Morro de Tulcán en Popayán y derribó la estatua de Sebastián de Belalcázar, el conquistador español que fundó la capital del Cauca en 1537. Ante el acontecimiento el museo se planteó

¹⁶ La exposición se puede visitar en el siguiente enlace:
http://www.museocolonial.gov.co/programacion/calendario-actividades/Paginas/01-Exposicion_digital_Simulacros_De_Poder.aspx

una discusión interna donde se hablaba de la diferencia de tener una pieza de un virrey en el museo y otra en el espacio público, “en el museo tú puedes tener el virrey y puedes ponerle una infografía de lo malo que fue o de lo malo que fue que la colonia tuviera una estructura que presentara una persona que dirigía desde España, ósea, puedes cuestionarlo. Una escultura que está en un espacio público es casi una imposición de un “héroe” que nos evangelizó y nos conquistó” (M. Amaya, comunicación personal, 23 de Septiembre de 2020). Hubiera sido muy interesante que el museo, como lugar para hablar de la colonia, se planteara esa discusión de forma pública, tan actual y tan pertinente, sobre ese episodio -y otros episodios similares que han ocurrido en los últimos años- y las diferentes tensiones que se derivan de él. Pero el museo finalmente no se pronunció. ¿Si el museo Colonial no asume esa reflexión crítica y profunda de la colonia y el impacto para sus diferentes actores en el pasado y en el presente, entonces cuál museo lo haría?

El museo, como hemos visto, ha realizado algunas reflexiones sobre el tema indígena, pero todavía de forma muy tangencial. Según lo que nos cuentan, aún no han incluido dentro de sus exposiciones y actividades, la voz o los puntos de vista de las comunidades indígenas, pero es algo que está presente en las proyecciones a futuro. De las preguntas planteadas en la discusión teórica: ¿el museo colonial abre las puertas para que las poblaciones indígenas hagan su propia autorrepresentación, cuenten su historia y su interpretación de la colonia? ya empezamos a tener respuestas concretas, y también sobre lo que plantea Jesús Bustamante (2012): “quién es el que hace el museo y formula su discurso expositivo y quién o quiénes son los que ejercen de objetos pacientes sobre los que se construye ese museo, con todos sus discursos” (p. 23), es decir ¿el Museo Colonial de Bogotá es un *museo de los otros* o es un *museo de uno mismo*?

En el corazón de sus exposiciones permanentes la reflexión crítica sobre la colonia es incipiente. Las exposiciones históricas del Museo Colonial, como dice la historiadora Amy Lonetree (2009), no brindan una comprensión clara sobre el colonialismo y sus efectos continuos. Considero que si el museo si quiere ser un museo descolonizado, debe enfocar sus prácticas a favor de involucrar a las comunidades y los territorios, a la descentralización, la interdisciplinariedad, la contextualización y participación a cambio de autoridad, reflexionar sobre su función social y revisar la forma de exponer y de representar al “otro”. Además, como plantea Marstine (2011), el museo socialmente responsable reconoce las diferentes identidades de sus equipos y sus públicos como algo híbrido y fluido y no como algo estático y encasillado, y se establece como un laboratorio ideal para la promoción de la justicia social y los derechos humanos.

Como se había planteado, estas transformaciones, no pueden ser acciones aisladas, ni para aplicar sólo en las exposiciones temporales, debe ser un cambio profundo, desde las políticas y la forma de pensarse a sí misma la institución museal. Para lograrlo, el museo requiere una reflexión continua sobre los impactos del colonialismo, producciones culturales de los pueblos indígenas y el papel que los museos juegan en construcción de representaciones etnocéntricas o estereotipadas sobre ellos (Fabíola Andréa Silva, 2016). Los museos tienen un papel muy importante sobre los cambios de esos imaginarios y de la construcción de un papel más crítico sobre el lugar que desempeñan los pueblos indígenas en la sociedad (Cury, 2017; Vasconcellos, 2012).

En la definición de museo que se está planteando desde el 2019 en el ICOM, el diálogo crítico y la participación de los diversos sectores de la sociedad son partes esenciales de los museos hoy en día: “Los museos son espacios democratizadores, inclusivos y polifónicos para el diálogo crítico sobre los pasados y los futuros. Reconociendo y abordando los conflictos y desafíos del presente, custodian artefactos y especímenes para la sociedad, salvaguardan memorias diversas para las generaciones futuras, y garantizan la igualdad de derechos y la igualdad de acceso al patrimonio para todos los pueblos. Los museos no tienen ánimo de lucro. Son participativos y transparentes, y trabajan en colaboración activa con y para diversas comunidades a fin de coleccionar, preservar, investigar, interpretar, exponer, y ampliar las comprensiones del mundo, con el propósito de contribuir a la dignidad humana y a la justicia social, a la igualdad mundial y al bienestar planetario”¹⁷.

4. Análisis de las exposiciones: sala dos “El Viaje” y sala cinco “La Colonialidad Hoy”

Las diferentes salas de exposición del Museo Colonial representan los ejes del guión, divididos en cinco grandes temas cuyo hilo conductor o eje transversal es el de la “transformación” (ver Fig. 4). En la primera sala se encuentra el tema de *La imagen*. En esta sala se propuso pensar tanto en la imagen visual, como la oral y los tipos de representaciones que se realizan en el periodo colonial (M. Amaya, comunicación personal, 23 de Septiembre de 2020). En la segunda sala, llamada *El viaje*, se hace alusión al “encuentro” entre dos mundos: Europa y América, y las transformaciones que empiezan a surgir en un lado y el en otro después del encuentro. En esta sala también se habla de las exploraciones de esos nuevos territorios para los europeos, donde, por ejemplo, las canoas y los ríos eran esenciales para la exploración y la colonización. La tercera sala es la de *Las Ciudades*, en la cual se evidencian las transformaciones sociales que se empiezan a dar en el territorio, la construcción de ciudades y establecimiento de sociedades. En la cuarta sala, *Artesanos y colegiales*, se aborda el tema de la educación y las transformaciones en las escuelas formales, pero también de los artesanos y del legado de su conocimiento.

Por último, en la quinta sala, *La colonialidad hoy*, se da cuenta de las transformaciones y las permanencias, la herencia colonial que todavía tenemos, tanto lo positivo como lo negativo. Como los oficios manuales, los prejuicios raciales, conductas sociales, idioma, creencias y transformaciones de esas creencias, entre otros temas.

¹⁷ Definición alternativa de *museo* anunciada por el ICOM en el 2019, que actualmente se encuentra en discusión.



Figura 4. Salas de exposición. Memoria del proceso de renovación del Museo Colonial

Para el tema de análisis de esta investigación me concentraré en la segunda sala “*El viaje*” (ver Fig. 5), que se refiere al “encuentro” de dos mundos, donde las poblaciones indígenas prehispánicas tienen parte del protagonismo en esta historia -o deberían tenerlo-. Sin embargo el análisis de la sala cinco “La Colonialidad hoy” (ver Fig. 6), también es importante incluirlo -aunque de forma menos minuciosa-, para entender si las poblaciones indígenas están presentes en los legados culturales que se muestran hoy en día en la exposición, o si se reflexiona sobre las consecuencias de la colonia para las sociedades indígenas desde el siglo XVI y los siglos posteriores, y las problemáticas económicas, sociales, políticas y de territorio que enfrentan hoy en día.

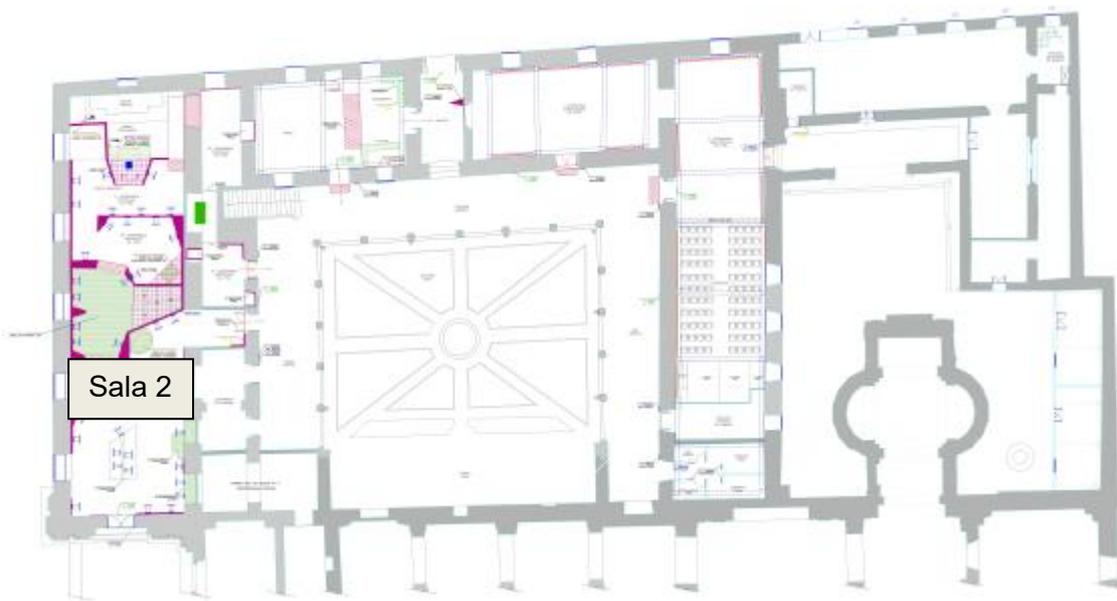


Figura 5. Plano del primer piso Casa de las Aulas, Museo Colonial



Figura 6. Plano del segundo piso Casa de las Aulas, Museo Colonial

En las otras tres salas (uno, tres y cuatro), se evidenció una mínima presencia indígena, tanto en las colecciones como en el discurso -a pesar de que temas como los oficios de artesanos y la conformación de pueblos y ciudades se pueden vincular también con los saberes indígenas prehispánicos y actuales-, por lo que no se incluyeron dentro del análisis.

Durante las visitas realizadas al museo, se pudo hacer un análisis sobre sus exposiciones, el discurso curatorial que se estaba contando y la forma de dialogar con las colecciones¹⁸. Además de problematizar el discurso se tuvieron en cuenta interrogantes -algunos ya planteados en la discusión teórica- como: ¿De qué forma se representan las poblaciones indígenas? ¿Tienen espacios de autorrepresentación? ¿Hay participación de las comunidades indígenas en la construcción del discurso curatorial o en la museografía? ¿Cómo se problematiza la historia de la colonia con respecto a las consecuencias para las poblaciones indígenas? ¿Se construye una reflexión diferente sobre la historia de la colonia? ¿Qué porcentaje de las colecciones es indígena? ¿De qué forma se exponen esos objetos? Y para el caso específico de la sala cinco, *La Colonialidad hoy*, ¿Se ha buscado en la historia colonial puentes con el presente indígena y su legado? ¿Se reflexiona sobre la situación de los indígenas contemporáneos en el territorio colombiano?

¹⁸ Para ver la documentación fotográfica de las visitas ver anexo 2.

Recorrido y comentarios de la sala dos, *El Viaje*

Justo antes de que inicie la sala dos, *El Viaje*, al final de la primera sala, *La Imagen Colonial*, hay un texto que hace referencia a las exploraciones españolas del territorio en la colonia (imagen 9). En el texto se plantea una primera problemática: se menciona la ausencia de las referencias de las poblaciones indígenas en los documentos que hacían el inventario natural de la Nueva Granada, dejando en evidencia la omisión indígena en los documentos coloniales y cómo los europeos desprestigiaron y omitieron los saberes de las poblaciones que vivían en este territorio.

“*Algunas imágenes sobresalientes del inacabado Atlas de la Nueva Granada, de Francisco José de Caldas, son los perfiles de los Andes y las nivelaciones botánicas. Estas cartas tenían propósitos científicos, económicos, políticos y militares. En dichas imágenes, así como en los mapas europeos de la época, sorprende la ausencia de referencias de la población nativa. Tales vacíos o ausencias, así como el renombrar las plantas sin tener en cuenta los nombres nativos, revelan cómo el conocimiento ilustrado europeo rezagó la presencia y los saberes de los pueblos indígenas americanos*” (texto de sala uno).

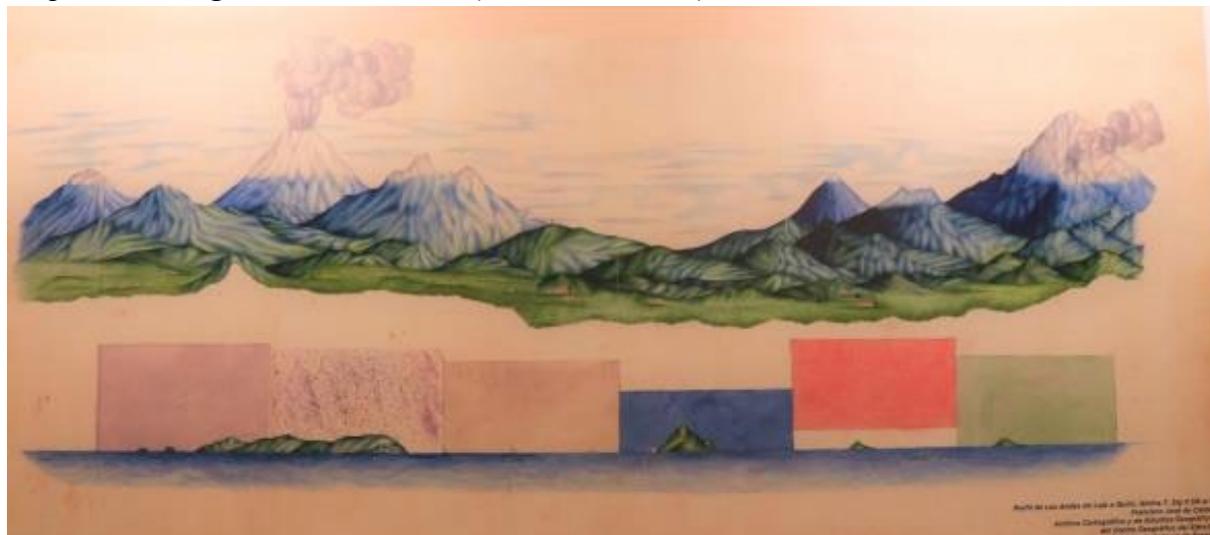


Imagen 9. Perfil de los Andes de Loja a Quito, Francisco José de Caldas. Imagen sala uno. Foto: Carolina Quintero

Para recorrer y analizar el discurso curatorial y la puesta en escena de la segunda sala, se analizarán de manera minuciosa algunos de sus textos, objetos, imágenes y demás recursos museográficos. Para empezar, el texto de introducción. En este texto se plantean tres preguntas que son: “*¿Cómo era un viaje transatlántico en el siglo XV o XVI? ¿Qué significó el encuentro del nuevo mundo para los indígenas y para los europeos? ¿Qué resultó del choque entre dos mundos tan diferentes entre el americano¹⁹ y el europeo?*” Veremos al final

¹⁹ Sería interesante que el museo se planteara el uso de este término, que puede resultar problemático en algunos casos. En contextos como el momento del “encuentro”, resulta anacrónico hablar de América, pues este continente tomó su nombre actual a partir de 1499. También sería interesante poner sobre la mesa la discusión sobre el significado de este nombre para las poblaciones indígenas y otros posibles nombres del continente. Por ejemplo, para las comunidades Gunadule, que habitan en la frontera entre Colombia y Panamá, este continente antes de la llegada de los españoles se llamaba *Aragun Yala*, que significa continente Verde. Después de la llegada de los españoles el continente pasó a llamarse *Abya Yala*, que se traduce *Continente de sangre*.

del recorrido si encontramos las respuestas a estos interrogantes. Luego el texto continúa de la siguiente manera: *“Esta larga travesía dio vida a un proceso de intercambio de ideas, objetos, productos e idiomas que determinó, finalmente, la transformación tanto de América como de Europa. Gracias al viaje emprendido por Cristóbal Colón en 1492, muchos hombres²⁰ recorrieron el océano, convertido entonces en escenario de transformación global. La expedición, que en principio se situó como aventura hacia lo desconocido, terminó convertida en la mayor empresa social, comercial y cultural de la historia, y dio origen al Nuevo Mundo”* (fragmento del texto de introducción sala dos). Un asunto problemático del texto es que reduce el significado de lo colonial a la visión de los colonizadores, que “gracias” a Cristóbal Colón pudieron recorrer el océano y llegar hasta este continente, dando paso a una gran transformación global. Igualmente cuando se refiere a la “aventura hacia lo desconocido”, hace ver a los españoles como “expedicionarios” y “aventureros”, sinónimos muy comunes atribuidos, en el imaginario colonial, a los grandes “héroes” de la conquista (Van Geert, Arrieta y Roigé 2016).

La narrativa de esta sala se entiende mejor si se llega a la mitad de su recorrido, donde hay una plataforma en madera, haciendo alusión al barco y de un lado se ve Europa (hacia atrás en el recorrido) y del otro lado América (hacia adelante).

El lado Europeo, o el inicio de la sala, se describen algunos aspectos de cómo era la vida en Europa antes de 1492, donde las personas poco viajaban y había creencias de monstruos que habitaban los lugares desconocidos del planeta (imagen 10). Sin embargo, los religiosos estaban empezando a aventurarse en los caminos del peregrinaje y los comerciantes a abrir nuevas rutas de comercio. Del otro lado del mundo entre tanto existían sociedades organizadas política, cultural y religiosamente que además contaban con producción agrícola. En este punto sería interesante que en el guión se profundizara un poco más sobre quiénes eran esos españoles que llegaron a América en la colonia, el momento histórico que vivía Europa y hablar de su larga trayectoria de guerras y ocupaciones, que seguramente nos ayudarían a entender muchos de los acontecimientos del periodo colonial.

²⁰ Una discusión muy actual sería la de utilizar lenguaje incluyente, para no invisibilizar actores como las mujeres. En las crónicas y los documentos de archivo, hay registro de mujeres que viajaron desde los inicios de la Colonia.

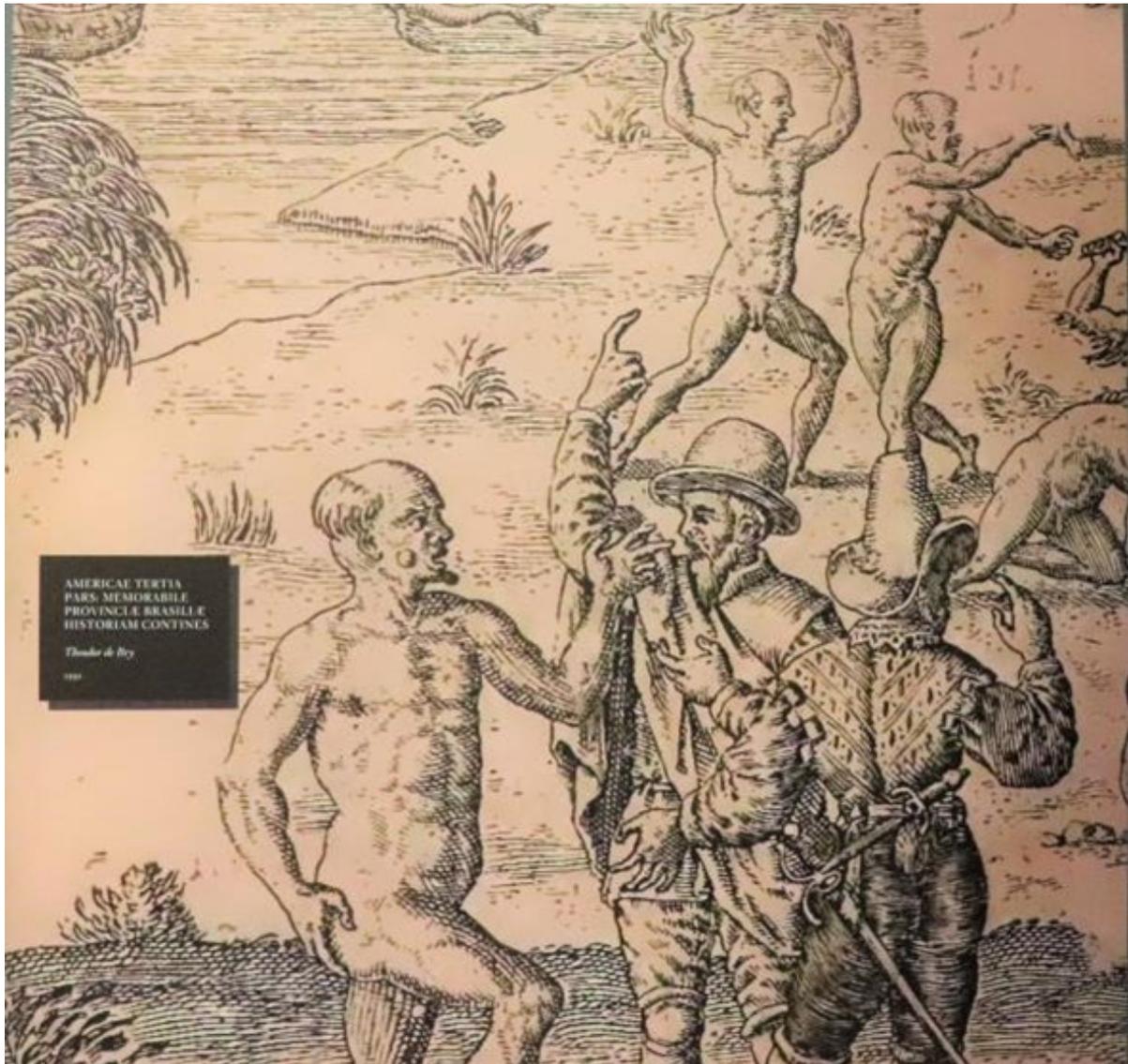


Imagen 10. Theodor de Bry 1592. Sala dos - Foto: Carolina Quintero

Cuando se llega al centro de la sala, se encuentra la analogía del barco y del viaje a partir de objetos (imagen 11). En este espacio se explican las rutas, las dificultades y la importancia de la navegación para llegar al nuevo mundo desconocido para los españoles, y del desarrollo naval que empezó a tener Europa a partir de estos primeros viajes, lo que además facilitó en adelante cruzar el mar y la entrada al interior del continente por el río.



Imagen 11. Objetos que viajaban en los barcos de Europa a América. Sala dos – Foto: Carolina Quintero

En una infografía llamada *la Diáspora Africana*, se habla por primera vez de los esclavos africanos que llegaron a lo que hoy es el continente Americano durante la Colonia (imagen 12). Se menciona en el texto que lo acompaña que en un principio llegaron como parte de la servidumbre y luego empezaron a llegar masivamente para el apoyo minero, de construcción, agricultura y demás servicios para las casas españolas. En este espacio de la sala también se habla de la influencia que tuvo la presencia africana en la conformación de la nueva sociedad que había surgido con el “encuentro”, en términos de gastronomía, religiosidad, música y artesanías.

La infografía muestra de manera general la procedencia de los esclavos africanos, que sería importante para entender sus contextos y comprender mejor quiénes eran esas personas que llegaron. No se problematiza lo que implicó para esas poblaciones la colonización española en América –eso, sin mencionar la historia de las esclavitud en África que había iniciado mucho tiempo atrás por parte de los europeos-.



Imagen 12. Detalle de la infografía de la diáspora Africana. Sala dos - Foto: Carolina Quintero

En el texto sobre la influencia africana en la sociedad “Los hombres esclavizados fueron utilizados en su gran mayoría como mano de obra para la minería y la construcción o como parte del servicio doméstico en casas y haciendas. Sin embargo, los esclavos también encontraron espacios de reconocimiento social: algunos se empeñaron como artesanos, otros participaron de gremios o cofradías, y en contados casos llegaron a regentar dichas asociaciones”. Aquí nuevamente se utiliza la palabra *hombres* para referirse a las personas que llegaron en condición de esclavitud desde África, incluidas las mujeres.

En este espacio del viaje, también se habla de la importancia que tuvo para los conquistadores el río Magdalena para la exploración del territorio. “A principio del siglo XVI, el conquistador sevillano Rodrigo de Bastidas se encontró con la desembocadura de un gran río al que bautizó con el nombre de Magdalena, en honor de María Magdalena. El descubrimiento de Bastidas se situó como la puerta de entrada a los territorios aún desconocidos ubicados en el sur del continente. Gracias a ello nacieron nuevos proyectos de exploración así como la idea de generar establecimientos permanentes en cercanías del río, habitado ya por una serie de pueblos indígenas...” (Texto de sala dos). En este texto hubiera sido interesante hablar de los posibles nombres indígenas que tenía el río y la importancia de

este río no sólo para los españoles, sino para las poblaciones indígenas, que además se nombran de forma genérica y no se especifica de qué poblaciones se trata.



Imagen 13. Inicio de la sección de la sala dedicada a América. Sala dos – Foto: Carolina Quintero

Cuando entramos a la segunda parte de la sala, *América* (imagen 13), encontramos a la izquierda un mapa con la ubicación o conformación del territorio indígena, en lo que sería siglos después Colombia, en el momento en que llegaron los españoles (imagen 14). Según la descripción, varios grupos indígenas se encontraban asentados en tres zonas que configuraban el territorio prehispánico: la región Caribe, el extenso valle del río Magdalena, el altiplano andino y la hoya del río Cauca.

El mapa muestra de forma escueta un panorama incompleto de las poblaciones que habitaban el territorio a la llegada de los españoles - faltan población prehispánicas como las poblaciones de habla *Cueva* en la zona de Urabá, además presentar toda la Amazonía como una zona deshabitada- Adicionalmente las ubicaciones en el mapa no son muy precisas. Para ese momento, ubicar poblaciones prehispánicas sólo dentro de lo que hoy es el territorio Colombiano, implica ponerles a las poblaciones indígenas unos límites territoriales que ellos no tenían, esas fronteras políticas en el mapa, dividen poblaciones que habitaban territorios mucho más amplios. Por último, sus nombres o la forma como se autodenominaban no aparecen representados. Los espacios de autorrepresentación e interpretación de la historia de las comunidades indígenas dentro del museo, además de ser un derecho a ejercer su identidad, a la historia y la memoria, la posibilidad de administrar sus propios saberes y tradiciones (Roca, 2015), son espacios que le abonan a esos vacíos de conocimiento e interpretación en los que se cae cuando el museo habla desde el monólogo y enriquecen las exposiciones con nuevos lenguajes y conocimientos.

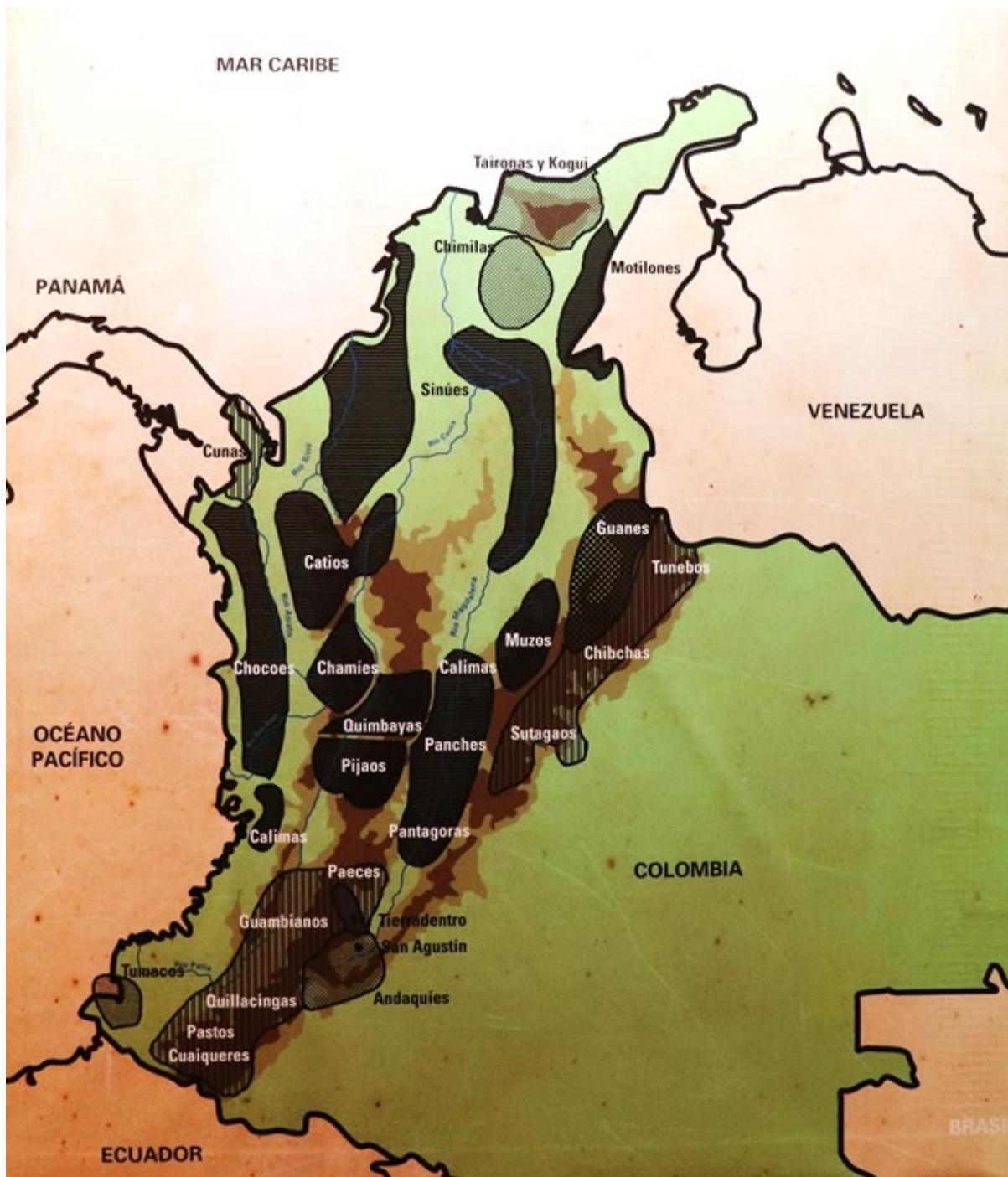


Imagen 14. Mapa de familias indígenas en la región de la Nueva Granada antes de la llegada de los españoles.
Sala dos- Foto: Carolina Quintero

Frente al mapa, encontramos en la parte izquierda de la sala una vitrina con piezas cerámicas prehispánicas, con el objetivo de dar una pequeña muestra de la cultura material indígena como lo mencionó la curadora Anamaría Torres- (imagen 15). Se trata de unos objetos que no dialogan con ninguna información ni contextualizan a sus poblaciones de origen, de los cuales no se entiende cuál fue el criterio de su selección. Estas piezas, son las únicas piezas de manufactura indígena expuesta en esta sala.



Imagen 15. Piezas prehispánicas sala dos – Foto: Carolina Quintero

A partir de allí empieza una exposición de pinturas y objetos - la mayoría de imágenes religiosas- que tratan de inspirar la vida del mestizo y el arte religioso que nace en el periodo colonial, en este lado del mundo (imagen 16 y 17). Unas piezas que sin duda tienen un gran valor artístico y son muy importantes para mostrar el desarrollo del arte neogranadino. Se explica el surgimiento de nuevas devociones religiosas como la Virgen de Guadalupe, la Virgen de Chiquinquirá o Nuestra Señora de Monguí, “... *Estas devociones ayudaron a configurar pueblos alrededor de las imágenes, congregando a españoles, indígenas, mestizos y africanos*” (fragmento de texto de sala dos).



Imagen 16. Nuestra señora del Rosario de Pomata. Siglo XVIII: Sala dos - Foto: Carolina Quintero



Imagen 17. Cristales de la granja Siglo XVIII. Sala dos – Foto: Carolina Quintero

Hacia el final de la sala, se habla del sistema colonial de la encomienda, un texto que logra de manera muy general reflexionar sobre las consecuencias de la colonia para las poblaciones indígenas en ese periodo. En el texto se menciona como la instauración de la encomienda, una estructura impuesta por los españoles que pretendía organizar la mano de obra indígena a la vez que eran evangelizados, terminó siendo una forma de esclavización indígena para alcanzar poder y riqueza por parte de los colonizadores.

En la sala también se reflexiona sobre las lenguas y el idioma: *“Una de las primeras limitantes que encontraron los conquistadores fue el idioma. El habla de los pueblos indígenas (caribes, muiscas, pijaos), era totalmente desconocido para los españoles, pues no se relacionaba con lenguas conocidas en Europa. Por tal razón el idioma traído por los españoles a América se convirtió en uno de los ejes transformadores del Nuevo Mundo. Aunque el castellano se situó rápidamente como la lengua más hablada en América, los dialectos prehispánicos enriquecieron el idioma de los europeos. Los españoles se apropiaron de palabras del náhuatl, del quechua y del taíno, complejizando así el castellano, que ya tenía la influencia arabe en el castellano”* (texto de sala dos). Este texto se plantea desde la postura de los colonizadores, no reflexiona sobre las consecuencias para las lenguas nativas y la prohibición que tenían incluso para usarlas o de la importancia y la riqueza de todas las lenguas que se hablaban -y se hablan- en este continente. Afirmar que el castellano se convirtió rápidamente en la lengua más hablada de América considero que es limitarse a pensar la colonia desde las ciudades y fundaciones españolas y olvidarse de que había un universo indígena muchos más grande habitando en cada rincón del continente. Las poblaciones indígenas superaban en porcentaje a los españoles, incluso avanzada la colonia. Considere que se trata de un pensamiento colonialista que seguimos arrastrando hoy en día, al igual que referimos a las poblaciones étnicas como minorías y su poca presencia en los territorios, incluso como estrategias de poder político y territorial.

Al final de la sala se habla del intercambio de alimentos, animales, semillas y productos entre continentes a partir de la colonia (imagen 18). Un aspecto interesante que explica parte de la historia y la base de nuestra alimentación hoy en día, tanto de la europea, como la americana y de otras partes del mundo. Aunque no se explica en la sala, este tema es muy importante porque también se relaciona con temas como la transformación del paisaje americano a raíz de la traída de semillas y especies de fauna y flora que antes no se encontraban, y reflexiones en torno a la colonización ambiental.



Imagen 18. Intercambio de alimentos y productos entre poblaciones. Sala dos – Foto: Carolina Quintero

Reflexiones sobre la sala dos, *El Viaje*

Como planteamos en la discusión teórica, los conquistadores se presentan generalmente en los museos como exploradores o científicos. Aunque se trata de mostrar la diversidad cultural, no se profundiza en lo que sucedió durante cinco siglos, la aniquilación de gran parte de la diversidad y “el genocidio que la conquista implicó para América” (Van Geert, Arrieta y Roigé, 2016, p. 347). Se sigue perpetuando el imaginario dominante de los “vencedores”, y la perspectiva de los vencidos y sus descendientes sigue siendo excluida (Rivas, 2019).

En la sala explorada no se problematiza sobre temas de justicia social y derechos humanos, y a excepción de la mención de las consecuencias de la encomienda, en la exposición no se profundiza lo suficiente en las acciones cometidas contra pueblos indígenas en la colonia (Kreps, 2011), –ni contra las poblaciones africanas que fueron traídas a la fuerza-. Tampoco se habla de las resistencias, y se muestra a las poblaciones indígenas de forma generalizante.

No se encuentra en esta sala la participación de las comunidades indígenas en la construcción del discurso curatorial o en la museografía. Los relatos, las voces y la autorrepresentación indígena no hacen parte de los guiones. Además, casi todos los textos están orientados hacia la experiencia y el punto de vista de los españoles, incluso en la parte destinada a hablar de América. Esto tiene que ver, como se ha planteado en la discusión teórica, con la importancia de que las comunidades indígenas hagan parte del equipo de los museos o que se haga un trabajo colaborativo de la mano con ellos. Sus aportes le dan otras perspectivas, sensibilidades y valores culturales a las exposiciones y a las colecciones (Macdougall y Carlson, 2009). Por ejemplo, su presencia integraría otras formas de transmitir el conocimiento, cómo la oralidad o la activación de otros sentidos, además de nuevas formas de leer la historia. Esto también implica reflexionar sobre prácticas decoloniales en los museos que invierten relaciones de poder o autoridad frente al conocimiento y al patrimonio (Kreps, 2011).

Con respecto a las colecciones, el porcentaje de objetos o expresiones indígenas es mínima con respecto a la colección mestiza. Como vimos, lo que está expuesto es un conjunto de seis objetos cerámicos prehispánicos en una vitrina, que no explican el contexto o la sociedad a la que pertenecieron. Como antes lo habíamos discutido, en los museos los fragmentos son usualmente usados para representar una cultura como un todo, “representación sensiblemente problemática” (Abreu, 2005, p. 105). Además, es una representación sincrónica, se hace referencia a objetos del pasado de “otros”, de sociedades tribales o primitivas, pero no hacen referencia a los cambios, transformaciones o las problemáticas que esas culturas han tenido a lo largo del tiempo (Van Geert, Arrieta y Roigé, 2016). Al representar a esas sociedades indígenas congeladas en el tiempo, a través de sus objetos, se refuerza la forma de interpretar culturas alejadas como estados “más atrasados” o una infancia de civilización (Abreu, 2005). Los objetos son vistos como los “representativos” o “las mejores” imágenes congeladas de una cultura, reduciéndola a productos físicos y separados de conocimientos relacionados (McMullen, 2009). Esto también indica que hay una clara distancia entre el objeto y sujeto de estudio y señala la necesidad de vincular a las comunidades indígenas, para generar posibilidades y transformaciones en la relación de los museos, los investigadores y los pueblos indígenas. Produciéndose nuevas formas de comunicación, colaboración y diálogo,

incluso para la conformación de nuevas colecciones y estudios científicos (Grupioni, 2008) y salir de los estereotipos sobre dichas sociedades.

En la parte de la sala dedicada a América, salvo la mención de los pueblos prehispánicos a la llegada de los españoles, la presencia indígena desaparece, se vuelve una historia de arte y vida cotidiana mestiza, es decir, más de lo que ya habíamos visto en la primera parte de la sala. El desarrollo de la historia de lo que pasa después con las poblaciones indígenas no se menciona, queda el indígena congelado en el mundo prehispánico, sin ningún desarrollo, ni punto de vista crítico, aparte del tema de la encomienda. Cuando se termina el recorrido, quedan pocas ideas sobre quiénes eran estas poblaciones que habitaban este territorio y que pasó con ellos después de la Colonia.

