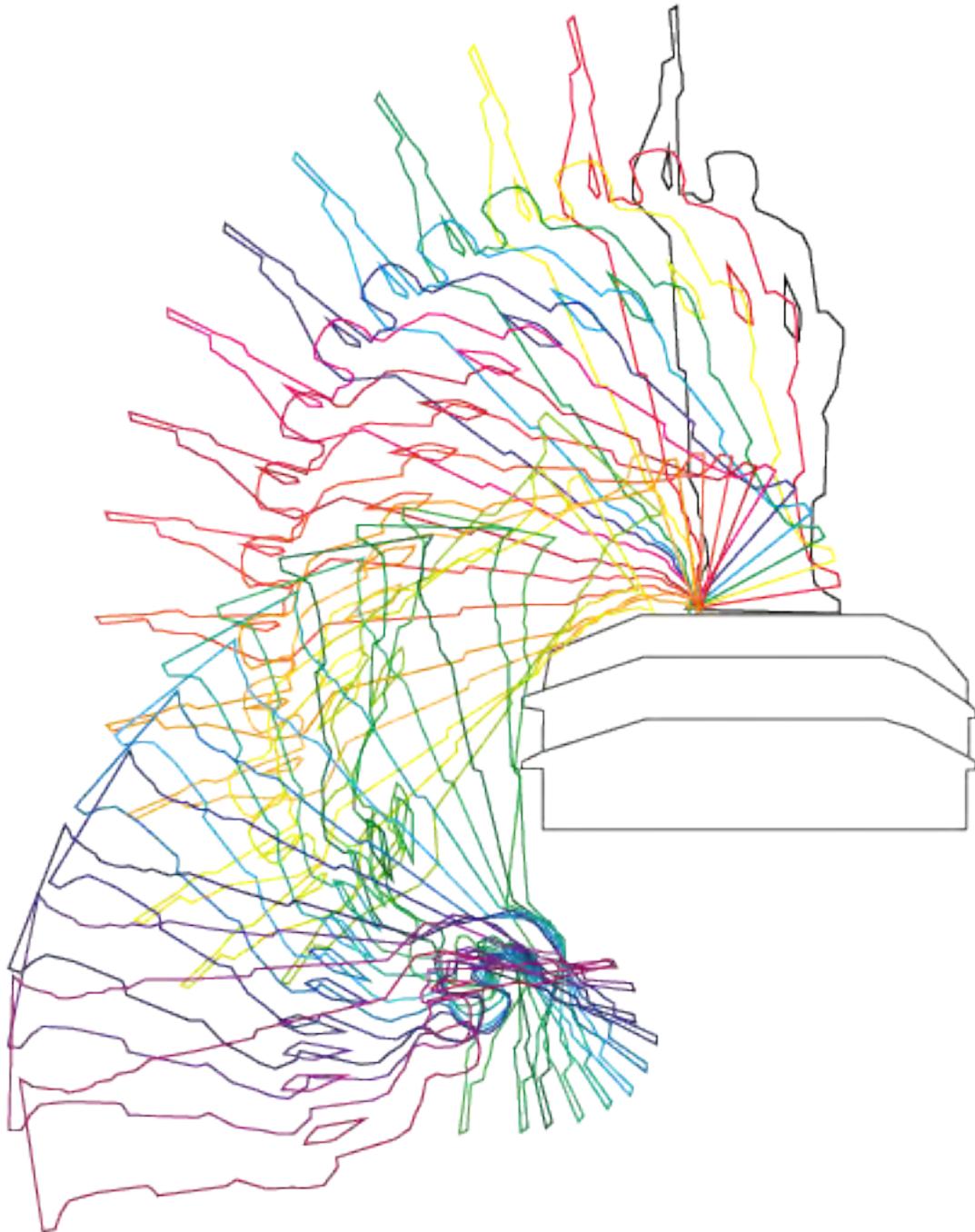


La musealización de monumentos derribados.
La escultura de Gonzalo Jiménez de Quesada en el Museo de Bogotá



Mikel Monroy-Castro

Director: PhD. William Alfonso López Rosas

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

**La musealización de monumentos derribados. La escultura de Gonzalo
Jiménez de Quesada en el Museo de Bogotá**

Trabajo de grado presentado como requisito parcial para optar al título de

Magíster en Museología y Gestión del Patrimonio

Mikel Monroy-Castro

Director: PhD. William Alfonso López Rosas

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Artes

Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio

Bogotá, Colombia

2022

A la memoria de Dreyfus, cuya vida iluminó mi camino por maravillosos años, sin él nada habría sido posible.

Agradecimientos

En tiempos pandémicos y pos-pandémicos mis compañeros de trabajo en el Museo de Bogotá, mis docentes y compañeros de la VII cohorte de la Maestría, fueron fundamentales para continuar aprendiendo y creciendo personal y profesionalmente a pesar de la incertidumbre.

Resumen

Título en español: La musealización de monumentos derribados. La escultura de Gonzalo Jiménez de Quesada en el Museo de Bogotá

En los últimos años la sociedad colombiana se vio marcada por el estallido social, la pandemia de COVID-19, y las medidas gubernamentales para hacerles frente. Lo anterior tuvo implicaciones en las formas en las que las instituciones museales se adaptaron a los acontecimientos y se conectaron con sus públicos durante los periodos de aislamiento y cierre de espacios culturales, asunto que se presenta en el primer acápite *Una exposición en medio del confinamiento: Memoria de la “Exposición digital colaborativa ¡No es la peste! La gripa de 1918 desde el presente.*

En el segundo acápite se presenta la propuesta para la renovación de la sala ‘Los imaginarios’ del Museo Arqueológico de Santa María La Antigua del Darién, como parte de una experiencia de trabajo colaborativo.

Finalmente, en el tercer acápite: *La musealización de monumentos conmemorativos derribados. La escultura de Gonzalo Jiménez de Quesada en el Museo de Bogotá*, que busca presentar una reflexión sobre la musealización como respuesta a los cuestionamientos que hace la sociedad a los monumentos conmemorativos. Esto en el marco de las manifestaciones y protestas que se dieron en el país entre 2020 y 2021, en donde los monumentos tomaron un papel importante en la reivindicación de discursos y derechos de diferentes comunidades, quienes cuestionaron su presencia en el espacio público.

Palabras clave: Musealización, Museo de Bogotá, Monumentos conmemorativos, Exposición digital, Renovación, Darién.

Abstract

Título en inglés: The musealization of demolished monuments. The sculpture of Gonzalo Jiménez de Quesada in the Museum of Bogota

In recent years Colombian society was marked by the social outbreak, the COVID-19 pandemic, and governmental measures to deal with them. This had implications for the ways in which museum institutions adapted to the events and connected with their audiences during the periods of isolation and closure of cultural spaces, an issue presented in the first section *An*

exhibition in the midst of confinement: Memory of the "Exposición Digital Colaborativa ¡No es la peste! La gripa de 1918 desde el presente".

The second section presents the proposal for the renovation of the 'Los imaginarios' room of the Archaeological Museum of Santa María La Antigua del Darién, as part of a collaborative work experience.

Finally, in the third section: *The musealization of demolished commemorative monuments. The sculpture of Gonzalo Jiménez de Quesada in the Museum of Bogotá*, which seeks to present a reflection on the musealization as a response to the questions that society asks to the commemorative monuments. This in the context of the demonstrations and protests that took place in the country between 2020 and 2021, where the monuments took an important role in the vindication of discourses and rights of different communities, who questioned their presence in the public space.

Word keys: Musealization, Museum of Bogotá, Commemorative monuments, Digital exhibition, Renovation, Darién.

Contenido

Agradecimientos	4
Resumen	5
Abstract	5
Contenido	7
Lista de imágenes.....	9
Lista de tablas	10
1. Una exposición en medio del confinamiento: Memoria de la Exposición digital colaborativa ¡No es la peste! La gripa de 1918 desde el presente	11
El Museo de Bogotá.....	12
Exposición digital colaborativa ¡No es la peste! La gripa de 1918 desde el presente.....	13
Tiempos y formas	14
Instagram como un nuevo espacio museal	19
Responsabilidades en la exposición	21
Museos y sus públicos.....	23
Aprendizajes y reflexiones	25
2. Imaginando una nueva sala. Trabajo colaborativo sobre el Museo Arqueológico e Histórico de Santa María de La Antigua del Darién.....	41
Parque Arqueológico e Histórico Santa María de La Antigua del Darién	41
El Museo.....	42
Equipo de trabajo.....	43
Propuesta de renovación de la sala Los imaginarios	44
Descripción de las actividades realizadas	45
Aprendizajes y reflexiones	48
3. La musealización de monumentos derribados. La escultura de Gonzalo Jiménez de Quesada en el Museo de Bogotá	56
Una mirada a la musealización	57
Contexto.....	60

Sobre la escultura	62
Fuera abajo	65
Entre flores y tabaco	69
Reflexiones finales.....	70
Anexos	77
a. Guión tema 7 Exposición digital colaborativa ¡No es la peste! La gripa de 1918 desde el presente 77	
b. Selección de publicaciones de la Exposición digital colaborativa ¡No es la peste! La gripa de 1918 desde el presente.....	79
c. Documento de valoración de las salas Museo Arqueológico e Histórico de Santa María de La Antigua del Darién	85
d. Propuesta de renovación sala Los Imaginados Museo arqueológico e histórico Santa María de La Antigua del Darién	91
e. Metodología taller con comunidades Museo arqueológico e histórico Santa María de La Antigua del Darién	110
Bibliografía	118

Lista de imágenes

Imagen 1 Organigrama Instituto Distrital de Patrimonio Cultural	28
Imagen 2 Pieza de divulgación ¡No es la peste!	29
Imagen 3 Página web del Museo de Bogotá	30
Imagen 4 Ecosistema narrativo Exposición digital colaborativa	32
Imagen 5 Etapas de la exposición	31
Imagen 6 Número de publicaciones discriminado por tipo de publicación	33
Imagen 7 Cantidad de publicaciones por sala	34
Imagen 8 Instagram - Sala principal	35
Imagen 9 Fragmento tabla de fuentes empleadas y consultadas	36
Imagen 10 Avances sobre guiones 6 de abril de 2020	37
Imagen 11 Fragmento guión El microbio de la gripa	38
Imagen 12 Feed del Museo de Bogotá en la cuenta de Instagram	39
Imagen 13 Post en Instagram	40
Imagen 17 Casa patrimonial	51
Imagen 18 Plano Casa patrimonial	52
Imagen 19 Muro Sala Maternidades	53
Imagen 20 Detalle plano Sala de exposiciones 02 - Los imaginarios	54
Imagen 21 Museografía actual sala Los imaginarios	55
Imagen 14 Inauguración escultura de Gonzalo Jiménez de Quesada en las Aguas.	74
Imagen 15 Reinauguración escultura de Gonzalo Jiménez de Quesada en 1968.	75
Imagen 16 Mapa de los emplazamientos de 'el Gonzalo' en Bogotá	76

Lista de tablas

Tabla 1 Relación de subtemas, fechas de publicación y número de tarjetas sala ¡No es la peste!	16
Tabla 2 Relación de subtemas, fechas de publicación y número de tarjetas sala Corazones caritativos contra la epidemia.	17
Tabla 3 Relación de subtemas, fechas de publicación y número de tarjetas sala No lo pudimos imaginar.	17
Tabla 4 Relación de subtemas, fechas de publicación y número de tarjetas sala El microbio de la gripa.	18
Tabla 5 Relación de subtemas, fechas de publicación y número de tarjetas sala Después de la epidemia, el hambre.....	18
Tabla 6 Relación de subtemas, fechas de publicación y número de tarjetas sala La gripa universal.	18
Tabla 7 Relación de subtemas, fechas de publicación y número de tarjetas sala Colaboración.	19

1. Una exposición en medio del confinamiento: Memoria de la Exposición digital colaborativa ¡No es la peste! La gripa de 1918 desde el presente

El año 2020 sin lugar a duda generó, de una forma inesperada, una importante marca en la forma de vida de la mayoría de las personas. La pandemia causada por la aparición del virus SARS COV-2, la enfermedad que causa la COVID-19, y sus múltiples efectos, que aún hoy se continúan viendo sobre la salud pública, así como las medidas restrictivas a la movilidad y libertades individuales generadas como respuesta a esta situación, afectaron en múltiples formas a las comunidades y la forma de relacionarse entre sí. De tal manera que experiencias personales y colectivas se vieron transformadas por estas circunstancias, al menos en lo que es posible ver hasta ahora, cuando han pasado poco más de dos años y medio desde la declaratoria de la pandemia por la Organización mundial de la salud el 11 de marzo de 2020.¹

En este marco, las instituciones museales se vieron enfrentadas a múltiples retos para sobrevivir en medio de la crisis, mantenerse vigentes y accesibles a sus públicos a pesar de haber cerrado las puertas de sus espacios físicos, como es posible ver en los análisis y diferentes instrumentos que circularon entre las instituciones museales para medir los impactos sufridos por la pandemia, como la Encuesta Museos colombianos y pandemia, el Informe Museos, profesionales de los museos y COVID-19, y la Encuesta NEMO en museos y COVID-19.²

En esta memoria busco recoger mi experiencia en la *Exposición digital colaborativa ¡No es la peste! La gripa de 1918 desde el presente*, desarrollada en el Museo de Bogotá entre abril y julio de 2020. Allí, como contratista del área de curaduría, hice parte del equipo que estuvo a cargo de la investigación y desarrollo de guiones de la exposición, la cual surge como respuesta de la institución ante las circunstancias adversas y los efectos de las medidas para afrontar la

¹ Organización Panamericana de la Salud, «La OMS caracteriza a COVID-19 como una pandemia - OPS/OMS | Organización Panamericana de la Salud», accedido 19 de abril de 2022, <https://www.paho.org/es/noticias/11-3-2020-oms-caracteriza-covid-19-como-pandemia>.