Recordando la pregunta que se plantea en el texto de introducción de sala: “¿Qué significó el encuentro del nuevo mundo para los indígenas y para los europeos?” Se mencionan en la sala algunas transformaciones culturales a raíz del encuentro o colonización, pero no se problematiza sobre las implicaciones para los diversos actores, con la debida atención que se merece este interrogante, además de no estar incluidos en la pregunta otros actores como las poblaciones que llegaron de África.

Sin duda, el discurso sigue ligado a la riqueza de su colección de arte mestizo colonial, pero considero que faltaría construir una reflexión diferente sobre la historia de la colonia. El museo cumple con la misión de guardar y conservar objetos, pero sería interesante que potenciara sus colecciones en el planteamiento de reflexiones críticas sobre la historia colonial y sus consecuencias. Esto como lo explica Grupioni (2008), se debe a la forma como históricamente las instituciones museales fueron concebidas.

Recorrido por la sala cinco, “La Colonialidad hoy”

Aunque el análisis del museo está enfocado a la sala dos, “el viaje”, vale la pena recorrer también la última sala. Por tratarse de una reflexión sobre la presencia o el legado colonial en nuestra sociedad hoy en día, aquí podríamos encontrar reflexiones críticas sobre las problemáticas de las poblaciones indígenas actuales resultado de herencias coloniales, y de su participación en la construcción de nación y de lo que somos hoy en día como país.

En esta sala se reflexiona sobre los elementos actuales que son producto de transformaciones de prácticas sociales y culturales que se gestaron durante el periodo colonial. Se plantea que en muchos aspectos de nuestra cotidianidad la colonia se hace presente de forma esencial en nuestra identidad como colombianos. Se trata de características de nuestra cultura como el lenguaje que utilizamos, las costumbres y tradiciones. Una pregunta interesante para hacerse dentro del museo al construir el guión es ¿de quién hablamos cuando nos referimos a “la identidad colombiana”? ¿Quiénes están incluidos dentro de esa identidad?, Como plantea Jesús Bustamante (2012) “Y qué pasa con los «otros» que están y forman parte del «nosotros», presentes de forma obvia en todas las sociedades multiétnicas del siglo XX y XXI” (p. 28).

El tema de la religiosidad es muy importante en esta sala, en él se explica cómo la iglesia fue una institución muy importante en el periodo colonial y como se ve hoy en día todavía una fuerte presencia de la religión Católica. No sólo presente en la continuidad del culto, sino

también en las transformaciones que se han dado con las creencias y prácticas más populares, producto de la diversidad de actores y del mestizaje. Entre ellas se nombran las fiestas patronales de San Pacho, en Quibdó, la devoción a santos populares que se evidencian en espacios urbanos como en el Cementerio Central de Bogotá y el uso de imágenes marianas y de santos como objetos de comercio y consumo.

En el tema de oficios artesanales, se expone cómo diversos oficios de la época prehispánica que se transformaron durante el periodo colonial, hoy en día persisten y enriquecen la diversidad cultural del país. Entre los oficios se menciona la técnica de Barniz de Pasto, la platería y la alfarería. Sobre la técnica artesanal de Barniz de Pasto, en Nariño, se explica que viene del periodo prehispánico, pero faltaría información sobre qué poblaciones la utilizaban y si los artesanos que la utilizan hoy en día se relacionan con esas poblaciones (imagen 19).



Imagen 19. Madera con Barniz de pasto 2016(izquierda) y siglo XVIII (derecha). Sala cinco – Foto: Carolina Quintero

Cuando se habla de la Alfarería, se cuenta como la producción de piezas cerámicas son parte de la herencia prehispánica que hoy en día continúa presente. Es importante este momento porque por segunda vez en los recorridos de las salas, encontramos piezas de manufactura indígena prehispánica. Se trata de dos vasijas cerámicas Muisca -ya antes mencionadas en el capítulo dedicado a la historia y transformación del Museo Colonial de Bogotá - pero que siguen sin dialogar con la sociedad a la que pertenecieron (imagen 20). La forma de exponer las piezas deja una laguna en relación con una necesaria contextualización de esos objetos en el ámbito de la sociedad que los produjo (Vasconcellos, 2012), al igual que en la sala dos. Como sugirió el antropólogo Franz Boas, “el arte y el estilo característico de un pueblo sólo pueden entenderse estudiando sus producciones en su contexto” (Boas, en: Jacknis, 1985).



Imagen 20. Piezas prehispánicas (las dos de abajo) sala cinco. Foto: Carolina Quintero

En esta parte de la sala, junto a los oficios artesanales, se habla sobre la minería en un texto que expone el tema de la esclavitud de poblaciones indígenas y posteriormente de esclavos africanos: *“Durante la primera etapa del periodo Colonial se empleó mano de obra indígena para explotar las minas de oro del Nuevo Reino de Granada. Esta población se agotó rápidamente debido a las altas de mortalidad, y en su reemplazo, esclavizados de origen africano trabajaron en las minas de Antioquía, Chocó, el alto Cauca y el valle del Patía. El oro obtenido gracias al trabajo esclavo se convirtió en el principal producto de exportación del Nuevo Reino de Granada, situación que se mantuvo hasta mediados del siglo XIX, cuando surgió la agricultura de exportación. Desde entonces, productos como el tabaco, el café y las flores y otras fuentes de riqueza minera como el carbón y los hidrocarburos han sido, junto al oro, los principales recursos exportados por Colombia”* (texto de sala cinco). Este texto es importante porque pone en evidencia el trabajo esclavo, y los abusos cometidos tanto de la población indígena en un principio, como la de población africana. Además pone sobre la mesa el tema de la economía extractivista -aunque en el texto la llaman producto de exportación- que ha afectado desde la colonia de múltiples maneras a este territorio, a su biodiversidad, a sus pobladores originarios y los actores que se han visto implicados en el duro trabajo de la minería en el pasado y en el presente.

Hacia el otro lado de la sala, encontramos el tema de la *Colonia en la cotidianidad*. En esta parte se explica cómo en detalles de nuestra cotidianidad se refleja el pasado colonial, como los refranes, dichos populares, palabras que vienen desde la colonia y otros elementos del lenguaje. Por ejemplo la definición de palabras como Mulato (hijo entre español y negra) o Mestiza (hija entre español e india) (imagen 21).



Imagen 21. Representación: de español y negra, Mulato. Sala cinco - Foto: Carolina Quintero

Hay en la sala una proyección de imágenes de comunidades indígenas que viven en la Sierra Nevada de Santa Marta. Sin duda fotografías con una alta calidad estética. Cuando se utilizan recursos fotográficos para representar a poblaciones, hay muchos aspectos que se pueden resaltar, como el medio ambiente, la relación del ser humano con algunos objetos, también se puede hacer referencia a técnicas de fabricación o la forma de utilizarlos. Sin embargo, es difícil a través de la fotografía mostrar las relaciones entre personas, “por lo tanto es importante seleccionarlas bien en función del tema, de manera que asuman una referencia clara y explícita en relación con ellos. Pero también hay que tener cuidado para que su uso masivo en exposiciones no atenúe la vista de los objetos” (Vasconcellos, 2012, p. 134).

Reflexiones sobre la sala cinco, *La Colonialidad Hoy*

Esta es una sala interesante porque nos explica muchos aspectos culturales que nos identifican hoy en día y que vienen, incluso, desde antes de la colonia. Nos muestra como parte de lo que somos tiene sus raíces en procesos culturales que se gestaron mucho tiempo atrás. Esta sala tiene el potencial de hacer de la historia algo útil para explicarnos lo que somos hoy en día como sociedad y cómo podemos proyectarnos a futuro. Es una historia que sale de estar congelada en un periodo de tiempo -este caso el periodo colonial-, para explicar muchas de la riqueza cultural que tenemos actualmente.

Sin embargo, habla de legados culturales pero no de problemáticas sociales producto de visiones coloniales. Casi que una forma positiva de contar la historia. En esta sala los relatos, las voces y la autorrepresentación indígena siguen estando ausentes. Cuando nos preguntamos ¿Quiénes están incluidos dentro de esa identidad de la que habla la sala,

producto de las transformaciones que vienen desde la colonia?, los grupos étnicos en su mayoría siguen quedando por fuera y el discurso está haciendo referencia más a una sociedad mestiza actual.

En la sala no se plantea de forma crítica la situación por la que atraviesan las poblaciones indígenas hoy en día en el territorio Colombiano, como la pérdida de sus territorios, estar en el medio de actores armados, el desplazamiento, el daño ambiental de sus tierras ancestrales, la pérdida de la lengua, el racismo, entre un gran listado de temas que afectan a estas poblaciones. Pero no sólo lo negativo, tampoco están presentes sus conocimientos, los saberes que se mantienen vivos, sus tradiciones culturales y artesanales, y su forma de ver y entender el “legado” colonial dentro de sus identidades.

La forma en cómo están separadas las salas, también explica una separación del indígena prehispánico, el que estuvo presente en la colonia y el de hoy en día. Como dice el historiador Camilo de Mello Vasconcellos (2012), en las exposiciones la presentación de las sociedades indígenas están pautadas teniendo como parámetro el periodo anterior, posterior o de contacto con los colonizadores. Esto también implica que diferentes especialistas se ocupen del tema indígena según el caso: los arqueólogos para los prehispánicos y la etnología para los indígenas del presente. Esto se refleja en la separación por salas o espacios distintos, según el caso, generando aún más rupturas.

5. Lectura del Museo Colonial desde miradas indígenas

Como parte de los ejercicios para la investigación fue visitar el Museo Colonial con representantes de comunidades indígenas, con el objetivo de conocer su punto de vista y lectura sobre las exposiciones del museo, e incluir su interpretación en este trabajo. Las personas que me acompañaron fueron tres estudiantes de último semestre de arqueología de la Universidad Externado de Colombia: Jefferson Chirimuskai perteneciente al pueblo Misak del departamento del Cauca, Adrian Torres del pueblo arhuaco que habita en la Sierra Nevada de Santa Marta y Karen Dayana Cuellar del pueblo Pijao del sur del Tolima (ver anexo 1). Este grupo de estudiantes conoció el proyecto del Parque Arqueológico e histórico de Santa María de la Antigua del Darién -el lugar al que he estado vinculada en proyectos de investigación y museología desde hace más de seis años- a través de las clases de arqueología, y gracias a eso pudimos entrar en contacto²¹.

Para la visita iniciamos con unas preguntas antes de entrar a las exposiciones del museo y otras al finalizar el recorrido. Al comienzo las preguntas estaban enfocadas en entender si sabían que existía el Museo Colonial y si lo habían visitado alguna vez. Luego les pregunté qué se imaginaban que se iban a encontrar en el museo (en caso de no conocerlo) y que pensaban ellos sobre lo que se debería reflexionar, contar o exponer un museo colonial en América. Al final de la visita hablamos de sus apreciaciones generales sobre las exposiciones y como había cambiado lo que se habían imaginado antes de entrar. Además les pregunté si se habían sentido representados dentro del museo; que opinaban sobre la colección y las

²¹ La participación en la investigación de los tres estudiantes indígenas no representa ni la voz de todos los indígenas, ni de las comunidades a las que pertenecen. Son puntos de vista personales que aportan nuevas miradas e interpretaciones en el análisis del museo, y que en este caso en particular son muy importantes porque hacen parte de las poblaciones que se están teniendo en cuenta en este trabajo.

piezas indígenas que allí se encontraban; y que creían que le hacía falta a las exposiciones y al museo.

En su respuesta sobre si conocían el museo, todos respondieron que sí sabían de su existencia, sin embargo ninguno había visitado sus exposiciones. Únicamente Karen había entrado antes al museo, a la participación de un evento. Cuando les pregunté qué se imaginaban que iban a encontrar, Jefferson se imaginó que iba a encontrar todo sobre la llegada de los españoles, la historia de la construcción de las ciudades, el modelo de viviendas durante la época colonial y muchas esculturas en hierro. También se imaginaba de antemano que lo indígena no estaría representado. Para Adrian, en el museo se iba a encontrar muchos objetos coloniales españoles como espadas, cascos, indumentaria de los caballeros y todo lo que tenía que ver con las armaduras de metal. Karen se imaginaba, por lo que había escuchado, que en el museo se representaba el mundo colonial y el “encuentro” entre dos mundos, la vida religiosa y el catolicismo.

Al preguntarles sobre lo que creían que debería contar o reflexionar el museo, Jefferson inició cuestionando la misma palabra “colonial”, pues utilizar el término ya implica una exclusión. Para él lo que se debería tener en cuenta en un museo colonial es incluir la visión indígena sobre la colonialidad, además de “empezar a descolonizar los museos coloniales”. Cuenta, que en una ocasión tuvo la oportunidad de entrar al Museo Santa Clara y hablar con su directora, Constanza Toquica, también directora del Museo Colonial. La directora, según Jefferson, tiene intención de incluir el tema indígena, por ejemplo con ventas de artesanías, mochilas, manillas y collares en algunos eventos. Sin embargo, agrega, “no es simplemente las artesanías, no es la estrategia o la manera de hacer saber que existen indígenas, sino incluir la visión de los pueblos indígenas que a veces no existen dentro de los museos”(J. Chirimuskai, comunicación personal, 12 de Noviembre 2020). Explica Jefferson que los Misak han tenido en algunas ocasiones la idea de hacer museos o exposiciones con la intención de enseñar los saberes ancestrales, las casas tradicionales, el Nu Nachak²², pero el museo no es algo del todo bien visto, pues no es necesario poner en palabras algo que simplemente se practica. El museo en el que ellos piensan es un museo vivo, “algo que se puede hacer, se puede practicar, palpar y ver”. Por último, para Jefferson, en los museos coloniales debería incluirse la historia y la tradición oral de los pueblos indígenas que casi nunca es tenida en cuenta.

Adrian contaba que en la mayoría de experiencias que ha tenido en los museos - arqueológicos sobre todo- que hablan de las poblaciones indígenas prehispánicas, no aparece la voz de las comunidades indígenas actuales y las historias que se cuentan no tienen nada que ver con ellos. Karen también retoma el uso de la palabra “colonial”: “es que sólo poner esa palabra colonial cuando ahorita estamos en ese proceso de descolonizar el pensamiento, pensarnos de otras maneras, y pensar cómo fue ese proceso de colonización. Inclusive yo he escuchado que se refiere más como a lo salvaje, que “venimos a salvar a los salvajes”, a adoctrinarlos, evangelizarlos, a rescatarlos y a introducir una nueva lógica, que se ve inclusive en nuestras comunidades hoy en día, muchas manejan el tema de la religión católica y todo esto implicó ese “descubrimiento” del Nuevo Mundo” (K. Cuellar, comunicación personal, 13 de Noviembre 2020).

²² Confederación de autoridades ancestrales, *Nu Nachak*



Imagen 22. Visita de Adrian Torres y Jefferson Chirimuskai al Museo Colonial - Foto: Carolina Quintero

Después de que los estudiantes realizarán el recorrido por el museo y por las salas dos, *El Viaje*, y la sala cinco, *La Colonialidad Hoy*, objetivos de estudio de esta investigación, hablamos sobre sus apreciaciones generales y la experiencia que acababan de tener en el museo (imagen 22).

Para Adrian la experiencia fue importante, pudo observar la forma en cómo se exhibían los objetos, las obras y entender lo que se estaba contando. La lectura de los textos de sala le pareció un poco tediosa pues, para él, los textos eran muy largos. Sin embargo, reconoce que hay museos que no cuentan mucho y sólo exhiben los objetos dejándolos descontextualizados. En este caso, hay una buena narrativa y hay información, aunque para él los textos sean extensos. Jefferson opina que es muy importante conocer todos los espacios patrimoniales y museos que hay en Bogotá, en especial los que representan una parte de su historia indígena. Para él, era importante entender cómo se representa la colonia, no sólo dar críticas al museo, sino también aprender: “creo que también una parte del museo nos hace ver cosas de lo que no conocemos” (J. Chirimuskai, comunicación personal, 12 de Noviembre 2020).

Para Karen, aunque el museo cuestiona algunas cosas y cuenta parte de lo que pasó en la colonia, “que nuestros pueblos eran mano de obra, que hubo transformaciones, que hubo una mezcla”, el museo le pareció que en su mayoría habla de la religión, “uno entra y la

impresión es las diferentes vírgenes, tantos santos...” (K. Cuellar, comunicación personal, 13 de Noviembre 2020).

Al recordar lo que habían pensado antes de entrar con respecto de lo que esperaban encontrar, Adrian reconoció que había quedado sorprendido pues se imaginaba algo muy diferente. Por ejemplo, él no había pensado en la religiosidad y la cristianidad y claramente está presente en todo el guión, “me hice una imagen que no tenía que ver con las vírgenes, los santos, los San Pedros, y de entrada uno va viendo eso. Pero es un error, porque si uno está situado en la colonia, eso va incluido” (A. Torres, comunicación personal, 12 de Noviembre 2020). Jefferson opinó algo muy parecido, pues tampoco se imaginaba todo lo que había de representación religiosa. Agrega que la religión fue uno de los aspectos más importantes pero desde el punto de vista de los colonizadores, pues está fuera del pensamiento y contexto indígena “yo creo que para nosotros la religión católica significa invasión” (J. Chirimuskai, comunicación personal, 12 de Noviembre 2020).

Al entrar a la sala dos, *El Viaje*, en el texto de introducción Jefferson hace referencia a que se habla del “encuentro entre dos mundos”, pero ellos no están de acuerdo con el término, pues para ellos no fue ningún encuentro, sino que fue una invasión y una imposición, “no tuvieron la idea de “encontrarse” con otro idioma, no tenía la idea de “encontrarse” otras formas de interpretar la religión. La colonia llegó y “tenga lo que nosotros queremos” y “esto nos conviene que ustedes crean”, entonces no es una representación bien planteada” (J. Chirimuskai, comunicación personal, 12 de Noviembre 2020). “Ellos hablan de “intercambio de ideas”, pero eso no fue así” agrega Adrian a la discusión (imagen 23).



Imagen 23. Visita de Adrian Torres y Jefferson Chirimuskai al Museo Colonial, sala dos - Foto: Carolina Quintero

Al recorrer la sala, Jefferson dice que cuando se está en la parte del barco, donde hacía atrás se puede ver *Europa* y hacia adelante *América*, al mirar hacia Europa se puede ver la

descripción de cómo era antes ese continente, las cosas que trajeron, los barcos y las dificultades que tuvieron. Cuando se pasa al espacio de América “pues nosotros veíamos lo mismo, porque cruzábamos y era lo mismo, las vírgenes, los santos...” (J. Chirimuskai, comunicación personal, 12 de Noviembre 2020) (imagen 24).



Imagen 24. Sala dos, vista parcial de la sección de la sala que representa América - Foto: Carolina Quintero

Uno de los momentos de la exposición de la sala dos, *El Viaje*, donde ellos se detuvieron y analizaron en detalle, fue el del mapa de las “familias indígenas” en el territorio de la Nueva Granada a la llegada de los españoles, -antes mencionado en otros capítulos- (imagen 25). Para Adrian, el mapa muestra de forma muy general las poblaciones indígenas y tiene algunos errores, “la ubicación de la sierra está bien, pero lo que está mal es coger Tayrona y Koguis como si fueran dos poblaciones diferentes, Tayrona es un grupo grande, donde están los Arhuacos, los koguis los Wiwas y los Kankuamos. Entonces a los Koguis los están sacando como si fuera otro, cuando hacen parte de los mismos” (A. Torres, comunicación personal, 12 de Noviembre 2020). Para Karen en general, no sólo en el mapa, también durante el recorrido se mencionan muy pocos pueblos indígenas, “no muestran a todos los que habitan en lo que se entiende por territorio colombiano, sino que muestran algunos pueblos. Siempre están mencionando a los Muiscas, a los Pijao, digamos las tierras altas, pero de otras tierras ya no” (K. Cuellar, comunicación personal, 13 de Noviembre 2020).



Imagen 25. Visita de Adrian Torres y Jefferson Chirimuskai al Museo Colonial, Mapa de familias indígenas en la región de la Nueva Granada antes de la llegada de los españoles. Sala dos - Foto: Carolina Quintero

Se describe al principio en el mapa a algunas comunidades presentes en el territorio, pero más allá de eso, dice Jefferson, no se sintieron representados. No se habla del oro, de la minería y de cómo reaccionaron los indígenas con esa llegada, es sólo la mirada de los colonizadores, “la única representación que nosotros estábamos viendo, fue la del asesinato del misionero, pero es una imagen donde al indígena lo creen bárbaro, lo creen malo, lo representan como salvaje” (J. Chirimuskai, comunicación personal, 12 de Noviembre 2020) (imagen 26). Adrian tampoco se sintió representado, aparte de las descripciones superficiales y generalizantes de las comunidades indígenas, no hay mucho más, “más que todo describen la “aventura” que ellos tuvieron cuando llegaron, que fue lo que encontraron, las impresiones que ellos tuvieron, pero no lo que los indígenas sintieron (A. Torres, comunicación personal, 12 de Noviembre 2020).



Imagen 26. Visita de Adrian Torres y Jefferson Chirimuskai al Museo Colonial. Imagen de indígena atacando a misionero. Sala dos - Foto: Carolina Quintero

De igual manera, Karen tampoco se sintió representada, ni como mujer, ni como indígena. “En el mapa, porque sale el nombre Pijao y ya, pero de resto no, porque la voz indígena no está. Yo creo que en un guión museográfico siempre hay que tener en cuenta las voces” (K. Cuellar, comunicación personal, 13 de Noviembre 2020). Agrega Karen que las poblaciones indígenas aparecen como algo del pasado, “no muestran la esencia de nuestros pueblos indígenas hoy en día, entonces la gente se impresiona cuando va a los territorios y conocen que existen esas prácticas, esos vocabularios, esos usos y costumbres, los remedios, las medicinas, las plantas. Hay abuelos que tienen parte de esa historia que contar, que ha sido transmitida oralmente y no siempre escrita, pero la historia oral desaparece” (K. Cuellar, comunicación personal, 13 de Noviembre 2020) (imagen 27). Además, “si no hay tanta representatividad de nuestros pueblos, las mujeres menos salen. No muestran en ese entonces como fue el papel de la mujer, si fue igual que el hombre, como se estaba entendiendo los diferentes roles, la participación de cada uno. En el Tolima tenemos historia de nuestras guerreras. El nombre Tolima, por ejemplo, surge de *Dulima*, que fue la cacica que quemaron en Ibagué. Es mostrar que las mujeres opusieron resistencia, como muchos de nuestros abuelos que preferían enterrarse a arrodillarse a una iglesia. Uno encuentra en el territorio varios enterrados en filas, porque preferían hacer los rituales para enterrarse en colectivo y no dejarse adoctrinar. Por eso nuestro contexto hoy en día es así, nos reconocemos así, porque somos fruto de los que se fueron a las montañas, se escondieron y volvieron a salir, pero opusieron mucha resistencia. Incluso hay gente que cree que los Pijao ya no existen, que los españoles los exterminaron, entonces ¿quiénes somos los que estamos allá? y claro que ha habido procesos de mestizaje, eso no se puede negar, porque muchos violaron a nuestras abuelas, ahí empieza esa mezcla. Pero se mantiene la identidad y las vivencias en el territorio” (K. Cuellar, comunicación personal, 13 de Noviembre 2020).

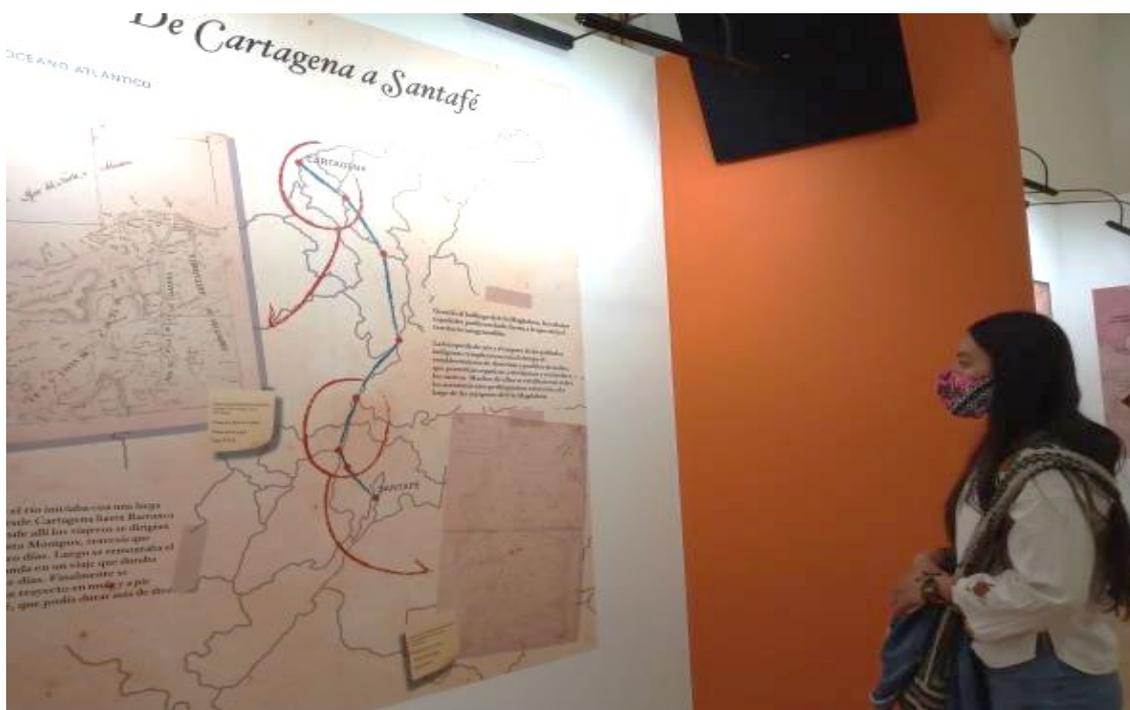


Imagen 27. Visita de Karen Cuellar al Museo Colonial. Sala dos - Foto: Carolina Quintero

Cuando hablamos sobre la colección que está exhibida en las dos salas de la investigación, para Adrian fue una sorpresa ver tantos cuadros y tan pocos objetos. Para él, la colección no representaba la colonia en su totalidad, sino el tema religioso. Los objetos prehispánicos - préstamos del ICANH- le parecieron un “acomodo” descontextualizado que no dialogaba con ningún discurso, más allá mostrar objetos indígenas (imagen 28).



Imagen 28. Visita de Adrian Torres y Jefferson Chirimuskai al Museo Colonial. Piezas prehispánicas. Sala dos -
Foto: Carolina Quintero

En la discusión sobre si el museo debería ser más crítico con el periodo colonial, recordamos que en el texto de introducción de la segunda sala, aparece la pregunta *¿Qué significó el encuentro del nuevo mundo para los indígenas y para los europeos?* Para Karen, esa pregunta con respecto a lo indígena nunca se responde y hace falta una mirada más crítica en el guión con respecto a los indígenas, también de la situación indígena hoy en día, “Y eso es lo que están enseñando en las escuelas, eso es lo que nos hacen creer, e incluso hablan de una identidad colectiva donde predomina la religión católica y lo mestizo” (K. Cuellar,

comunicación personal, 13 de Noviembre 2020). Karen también aboga por los pueblos afro, pues dice que son sólo mencionados pero que no se explica bien cómo fue el contacto con ellos y su voz tampoco aparece en el museo.

Para Jefferson falta responderse en los guiones preguntas como “¿el descubrimiento que trajo para los pueblos indígenas? ¿Que hizo la colonia en los pueblos que estaban aquí?” (J. Chirimuskai, comunicación personal, 12 de Noviembre 2020). Además de exponer qué piensan los indígenas de hoy del contexto colonial.

Adrian reitera que lo que están mostrando en la exposición de las salas es sobre todo el punto de vista de los colonizadores, de los recorridos que hicieron, pero no de las poblaciones que se fueron encontrando y de contar quiénes eran esas poblaciones.

Para Jefferson, los nombres nativos deberían aparecer. Por ejemplo, cuando se cuenta la historia del río Magdalena y que su nombre lo ponen los españoles en honor a María Magdalena, no se dice como era llamado el río en las lenguas nativas. “El río Cauca por ejemplo, Cauca es *Mambri*, el padre de los bosques para nosotros. Entonces eso hace falta, los nombres antes de la colonia y después de la colonia” (J. Chirimuskai, comunicación personal, 12 de Noviembre 2020). También la forma como se autodenominaban los pueblos, “yo creo que los pueblos indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta tenían un nombre, en el Cauca los Misak tenían otros nombre, los Pijao tenían otro nombre, entonces hace falta decirlo” (J. Chirimuskai, comunicación personal, 12 de Noviembre 2020).



Imagen 29. Visita de Adrian Torres y Jefferson Chirimuskai al Museo Colonial. Imágenes de la población indígena de la Sierra Nevada de Santa Marta. Sala dos - Foto: Carolina Quintero

Para Jefferson la sala cinco, *La Colonialidad Hoy*, se trata de una actualidad religiosa, de las fiestas que hoy se celebran como una continuación de lo colonial. Para Adrian, se habla del reflejo de la colonia hoy en día pero desde las artesanías, la orfebrería y la alfarería. Se preguntaban sobre la técnica del Barniz de Pasto, que en las descripciones se habla que es una tradición prehispánica, pero no se explica bien ni la técnica, ni que comunidades la desarrollaron. Para los dos, el indígena de hoy en día no está representado en la sala, aparte de algunas imágenes de indígenas de la sierra nevada que apelan a un asunto estético, pero que para ellos no dice mucho (imagen 29).

Karen dice que en la sala cinco se habla de transformaciones de procesos que vienen desde la colonia, de cómo van cambiando las prácticas, pero también orientadas a los santos, como las fiestas de San Pacho, San Juan, San Pedro, pero que por ejemplo para ellos el fin de año se celebra el 21 de junio, porque es el cambio hacia la cosecha, y esas festividades indígenas actuales no se nombran. Para Karen los visitantes que recorren el museo salen pensando que toda Colombia es Católica, “entonces todos andan con su virgencita, con estos amuletos religiosos y entonces nos venden esa imagen de que Colombia es así, cuando detrás de todo eso hay otros pueblos, cuya voz está resurgiendo, sobre todo después de la constitución del 91”. Agrega Karen que en esas transformaciones y la colonialidad hoy en día, los indígenas casi no se mencionan, por ejemplo falta decir lo que realmente significó la evangelización de los pueblos indígenas.

Para finalizar, le pregunté a Karen como está la situación actual de los *Pijao*, para conocer un ejemplo de esos temas y contextos indígenas de hoy, que deberían estar problematizados en el museo como parte de la herencia colonial. Karen señala con preocupación que a los abuelos ya no se los valora como debería ser y los nietos ya no quieren aprender de sus conocimientos y prefieren irse a las ciudades, “el problema es que ahorita como la concentración de nuestro pueblo está en Coyaima, cruzaron toda la vía nacional y por ahí se pasa a Espinal, el Guamo, etc., entonces eso influyó mucho para procesos de mestizaje, cambios de prácticas y de roles. Hay muchos que adquieren tierras en los resguardos, pero que no están trabajando, porque las arriendan a grandes empresarios y ellos trabajan como jornaleros. Se pelea por una tierra pero después la arriendan y no se está trabajando. Hay otros que no han sido reconocidos, vienen de un proceso de hace años para que los censen y no ha respondido el estado. Yo conozco varios casos, que van a hacerles estudios etnológicos, pero los antropólogos van y pregunta “¿ustedes son indígenas?, ah no como aquí hay una antena de televisor entonces ya no son”, cosas así, entonces no entran a conocer nuestros modos de vida. O también con las consultas previas, se adquieren tierras, entonces la misma empresa genera división dentro de las comunidades, y por esa misma división se queda parado todo. Existen también las limitaciones, como que nosotros somos del Tolima, de tal municipio y ya, y estamos organizados “así” bajo un cabildo, cuando esa no es nuestra propia organización. Hay buenos líderes, se está trabajando en la escuela agroecológica *Quintín Lame* allá en Natagaima, se trabaja mucho sobre la semilla nativa, sin usar químicos”, concluye Karen.

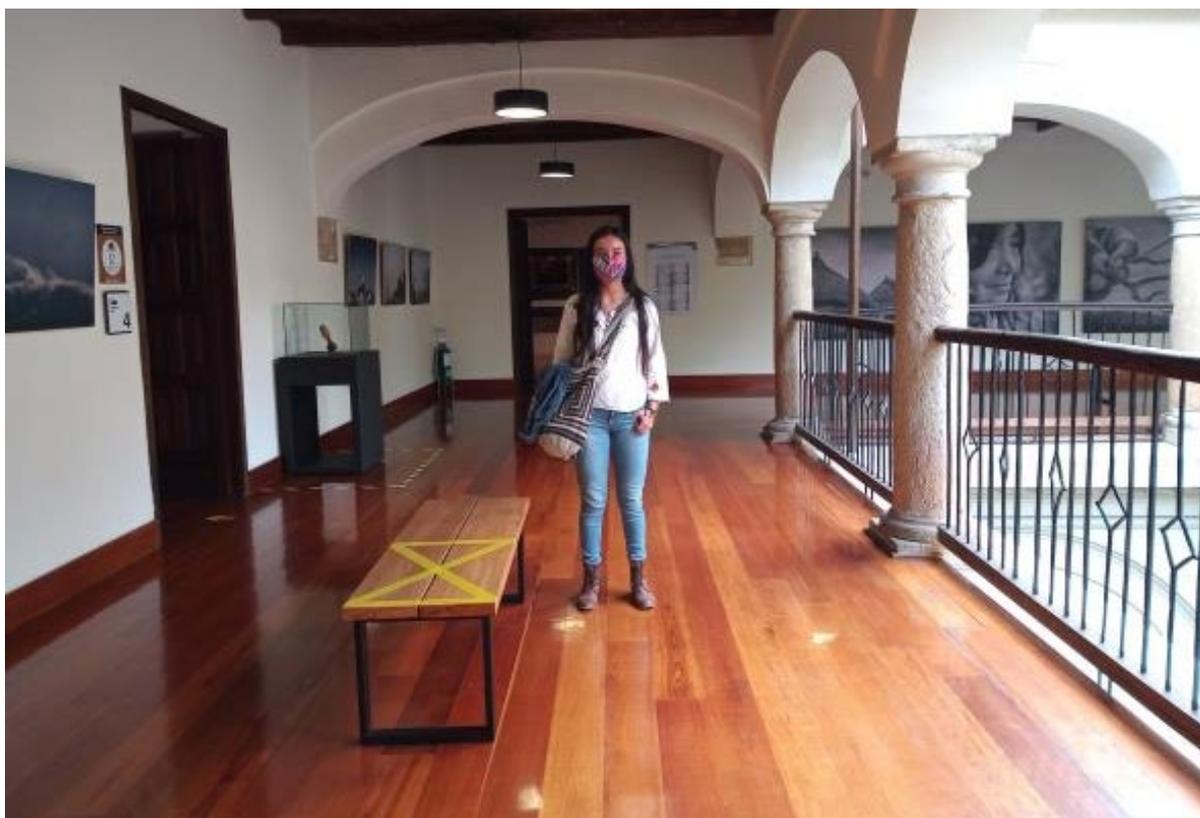


Imagen 30. Visita de Karen Cuellar al Museo Colonial - Foto: Carolina Quintero

Reflexiones sobre la visita al Museo Colonial con estudiantes indígenas

Es interesante como los puntos de vista y observaciones aportados por los estudiantes indígenas nos dan respuesta a muchas de las preguntas planteadas, subrayan algunas reflexiones y concuerdan con muchas inquietudes que se han señalado a lo largo de la investigación.

La primera reflexión tiene que ver con el museo como un lugar donde todos podemos aprender. Ellos señalan que la visita les aportó conocimiento, formas de entender al otro, exploración de temas museológicos, museográficos y de representación. Las comunidades indígenas no sólo aportan conocimiento a las exposiciones y museos, sino que también para ellos el museo puede significar un espacio para reflexionar y aprender, para hacer crítica, para entender otras culturas, otras formas de pensamiento, como lo plantea la museóloga Marília Xavier Cury (2016), además del importante papel que los museos indígenas desempeñan para esos grupos, los museos también son buenas oportunidades para que los indígenas conozcan otros modos de vida, siempre con el objetivo de construir respeto mutuo.

Antes de entrar al museo, ellos ya se imaginaban que lo indígena no iba a estar presente, seguramente una respuesta a la realidad de que en la historia de la nación los indígenas generalmente tienen un lugar marginal o invisibilizado. Cuando les pregunté qué se imaginaban que iban a encontrar, sus respuestas se enfocaron hacia los objetos de los españoles, el modo de vida de los colonizadores, la religión católica, y para el caso de Adrián particularmente objetos como espadas, cascos, indumentaria de los caballeros y todo lo que tenía que ver con las armaduras de metal. Un imaginario que existe sobre lo que se ha representado en los museos comúnmente: una sociedad blanca, masculina y católica (Puebla,

2015) y a los conquistadores se les representa como los héroes exploradores con sus armaduras, espadas, caballo, gloria y gallardía (Van Geert, Arrieta, Roigé, 2016).

La sensación que el museo les dejó, fue un museo que habla en su mayoría sobre la religión católica en la colonia y hoy en día, una muestra de que la colección se sigue exponiendo por su valor de arte religioso colonial. También se deja de lado precisamente la crítica sobre la religión. Para Jefferson aunque la religión fue uno de los aspectos más importantes para los colonizadores, para los indígenas significó “invasión”, no se menciona lo que significó la evangelización para los pueblos indígenas y todas sus consecuencias.

Todos concuerdan con que el museo no es crítico con respecto a la colonia, que hace falta desbaratar y armar de otra forma el discurso colonial que se ha transmitido en los libros de historia, en las escuelas y en los museos, y hablar sobre las consecuencias de la colonia para las comunidades indígenas y demás actores, y que en conclusión hace falta descolonizar el Museo Colonial.