² Véase Encuesta Museos colombianos y pandemia, 2020, realizada por el Programa de Fortalecimiento de Museos, <http://www.iber museos.org/wp-content/uploads/2020/07/resultados-encuesta-pandemia-y-museos-colombia-pfm-2020.pdf>; Informe Museos, profesionales de los museos y COVID-19, 2020, realizado por el Consejo internacional de museos —ICOM por sus siglas en inglés—, <https://icom.museum/wp-content/uploads/2020/05/Informe-museos-y-COVID-19.pdf>; NEMO survey on museums and COVID-19: How museums increase their online activities, 2020, realizada por la Red de organizaciones de museos europeos —NEMO por sus siglas en inglés—, <https://www.ne-mo.org/news/article/nemo/nemo-survey-on-museums-and-covid-19-increasing-online-activities-of-museums.html>.

pandemia. Esta experiencia me permitió reflexionar sobre la relación existente entre los museos y sus públicos, antes de la pandemia, y la presencia o ausencia digital de los museos y como esto influyó en dichas relaciones.

El Museo de Bogotá

Nace el 11 de julio de 1969 como el Museo de Desarrollo Urbano, el cual hacía parte del Plan de Museos que en 1968 el alcalde de la ciudad Virgilio Barco Vargas creó. Allí se contaba una historia de la ciudad a partir de la infraestructura, los servicios públicos y las transformaciones urbanas. A partir de 1989 comienza un periplo por diferentes espacios en los que en ocasiones no contaba con la posibilidad de exponer las piezas de su colección.³ En el 2003 cambia su nombre a Museo de Bogotá, y en 2006 pasa a ser parte del Instituto Distrital de Patrimonio Cultural –IDPC–, entidad adscrita a la Secretaría de cultura recreación y deporte de Bogotá, lo cual se mantiene hasta la fecha.⁴

El Museo en su estructura administrativa hace parte del IDPC, y allí de la Subdirección de Divulgación y Apropiación (ver Imagen 1). Del equipo del Museo solo el Gerente es funcionario público de libre remoción y nombramiento, todas las demás personas están vinculadas a la entidad mediante contratos de prestación de servicios. Como ocurre regularmente con este tipo de vinculaciones, la continuidad del personal en los procesos de las entidades es limitada y depende de múltiples factores, entre ellos los cambios de administración distrital y la destinación de presupuesto a las entidades.

En 2008, la antigua casa del Virrey Sámano⁵ fue adecuada para convertirla en la sede de exposiciones temporales del Museo, lo que permitió que en 2009 se trasladara allí. Como parte del proyecto Museo Renovado, para su quincuagésimo aniversario, se generó un plan museológico para la colección permanente del Museo, presentando a través de sus ejes curatoriales un lugar para pensar y reflexionar permanentemente sobre la ciudad, la

³ Para más información sobre la historia y acciones del Museo antes del 2017 véase la disertación de Daniel Manjarrés para obtener el título de la Maestría en Museología de la Universidade de São Paulo, 2021.

⁴ Marcela García Sierra et al., *Museo de Bogotá 50 años*, 1.ª ed. (Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, 2019).

⁵ Ubicada en la Cr. 4 # 10 – 18, Bogotá. Casa construida alrededor de 1780, habitada por el Virrey, Gobernador y Capitán general del Nuevo Reino de Granada Juan Sámano y Uribarri, por más de un año desde su posesión el 9 de marzo de 1818. Posterior a la huida de Sámano, la casa pasó por varias manos con su uso para varios locales comerciales, recuperando su uso residencial a finales del siglo XIX. En 1990 es adquirida por la Corporación La Candelaria, su mal estado hizo que se llevara a cabo su restauración en la década de los 2000.

materialización de este se presentó en 2019 en la Casa de los Siete Balcones,⁶ ubicada en la calle 10 con carrera 3ª.

Al iniciar el año 2020 Andrés Suárez fue nombrado gerente del Museo, algunas áreas de trabajo tuvieron cambios en sus equipos recibiendo a nuevos profesionales y manteniendo a algunos que venían trabajando previamente en el Museo. En ese año se integra la dimensión digital del Museo que busca trabajar en la presencia de la institución en espacios digitales como las redes sociales, y de esta manera su cercanía con otros públicos. Esto último fue una variación muy oportuna, pues esta dimensión sería fundamental para atender las acciones durante los momentos más oscuros de la pandemia de COVID-19 y los años posteriores.

Por otra parte, es necesario mencionar que las colecciones del Museo están compuestas en su mayoría por fotografías, tanto en soporte físico como digital, negativos y planimetrías, en una menor proporción objetos tridimensionales, entre los que se encuentran elementos relativos a la prestación de servicios públicos en la ciudad. Las colecciones se encontraban en la sede del Archivo de Bogotá a través de un convenio con dicha institución,⁷ para garantizar un espacio de reserva apropiado para todo el material. Sin embargo, a partir del 2020, parte de las fotografías, negativos y planimetrías se mantienen en el Archivo de Bogotá, mientras que los objetos tridimensionales fueron trasladados a espacios adaptados como reserva en la Casa de los Siete Balcones en el 2021.

Exposición digital colaborativa ¡No es la peste! La gripa de 1918 desde el presente

Con la rápida expansión de casos de COVID-19 en el país durante los primeros días del mes de marzo de 2020, no pasó mucho tiempo para que se expidieran decretos de aislamiento para la población general a nivel local⁸ y nacional.⁹ En Bogotá, desde el 20 de marzo de 2020 todas las actividades no esenciales fueron suspendidas y los desplazamientos quedaron limitados para todo aquello que se considerara una actividad no esencial. En este proceso las instituciones

⁶ Esta casa data de las primeras décadas del siglo XVII, aunque para el momento ocupaba un terreno mayor que el que ocupa actualmente, de tapia pisada y teja, y de un solo piso. Al parecer en las primeras décadas del siglo XIX la casa sufre su mayor transformación, la construcción de una nueva propiedad de dos plantas con cimientos de roca, barro cocido y morteros de cal y arena. La casa es comprada por la Corporación La Candelaria en 1982 y restaurada en 1983. Entre 2009 y 2011 se adelanta el proceso de restauración integral para la adaptación de la casa como sede del Museo.

⁷ García Sierra et al., *Museo de Bogotá 50 años*, 65.

⁸ Alcaldía Mayor de Bogotá, «Decreto 081 de 2020», accedido 1 de junio de 2022, <https://bogota.gov.co/sites/default/files/inline-files/decreto-081-de-2020.pdf>.

⁹ Ministerio de Salud y Protección Social, «Resolución 385 de 2020», accedido 1 de junio de 2022, <https://funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=119957>.

museales se vieron obligadas a cerrar sus puertas sin una idea clara de cuándo volverían a abrirlas.

La ciudadanía en general se encontraba atravesando momentos de incertidumbre respecto a todos los aspectos de la vida, alimentación, vivienda, educación, trabajo; la subsistencia en esos momentos se hizo cada vez más incierta para un gran número de personas. Las dudas e inquietudes, el exceso de información y las falsas noticias sobre la nueva enfermedad y sus efectos, eran el pan de cada día en redes sociales y medios de comunicación.

Ante estas circunstancias excepcionales, al menos en lo que corresponde a la historia reciente del país, una de las primeras preguntas que surge en el equipo del Museo es ¿qué hacer para acompañar a sus públicos? no para ser un elemento distractor de la realidad, sino para aportar a las reflexiones que las circunstancias podían ayudar a generar sobre la forma en la que se vivimos las dificultades como ciudad. De esta manera nos preguntamos por acontecimientos similares en la historia de la ciudad, que permitieran entablar conversaciones con los públicos a través de plataformas digitales que estuvieran al alcance en su momento. Es así como se llega a la idea de hacer una exposición sobre la gripa de 1918, enfermedad que afectó a la población mundial y que originó grandes cambios en las dinámicas sociales de los lugares en los que se iba identificando la enfermedad (ver Imagen 2).

Tiempos y formas

Durante el segundo trimestre de 2020, una gran sombra se cernía sobre todas las personas: la incertidumbre, el no saber cuánto tiempo más iba a durar el aislamiento, los cierres de parques, escuelas, universidades, museos, cines, centros comerciales, etc., si la enfermedad sería cada vez más letal o, por el contrario, desaparecería de un momento a otro en corto tiempo. De esta manera la exposición debía poder empezar a circular sin mucha demora, para garantizar que fuera pertinente e importante en el contexto actual.

Como parte de las primeras decisiones se inició la investigación y recopilación de fuentes primarias y secundarias que permitieran dar cuenta del fenómeno vivido por la sociedad bogotana entre 1918 y 1919 a causa de la pandemia de gripa. De manera simultánea desde el equipo de la dimensión digital del Museo con el acompañamiento del equipo de curaduría se empezaron a discutir las alternativas y posibilidades a nivel técnico y tecnológico con las que se contaba para hacer la exposición.

Para llevar a cabo este proyecto, todos los equipos al igual que el resto de la ciudadanía, se encontraban aislados en sus casas y la forma de comunicarse entre sí se basó en las herramientas de trabajo remoto ofrecidas por la suite de *Google*, empresa con la cual están contratados los servicios de correo electrónico del IDPC. Reuniones virtuales a través de *Google Meet* y el uso de documentos y hojas de cálculo en la nube, fueron indispensables para la planeación de la exposición.

De manera simultánea a las discusiones sobre los soportes y mecanismos de la exposición, se realizaba el trabajo de archivo y construcción de los primeros guiones. En primer lugar la investigación y consolidación de fuentes primarias y secundarias se vio restringida, al igual que el resto de actividades por el aislamiento y el cierre de instituciones culturales como bibliotecas y archivos, razón por la cual todo el material empleado y consultado hizo parte de los acervos dispuestos de manera digital por parte de entidades nacionales e internacionales como la Biblioteca Nacional de Colombia, la Biblioteca Luis Ángel Arango, el periódico *El Tiempo* a través de la plataforma *Google News*, la Biblioteca Nacional de México, la Real Biblioteca Española, la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos de América, repositorios universitarios, entre muchas otras. De igual manera fueron indispensables fuentes impresas, gráficas y orales facilitadas por colaboradores del público, que contaban con ellas en sus casas, así como los testimonios de personas que conocieron de esa pandemia por sus padres y abuelos, y que también vivieron otras epidemias en nuestra historia más reciente.

Los primeros documentos en los cuales se registraron los guiones temáticos de la exposición fueron documentos de texto en los cuales se incluyeron las citas, fragmentos y fotografías de fuentes primarias y secundarias, a partir de los cuales se seleccionaron los contenidos y elementos de interés que tendrían que hacer parte de las piezas de la exposición. Los borradores de los guiones se elaboraban por semanas de publicación de contenido de acuerdo con cada una de las salas temáticas (ver Imagen 5).

Cada una de las salas temáticas propuestas dividió su contenido en publicaciones diarias, en la mayoría de las ocasiones de lunes a viernes en la franja de las 18 a las 20 horas. Esto teniendo en cuenta los registros de visualizaciones e interacciones diarias. Las publicaciones diarias contaron con dos tipos de contenidos, un post en el *feed* de la cuenta con una de las imágenes representativas del tema y una descripción que invitaba a ver el contenido publicado en las historias de la cuenta; el segundo contenido por tanto estaba en forma de tarjetas de historias,

imágenes, videos, animaciones, interacciones y republicación de las respuestas de los públicos, que formaban el contenido del subtema de la sala expuesto cada día.

El número de tarjetas, interacciones y republicaciones fue variable a lo largo de la exposición, basado en los contenidos de los guiones, respuestas del público y estadísticas de rendimiento de los contenidos en la plataforma (ver Imagen 6 e Imagen 7).

A continuación, se presenta la distribución de los contenidos y el tipo de tarjetas empleadas en cada uno de los bloques de distribución en *Instagram*, indicando el número de tarjetas de contenido y de interacciones, así como el número de respuestas obtenidas del público.¹⁰

Salas ¡No es la peste!

1. ¡No es la peste!: Encontrará información para entender la pandemia de 1918, tanto sobre su origen como sus impactos en Bogotá.

Fecha	Subtema	Tarjetas	Interacciones	Total	Respuestas
12-04-2020	No es la peste	4	3	7	
13-04-2020	El arca de Noé	8	1	9	3
14-04-2020	La ciudad agripada	11	2	13	12
15-04-2020	Historia hablada	13	3	16	24
16-04-2020	Epidemias en la historia	6	3	9	3

Tabla 1 Relación de subtemas, fechas de publicación y número de tarjetas sala ¡No es la peste!

2. Corazones caritativos contra la epidemia: Muestra las acciones realizadas para proteger a la población capitalina, en especial a los más vulnerables.

Fecha	Subtema	Tarjetas	Interacciones	Total	Respuestas
27-04-2020	Corazones caritativos contra la epidemia	7	5	12	
29-04-2020	La salud entre lo público y lo privado	8		8	
30-04-2020	El San Juan de Dios no daba abasto	14	1	15	
01-05-2020	Hospitales provisionales en Bogotá	8		8	
04-05-2020	La "caridad de las señoras"	12		12	

¹⁰ El número de respuestas aparece solo para algunos casos, ya que solo algunas de estas fueron incluidas en las historias destacadas de la exposición.

	parte 1				
05-05-2020	La "caridad de las señoras" parte 2	9	2	11	
06-05-2020	<i>In memóriam</i>	6	3	9	
07-05-2020	Glosario caritativo	2	4	6	

Tabla 2 Relación de subtemas, fechas de publicación y número de tarjetas sala Corazones caritativos contra la epidemia.