No están de acuerdo con la palabra “encuentro”, pues es ver la historia de forma positiva, cuando en realidad fue una invasión, una imposición. Además de que falta exponer qué piensan los indígenas de hoy de la historia colonial, Jefferson plantea preguntas muy importantes que el museo debe hacerse: “¿el descubrimiento que trajo para los pueblos indígenas? ¿Que hizo la colonia en los pueblos que estaban aquí?”, algo que se había planteado de forma similar en la discusión teórica sobre las reflexiones que investigadores y museos deben hacer en torno a las prácticas decoloniales y que van encaminadas a preguntas como: “¿Qué impacto tuvo la imposición del poder colonial en las sociedades indígenas y sobre la producción cultural dentro de ellas? ¿Qué impacto tienen las relaciones de poder del colonialismo en la interpretación de objetos?” (Kreps, 2011). También se había planteado la necesidad de que los museos se tomen la responsabilidad de hablar sobre las consecuencias del colonialismo (Lonetree, 2009).

En una de sus reflexiones Karen plantea que hace falta una mirada más crítica en el guión con respecto a los indígenas, también de la situación indígena hoy en día, pero señala que las instituciones educativas tiene parte de la responsabilidad de reproducir discursos encasilladores y estereotipos: “Y eso es lo que están enseñando en las escuelas, eso es lo que nos hacen creer, e incluso hablan de una identidad colectiva donde predomina la religión católica y lo mestizo” (K. Cuellar, comunicación personal, 13 de Noviembre 2020). Esta reflexión va en sintonía con lo que señala el historiador Camilo de Mello Vasconcellos (2012) sobre el papel de las escuelas y espacios educativos en la construcción de preconcepciones e ideas sobre las sociedades indígenas. Los museos tienen un papel muy importante sobre los cambios de esos imaginarios y de la construcción de un papel más crítico sobre el lugar que desempeñan las comunidades indígenas en la sociedad (Cury, 2017; Vasconcellos, 2012).

La exhibición de las colecciones indígenas, como se había señalado, se trata de una presentación generalizante y descontextualizada de la cultura material de algunas poblaciones prehispánicas, y ellos lo ven de esa forma, como un “acomodo” descontextualizado que no dialogaba con ningún discurso, más allá mostrar objetos indígenas. Esto tiene que ver con el debate evolucionista planteado en la discusión teórica. Al presentar una sociedad congelada en el tiempo, se refuerza la forma de interpretar culturas alejadas como estados “más atrasados” o una infancia de civilización (Abreu, 2005). Los objetos son vistos como los

“representativos” o “las mejores” imágenes congeladas de una cultura, reduciéndola a productos físicos y separados de conocimientos relacionados (Mcmullen, 2009). Llama la atención, que justamente Karen señala que mucha gente cree que su pueblo, los Pijao, ya no existen, que los españoles los exterminaron, una demostración de que en la historia que nos cuentan de la colonia, las poblaciones indígenas desaparecieron o quedaron debilitadas, y la forma en cómo se exponen las colecciones refuerzan esos imaginarios.

Al hablar de las poblaciones de hoy en día y la situación en la que se encuentran, como se mencionó, son producto de visiones coloniales que todavía arrastramos; la situación que plantea Karen es clara, la gente no indígena se sorprende cuando va a los territorios indígenas y se dan cuenta de todo el conocimiento y riqueza cultural que tienen dichas poblaciones, “no muestran la esencia de nuestros pueblos indígenas hoy en día, entonces la gente se impresiona cuando va a los territorios y conocen que existen esas prácticas, esos vocabularios, esos usos y costumbres, los remedios, las medicinas, las plantas. Hay abuelos que tienen parte de esa historia que contar, que ha sido transmitida oralmente y no siempre escrita, pero la historia oral desaparece” (K. Cuellar, comunicación personal, 13 de Noviembre 2020). Además, todavía se sigue alimentando una visión de un indígena tradicional (García Canclini, 1990), estático, sin transformaciones, sin cambio, aislado. Karen los describe muy bien al explicar que cuando los antropólogos van a sus poblados y los ven con antenas de televisores, entonces ya por eso no “pueden” ser indígenas.

Para ellos la sala cinco, *La Colonialidad Hoy*, se trata de una actualidad religiosa, de las fiestas que hoy se celebran como una continuación de lo colonial y se habla del reflejo de la colonia hoy en día pero desde las artesanías, la orfebrería y la alfarería. El indígena de hoy en día no está representado en la sala, aparte de algunas imágenes de las comunidades de la Sierra Nevada de Santa Marta que apelan a un asunto estético, pero que para ellos no dice mucho. Como dice Camilo de Mello Vasconcellos (2012), las imágenes muchas veces no contextualizan la realidad de los grupos indígenas y es difícil que en ellas se puedan mostrar las relaciones entre las personas.

Se evidencia la necesidad de incluir la visión indígena, y otras voces o puntos de vista, sobre la colonialidad; que las narrativas incluyan la historia y la tradicional oral de los pueblos indígenas; y hablar sobre las poblaciones prehispánicas y la forma de entender y nombrar el territorio y así mismos. No es suficiente con incluir sus artesanías o danzas, se trata de una verdadera participación dentro del museo.

Tampoco se puede hablar de una población indígena e invisibilizar a las otras. Esto se menciona sobre todo en el momento del mapa de las poblaciones prehispánicas a la llegada de los españoles “no muestran a todos los que habitan en lo que se entiende por territorio colombiano, sino que muestran algunos pueblos. Siempre están mencionando a los Muisca, a los Pijao, digamos las tierras altas, pero de otras tierras ya no” (K. Cuellar, comunicación personal, 13 de Noviembre 2020). Además señalaron la importancia de que los nombres nativos aparezcan, en las referencias geográficas y en la forma como se autodenominan los pueblos. En ese sentido considero que los museos que contienen el patrimonio de los diversos pueblos que conforman las naciones deben hacer el esfuerzo de incluir en sus exposiciones y contenidos las diversas lenguas e idiomas que existen en sus territorios.

Después de la visita, una conclusión es que los estudiantes indígenas en general no se sintieron representados, y tampoco se identificaron o se apropiaron del patrimonio allí

expuesto, además de las pocas piezas indígenas prehispánicas, “la única representación que nosotros estábamos viendo, fue la del asesinato del misionero, pero es una imagen donde al indígena lo creen bárbaro, lo creen malo, lo representan como salvaje” (J. Chirimuskai, comunicación personal, 12 de Noviembre 2020). Karen señala que si no hay representación de las poblaciones indígenas, las mujeres quedan aún más ausentes, esto sería tema para una discusión muy amplia.

Existen diferentes formas de pensar el museo, las exposiciones, los discursos. Como dice José R. Bessa Freire (2009), las discusiones sobre el concepto de “museo” discutido por museólogos, también es discutido por los indígenas, al igual que su función social. Como plantea Jefferson: “es un museo vivo, algo que se puede hacer, se puede practicar, palpar y ver”. Esto también se observa por ejemplo cuando los estudiantes indígenas cuestionan el uso de la palabra “Colonial” en el nombre del museo y en su sentido. Además, las poblaciones indígenas ya no están aceptando pasivamente que los museos que no son construidos por ellos tengan el monopolio del discurso histórico. Quieren dejar de ser el objeto musealizado para también ser gestores de los museos (Bessa Freire, 2009). Queda en evidencia la necesidad de otras formas de relacionarse y comunicar el patrimonio, que puedan contribuir a una visión distinta de los pueblos indígenas, a reconocer la existencia de esos pueblos y su persistencia y presencia en el escenario nacional (Gruponi, 2008), que ayuden a combatir imaginarios, como el que menciona Karen: que hoy el Pueblo Pijao ya no existe.

Conclusiones

El Museo Colonial de Bogotá ha realizado transformaciones importantes en la forma de pensarse a sí mismo, ha tenido reflexiones y discusiones profundas en su interior que han permitido renovar y actualizar su discurso, y relacionarse de forma distinta con las colecciones y con el público. Detrás de cada acción en un museo, siempre hay un equipo de personas que realizan un gran trabajo de pensamiento, investigación y creación que requiere conocimientos y dedicación, y que a veces no sabemos reconocer. Todo este esfuerzo se refleja en los cambios que ha tenido el museo a lo largo del tiempo y sobre todo se resume en la última apuesta que hizo cuando abrió nuevamente sus puertas al público en el 2017, dándole un giro a sus exposiciones y colecciones. Sin embargo, este es uno de tantos pasos que tendría que seguir dando para que los diversos públicos se apropien de su patrimonio, para ser realmente un espacio incluyente, crítico, y comprometido con los diferentes actores implicados en el periodo colonial y en la diversidad de poblaciones que hoy conforman la nación Colombiana.

El legado fundacional del museo

Como vimos, el museo fue fundado en 1942, pero en el siglo XIX cuando se estaba desarrollando el proyecto de construcción del estado nacional, algunos procesos como la desamortización y exclaustación de las órdenes religiosas, explican por qué la colección del museo es en su mayoría arte religioso y como dichos objetos quedaron en las manos de las familias más “pudientes” del país.

Como muchos museos latinoamericanos, el Museo Colonial se encargó de clasificar y conservar el patrimonio histórico de los sectores oligárquicos, que representaba simbólicamente las expresiones artísticas capaces de unificar las regiones y las clases de la nación (García Canclini, 1990). Las elites fueron los dueños “naturales” de la tierra y la fuerza de trabajo de otros sectores y grupos sociales, y fueron los que definieron lo que era patrimonio y que tenía valor artístico. Además de denominar algunos bienes culturales como “folclor”, “marca que señalaba tanto sus diferencias respecto del arte como la sutileza de la mirada culta, capaz de reconocer hasta en los objetos de los "otros" el valor de lo genéricamente humano” (García Canclini, 1990).

De esta forma, el Museo Colonial, como contenedor de parte del patrimonio nacional, funcionó como reproductor del poder de las elites dominantes y lugar que ayudó a construir un imaginario de una nación homogénea representada por una sociedad blanca, criolla o mestiza y masculina (Martín 2000, en: Puebla 2015).

A la pregunta ¿es el Museo Colonial un museo de elites? Podemos concluir, que por lo menos su origen viene de unas élites que defendieron su estatus a través del patrimonio cultural en sus colecciones privadas y luego en los museos. Sin embargo su intención y forma de pensarse ha cambiado, su objetivo hoy en día es ser un museo incluyente y participativo, que pretende llegar a todos los sectores sociales. No obstante, no cabe duda que su legado fundacional, la procedencia religiosa, y luego de las élites, de sus objetos, ha marcado y sigue marcando su discurso y la relación con sus colecciones. Los objetos siguen siendo muchas veces los actores principales de sus exposiciones por su valor artístico y lo que se cuenta de la historia colonial no es un discurso tan distinto al que siempre se ha contado – a excepción de la sala cinco, que logra hacer una conexión de lo colonial con el presente- y considero que falta potenciar la reflexión crítica en sus exposiciones. Esta falta de problematización podría tener que ver con que ciertos sectores de la sociedad, las élites, quieran seguir reafirmando su poder cultural y social (Puebla 2015). Un ejemplo de esto se puede deducir cuando la curadora, Anamaría Torres, contó que en el cambio de nombre de *Museo de Arte Colonial* a *Museo Colonial*, algunas personas y sectores sociales no estuvieron de acuerdo y que no fue una decisión sencilla.

No se ha logrado del todo con esta transformación hablar de forma crítica de la colonia, y la *leyenda negra* se ha puesto cómo una de las razones para no problematizar. Las personas que hacen parte del equipo del museo tienen como reto cambios muy positivos como la inclusión de distintas voces en las exposiciones, pero faltaría una intención de ser un museo más crítico y con cierta responsabilidad por problematizar la historia colonial. Por ejemplo, siendo un museo con una religiosidad católica tan presente en su colección, podría reflexionar sobre lo que significó la imposición de la religión para las poblaciones indígenas, como lo menciona Karen Cuellar, representante indígena del pueblo Pijao.

Con el cambio de nombre, vienen muchas responsabilidades como incluir a los actores implicados, las consecuencias y transformaciones socioculturales producto de la colonia. Su colección, que sin duda tiene un gran valor artístico y cultural, debe ser leída de tal forma que problematice y contextualice la historia colonial, de lo contrario el museo seguirá siendo un museo de arte. Como dice García Canclini (1990), se trata de “los cambios que necesita una institución marcada desde su origen por las estrategias más elitistas para reubicarse en la industrialización y la democratización de la cultura. Los procesos de cambio en un museo son

procesos por lo general lentos, que implican transformaciones de fondo, discusiones museológicas y luchas políticas internas y externas.

Ni museo de uno mismo, ni museo de los otros

En las exposiciones permanentes que tiene el museo, hasta el momento no se ha realizado un trabajo de la mano con las comunidades indígenas que habitan en el territorio Colombiano. Dichas poblaciones, no han tenido la oportunidad de participar en la forma como se estudia, se interpreta y se expone su patrimonio cultural dentro del museo. No se ha incluido su voz, sus puntos de vista, sus historias e interpretaciones de la colonia. No han tenido espacios para su autorrepresentación y tampoco se han realizado actividades de investigación o co-curaduría con poblaciones indígenas. Para las personas del equipo del museo, la participación de las comunidades es todavía uno de sus grandes retos y se han propuesto trabajar en ello. En ese contexto, con respecto a la participación indígena, el museo no podría calificarse como un *museo de uno mismo*, pues las poblaciones indígenas son objetos pacientes y no participan en la construcción de los discursos y demás actividades (Bustamante 2012).

Cuando nos preguntamos, ¿entonces es un museo de los otros? con respecto al “otro” indígena, podríamos afirmar que el museo al referirse a las poblaciones indígenas lo hace en tercera persona, por lo tanto, según la definición de Jesús Bustamante, podría definirse como un *museo de los otros*. A pesar de ello, cuando pensamos en cuántos espacios de representación y de presencia indígena hay en las exposiciones permanentes, nos queda la sensación de que quedan un poco ausentes. Es muy poco lo que se cuenta de la historia y las transformaciones de los pueblos indígenas hasta el día de hoy y cuando se hace referencia a dichas poblaciones son ideas muy generales y/o generalizantes. El porcentaje en las colecciones de objetos de arte y cultura material que representan la identidad de los diversos grupos culturales, como las sociedades indígenas, durante el periodo colonial, por lo menos en la sala dos, es mínimo. Adicionalmente, casi todos los textos están orientados hacia la experiencia y el punto de vista de los españoles, incluso en la parte destinada a hablar de América en la sala dos, *El Viaje*, donde, salvo la mención de los pueblos prehispánicos a la llegada de los europeos, la presencia indígena prácticamente desaparece, se vuelve una historia de arte y vida cotidiana mestiza.

En resumen, no hay suficiente espacio y presencia indígena como para que tampoco sea un museo del “otro” indígena. Eso tiene que ver con una reflexión que tendría que hacer el museo sobre “quienes somos” y a quienes estamos representando. Como dice Jesús Bustamante (2012), “y qué pasa con los «otros» que están y forman parte del «nosotros», presentes de forma obvia en todas las sociedades multiétnicas del siglo XX y XXI” (p. 28). Aunque el museo tiene dentro de su misión incentivar la apropiación de su patrimonio entre los diversos públicos y en su visión la construcción colectiva del conocimiento y la expresión de la diversidad cultural de Colombia, todavía faltan acciones para que esto suceda. Mientras tanto, gran parte de los sectores sociales que conforman la nación siguen sin un espacio en el museo.

La participación indígena no debe ser algo exclusivo de los museos de antropología, etnográficos o comunitarios. En los museos que hablan de la historia de un lugar, de un territorio, del patrimonio de una nación, deben tenerse en cuenta a todos los actores y grupos

sociales que hacen parte de los procesos históricos y culturales. Las poblaciones indígenas como parte fundamental en la construcción de la nación Colombiana deben ser incluidas dentro de las narrativas y su legado patrimonial reconocido y valorado. Es necesario potenciar las investigaciones compartidas, curadurías colaborativas que se acerquen a diferentes generaciones y grupos étnicos en las diferentes regiones del país (Oliveira Bruno, 2016). Como habíamos reflexionado, la participación de los pueblos indígenas en las instituciones museales, es un paso para que los museos sean lugares de descolonización hacia afuera (Lonetree, 2009), es decir no sólo un museo descolonizado, sino un museo que impulsa el proceso descolonizador en la sociedad.

Por otro lado, estos procesos de participación no se dan de un día para otro, los museos y entidades patrimoniales deben ir abonando el terreno y creando las condiciones para que esto suceda, estimulando la participación colectiva y abriendo sus puertas para que todos los grupos sociales tengan espacios de autorrepresentación y cuenten su propia historia. Se trata de un ejercicio de confianza y por eso debe ser constante, no pueden ser solo acciones esporádicas, sino transformaciones gestadas desde el corazón de la institución que se reflejan en sus discursos, exposiciones, colecciones y actividades.

La relación del museo con su colección

Como se puede entender de su historia, la colección del Museo Colonial se conformó a partir 1942 en su mayoría con piezas de carácter religioso que estaban en manos de la sociedad más “pudiente” de Colombia. Es decir, el museo se convirtió desde su fundación en el administrador de las memorias de unos grupos sociales, o “clases altas del país”. Esto explica varios de los procesos del museo y la forma de relacionarse con su colección, que hasta el día de hoy sigue marcada por el carácter excluyente con el que fue fundado el museo, como muchos en Colombia (López, 2013). Como dice el museólogo Manuel Amaya, de las características de la colección y su procedencia, se puede entender en manos de quienes estuvo contar la historia colonial, y se empiezan a entender decisiones sobre qué se guardó y que se descartó de ese periodo (M. Amaya, comunicación personal, 23 de Septiembre de 2020). Es decir, el museo no es ajeno a esta reflexión y sabe que es uno de sus límites. La génesis de su colección explica, como vimos en el recorrido por las salas, que el porcentaje de los acervos que pertenece a las poblaciones indígenas que han habitado este territorio en varios momentos de la historia, hasta el presente, sea mínimo. Sin embargo, no se explica del todo porque al día de hoy esta situación dentro del museo no ha cambiado.

Incluyendo su última renovación, en el 2017, la colección ha sido la protagonista principal de sus exposiciones por su carácter estético y su gran valor artístico y cultural, y el museo no ha podido desprenderse del todo de tales características a la hora de construir sus discursos expositivos. Mientras la forma de relacionarse con la colección tenga esos límites y no se incluyan nuevas piezas que reflejen una verdadera diversidad, transformaciones y relaciones entre actores, el discurso también seguirá siendo limitado. Únicamente la sala cinco, *La Colonialidad Hoy*, logra jugar de otra forma con la colección del museo, hablar de diversidad cultural e incluir objetos y prácticas culturales y religiosas de distintos sectores y grupos sociales. No solo son importantes los objetos y piezas de arte colonial por los valores magníficos que poseen, también deben ser herramientas para el debate sobre las prácticas

tradicionales que nos identifican como nación o como pueblo y pensar en las contradicciones sociales que a veces expresan esos objetos (García Canclini, 1990).

La participación de los pueblos indígenas, y de otros grupos sociales, tanto con objetos que representan su identidad como en la construcción de sentidos y significados en los museos, aporta a que el repertorio fijo de los objetos que son “valiosos” empiece a ser dinámico y de esta forma se ayuda a romper las brechas sobre los que “saben” o tienen el conocimiento de lo que es patrimonio y los que “supuestamente” no tienen las herramientas para identificarlo, “ser culto implica conocer ese repertorio de bienes simbólicos e intervenir correctamente en los rituales que lo reproducen. Por eso las nociones de colección y ritual son claves para desconstruir los vínculos entre cultura y poder” (García Canclini, 1990, p. 152).

Retomando la pregunta ¿a cuál estrategia sobre el uso de la colección apuntó el museo con su última renovación? Podemos concluir que el museo sigue relacionado con la perspectiva *estética* de cierta forma, aunque con su cambio de nombre de *Museo de Arte Colonial* a *Museo Colonial*, su intención fuera otra. Recordemos que esta estrategia consiste en resaltar las cualidades formales de los objetos (Van Geert, Arrieta y Roigé 2016). Esta postura esquiva la problemática política en su discurso y no asume una postura crítica frente al colonialismo, como vimos en las exposiciones permanentes del museo, salvo algunos casos puntuales donde se hacen algunas reflexiones, “la atención se centra en los objetos, omitiendo tensiones culturalistas, históricas o políticas en general (Bustamante 2012). Sin embargo, en la estrategia estética una de sus intenciones es poner al mismo nivel cualquier tipo de arte, el “occidental” y no “occidental”, que en el caso del museo no podría aplicarse, pues, las piezas indígenas son un porcentaje mínimo como para poder tener ese equilibrio. Algo que si logra el museo en la sala cinco, *La Colonialidad Hoy*, es ver el arte como producto de la conexión entre distintos grupos sociales, transformaciones de prácticas artesanales y culturales por la influencia e intersección entre culturas, historias y personas que le dieron forma al mundo colonial y a nuestra sociedad hoy en día (Rivas, 2019). Nos queda como reflexión preguntarnos ¿realmente el museo ha dejado de ser un museo de arte colonial?

Sobre la perspectiva *crítica*, como pudimos leer en las exposiciones y en las conversaciones con el equipo de la institución, no es una postura que asuma realmente el museo. El cambio de nombre implicó que no solo fuera un lugar para la historia y exhibición del arte colonial, sino también para la investigación y divulgación de procesos socioculturales sucedidos en los siglos coloniales y que se ven reflejados hoy en día en nuestra sociedad. Se trata de transformaciones socioculturales leídas sin una perspectiva crítica clara, casi como una historia que se cuenta de forma positiva. No es una perspectiva crítica en la manera que no se reflexiona a fondo sobre la colonia, las consecuencias, el conflicto y la alteridad (Bhabha, 1992 en: Van Geert, Arrieta y Roigé 2016).

Cuando pensamos en la perspectiva *multicultural*, esto es algo que se intenta en la última sala, donde la colección se utiliza para representar la diversidad cultural que tiene la nación y las transformaciones producto de las relaciones e intersecciones entre culturas, pero como vimos, con ausencia de una reflexión sobre las consecuencias de la colonia, la presencia indígena, los movimientos de poblaciones, las relaciones y demás temas que tal historia amerita.

La estrategia con la colección que el museo evidentemente no asume es la perspectiva *autóctona*, aunque esta es una de las transformaciones que el museo piensa a futuro. En esta

perspectiva se trata de darle otro sentido a las colecciones y promover la participación y trabajo de colaboración con los pueblos indígenas dentro del museo (Van Geert, Arrieta y Roigé, 2016). También se refiere a incluir y reconocer la importancia de ciertos objetos para diferentes grupos sociales, algunos fundamentales en la construcción y reconocimiento de identidades (Oliveira Bruno, 2016). Además se trata de no sólo problematizar la situación del indígena contemporáneo, sino también valorar su conocimiento, su producción artística, sus saberes vivos.

Al reflexionar sobre el debate evolucionista en el museo, que se refiere a la representación a través de las colecciones de sociedades congeladas en el pasado o que están a punto de desaparecer (Fabian, en: Kravagna, 2008), las colecciones indígenas que se muestran en el museo hacen referencia a las poblaciones que habitaban esta región a la llegada de los españoles. Los indígenas quedan congelados en el mundo prehispánico, no son protagonistas ni de lo que pasó después de la llegada de los españoles, ni de lo que se cuenta de nuestro presente, a excepción de algunas menciones que ya vimos en la sala cinco. Como eje transversal “la transformación” en las exposiciones del museo, pienso que debió plantearse también la transformación del territorio y de los pueblos indígenas a causa del contacto con los colonizadores, y de su protagonismo en la construcción y conformación de la sociedad actual. La presentación de las colecciones es sincrónica, se hace referencia a objetos del pasado de “otros”, de sociedades primitivas, pero no hacen referencia a los cambios, transformaciones o las problemáticas que esas culturas han tenido a lo largo del tiempo hasta el presente.

Esta pequeña muestra de objetos cerámicos de diferentes poblaciones indígenas, son imágenes congeladas de unas culturas, que la reducen a productos físicos y separados de conocimientos relacionados con ellas (Mcmullen, 2009). Además traen otra problemática: el indígena generalizado. No hay mayor descripción de la diversidad de poblaciones que vivían en este territorio a la llegada de los españoles y en el presente. Los pueblos indígenas aparecen como actores lejanos, que no muestran distinciones entre unas y otras a excepción de sus nombres. Los objetos quedan metidos dentro de una misma vitrina, como un espacio dedicado a un “todo” indígena. No solo son objetos generalizantes de las culturas a las que pertenecen, sino también que minimizan el universo que representa cada cultura y cada pueblo, como si el indígena fuera uno sólo que los representa a todos. Como habíamos mencionado, en los museos esos fragmentos son usualmente usados para representar una cultura como un todo, representación sensiblemente problemática (Abreu, 2005; Bessa Freire, 2016). Además, los objetos indígenas son reflejo de relaciones sociales y al ser musealizados, dejan de ser producto de relaciones sociales, para servir de ejemplo de producción material de esos grupos (Gruponi, 2008). La curadora del museo, Anamaría Torres, señaló esta problemática de la representación a través de esos objetos de las poblaciones indígenas y son discusiones que ya se están dando dentro del museo.

Otro tema para reflexionar, es la enorme distancia que tienen los pueblos indígenas con los museos que resguardan objetos de sus antepasados. Además de existir también distancia entre las investigaciones de campo, los científicos sociales, el museo y las comunidades indígenas (Grupioni, 2008). El museo cumple la función de resguardar los pocos objetos indígenas que hay en sus exposiciones – que además pertenecen al ICANH- pero no existe ninguna relación con la investigación que los envuelve, no se produce conocimiento a partir de ellos y tampoco

hay participación de las poblaciones indígenas en su interpretación.

Por otro lado, la visita de los estudiantes al museo, nos dejó entre muchas reflexiones, que como indígenas no se sienten identificados con el patrimonio expuesto en el museo, porque no los representa, porque no hay objetos que tengan un valor identitario para ellos, porque sus historias y formas de entender el mundo no están incluidos, y porque incluso algunas de las piezas de la colección simbólicamente los ofenden, entre otras razones. Esto lo que nos dice es que los diversos grupos de la sociedad colombiana, entre ellos las poblaciones indígenas, no se han apropiado del patrimonio cultural que tiene el Museo Colonial de la misma manera. Los objetos depositados en un museo colonial o nacional, son considerados patrimonio de la nación y deben ser el testimonio de formas de vida particulares que revelan y expresan evidencias de nuestro pasado, del pasado de los pueblos indígenas, sobre los cuales se erigió la nación (Gruponi, 2008). Aunque el patrimonio pretende unificar una nación, como plantea García Canclini (1990), “las desigualdades en su formación y apropiación exigen estudiarlo también como espacio de lucha material y simbólica entre las clases, las etnias y los grupos. El patrimonio cultural funciona como recurso para reproducir las diferencias entre los grupos sociales y la hegemonía de quienes logran un acceso preferente a la producción y distribución de los bienes” (p. 182). Darle otra lectura al patrimonio teniendo en cuenta sus usos sociales, es que la sociedad se apropie de su historia y eso significa que todos los sectores estén involucrados. Que la producción de conocimiento, “no tiene por qué reducirse a un asunto de especialistas en el pasado. Interesa a los funcionarios y profesionales ocupados en construir el presente, a los indígenas, campesinos, migrantes y a todos los sectores cuya identidad suele ser trastocada por los usos modernos de la cultura. En la medida en que el estudio y la promoción del patrimonio asuman los conflictos que lo acompañan, pueden contribuir a afianzar la nación, ya no como algo abstracto, sino como lo que une y cohesiona -en un proyecto histórico solidario- a los grupos sociales preocupados por la forma en que habitan su espacio” (García Canclini, 1990).

Participación y pluralidad

Dentro de su misión y visión, el museo se plantea generar espacios de diálogo, apropiación de los diversos públicos de su patrimonio, la construcción colectiva del conocimiento y la expresión de la diversidad cultural. Sin embargo, el discurso curatorial está orientado en un principio al punto de vista de los colonizadores y luego pone su foco sobre el mestizaje. La religiosidad tan presente en el museo, por ejemplo, sería una oportunidad para hablar de las diferentes prácticas religiosas indígenas que desaparecieron a causa de la colonia y las que todavía existen con todas sus transformaciones, al igual que las creencias africanas y su influencia en prácticas contemporáneas. La transformación de la religiosidad y sus diversas manifestaciones en nuestra sociedad hoy en día, se exponen en la sala cinco, *La Colonialidad Hoy*, pero como una transformación de la religión católica que se fue permeando por otras prácticas que provenían de diferentes grupos culturales. La religión católica permanece como eje o columna vertebral de esas transformaciones, sobre todo en la sociedad mestiza.

Podemos concluir que el museo no ha generado suficientes espacios para diálogo en torno al patrimonio cultural o no se ha incluido a todos los sectores sociales en esos diálogos todavía, -por ejemplo no hay participación de los pueblos indígenas-, no se transmite la diversidad de

la población colombiana y la historia de la colonia todavía no es una construcción colectiva. Queda en evidencia una necesidad de reforzar la existencia de una nación multiétnica y pluricultural y de romper la cadena que sigue identificando al país con una herencia criolla y mestiza mayoritariamente, que invisibiliza la vitalidad, diversidad y riqueza de la historia indígena y afrocolombiana, no sólo del período antes de la Conquista sino durante la configuración de la sociedad colonial, la vida republicana y la de hoy. Esto ayudaría a desplazar la idea tan arraigada de una única y uniforme sociedad, origen y nación (Puebla, 2015). Sin embargo, como dice el historiador Camilo de Mello Vasconcellos (2012), no es suficiente mostrar la diversidad cultural en los museos, es necesario politizar y trabajar en que los distintos grupos puedan interactuar y convivir, una condición fundamental para construir un mundo comprometido con la paz y la justicia social, “la valorización de las diferencias no nos debe dejar perder de vista que la lucha por la igualdad social y por una sociedad más justa todavía es una bandera por la cual vale la pena luchar” (p. 133).

Por otro lado, incluir las voces de los públicos y de los diferentes actores, ayudaría a superar una práctica que ha sido común en los museos: comunicar desde el monólogo, y le daría a la institución la posibilidad de tener diferentes alternativas discursivas, narrativas y formas de representar (Puebla, 2015). “Este pluralismo implica subvertir el discurso de autoridad que prevalece en la exposición de una sola versión, la verdad de los que controlan el poder” (Carvalho, 2012, p. 59). Este cambio conduce a la construcción de discursos alternativos que sacan de la rigidez los discursos curatoriales tradicionales y autorizados, es decir, no se parte de una objetividad que es impositiva y autoritaria (Richard Sandell, en: Marstine, 2011). Las reivindicaciones de voces también significan reivindicaciones de poder, de territorio, de presencia, de luchas políticas, de construcción de nación. Los museos son “zonas de contacto”, lugares de encuentro, intercambio entre profesionales, investigadores, grupos representados por los objetos musealizados, y la sociedad en general.

La participación también implica museos dinámicos que invitan a los públicos y a la sociedad a un debate cultural compartido, en un proceso que admite complejidad, contradicción y flujo. Los debates en el siglo XXI están marcados por fuertes diferencias de opinión de los diversos participantes, son lugares de negociación y por lo tanto zonas de conflictos y disputas, muchas veces complejas y difíciles, y no siempre hay consenso o resultados claros en las negociaciones, y esto es un buen síntoma, una buena señal de que se están revelando y compartiendo distintas formas de ver el mundo y futuros posibles (Russi y Abreu, 2019; Marstine, 2011). Los museos que asumen la inclusión de actores y opiniones, asumen los retos que conllevan las posiciones novedosas y contrarias. Entender el punto de vista del otro es crecer de la mano con él.

Por un museo crítico y descolonizado

El Museo Colonial, con sus exposiciones permanentes da cuenta de procesos socioculturales que ocurren en la colonia y se reflejan en nuestra sociedad de hoy, sin embargo, como hemos señalado, falta todavía una reflexión crítica sobre las consecuencias de la colonia para los diferentes actores y las acciones museológicas reflejo del pensamiento colonial. Podemos afirmar, después del recorrido por las salas, las conversaciones con el equipo del museo y las visitas de los representantes indígenas, que el museo no tiene una posición clara sobre el

colonialismo y sus efectos en los pueblos indígenas que habitaban este territorio a la llegada de los españoles y su situación en el presente.

En América Latina muchos museos se han caracterizado en ocasiones por la inexistencia de una reflexión crítica en sus discursos museológicos, en las representaciones que se realizan sobre los “otros” y se ha subestimado el conocimiento museológico como herramienta para interpretar y representar el pasado, sumado a la ausencia de una problematización y análisis curatorial.

Los museos no pueden estar aislados de la sociedad y tienen la responsabilidad de reflexionar sobre los cambios sociales (Kreps, 2011), las problemáticas que envuelve el patrimonio y la relación con la gente. Además de no seguir contribuyendo a perpetuar el imaginario dominante, las ideologías de privilegio y sus beneficios. Los museos deben representar sin temor los errores cometidos en el pasado, como desenmascarar el pensamiento colonial que tenemos arraigado, exponiendo con claridad porque es tan profunda la discriminación étnica y cultural en nuestra sociedad y la relación que eso tiene con los procesos de colonización (Puebla, 2015). También de observar y transformar la profunda herencia de desigualdad y jerarquización que ha constituido el hecho colonial y que se reflejan en las exposiciones y colecciones de los museos. Estas transformaciones, no pueden ser acciones aisladas, ni temas solo para las exposiciones temporales, debe ser un cambio profundo, desde las políticas y las forma de pensarse a sí misma la institución museal. “Aún queda un largo camino por recorrer para que podamos experimentar la descolonización de los museos, lo que requiere una reflexión continua sobre los impactos del colonialismo, producciones culturales de los pueblos indígenas y el papel que los museos jugaron y aún juegan en construcción de representaciones etnocéntricas sobre ellos” (Silva, 2016, p. 75).

En los esfuerzos que los museos deben hacer para la descolonización es incluir la voz y la perspectiva indígena -y la de todos los actores implicados-, no perpetuar representaciones estereotipadas de un indígena atrapado en el pasado o debilitado hoy en día, y encender otras versiones sobre nuestra historia, que han sido silenciadas por versiones oficiales construidas desde los estados nacionales, “el museo es el lugar que debe revelar lo que una parte del país no quiere mencionar o recordar, y lo que otra parte no puede olvidar” (Boaventura de Souza Santos, en: Bessa Freire, 2016, p. 37). Debe abrir espacios para dialogar con los públicos, dar herramientas para la reflexión y cuestionamiento, tejer relaciones y discusiones incluyentes y darle espacio a la diversidad de identidades -pues finalmente la nación está compuesta por muchas identidades y no por una sola-. Sus narrativas e historias deben darles a los visitantes unas señales para encontrar un camino propio de interpretación, no seguir una trama ya compuesta y completa en sí misma. La representación de la identidad del “otro” siempre va a ser limitada, pues algunas personas pueden no compartir los rasgos de identidad enumerados en un museo, por lo tanto las narrativas de las exposiciones deben ser espacios acogedores y abiertos, que le permitan a los visitantes interactuar y contribuir con su propias autobiografías, y no proponer discursos ya elaborados e insertados en un bucle cerrado (vasconcellos, 2020).

Por otro lado, es importante que queden explícitas las consecuencias e influencias de los procesos históricos en el presente. Comenzar a reflexionar sobre las problemáticas actuales que tienen su génesis en procesos coloniales del pasado “fomentará la empatía histórica, el respeto a la diversidad y a la complejidad social y cultural que existe en Latinoamérica”

(Puebla 2015, 248). En el Museo Colonial, se buscan puentes con el presente, sobre todo de procesos socioculturales que se vienen gestando desde la colonia y que se reflejan hoy en día, pero falta todavía exponer de manera clara las problemáticas por las que atraviesan las poblaciones indígenas en el territorio colombiano hoy en día y las transformaciones socioculturales que dichas poblaciones han tenido en los últimos siglos. No solo se trata de hablar de situaciones negativas, sino también de resaltar logros civiles y políticos de los pueblos indígenas, sus luchas por la tierra y sus derechos constitucionales (Lonetree 2009; Kreps 2011; Silva, 2016). Los pueblos indígenas están actuando en el escenario nacional y no solo son evidencia de nuestro pasado, sino que hacen parte del presente y es necesario garantizarles un espacio en el futuro, cada vez más amplio, con condiciones dignas, respetando sus identidades, cosmovisiones, transformaciones, “en una convivencia equilibrada con los demás segmentos de la sociedad nacional” (Gruponi, 2008, p. 30). Los museos pueden ser espacios de transformación y de afirmación de derechos políticos y culturales y pueden contribuir a la construcción de nuevos proyectos de nación y utopías compartidas (Santos, 2016, en: Cury, 2016, 11).

Finalmente, considero que uno de los temas que los museos, y demás instituciones educativas, deben analizar y reflexionar constantemente es el uso de términos en sus exposiciones y actividades, sobre todo cuando se refieren a los “otros” y las implicaciones que esos términos encierran. Conceptos como “tribu”, “nativo”, “primitivo”, incluso “indígena”, pueden encerrar concepciones que replican estereotipos y reproducen, en ocasiones, el dominio colonial lingüísticamente. Esta terminología es subjetiva y debe ser considerada para cada contexto, entendiendo sus limitaciones, una tarea nada fácil. Un camino puede ser el consultar con las poblaciones y las personas la forma en cómo quieren ser denominadas. Por ejemplo, para algunas poblaciones afroamericanas el término “negro” puede ser el correcto, y para otras puede ser una referencia que produce una reacción negativa. Otro ejemplo se refiere a la terminología asociada a las manifestaciones artísticas producto de la colonización, que puede abrir la discusión del periodo colonial de forma crítica, “en algunos círculos los términos “arte colonial”, “arte colonial español”, y en menor medida “arte virreinal”, son examinados con mayor atención y se los comienza a calificar como equivocados, e incluso ofensivos” (Rivas, 2019). Por último, hoy en día las discusiones acerca del lenguaje incluyente en términos de género es una discusión que dentro del museo también debe darse.

Considero que es importante darle fuerza a un pensamiento museológico Latinoamericano, que dialogue, que sea autónomo y diferente al de otras regiones, que se descolonice y piense en sus propias necesidades, particularidades, contextos y las diversas culturas que lo conforman, más allá de las fronteras entre países. Que siga produciendo constantemente lineamientos teórico-conceptuales originales, “y vinculados a una idiosincrasia patrimonial propia de América Latina” (Puebla, 2015, p. 249).