3. No lo pudimos imaginar: Presenta las condiciones de higiene, infraestructura en la ciudad de 1918: acceso a salud, agua potable, alcantarillado, cementerios y vivienda.

Fecha	Subtema	Tarjetas	Interacciones	Total	Respuestas
11-05-2020	No lo pudimos imaginar	3	2	5	
12-05-2020	Salubridad en Bogotá	12	1	13	17
14-05-2020	La higiene en Bogotá	7	3	10	
15-05-2020	Higienismo y salud	6	4	10	
18-05-2020	De efluvios y miasmas	11		11	
19-05-2020	80 litros	6	3	9	
20-05-2020	Paseo Bolívar y la vivienda popular parte 1	5		5	
21-05-2020	Paseo Bolívar y la vivienda popular parte 2	8	1	9	
22-05-2020	Entre la tierra	7		7	

Tabla 3 Relación de subtemas, fechas de publicación y número de tarjetas sala No lo pudimos imaginar.

4. El microbio de la gripa: Enseña cómo la medicina veía la enfermedad en 1918 y cuáles fueron los esfuerzos realizados para combatir la pandemia.

Fecha	Subtema	Tarjetas	Interacciones	Total	Respuestas
25-05-2020	El microbio de la gripa parte 1	5	1	6	
26-05-2020	El microbio de la gripa parte 2	6	1	7	3
28-05-2020	¿Qué causó la gripa? Parte 1	14	4	18	
28-05-2020	¿Qué causó la gripa? Parte 2	6	2	8	
01-06-2020	Combatiendo el microbio parte 1	5	1	6	
02-06-2020	Combatiendo el microbio parte 2	8	3	11	
03-06-2020	Edificios y salud	9		9	

04-06-2020	Recuerdos de la gripa asiática en Bogotá, 1957	17		17	
06-06-2020	Mandamientos higiénicos	10	1	11	16

Tabla 4 Relación de subtemas, fechas de publicación y número de tarjetas sala El microbio de la gripa.

5. Después de la epidemia el hambre: Esta sala aborda las desigualdades sociales y cómo estas se agudizaron con la pandemia.

Fecha	Subtema	Tarjetas	Interacciones	Total	Respuestas
08-06-2020	Después de la epidemia el hambre parte 1	25	4	29	
09-06-2020	Después de la epidemia el hambre parte 2	16	4	20	
10-06-2020	La gripa tras las rejas parte 1	5	1	6	
11-06-2020	La gripa tras las rejas parte 2	7	5	12	
12-06-2020	La gripa llega al campo parte 1	6	1	7	
15-06-2020	La gripa llega al campo parte 2	5	3	8	
17-06-2020	El pan de cada día parte 1	7		7	
18-06-2020	El pan de cada día parte 2	9	1	10	
19-06-2020	Niños desamparados	6	3	9	

Tabla 5 Relación de subtemas, fechas de publicación y número de tarjetas sala Después de la epidemia, el hambre.

6. La gripa universal: Nos brinda una mirada a lo que pasaba en Colombia y en el mundo durante la pandemia de gripa en 1918.

Fecha	Subtema	Tarjetas	Interacciones	Total	Respuestas
23-06-2020	La colosal guerra en Europa parte 1	11	1	12	
24-06-2020	La colosal guerra en Europa parte 2	11	2	13	
25-06-2020	¿De dónde salió? Parte 1	13	1	14	
26-06-2020	¿De dónde salió? Parte 2	5	7	12	
29-06-2020	Vuelta al mundo	8	3	11	
01-07-2020	En América	9	2	6	
02-07-2020	En casa parte 1	9	1	10	
03-07-2020	En casa parte 2	11	2	13	

Tabla 6 Relación de subtemas, fechas de publicación y número de tarjetas sala La gripa universal.

7. Colaboración: En el cierre conversamos sobre lo que dejó en sus audiencias la exposición ¡No es la peste!

Fecha	Subtema	Tarjetas	Interacciones	Total	Respuestas
06-07-2020	Introducción	11	7	18	
07-07-2020	Conversaciones virales Corazones caritativos	13	4	17	
08-07-2020	Corazones caritativos	4	2	6	
10-07-2020	No lo pudimos imaginar	6	2	8	
11-07-2020	Conversaciones virales No lo pudimos imaginar	13	2	15	
13-07-2020	El microbio de la gripa	8	1	9	
14-07-2020	Conversaciones virales El microbio de la gripa	5	2	7	
15-07-2020	Después de la epidemia	3	2	5	
16-07-2020	Conversaciones virales Después de la epidemia	14	2	16	
17-07-2020	La gripa universal	3	2	5	
17-07-2020	Conversaciones virales	19		19	
18-07-2020	Historia conmemorativa	7		7	
19-07-2020	Balance	9		9	

Tabla 7 Relación de subtemas, fechas de publicación y número de tarjetas sala Colaboración.

8. Tutorial: Conjunto de tarjetas publicadas al cierre de la exposición con un breve tutorial digital sobre como desplazarse entre las salas de la exposición en *Instagram*, junto con la descripción de cada una de las salas.

Instagram como un nuevo espacio museal

Al tener las sedes físicas del Museo cerradas al público, fue necesario reimaginar el espacio museal para mantener el contacto con los públicos, así como la pertinencia de nuestro trabajo para la situación que atravesábamos como sociedad. De esta manera con el apoyo de las diferentes áreas del Museo, pero en particular del equipo digital, se propuso el entorno de la red social *Instagram*¹¹ como un espacio museal digital. Asumiendo el perfil o *feed* del museo como la sede virtual del mismo, este es el espacio principal de una cuenta de *Instagram* en el cual se pueden visualizar todas las publicaciones que ha hecho ese usuario desde que su cuenta

¹¹ Es necesario aclarar que algunas de las funciones y disposiciones de la red social *Instagram* han cambiado desde entonces, se describen aquí sus funcionalidades en el periodo de tiempo que se publicaron contenidos de la *Exposición digital colaborativa ¡No es la peste!*

fue creada (ver Imagen 8). Allí las publicaciones se presentan en orden cronológico descendente, es decir muestra primero las más recientes y por último las más antiguas. Las publicaciones se presentan en forma de cuadrícula de tres columnas.

Los *posts* o publicaciones como piezas de divulgación de la exposición, estos son publicaciones en el *feed* de la cuenta, se puede acceder a ellos de manera permanente, es decir no desaparecen con el tiempo. En una misma entrada se pueden incluir una o varias piezas, máximo diez, que pueden ser imágenes o videos cortos. Las personas que ven las publicaciones pueden hacer comentarios públicos o privados a estas. Estas piezas tienen la opción de ser acompañadas con textos que describen o amplían la información sobre el contenido.

Las historias como piezas y textos de sala, este tipo de publicaciones hacen parte de una funcionalidad de la red social que permite a cada cuenta compartir imágenes o videos cortos con una disponibilidad en línea de tan solo veinticuatro horas. Cuentan con una sección de visualización diferente al *feed* del usuario que las publica accesible de manera automática a los usuarios que siguen dicha cuenta, pero también visible para quienes no la siguen. Cada una de las imágenes o videos que se suben a historias se denominan tarjetas y en estas los públicos pueden hacer comentarios privados, que solo son visibles por el perfil propietario de la historia.

Las historias destacadas como salas, estas se conforman con las historias publicadas previamente por el usuario y son accesibles a partir de su perfil principal, estos espacios son editables y presentan las tarjetas en orden cronológico, de la más antigua a la más reciente. Estos espacios no tienen periodo de caducidad.

Las transmisiones en vivo como actividades parte de la programación educativa, estas consisten en conversaciones entre dos usuarios de la plataforma, un integrante del Museo y una persona invitada. Se transmiten en vivo, a los seguidores de ambas cuentas les llega una notificación automática a través de la cual pueden ver la conversación y hacer comentarios en tiempo real.

De esta manera se le dio otro uso a la red social y se adaptaron nuestras labores a las dinámicas de este entorno. La construcción de los guiones museológicos y museográficos se volcó a la investigación y elaboración de contenidos y piezas para cada una de las salas, contando con todos los pasos que implicaría una exposición física, solo que todo a través de herramientas de trabajo remoto sincrónico y asincrónico.

Responsabilidades en la exposición

Durante la exposición las principales tareas que me fueron encargadas se enumeran a continuación, sin embargo, es necesario aclarar que durante todo el proceso las actividades las realice con el apoyo de la curadora del museo Cristina Lleras, y para el desarrollo de las últimas dos salas de la exposición se integró al equipo un tercer miembro: Esteban Zapata. Así como mencionar el permanente apoyo y retroalimentación en todo lo relativo al mundo digital por parte de Juan Carlos Vargas, responsable de la dimensión digital del Museo.

Cristina Lleras es licenciada en Artes de la Universidad de Georgetown, magister en Historia y teoría del arte, de la Universidad Nacional de Colombia y doctora en Museología de la Universidad de Leicester. Sus investigaciones se han enfocado en reflexiones sobre los discursos museológicos, la práctica curatorial y los derechos humanos.¹² Ha sido la curadora de arte e historia en el Museo Nacional de Colombia –MNC–, y gerente de Artes Plásticas y Visuales del Instituto Distrital de las Artes –Idartes–.¹³ También ha realizado proyectos curatoriales entre el arte y la historia como la co-curaduría para el Museo Efímero del Olvido, exposiciones para la Feria Internacional del Libro de Bogotá –FILBO–, el Museo de Arte Moderno de Medellín y la Cámara de Comercio de Bogotá –CCB–. Desde el 2020 se desempeña como curadora del Museo de Bogotá.

El trabajo de Juan Carlos Vargas ha combinado el diseño de experiencias y estrategias de interacción digital con estudios culturales en patrimonio, memoria y derechos humanos utilizando tecnologías emergentes y plataformas sociales. Ha participado en la co-creación de proyectos digitales para la transformación social que involucran a comunidades apartadas en Colombia, como Tumaco, Nariño y La Gabarra, Norte de Santander con artistas y humanistas. Sus intereses personales se centran en promover la tecnología cívica, la cultura digital a partir del desarrollo de código libre y el uso de la tecnología. Desde el 2017 hasta el 2020 coordinó la implementación del Programa de digital del Museo de Memoria de Colombia un proyecto del Centro Nacional de Memoria Histórica –CNMH–, actualmente lidera la implementación de la estrategia integración digital del Museo de Bogotá.

1. Investigación sobre la gripa de 1918 y recopilación de imágenes: En esta etapa desarrolle una labor investigativa a partir de los conocimientos previos

¹² Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya, «Estudios curatoriales y de patrimonio crítico», accedido 4 de agosto de 2022, <http://arts-practiques-curatorials.recursos.uoc.edu/es/>.

¹³ Arteinformado, «Cristina Lleras Figueroa. Comisario», ARTEINFORMADO (ARTEINFORMADO, 20140603), <https://www.arteinformatado.com/guia/ff/cristina-lleras-figueroa-161787>.

correspondientes a mi formación disciplinar como historiador, con las limitaciones correspondientes al periodo de aislamiento y cierre de instituciones culturales. Toda la información y fuentes fue recuperada de internet, archivos personales, de amigos y colegas. Esta información fue recogida en tablas que facilitarían la consulta e identificación del material recopilado en el proceso (ver Imagen 9).

2. Co-construcción de guiones: A partir de la información depurada y condensada de la investigación se seleccionaron los ejes temáticos que guiarían la exposición, teniendo en cuenta las particularidades de la plataforma a emplear: *Instagram*. Decididos los temas, se procedió a identificar la subdivisión de cada uno de ellos para empezar a definir los contenidos que se circularían a diario.
3. Selección de imágenes y depuración de textos: la naturaleza de *Instagram* como red social está vinculada desde su origen a los contenidos gráficos principalmente de fotografías. Razón por la cual la inclusión de imágenes en los diferentes contenidos era indispensable para garantizar la adherencia de los públicos con la exposición, es decir que las personas estuvieran atentas a las publicaciones diarias que se hacían como parte de la exposición. De la misma forma fue necesario hacer una edición y depuración de los textos que circularían teniendo en cuenta el tiempo disponible en pantalla por tarjeta (15 segundos) y la cantidad de total de texto en el acumulado de las tarjetas diarias (ver Imagen 10).
4. Revisión y corrección de estilo de los guiones: Una vez se generaban los documentos por eje temático, al interior se dividían por subtemas, que correspondía al contenido que circularía por día, éste a su vez en tarjetas que son la unidad de circulación de contenidos en la plataforma a través de la funcionalidad denominada historias.
5. Paso de información a guiones para producción: Una vez revisado, corregido y aprobado el contenido de cada guión temático, este debía transcribirse en una hoja de Excel que sería el insumo para que el equipo de museografía, durante las primeras salas, o la agencia de diseño, posteriormente, generaran las piezas gráficas y audiovisuales que se publicarían. Allí debía ir discriminada toda la información y detalles adicionales que fueran necesarios para la generación del material gráfico (ver Imagen 11).
6. Revisión y corrección de piezas: Una vez generadas las piezas gráficas y audiovisuales de cada subtema, en curaduría las recibíamos y revisábamos de manera que si era necesario hacer correcciones o ajustes se realizaran antes de que fueran publicadas en la plataforma.

7. Selección de imagen post: cada día a la hora de hacer la publicación de las historias, se generaba una publicación en el *feed* que correspondía a la selección de una imagen que diera cuenta del subtema presentado ese día. Estas publicaciones iban acompañadas de un texto en casilla, el cual es un texto que describe e invita a las personas a ver el contenido de las historias. Estas publicaciones también se realizaron en las cuentas de *Facebook* y *Twitter* del Museo (ver Imagen 12 e Imagen 13).
8. Revisión de la historia y post publicados: a diario sobre en la franja de las 18 a las 20 horas, Juan encargado del área digital, hacía la publicación tanto de la historia como del post en *Instagram*, una vez hecha la publicación era necesario verificar que hubiera sido cargada en orden y completa.

Museos y sus públicos

Muchos museos alrededor del mundo durante este periodo se estaban haciendo preguntas sobre sus relaciones con sus públicos en esas circunstancias particulares ¿cómo mantener el contacto con los públicos a pesar del cierre de las instalaciones? ¿qué hacer si la presencia digital del museo para el momento era baja o nula?

La brecha digital existente en la conectividad de los públicos, que para este país sigue siendo muy alta¹⁴ y a nivel mundial el panorama tampoco es muy distinto,¹⁵ pero también de los museos es muy alta, iniciando con la conexión a internet, pero acentuándose en la presencia de estos en la red ya sea a través de sitios web propios, colectivos o en redes sociales.

Para muchos de los museos los espacios digitales siguen siendo espacios que son empleables solo para la publicación de piezas de divulgación, sin aprovechar aun las facilidades, que plataformas como las redes sociales, por su naturaleza, tienen para facilitar la comunicación, interacción e intercambio de opiniones de sus usuarios.

La pandemia, y las medidas tomadas por los gobiernos a nivel mundial, representaron un choque directo de los museos con esta realidad: no contar con la implementación de estrategias digitales que favorecieran el mantenimiento del contacto con sus públicos, cuando no se tenía la posibilidad de hacer actividades en los espacios físicos. ¿Qué hacer entonces? La

¹⁴ “De acuerdo con los indicadores básicos de tenencia y uso de las TIC del DANE de 2019, el 51,9% de los hogares colombianos tenía conexión a internet”. Casa Editorial El Tiempo, «La brecha digital, el desafío que debe encarar el MinTic», Portafolio.co, accedido 24 de septiembre de 2022, <https://www.portafolio.co/economia/gobierno/la-brecha-digital-el-desafio-que-debe-encarar-el-mintic-558433>.

¹⁵ “Alrededor del 60% de la población mundial tiene acceso a Internet, pero la mayoría de esas personas vive en países desarrollados. En los países menos adelantados, solo una de cada cinco personas tiene acceso a Internet”.

crisis inicial ante las primeras medidas de aislamiento no se hizo esperar, quienes se repusieron más rápido fueron aquellos que contaban con una presencia digital previamente consolidada o en desarrollo, mientras los entre los demás algunos concentraron sus esfuerzos para activarse digitalmente, otros se quedaron por fuera, bien por falta de recursos técnicos y económicos, como por desinterés o aprehensión al mundo digital.

Algunas instituciones museales que ya contaban con digitalizaciones de sus colecciones y virtualizaciones de sus recorridos con anterioridad, decidieron ponerlos a disposición del público a través de sus páginas web, redes sociales o plataformas como *Google Arts & Culture*.¹⁶ Lo mismo ocurrió con otros productos digitales o digitalizados que fueron recirculados a través de las plataformas en las que tenían presencia digital, pero en algunos casos esto ocurrió sin tener en cuenta las características de los productos, de las plataformas, ni las condiciones de los públicos.

Esta situación en poco tiempo llevo a una sobreproducción de contenidos y actividades virtuales desarrolladas desde los museos en todas partes del mundo, era posible pasar el día entero saltando de una actividad a otra, de instituciones alrededor del mundo, y claro, a eso había que sumarle las clases virtuales, las reuniones de trabajo y las charlas con amigos, todo esto ocurría a través de la misma pantalla lo cual terminó por saturar a los públicos, como lo menciona Américo Castilla en el webinar “El Museo y sus públicos en tiempos de crisis: difusión, comunicación, accesibilidad, inclusión e igualdad – 18 de junio de 2020” desarrollado por Ibermuseos.¹⁷ Sobre esto también podemos volver sobre las palabras de Pierre Levy en *Cibercultura* “La emergencia del ciberespacio no significa en absoluto que “todo” es finalmente accesible, sino más bien que el Todo está definitivamente fuera de alcance”.¹⁸

Volviendo sobre el eje de este acápite, encontramos que, para entonces, y aun hoy, el Museo de Bogotá no contaba, con una página *web* exclusiva, solo tiene una subpágina dentro de la página *web* del IDPC,¹⁹ en la cual se presentan contenidos informativos sobre las exposiciones y actividades que desarrolla el museo, con una interfaz básica (ver Imagen 3).

¹⁶ Como fue el caso del Museo del Prado en Madrid, *Galleria degli Uffizi* en Florencia, Museo del Louvre en París, Museo Hermitage en San Petersburgo, Museo Nacional de Colombia, entre otros.

¹⁷ <http://www.ibermuseos.org/recursos/noticias/webinario-museos-y-territorio-reafirmacion-del-rol-social-en-tiempos-de-pandemia/>

¹⁸ Pierre Lévy, *Cibercultura: informe al consejo de Europa* (Anthropos Editorial, 2007), 133.

¹⁹ Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, IDPC, «Museo de Bogotá (MdB) - Instituto Distrital de Patrimonio Cultural», Institucional, 2022, <https://idpc.gov.co/museo-de-bogota/>.

Las redes sociales del museo en las plataformas *Facebook*, *Twitter* e *Instagram* ya existían, pero el uso que se les daba era principalmente informativo sobre las actividades presenciales que se realizaban en las sedes del Museo. A partir de esto se analizó cuál de estas redes ofrecía las mejores condiciones para la presentación de la exposición teniendo en cuenta factores como la trazabilidad, disponibilidad de los contenidos, formatos aceptados, número de seguidores y alternativas de interacción con los públicos. Entonces se tomó la decisión de presentar los contenidos de la exposición a través de la cuenta de *Instagram* del Museo, empleando *Twitter* y *Facebook*, como salas alternas en las que se compartirían piezas alusivas a la exposición y que redirigieran al público a *Instagram*, como nodo central de la misma, convirtiéndose todas ellas parte del ecosistema narrativo y expositivo (ver Imagen 4).

La posibilidad de hacer transmisiones en vivo, mantener un espacio organizado con las publicaciones, recuperar las historias semana a semana para que una vez finalizada la exposición pudiera ser vista y consultada por los públicos, y la facilidad para establecer dinámicas de interacción de la plataforma fueron algunas de las características que favorecieron esta decisión. El Museo abrió su cuenta en esta red social en agosto de 2016, desde entonces y hasta la fecha, el 2020 ha sido el año con mayor número de publicaciones en esta red.

Aprendizajes y reflexiones

La experiencia a partir del desarrollo de esta exposición fue muy valiosa en mi proceso de formación como museólogo, pues me permitió vivir y comprender en la práctica la importancia de la comunicación constante entre las diferentes áreas del museo a la hora de realizar una exposición, así como el mantenerse en contacto permanente con los públicos y la utilización de las estadísticas de visualización y participación de estos a la hora de tomar decisiones sobre las publicaciones futuras.

Acercarme al proceso de construcción de guiones, me permitió identificar que el desarrollo de los guiones y los textos en sala no es un proceso independiente y en el que solo interviene la curaduría, es necesario intercambiar saberes y opiniones con los demás equipos del museo para garantizar la pertinencia, legibilidad y apropiación de los contenidos por todos, esto favorece que el desarrollo de los contenidos y actividades por parte de museografía, digital y educación no se vean como elementos aislados o añadidos a los guiones curatoriales.

Otro aprendizaje de esta experiencia corresponde a la valoración de la cantidad de manos y horas de trabajo que hay detrás de una exposición digital, en la planeación, edición, selección y desarrollo de contenidos, y que no por tener soportes digitales, los volúmenes de trabajo son menores a los de otras exposiciones.

Debido a que en el Museo se estaban adelantando los contenidos y diseños museográficos de la exposición temporal *Adentro. Historias de vida en Bogotá*, los diseñadores contratados por el Museo no eran suficientes para las necesidades de estas dos exposiciones en simultáneo, razón por la cual fue necesaria la contratación de una agencia de diseño, para la elaboración de las piezas gráficas de la exposición digital a partir de la segunda sala. Esto implicó un cambio en el estilo gráfico de las publicaciones, que tomó un tiempo armonizar, así como que ellos se adaptaran a la forma en la que estábamos generando la información para la producción de las piezas con hojas de cálculo, que contenían los diferentes niveles de texto, los recursos de imagen o video, los textos de subtítulos para las piezas sonoras y audiovisuales, así como las observaciones sobre lo que piezas particulares debían reflejar. Desde mi experiencia eso fue lo más complejo, porque a pesar de que se hicieron reuniones de empalme y se explicaron las formas de trabajo que se venían adelantando con el equipo del Museo, el proceso de empalme con el nuevo equipo de diseño requirió de un mayor tiempo para la asimilación de las formas de trabajo que estábamos implementando desde el Museo.

Particularmente el observar cómo una situación específica e inesperada como el aislamiento de la mayoría de la población mundial en simultánea puso en evidencia el rezago o descuido de los museos en las relaciones con sus públicos, pues dejaron que estas dependieran casi que completamente de las interacciones que se dan en los espacios físicos de estas instituciones, sin articular herramientas digitales para el mantenimiento de estas relaciones, y no solo como espacios de divulgación de invitaciones a actividades presenciales.

Poder ver de primera mano la relevancia en el diseño apropiado de dinámicas y estrategias de comunicación con los públicos aprovechando las herramientas disponibles y que no implican una inversión adicional a las instituciones como lo son las redes sociales, fue muy significativo para mí, pues representan nuevos espacios en los que se construyen relaciones de colaboración y participación de los públicos habituales del museo, pero también de todos aquellos que por diferentes circunstancias no pueden acercarse a las sedes del museo.

De igual manera, la forma de comunicarse con los públicos era distinto, no se trataba de transcribir lo que haríamos en una exposición física al mundo digital, fue necesario entender las dinámicas propias de este mundo y a partir de allí generar los contenidos. Este fue un proceso de aprendizaje continuo a lo largo de la exposición, para el cual fue necesario desaprender y estar dispuestos a aprender las lógicas del nuevo espacio museal en el que nos encontrábamos trabajando.

Finalmente, a pesar de que la pandemia por COVID-19 llevó a los museos a enfrentarse a la dimensión digital, aun hoy, poco más de dos años después, esta sigue siendo uno de los espacios menos atendidos en estas instituciones, al ser vista como algo accesorio o el espacio donde se replica la información y material que en físico producen los museos. Es necesario fortalecer esta área en los museos aprovechando la experiencia y los aprendizajes obtenidos durante la pandemia, así como mantener abierta la puerta para reimaginar otros espacios como espacios museales, que permitan alcanzar a otras comunidades, que por diversas circunstancias no pueden acceder a los espacios museales convencionales.

Organigrama Instituto Distrital de Patrimonio Cultural

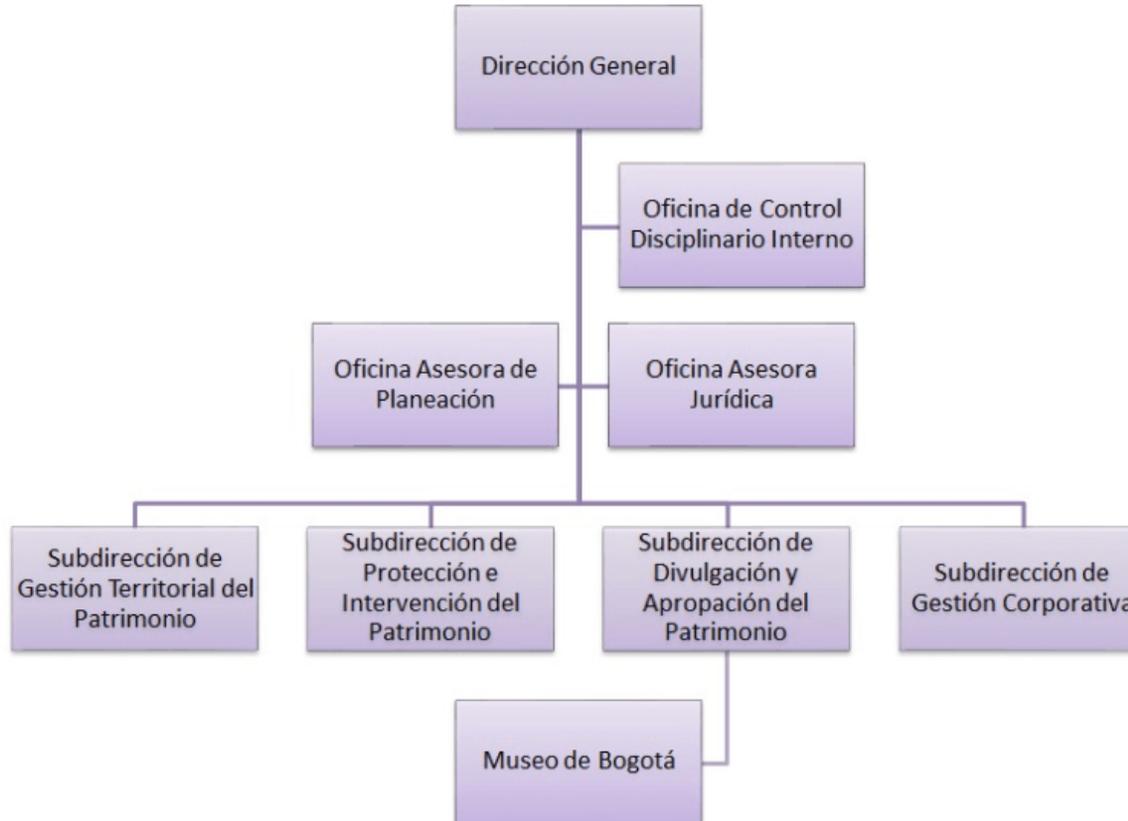


Imagen 1 Organigrama Instituto Distrital de Patrimonio Cultural²⁰

²⁰ Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, IDPC, «Organigrama», Institucional, Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, 2022, <https://idpc.gov.co/3-4-organigrama>.