Sin duda, una de las herencias de los museos occidentales que hemos perpetuado, es la experiencia museal que le da privilegio a lo visual, dejando de lado otros sentidos y formas de acercarnos al patrimonio. Esas formas visuales y estáticas crean una distancia basada en la prohibición entre el objeto y el visitante, e invitan a un recorrido silencioso y solemne, donde prima la mirada sobre el tacto. Como dice el historiador Luis Gerardo Morales, “la síntesis del pensamiento visual del museo se condensa en un gesto museográfico que consiste en

exhibir ocultando, permitir prohibiendo” (Morales 2013). Los museos deben ser lugares para entrar con todo el cuerpo, con todos los sentidos, a aprender y a entender diferente el patrimonio, a conocer otros mundos, y a reinventarse junto al “otro”.

Las prácticas colaborativas son importantes para volver los museos espacios plurales y lugares para entender el patrimonio en otros términos y a generar relaciones entre las personas, los objetos y los museos. Vimos además, cómo las instituciones museales pueden ser escenarios potentes para gestionar políticas públicas para la reivindicación de los derechos de todos.

Glosario

Autorepresentación

Etimológicamente la autorrepresentación significa la representación de sí mismo. Es la descripción y percepción que tenemos de nosotros mismos y de nuestra identidad sin la intervención de los demás.

Dentro del contexto de esta investigación la autorrepresentación hace referencia a que la interpretación de las colecciones y los contenidos de las exposiciones (imágenes, textos, objetos, etc) de los museos, provengan de las mismas comunidades y poblaciones involucradas en las exposiciones. Específicamente para el caso de estudio se presta especial atención a la autorepresentación de los pueblos indígenas.

La autorrepresentación de las poblaciones indígenas en los museos significa ceder el control del discurso y de la interpretación de los objetos a dichas poblaciones, según sus referentes culturales, su cosmovisión y sus propias formas de entender el patrimonio.

Colonialismo y Colonialidad

El colonialismo es el sistema social y económico por el cual un estado extranjero domina y explota una colonia. Supone el control por parte de un pueblo sobre otros pueblos, por medio de la fuerza o a través de la influencia política, económica o cultural y sometiendo a la población colonizada a las leyes, instituciones y decisiones emanadas desde el pueblo colonizador.

Las consecuencias del colonialismo pueden ser muy negativas para los pueblos sometidos: la destrucción total del patrimonio cultural, la explotación indiscriminada de los recursos, injusticias, guerras, masacres y pobreza. Para los colonizadores, en cambio, las consecuencias por lo general son nuevas riquezas, mayores recursos, mayor dominio político, militar y cultural y más poder.

Los paradigmas del pensamiento colonial perduran en América Latina y nutren la imagen de los indios “salvajes” a quienes se debe civilizar. Teniendo como referencia la noción de colonialidad planteada por el sociólogo peruano Aníbal Quijano desarrollada en su noción de colonialidad del poder, la colonialidad haría referencia a un patrón de poder global. Una vez concluida la colonización, la colonialidad permanece como un esquema de pensamiento y acción que legitima las diferencias entre sociedades, sujetos y conocimientos.

Decolonialidad

La decolonialidad se trata de una corriente de pensamiento que analiza de forma crítica el legado colonial en nuestra sociedad y busca trascender históricamente la colonialidad y romper la relación dominador-dominado.

Es una expresión de la teoría crítica contemporánea estrechamente relacionada con las tradiciones de las ciencias sociales y humanidades de América Latina y que busca reflexionar desde contextos históricos y políticos propios. Se articula con otros debates sobre el colonialismo, poscolonialismo, la filosofía de la liberación, la pedagogía crítica y la teoría de la dependencia, entre otras.

Derechos culturales

Los derechos culturales son derechos humanos que se relacionan con la identidad individual y colectiva. Son derechos que buscan garantizar que las personas y las comunidades tengan acceso a la cultura y puedan participar libremente. No solo son importantes como garantía de que las personas y grupos tengan participación en la vida cultural y a la diversidad, sino también en el acceso al progreso científico, a la educación, a la protección de la propiedad intelectual y la libertad académica.

Los derechos culturales, señalados en la Declaración Universal de los Derechos Humanos de Naciones Unidas de 1948 -Artículo 27: “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”-, y dentro del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales de 1966 de Naciones Unidas, en su Artículo 15: “derecho de toda persona a participar en la vida cultural”.

Descolonización hacia afuera

Cuando hablamos de descolonización hacia afuera significa que los procesos, acciones y decisiones descolonizadoras que se toman al interior de las instituciones museales tienen eco en la sociedad, pues tienen la capacidad de transmitir y sembrar pensamientos descolonizadores más allá de sus muros, generando impactos y cambios en distintos círculos sociales y a través del tiempo.

La creación los museos de uno mismo y la participación de las comunidades en las instituciones museales, es un paso para que los museos sean lugares de descolonización hacia afuera (Lonetree, 2009), es decir, no sólo un museo descolonizado, sino un museo que impulsa el proceso descolonizador en la sociedad.

Museos de uno mismo

Los *museos de uno mismo* son museos que hablan en primera persona, y generalmente involucran a las comunidades o son en sí museos comunitarios. La institución no habla por los demás, sino que abre las puertas para que las poblaciones hagan su propia auto-representación. Por lo general el objetivo principal de estas instituciones está enfocado en

responder “Quiénes somos” y hablar en primera persona (Benoit de l’Etoile, en: Bustamante, 2012). En este tipo de museos, las comunidades participan en muchos sentidos, desde la gestión, la construcción, la museología, la curaduría, las voces que narran, y por lo general los objetos y las colecciones que conforman estos museos vienen de la misma comunidad y del territorio (Bustamante, 2012).

Museos de los otros

Los *museos de los otros*, son instituciones cuyo objeto de estudio es el “otro” y hablan por lo general en tercera persona, es decir, que la propia voz de los sujetos o culturas objeto de estudio no se incluye en las narrativas y guiones. Este tipo de museos están dedicados a hablar de otras culturas y han apropiado, incluso en Latinoamérica, la imagen del “nosotros” como una imagen de la cultura occidental y han confrontando esa imagen con los “otros”, todo lo que no cabe dentro de la definición de lo propio, lo “exótico”.

Museo ético

Los museos tienen dentro de su responsabilidad ser agentes de transformación social y generadores de valores que promuevan los derechos humanos, la calidad de vida de las personas y la construcción del conocimiento colectivo, dentro de un marco de acciones participativas, desjerarquizadas y plurales (Sauret y Rodríguez, 2015).

La ética de los museos se fundamenta en prácticas museales, basadas en tres líneas de acción principalmente: inclusión social, transparencia radical y tutela compartida del patrimonio. Con ella sugieren acciones que están comprometidas con el mundo que rodea el museo, responde a una sociedad diversa y dinámica y se centra en la transparencia en las políticas y prácticas de las instituciones museales (Marstine, 2011).

Siendo el museo un agente de transformación social y creador de valores, además de ser un lugar para coleccionar, conservar y exponer, debe promover un pensamiento crítico y asumir una responsabilidad social en el contexto de las grandes problemáticas contemporáneas: la defensa de los derechos humanos, el medio ambiente, la inmigración, los conflictos armados, la justicia social, entre otros (Sauret y Rodríguez, 2015). La transformación que impulsa el museo ético implica que el museo, más que un espacio, se piense como un proceso y sea la base en la que se construye la memoria colectiva.

Museografía con enfoque diferencial

El enfoque diferencial se entiende como el conjunto de acciones que dan un trato diferenciado a algunos grupos poblacionales. Con el enfoque diferencial se reconoce la existencia de grupos que por sus condiciones y características étnicas, género, orientaciones sexuales e identidades de género, discapacidad o por ser víctimas del conflicto armado, son más vulnerables y requieren un abordaje ajustado a sus necesidades y particularidades. Eso permite disminuir situaciones de inequidad, contribuir a reducir la brecha existente entre los diferentes segmentos de la sociedad, garantizar la superación de la exclusión social, la

marginalidad política y cultural, la desigualdad económica y la condición especial de vulnerabilidad.

Saberes comunitarios

Los saberes comunitarios son conocimientos y experiencias socialmente compartidos y transmitidos mediante la observación, la práctica, la reproducción, historias de vida y en general mediante la comunicación oral, a las nuevas generaciones. Son de índole comunitarios porque se practican, valoran y legitiman por la propia comunidad, a la que le proporcionan cohesión e identidad, ante una diversidad sociocultural más amplia. Estos conocimientos al igual que la vida de las comunidades, evolucionan y se transforman; implican organización social, actividades económicas, cosmovisiones, técnicas y tecnologías.

Bibliografía

- ❖ Abreu, R. (2005). Museus etnográficos e práticas de colecionamento: antropofagia dos sentidos. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, v. 31, pp. 100-125.
- ❖ Belk, R. Wallendorf, M. y Sherry J. (1988). Collectors and Collecting, *En NA - Advances in Consumer Research Volume 15*, eds. Micheal J. Houston, Provo, UT : Association for Consumer Research, pp. 548-553.
- ❖ Bessa Freire, J. (2009). A descoberta do museu pelos índios. En: A. Regina; M. Chagas. *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Lamparina.
- ❖ Bessa Freire, J. (2016). Museus indígenas, museus etnográficos e a representação dos índios no imaginário nacional: O que o museu tem a ver com educação? En: Marília Xavier Cury, (Org.). *Museus e indígenas: saberes e ética, novos paradigmas em debate*. (pp. 33 -38). São Paulo: Secretaria da Cultura: ACAM Portinari: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.
- ❖ Bustamante, J. (2012). Museos, memoria y antropología a los dos lados del Atlántico. Crisis institucional, construcción nacional y memoria de la colonización. *Revista de Indias*, vol. LXXII, núm. 254, pp. 15-34.
- ❖ Canevacci, M. (2012). Comunicação museográfica: autorrepresentação, arte pública, culturas expandidas. En: M. Cury, C. Vasconcellos, J. Ortiz (Org.). *Questões indígenas e museus: debates e possibilidades*, (pp 78-89). São Paulo: Brodowski; ACAM Portinari; Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.
- ❖ Carvalho, J. (2012). O espelho refletor de memórias e a relação do índio com o objeto musealizado: alteridade e identidade no contexto contemporâneo. En: M. Cury, C. Vasconcellos, J. Ortiz (organizadores). *Questões indígenas e museus:*

debates e possibilidades, (pp 54-60). São Paulo: Brodowski; ACAM Portinari; Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.

- ❖ Clifford, J. (1985). Objects and Selves - An Afterword. En: G. Stocking (Ed.). *Objects and others: essay on museum and material culture. History of Anthropology. V.3 (pp 236-246)*. Madison: the University of Wisconsin Press.
- ❖ Cury, M. y Vasconcellos, C. (2012). Introdução – Questões indígenas e museus. En: M. Cury, C. Vasconcellos, J. Ortiz (organizadores). *Questões indígenas e museus: debates e possibilidades, (pp 17-19)*. São Paulo: Brodowski; ACAM Portinari; Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.
- ❖ Cury, M. (2017). *Circuitos museais para a visitação crítica: descolonização e protagonismo indígena*. En: Ritur. Revista Iberoamericana de Turismo. V. 7.
- ❖ Fabian, J. (2010). Coleccionando pensamentos: sobre os atos de coleccionar. *Mana vol.16 no.1* Recuperado de:
https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132010000100003&lng=pt&tlng=pt
- ❖ García Canclini, N. (1990). Capítulo IV. Culturas Híbridas. En: *El porvenir del pasado*. México: Editorial Grijalbo.
- ❖ García Canclini, N. (1999). Los usos sociales del patrimonio cultural. En: IAPH. *Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio (pp. 16-33)*. Sevilla: Cuadernos del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.
- ❖ Grupioni, L. (2008) Os museus etnográficos, os povos indígenas e a antropologia: reflexões sobre a trajetória de um campo de relações. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, Suplemento 7*.
- ❖ Iniesta, M. (1994). *Els gabinets del món. Antropologia, museus i museologies*. Lèrida: Pagès.
- ❖ Jacknis, I. (1985). Franz Boas and exhibits: on the limitations of the museum method of anthropology. En: G. Stocking (Ed.). *Objects and others: essay on museum and material culture. History of Anthropology. V.3 (pp 75-111)*. Madison: the University of Wisconsin Press.
- ❖ Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- ❖ Jimenez, A. y Mariblanca, P. (2016). Prohibida la entrada a negros e indios en el Museo del Prado. *Periódico Diagonal*. Recuperado de:
<https://www.diagonalperiodico.net/blogs/aitor-jimenez-y-pedro-jose-mariblanca/prohibida-la-entrada-negros-e-indios-museo-del-prado>

- ❖ Kravagna, C. (2008). Las reservas del colonialismo: el mundo en el museo. *Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas*, Recuperado de: <http://eipcp.net/transversal/0708/kravagna/es/>
- ❖ Kreps, C. (2011). Changing the rules of the road: post-colonialism and the new ethics of museum anthropology. En: J. Marstine (Ed.). *Redefining ethics for the twenty-first-century museum (The Routledge Companion to Museums Ethics)* (pp. 70-84.). London: Routledge.
- ❖ Lonetree, A. (2009). Museums as sites of decolonization: Truth telling in national and tribal. En S. Sleeper-Smith. (ed). *Contesting Knowledge. Museums and Indigenous Perspective* (pp 322-337). Lincoln: University of Nebraska Press.
- ❖ López, W. (2013). Museo en tiempos de conflicto: memoria y ciudadanía en Colombia. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Dirección de Museos y Patrimonio Cultural. Recuperado de: <http://www.bdigital.unal.edu.co/11502/1/williamalfonsolopezrosas.2013.pdf>
- ❖ Macdougall, B. y Carlson, M.T. (2009). West Side Stories: The Blending of Voice and Representation through a Shared Curatorial Practice. En S. Sleeper-Smith. (ed). *Contesting Knowledge. Museums and Indigenous Perspective* (pp 156-191). Lincoln: University of Nebraska Press.
- ❖ Marstine, J. (2011). The contingent nature of the new museum ethics. En: Marstine, J. (Ed.). *Redefining ethics for the twenty-first-century museum. The Routledge Companion to Museums Ethics* (pp. 3-25). London: Routledge.
- ❖ McMullen, A. (2019). Reinventing George Heye: Nationalizing the museum of the American Indian and its collections. En S. Sleeper-Smith. (ed). *Contesting Knowledge. Museums and Indigenous Perspective* (pp 65-105). Lincoln: University of Nebraska Press.
- ❖ Morales, L. (2013). Ojos que no tocan: la nación inmaculada. *Fractal*, n. 31, vol. VIII, pp. 49 – 76.
- ❖ Ortiz, D. Abriendo caminos para la museología comunitaria en México: el caso de san Juan Raya, Puebla. En: M. Cury, C. Vasconcellos, J. Ortiz (Org.). *Questões indígenas e museus: debates e possibilidades*, (pp 137-150). São Paulo: Brodowski; ACAM Portinari; Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.
- ❖ Oliveira Bruno, M. (2016). Pesquisa em Museologia e questões indígenas. En: M. Cury (Org.) *Museus e indígenas: saberes e ética, novos paradigmas em debate*. (pp

29-32). São Paulo: Secretaria da Cultura; ACAM Portinari; Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.

- ❖ Puebla Antequera, M. F. (2015). Discursos curatoriales y representación del pasado en museos de América Latina. *Revista Del Museo De Antropología*, 8(2), pp. 239-250. Recuperado de: <https://doi.org/10.31048/1852.4826.v8.n2.13052>
- ❖ Red Colombiana de Lugares de Memoria - RCLM (2019). *La Red Colombiana de Lugares de Memoria. Un tejido social para la verdad, la resistencia y la convivencia pacífica*. Bogotá: USAID y ACIDI/VOCA.
- ❖ Rivas, J. (2019). *Descolonizar el arte colonial*. Colección Cisneros. Recuperado de: <https://www.coleccioncisneros.org/es/editorial/debate/contribution/descolonizar-el-arte-colonial>
- ❖ Roca, A. (2015). Acerca dos processos de indigenização dos museus: uma análise comparativa. *MANA*, vol.21, n.1, pp.123-156. Recuperado de: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132015000100123&lng=pt&tlng=pt
- ❖ Russi, A. y Abreu, R. (2019). Museologia colaborativa: diferentes processos nas relações entre antropólogos, coleções etnográficas e povos indígenas. *Horizontes Antropológicos*, vol.25, n.53, pp.17-46.
- ❖ Said, E. (1995). *Orientalism. Western conceptions of the Orient*. Nueva York: Penguin Books
- ❖ Sardinha, A. (2014). *O discurso identitário nos museus de Rio Branco, Acre: uma análise de narrativas expositivas (tesis de maestría)*. USP. São Paulo.
- ❖ Silva, F. (2016). “Leva para o museu e guarda”. Uma reflexão sobre a relação entre museus e povos indígenas. En: M. Cury (Org.) *Museus e indígenas: saberes e ética, novos paradigmas em debate*. (pp 71-79). São Paulo: Secretaria da Cultura; ACAM Portinari; Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.
- ❖ Simpson, M. (1996). *Making representations: museums in the past colonial era*. Nueva York: Routledge.
- ❖ Van Geert, F. Arrieta, I. Roigé, X. (2016). Los museos de antropología: del colonialismo al multiculturalismo. debates y estrategias de adaptación ante los nuevos retos políticos, científicos y sociales. *Catalão-GO*, v. 16, n. 2, pp. 342-360.
- ❖ Vasconcellos, C. (2012). Os museus antropológicos e universitários. Por um novo diálogo junto ao público En: M. Cury, C. Vasconcellos, J. Ortiz (organizadores).

Questões indígenas e museus: debates e possibilidades, (pp 129-1369). São Paulo: Brodowski; ACAM Portinari; Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.

- ❖ Vasconcellos, C. (2020). Narrativas expositivas na constituição de memórias identitárias: um estudo de caso. *Revista Brasileira de Pesquisa (Auto) Biográfica, Salvador, v. 05, n. 14*, p.
- ❖ Vásquez, G. Ferreira, A. Zacarías, G. y Gómez, P. (2016). Estética(s) Decolonial(es): entrevista a Pedro Pablo Gómez. *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, 2 (2) pp. 119-130.

Documentos del Museo:

- ❖ Museo Colonial de Bogotá. (2018). Libro de exposición "75 años del Museo Colonial" Libro de exposición "75 años del Museo Colonial". Recuperado el 25 de octubre de 2020 de https://issuu.com/museocolonialmuseosantaclara/docs/cat_logo_75_a_os_def
- ❖ Museo Colonial de Bogotá. Ministerio de Cultura. Recuperado el 10 de octubre de 2020 de <http://www.museocolonial.gov.co/Paginas/default.aspx>
- ❖ Memoria proceso de renovación del Museo Colonial (documento sin publicar).
- ❖ Museo Colonial (2015). Reseña Histórica del Museo Colonial. Ministerio de Cultura. Bogotá.

Entrevistas:

- ❖ Entrevista a Manuel Amaya, 23 de Septiembre de 2020- Museológico del Museo Colonial de Bogotá (ver anexo 1).
- ❖ Entrevista a Anamaría Torres, 1 de Octubre de 2020- Curadora del Museo Colonial de Bogotá (ver anexo 1).
- ❖ Entrevista a Jefferson Chirimuskai, 12 de Noviembre 2020 - Pueblo indígena Misak del departamento del Cauca (ver anexo 1).
- ❖ Entrevista a Adrian Torres, 12 de Noviembre 2020 - Pueblo Arhuaco que habita en la Sierra Nevada de Santa Marta (ver anexo 1).
- ❖ Entrevista a Karen Dayan Cuellar, 13 de Noviembre 2020 - Pueblo indígena Pijao del departamento del Tolima (ver anexo 1).

2. Práctica

Memoria de la práctica en el Museo Arqueológico e Histórico de Santa María la Antigua del Darién

Contenido

Introducción	112
<i>Justificación</i>	114
<i>Objetivos de la práctica</i>	114
<i>Equipo de trabajo</i>	115
<i>Alcance territorial y comunitario</i>	116
Lineamientos conceptuales y metodológicos	117
<i>Guión museológico y museográfico</i>	117
<i>Tiempos históricos</i>	117
<i>El lenguaje museográfico</i>	117
<i>La museografía para comunicar el patrimonio</i>	118
<i>Estudios de públicos</i>	117
<i>Dimensión pedagógica</i>	120
<i>Conservación de hallazgos arqueológicos</i>	121
Proceso museológico y museográfico	122
<i>Primera etapa - Guión científico</i>	122
<i>Segunda etapa - guión museológico y contenido comunitario</i>	123
<i>Tercera etapa - Producción, transporte y montaje de las exposiciones</i>	128
<i>Presupuesto estimado</i>	129
Resultados de la Práctica. Guion curatorial y textos	133
Reflexiones sobre la Práctica	149
Bibliografía	153

Introducción

Al oeste del golfo de Urabá y al norte de la selva tropical chocoana que comprende la región colombiana del Darién, se encuentra el Museo Arqueológico e Histórico de Santa María de la Antigua del Darién inaugurado en abril del 2019, fruto de un proceso de investigación que comenzó en el año 2006 por la Universidad Nacional y continuó desde el 2013 a cargo del Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH), en el que se identificó la ubicación exacta de la primera ciudad colonial española en Tierra Firme, Santa María de la Antigua, fundada en 1510 sobre un poblado indígena llamado Darién, de habla Cueva. Cuatro años después de su fundación se convirtió en la capital del territorio de Castilla del Oro, hasta la fundación de la ciudad de Panamá en 1519. Después del traslado de la capital a la Ciudad de Panamá, Santa María de la Antigua fue paulatinamente abandonada, y en 1524 fue asaltada y quemada por indígenas. Por la importancia histórica del sitio, en el 2015 fue declarado Bien de Interés Cultural (BIC) del ámbito nacional y en el 2016 el ICANH declaró la zona como Parque Arqueológico e Histórico Santa María de la Antigua del Darién.

El proyecto arqueológico en el lugar donde se encontraba la ciudad ha permitido ubicar las dos partes que constituyeron el asentamiento: Darién y Santa María de la Antigua, además de pisos de vivienda, calles y fragmentos de la cultura material indígena y europea. En la mayoría de las actividades de investigación se ha contado con colaboradores locales, quienes han recibido talleres de profundización en temas arqueológicos, históricos y de restauración. Esto dio inicio a un trabajo junto a las comunidades y poblaciones que habitan las regiones vecinas a la vereda de Santuario —lugar en donde se encuentra el parque arqueológico, ubicada en el corregimiento de Tanela, municipio de Unguía (Chocó), una región constantemente afectada por el conflicto armado—, entre estas: grupos indígenas Emberá y Gunadule (Kuna), población afrodescendiente y campesinos de diferentes regiones como Córdoba y Antioquia o de otras zonas del Chocó.

Dentro del terreno del parque arqueológico, en el 2017, la Escuela Taller de Bogotá construyó la Casa Patrimonial (imagen 1). Esta casa surgió con el objetivo de ser un punto de encuentro y participación de todas las poblaciones presentes en la región, respondiendo al mismo tiempo a múltiples necesidades: resguardar los objetos encontrados en las excavaciones arqueológicas; crear un espacio adecuado para los laboratorios de restauración, clasificación de la cerámica y demás investigaciones que se realizan en torno a los trabajos arqueológicos, y crear espacios expositivos para la divulgación de las investigaciones arqueológicas, históricas y etnográficas, así como el trabajo con la comunidad.

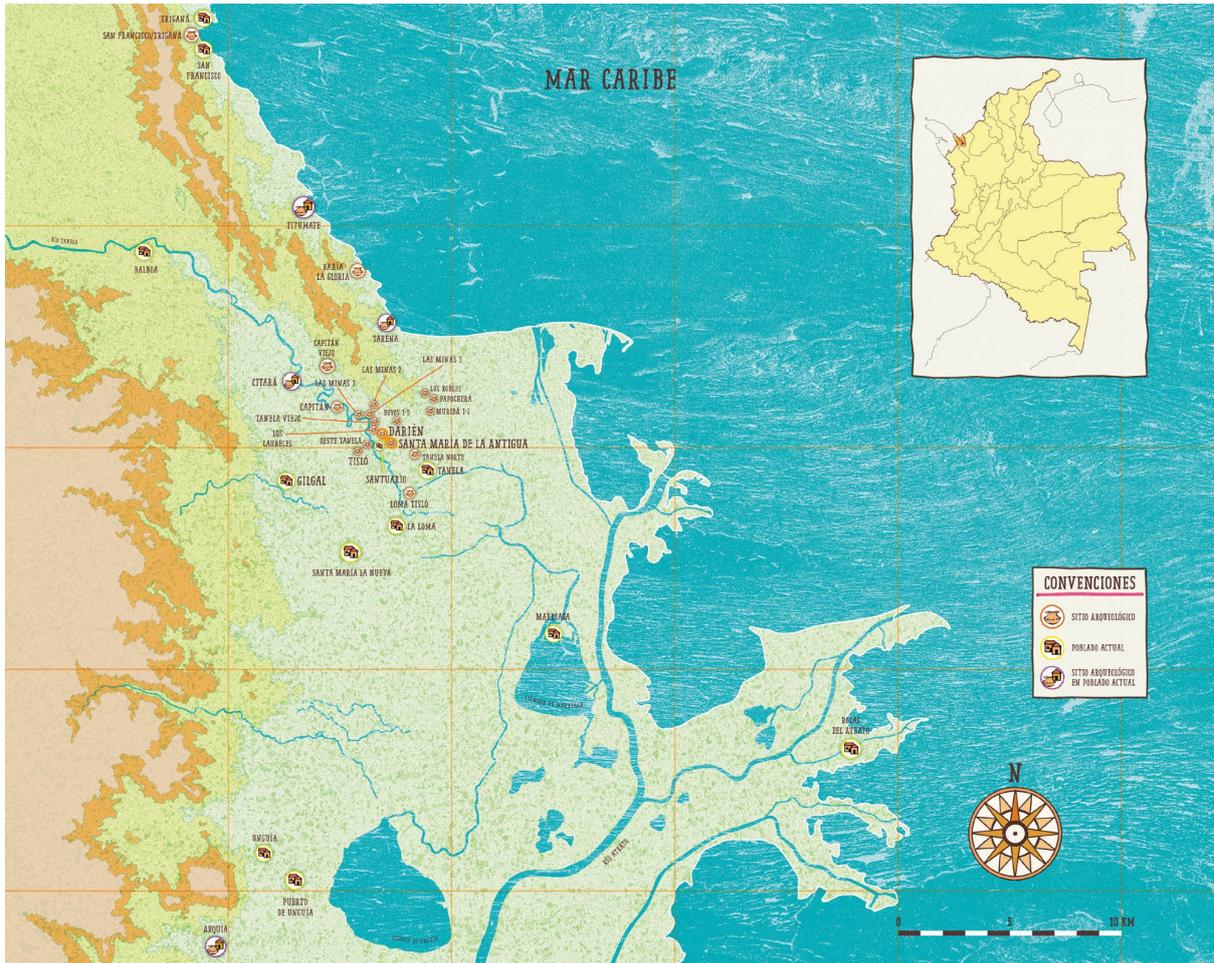


Imagen 1. Ubicación y región arqueológica de Santa María de La Antigua del Darién. Se señalan los sitios arqueológicos hasta ahora reconocidos y las poblaciones actuales. Fuente: Daniela Orrego, elaboración digital, 2017.



Imagen 1a. Casa Patrimonial del Parque Arqueológico - sede del museo – Fotografía: Carolina Quintero

Justificación

Las investigaciones arqueológicas realizadas desde el 2013 en el Parque Arqueológico de Santa María de la Antigua del Darién, han permitido reconocer patios de casas y calles en piedras de río; un área destinada para el tratamiento del plomo para la fabricación de balas de armas de fuego; los restos (huecos de poste, fogones, basureros) de la pequeña casa de naborías indígenas de una casa española; el primer taller de herrería del continente americano y una gran cantidad de restos de la cultura material tanto española como indígena. Adicionalmente se han identificado los límites de la ciudad española; el cauce del río y lugares por donde corría el agua en el momento de la Conquista; el desarrollo del poblado prehispánico disperso en las alturas del área y la apropiación española de ese primer asentamiento que se fue ampliando hacia los lugares bajos y anegadizos.

Sin embargo, después de casi quinientos años del abandono de la ciudad en 1524, no quedan estructuras o edificaciones visibles debido a que todas sus construcciones estaban hechas con madera y palma. Para que los estudiosos del tema y el público en general puedan tener mayor comprensión sobre la historia del parque arqueológico y puedan reflexionar sobre ella, es importante contar con un proyecto museológico que permita la divulgación de las investigaciones y brinde una idea sobre cómo se desarrolló la ciudad, cómo eran las casa, las calles, el territorio, las poblaciones que lo han habitado y su relación con el entorno, entre muchos otros temas, además de generar espacios de participación y discusión. De esta forma los visitantes también podrán ampliar la comprensión de la importancia del lugar y podrán tener herramientas para generar sus propias interpretaciones.

Objetivos de la práctica

El componente de práctica para el trabajo de grado de la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio lo realicé en el Museo Arqueológico e Histórico de Santa María de la Antigua del Darién administrado por el Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH), bajo la asesoría institucional de Alberto Sarcina, Arqueólogo del parque.

Los objetivos de la práctica consistieron en:

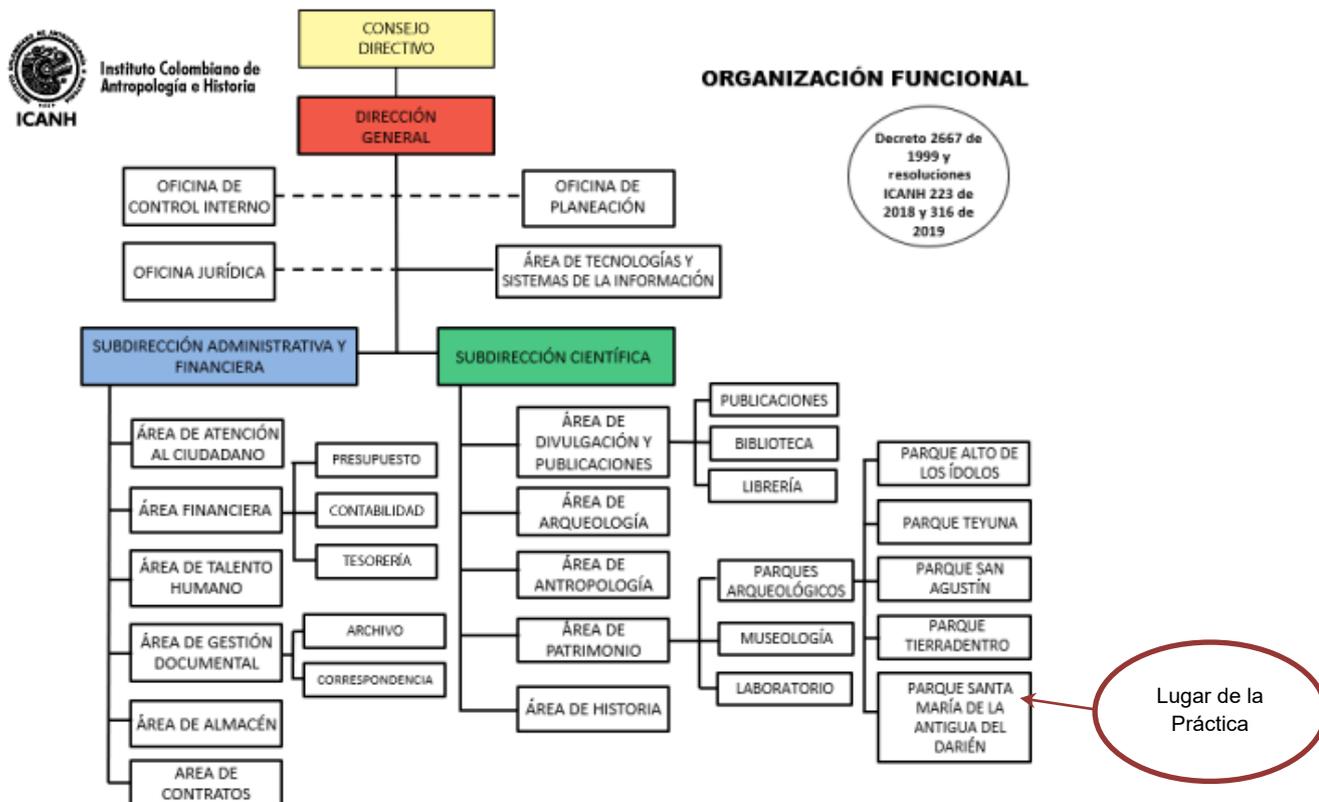
- Realización del guión científico de las salas 2 y 3
- Realización del guión curatorial de las salas 2 y 3
- Redacción de los textos de sala
- Dirección de arte de las ilustraciones para las exposiciones
- Trabajo con las comunidades locales para incluir su participación en las exposiciones
- Construcción del contenido de los audios de sala
- Apoyar en el guión museográfico y montaje de la sala

El trabajo se realizó durante los meses de julio a diciembre de 2017, durante los cuales apliqué muchos conocimientos importantes de la museología, como la construcción de una metodología para realizar los guiones, trabajo comunitario, curaduría, investigación y museografía.

Equipo de trabajo

El equipo de trabajo estuvo conformado por Alberto Sarcina, Arqueólogo del parque Arqueológico e histórico de Santa María de la Antigua del Darién, quien se encargó de la dirección del proyecto y de la investigación Arqueológica que se incluiría en el guión científico y posteriormente en el guión museológico y museográfico; Juan Tusso, Arquitecto, realizó el diseño museográfico y montaje de la exposición; Daniela Orrego se encargó de las ilustraciones que van expuestas en las salas; Alexa Ramos participó como asistente de investigación y fotografía; las estructuras de madera para las vitrinas de las piezas arqueológicas fueron construidos en Santuario por un equipo de carpinteros bajo la dirección de Osneider Pérez, quien se formó en la Escuela Taller de Bogotá. Germán Rojas se ocupó de la instalación eléctrica y de la iluminación; en la construcción del contenido comunitario participaron las poblaciones afrodescendientes de Marriaga y Titumate; comunidades Indígenas de Arquía (Gunadule), Citará y Cuti (emberá); y comunidad colona campesina de Santuario y Tanela. Además, contamos con la participación en el montaje de la exposición de los trabajadores del parque arqueológico y de muchas personas de la comunidad que han estado siempre muy interesadas en el proyecto. Mi participación dentro del equipo consistió en realizar la investigación histórica y etnográfica para el guión científico, realizar el guión curatorial y demás contenidos para la exposición, y apoyar en la museografía.

Organigrama ICANH



Alcance territorial y comunitario

Este proyecto tiene la posibilidad de llegar y generar transformaciones y acciones positivas a todas las comunidades de la región. Las comunidades que han participado en las diferentes etapas y componentes del Parque Arqueológico y el Museo, hasta el momento han sido: comunidades afrodescendientes de Marriaga y Tarena; Comunidades Indígenas de Arquía (gunadule), Citará, Eyakera, Cuti, Loma Estrella (emberá); Comunidad Colona campesina de San Francisco, Gilgal, Santuario y Tanela (ver Fig. 1).

La población total del municipio de Unguía es de 15.126 habitantes. A continuación se hace una breve descripción de estas: Comunidades indígenas en la zona: 648 habitantes del pueblo Tule en el Resguardo de Arquía; 47 habitantes del pueblo Emberá (katio) en el resguardo de Cuti; en el Resguardo de Tanela (Loma Estrella, Citará, Tumburrula, Ciparadó) viven 240 personas y de la comunidad Dogibi (de Eyakera), 80 habitantes.

Comunidades afrodescendientes en la zona: existen seis territorios de comunidades negras comprendidas por 319 familias, 1.640 habitantes; y están consolidados seis consejos comunitarios que actualmente hacen parte del Consejo Mayor del Bajo Atrato, siendo estos: Tumaradó, Puerto Unguía, Ticolé, Marriaga, Roto y Tarena. En Marriaga viven 213 personas. Población de la vereda de Santuario (vecinos del parque arqueológico): en la vereda de Santuario viven 81 familias que representan una población de 300 personas: 80 hombres adultos, 71 mujeres adultas, 85 niños y jóvenes menores de edad y 64 niñas y jóvenes menores de edad. (Quintero, 2019).