EXPOSICIÓN DIGITAL COLABORATIVA

¡NO ES LA PESTE!

La gripa de 1918
desde el presente

11 de abril al
6 de junio de 2020



@museodebogota

Con el apoyo de

CROMOS



La cultura
es de todos

Mincultura



Biblioteca
Nacional
de Colombia

MUSEO DE
BOGOTÁ



BOGOTÁ

INSTITUTO DISTRITAL DE
PATRIMONIO CULTURAL

Imagen 2 Pieza de divulgación ¡No es la peste!²¹

²¹ Museo de Bogotá, «Pieza de divulgación ¡No es la peste!», Instagram, @museodebogota, 9 de abril de 2020, https://www.instagram.com/p/B-xCiR6JqbR/?utm_source=ig_web_copy_link.



Imagen 3 Página web del Museo de Bogotá²²

²² Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, IDPC, «Museo de Bogotá (MdB) - Instituto Distrital de Patrimonio Cultural».

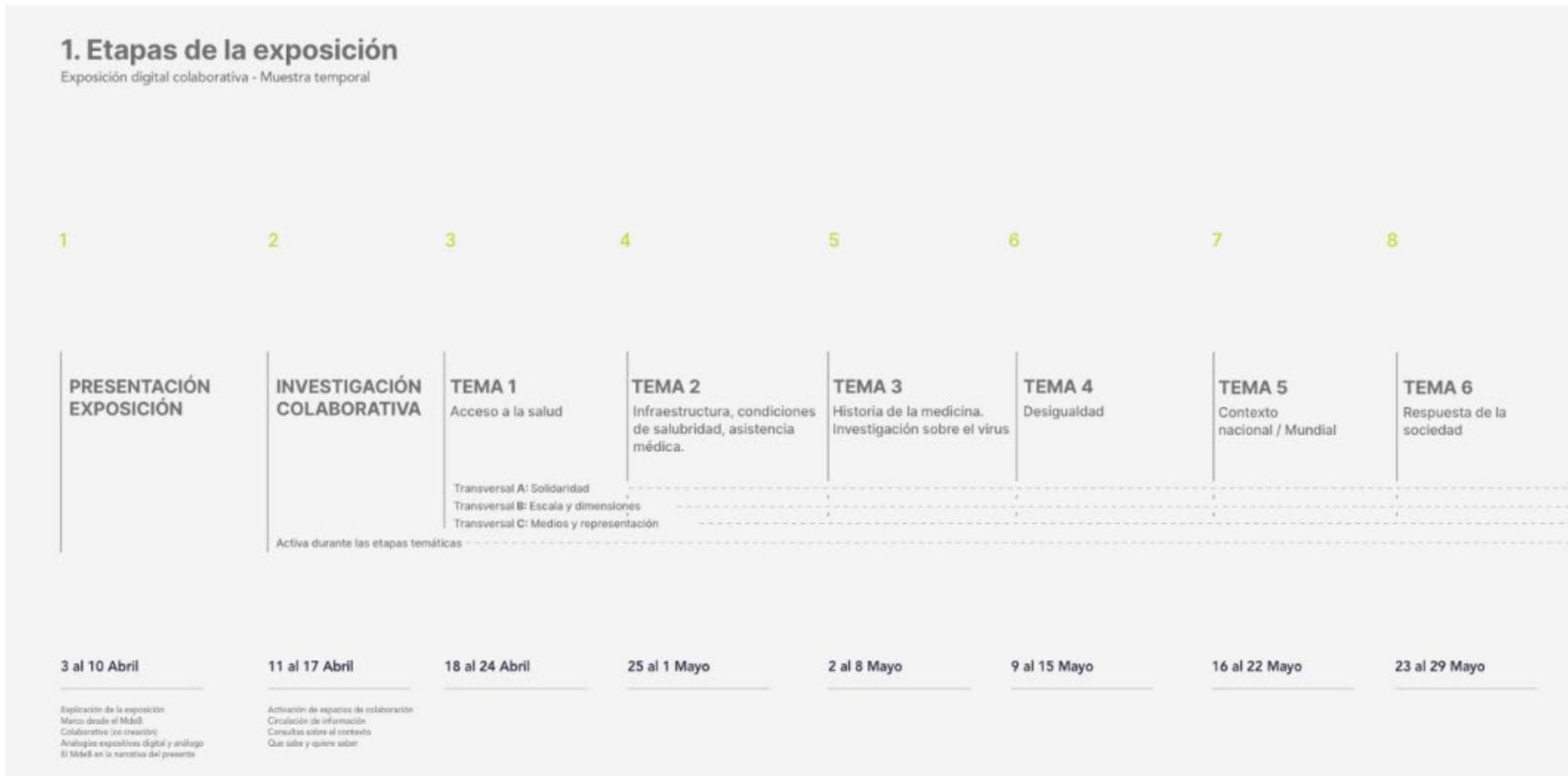


Imagen 4 Etapas de la exposición²³

²³ Juan Carlos Vargas, «¡No es la peste! Prototipo 31 de marzo de 2020», 31 de marzo de 2020, Museo de Bogotá.

2. Ecosistema narrativo

Exposición digital colaborativa - Muestra temporal



Imagen 5 Ecosistema narrativo Exposición digital colaborativa²⁴

²⁴ Vargas.

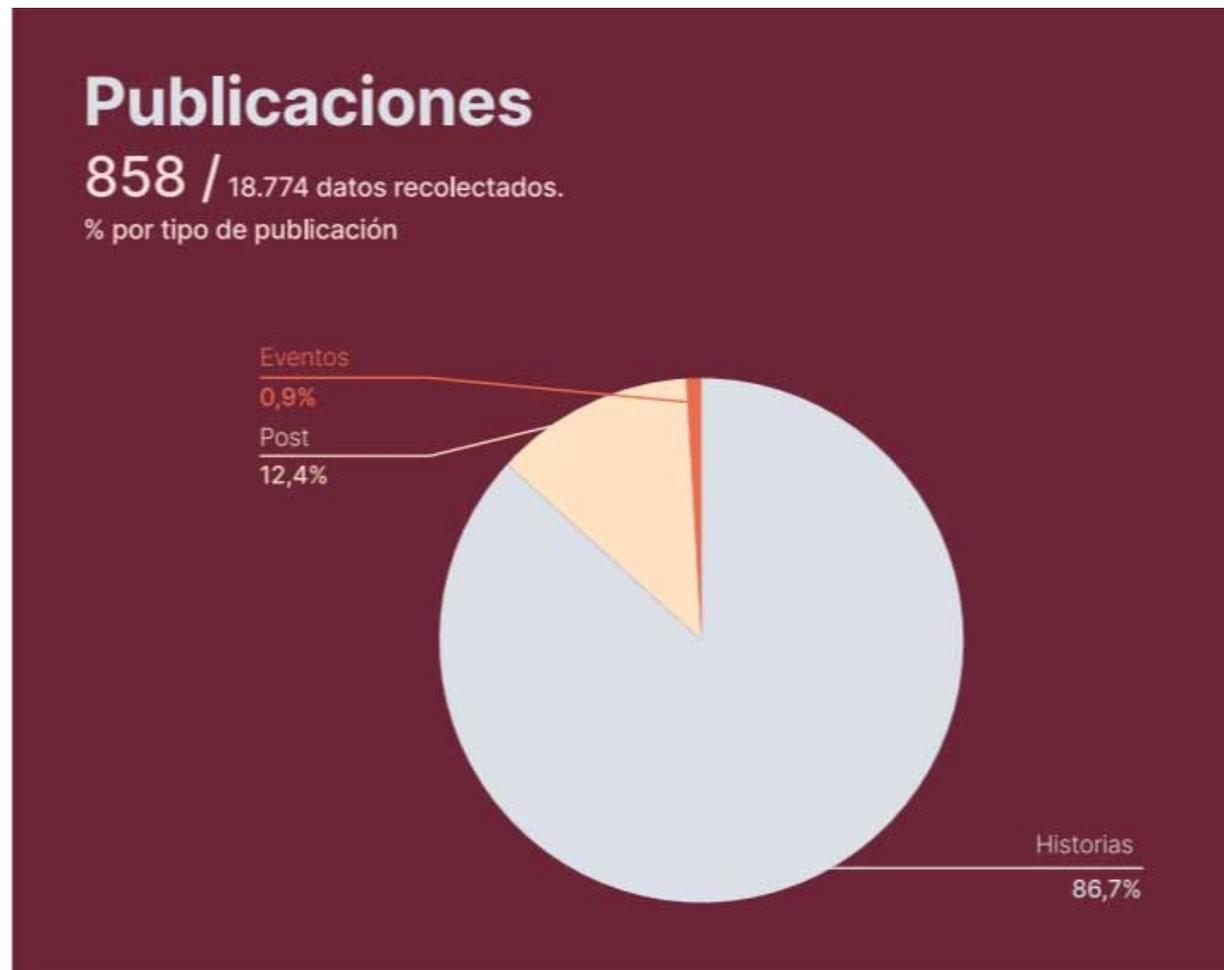


Imagen 6 Número de publicaciones discriminado por tipo de publicación²⁵

²⁵ Sonia Peñarete y Juan Carlos Vargas, «Informe cuantitativo Exposición digital colaborativa ¡No es la peste! La gripa de 1918 desde el presente» (Bogotá: Museo de Bogotá, 2020), 4, Museo de Bogotá.

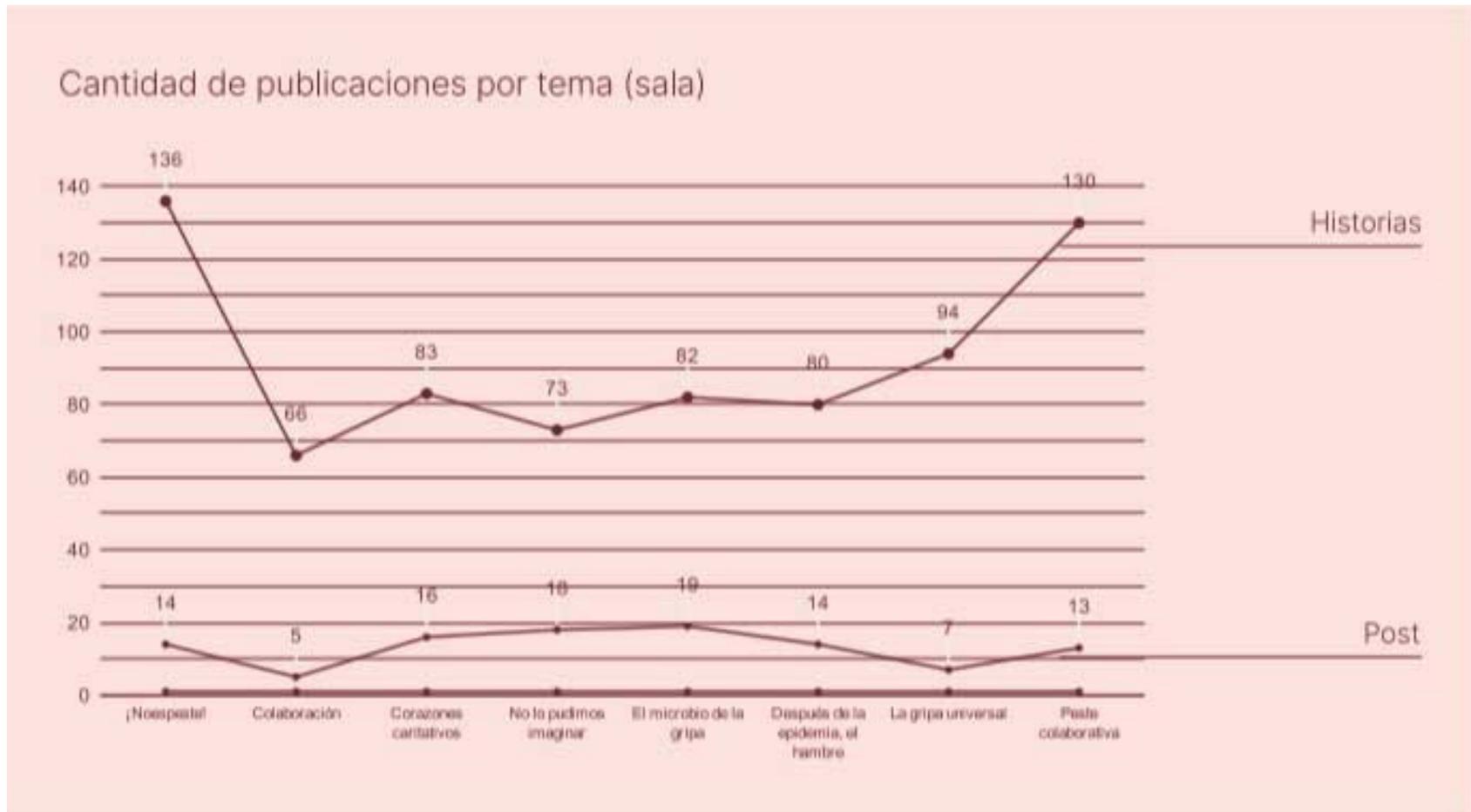


Imagen 7 Cantidad de publicaciones por sala²⁶

²⁶ Peñarete y Vargas, 5.

2. Instagram - sala principal

Exposición digital colaborativa - Muestra temporal



Imagen 8 Instagram - Sala principal²⁷

²⁷ Juan Carlos Vargas, «¡No es la peste! Muestra temporal - versión 2», 7 de abril de 2020, Museo de Bogotá.