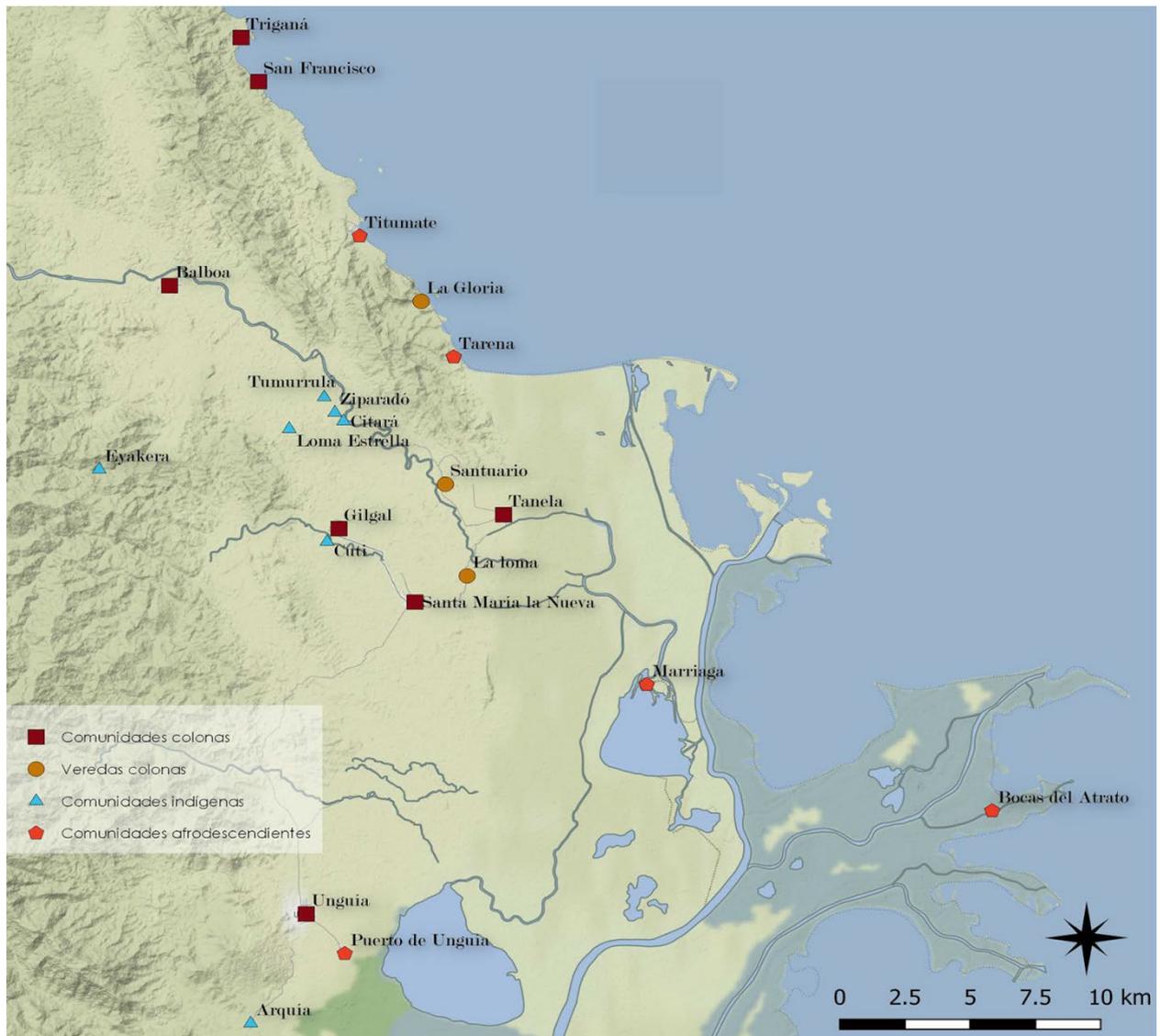


Figura 1. Mapa de comunidades presentes en el territorio

Lineamientos conceptuales y metodológicos

Para la construcción del proyecto museológico en el parque se discutieron y tuvieron en cuenta algunos temas estratégicos que fueron pilar para la construcción del proyecto y los guiones: definir en qué consiste el guión museológico y museográfico, el lenguaje museográfico, la museografía para comunicar el patrimonio, participación comunitaria, estudios de público, dimensión pedagógica y conservación de los hallazgos arqueológicos. A continuación se mencionan algunas reflexiones que surgieron alrededor de estos temas:

Guión museológico y museográfico

Parte de los objetivos principales de la práctica era el de generar los guiones museológicos de las salas y apoyar en la construcción de guión museográfico. En ese sentido vale la pena aclarar que se entiende por esos términos dentro del marco del proyecto. *El guión museológico* es una investigación estructurada que consiste en ordenar la información, a

partir de unos criterios y conceptos, y se traduce en contenido divulgativo, con un lenguaje sencillo y concreto. Esta estructura tiene como base el guión científico, otras investigaciones y el conocimiento de la comunidad. Se trata de ordenar o jerarquizar el contenido en ejes o líneas temáticas, títulos, subtítulos, textos, cédulas, instrucciones sobre contenido audiovisual y otros recursos de comunicación. A partir de estos elementos se construye el *guión museográfico*, que consiste en la descripción detallada de la puesta en escena museal: paneles, dispositivos, gráficos, colores, iluminación, recorrido, señalética y el ambiente general de la exposición.

Tiempos históricos

La historia del parque arqueológico tiene muchos momentos importantes, desde su primera fundación prehispánica identificada hasta el momento, alrededor del año 1100, hasta el día de hoy. El territorio ha tenido un flujo de poblaciones que aparecen y desaparecen, cambios en el ecosistema, intervención del paisaje, y muchos acontecimientos que explican el desarrollo socio-espacial y la conformación del territorio hoy en día. Esta gran temporalidad y todos estos cambios y acontecimientos en el tiempo deben ser claros para el visitante, sobre todo en la relación entre un tiempo y otro, rupturas y continuidades y diferentes formas de entender el tiempo, como las que pueden aportar las comunidades indígenas.

Se utilizó como herramienta una línea de tiempo que permite ubicarnos en un momento histórico, teniendo presentes las limitaciones de una historia lineal, marcada por hitos, y del empobrecimiento que puede causar en la comprensión de la historia. “La historia progresiva en la que tantas veces se ha confiado no es más que una superstición que arrastra consigo un número elevado de equívocos y desatinos” (Ortega Cantero, 1987, p. 95).

El lenguaje museográfico

El lenguaje del museo, es una herramienta para transmitir contenidos científicos a públicos especializados y no especializados, es decir, abarcar el mayor público objetivo posible. Para transmitir esos contenidos se pueden utilizar varias herramientas que logren mediante un lenguaje sencillo y concreto, la utilización consciente de todos los recursos de comunicación propios de un lenguaje museográfico. La utilización adecuada de estos recursos va a permitir tener un espacio lúdico que proporcione una experiencia divertida (que será un medio y no un fin) y que a la vez logre transmitir conocimiento, active la reflexión y la imaginación, es decir un ejercicio pedagógico completo.

Teniendo en cuenta la diversidad de comunidades y poblaciones de la región y potenciales visitantes del parque, el lenguaje debe permitir que todos puedan acceder al conocimiento, tener posibilidades de participación y aprender de las diferencias, se trata de encontrar “un lenguaje común para plantear inquietudes comunes” (Ortega Cantero 1987, p. 13) (imagen 2). “El museo es pues, un lugar apropiado para establecer conexiones no solamente entre las diferentes áreas del conocimiento científico y de las artes, sino también entre los diversos sectores de la sociedad es decir como un lugar de mediación. El museo debe ser un espacio de diálogo, estimulando la tolerancia...” (Núñez, 2006)



Imagen 2. Símbolos de numerología Gunadule. Fotografía: Paula Torrado.

La museografía para comunicar el patrimonio

Una reflexión muy importante que surgió, fue la importancia de la museografía para comunicar. El pasado tiene un gran poder en nuestro presente y el patrimonio es la evidencia de ese pasado “el patrimonio como historia presente identificada, es uno de los pocos puentes que liga con la herencia histórica y con los valores estéticos, artísticos, tecnológicos, históricos, etc que han tipificado nuestras sociedades” (Hernández y Rojo, 2012, p. 21). El patrimonio es lo único directamente observable de la historia y por lo tanto nos permite una aproximación objetiva y científica al pasado, donde la arqueología es una de las vías más importantes (Hernández y Rojo, 2012).

Los hallazgos arqueológicos son fragmentos en sí mismo, es decir, cuando los observamos los vemos incompletos, además de estar fuera de sus contextos originales que los asocian a sus funciones o aplicaciones y por eso a veces son difíciles de comprender por sí solos. Por ejemplo, si viéramos los restos de las vasijas de un entierro ritual indígena que se encontró dentro del parque arqueológico de Santa María de la Antigua, si presentamos las vasijas sin que tengamos recursos informativos, difícilmente entenderemos qué se trata de un entierro ritual, que pertenece a la población de habla Cueva y demás información que le brinda el contexto al hallazgo. Por lo tanto, para poder interpretarlos se requieren referencias y coordenadas espaciales, temporales, funcionales, antrópicas y todas las que se tengan, para poder imaginar y comprender el hallazgo dentro de su contexto (Hernández y Rojo 2012).

“El campo del patrimonio se ha convertido en un espacio imaginativo por definición. Prácticamente cualquier elemento puede convertirse en un sólido referente patrimonial y despertar expectativas, sobre todo si cuenta con una museografía sugerente que plantee interrogantes y sepa transmitir conocimiento a partir de planteamientos comprensibles. No hay límites a la imaginación y el patrimonio por definición es un espacio de imaginación. Casi cualquier cosa puede ser musealizada y ser objeto de interés por la sencilla razón de que para los humanos cualquier cosa o logro humano tiene interés, e interés tiene cualquier

espacio de interrelación de los humanos con la naturaleza, y por descontado, la misma naturaleza” (Hernández y Rojo 2012, p. 29).

Uno de los principales inconvenientes para comprender los hallazgos arqueológicos es la dificultad de los visitantes para entender la tridimensionalidad y las partes que ya no se encuentran, de forma que, entre más intervención museográfica, más rica es la experiencia del usuario. Además es importante tener en cuenta que la gran mayoría del público no es experto en arqueología (Feliu y Sallés, 2012). Una buena propuesta museográfica puede responder con criterios democráticos, desarrollando lenguajes, objetos y dispositivos comprensibles para el mayor número de personas posible (Hernández y Rojo, 2012).

Un museo, un lugar patrimonial o un parque arqueológico que no cuenta con una estrategia de comunicación a través de la museografía carecen de lenguaje “convirtiéndose de inmediato en una bodega de lo raro. En esas condiciones, sólo existiría para sí mismo a manera de monólogo interior” (Morales, 2013).

Estudios de públicos



Imagen 3. Sala de exposiciones permanentes (sala 3) del Museo Histórico - Arqueológico de Santa María de la Antigua del Darién. Fotografía: Alberto Sarcina

Aunque no se realizó de forma precisa un estudio de público para la realización de los guiones y las exposiciones, uno de los objetivos que se planteó desde el proyecto de museología, fue la necesidad de contar con estudios de públicos que permitan identificar la diversidad de sus visitantes y así poder atender a las necesidades de los diferentes grupos, como recorridos dirigidos a cada uno de ellos y estrategias de atención y comunicación (imagen 3). Estos estudios de públicos deben ir acompañados de retroalimentación y evaluación de los usuarios, para ir mejorando la experiencia de la visita de cada grupo, “Las encuestas o comentarios de los visitantes deben recogerse, analizarse, evaluarse y atenderse de manera sistemática para la actualización y revisión permanentes de la calidad de los servicios susceptibles de ser mejorados sobre bases más reales” (Ortiz, 2017, p. 8).

Dimensión pedagógica

Con este proyecto se pretende llegar a todos los públicos posibles. Sin embargo, sabemos que hay un público local que puede visitar el museo y el parque arqueológico con más frecuencia y con mayor facilidad, a este tipo de visitantes los llamamos público “objetivo” o “natural”. Se trata propiamente de la comunidad local, para quienes el parque y el museo representan una verdadera oportunidad de transformación. Uno de los enfoques del proyecto museológico es generar estrategias pedagógicas, articuladas con la museología y museografía, dirigidas a las escuelas locales de todas las comunidades (imagen 4). Adicionalmente, el museo y el parque deberían desarrollar actividades educativas dirigidas a los diferentes públicos. La dimensión pedagógica debe ser transversal en todas las actividades.



Imagen 4. Día de la danza en el que participaron las distintas comunidades de la región, organizado por el Comité Cultural del Darién y el ICANH.

Conservación de hallazgos arqueológicos

La adecuada conservación de los hallazgos arqueológicos es uno de los principales objetivos de la musealización. Una de las preguntas que surgieron fue ¿cómo deben mostrarse esos hallazgos? Es importante tener en cuenta el diseño de estructuras que los protejan, el tratamiento que se les da para su interpretación y puesta en escena: restauraciones o reconstrucciones y también contemplar el impacto del público, para que este no genere deterioro o daños y por otro lado que la intervención garantice la seguridad de los visitantes y proporcione elementos para la comprensión de los hallazgos (Ortiz, 2017) (imagen 5).



Imagen 5. Excavación entierro ritual indígena este del corte F, 2015. Fotografía: Alberto Sarcina

Proceso museológico y museográfico

Primera etapa - Guión científico

El proceso de la práctica inició con la realización del guión científico o investigación histórica sobre Santa María de la Antigua del Darién. Esta investigación estaba enfocada en el desarrollo histórico del lugar, desde el poblado prehispánico hasta el día de hoy, identificando los hitos y sucesos más importantes de la historia del sitio.

Adicionalmente se realizó una segunda investigación a partir de documentos y archivos para entender la conformación urbanística de la ciudad, desde las crónicas y otras fuentes históricas, y los planos de ciudades coloniales contemporáneas a Santa María, con los siguientes objetivo: (i) Construir un plano urbanístico posible de la ciudad de Santa María de la Antigua del Darién (ver Fig. 2) (ii) Resolver interrogantes como: ¿Quiénes vivieron en Santa María de la Antigua del Darién? ¿Cómo estaba conformada la ciudad? ¿Cuáles fueron sus etapas? ¿Qué tan grande era? ¿Cómo eran sus casas? ¿Cuáles eran sus edificaciones principales? ¿Qué relación tenía su trazado urbano con el de otras fundaciones coloniales de la época? ¿Cómo transcurría la vida en la ciudad? Y ¿Cómo se relacionaron los españoles y los indígenas dentro de sus espacios?

La presencia y ubicación de ciertos edificios, caminos, plazas y otros espacios se fue encontrando en las descripciones de los cronistas como Gonzalo Fernández de Oviedo y Pascual de Andagoya quienes vivieron en Santa María; también de otros cronistas como Pedro Mártir de Anglería o Bartolomé de Las Casas, que escriben en la distancia a partir de noticias, y por último de relaciones de documentos como las de Juan Friede, Severino de Santa Teresa y José Toribio Medina, que son de siglos después y sirven como puente para llegar a manuscritos de primera mano, como las reales cédulas, cartas y las relaciones del tesorero, entre otros.

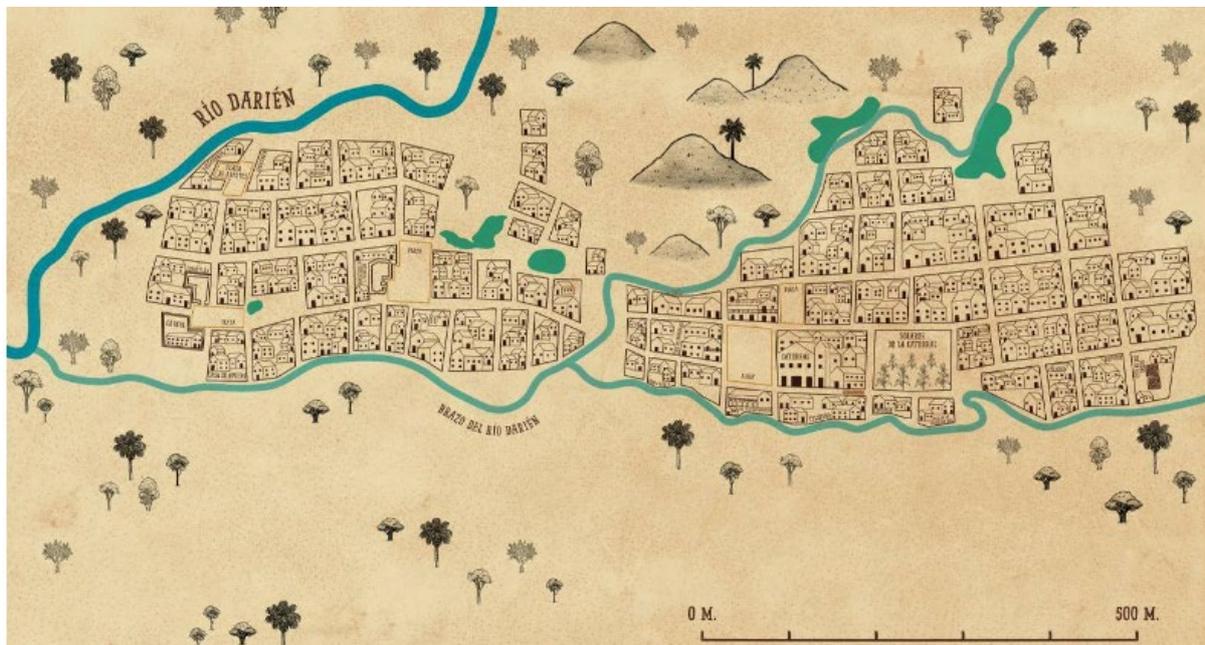


Figura 2. Primera aproximación al plano de Santa María de la Antigua del Darién a partir de datos históricos y arqueológicos. Ilustración: Daniela Orrego. Dirección de arte: Carolina Quintero

*Segunda etapa - guión museológico y contenido comunitario*²³

Para la realización del guión museológico el equipo de trabajo tuvo varias reuniones donde se fueron definiendo los ejes temáticos, las historias de la comunidad que serían incluidas y la selección de piezas arqueológicas. En un principio los guiones tenían en mayor proporción el componente comunitario, sin embargo, después de presentaciones al director del ICANH, en ese entonces Ernesto Montenegro, quien hizo comentarios y ajustes finales, sugirió que los guiones dieran cuenta sobre todo de las investigaciones arqueológicas que habían sido hasta el momento el pilar más importante del parque. Esto se reflejó en un guión que tendía más hacia los componentes arqueológico e histórico, pero que contaba de todas maneras con la participación de la comunidad. Adicionalmente se pensó en que el primer espacio expositivo (sala 1) fuera dedicado a las comunidades, creándose la sala Comunitaria del Museo, para nuevamente darle más peso a la participación de la comunidad y tener un equilibrio de todos los componentes: histórico, arqueológico y comunitario.

²³ Para consultar el guión museológico ver anexo 3; guión curatorial y textos de sala ver anexo 4; y contenido comunitario ver anexo 6.

En el transcurso del desarrollo de los guiones curatoriales, se realizaron dos viajes al parque arqueológico para hacer un reconocimiento del espacio, de las condiciones ambientales y las características de la Casa Patrimonial y las salas de exposición. En estos viajes también se realizaron reuniones y visitas a varias comunidades de la región: comunidad de Titumate; comunidades Indígenas de Arquía (Gunadule), Citará, Cuti, (Emberá); y comunidad Colona campesina de Santuario y Tanela, con el objetivo de conocer la historia de sus poblados, de cómo llegaron sus familias al territorio y sobre sus historias e interpretaciones sobre la colonia, la llegada de los españoles y Santa María de la Antigua, y de esta forma poder incluir sus voces en el guión (imagen 6). Hay muchas formas de contar la historia de Santa María de La Antigua del Darién. Las poblaciones presentes en la región, sobre todo las comunidades indígenas, tienen sus propios cuentos acerca de su larga historia antes de la Conquista europea y sobre el momento del contacto con los españoles. Aunque no hay certeza de que estas poblaciones tuvieran una relación directa con las culturas de habla Cueva que habitaban la región en el momento del contacto, son las poblaciones que habitan actualmente el territorio y algunas incluso han estado presentes desde hace siglos. Por lo tanto, sus relatos son un recurso muy valioso para la reconstrucción histórica, al igual que lo son las crónicas españolas. Hay una relación entre los acontecimientos antiguos y las historias de las poblaciones que hoy en día habitan la región, un hilo conductor, una raíz común. Los relatos hablan de diferentes periodos y acontecimientos importantes desde antes de la Colonia hasta el presente. Explican, a través de cuentos e historias de vida, cómo se fue conformando el territorio y las dinámicas entre poblaciones.

Cuando ya se tuvo el guión museológico terminado y los textos de sala redactados y demás contenidos, se empezó a construir el guión y diseño museográfico, a la par que se trabajaba en las ilustraciones y se hacían las grabaciones y ediciones de los audios.



Imagen 6. Reunión Comité Cultural del Darién 2017 – Museo - Santuario (Chocó). Fotografía: Carolina Quintero

El museo del Parque Arqueológico cuenta con tres salas de exposición (ver Fig. 4) (ver anexo 7). La primera, que aún se encuentra en proyección, como se había mencionado antes, estará destinada a las comunidades locales: indígenas emberá y Gunadule, poblaciones afrodescendientes y población campesina de origen chocono, cordobés y antioqueño. Aquí tendrán un espacio para la gestión y comunicación de su propio patrimonio. A través de encuentros, conversaciones y talleres se irán desarrollando las temáticas y los contenidos de la sala, de acuerdo con sus intereses, sus conocimientos y su cosmovisión.

Las construcciones de las otras dos salas (2 y 3) -objetivo de mi participación en el proyecto y por lo tanto de la práctica- se destinaron para la realización de exposiciones que dieran cuenta de las investigaciones arqueológicas, históricas y comunitarias que se han realizado alrededor del parque. A partir de la identificación de acontecimientos históricos relevantes en la historia del sitio, de la colección arqueológica producto de las excavaciones y del resultado del trabajo comunitario, se realizó el desarrollo expositivo (guion museológico) de la siguiente manera:

La sala 2 se llama *Los Imaginarios* y en ella se desarrollan algunas visiones arquetípicas medievales y renacentistas de los europeos sobre las tierras desconocidas, traídas a este Nuevo Mundo recién descubierto: los monstruos y los seres mitológicos que allí habitaban, el Edén en la tierra y los caníbales. Además, se hace alusión a la forma de ver el nuevo territorio y su conquista: la cartografía y la apropiación simbólica del territorio, el proyecto utópico de la ciudad ideal y el mito del Dorado. En contraste, se exponen algunos mitos indígenas Emberá y Guna sobre la predicción de la llegada de otros seres humanos que venían de lejos, es decir, sus imaginarios sobre las tierras incógnitas. En el centro de la sala se encuentran las caras antropomorfas de manufactura indígena prehispánica que, con sus sonrisas enigmáticas, se reflejan en piezas cerámicas de producción española: un enfrentamiento entre dos culturas (ver Fig. 3).



Figura 3. La representación humana y de los animales, sala 2. Fotografía: Alberto Sarcina.

La sala 3, la más grande, tiene como eje central las vitrinas con el material encontrado en las excavaciones (imagen 7). Alrededor de estas vitrinas, las paredes cuentan la historia de las cuatro vidas de Darién, que corresponden a sus cuatro fundaciones: la primera fue el poblado indígena de Darién, fundado en los siglos XI-XII de nuestra era y que se desarrolló hasta la llegada de los españoles por casi quinientos años. La segunda empieza con la conquista de este poblado por parte de la hueste al mando de Vasco Núñez de Balboa y Martín Fernández de Enciso en 1510, que lo transforma en un asentamiento fortificado en el medio de las nuevas tierras todavía desconocidas para los europeos. La tercera se trata de la llegada del nuevo gobernador de Castilla del Oro Pedro Arias de Ávila (Pedrarias Davila) con aproximadamente 2000 personas, en 1514, que amplía el asentamiento español y lo convierte en ciudad castellana, con su propio escudo de armas. Y la cuarta fundación es la de las familias de colonos campesinos que habitan el territorio desde la década de 1980 y que encontraron un lugar de nuevas oportunidades exactamente en el sitio donde los primeros indígenas se asentaron y donde los españoles fundaron la primera ciudad castellana en Tierra Firme.



Figura 4. Plano de la primera planta del museo y las 3 salas de exposición.

Entre otros momentos o acontecimientos importantes, que iban marcando el rumbo de la historia, y que se presentan como sub ejes, se encuentran: el “descubrimiento” o encuentro del Mar del Sur (Océano Pacífico) por parte de los españoles; la ejecución de Vasco Núñez de Balboa ordenada por Pedrarias Dávila; el final de Santa María de la Antigua; y el relato de los primeros africanos fugitivos en la zona. De igual manera se mencionan algunos de los hallazgos más importantes de la investigación arqueológica: un empedrado de una casa de

dos patios, la calle más occidental de la ciudad, el primer taller de herrería en Tierra Firme; así como la explicación de la metodología estratigráfica y la participación de la comunidad en las excavaciones arqueológicas.



Imagen 7. Vitrina arqueológica sala 3. Foto: Carolina Quintero

Esta historia se va tejiendo a partir de las crónicas de la época, los cuentos indígenas y la investigación arqueológica que se ha realizado en el parque desde el año 2013. Las voces de las diferentes disciplinas y actores van construyendo a lo largo del recorrido una historia completa, incluyente y con una mirada crítica sobre la colonia, utilizando diferentes dispositivos para su mejor comprensión.

Los textos escritos son la fuente principal para las personas que están interesadas en el tema y quieren profundizar en las investigaciones históricas y arqueológicas. Los audios cuentan historias de los cronistas y mitos indígenas, ideales para todos los públicos, al igual que las ilustraciones, las cuales proporcionan un material visual muy valioso para contextualizar. Estas fueron realizadas a partir de datos históricos de las crónicas de la época y de los datos recogidos en las investigaciones arqueológicas; proporcionan una descripción cercana y detallada del vestuario, las casas, las personas, los espacios de la ciudad, la vegetación y los animales, además de representar algunos de los objetos encontrados en las excavaciones, brindándoles un poco más de contexto. De la misma forma, la primera aproximación al plano de Santa María de La Antigua del Darién se hizo a partir de los datos arqueológicos y geomorfológicos cruzados con la investigación histórica, como se había mencionado.

Adicionalmente, en esta sala se encuentran temas de reflexión, como la invisibilización de las mujeres, la esclavitud y el saqueo, y la importancia de Santa María en la historia. Paralelamente al hilo conductor de la exposición, en las paredes del museo se encuentran frases de algunos pobladores actuales de la región que cuentan cómo llegaron al territorio y cómo se formaron sus comunidades, testimonio de la cuarta vida de Darién.

Tercera etapa - Producción, transporte y montaje de las exposiciones

Para la producción de la exposición, muchas de las piezas gráficas, la instalación eléctrica, el sistema de luces, Las vitrinas – que fueron una donación del Museo Nacional de Colombia y se encontraban en Bogotá-, tuvieron que viajar desde la capital hasta Santuario, donde se encuentra la Casa Patrimonial, pues no era posible su producción en la zona.

El parque y el Museo Arqueológico e Histórico de Santa María de La Antigua del Darién están ubicados en la vereda de Santuario, corregimiento de Tanela, municipio de Unguía (Chocó). Para llegar hasta allí desde Bogotá o desde ciudades del sur del país, la ruta más común es ir en avión a Apartadó o Montería y luego viajar por tierra a Turbo (Antioquia). En Turbo se debe tomar una lancha, a la que la gente de la región llama *panga*, para atravesar el golfo de Urabá hasta su lado occidental, y se entra por una de las bocas del Atrato hasta el municipio de Tanela (imagen 8). Una vez en el puerto de Tanela, son quince minutos por tierra hasta Santuario y el Parque Arqueológico de Santa María de La Antigua del Darién (imagen 9). Paralelamente en Santuario se realizó toda la producción de objetos en madera, como las cajas de las vitrinas arqueológicas, otros soportes y compra de materiales.



Imagen 8. Transporte de materiales en lancha – Turbo (Antioquia). Foto: Carolina Quintero



Imagen 9. Transporte de materiales en camión– Tanela (Chocó). Foto: Alberto Sarcina

Finalmente, en diciembre de 2017, tuvimos la semana de montaje de las dos salas de exposición a cargo del museógrafo Juan Tusso, donde todo el equipo participó y se recibió ayuda de la comunidad local (imagen 10, 11, 12, 13 y 14)²⁴. Las jordanas empezaban en la mañana muy temprano y muchas veces se extendían hasta la media noche. El calor, los mosquitos y la falta de electricidad, fueron factores que nos acompañaron durante todo el proceso. Mi participación en el montaje consistió en el pegado de plotter de corte de los textos e ilustraciones, pintura de muros, organización de los objetos en las vitrinas, y ubicación y reproducción de los audios, entre otros. A muchos de los textos se les tuvo que hacer un retoque manual con pintura, pues las letras quedaban incompletas al pasarse al muro.

Fue muy interesante que muchas personas de la comunidad vinieron a observar el trabajo que estábamos haciendo y nos ayudaron de muchas maneras, en la medida en que no se comprometiera la forma correcta de realizar el montaje y las instalaciones. Los niños de Santuario estaban muy curiosos y se asomaban cada vez que podían, algunos jugaban con los cartones, papeles y materiales que sobraban del embalaje.



Imagen 10. Montaje del Museo - Santuario (Chocó). Foto: Juan Tusso

²⁴ Todo el proceso de montaje estuvo documentado en fotografías (ver anexo 5).



Imagen 11. Montaje del Museo - Santuario (Chocó). Foto: Juan Tusso



Imagen 12. Montaje del Museo - Santuario (Chocó). Foto: Juan Tusso



Imagen 13. Montaje del Museo - Santuario (Chocó). Foto: Carolina Quintero

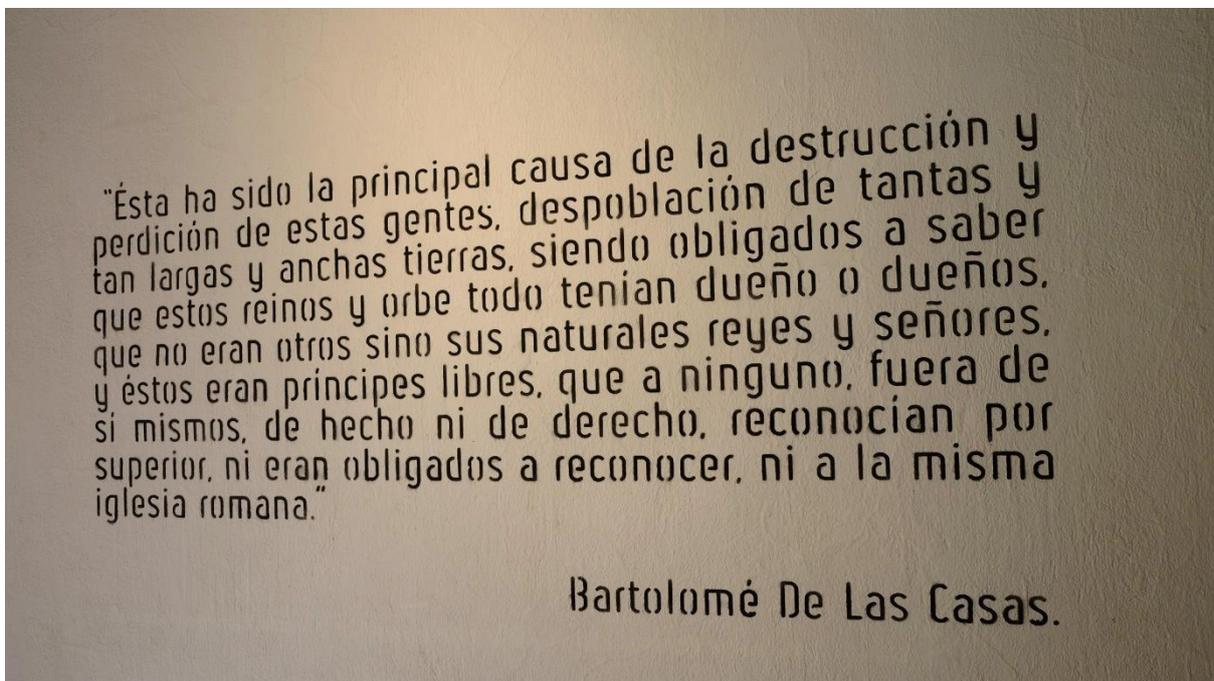


Imagen 14. Montaje del Museo - Santuario (Chocó). Fotografía: Carolina Quintero

Presupuesto estimado

Independientemente de los honorarios o ingresos que obtuve por la participación en este proyecto y aunque se trata de un componente de práctica para la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio, que por lo general se realiza ad honorem, es importante resaltar el costo que acarrearía la formulación de un proyecto de este tipo, asignando los montos

estimados para su desarrollo. Esta aproximación es una forma de darle valor a la labor de los museólogos y la estimación de una retribución justa por su contribución en la sociedad.

Actividad/gasto	valor unitario	valor total	Descripción
Profesional en museología	4000000	20000000	Honorarios para profesional en museología por 5 meses
Transportes	800000	1600000	Transportes aéreos, marítimos y terrestres (2 viajes)
viáticos	600000	1200000	Gastos de viaje (alimentación, imprevistos, etc.) (2 viajes)
Hospedaje	0	0	Alojamiento en la Casa Patrimonial sin costo para funcionarios, investigadores y trabajadores del Parque Arqueológico.
	TOTAL	23000000 COP	

Resultados de la práctica. Guión curatorial y textos.

Primera Sala - Introducción

Muro 01

“Ésta ha sido la principal causa de la destrucción y pérdida de estas gentes, despoblación de tantas y tan largas y anchas tierras, siendo obligados a saber que estos reinos y orbe todo tenían dueño o dueños, que no eran otros sino sus naturales reyes y señores, y éstos eran príncipes libres, que a ninguno, fuera de sí mismos, de hecho ni de derecho, reconocían por superior, ni eran obligados a reconocer, ni a la misma iglesia romana.” Bartolomé De Las Casas.

Las cuatro vidas de Darién

Santa María de la Antigua del Darién fue la primera ciudad que los españoles fundaron en Tierra Firme, bajo el liderazgo de Vasco Núñez de Balboa en 1510. Se convirtió en la capital del territorio de Castilla de Oro hasta la fundación de la ciudad de Panamá por Pedrarias Dávila en 1519. Pocos años después del traslado de la capital a la Ciudad de Panamá, Santa María de La Antigua, fue paulatinamente abandonada hasta que en el año 1524 fue asaltada y quemada por los indígenas.

Aquí los primeros conquistadores del Nuevo Mundo, se enfrentaron a diferentes retos de adaptación y de dominación del entorno y de los pueblos originarios. Este primer contacto

con los europeos, implicó para las poblaciones nativas trabajo forzoso, despojo y esclavitud, que las llevó casi a la extinción.

El proyecto arqueológico en el lugar donde se encontraba Santa María de la Antigua del Darién, impulsado por el Ministerio de Cultura y el Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH), desde el 2013, ha permitido ubicar las dos partes que constituyeron el asentamiento: *Darién* y *Santa María de la Antigua*, además de pisos de vivienda, calles y fragmentos de la cultura material indígena y europea expuestos en este museo.

A partir de estas investigaciones Santa María de la Antigua del Darién ha sido declarada Bien de Interés Cultural (BIC) en el año 2015 y declarada Parque Arqueológico Nacional.

Segunda Sala – Los imaginarios

Muro 01

Una densa manta verde

El mapa de Juan de la Cosa de 1500, es un mapa de islas y costas al lado de un mapamundi más antiguo y es el primero en representar los nuevos territorios descubiertos, un mundo radicalmente diferente “con el aspecto más desconcertante y fascinante a los ojos de exploradores, misioneros y conquistadores: la selva”. (Vignolo, Hiatt).

Sobre este mapa el rey Fernando divide en 1508 las nuevas tierras en las gobernaciones de Nueva Andalucía al este y Veragua al oeste; tomando como límite y centro el Golfo de Urabá. Alonso de Ojeda y Diego de Nicuesa serán sus gobernadores.

Este mapa se convierte en instrumento de conquista y colonización cultural de las Indias y amplía los márgenes de la labor misionera.

En 1504, Juan de la Cosa es de los primeros europeos en llegar al poblado de Darién, en busca de esclavos. En 1510 encontró la muerte por una flecha envenenada, en medio de la mancha verde que había dibujado diez años antes.



Figura 1. Mapa de Juan de la Cosa, Museo Naval de Madrid.

El proyecto utópico

La ciudad ideal europea se inspira en la planificación en cuadrícula griega y romana. En las tierras nuevas de las Indias Occidentales, donde todo estaba por hacer, este ideal pudo implementarse, mezclado con la visión religiosa que daba centralidad a los edificios de culto. En la cuadrícula, alrededor de una plaza principal se posicionaba el poder religioso, político, económico, militar y jurídico.

El Rey entrega al gobernador Pedro Arias Dávila, las disposiciones para implementar este ideal urbanístico en las nuevas fundaciones del golfo.

Esta ciudad ideal cristiana que se funda en el medio de la selva desconocida, la mancha verde del mapa de Juan de la Cosa, está sumergida en el imaginario de tierras llenas de riquezas. Se vuelve la ciudad utópica, un mundo edénico y riquísimo, en donde sale oro a manos llenas de sus ríos.

Con esta expectativa del mito del Dorado, viaja la mayoría de los pasajeros de la armada de Pedro Arias De Ávila en 1514, transportando lo indispensable para iniciar una nueva vida al otro lado del mar.

Carta dirigida al Rey por Vasco Núñez de Balboa desde Santa María de la Antigua del Darién en 1513.

En esta provincia del Darién hay descubiertas muchas y muy ricas minas, hay oro en mucha cantidad: están descubiertos veinte ríos, y treinta que tienen oro salen de una sierra que está hasta dos leguas de esta villa.

Dícenme muchos indios que lo han visto, que tiene este cacique Davaive ciertas cestas de oro, que cada una de ellas tiene un hombre que llevar a cuestras, este cacique coge este oro porque está apartado de la sierra. La manera como se coge es sin ningún trabajo, de dos maneras, la una es que esperan que crezcan los ríos de las quebradas, y después que pasan las crecientes quedan secos, y queda el oro descubierto de lo que roba de las barrancas y trae de la sierra en muy gordos granos, señalan los indios que son del tamaño de naranjas y como el puño. Otra manera de coger oro hay, que esperan que se seque la yerba en las sierras y les ponen fuego, y después de quemado van a buscar por lo alto y por las partes más dispuestas, y cogen el oro en mucha cantidad y en muy hermosos granos.

Dícenme todos los caciques e indios de aquella provincia de Comogre, que hay tanto oro cogido en piezas en casa de los caciques de la otra mar, que nos hacen estar a todos fuera de sentido.

Audio 1 - Instrucciones del Rey a Pedrarias Dávila sobre cómo deben construirse las ciudades

Muro 02

El encuentro con el “otro”

En su primer viaje, Cristóbal Colón cuenta a los reyes que los nativos eran dóciles y generosos “Ellos de cosa que tengan, pidiéndosela, jamás dicen de no, y muestran tanto amor que darían los corazones.”

Se sorprende de no encontrar los monstruos que se creía existían al otro lado del mundo, pero pronto se entera, por los mismos nativos, de una isla donde sus habitantes *comen carne humana*.

En el año 1500 la Reina Isabel prohíbe la esclavitud de los indígenas de las Indias Occidentales. Sin embargo, en 1503 permite capturar y vender nativos que sean caníbales.

Los conquistadores acusaron de canibalismos a muchos indígenas para poder apresarlos y venderlos como esclavos, haciendo buena ganancia. La distinción entre el *buen salvaje* y el *caribe-canibal*, justificó la trata de nativos, sin reglas.

Audio 2 - Cantos emberá

Cuentos indígenas sobre los “otros” que están llegando

El chamán decía que en otro continente existían otras culturas, que él había navegado en sueños. Decía que “Ahora la misión de ellos es llegar a este continente”, que en esa época se llamaba Aragon Yala, que significa: Continente Verde, después de la colonización se llamó Abya Yala, que quiere decir Continente de Sangre. El chamán decía que llegaban a hacer unos desastres. No decía la fecha, sino aproximaciones y que teníamos que recibirlos con amor y cariño. Este chamán vivía en una bahía, es el primer chamán que se encontró con ellos. La espiritualidad de él no es enfrentar, decía que así hagan daño había que recibirlos. Después se supo que ellos ya estaban.

Edgar Ramírez-Arquía

Aquí la gente vio unas cincuenta garzas de esas altas blancas subiendo por el río Atrato. “¿Qué es lo que significa?”, preguntaron al brujo Nele. “Hay hermanos afuera. Por ahí están en otro mundo, son la familia y pronto llegan, dentro de un año”. Otro día venían muchos pescaditos subiendo por el río, volando: “Vienen los hermanos, los hermanos están afuera en otro mundo, va a ser un problema”. Un día llegaron venados brincando y al pie de la casa quedaron muertos. “¿Qué es lo que significa?”. “Vienen problemas”. Otro día se van para el monte y encuentran charcos de pura sangre. “¿Qué es lo que significa?”. “Ahora nosotros vamos a morir, a derramar nuestra sangre en esta tierra, porque viene familia de otra parte”. Un día vinieron manaos con heridas, chorreando sangre y quedaron muertos al pie de la casa. “¿Qué significa?”. “Nosotros morimos, eso es, por hermanos que vienen de allá afuera”. Cuando llegó el tiempo, lo mostró correcto.

Hilario Ramírez-Arquía

Yo he escuchado de mi mamá y de mi abuelita, que bajo esta tierra hay otro mundo. Ahí siembran, cocinan y no comen, solo reciben el humo de lo que cocinan y así se alimentan. Decían que el que no tenía pecado podía ver a esas personas, el que no mataba a nadie. Pero si la persona era mala no se dejaban ver. Al otro lado del mundo existían otras personas pero no se acercaban, eran caníbales: Burugumiá y Bibidigomiá, tenían una navaja por aquí y

degollaban y se comían la sangre. Bibidigomiá tenía su casa dentro de un palo gigante y los Burugumiá hacían su casa como nosotros, grande también. Ellos caminaban mucho buscando comida, pero se acabaron. Los que quedaron se fueron para el lado de Panamá.

Cuento emberá-citará

Tercera sala – Las cuatro vidas de Darién

Muro 03

Un poblado indígena llamado Darién

A la llegada de los españoles en 1510, había aquí un poblado indígena llamado Darién, el mismo nombre del río que lo bordeaba. Su lengua era llamada Cueva y habitaban desde el río Chagres, en lo que hoy es Panamá, hasta el Golfo de Urabá. Era una región densamente poblada, según las fuentes documentales y el registro arqueológico.

La organización social era jerárquica, en la forma de cacicazgo. Los pueblos no eran muy grandes y eran de forma dispersa, con varios grupos de casas con sus cultivos organizados alrededor de la casa de un principal y separados por vegetación. Se ubicaban cerca de las fuentes de agua, donde se practicaba la pesca con redes de algodón. También se cultivaba maíz, yuca y batatas.

Las excavaciones realizadas en donde ahora está la Casa Patrimonial, revelaron datos sobre una fase más antigua del pueblo de Darién, alrededor del 1200 D.C. Era un poblado de grandes huertas con viviendas y un sistema de control de las aguas por canales de irrigación y drenaje.



Ilustración 1. Fuente: Daniela Orrego, tinta china sobre papel y coloración digital, 2017. Ilustración realizada para el museo. Dirección de arte: Carolina Quintero

El poblado prehispánico de Darién antes de la llegada de los europeos. La ilustración, como las que siguen, se realizó a partir de datos arqueológicos e históricos. Las plantas que aparecen son las descritas por Fernández de Oviedo a su llegada al Darién. Se encontraron canales de cultivo como los representados en el transcurso de las excavaciones del corte F. Los objetos de la cultura material corresponden a los hallados en las investigaciones arqueológicas.

La Casa Indígena

Según Fernández de Oviedo, vecino de Santa María de la Antigua y su principal cronista, las casas indígenas eran rectangulares a dos aguas, con paredes de caña y techos de paja o hierba larga.

Los referentes actuales de casas indígenas son la casa kuna Y emberá:

La casa kuna tiene techos de palma a dos aguas y está dividida en la casa grande, masculina, que sirve para reunirse, dormir y guardar objetos, y la femenina, destinada a cocinar.

La casa emberá está construida sobre pilares de madera y tiene techo de palma. Hay dos tipos de casa tradicional, el primero es construido sobre cuatro horcones principales, con un piso cuadrangular y un techo de forma cónica. El segundo cuenta con seis horcones principales y techo ovalado. Estas casas por lo general no tienen paredes.

Audio 3 - La llegada de los españoles - Cuentos kuna y emberá

A expensas del trabajo indígena

Los españoles se apropiaron de las viviendas, de las formas de producción y de muchos elementos de la cultura material indígena. En las casas vivían españoles y *naborías*, indios que servían sin descanso. Algunas mujeres *naborías* se convertían en las compañeras de los españoles y tenían hijos, produciéndose así el mestizaje.

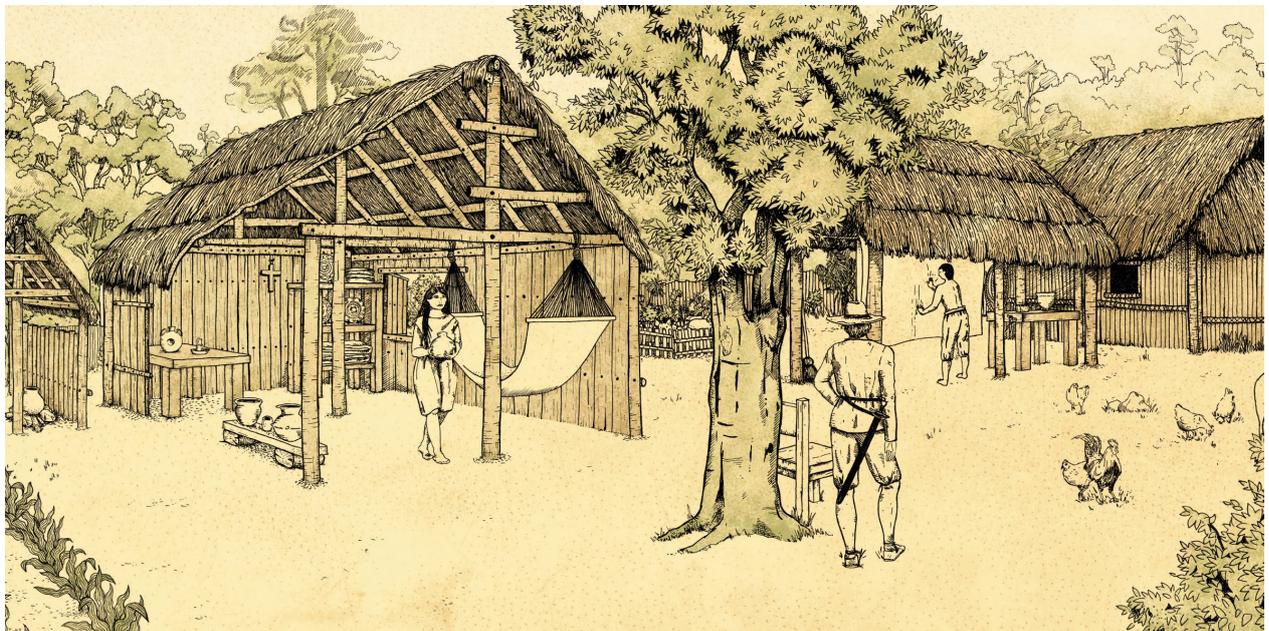


Ilustración 2. Ficha - Fuente: Daniela Orrego, tinta china sobre papel y coloración digital, 2017. Ilustración realizada específicamente para el museo. Los primeros españoles, llegados

al poblado de Darién en 1510, lo ocuparon, utilizaron las viviendas existentes y las transformaron. Dirección de arte: Carolina Quintero

La Llegada A Darién

Alonso de Ojeda, gobernador de la provincia de Nueva Andalucía, funda en la costa oriental del golfo de Urabá el fuerte de San Sebastián en 1509. Debido a los ataques de los indígenas urabaes que usaban flechas envenenadas, y a la falta de provisiones, los españoles abandonan el fuerte y deciden atravesar el golfo.

Al otro lado encuentran el poblado Darién, donde se enfrentan a quinientos indígenas al mando del cacique Cemaco. Al ganar, llaman al poblado Santa María de la Antigua del Darién en honor de la imagen de la virgen que se encuentra en la catedral de Sevilla, devoción de los navegantes que partían a las indias. Este fuerte a 6 km de la costa río adentro, se convertirá en el primer enclave español en un universo indígena.

Vasco Núñez De Balboa y Martín de Zamudio son elegidos alcaldes en el primer cabildo de la historia de América, destituyendo a Martín Fernández de Enciso del mando. Balboa gobierna con una estrategia de terror y trueque, alterna guerras con pactos de alianzas, manteniendo relación con los caciques para asegurar recursos a la naciente colonia.

Las Huellas De Un Poblado Indígena y Español

Según Oviedo en 1514, después de cuatro años de existencia, en Santa María de la Antigua vivían 515 españoles y 1500 indígenas que servían a los cristianos en sus haciendas y casas.

Las investigaciones arqueológicas confirman esta convivencia. En 2015, en la exploración del sitio donde ahora se encuentra la Casa Patrimonial, se encontró la evidencia de una pequeña estructura rectangular en madera, con huellas de poste, dos fogones y un basurero únicamente con material de manufactura indígena, posiblemente de una familia indígena naboría. Justo al lado, una mancha rectangular delimitada por imágenes satelitales con mucho material europeo, quizá el solar de una casa española.

En el basurero de la casa indígena se encontró un fragmento cerámico de producción local, decorado con diseños europeos. Un interesante caso de apropiación del estilo español por parte de los indígenas.

Muro 04

El encuentro con el mar del sur

Gracias al cacique de Ponca, Balboa tuvo conocimiento de la existencia de otro mar. Este descubrimiento era la oportunidad para encontrar la ruta a las regiones de Asia, que los españoles buscaban desde un principio.

Balboa parte el primero de septiembre de 1513 de Santa María de la Antigua del Darién con ochocientos hombres, llega al Océano Pacífico el 29 del mismo mes y con 27 de sus hombres, toma posesión del nuevo mar por parte de la Corona de España: “destas mares e tierras e costas e puertos e islas australes, con todos sus anejos e reinos e provincias” Fernández de Oviedo.

El encuentro con el Mar del Sur llevará a la fundación de Panamá en 1519 y a la apertura de la ruta hacia el sur y el Imperio Inca.



Ilustración 3. En septiembre de 1513, gracias a las indicaciones del cacique de Ponca, Balboa llega al océano Pacífico, al que llama mar del Sur. Ficha - Fuente: Daniela Orrego, tinta china sobre papel y coloración digital, 2017. Ilustración realizada para el museo. Dirección de arte: Carolina Quintero

Audio 4 - La expedición al Mar del Sur - por Oviedo

Pedrarias, La Armada Y La Ciudad

En 1513 el Rey Fernando, motivado por la riqueza que Balboa describía en sus cartas, decide enviar a Santa María de la Antigua veinte navíos con dos mil personas a bordo, entre hombres y mujeres de todas las clases sociales y ocupaciones, al mando de un nuevo gobernador, Pedro Arias De Ávila o Pedrarias Dávila.

La llegada de estas dos mil personas obligó a la expansión de la ciudad. Las investigaciones arqueológicas indican que esa expansión se dio hacia el sur-este.

El nombramiento oficial como ciudad castellana, le permitió a la corona un mayor control sobre la política evangelizadora, las fundiciones de oro, el repartimiento de indígenas y la hacienda.

Desde Santa María de la Antigua se empiezan a fundar nuevos poblados como Acla y Nombre de Dios, sobre el Océano Atlántico, y Panamá sobre el Pacífico, facilitando el dominio del nuevo mar y sus rutas.



Ilustración 4. Balboa, a mitad del camino entre la ciudad y el puerto, sale a recibir al nuevo gobernador Pedrarias Dávila, que acaba de llegar con su armada. Ficha - Fuente: Daniela Orrego, tinta china sobre papel y coloración digital, 2017. Ilustración realizada para el museo. Dirección de arte: Carolina Quintero

De Un Poblado Disperso A Uno Cuadriculado

Las investigaciones arqueológicas, han indicado las dimensiones de la ciudad y sus fases de expansión. Al primer poblado indígena, disperso entre tres colinas principales, le sigue la fundación española de 1510, que amplía y modifica este asentamiento.

El espacio circular y esparcido de la tradición indígena, se va convirtiendo en el espacio cuadriculado de la ciudad española.

A la llegada de la armada de Pedrarias en 1514, esta fundación se amplía hacia sur-este, ocupando una parte de las colinas más bajas hasta entonces no habitadas.

Las excavaciones realizadas en esta parte de la ciudad permitieron reconocer dos patios hechos en piedras de río y tierra pisada, que pertenecían a una única estructura en madera llamada la *Casa de dos patios*.

En otro corte se identificó una zona de almacenamiento de proyectiles para armas de fuego y se hallaron cuatro pisos quemados de estructuras en madera, y un área dedicada a la cocción, que colindaba con otra zona donde se encontraron tres ampollitas (probetas) de vidrio y numerosos fragmentos de azulejos (cerámica para decorar las paredes), que posiblemente sea el área del Hospital de la ciudad.

Edificios que existían en Santa María de la Antigua del Darién identificados a través de las fuentes históricas:

Primera fundación española (1510)	Expansión de la ciudad (1514-1524)
Capilla dedicada a Santa María de la Antigua	Ampliación en Iglesia Catedral
Plaza Principal	Plaza Principal, reorganización
Monasterio de San Francisco	Ampliación del Monasterio de San Francisco
Iglesia de San Sebastián	Deanato
Casa del cabildo	Hospital de Santiago
Puerto de mar	Cárcel
Pescadería	Plaza de abastos
Carnicería	La casa de la fundición real
Panaderías	Casa de la Contratación
Casa de Balboa	La casa de Balboa pasa a Pedrarias
Casa de Rodrigo de Colmenares	Casa del Tesorero Alonso de la Puente
Casa de Diego de Corral y Lope de Olano	Casa de Gonzalo Fernández de Oviedo - veedor de fundiciones y alcalde
Estancia de Diego del Corral	Casa de Gaspar de Espinosa – alcalde mayor
Casa de Martin de Zamudio	Casa de Diego de Marques - contador Casa de Blas de Bastos – encargado de los indígenas de la Corona
	Casa de Andrés de Cereceda - contador

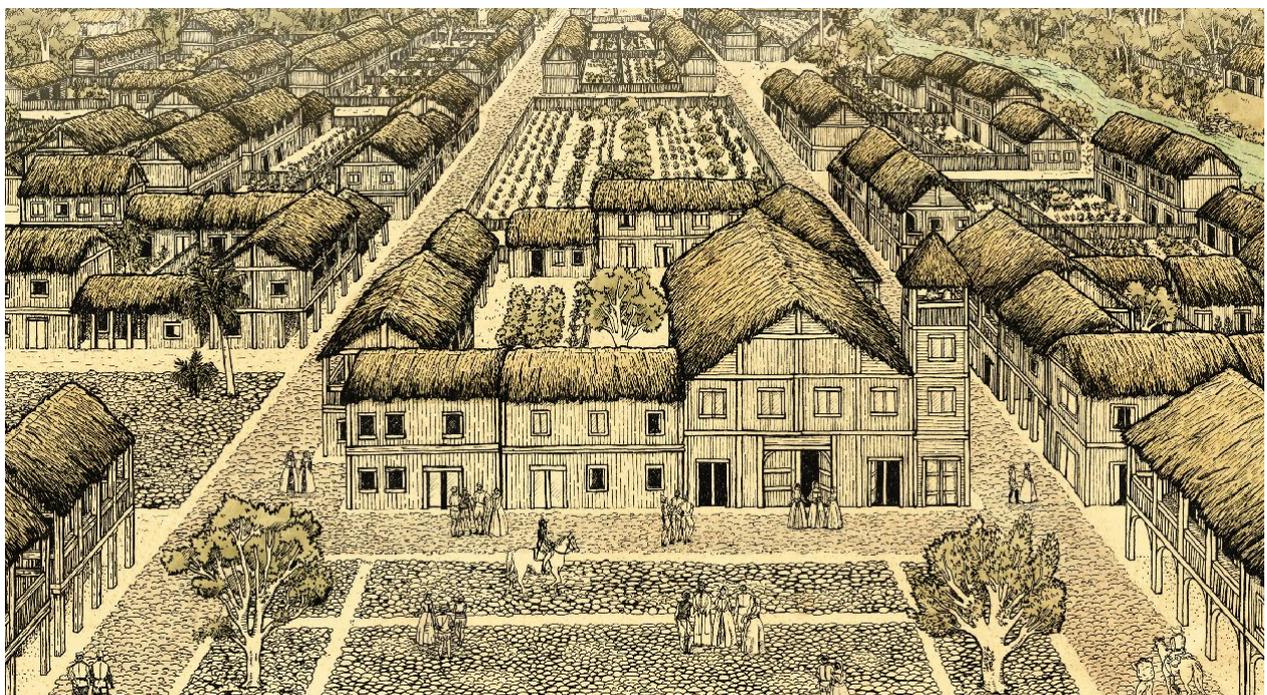


Ilustración 5. La plaza de la catedral. Los edificios de Santa María de La Antigua fueron todos hechos en madera con techos de palma, y sus calles y plazas, con piedras de río. Los solares contenían huertas. Ficha - Fuente: Daniela Orrego, tinta china sobre papel y coloración digital, 2017. Ilustración realizada para el museo. Dirección de arte: Carolina Quintero



Ilustración 7. Pedrarias y la ejecución de Balboa. Fernández de Oviedo relata que el gobernador de Castilla del Oro, después de haber ordenado la condena a muerte del exalcalde de Santa María de La Antigua, observa la ejecución en la plaza de Acla “por entre las cañas de la pared de la casa”. Ficha - Fuente: Daniela Orrego, tinta china sobre papel y coloración digital, 2017. Ilustración realizada para el museo. Dirección de arte: Carolina Quintero.

Pedrarias y la ejecución de Balboa

Audio 5 - La muerte de Balboa - por Oviedo

La Esclavitud Y El Saqueo

El objetivo de Balboa y los primeros pobladores era pacificar a la población indígena a través de la intimidación con violencia, y así poder establecer negociaciones que les aseguraran comida, esclavos y oro.

El nuevo gobernador Pedrarias, hombre de armas, rodeado por capitanes veteranos de guerras europeas, no crea ninguna política para el crecimiento productivo de la ciudad, en cambio impulsa una política de explotación y saqueo, sometiendo y acabando con enteros poblados indígenas y poniendo en estado de guerra a los antiguos aliados de Balboa.

“véase a cuantos asaron y quemaron vivos, a cuántos echaron a los perros bravos que los comiesen vivos, a cuantos mataron, porque estaban gordos, para sacarles el unto para curar las llagas de los castellanos, a cuantos degollaron, que encadenados llevaban cargas, porque se cansaban y por non quitarles las argollas; pues solo el Licenciado Espinosa, teniente de Pedrarias, mató en pocos días, en una entrada, sobre cuarenta mil hombres y metió dos mil cautivos en el Darién.” Antonio de Herrera



Ilustración 8. El botín de las entradas. Ficha - Fuente: Daniela Orrego, tinta china sobre papel y coloración digital, 2017. Ilustración realizada para el museo. Dirección de arte: Carolina Quintero.

Audio 6 - El licenciado Espinosa – por Oviedo

El abandono y las primeras poblaciones afro

El final

La fundación de Acla, Nombre de Dios y Panamá, fue quitando fuerzas y población a Santa María de la Antigua, que por estar en el interior del territorio y no lograr pasar la serranía, se mantuvo aislada de las nuevas rutas de la conquista.

Condenar a muerte a Balboa y mover la capital Castilla del Oro a Panamá en 1519 por parte de Pedrarias, significó el declive de Santa María.

En 1524, casi completamente abandonada, los mismos indígenas esclavizados matan a sus amos y queman la ciudad. Las investigaciones arqueológicas comprueban este incendio, ya que casi todos los niveles de la fase colonial presentan evidencias de quemado.

Después de su abandono en 1524, el sitio no volvió a ser habitado. Sin embargo, hubo presencia indígena a través de “entierros rituales”, posiblemente para purificar el área.

Mientras iba muriendo la Antigua, Hernán Cortés finaliza la conquista del imperio azteca en 1521, y en el mismo año, la expedición de Fernando de Magallanes llega a las Filipinas circunnavegando América del sur.

Primeros esclavos africanos fugitivos

Julián Gutiérrez, un vecino de Acla, en 1532 es enviado a la *culata del Urabá*, y pasa por donde había estado siete años antes Santa María de la Antigua. No encuentra nuevos asentamientos indígenas, pero nota que el área es frecuentada por esclavos africanos fugitivos. En sus escritos describe el encuentro de un *rancho*, donde un pequeño grupo de africanos está asando carne y cantando:

“fuimos a donde solía ser el pueblo y el dicho Julián Gutiérrez fue en pos de ello y yo con él, río arriba una legua, siguiendo el rastro de dos o tres negros. Fuimos siguiendo el rastro hasta que fue noche y allí paró el dicho Julián Gutiérrez. En un rato volvieron los dichos indios a donde había quedado el dicho Julián Gutiérrez y los compañeros, a hacerle saber cómo el dicho Gonzalo había topado con un rancho y en él estaban ciertos negros asando carne en un fuego. El dicho Julián Gutiérrez preguntó al dicho Gonzalo si con los negros había visto algunos indios, y el dicho Gonzalo dijo que no, sino a los negros que estaban cantando.” Gil de Morales en: Juan Friede



Ilustración 9. Representación del encuentro entre Julián Gutiérrez, acompañado por algunos indígenas, y un pequeño grupo de esclavos africanos fugitivos, en un área cercana a donde estaba la ciudad de Santa María de La Antigua, pocos años después de su abandono. Ficha - Fuente: Daniela Orrego, tinta china sobre papel y coloración digital, 2017. Ilustración realizada para el museo. Dirección de arte: Carolina Quintero.

Muro 05

La importancia de santa maría de la antigua en la historia

En Santa María de la Antigua se presentaron todos los conflictos y problemáticas que caracterizaron la primera etapa de la conquista de América.

“En un intento de recrear a una ciudad castellana en el medio de la selva del Darién, se encontraron a convivir, entre antagonismos feroces y duras pruebas de sobrevivencia, actores sociales extremadamente diferentes. Fue en esa región que maduraron su experiencia del Nuevo Mundo toda una primera generación de conquistadores” Paolo Vignolo.

También fue lugar de nacimiento de diferentes políticas esclavistas que tenían un punto en común: la explotación del trabajo indígena. Estas políticas serían la base de la encomienda, el sistema socioeconómico más importante de la primera colonia.

El impacto en las poblaciones indígenas

En Castilla del Oro, la ambición y violencia de un grupo reducido de europeos, la mayoría hombres veteranos de guerras sangrientas, hizo desaparecer poblaciones indígenas enteras.

Personajes como Fray Bartolomé de Las Casas y Antonio de Montesinos, expresaron su preocupación por las injusticias contra los nativos.

La Corona dictó varias ordenanzas que ponían en regla los atropellos sin que se viera afectada su economía esclavista, que al igual fueron desatendidas.

En la región del Istmo de Panamá había alrededor de 500.000 habitantes antes de la llegada de los españoles. En menos de 50 años, a causa de la violencia, la esclavitud y las enfermedades, quedaron tan solo 15.000.

Los gérmenes de la conquista

Algunos de los protagonistas de la impresionante expansión que en menos de 50 años ocupó un territorio inmenso, desde Chile hasta México, fueron vecinos de Santa María de la Antigua del Darién.

Vasco Núñez de Balboa descubridor del Mar del Sur y de la ruta por el Pacífico hacia el Perú. Francisco Pizarro y Hernando de Luque, conquistadores del Imperio Inca por esta ruta, la misma que Diego de Almagro, surco para llegar a Chile.

Hernando de Soto, fue gobernador de Cuba y explorador de la Florida y el Mississippi.

Hernán Ponce de León y Francisco Compañón, conquistadores en Nicaragua.

Francisco de Montejo, adelantado de Yucatán.

Pascual de Andagoya, futuro gobernador de Popayán, explorador de las costas del Mar del Sur y cronista.

Gonzalo Fernández de Oviedo, el gran Cronista de Indias, veedor de fundiciones y alcalde de Santa María.

El cronista Bernal Díaz de Castillo, participó con Cortés en la conquista del Imperio Azteca.

Francisco de Xerez, historiador de la conquista del Perú.

El gobernador de Castilla de Oro, Pedro Arias de Ávila, gobernará luego en Nicaragua.

En Polvo Chicharrones Y Barras

En esta primera fase de la colonia el sistema de intercambio económico se cancelaba con oro corriente (en polvo, chicharrones y barras), o con objetos de uso cotidiano. Las monedas procedentes de España eran escasas.

Con el fin de regularizar los intercambios, la Corona crea la Casa de la Contratación en 1503, encargada de la administración del comercio colonial y la Casa de la Fundición que recibía y marcaba el oro que llegaba de los saqueos y las minas. Además, impulsa la producción de monedas para las nuevas colonias (como el real en plata, fechable entre 1505 y 1525, y la moneda de dos Maravedís fechada en 1505, expuestos en esta sala).

En 1536 se estableció una casa de la moneda en México y en 1544 otra en Santo Domingo. Pasará mucho tiempo antes de que una verdadera economía monetaria suplante el trueque en las colonias de ultramar.

Un Escudo Colorado

Real Cédula, 10 de julio de 1515, Burgos. Firmada por el rey Fernando:

“Por bien y por la presente señalo y título y nombró ciudad de Santa María de Antigua de Darién y mandó que de hoy sea por todos nombrada e intitulada y que goce de todas las preeminencias y prerrogativas e inmunidades y honras, que por ser ciudad, le deben ser guardadas y pueden y deben gozar, según lo usan y lo gozan la ciudades de estos reinos y señoríos de Castilla por el dicho título y otros. Doy que tenga por armas la dicha ciudad, un escudo colorado y dentro en él un castillo dorado y sobre él la figura del sol y, debajo del castillo, un tigre a la mano derecha y un lagarto a la izquierda, que estén enlazados el uno contra el otro, y por divisa la imagen de nuestra Señora de la Antigua. Las cuales dichas armas y divisa doy a la dicha ciudad para que las podáis traer y traigáis y poner y pongáis en los pendones y sellos de la dicha ciudad”

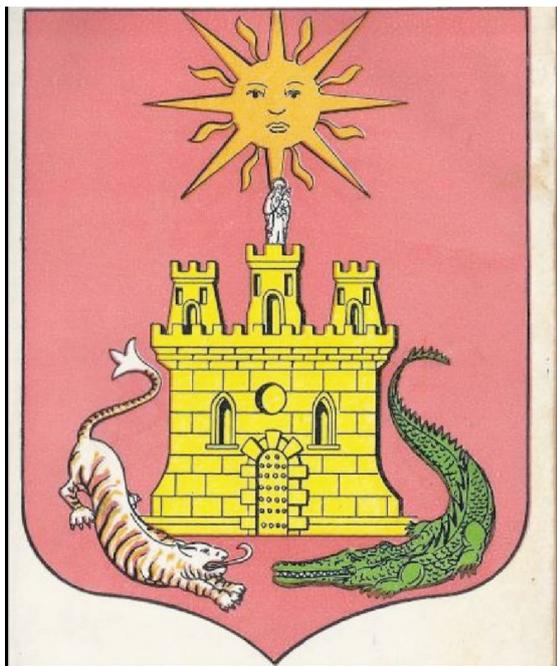


Figura 3. Escudo de la ciudad de Santa María de La Antigua del Darién Fuente: Elaboración de Daniela Orrego. Dirección de arte: Carolina Quintero.

La presencia invisibilizada de las mujeres

La voz de la mujer en la colonia, tanto indígena como española, es silenciada por los cronistas. Sabemos que la unidad familiar Cueva era patriarcal y monógama, aunque algunos hombres podían tener otras mujeres. Algunas mujeres podían ser cacicas en el caso de que su esposo, el cacique, muriera.

Los españoles capturaban a las indígenas y las separaban de sus familias como esclavas o naborías, y varios caciques las entregaron a los españoles para hacer alianzas.

Algunas indígenas se convirtieron en las compañeras de los españoles e incluso se unieron en matrimonio, así sus hijos heredaban los bienes del padre. El concubinato estaba fuera de las reglas religiosas y sociales, por lo que la Corona permitió los matrimonios mixtos.

Dos mujeres se destacan en la historia de Santa María de la Antigua, Anayansi, la compañera indígena de Balboa, quien fue intermediaria y traductora, como muchas indígenas en la

colonia; e Isabel de Bobadilla, esposa del gobernador Pedrarias, quien lo acompaña en su expedición para dar ejemplo a otras mujeres castellanas.

Audio 7 - Agradecimientos

Muro 06

El proyecto, la gente y el territorio

El proyecto impulsado por el Ministerio de Cultura y el Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH) desde 2013, ha tenido como ejes principales, tanto el trabajo científico riguroso como la relación con la gente y el territorio.

En estos años se han adelantado investigaciones por pozos de sondeo, investigaciones arqueológicas estratigráficas, estudios de imágenes satelitales y de los suelos, investigaciones arqueológicas subacuáticas, geofísicas, estudios de macrorestos vegetales, estudios de cerámica, restauraciones, e investigaciones históricas, etno-arqueológicas y etno-históricas.

En la mayoría de estas actividades se ha contado con colaboradores locales quienes han recibido clases de nivel universitario, con temas arqueológicos, históricos y de restauración. El objetivo es que el personal local se apropie del trabajo que va ejecutando y desarrolle a la vez capacidades técnicas.

Es importante que los pobladores de la región tomen conciencia del notable patrimonio arqueológico e histórico que tienen en su tierra y que aprendan a valorarlo y cuidarlo, poniendo freno al saqueo arqueológico y la gaaquería, aprovechando la presencia del museo y Casa Patrimonial como centro de investigación.

Reflexiones sobre la Práctica

Participar en este proyecto fue la motivación principal para entrar a la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio. Al enfrentarme a varios retos, inquietudes y vacíos en el conocimiento museológico, me di cuenta de lo importante que era la formación y la profesionalización en el campo museológico.

Mientras estudiaba en la maestría, descubrí conceptos, metodologías y herramientas muy útiles, y a medida que avanzaban mis clases pensaba con respecto a este proyecto: “esto se hubiera podido hacer de esta forma”, “esto faltó” o “esto va por buen camino”. Por ejemplo, a partir de una clase de *Estudios de Público*, comprendí que antes de hacer todo el guión, era importante entender a profundidad el contexto en el que el museo estaba inmerso, pues muchos de los textos de la exposición, que para nosotros eran obvios, para las poblaciones de la región eran casi incomprensibles –aunque en el proyecto se habló de la necesidad de que el museo hiciera estudios de público, no se planteó para realizar los guiones, sino como algo que se iba a dar después cuando el museo estuviera listo y funcionando-. De esto nos dimos cuenta al hacer el primer ejercicio pedagógico, donde invitamos a varias personas de las comunidades a realizar el recorrido por las salas y a interpretar la exposición. Hacer un trabajo previo con ellos -no solo para la creación de contenido, sino también en actividades de co-curaduría-, reconocerlos como el público principal y como parte fundamental del museo, nos hubiera indicado formas de lenguaje más adecuadas. Como se discutió en algunas

clases, esto se traduce en lo que nosotros, desde nuestro lugar, entendemos como las categorías culturales, hablando en lenguajes que creemos que son los correctos, imponiendo, por ejemplo, una lectura de textos en el museo, cuando en realidad las poblaciones de la región tienen una rica tradición oral.

Además el guión fue realizado por nosotros, los investigadores científicos, ya que no contábamos con curadores o museólogos en ese entonces, y por lo tanto la tendencia fue en un principio querer poner toda la investigación en las paredes. Todos los temas nos parecían importantes y queríamos que no se nos escapara nada, casi que hacer un libro. La primera versión de los textos, que incluso se alcanzó a poner en la exposición, tenía textos muy extensos. Un problema museográfico sobre la poca legibilidad por el contraste de la letra con el fondo del diseño nos obligó a tener que repetir los textos y fue una buena oportunidad para hacer una síntesis y volverlos mucho más cortos, sencillos y fáciles de leer, un error que se pudo corregir a tiempo, y lección que yo ya había aprendido en primer semestre de la maestría. Sin embargo, algo positivo de que los investigadores estuviéramos en el papel de curadores era que entendíamos muy bien el tema.

Los ejes de la exposición estaban bien definidos y respondían a las preguntas de investigación que nos habíamos planteado en un principio. La definición de ejes la hicimos de manera casi intuitiva, porque ninguno había hecho antes el guión curatorial para una exposición. Sin embargo, sabíamos que eran la base para organizar la narrativa, crear contenidos, textos, dispositivos y la forma como queríamos mostrar esta historia.

Nunca definimos el núcleo conceptual de forma precisa. Sabíamos que la intención de la exposición era contar la historia de Santa María de la Antigua, desde diferentes puntos de vista, tanto académicos, desde las diferentes disciplinas (historia, arqueología, etnografía), como las versiones de las poblaciones presentes en la región; pero nunca lo precisamos de manera clara, estaba por ahí implícito en nuestras conversaciones.

Aunque no hacía parte de mis funciones el diseño museográfico, creo que es un componente que no cumplió del todo mis expectativas. Me imaginaba que al final resultaría una exposición mucho más interactiva, menos tradicional. Por ejemplo faltó proponer una experiencia más sensorial, que pasara por todos los sentidos. Lo visual es muy importante y los audios ayudan a la comprensión del tema para ciertos públicos, pero faltó una experiencia táctil, olfativa, también más lúdica.

Algo que replantearía hoy en día, es la forma de exponer las colecciones arqueológicas. Sobre todo aquellas que pertenecen a las poblaciones prehispánicas. En la exposición se muestran en cubos separados por periodos históricos, pero dicen poco del contexto al que pertenecieron. No se explica muy bien cómo eran utilizados algunos objetos y cómo se relacionaban las personas con ellos. Como se plantea en el ensayo conceptual de este trabajo de grado, los objetos expuestos en vitrinas separados por categorías son imágenes congeladas de unas culturas, que la reducen a productos físicos y separados de conocimientos relacionados con ellas (Mcmullen, 2009). Los objetos de la cultura material son reflejo de relaciones sociales y al ser musealizados, dejan de ser producto de esas relaciones, para servir de ejemplo de producción material de diversos grupos (Gruponi, 2008) (ver ensayo conceptual, capítulo 1: Los usos de las colecciones coloniales).

Creo que una reflexión positiva que tuvimos, fue asumir una posición crítica con respecto a la colonia y sus consecuencias para las poblaciones indígenas. Entendimos a partir de la

revisión histórica, cuáles eran las voces que generalmente han estado excluidas de la historia oficial que nos cuentan en los colegios y en los manuales de historia, y reflexionar sobre la situación de las poblaciones que hoy habitan el territorio. La lectura sobre las poblaciones prehispánicas, tuvo que hacerse con especial cuidado, porque en las crónicas fueron referenciadas bajo la lupa europea, católica y medieval, es decir desde su propia orilla. Los museos tienen la responsabilidad de hablar sobre las consecuencias del colonialismo: ataques continuos y sistemáticos contra indígenas, sus tierras, soberanías y formas de vida, y que hoy en día todavía siguen ocurriendo, entre muchas otras situaciones. Hablar de los hechos y sus consecuencias, y enfrentar la historia, hacen parte de los procesos descolonizadores y de curación para las comunidades indígenas - y por lo tanto para el empoderamiento de sus futuras generaciones- (Lonetree, 2009) (Ver ensayo conceptual, capítulo 1: Posturas decoloniales y participación indígena en los museos).

Además de una historia crítica, era importante incluir también la propia voz de las comunidades. Es lo que Manuel Borja Villeda define como “el repensar la forma como el museo construye las narraciones históricas. Como narración se trataría de entender la historia como una articulación de pequeñas historias, como una posición de archipiélago y no como un continente” (Borja, 2006). Sin embargo, entre las preguntas que nos hicimos fue ¿tienen espacio suficiente de participación las comunidades de la región en las exposiciones? A esta pregunta, como respuesta surgió la iniciativa de convertir la tercera sala del museo en una sala comunitaria, es decir ellos mismos son los que van a definir que contar, que es para ellos el patrimonio y como lo quieren comunicar y mostrar. Las comunidades podrán hablar en primera persona, por sí mismos. Esto es lo que define Jesús Bustamante como “museos de uno mismo”, a partir de la participación activa de las comunidades en las actividades de investigación, conservación y difusión de su propio patrimonio cultural. Los *museos de uno mismo* corresponde a un tipo de institución donde su objetivo principal está enfocado en responder “Quiénes somos” y hablar en primera persona (Benoit de l’Etoile en: Bustamante 2012) (Ver ensayo conceptual, capítulo 1: La representación del “otro” en los museos).

Una reflexión muy importante discutida en clases de la maestría, es que desde los centros urbanos no entendemos la realidad de los lugares más apartados, y creemos que todo lo que hacemos y pensamos es aplicable en esos contextos que no conocemos. Somos “los que tenemos la legitimidad para hablar de cultura” y desconocemos todo el acervo cultural de muchos sitios o formas distintas de entender el patrimonio. Por ejemplo, en mi experiencia personal, nosotros fuimos a contar una historia a través de una exposición y resultamos conociendo y valorando formas nuevas de leer y reflexionar sobre esa historia. Es un aprendizaje de parte y parte, un intercambio cultural y de conocimientos. De alguna manera es llevar la cultura “al otro”, y eso quiere decir también que todos los actores aprenden y reconocen otras formas de entender la cultura y de expresarla.

Como lo reflexionamos en algunas clases, la labor de los museólogos es una labor de mediación. El guión museológico, por ejemplo, tuvo que ser pensado desde las posturas del ICANH, los antropólogos, las poblaciones presentes en la región y lo que pensábamos nosotros. No debemos tener posturas absolutas y menos en un lugar donde hay tantos actores. Debe ser un proceso solidario, un trabajo de intercambio con las comunidades, en el que todos aprendemos y nos reconocemos, y donde se diluyen las relaciones de poder. En las instituciones museales que han asumido posturas decoloniales se están tratando de invertir

relaciones de poder, así como de la autoridad: los investigadores científicos, historiadores y otros profesionales, ya no son los que tienen la voz de la autoridad del conocimiento, sino que esta autoridad se ha compartido e incluso trasladado a las voces de las personas cuyas culturas se representan en los museos (Kreps, 2011) (Ver ensayo conceptual, capítulo 1: Posturas decoloniales y participación indígena en los museos).