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O
1															
2		Número	Periodico	Titulo	Tipo	Formato	Fecha	Pag	Descripción / transcripción	Nº	Eje	Lugar referido	Observación	Fuente	
3		001	El Nuevo Tiempo	Instalación de la Junta de Socorro		Texto	25/10/1918	1	Decreto 59 de 1918.	1	Corazones caritativ	Bogotá		Digitalizado BN	
4		002	El Tiempo	Decreto número 59 de 1918 (octub		Texto	25/10/1918	2	"Ayer dictó la Alcaldía un decreto sobre el	1	Corazones caritativ	Bogotá		https://news.gq	
5		003	El Tiempo	Esta junta de Socorros [...]		Texto	25/10/1918	2	"[...] Sabemos que hoy se adaptaran los sa	1	Corazones caritativ	Bogotá		https://news.gq	
6		004	El Tiempo	La Junta de Socorro [...]		Texto	25/10/1918	2	"La Junta de Socorro necesita el apoyo inn	1	Corazones caritativ	Bogotá		https://news.gq	
7		005	El Tiempo	Suscripción popular para socorrer		Texto	25/10/1918	2	Llamado a donar dinero a la Junta y lista d	1	Corazones caritativ	Bogotá		https://news.gq	
8		006	El Nuevo Tiempo	El primer hospital		Texto	26/10/1918		"El hospital situado en las proximidades de En pocas horas fue organizado este hospita Es admirable el apoyo que todas las clase	1	Corazones caritativ	Bogotá		Digitalizado BN	
9		007	El Nuevo Tiempo	Los nuevos hospitales		Texto	26/10/1918		A mas tardar en la tarde de hoy estaran lis A iniciativa de las señoras Arbelaez de Urd Para los enfermos del Paseo Bolívar se ad	1	Corazones caritativ	Bogotá		Digitalizado BN	
10		008	El Tiempo	Un esfuerzo máximo		Texto	26/10/1918	2	Descripción de lo hecho hasta ahora por la	1	Corazones caritativ	Bogotá		https://news.gq	
11		009	El Tiempo	La Lucha contra la epidemia en Bo		Texto	26/10/1918	2	Descripcion de lo que se hace para estable	1	Corazones caritativ	Bogotá		https://news.gq	
12		010	El Tiempo	La obra de la Junta de Socorros -		Texto	26/10/1918	2	Como se dejo equipado y organizado el H	1	Corazones caritativ	Bogotá		https://news.gq	
13		011	El Tiempo	Sumas consignadas en la Oficina		Texto	26/10/1918	2	Lista y montos de donaciones	1	Corazones caritativ	Bogotá		https://news.gq	
14		012	El Tiempo	A las personas que deseen enviar		Texto	26/10/1918	2	Donaciones para hospitales enviarlos a la	1	Corazones caritativ	Bogotá		https://news.gq	
15		013	El Tiempo	La suscripción popular para las vic		Texto	27/10/1918	2	"Se levantan casi quince mil pesos oro en	1	Corazones caritativ	Bogotá		https://news.gq	
16		014	El Tiempo	Suscripción para los devalidos vict		Texto	27/10/1918	2	"cuotas consignadas ayer en el Banco de C	1	Corazones caritativ	Bogotá		https://news.gq	
17		015	El Nuevo Tiempo	Los comites de señoras de la Junta		Texto	28/10/1918	2	La junta ayer. - Defunciones. - Colegio den	1	Corazones caritativ	Bogotá		Digitalizado BN	
18		016	El Tiempo	Hospitales	Aviso	Texto	28/10/1918	2	"Se pone en conocimiento del público que	1	Corazones caritativ	Bogotá		https://news.gq	
19		017	El Tiempo	La epidemia de gripa		Texto	29/10/1918	2	"- Muertes de ayer. - Servicio de asistencia	1	Corazones caritativ	Bogotá		https://news.gq	
20		018	El Tiempo	La legación británica y los menesterosos		Texto	29/10/1918	2	"Los fondos administrados por la legación	1	Corazones caritativ	Bogotá		https://news.gq	
21		019	El Tiempo	La obra de la caridad		Texto	30/10/1918	2	"Necesidad de no desmayar. - Para reunir	1	Corazones caritativ	Bogotá		https://news.gq	
22		020	El Nuevo Tiempo	Reorganización de la Junta (Los e		Texto	31/10/1918	2	"En las horas de la mañana del día de hoy Se ha dividido la Junta en 4 grandes secci Esta organización de la Junta le permitirá	1	Corazones caritativ	Bogotá		Digitalizado BN	
23		021	El Nuevo Tiempo	Medicos de las camaras (Los extra		Texto	31/10/1918	2	"Por insinuación del presidente de la Junta A causa de la enfermedad de los demás m	1	Corazones caritativ	Bogotá		Digitalizado BN	
24		022	El Tiempo	Epidemia		Texto	31/10/1918	2	La Junta de Socorros solicita articulos para	1	Corazones caritativ	Bogotá		https://news.gq	

Imagen 9 Fragmento tabla de fuentes empleadas y consultadas²⁸

²⁸ Cristina Lleras Figueroa, M. A. Monroy Castro, y Esteban Zapata, «NP_Fuentes empleadas y consultadas», 2020, Museo de Bogotá.

¡No es la peste! La gripa de 1918 desde el presente

Historia 1

T1

“No es peste Bubónica”

Titulaba el periódico *El Nuevo Tiempo* del 31 de octubre de 1918 cuando un virus de influenza no daba tregua en Bogotá.

T2

¿Sabe qué es la peste bubónica? (Si/NO)

T3

La “peste bubónica” alude a una epidemia que exterminó millones de europeos durante la edad media, a causa de la transmisión de una bacteria.

T4

¿Y qué tiene que ver con Bogotá en el siglo XX?

Respuesta abierta

T5

La epidemia de gripa que azotó al mundo entero entre 1918 y 1919 era un virus desconocido. Inicialmente en Bogotá se pensó que se trataba de una bacteria.

Historia 2

T1

Bogotá era una ciudad de apenas 143.994 habitantes

Se calcula que dos tercios se contagiaron de gripa.

T2

Décadas más tarde, los bogotanos recordarán a la mal llamada “dama española” o “gripa española” con horror

T3

La gripa de 1918 tiene su origen en España

(Si/No)

Imagen 10 Avances sobre guiones 6 de abril de 2020²⁹

²⁹ Cristina Lleras Figueroa y M. A. Monroy Castro, «NP_T1_Ideación Guion», 6 de abril de 2020, Museo de Bogotá.

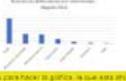
	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	
1	TABLERO GUIONERO S5 Tema 5. MICROBIO DE LA GRIPA <small>Plan general, a disposición del docente para ser usado o adaptado</small>			IA CALDERARIO		IA PARTIOTRAMPON		IA METRICAS				
2	10			25		35		45		55		
3	T. paratifa			T. Inmersion		T. Tapa		T. Tapa		T. Imagen		
4	IA A El microbio de la gripe	El 1918 se pensó que el virus era un virus. ¿United ha confundido los nombres del microbio con los síntomas generados por la COVID-19? (Fuentes) Si / No		¿... no estamos acostumbrados a tener el cuerpo lleno con virus? ¿entonces paratifo, es esta enfermedad también? ¿entonces ¿cómo se que a cada persona que tiene paratifo sus células con virus de golpe y le da síntomas de náuseas de desmayar sus conocimientos en estos momentos y mediciones?		En Bogotá esas cosas son las enfermedades del sistema respiratorio pero más allá y ¿¿¿¿¿¿¿¿¿¿.		Tabla de defunciones por enfermedades enterococcosis				
7												
8		Biblioteca Nacional de Colombia. El Nuevo Tiempo. 31 de octubre de 1918.		Biblioteca Nacional de Colombia. Bogotá. El Comercio. 2 de noviembre de 1918.		Buscar en la pista lateral de la pestaña superior de las sesiones. (Categorías: Búsqueda de defunciones) Biblioteca Nacional de Colombia. Bogotá.		Biblioteca Nacional de Colombia. Bogotá. Municipal de Bogotá. 31 de noviembre de 1918.				
9	PRODUCCIÓN Toluca			A2		MP + NC		A5				
10												
11	17			27		37		47		57		
12	T. Tapa			T. Inmersion		T. Tapa		T. Tapa		T. Tapa		
13	IA D El microbio de la gripe	Según los datos del Ministerio, en 1918 murieron 5.164 personas en Bogotá. Se cree que la gripe fue la causa del 30% de la muerte, infecciones secundarias, infecciones bacterianas, tuberculosis, fiebre tifoidea, disentería y otras enfermedades.		¿Cuál enfermedad se cree que causó la muerte en Bogotá en 1918? ¿Qué se cree que los causó?		La gripe no fue la causa principal de mortalidad de la población infante. Si bien la epidemia causó un aproximado de 130 muertes en menores de 3 años, durante 1918 murieron 2.000 niños y niñas menores de un año de infecciones secundarias. De un 1 año a 10		La epidemia generada desde antes de la causa de la gripe en las enfermedades antes las causas de la gripe en la ciudad.		También se cree que a la gripe se le atribuye y el consumo de alcohol.		
14				Cuadro de Enfermedades secundarias del sistema respiratorio bacteriano tuberculosis Tisisis malarica								
15		¿Qué se cree que la gripe, se que sea en 1918. 1917-1918. EPIDEMIOLOGIA INFERIOR 421. 12% Infecciones bacterianas secundarias 37% Tisisis malarica 30%		¿Qué se cree que la gripe, se que sea en 1918. 1917-1918. EPIDEMIOLOGIA INFERIOR 421. 12% Infecciones bacterianas secundarias 37% Tisisis malarica 30%		Buscar en la pista lateral de la pestaña superior de las sesiones. (Categorías: Búsqueda de defunciones) ¿Qué se cree que la gripe, se que sea en 1918. 1917-1918. EPIDEMIOLOGIA INFERIOR 421. 12% Infecciones bacterianas secundarias 37% Tisisis malarica 30%		Colección Museo de Bogotá. Fondo Luis A. Alcázar		El Tiempo. 5 de mayo de 1918.		
16	PRODUCCIÓN Por el Páramo			A2		MG		A2		A2 + AP		
17												
18	19			29		39		49		59		
19	Ilustración			Ilustración		T. Video		T. Video		T. Video		
20	IA A ¿Qué causó la gripe?	Responde a la pregunta del guionero ¿Cómo ha cambiado el concepto de enfermedad?		Responde a la pregunta del guionero ¿Cómo ha cambiado el concepto de enfermedad?		Video 1 Marcela Garcia		Video 1 Marcela Garcia		¿Sabe cómo se inventó el microscopio óptico?		
21						Video de Marcela Garcia		Video de Marcela Garcia		(¿Qué cuestionario?) A. 1830 B. 1920 C. 1630		
22		¿Qué se cree que la gripe, se que sea en 1918. 1917-1918. EPIDEMIOLOGIA INFERIOR 421. 12% Infecciones bacterianas secundarias 37% Tisisis malarica 30%		¿Qué se cree que la gripe, se que sea en 1918. 1917-1918. EPIDEMIOLOGIA INFERIOR 421. 12% Infecciones bacterianas secundarias 37% Tisisis malarica 30%		Video de Marcela Garcia		Video de Marcela Garcia		¿Qué se cree que la gripe, se que sea en 1918. 1917-1918. EPIDEMIOLOGIA INFERIOR 421. 12% Infecciones bacterianas secundarias 37% Tisisis malarica 30%		
23										Foto pedir al archivo		

Imagen 11 Fragmento guión El microbio de la gripe³⁰

³⁰ Cristina Lleras Figueroa y M. A. Monroy Castro, «NP_T5_Guion borrador», 2020, Museo de Bogotá.

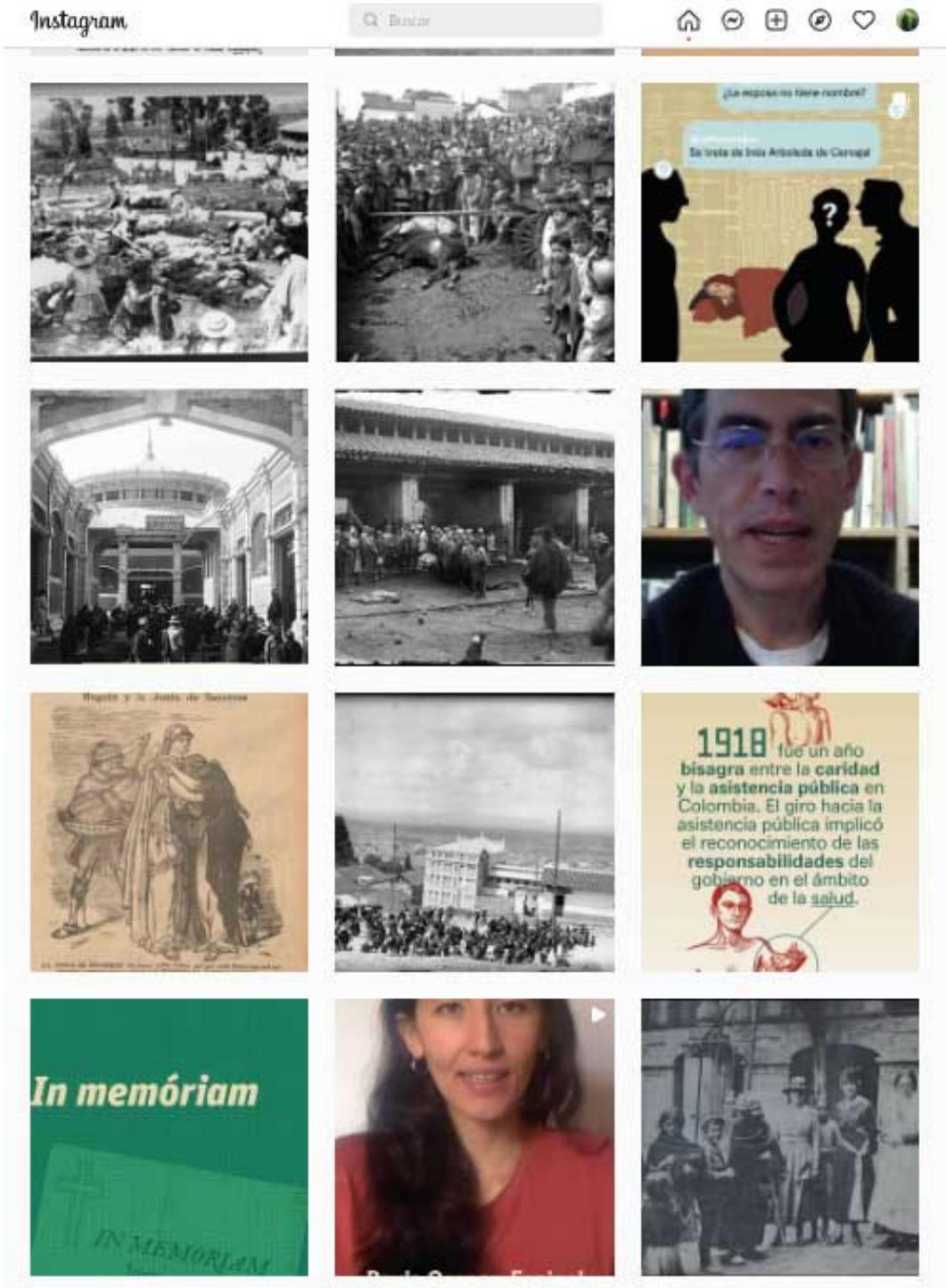
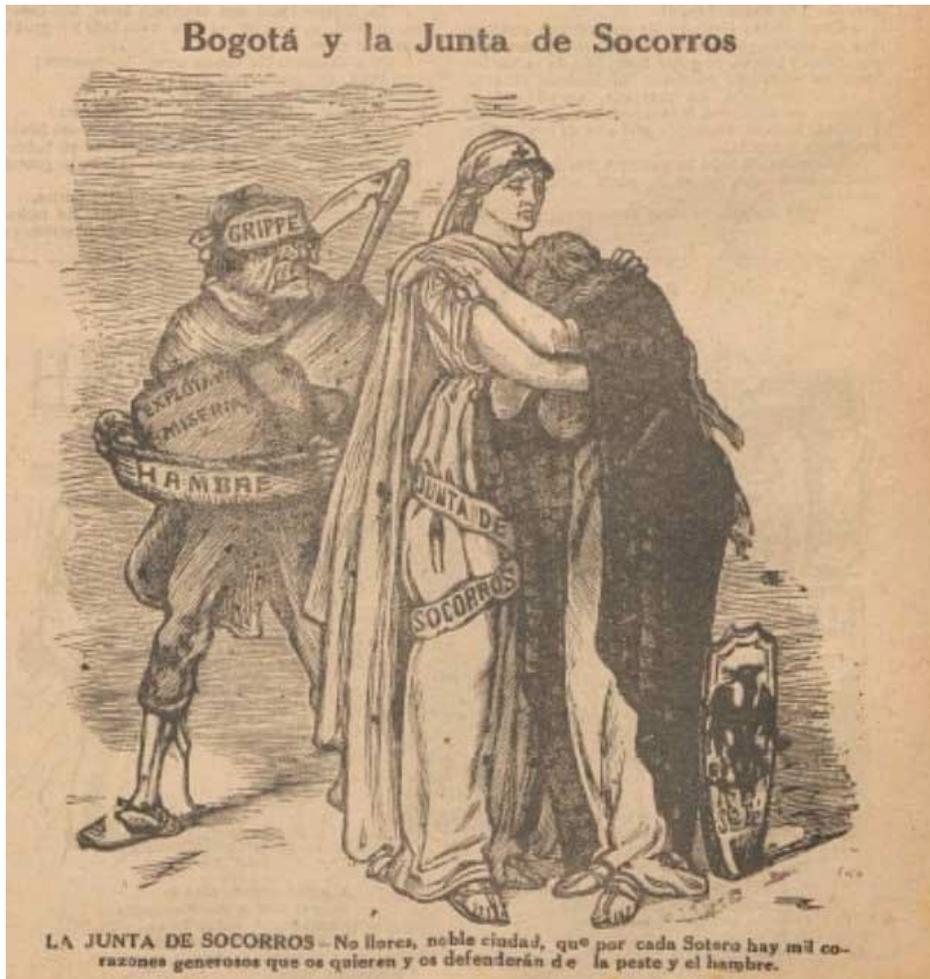


Imagen 12 Feed del Museo de Bogotá en la cuenta de Instagram³¹

³¹ Museo de Bogotá, «Museo de Bogotá (@museodebogota) • Fotos y videos de Instagram», s. f., <https://www.instagram.com/museodebogota/>.



museodebogota • Siguiendo



museodebogota Segunda publicación de nuestra sala 'No lo pudimos imaginar'..

Influyeron los factores socioeconómicos para que algunos sectores de la población resultaran más perjudicados que otros en la epidemia de gripa de 1918? ¿Influyen esos mismos factores ahora? Pueden ver la historia completa en nuestra biografía 📖
#NoEsLaPeste

105 sem



pilar torresalv Amo este trabajo que están haciendo. Gracias!



105 sem 1 Me gusta Responder



andre_forero_vida_sana Genial esa foto...



105 sem 1 Me gusta Responder



Les gusta a cristianflr93 y 239 personas más

12 DE MAYO DE 2020



Agrega un comentario...

Publicar

Imagen 13 Post en Instagram³²

³² Museo de Bogotá, «Post en Instagram», Instagram, @museodebogota, 12 de mayo de 2020, <https://www.instagram.com/p/CAG0ar6pymH/>.

2. Imaginando una nueva sala. Trabajo colaborativo sobre el Museo Arqueológico e Histórico de Santa María de La Antigua del Darién

Como parte de la experiencia formativa de la Maestría se da la opción a sus estudiantes de realizar uno de los componentes prácticos que son solicitados como requisitos de grado, hacer un trabajo colaborativo en una institución museal. En este caso particular conformamos un equipo de cinco estudiantes de la séptima cohorte para adelantar una propuesta de renovación para las salas del Museo y Parque Arqueológico e Histórico de Santa María de La Antigua del Darién, el cual hace parte del Instituto Colombiano de Antropología e Historia –ICANH.

Parque Arqueológico e Histórico Santa María de La Antigua del Darién

El Parque está ubicado en la vereda de Santuario, corregimiento de Tanela, municipio de Unguía, Chocó y cuenta con una extensión de alrededor de cincuenta hectáreas, que comprenden caminos, áreas verdes y un museo con tres espacios expositivos.³³

Su origen data del 2013, con la delimitación y confirmación de los hallazgos arqueológicos de la primera ciudad española en tierra firme americana. En 2014 es formulado el Plan Especial de Manejo y Protección –PEMP–, con el cual se plantea la adquisición de predios, creación de un parque y construcción de una casa museo. En 2015 Santa María de La Antigua del Darién es declarada por el Ministerio de Cultura como Bien de Interés Cultural mediante la Resolución 2126, y en 2016 el ICANH declara la zona como Parque Arqueológico e Histórico Santa María de La Antigua del Darién a través de la Resolución 285. La construcción de la casa-museo, proyecto financiado por el Ministerio de Cultura y construido por la Fundación Escuela Taller de Bogotá, finaliza en el año 2017.³⁴

En la zona de influencia del Parque se encuentran comunidades indígenas, poblaciones afrodescendientes y colonos de origen chocono, cordobés y antioqueño, quienes actualmente hacen parte de los procesos de investigación arqueológica que se adelantan allí.³⁵

³³ Instituto Colombiano de Antropología e Historia - ICANH, «El parque», Institucional, Parque Arqueológico e Histórico Santa María de la Antigua del Darién Antigua, 4 de septiembre de 2017, https://www.icanh.gov.co/santa_maria/institucional/parque.

³⁴ Instituto Colombiano de Antropología e Historia - ICANH, «La historia», Institucional, Parque Arqueológico e Histórico Santa María de la Antigua del Darién Antigua, 10 de mayo de 2019, https://www.icanh.gov.co/santa_maria/institucional/la_historia.

³⁵ Instituto Colombiano de Antropología e Historia - ICANH.

Actualmente en el parque se encuentran trabajando en el diseño y materialización de los guiones curatoriales correspondientes a tres recorridos titulados provisionalmente como Caminos de agua, Abya Yala, y La ciudad colonial.

El Museo

Ubicado en la Casa Patrimonial del Darién (ver Imagen 14 e Imagen 15), construida por la Escuela Taller de Bogotá³⁶ en los terrenos del parque arqueológico. Los materiales y técnicas constructivas de la Casa están relacionadas con el territorio, de manera que armoniza con el entorno. Esta casa surge como un punto de encuentro y participación de las comunidades en el territorio, así como para cubrir diversas necesidades generadas a partir del trabajo arqueológico, histórico y etnográfico que allí se realiza.³⁷

Vale la pena mencionar en este punto que si bien el Museo es administrado desde la institucionalidad, está a cargo del ICANH, la forma de trabajo que se ha planteado desde el equipo del Museo es la participación activa y permanente de las comunidades para la toma de decisiones respecto a los contenidos y actividades que se llevan a cabo en el Museo, permitiendo de esta manera que las comunidades se sientan identificadas y reconocidas dentro del espacio,³⁸ y no que este se convierta en uno más de esos espacios en los cuales académicos exponen sus formas de ver e interpretar la historia de los territorios y comunidades que lo habitan. Lo anterior implica articular la rigidez de la burocracia de las instituciones estatales con las dinámicas comunitarias en el territorio.

El Museo cuenta con tres salas de exposición. La primera de ellas corresponde a la de más reciente intervención, llamada Maternidades, la cual se desarrolló a partir de múltiples encuentros conversaciones y sesiones de creación con las comunidades que habitan actualmente el territorio (ver Imagen 16).

Los Imaginarios, es el nombre de la segunda sala y sobre la cual se desarrolla la propuesta en este trabajo colaborativo. En esta sala se presentan algunas de las formas en las que los europeos imaginaban las tierras desconocidas y al Nuevo Mundo; se presentan diversas formas de representación de ese Nuevo Mundo, así como algunos mitos indígenas emberás y kunas

³⁶ Ver más información sobre la Escuela Taller de Bogotá en <https://escuelataller.org/>.

³⁷ Alberto Sarcina y Carolina Quintero, *Las cuatro vidas del Darién. El Museo Arqueológico e Histórico de Santa María de la Antigua del Darién* (Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2019), 15.

³⁸ Sarcina y Quintero, 19.

sobre la llegada de los españoles al territorio (ver Imagen 17 e Imagen 18).³⁹ Esta sala cuenta con una mayor participación de fuentes europeas como el Mapa de Juan de la Cosa, las Instrucciones de Fernando el católico a Pedrarias Dávila, el Listado de provisiones de los barcos que se dirigían al Nuevo Mundo, y otras fuentes escritas de europeos que habían llegado al territorio, todas estas fuentes contrastan con los tres relatos indígenas que hablan sobre la llegada de ‘los otros’.⁴⁰

La tercera sala, llamada Las cuatro vidas del Darién, cuenta la historia de las cuatro fundaciones del Darién, partiendo del poblado indígena fundado en los siglos XI-XIII, hasta la llegada de familias de colonos en 1980.⁴¹

Equipo de trabajo

La propuesta presentada en este documento fue realizada por un equipo de estudiantes de la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio, cuyos perfiles, incluyendo el mío se presentan a continuación, teniendo en cuenta la importancia de la diversidad disciplinar requerida para la realización de este tipo de actividades.

Alejandra Castaño Hoyos, egresada de diseño industrial de la Universidad Nacional de Colombia. Cofundadora del colectivo para el fortalecimiento y fomento de las prácticas artísticas La Procrastinadora, y del colectivo Identidad Colectiva para la preservación y transmisión del patrimonio cultural inmaterial. En el ámbito laboral se ha desempeñado en el área de diseño conceptual, curaduría y museografía.

Luisa Fernanda González, diseñadora gráfica egresada de la Fundación Universitaria del Área Andina con énfasis en editorial, ilustración y medios digitales, como profesional comprende las necesidades para la comunicación eficiente entre clientes y terceros para proponer y ejecutar soluciones en productos gráficos. Sus principales áreas de Interés son educación, museos y comunicación interactiva a través de nuevas tecnologías.

Santiago González Velasco, arquitecto de la Universidad Nacional de Colombia –Sede Bogotá. Se ha desarrollado profesionalmente en el diseño y ejecución de proyectos institucionales y de vivienda, cuenta con gran experiencia en la concepción y desarrollo de obras de diseño interior y renovación de espacios. Vinculado a museos e instituciones culturales desde 2018, teniendo

³⁹ Sarcina y Quintero, 19.

⁴⁰ Sarcina y Quintero, 38-39.

⁴¹ Sarcina y Quintero, 19-20.

importantes experiencias en museografía, gestión de proyectos expositivos, montajes y producción de exposiciones. Ha desarrollado proyectos expográficos y museográficos con el Museo del Oro, la Cinemateca de Bogotá y de manera independiente. Profesionalmente se interesa en la sostenibilidad cultural y gobernanza de instituciones culturales desde la mirada gerencial que provee su formación de base desde la arquitectura en conjunción con la museología.

Camilo Murcia Galindo, historiador público y digital de la Universidad Nacional de Colombia. Se ha desempeñado como líder de curaduría del Archivo del esclarecimiento de la Comisión de la Verdad e investigador del Laboratorio de Cartografía Histórica e Historia Digital. Ha estructurado y coordinado proyectos de divulgación científica del archivo y el conocimiento histórico a través de formatos análogos y digitales para diferentes públicos, así como el análisis de problemáticas desde la perspectiva de la historia cultural de la ciencia.