Como se había mencionado, es importante entender el contexto del museo, la relación con los vecinos y establecer conexiones que vuelvan al museo un ente viviente y dinámico. Por tanto, la curaduría también debe abordar reflexiones como la de la realidad actual del contexto en el que está inmerso. Hasta hace un tiempo, antes de la maestría, poco había reflexionado sobre el propósito de los museos, y ahora que he tenido la oportunidad de trabajar de la mano con comunidades entiendo su importancia y el impacto positivo que pueden tener en la sociedad. El museo es indiscutiblemente un promotor de transformación social, y debe tenerlo dentro de sus objetivos y de su razón de ser. Los museos pueden ser espacios de transformación y de afirmación de derechos políticos y culturales y pueden contribuir a la construcción de nuevos proyectos de nación y utopías compartidas (Oliveira, Santos, 2016, en: Cury, 2016). (Ver ensayo conceptual, conclusiones: Por un museo crítico y descolonizado).

En un contexto donde la inaccesibilidad a la educación, la vivienda, la salud, la tierra y otros derechos básicos, el espacio del museo en el Darién puede servir para que las comunidades muestren sus inconformidades históricas y sociales, un punto de debate y denuncia, una voz política que muchas veces no tienen. Américo Castilla lo dice de la siguiente manera: *Los Museos son los espacios donde tales litigios pueden tener la oportunidad de exhibirse y debatirse dinámica y participativamente. El patrimonio que ellos resguardan puede tomar, de ese modo, una dimensión mucho más relevante* (Castilla, 2010). Adicionalmente, las poblaciones indígenas han descubierto que los museos pueden ser espacios importantes en sus luchas de autodeterminación, que son lugares para el resguardo de la memoria y para rescatar prácticas culturales que están desapareciendo (Freire, 1998, en: Grupioni, 2008). (Ver ensayo conceptual, capítulo 2. Posturas decoloniales y participación indígena en los museos).

El museo, además, debe permitir espacios de diálogo y de disputa, que permita crear posturas críticas y por eso es fundamental la participación de todos los grupos y actores involucrados. Es importante que los educadores y museólogos construyan conocimiento de manera colectiva, para lograr cambios significativos en la forma de ver la historia o la cultura. Un cambio que posibilite el diálogo entre el educador y el público, para que disminuya la distancia entre las diferencias de conocimiento (Vasconcellos, 2015). Romper un poco las jerarquías de conocimiento y volverlo accesible a todos, generar más espacios de discusión. Incluir las voces de los públicos y de los diferentes actores, ayudaría a superar una práctica común de los museos: comunicar desde el monólogo, y le daría a la institución la posibilidad de tener diferentes alternativas discursivas, narrativas y formas de representar (Puebla, 2015) (Ver ensayo conceptual, conclusiones: Participación y pluralidad).

Bibliografía

- ❖ Bustamante, J. (2012). Museos, memoria y antropología a los dos lados del Atlántico. Crisis institucional, construcción nacional y memoria de la colonización. *Revista de Indias*, vol. LXXII, núm. 254, pp. 15-34.
- ❖ Borja, M. (2006). Entrevista editada con fines didácticos por Nydia Gutiérrez, a partir de dos entrevistas tomadas de Internet, realizadas por David Torres y Ángela Molina en abril de 2006 en ocasión de los 10 años del Macba (documento sin publicar).
- ❖ Castilla, A. (2010). La memoria como construcción. En: Américo Castilla (comp.) *El Museo En Escena. Política Y Cultura En América Latina*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- ❖ Cury, M. (2017). *Circuitos museais para a visitação crítica: descolonização e protagonismo indígena*. En: Ritur. Revista Iberoamericana de Turismo. V. 7.
- ❖ Feliu, M. y Sallés, N. (2012). Didáctica y Arqueología. Un tándem imprescindible. En: F. Hernández, M. Rojo (Coords.). *Museografía didáctica e interpretación de espacios arqueológicos* (pp. 145-156). Gijón: Ediciones Trea.
- ❖ Grupioni, L. (2008) Os museus etnográficos, os povos indígenas e a antropologia: reflexões sobre a trajetória de um campo de relações. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, Suplemento 7*.
- ❖ Hernández, F. y Rojo, M. (2012). Prefacio. En: F. Hernández, M. Rojo (Coords.). *Museografía didáctica e interpretación de espacios arqueológicos* (pp. 17-38). Gijón: Ediciones Trea.
- ❖ Kreps, C. (2011). Changing the rules of the road: post-colonialism and the new ethics of museum anthropology. En: J. Marstine (Ed.). *Redefining ethics for the twenty-first-century museum (The Routledge Companion to Museums Ethics)* (pp. 70-84.). London: Routledge.
- ❖ Lonetree, A. (2009). Museums as sites of decolonization: Truth telling in national and tribal. En S. Sleeper-Smith. (ed). *Contesting Knowledge. Museums and Indigenous Perspective* (pp 322-337). Lincoln: University of Nebraska Press.
- ❖ McMullen, A. (2019). Reinventing George Heye: Nationalizing the museum of the American Indian and its collections. En S. Sleeper-Smith. (ed). *Contesting Knowledge. Museums and Indigenous Perspective* (pp 65-105). Lincoln: University of Nebraska Press.

- ❖ Morales, L. (2013). Ojos que no tocan: la nación inmaculada. *Fractal*, n. 31, vol. VIII, pp. 49 – 76.

- ❖ Núñez, A (2006). El museo como espacio de mediación: el lenguaje de la exposición museal. Popayán: Universidad del Cauca. Recuperado de: <http://www.scielo.org.co/pdf/unih/n63/n63a10.pdf>

- ❖ Ortega Cantero, N. (1987). *Geografía y cultura*. Madrid: Alianza Editorial, Colección Alianza Universidad, núm.481, 123 pp.

- ❖ Ortiz, José E. (2017). Consideraciones museológicas para la creación de museos de sitio arqueológicos y salas introductorias a zonas arqueológicas en México. *Gaceta de Museos. Museos de sitio o centros de interpretación N°. 66 Tercera época diciembre-marzo (2016-2017)*. Recuperado de: https://mexicana.cultura.gob.mx/en/repositorio/detalle?id=_suri:MEDIATECA_ARTICULO:TransObject:5bca29f47a8a0222ef131786

- ❖ Puebla Antequera, M. F. (2015). Discursos curatoriales y representación del pasado en museos de América Latina. *Revista Del Museo De Antropología*, 8(2), pp. 239-250. Recuperado de: <https://doi.org/10.31048/1852.4826.v8.n2.13052>

- ❖ Vasconcellos, C. y André da Silva, M. (2018). A mediação comunitária colaborativa: novas perspectivas para a educação em museus. *Educação Temática Digital*. V 20, N 3. São Paulo: UNICAMP.

3. Práctica

Memoria de la práctica en el Museo Arqueológico e Histórico de Santa María la Antigua del Darién

Contenido

Introducción	157
Justificación	157
Presentación del Proyecto - El Museo y el Parque Arqueológico.....	158
Contexto del Proyecto.....	158
Dimensión social del proyecto.....	160
Alcance territorial y comunitario	161
Objetivos de la práctica.....	163
La Sala Comunitaria	163
Organigrama ICANH.....	164
Equipo de Trabajo.....	165
Actividades de la práctica	165
Productos de la práctica	167
Cronograma.....	167
El Proceso de la práctica	168
Primera etapa - Reuniones de equipo.....	168
Segunda etapa - Primera salida de campo al Parque Arqueológico.....	168
Tercera etapa - Segunda salida de campo al Parque Arqueológico	173
Presupuesto estimado.....	174
Resultados de la práctica colaborativa.....	175
Guión Curatorial	175
Alcance del proyecto a mediano y largo plazo	180
Contribuciones personales y reflexiones sobre el trabajo en equipo	181
Reflexiones sobre la práctica colaborativa.....	182
Bibliografía	186

Introducción

Este componente de práctica colaborativa lo realicé con los compañeros de maestría: Manuel Rodríguez, Catalina Mendoza y Paula Torrado, en el Museo del parque arqueológico Santa María la Antigua del Darién, donde nos ocupamos en hacer una propuesta de los guiones curatoriales y museográficos de la sala comunitaria del Museo Arqueológico e Histórico de Santa María de la Antigua del Darién administrado por el Instituto Colombiano de Antropología e Historia - ICANH. Bajo la asesoría de Alberto Sarcina arqueólogo del parque arqueológico, realizamos un trabajo en colaboración con las diferentes comunidades que se encuentran en la región: Población indígena Emberá y Guna, afrodescendientes y población colona de Córdoba y Antioquia, para construir la museología de la sala de forma comunitaria, con la voz y participación de todas las poblaciones. Durante reuniones realizadas por el comité de Propuestas Culturales del Darién, los diferentes representantes de las comunidades manifestaron un interés común por desarrollar el tema de La Maternidad en la sala comunitaria del museo. Cumpliendo con el objetivo de realizar un trabajo colectivo con las diferentes comunidades, durante la primera semana de Julio de 2019, el equipo de la Maestría en Museología, representantes del ICANH, del Comité de Propuestas Culturales y de las comunidades, tuvimos un encuentro donde discutimos el contenido y elementos curatoriales que se van a desarrollar en la sala. En este encuentro se definieron los tres ejes principales de la exposición y la museografía de la sala. En un segundo encuentro en la primera semana de noviembre de 2019 se socializó y discutió la propuesta curatorial y museográfica. En este encuentro se hicieron pequeños ajustes y finalmente el proyecto fue aprobado por la comunidad y por el ICANH.

Justificación

Dentro del terreno del parque arqueológico, en el 2017, la Escuela Taller de Bogotá construyó la Casa Patrimonial del Darién. Esta casa surgió con la idea de ser un punto de encuentro y participación de todas las culturas presentes en la región, respondiendo al mismo tiempo a múltiples necesidades: resguardar los objetos encontrados en las excavaciones arqueológicas; crear un espacio adecuado para los laboratorios de restauración, clasificación de la cerámica y demás investigaciones que se realizan en torno a los trabajos arqueológicos y crear un espacio expositivo para la divulgación de las investigaciones arqueológicas, históricas y etnográficas. La Casa Patrimonial o museo ya tiene dos salas de exposición que dan cuenta de la investigación arqueológica e histórica y del material encontrado en las excavaciones, así como el trabajo con la comunidad y la importancia del lugar. Sin embargo, todavía falta un espacio donde las comunidades locales: indígenas emberá y guna (kuna), poblaciones afrodescendientes y población colona de origen chocoano, cordobés y antioqueño, tengan un lugar para la gestión y comunicación de su propio patrimonio. Esta sala va a permitir el diálogo entre la riqueza de saberes y conocimientos de las diferentes poblaciones de la región y adicionalmente es una oportunidad para que las comunidades se apropien del proyecto y tengan protagonismo en la toma de decisiones para la construcción y dinamización del museo.

Presentación del Proyecto - El Museo y el Parque Arqueológico

Santa María de La Antigua del Darién fue la primera ciudad que los españoles fundaron en Tierra Firme, bajo el liderazgo de Vasco Núñez de Balboa y Martín Fernández de Enciso, en 1510. Se convirtió en la capital del territorio de Castilla de Oro, hasta la fundación de la ciudad de Panamá por Pedrarias Dávila en 1519. Pocos años después del traslado de la capital a la Ciudad de Panamá, Santa María de La Antigua fue paulatinamente abandonada, y en 1524 fue asaltada y quemada por los indígenas. Allí los primeros conquistadores del Nuevo Mundo se enfrentaron a diferentes retos de adaptación y de dominación del entorno y de los pueblos originarios. Este primer contacto con los europeos implicó para las poblaciones nativas trabajo forzoso, despojo y esclavitud, lo que las llevó casi a la extinción. El proyecto arqueológico en el lugar donde se encontraba Santa María de La Antigua del Darién, impulsado por el Ministerio de Cultura y el Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH), desde el 2013, ha permitido ubicar las dos partes que constituyeron el asentamiento: Darién y Santa María de La Antigua, además de pisos de vivienda, calles y fragmentos de la cultura material indígena y europea expuestos en el museo. A partir de estas investigaciones, Santa María de La Antigua del Darién ha sido declarada bien de interés cultural (bic) en el año 2015 y parque arqueológico nacional en el 2016. El museo cuenta con tres salas de exposición. La primera, objeto de esta práctica colaborativa, estará destinada a las comunidades locales: indígenas emberá y gunas, poblaciones afrodescendientes y población colona campesina de origen chocono, cordobés y antioqueño. Aquí tendrán un espacio para la gestión y comunicación de su propio patrimonio. Las otras dos salas del museo, se refieren a algunas visiones arquetípicas medievales y renacentistas de los europeos sobre las tierras desconocidas; se cuenta la historia de las distintas fundaciones que tuvo la ciudad y los hitos que marcaron el rumbo de la conquista; Las voces de los pobladores de la región; reflexiones sobre el impacto y la importancia de Santa María en la historia y el trabajo de investigación con la comunidad, entre otros temas.

Contexto del Proyecto

Para entender la importancia del trabajo con la comunidad y de su participación en el proyecto, es importante entender el contexto, los actores y las dinámicas históricas y sociales en las que se encuentra el museo y el parque. El municipio de Unguía, ha sido un lugar de frontera, aislamiento, ausencia estatal, zona de resguardo y contrabando. Esta situación ha ocasionado que desde la colonia sea una zona extractiva, por las riquezas que esconde y por la libertad con la que algunos actores han podido explotarla. En el municipio los cultivos agroindustriales de plátano y banano y la ganadería, son las mayores fuentes de subsistencia, este último ha sido es una herramienta para la concentración y la especulación de la tierra (imagen 1).



Imagen 1. Cultivo de plátano. Foto: Carolina Quintero

Los actores presentes en la región se han ido configurando a través de los años mediante la movilización, organización de sus pobladores y del respaldo de algunas leyes: “Las figuras de resguardo y cabildo en tanto producto de las luchas indígenas han permitido la reconstrucción de límites geográficos, la mirada a una ancestralidad socio espacial, la reinstauración de una autoridad y la institucionalización de un modo de vida indígena” (Galindo, 2013). Los territorios de las comunidades afrodescendientes se fueron consolidando gracias a las juntas de acción comunal que en los años 90 gracias a la ley 70 de 1993, “pasaron a ser organizaciones y comunidades que se expresaban alrededor de luchas étnicoterritoriales: la autonomía territorial, el derecho propio, la conservación y cuidado del medio ambiente asociada a prácticas económicas tradicionales, entre otras” (Galindo, 2013). En los años 60, producto de la apropiación de grandes extensiones de tierra por parte de terratenientes, grupos de campesinos provenientes de Córdoba y Bolívar, llegaron al territorio con el objetivo de fundar un pueblo “que llamarían, gracias a Pedro Coronado Arrieta –líder de la colonización- Santa María [la nueva] en memoria del primer asentamiento español, situado a tan sólo 6 kilómetros de la nueva fundación” (Galindo, 2013). Mientras estas poblaciones se iban organizando en el territorio, iban apareciendo periodos de violencia - en su mayoría producto de la presencia paramilitar- que recaían en la población. Esta situación, acompañada del abandono estatal, se refleja hoy en día en los altos índices de pobreza, desempleo y en la ausencia o precariedad de algunos servicios fundamentales como la salud, la educación, acueducto, alcantarillado, electricidad y vivienda.

Dimensión social del proyecto

Como lo plantea el antropólogo Néstor García Canclini (1999), los temas de patrimonio han desbordado a los profesionales que trabajan alrededor de él. Ya no solo es importante cómo conservarlo y preservarlo, sino los usos sociales que puede tener, “el efectivo rescate del patrimonio incluye su apropiación colectiva y democrática, osea: crear condiciones materiales y simbólicas para que todas las personas puedan compartirlo y encontrarlo significativo” (p. 22).

En la mayoría de las actividades de investigación que se han realizado en el Parque Arqueológico se ha contado con colaboradores locales, quienes han recibido talleres de profundización en temas arqueológicos, históricos y de restauración. Esto dio inicio a un trabajo junto a las comunidades y poblaciones que habitan las regiones vecinas a la vereda de Santuario —lugar en donde se encuentra el Parque Arqueológico, ubicada en el corregimiento de Tanela, municipio de Unguía (Chocó)—, entre estas: grupos indígenas emberá y guna (kuna), población afrodescendiente y campesinos de otras regiones como Córdoba y Antioquia o de otras zonas del Chocó.

El Comité Cultural del Darién es una iniciativa que se creó en el 2017 en el marco de las reuniones realizadas con las comunidades vecinas, con el objetivo de planear y ejecutar actividades culturales en la Casa Patrimonial y en el Parque, que surjan de las necesidades e intereses de las mismas. El Comité actualmente está constituido por veintiún (21) representantes de las comunidades y de los concejos e instituciones locales, donde participan las poblaciones mencionadas anteriormente, de los cuales 8 son mujeres. Las reuniones del Comité se han convertido, en muy poco tiempo, en un espacio donde las tensiones y los conflictos desaparecen, y donde se comparten aspectos culturales de cada uno. En el 2018 el Comité propuso tres líneas de acción cultural en la Casa Patrimonial y en la región:

- ❖ Jornadas que muestran diferentes aspectos culturales de las comunidades presentes en la región, como un día de la danza, un día de deportes tradicionales y un día de cuentos ancestrales (imagen 2).
- ❖ Cartillas didácticas que buscan preservar y transmitir a los estudiantes de las escuelas locales, y a todos los habitantes, aspectos culturales que se están perdiendo e historias de las fundaciones de los poblados.
- ❖ Exposiciones temporales en la Sala Comunitaria del Museo Arqueológico e Histórico de Santa María de la Antigua del Darién, a partir de temas de interés para las comunidades que viven actualmente en la región.



Imagen 2. Danza comunidad emberá de Cuti. Foto: Carolina Quintero

Con este proyecto museológico se pretende dar continuidad a los procesos sociales adelantados en el parque. Las acciones culturales que se realicen deberán estrechar aún más la relación con y/o entre las poblaciones de la región, de modo que sientan apropiación del sitio y la importancia de conservarlo, además de generar procesos que transformen de manera positiva la vida de las personas de la comunidad.

Con esta dimensión social se pretende integrar a las comunidades en la gestión cultural del parque y la casa patrimonial y adicionalmente que los dispositivos museográficos y estructuras que se construyan - en la medida de lo posible- sean construidas con materiales y mano de obra local.

El rescate del patrimonio que contempla una visión más compleja de la sociedad puede involucrar a nuevos grupos y sectores. En la medida en que las investigaciones alrededor de los lugares patrimoniales asuman los conflictos que lo acompañan “se puede contribuir al afianzamiento de la nación, pero ya no como algo abstracto, sino como lo que une y cohesiona en un proyecto histórico solidario a los grupos sociales preocupados por la forma en que habitan su espacio y conquistan su calidad de vida” (García Canclini, 1999, p. 33).

Alcance territorial y comunitario

Este proyecto tiene la posibilidad de llegar y generar transformaciones y acciones positivas a todas las comunidades de la región. Las comunidades que han participado en las diferentes etapas y componentes del Parque Arqueológico y el Museo, hasta el momento han sido: comunidades afrodescendientes de Marriaga y Tarena; Comunidades Indígenas de Arquía

(gunadule), Citará, Eyakera, Cuti, Loma Estrella (emberá); Comunidad Colona campesina de San Francisco, Gilgal, Santuario y Tanela (ver Fig. 1).

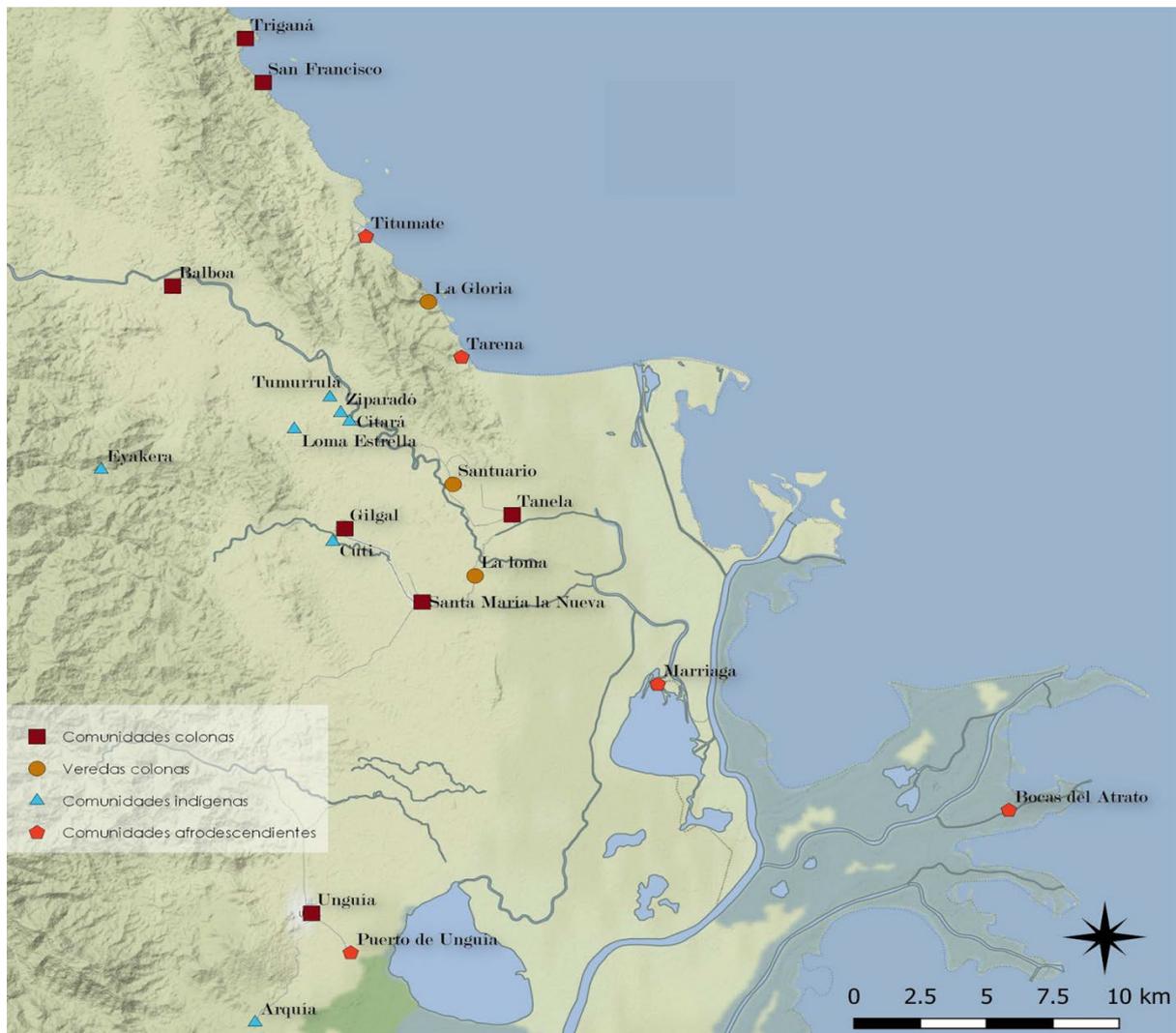


Figura 1. Mapa de las comunidades presentes en el territorio

La población total del municipio de Unguía es de 15.126 habitantes. A continuación se hace una breve descripción de estas: Compañías indígenas en la zona: 648 habitantes del pueblo guna en el Resguardo de Arquía; 47 habitantes del pueblo emberá (katio) en el resguardo de Cuti; en el Resguardo de Tanela (Loma Estrella, Citará, Tumburrula, Ciparadó) viven 240 personas y de la comunidad Dogibi (de Eyakera), 80 habitantes.

Compañías afrodescendientes en la zona: existen seis territorios de comunidades negras comprendidas por 319 familias, 1.640 habitantes; y están consolidados seis consejos comunitarios que actualmente hacen parte del Consejo Mayor del Bajo Atrato, siendo estos: Tumaradó, Puerto Unguía, Ticolé, Marriaga, Roto y Tarena. En Marriaga viven 213 personas. Población de la vereda de Santuario (vecinos del parque arqueológico): en la vereda de Santuario viven 81 familias que representan una población de 300 personas: 80 hombres adultos, 71 mujeres adultas, 85 niños y jóvenes menores de edad y 64 niñas y jóvenes menores de edad (Quintero, 2019).

Objetivos de la práctica

Realizar una propuesta museológica para la sala comunitaria del Museo Arqueológico e Histórico de Santa María de la Antigua del Darién.

Objetivos específicos

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

La Sala Comunitaria

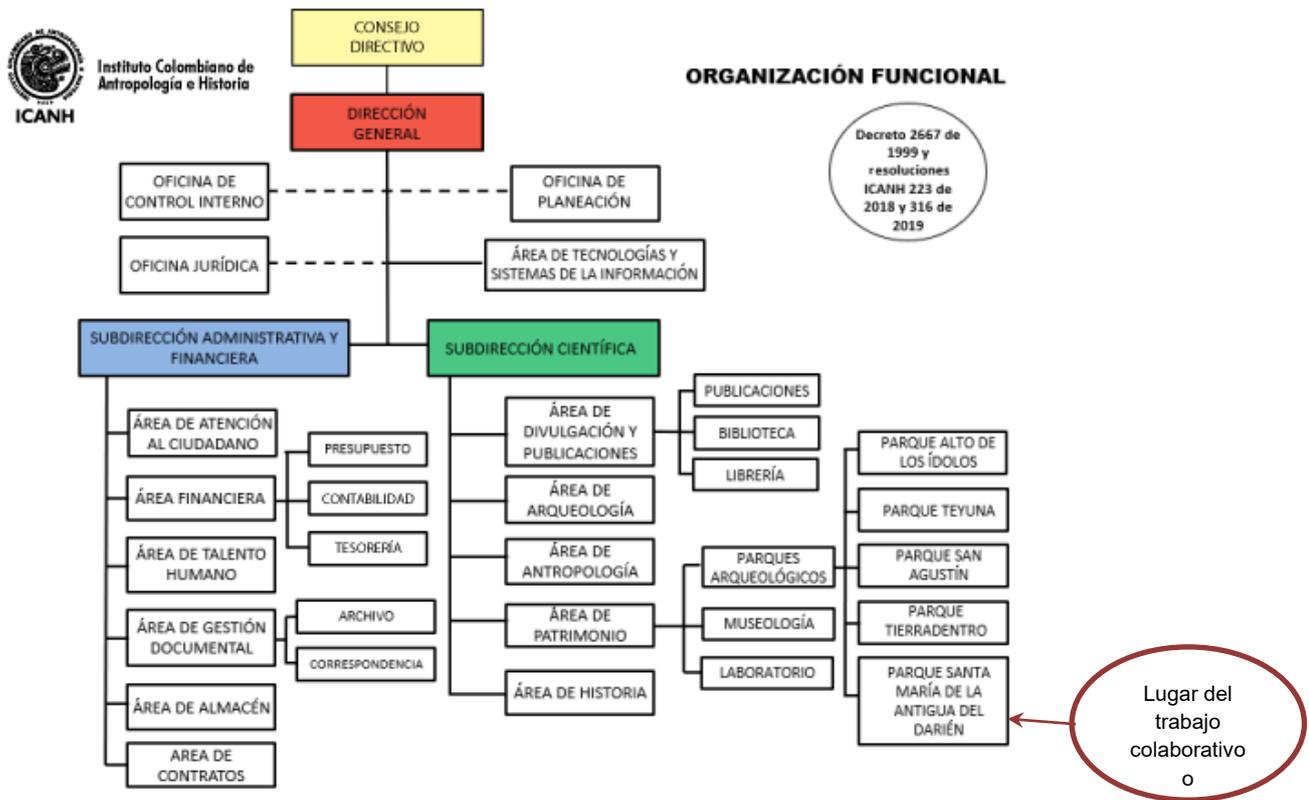
Con la apertura del Museo en el 2019 se inauguraron dos salas de exposición permanentes que dan cuenta de la investigación arqueológica e histórica y del material encontrado en las excavaciones, así como el trabajo con la comunidad y la importancia histórica del lugar. La primera sala, destinada a ser la sala comunitaria de exposiciones temporales, se ha planteado como un lugar en donde las comunidades locales —indígenas emberá y guna, poblaciones afrodescendientes y población campesina de origen chocono, cordobés y antioqueño— gestionen un espacio para la comunicación y el intercambio de saberes y conocimientos locales, a partir de temas específicos de interés para las diferentes poblaciones de la región (imagen 3) (ver anexo 7).

Durante reuniones realizadas por el Comité Cultural del Darién, los representantes de las comunidades pusieron varios temas de interés para desarrollar en las exposiciones temporales. El primer tema que tomo fuerza fue el de la espiral, pues es un símbolo que todos los pueblos que habitan en la región utilizan para representar el tiempo, los ciclos de la naturaleza y de la vida, el origen de los pueblos y el nacimiento, entre otros. Sin embargo, el tema se fue desarrollando y acotando en las discusiones hasta llegar al tema de la “La Maternidad”. Este tema no fue propuesto desde la institucionalidad, sino que fue una decisión de las comunidades. Mediante las estrategias que la museología participativa ofrece para el diálogo y la comunicación, los integrantes del Comité, junto al equipo de museología de la Universidad Nacional y del ICANH, participaron en el diseño del guión curatorial y museográfico que se realizó entre los meses de junio y diciembre del 2019.



Imagen 3. Espacio destinado para la sala comunitaria. Foto: Carolina Quintero

Organigrama ICANH



Equipo de Trabajo

El equipo de trabajo estuvo conformado por cuatro estudiantes de la maestría en Museología y Gestión del Patrimonio: Paula Torrado, Artista plástica de la Universidad Nacional de Colombia; Manuel Rodríguez, antropólogo de la Universidad Nacional de Colombia; Catalina Mendoza Diseñadora y artista plástica de la Universidad Jorge Tadeo Lozano y Carolina Quintero, historiadora de la Universidad Nacional de Colombia. Este trabajo estuvo bajo la supervisión y asesoría de Alberto Sarcina, Arqueólogo del ICANH y coordinador del parque Arqueológico de Santa María de la Antigua del Darién. Además del equipo de la práctica colaborativa, trabajamos en conjunto con el Comité Cultural del Darién, conformado por representantes de las comunidades presentes en la región: Población indígena emberá y guna (kuna), afrodescendientes y población colona de Córdoba y Antioquia. También asistieron a las reuniones otras personas de las diferentes comunidades, interesadas en participar en la museología de la sala (imagen 4).



Imagen 4. Algunos integrantes del grupo del trabajo colaborativo. Foto: Paula Torrado

Actividades de la práctica

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

Personas a cargo: Manuel Rodríguez, Carolina Quintero, Paula Torrado y Catalina Mendoza.

- ❖ **Contacto y comunicación con las comunidades** (U de Antioquia, ICANH y mesas de trabajo del parque arqueológico).

Personas a cargo: Manuel Rodríguez, Carolina Quintero, Paula Torrado y Catalina Mendoza.

- ❖ **Revisión de bibliografía y material comunitario:** Informe realizado por la Universidad de Antioquia.

Personas a cargo: Manuel Rodríguez, Carolina Quintero, Paula Torrado y Catalina Mendoza.

- ❖ **Visita al Museo, reunión con las comunidades:** Se realizó un viaje de visita al museo durante la primera semana de julio, en el que se organizó una reunión con las personas encargadas del Museo y el Comité Cultural del Darién conformado por representantes de las distintas comunidades de la región y en la que se definió el contenido y proceso de diseño de la sala. También se realizó un segundo viaje para socializar el resultado de los guiones con la comunidad en la primera semana de noviembre.

Personas a cargo: Manuel Rodríguez, Carolina Quintero, Paula Torrado y Catalina Mendoza.

- ❖ **Elaboración del guión curatorial y museográfico.**

Entrevistas a miembros de las comunidades: Carolina Quintero y Paula Torrado

Levantamiento de planos: Manuel Rodríguez

Definición de ejes temáticos: Manuel Rodríguez, Carolina Quintero, Paula Torrado y Catalina Mendoza.

Definición de título de la exposición y públicos: Manuel Rodríguez, Carolina Quintero, Paula Torrado y Catalina Mendoza.

Selección de material expositivo: Carolina Quintero y Paula Torrado

Definición del contenido temático: Manuel Rodríguez, Carolina Quintero, Paula Torrado y Catalina Mendoza.

Elaboración documento guión Curatorial: Manuel Rodríguez, Carolina Quintero, Paula Torrado y Catalina Mendoza.

Elaboración documento guión museográfico: Manuel Rodríguez, Carolina Quintero, Paula Torrado y Catalina Mendoza.

Definición de material de apoyo: Catalina Mendoza y Manuel Rodríguez

- ❖ **Diseño museográfico.**

Elaboración de textos: Carolina Quintero

Elaboración de fichas: Manuel Rodríguez

Diseño de dispositivos y maquetación del desarrollo gráfico: Paula Torrado y Catalina Mendoza

Diseño del Prototipo: Catalina Mendoza

- ❖ Reuniones periódicas con supervisor institucional.

Personas a cargo: Manuel Rodríguez, Carolina Quintero, Paula Torrado y Catalina Mendoza.

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

Personas a cargo: Manuel Rodríguez, Carolina Quintero, Paula Torrado y Catalina Mendoza.

- ❖ Entrega de guiones, diseño e informe al ICANH.

Personas a cargo: Manuel Rodríguez, Carolina Quintero, Paula Torrado y Catalina Mendoza.

Productos de la práctica

1. Guión curatorial de la sala comunitaria del Museo: estructura conceptual sobre el tema a tratar en esta sala; organizar el espacio expositivo en ámbitos, de acuerdo a los resultados de las investigaciones; definición de las piezas (objetos, textos, fotografías, apoyos gráficos) y construcción de la narración que llevará este espacio (ver anexo 8)
2. Guión museográfico: comunicación visual del guión curatorial, organización del espacio expositivo y sus diferentes componentes: un plano de la sala con la distribución de los objetos y textos, la organización de los ámbitos en el espacio, el mobiliario museográfico, el recorrido, la circulación, el sistema de montaje, las escalas, el material de apoyo, la iluminación, la señalética (ver anexo 8).
3. Diseño museográfico identidad visual de la sala -color, diseño de fuentes-y el material gráfico de apoyo.
4. Informe: Se entregó un informe al ICANH que evidenció el proceso de elaboración de los 3 productos mencionados anteriormente.

Cronograma

Duración: 20 semanas practica – 2 semanas socialización

Actividad	May	Jun	Jul	Ago	Sept	Oct
Documentación administrativa						
Investigación del contexto del museo						
Contacto y comunicación con las comunidades (U de Antioquia, ICANH y mesas de trabajo del parque arqueológico)						
Revisión de bibliografía y material comunitario						

3 horas. En Turbo se debe tomar una lancha, a la que la gente de la región llama panga, para atravesar el golfo de Urabá hasta su lado occidental, se entra por una de las bocas del Atrato y hasta el municipio de Tanela, este recorrido dura aproximadamente dos horas y se pasa por las poblaciones de casas palafíticas: Bocas del Atrato y Marriaga. Esta última queda sobre la ciénaga de Marriaga, un mar de agua dulce en el medio del río. Estos pequeños poblados palafíticos son una buena oportunidad para comprar pescado fresco. Una vez en el puerto de Tanela, son diez minutos en moto hasta Santuario y el Parque Arqueológico de Santa María de La Antigua del Darién.

Los niños de Santuario siempre dan un emocionado y caluroso recibimiento. Alberto Sarcina también nos estaba esperando para hacernos un pequeño recorrido por el pueblo y para almorzar. A partir de ahí empezaron días que tenían un ritmo distinto al de la ciudad. Todos se despiertan muy temprano para aprovechar la luz del día y empezar a trabajar. El pueblo cuenta con algunas horas de luz eléctrica, generalmente de 4 pm a 10 pm.

Santuario tiene aproximadamente 30 casas. Una de las más concurridas es la casa de “la abuela”, Italides Tapia, una de las primeras personas que llegó desde Córdoba a Santuario y quien asistió los partos de casi todos sus pobladores (imagen 5). Frente a la casa de la abuela queda “la tienda”, con algunos productos muy básicos para abastecer el pueblo y sobre todo lugar de encuentro.



Imagen 5. Casa de Italides Tapia, cosecha de arroz, Santuario. Foto: Carolina Quintero

Muy cerca de la tienda también está la cancha, que recibe a niños y jóvenes todos los días y se llena los domingos cuando se hacen partidos con otras comunidades y poblaciones del lugar. También es una zona arqueológica muy importante, pues se encuentran resto de vasijas y cerámica indígena con mucha regularidad. En general podría decirse que todo el pueblo queda sobre parte de lo que era Santa María de la Antigua y tendría que ser zona arqueológica, pero sus pobladores han sido desplazados de sus tierras muchas veces, algunos por la violencia, otros por la falta de tierras y sería difícil también ser desplazados por la cultura y la arqueología, por eso se han llegado a acuerdos, para que se proteja el patrimonio y ellos puedan continuar habitando el lugar. Pero la zona arqueológica va mucho más allá de Santuario y gran parte de esos terrenos ya pertenecen al ICANH y son zona arqueológica protegida. En el parque no hay restos visibles de la ciudad colonial, pues sus casas y edificaciones eran de madera, solo se pueden ver algunos empedrados, cultura material y huecos de poste, en los lugares donde se han hecho las excavaciones (imagen 6).



Imagen 6. Corte estratigráfico realizado en el terreno del parque, donde se encontró un empedraro español. Foto: Carolina Quintero

El museo tiene muchas de las características de las casas indígenas: está hecho de madera y techo de palma, con forma circular, pero muchas de sus paredes internas son de adobe, para facilitar la conservación de las piezas y las exposiciones. La sala que está destinada para la museología comunitaria tiene dos paredes de adobe y otras dos de vigas de madera separadas que permiten la entrada de luz natural de forma indirecta y de ventilación, esto también puede ser un factor negativo para el control de animales de todo tipo -que en el lugar abundaban-, desde insectos hasta gallinas y la entrada de polvo y tierra constantemente.

El domingo 30 de junio de 2019 tuvimos el primer encuentro con las comunidades en la biblioteca del museo, un salón con mesas y sillas de madera hechas por los carpinteros locales, que tiene la capacidad de recibir a todos los representantes del comité cultural del Darién. El tema de la sala comunitaria escogido por la comunidad es el de la maternidad. Estudiantes de la Universidad de Antioquia que realizaban pasantías de la facultad de pedagogía, adelantaron durante el primer semestre del año 2019 una investigación con la comunidad sobre las prácticas y rituales en torno a la maternidad, para que sirviera de insumo a la sala. Sin embargo, todavía quedaba mucho por conversar y entender sobre estas prácticas y llevar estos conocimientos a los guiones.

La reunión que se realizó ese domingo contaba con representantes en el comité cultural de las comunidades guna (kuna) de Arquía, emberá de Citará, emberá de Cuti, Comunidad afrodescendiente de Marriaga y Comunidad de Santuario. Aparte de los representantes del comité había otras personas interesadas en participar en la museología y algunos niños. La actividad consistió en una mesa redonda donde cada comunidad tenía la oportunidad de hablar y contar sobre las prácticas en torno a la maternidad. Fue un encuentro muy interesante, porque era la primera vez que se hablaba de este tema entre ellos y se reconocieron muchas similitudes en los rituales y las creencias. Todos aprendimos y conocimos formas distintas y significados en torno a las prácticas de la maternidad (imagen 7).



Imagen 7. Primera reunión con el comité cultural de Darién. Foto: Carolina Quintero

Algunos representantes emberá, como María Guazarupa Domicó, la gobernadora de Cuti, hablaban en su lengua nativa y otros indígenas que hablaban español iban haciendo la traducción después de cada intervención. Fue una conversación que se hizo con mucha

tranquilidad y naturalidad, a un ritmo muy distinto al que estamos acostumbrados. La primera en intervenir fue Francis Helen, de la comunidad afro de Marriaga. Francis habló sobre la importancia de las parteras, las plantas que se usan para aliviar el dolor del parto, el ritual del ombligado y los cuidados que se deben tener durante y después del embarazo. Luego hablaron distintos representantes indígenas emberá de Citará y Cuti. Para la comunidad de Cuti, las plantas son muy importantes para los cuidados durante el embarazo y para el recién nacido. El primer bautizo se hace con la semilla del árbol de jagua, untando la tintura en la barriga del bebe, luego el ombligo se entierra en el fogón de la casa como símbolo de pertenencia al territorio, es como si el niño bajara a su lugar en la tierra. También hacen el ritual del ombligado. Para la comunidad de Citará los cuidados durante el embarazo son muy importantes, hay ciertos animales que no se deben comer y otros alimentos que hacen mucho bien. Cuando él bebe nace, las hierbas que se ponen en el fogón son muy importantes para que el humo purifique al niño, es también un primer bautizo. El ombligado también hace parte de los rituales de esta comunidad. La reunión terminó con la intervención de Edgar Ramírez, profesor de la comunidad guna de Arquía y quien transmite en cada frase un saber ancestral. Edgar habló sobre los cuidados y las abstinencias, las plantas medicinales y la relación y respeto que tiene su comunidad por ellas. El ombligo es un libro abierto para las madres, pues a través de él pueden saber sobre las características de su bebe y su estado de salud. Los cantos y los arrullos transmiten conocimiento de generación en generación. Al final, nos habló sobre la numerología guna y la relación de algunos números con la maternidad.



Imagen 8. Primera reunión con el comité cultural de Darién. Foto: Paula Torrado

Cuando terminamos la conversación, hicimos una actividad con papel y colores, donde cada uno hacía un dibujo que representara la maternidad a través de plantas, rituales y símbolos propios de cada población. El objetivo de esta actividad era tener referentes sobre la forma de representar de cada comunidad, y por lo tanto un insumo más para los guiones (imagen 8).

Después de este encuentro, tuvimos otras conversaciones con personas que no pudieron asistir a la reunión del domingo, como algunas mujeres de la Comunidad emberá de Eyakera, que también nos contaron sobre cómo transcurre para ellas la maternidad. La abuela Italides nos contó sobre los más de mil partos que ha asistido y los cuidados que se deben tener con los recién nacidos. Después de este encuentro aprovechamos los días para detallar la sala, tomar medidas y planear algunos dispositivos, de acuerdo a sus características y hacer una lectura sobre el entorno, los materiales usados en la región, las relaciones entre la gente y conocer más a los pobladores.

Tercera etapa - Segunda salida de campo al Parque Arqueológico

En la segunda salida de campo, al final de la práctica, hicimos una socialización de la propuesta final de los guiones y diseños de sala, resultado del primer taller y las reuniones periódicas del equipo. Se llevaron piezas impresas para poder mostrar los diseños y se explicó cada eje a partir de ese material de apoyo. Fue muy interesante que a medida que se hablaba del desarrollo de la exposición, seguía saliendo más contenido en torno a la maternidad, se habló nuevamente del uso de las plantas, del ombligado, de la partería y de las abstinencias y cuidados entre otros temas. Todos los miembros del comité estaban muy contentos con la propuesta y la aprobaron con mucho entusiasmo. En esta etapa también se presentó la propuesta final al ICANH (imagen 9 y 10).



Imagen 9. Presentación de diseños finales de la sala. Foto: Alberto Sarcina



Imagen 10. Presentación de diseños finales de la sala. Foto: Carolina Quintero

Presupuesto estimado

Aunque se trata de un componente de práctica para la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio, que por lo general se realiza ad honorem, es importante resaltar el costo que acarrearía la formulación de un proyecto de este tipo, asignando los montos estimados para su desarrollo. Esta aproximación es una forma de darle valor a la labor de los museólogos y la estimación de una retribución justa por su contribución en la sociedad.

Actividad/gasto	valor unitario	valor total	Descripción
Profesional en museología	4000000	16000000	Honorarios para cuatro profesionales en museología
Transportes	800000	3200000	Transportes aéreos, marítimos y terrestres (4 viajes)
viáticos	600000	2400000	Gastos de viaje (alimentación, imprevistos, etc.) (4 personas)
Hospedaje	0	0	Alojamiento en la Casa Patrimonial sin costo para funcionarios, investigadores y trabajadores del Parque Arqueológico.

	TOTAL	21000000 COP	
--	--------------	---------------------	--

Resultados de la práctica colaborativa²⁵

La propuesta curatorial consta de tres ejes conceptuales alrededor de los conocimientos, las prácticas cotidianas y las memorias colectivas compartidas por las comunidades en torno a la maternidad: el primer eje hace referencia a la práctica de los ombligados; el segundo trata sobre los usos sanatorios de las plantas y los elementos naturales relacionados con la etapa de gestación; y un tercero, enfocado en las cosmogonías locales, a su vez se divide en cuatro sub-ejes sobre la representación simbólica de la maternidad, las abstinencias y cuidados, la partería y el concepto guna de Sabbi ibenega (un espacio en el que nos encontramos los seres humanos antes del embarazo). Un espacio adicional estará dedicado a la exhibición de una o varias piezas de la colección arqueológica del Museo, elegidas por las comunidades en relación al tema.

La propuesta museográfica incluye el diseño de los dispositivos correspondientes a los ejes curatoriales. Los elementos y dispositivos serán producidos en parte con materia prima y labor artesanal local: tejidos con palma de iraca, estructuras hechas con madera de teca y una de las piezas expuestas será una mola (arte textil tradicional guna) diseñada y elaborada por la comunidad.

Guión Curatorial

Ejes conceptuales

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

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

²⁵ Para conocer el informe final del trabajo colaborativo ver anexo 8.

Pieza Arqueológica

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

1. Ombligados

En distintos lugares del Pacífico colombiano, y en casi todas las poblaciones que están presentes en la región del Darién, el ombligo es el punto para conectar lo humano con elementos sagrados presentes en la naturaleza. Esta conexión le permite al recién nacido adquirir habilidades que lo acompañarán el resto de su vida y tener un rol especial en su comunidad. De las plantas y los animales se obtiene una preparación que se pone en el ombligo del recién nacido para que crezca con las propiedades de la naturaleza, como la fortaleza del guayabo, la agilidad de la anguila o la fuerza del tigre. Este será el tema central de este eje (ver Fig. 2).

Ombligado afro

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

Ombligado Cuti

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

Ombligado Citará

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

Ombligado Eyaquera

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



Figura 2. Ombligados. Ilustración: Daniel Orrego

2. Tierras

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

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

Jagua: en la mayoría de comunidades indígenas se utiliza de diversas maneras: como un primer bautizo, untando el cuerpo del bebé con el tinte de la jagua y pasándolo por el fogón para que adquiriera fuerza; ombligándolo con la misma; o colgando la rama con la cáscara del fruto que se ha utilizado, encima del fuego para ver si se cae, indicando si el niño vivirá por mucho o poco tiempo (ver Fig. 3).

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

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

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

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

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

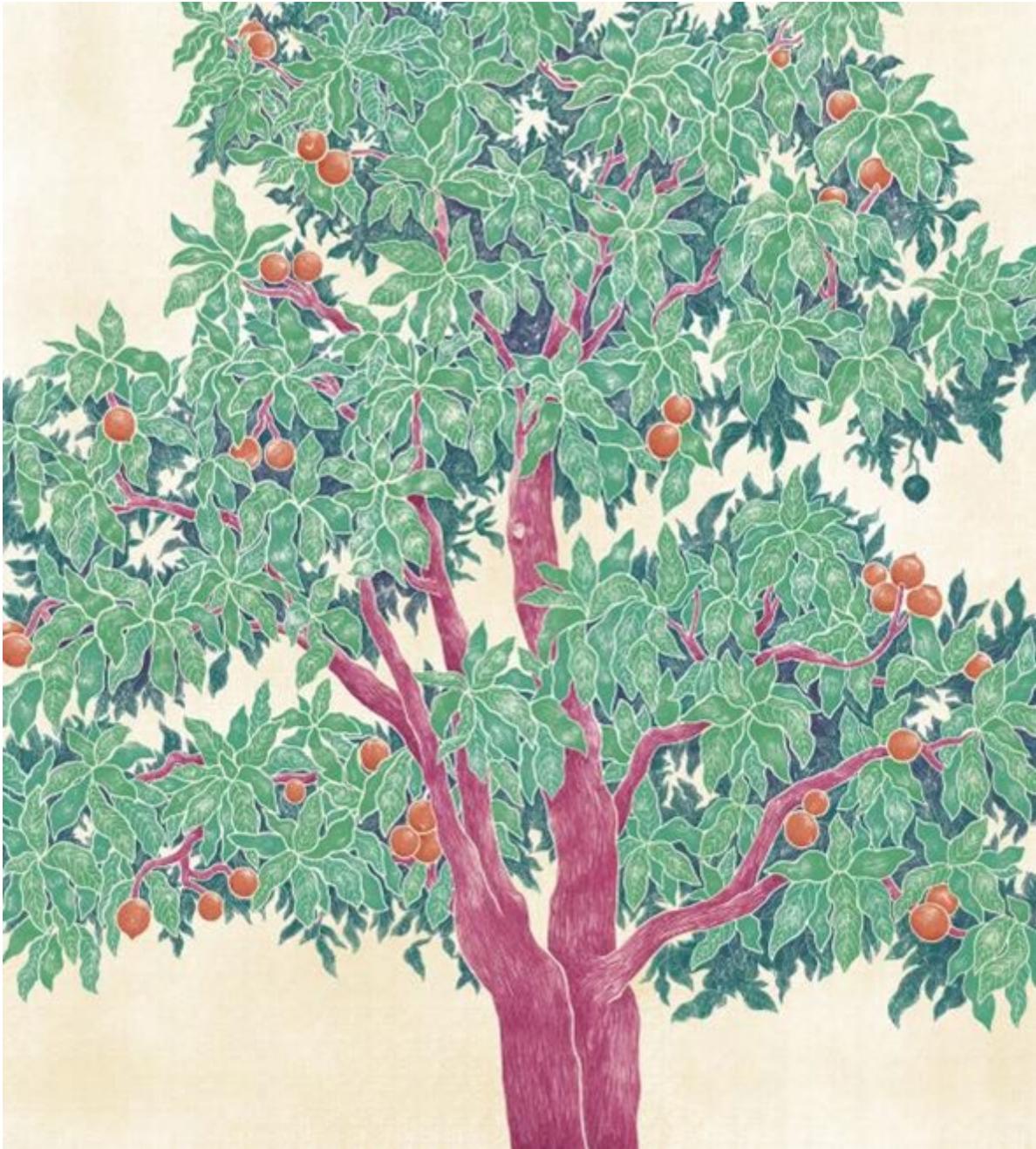


Figura 3. Árbol de Jagua, versión final. Ilustración: Daniel Orrego

3. Universos

En el diálogo con los diferentes líderes y voceros, se encontraron conexiones y temas comunes sobre las tradiciones en torno a la maternidad que hacen parte de las creencias y cosmogonías propias de cada una de las comunidades. En estos escenarios se plantean diferentes argumentos que dan respuesta al origen del universo y de la propia humanidad.

Algunos de los temas tratados en este eje se relacionarán con la percepción del espacio, los cantos sagrados, la representación simbólica de la maternidad, la numerología y mitos fundacionales (ver Fig. 4).

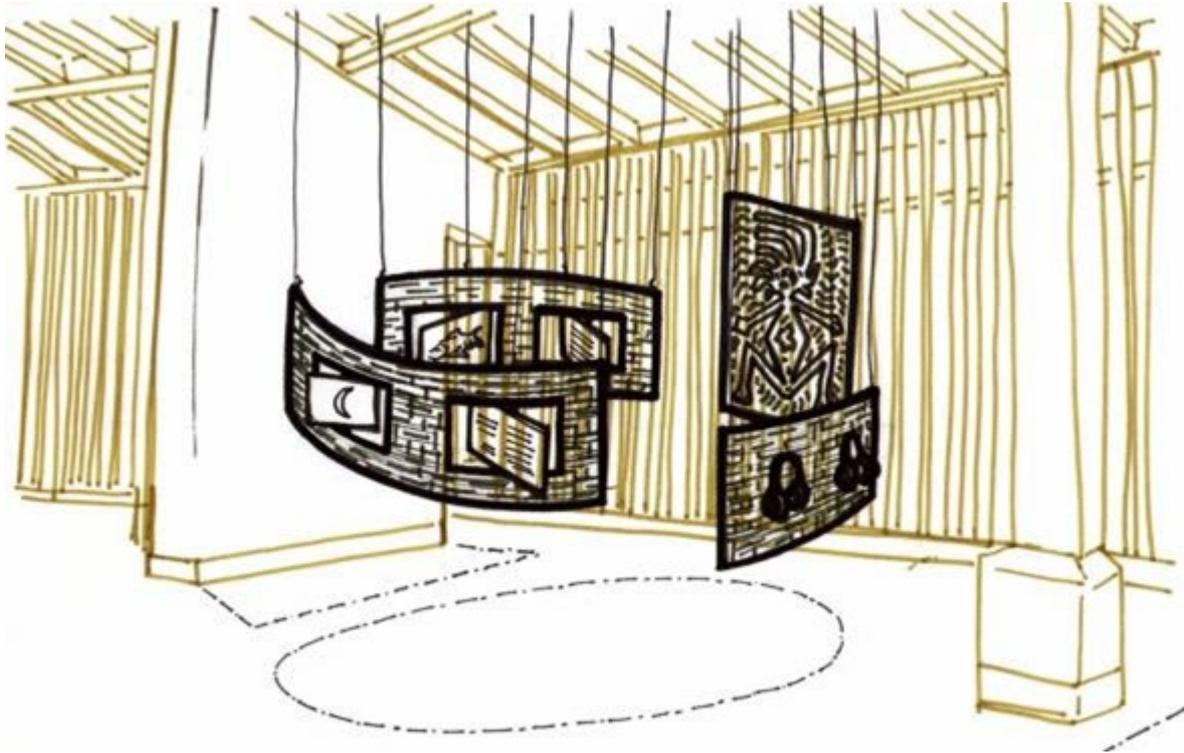


Figura 4. Diseño eje universos. Ilustración: Paula Torrado

Sub-eje 1

Representación simbólica de la maternidad

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

Sub-eje 2

Abstinencias y cuidados

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

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

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

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

Sub-eje 3

Partería

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

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

Sub-eje 4

Sabbi ibenega

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

Alcance del proyecto a mediano y largo plazo

Entre los alcances a mediano plazo de la Sala comunitaria se encuentran: generar un espacio de diálogo cada vez más dinámico y amplio en los contenidos y los espacios del Museo, contando con la participación de las poblaciones locales en la interpretación y construcción de conocimiento, así como una mayor apropiación por parte de las comunidades de los acervos que resguarda el Museo y del Parque arqueológico.

Los contenidos producto de las exposiciones temporales de la Sala comunitaria del Museo conformarán a largo plazo un material muy importante para la construcción de memoria histórica de la región del Darién. Los contenidos propuestos por los mismos habitantes del territorio significarán la constitución de un archivo de saberes vivos que tratan de prácticas cotidianas, de mediación y de convivencia que entran en diálogo con las investigaciones arqueológicas e históricas, a partir de temas específicos y a través de medios museográficos, que se orienta a generar una comprensión plural y contemporánea del territorio.

Se plantea la posibilidad de que la exposición de “La Maternidad” del Museo de Santa María de la Antigua del Darién en un futuro pueda convertirse en una exposición itinerante por salas de otros Museos y Parques que están a cargo del ICANH, generando así un intercambio entre las distintas iniciativas de los sitios arqueológicos en el territorio colombiano.

Contribuciones personales y reflexiones sobre el trabajo en equipo

Durante el proceso de la práctica todos los integrantes del grupo participamos activamente en todas las actividades del proyecto y fue un trabajo que se realizó en equipo. Sin embargo cada uno desde su disciplina pudo hacer contribuciones específicas que enriquecieron la experiencia. Personalmente considero que desde la historia y la investigación que ya había realizado en el lugar, pude aportar un conocimiento histórico amplio sobre la colonia y particularmente sobre Santa María de la Antigua y el Darién. Las investigaciones que ya había adelantado en el sitio sirvieron para contextualizar y para tener insumos en el guión científico y demás contenido de la práctica. Por tratarse de un parque arqueológico e histórico es importante tener una perspectiva completa sobre la historia del parque, de la región y de las poblaciones que participan en las actividades del museo, incluyendo la sala comunitaria objetivo de la práctica.

Desde la historia se reflexiona sobre la variedad de fuentes para construir conocimiento, tanto las escritas, producto de investigaciones científicas, como las visuales y orales producto del trabajo comunitario y los desafíos que todas las fuentes históricas tienen con respecto a su interpretación y análisis crítico, así como la formulación de preguntas e interrogantes que conciernen a la investigación. De igual manera considero que desde el oficio del historiador debe tenerse un gran compromiso social, así como la responsabilidad de ampliar las perspectivas de investigación interdisciplinaria y participar en la construcción de conocimiento y los debates aportados por otros saberes científicos y comunitarios.

La experiencia que había tenido en procesos museológicos en el Parque Arqueológico anteriormente también me permitió construir lazos de confianza con las poblaciones locales, que en el momento de esta práctica facilitaron el trabajo comunitario y el acercamiento a las personas. La forma de construir contenidos, fue otro de los aprendizajes de la anterior práctica en el museo y esto me ayudó a reflexionar sobre el tipo de contenido apropiado para las exposiciones, el valor de la oralidad, la inclusión de las diversas lenguas de la región y referentes visuales locales, así como la importancia de que las comunidades hablen en primera persona, con lenguajes propios.

Después de tener la experiencia de trabajar en equipo en este proyecto, hay una serie de cosas positivas y algunas dificultades que se presentaron, siendo los aspectos positivos muchos más. Creo que tener un equipo con distintas profesiones para una tarea específica ayuda a que el resultado sea más potente y completo, pues cada miembro contribuyó desde su experiencia y conocimiento para la construcción de algo que desde un solo punto de vista hubiera podido ser más pobre. Los diferentes roles y habilidades se complementaron y aumentó la productividad. Por ejemplo, yo sentía que tenía facilidad para conceptualizar y para construir contenidos como textos, audios e imágenes; Manuel tenía conocimientos en materiales y carpintería, muy útiles para la museografía; Catalina se encargó muchas veces del diseño y de herramientas digitales; y Paula desde las artes, hacía bosquejos y dibujos que potenciaban las ideas. Sin algunos de estos conocimientos se podrían presentar mayores dificultades.

Muchas veces teníamos discusiones o lluvia de ideas donde no todos estábamos de acuerdo y teníamos que ceder en algunas ocasiones, pero estas discusiones siempre resultaron positivas para llevarnos por el mejor camino. Seguramente algunas veces nos sentimos frustrados porque nuestras ideas no tenían mucha acogida, pero finalmente todos nos dimos cuenta que

las decisiones del grupo fortalecían el proyecto. Luchar por las ideas propias creo que está bien, pero también hay que aprender a conceder. Incluso, esas discusiones donde los puntos de vista eran distintos, ayudaron a renovar miradas y reflexiones individuales. También creo que cuando hay muchas ideas produciéndose, desde varias cabezas, aumenta la creatividad de cada uno y del grupo. Finalmente, el trabajo con las comunidades es muy provechoso, pues los puntos de vista se amplían aún más, permitiendo abrir la mente hacia nuevas formas de ver, sentir y entender el mundo. Los ritmos de las discusiones son otros y aprender a escuchar es fundamental.

Reflexiones sobre la práctica colaborativa

La sala de exposiciones temporales del Museo Arqueológico e Histórico de Santa María de la Antigua del Darién se pensó con el fin de que las diferentes comunidades del territorio pudieran construir un conocimiento colectivo y establecer un diálogo de reconocimiento y aprendizaje de las prácticas de los demás. Esto es muy importante porque se trata de contar con un espacio comunitario dentro del museo que tenga en cuenta que no solo existe una sola comunidad, sino que son distintas poblaciones, diversas e independientes que se relacionan entre sí de distintas maneras.

Por otro lado, contar con la sala comunitaria potencia el museo de muchas formas. Si el Museo del Darién se quedara solamente con las dos primeras salas, tendría unos límites históricos y sociales claros, pues no se desarrollarían las problemáticas o los temas de interés de las comunidades que viven actualmente en la región. No se explicaría, por ejemplo, la conformación del territorio y que conflictos sociales la hacen hoy en día una zona marginal y en conflicto, es decir, sería un museo alejado de su contexto. No contar con una sala comunitaria o con la participación de las poblaciones en las actividades alrededor del museo, también tiene que ver con lo que se plantea en el ensayo conceptual de este trabajo, en la relación entre los “otros” y “nosotros”, entre sujeto y objeto de estudio, “es decir, quién es el que hace el museo y formula su discurso expositivo. Y quién o quiénes son los que ejercen de objetos pacientes sobre los que se construye ese museo, con todos sus discursos”, es decir, sería un museo de los “otros” (Bustamante, 2012, p. 23) (ver ensayo conceptual, capítulo 1: La representación del “otro” en los museos).

Los museos son lugares apropiados para darles participación a todas las comunidades que quieren tener un espacio para representarse y hablar en voz alta (Castilla, 2010). Este enfoque de participación comunitaria, lo define el historiador Jesús Bustamante (2012) como “museos de uno mismo”. Los museos de uno mismo, son museos que hablan en primera persona, y generalmente involucran a las comunidades o son en sí museos comunitarios, donde la institución no habla por los demás, sino que abre las puertas para que las poblaciones hagan su propia autorrepresentación (ver ensayo conceptual, capítulo 1: La representación del “otro” en los museos). La creación los museos de uno mismo y la participación de las comunidades en las instituciones museales, es un paso también a que los museos sean lugares de descolonización hacia afuera (Lonetree, 2009), es decir, no sólo un museo descolonizado, sino un museo que impulsa el proceso descolonizador en la sociedad.

Adicionalmente, el museo no puede pensarse como algo independiente de las relaciones que se generan en su contexto y debe ser un lugar donde todos los actores sean tenidos en cuenta,

tanto desde el lado institucional como desde lo comunitario. Además, debemos estar muy atentos para no caer en las jerarquías y autoritarismos del conocimiento científico, sino que la voz de la autoridad se comparta con los saberes comunitarios. El museo, como dice el historiador del arte Ignacio Díaz Balerdi, “es reflejo identitario de sí mismo, en todo caso, lo es de los sucesivos grupos y personas encargadas de su existencia y funcionamiento, y como tal, convertido en terreno disputado por diferentes agentes que intentan plasmar su visión de la(s) historia(s) materializada(s) en su interior (patronos, corporaciones, políticos, galeristas, profesionales, públicos), lo que genera procesos endogámicos y exogámicos” (Zolberg, en: Díaz Balerdi 2008, p. 112).

Teniendo en cuenta estas ideas, las dos primeras salas que se construyeron (que hacen el recuento histórico-arqueológico) son el reflejo, en su mayor parte, de la postura de sus gestores y de los investigadores. Sin embargo, tienen una intención crítica, una nueva forma de plantear lo colonial y de incluir actores hasta ahora silenciados. Pero esto no es suficiente, las poblaciones que están dentro del contexto del museo son fundamentales para que la institución tenga un sentido social y en sí misma. El museo no puede ser sólo para los académicos que esporádicamente puedan visitarlo, debe ser también para el trámite cultural e identitario de la misma comunidad. El tejido de una identidad local, puede ser clave para la conformación de la identidad nacional, basada en la diversidad, pero también en las relaciones entre los diferentes actores.

En Colombia, el discurso identitario nacional debe transformarse desde las instituciones patrimoniales, para reconocer el carácter pluriétnico y multicultural de la sociedad colombiana que se anuncia en la constitución del 91. Es decir, una nación donde todos se sientan cobijados y que esto sea reflejado dentro de los museos, siempre con el cuidado de hablar de diversidad sin generar más rupturas y divisiones, sino más bien hablar de relaciones. Para cumplir este objetivo, la mejor estrategia es abrir las puertas de los museos a la participación.

Como dice el historiador Camilo de Mello Vasconcellos (2012), no es suficiente mostrar la diversidad cultural en los museos, es necesario politizar y trabajar en que los distintos grupos puedan interactuar y convivir, una condición fundamental para construir un mundo comprometido con la paz y la justicia social, “la valorización de las diferencias no nos debe dejar perder de vista que la lucha por la igualdad social y por una sociedad más justa todavía es una bandera por la cual vale la pena luchar” (p. 133) (ver ensayo conceptual, conclusiones: Participación y pluralidad). Adicionalmente, el museo ético es socialmente responsable y reconoce las diferentes identidades de sus equipos y sus públicos como algo híbrido y fluido y no como algo estático y encasillado, y se establece como un laboratorio ideal para la promoción de la justicia social y los derechos humanos (Marstine, 2011) (ver ensayo conceptual, capítulo 1: Posturas decoloniales y participación indígena en los museos). Hoy en día, el diálogo con las poblaciones indígenas se ha iniciado en muchos museos, “para definir un marco para una colaboración respetuosa en la restauración de ese inherente derecho humano: el derecho a ser el custodio de su propia cultura” (Arrinze y Cummins, en: Kreps, 2011) (ver ensayo conceptual, capítulo 1: La representación del “otro” en los museos).

Desde finales del siglo pasado, se han venido dando transformaciones en algunos museos antropológicos y coloniales a favor de problematizar y reflexionar sobre las consecuencias culturales y políticas, sobre todo desde una perspectiva latinoamericana, de los procesos

coloniales (Bustamante, 2012). Los cambios se han orientado a iniciar un proceso de descolonización, expandiendo las perspectivas usadas para presentar e interpretar las colecciones y generar contenidos a partir de ellas y a tener un mayor sentido de responsabilidad ética hacia los pueblos indígenas y otras poblaciones. Eso ha implicado que esas poblaciones participen en la forma como se estudia, se interpreta y se expone su patrimonio cultural, además de poner en el centro del discurso museológico los derechos culturales y humanos (Kreps, 2012).

En un contexto donde no hay accesibilidad a la educación y otros derechos básicos, el espacio en la Casa Patrimonial del Darién, puede servir para que las comunidades muestren sus inconformidades históricas y sociales, un punto de debate y denuncia, una voz política que no tienen. Américo Castilla (2010) lo dice de la siguiente manera: “los museos son los espacios donde tales litigios pueden tener la oportunidad de exhibirse y debatirse dinámica y participativamente. El patrimonio que ellos resguardan puede tomar, de ese modo, una dimensión mucho más relevante” (p. 30). El museo del Darién, en medio del contexto donde se encuentra inmerso puede potenciarse como un espacio de significación social clave para el fomento de una política práctica intercultural de respeto y fomento de la diversidad, incluso también como un motor para el desarrollo social.

La participación de los públicos y las comunidades también garantiza la permanencia del museo y el proyecto en el tiempo. No solo es poner un museo para resguardar objetos arqueológicos, también son importantes los procesos que se generan alrededor de él. Este era un terreno que ya se había venido ganando cuando nosotros empezamos a realizar la práctica colaborativa. Gracias a la inclusión de la comunidad en la investigación durante los años anteriores, la gente se ha conectado con el patrimonio arqueológico que tiene la región, entiende su importancia y lo protege, porque han participado activamente desde el inicio en el proyecto arqueológico y además se han construido lazos de confianza; comunidades que antes tenían malas relaciones hoy en día comparten un espacio cultural en el museo; se crearon redes dinámicas, el reconocimiento del otro: cultura viva y solidaria. Es una zona en medio del conflicto desde hace mucho tiempo, pero donde hoy en día los niños y jóvenes tienen la posibilidad de acercarse a la cultura y no a las armas, gracias a los procesos alrededor del museo y el parque.

Es importante que el museo se plantee cómo llegar a otros públicos, tener en cuenta a otros actores e integrarlos de manera efectiva. Cambiar la idea de que el museo no tiene una responsabilidad social o que no es un escenario de transformación. Hoy en día muchas de esas prácticas están cambiando y las mismas poblaciones son las gestoras de las colecciones, “aquellos que antes eran mirados, ahora miran hacia sí mismos, tejiendo sus auto-retratos” (Abreu, 2005, p. 112). Esto también ha dado como resultado que los estudiosos, investigadores y los mismos museos, estén cambiando de perspectiva y se estén convirtiendo en mediadores de las causas de los mismos grupos estudiados (ver ensayo conceptual, capítulo 1: La representación del “otro” en los museos).

Los procesos de participación comunitaria pueden ser muy diversos, proporcionan narrativas distintas, y se conectan con luchas indígenas que poseen un denominador común: “el control indígena sobre sus recursos, estrechamente vinculado al control sobre su representación cultural” (Roca, 2015, p. 143). Las muestras y espacios museales que se articulan con estrategias de lucha, habilitan espacios de políticas performativas, movilizan memorias, le

plantean desafíos a las historias coloniales y combaten preconcepciones (ver ensayo conceptual, capítulo 1: Posturas decoloniales y participación indígena en los museos).

El museo tiene la oportunidad de cambiar estereotipos sobre las comunidades indígenas a partir de la inclusión y la participación. Muchos de esos imaginarios que son fragmentados, inventados y equivocados, todavía están presentes en la colectividad. Es importante que los educadores y museólogos construyan conocimiento de manera colectiva, para lograr cambios significativos en la forma de ver la historia o la cultura. Un cambio que posibilite el diálogo entre el museo y el público, para que disminuya la distancia entre las diferencias de conocimiento (Vasconcellos, 2015). Las instituciones museales a través de sus exposiciones, actividades educativas y la interpretación de las colecciones pueden continuar alimentando esos estereotipos o impulsando transformaciones en el pensamiento colectivo. Por contar con los objetos y cultura material que pertenecen a las poblaciones indígenas, los museos tienen un papel muy importante sobre los cambios de esos imaginarios y de la construcción de un escenario más crítico sobre el lugar que desempeñan las comunidades indígenas en la sociedad (Cury, 2017; Vasconcellos, 2012) (ver ensayo conceptual, capítulo 1: Posturas decoloniales y participación indígena en los museos). Haciendo este trabajo en la Sala Comunitaria, por ejemplo, se puede valorar el conocimiento que tiene cada comunidad sobre las prácticas alrededor de la maternidad, el uso de las plantas medicinales, formas distintas de ver el mundo y el nacimiento, entre otros. Muchos de estos conocimientos incluso son más orgánicos y respetuosos con la naturaleza que otras prácticas más occidentales.

Por otro lado, el Museo del Darién no cuenta con área educativa aun, tampoco tiene personal encargado, o museólogos permanentes, por eso todas las actividades son asumidas desde los investigadores como arqueólogos, historiadores y trabajadores del parque, que han aprendido en el camino a relacionarse con la comunidad. Esto responde al gran problema que tienen muchas instituciones museales: la falta de recursos. Esto obliga a que el poco personal que está vinculado tenga que responder a múltiples funciones y además que no se tengan personas con perfiles adecuados que resuelvan las necesidades de un museo, empezando por los museólogos, museógrafos, educadores, etc.

El tema del presupuesto también implicó para nosotros la imposibilidad de tener suficientes encuentros de las comunidades durante el proceso. Si bien tuvimos una salida de campo que fue muy provechosa, pienso que hubiera sido aún mejor poder estar en comunicación constante con la población y trabajar todo el proceso con ellos, pero no había presupuesto para hacer más de un viaje o tener una permanencia larga en el parque. Esta distancia complicó por ejemplo la investigación sobre el lenguaje que se iba a utilizar en la sala.

El lenguaje ha sido uno de los mayores retos: tenemos un espacio pequeño y queremos apostarle a tener pocos textos y utilizar más las formas de comunicación locales, como la tradición oral. Sin embargo, vemos que hay diferentes lenguas por la diversidad de comunidades indígenas. Entre una población emberá y otra, por ejemplo, hay cambios importantes en el significado de las palabras. Pensar en cómo transmitir las ideas, donde todos estén incluidos, utilizando poco texto, no fue fácil. Además, a pesar de que los guiones que planteamos son interactivos y dirigidos a muchos públicos, aun creo que los niños no están lo suficientemente incluidos en la museología de la sala comunitaria y en el resto del museo. Queda el reto de seguir trabajando con otros públicos y volviendo el museo cada vez más incluyente y plural.

Por último, como se planteó en el ensayo conceptual, es necesario que las instituciones museales reflexionen constantemente, actualicen sus políticas en pro del reconocimiento e inclusión de voces diversas, tengan autocritica sobre el legado colonial en la formación de colecciones y discursos curatoriales, y que sus transformaciones se evidencian en acciones concretas (Kreps, 2011) (ver ensayo conceptual, capítulo 1: Posturas decoloniales y participación indígena en los museos). En ese sentido es muy gratificante ver que el museo con la Sala Comunitaria abre sus puertas a la inclusión, a tener espacios para ser un museo de “uno mismo” y que da pasos importantes para su descolonización.

Bibliografía

- ❖ Abreu, R. (2005). Museus etnográficos e práticas de colecionamento: antropofagia dos sentidos. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, v. 31, p. 100-125.
- ❖ Bautista, E. (2017). ¿Educación Inclusiva O Inclusión Educativa? Reflexiones Acerca De La Educación Indígena. En: *Revista Collectivus. Vol. 4. Núm. 1*. México: Sello editorial Universidad El Atlántico.
- ❖ Bustamante, J. (2012). Museos, memoria y antropología a los dos lados del Atlántico. Crisis institucional, construcción nacional y memoria de la colonización. *Revista de Indias*, vol. LXXII, núm. 254, pp. 15-34.
- ❖ Castilla, A. (2010). La memoria como construcción. En: Américo Castilla (comp.) *El Museo En Escena. Política Y Cultura En América Latina*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- ❖ Cury, M. (2017). *Circuitos museais para a visitaçao crítica: descolonizaçao e protagonismo indígena*. En: Ritur. *Revista Iberoamericana de Turismo*. V. 7.
- ❖ Díaz Balerdi, I. (2008). “Paradojas conceptuales”; “Paradojas del sujeto”. En: *La Memoria Fragmentada. El Museo Y Sus Paradojas* (pp. 17- 30 y 99-134). España: Ediciones Trea.
- ❖ Galindo, P. (2013). Análisis sociohistórico - desde la Colonia hasta hoy. En: *PEMP*. Bogotá: ICANH.
- ❖ Kreps, C. (2011). Changing the rules of the road: post-colonialism and the new ethics of museum anthropology. En: J. Marstine (Ed.). *Redefining ethics for the twenty-first-century museum (The Routledge Companion to Museums Ethics)* (pp. 70-84.). London: Routledge.

- ❖ Lonetree, A. (2009). Museums as sites of decolonization: Truth telling in national and tribal. En S. Sleeper-Smith. (ed). *Contesting Knowledge. Museums and Indigenous Perspective* (pp 322-337). Lincoln: University of Nebraska Press.
- ❖ Lorente, J. (2012). *Manual De Historia De La Museología*. España: Ediciones Trea
- ❖ Marstine, J. (2011). The contingent nature of the new museum ethics. En: Marstine, J. (Ed.). *Redefining ethics for the twenty-first-century museum. The Routledge Companion to Museums Ethics* (pp. 3-25). London: Routledge.
- ❖ Quintero, A. (2019). Informe Proyecto de Vivienda Rural de Interés Cultural. Contrato No. 365 de 2019, ICANH. Sin publicar.
- ❖ Roca, A. (2015). Acerca dos processos de indigenização dos museus: uma análise comparativa. *MANA*, vol.21, n.1, pp.123-156. Recuperado de: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132015000100123&lng=pt&tlng=pt
- ❖ Tamanini, E. y Steinbach, J. (2015). Educação e museu: construções e possibilidades interdisciplinares do saber formal escolar e do saber não formal comunitário. En: C. Vasconcellos; P. Funari, y A. Carvalho. *Museus e identidades na América Latina* (pp. 137-158). São Paulo: Annablume/Unicamp.
- ❖ Vasconcellos, C. (2012). Os museus antropológicos e universitários. Por um novo diálogo junto ao público En: M. Cury, C. Vasconcellos, J. Ortiz (organizadores). *Questões indígenas e museus: debates e possibilidades*, (pp 129-1369). São Paulo: Brodowski; ACAM Portinari; Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.
- ❖ Vasconcellos, C. (2015). O imaginário sobre o indígena: uma experiência de aprendizagem significativa no Museu de Arqueologia e Etnologia da USP. *Museologia e Interdisciplinaridade. Vol. IV, No.07*.