Mikel Monroy-Castro, ingeniero industrial de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas e historiador de la Universidad Nacional de Colombia. Se ha desempeñado profesionalmente en el desarrollo de proyectos de historia pública, historia digital e investigación para proyectos museográficos, en instituciones como el ICANH, el Museo Nacional de Colombia, la Cámara Colombiana del Libro, el Museo de Bogotá y el Laboratorio de Cartografía Histórica e Historia Digital.

Propuesta de renovación de la sala Los imaginarios

A partir del Acta de compromiso de aprendizaje con estudiantes en práctica, firmada el 31 de agosto de 2022, en el marco del Convenio Interadministrativo No. 04 de 2018, entre la Universidad Nacional de Colombia y el Instituto Colombiano de Antropología e Historia, cuyo objeto es: “Aunar esfuerzos científicos, investigativos, técnicos y administrativos tendientes a la formulación, planeación y ejecución de actividades académicas, desarrollo de prácticas, pasantías, proyectos de grado y de investigación, y de actividades de gestión en pro de la protección, conservación y divulgación del patrimonio cultural y arqueológico de la Nación” se oficializa la realización del trabajo colaborativo, en la cual se establece la realización de una propuesta para la renovación de la sala *Los imaginarios*. Esta propuesta se compone de tres documentos técnicos: diagnóstico de la sala actual, propuesta de renovación y un documento para la realización de talleres que permitan completar el proceso de renovación con las comunidades locales, dando continuidad a las dinámicas establecidas previamente con ellas.

El documento de valoración

Parte de la propuesta de renovación y la metodología del taller se realizaron a partir de los materiales e información compartida por el equipo del Museo, entre los que se encuentran el guión museológico, planos de la casa patrimonial y salas de exposición, los contenidos de las salas y el contenido relacionado con el Museo disponible en la publicación *Las cuatro vidas de Darién*.⁴² A partir de la lectura y observación de los integrantes del grupo de trabajo y desde las bases disciplinares de cada una, fue posible evidenciar un sesgo particular sobre las fuentes utilizadas que marcaban una narrativa desde voces europeas, con muy poca presencia de voces indígenas, afrocolombianas y colonas. En la museografía fue posible observar la baja proporción de recursos gráficos frente a los textos en sala, y en estos últimos, dificultades para la lectura y accesibilidad, así como la ausencia de lenguas diferentes al español, a pesar de que en el territorio las comunidades hablan otras lenguas (ver más adelante anexo c).

Propuesta de renovación de sala

Se realizó a través de diversas jornadas de trabajo presenciales y virtuales, sincrónicas y asincrónicas entre los miembros del equipo colaborativo, también se dieron jornadas de conversación y presentación de resultados parciales y finales al equipo del Museo, a partir de las cuales se obtuvieron comentarios y sugerencias, las cuales en la medida que se adaptaban a las intenciones del equipo colaborativo fueron incluidas en la propuesta. Para conocer los detalles de la propuesta ver más adelante el anexo d.

Metodología taller con comunidades

Contiene la metodología y el diseño del taller para trabajar la propuesta de renovación con las comunidades que habitan el territorio. Nos basándonos en la forma de trabajo que el equipo del Museo ha venido empleando, de tal manera que su desarrollo con las comunidades pueda llevarse a cabo sin traumatismos, ni cambios bruscos respecto a la articulación previa que se ha gestado con ellas. Para conocer detalles del documento más adelante el anexo e.

Descripción de las actividades realizadas

En el proceso de la construcción de la propuesta de renovación de sala, el equipo estableció un plan de trabajo con la distribución de actividades, productos y responsables para alcanzar los objetivos y obligaciones planteadas en el Acta de compromiso.

⁴² Sarcina y Quintero, *Las cuatro vidas del Darién. El Museo Arqueológico e Histórico de Santa María de la Antigua del Darién*.

Allí de una manera pragmática se hizo una división inicial de elementos en dos grandes categorías curaduría y museografía, sin que esto implicara un trabajo aislado de sus integrantes. Esto facilitó la concentración y dedicación de esfuerzo de acuerdo con la disciplina base y experiencia de cada uno de nosotros. En la curaduría nos encontramos Camilo y Mikel, mientras que en la museografía están Alejandra, Luisa y Santiago.

Es importante mencionar que el plan de trabajo incluyó las reuniones con el equipo del ICANH y sesiones de trabajo del equipo completo para socializar avances individuales y poner en discusión las ideas fuerza que sustentarían la propuesta general, a través de la cual se generarían los diferentes componentes de los documentos finales.

De aquí en adelante presentaré mis aportes particulares al proceso final, haciendo la aclaración de que la mayoría del proceso de ideación y construcción del componente conceptual de la propuesta lo realicé de manera conjunta con Camilo, con quien he tenido el privilegio de participar en algunos proyectos de historia pública, lo cual nos ha permitido establecer dinámicas de trabajo y comunicación efectiva entre nosotros para este tipo de procesos.

Documento de valoración

Para este documento realice una lectura y revisión de todos los documentos compartidos por el equipo del ICANH sobre el Parque y el Museo, a partir de esas lecturas generé una serie de comentarios desde mi experiencia y conocimientos particulares, los cuales fueron incluidos en un documento de trabajo denominado 'Apuntes', en el cual cada uno de nosotros incluyó sus comentarios para en un encuentro posterior ponerlos en discusión y determinar cuáles de ellos se asimilaban, y podían agrupar para el documento final, así como la pertinencia de estos e identificar si había algún punto que hubiera hecho falta por cubrir dentro de la lectura. Allí también empezaron las discusiones sobre las potencialidades y oportunidades identificadas para la generación de la propuesta de renovación de la sala a escoger.

Desde el inicio junto con Camilo propusimos algunas pautas para la gestión documental del proceso, las cuales se vieron reflejadas en el plan de trabajo. Estas fueron socializadas con el equipo de tal manera que fueran claras, desde el principio.

Considero importante mencionar que en estos procesos y formas de trabajo, suele centrarse la atención en la generación de los contenidos, desde los saberes diversos y las sinergias generadas en los equipos. Sin embargo, otros factores como la estructuración de los

documentos, la corrección de estilo y la citación en estos, suele darse por hecho e ignorarse en la programación del trabajo, a pesar de ser fundamentales en el proceso, además de requerir una considerable inversión de tiempo. En los tres documentos oficiales que conforman este trabajo, me hice responsable de la revisión ortográfica y la corrección de estilo inicial. Y en el documento de valoración en particular organicé la bibliografía en una primera instancia.

Documento Propuesta de renovación de la sala

En la elaboración de los lineamientos conceptuales trabajé en conjunto con Camilo, en donde en un par de jornadas de trabajo discutimos sobre conceptos como la otredad, subalternidad e interpelación humana, así como su pertinencia y relevancia en el Museo y en el territorio, a partir de los hallazgos y observaciones planteados en el documento de valoración. Una vez elaborada una primera versión de estos lineamientos, preparamos una sesión de trabajo con el equipo completo para presentarles esta idea inicial, al ser conceptos que cuentan con una complejidad teórica y conceptual importante, diseñamos la jornada de trabajo de tal manera que pudiéramos de una manera sencilla acercar a Luisa, Alejandra y Santiago a estos conceptos, para finalmente poder discutir y hacer los ajustes pertinentes a la propuesta.

Como resultado de esta jornada de trabajo, definimos y ajustamos elementos de los lineamientos conceptuales de la propuesta, socializamos estos al equipo completo, y definimos las acciones a seguir a partir de lo acordado.

De allí se desprendieron actividades para cada uno de los subgrupos, para el de curaduría fueron la redacción de los objetivos y ejes conceptuales de la propuesta curatorial, así como un bosquejo que diera luces para la definición del lenguaje a utilizar en la sala. Los componentes de la propuesta curatorial los discutimos e ideamos en varias jornadas de trabajo con Camilo, en las cuales, a partir de lo conversado en la sesión de equipo completo y el diagnóstico previo de la sala, se llegó a estas definiciones, las cuales posteriormente fueron socializadas con el equipo completo, para terminar el proceso de validación con ellos.

Posteriormente, a partir de una entrevista realizada a Carolina Quintero sobre la metodología empleada en las sesiones de trabajo y conversación que organizan con el Comité comunitario en el territorio, extraje la metodología y puntos básicos de trabajo con ellos, para por un lado estructurar lo que sería la propuesta del tercer documento, pero también para identificar las características de la información de la propuesta que se debía presentar a la comunidad.

De allí, surge otra sesión de trabajo en conjunto con Camilo, en la cual conversamos acerca de las posibilidades del espacio y las características de los contenidos que irían en la sala, de tal manera que la propuesta no se quedara en la presentación de una serie de textos de sala e imágenes de las piezas a utilizar, sino que llevarán a las intenciones del espacio, los mensajes que se quiere que transmita y las posibilidades de trabajo de co-creación con las comunidades.

Una vez definido esto nos dividimos para generar los textos que expresaran estas intenciones, yo me encargue de la redacción e identificación de referentes visuales para la introducción de ese documento y el primer eje conceptual de la sala. Posteriormente, en una nueva sesión de trabajo socializamos y ajustamos los contenidos, para socializarlos con el resto del equipo.

Para finalmente encargarme de la estructuración del documento de propuesta que incluye los elementos mencionados anteriormente junto con lo referente a la propuesta museográfica.

Documento Metodología taller

Para el desarrollo de este documento, en una sesión de trabajo del equipo completo, tuvimos en cuenta las metodologías previamente empleadas con la comunidad, los hallazgos en las salas actuales y la propuesta presentada para esta nueva sala. Se decidió dividir este taller en dos sesiones, facilitando así la participación y acercamiento paulatino de las comunidades a los conceptos propuestos.

De manera conjunta establecimos dinámicas, preguntas y requerimientos de este primer componente, también iniciamos la discusión sobre los objetivos de la segunda parte del taller, que llevaría a las comunidades a la participación en el proceso de co-creación.

Como elemento final del proceso, realicé la revisión y corrección de estilo de los documentos finales, los cuales fueron presentados al equipo del ICANH en la reunión del 15 de septiembre de 2022.

Aprendizajes y reflexiones

Como lo mencionaba en el capítulo anterior, la comunicación de los museos con sus públicos es particular en cada caso. Aquí nos encontramos con un museo que, a pesar de no tener la categoría de comunitario —ya que se encuentra administrado por el ICANH— desde su origen ha buscado trabajar de manera conjunta con las comunidades, discutiendo y desarrollando con ellas los contenidos y representaciones desde el Museo. Esto es evidente en la continuidad de los procesos con las comunidades desde los orígenes del Parque y el Museo.

Los procesos con las comunidades y la credibilidad de la institucionalidad siempre son muy delicados, pues un paso en falso puede arruinar por completo la confianza que se construye con años de presencia y continuidad de las labores. El resultado de este esfuerzo de continuidad por parte del equipo de investigadores es un espacio que se mantiene activo, continúa desarrollando contenidos y transformándose para representar adecuadamente a las comunidades, sus intereses y sus expectativas.

A pesar del trabajo que se ha venido haciendo en el Museo con las comunidades, aún hay mucho por hacer, ya que no se cuentan con estudios completos de públicos que permitan una caracterización completa de estos, para a su vez, poder articular sus resultados con los procesos en desarrollo. Así mismo es fundamental plantear espacios de articulación con las comunidades que permitan, no solo la contribución de las comunidades en la creación de contenidos del Museo, sino también, que se puedan garantizar acciones y estrategias educativas en el Museo con y para las comunidades.

Este Museo es también un valioso espacio para el aprendizaje y la reflexión museológica, en el cual se pueden generar acciones y contenidos de mucho valor y relevancia para las comunidades en el territorio. Sin embargo, debido a las dificultades en el acceso a la región, siempre se correrá el riesgo de que se presenten cortes o intermitencias en la comunicación entre las partes, y se dificulte la participación de personas dispuestas a contribuir en el proceso que no habiten en el territorio.

La realización de componentes prácticos en instituciones museales como requisitos de grado de la Maestría busca promover estos espacios de intercambio y acercamiento a experiencias de valiosas. Sin embargo, a las dificultades ya mencionadas, se le suman diversos obstáculos de tipo administrativo y burocrático, propios de la institucionalidad pública, que hacen que este tipo de experiencias se vean reducidas en su alcance y beneficio para las distintas partes involucradas.

Partiendo de la falta de financiación y garantías por parte de las instituciones involucradas, en este caso la Universidad Nacional de Colombia y el Instituto Colombiano de Antropología e Historia –ICANH–, para que el equipo de trabajo pueda desplazarse al territorio, conocer de primera mano las dinámicas, características y restricciones propias del territorio, hasta los

interminables tiempos burocráticos que fácilmente multiplican el tiempo real de la práctica.⁴³ Estas situaciones comprometen, de manera indiscutible, los resultados y productos esperados.

Desafortunadamente lo que debía ser una experiencia pensada y proyectada con las comunidades, termina siendo una propuesta más de aquellas que se realizan desde la capital del país basados en documentación y testimonios de los investigadores que visitan con alguna frecuencia el Museo.⁴⁴ Lo que se buscó desde el grupo que desarrolla la propuesta de renovación, fue generar los insumos básicos que sirvieran de punto de partida para iniciar las conversaciones con las comunidades y garantizar su participación activa en el proceso, correspondiendo dichas actividades comunitarias a una segunda fase del proceso independiente de los compromisos del presente trabajo.

Otro de los factores que termina afectando el normal desarrollo de este tipo de experiencias corresponde a las diferencias de tiempos pactados para el desarrollo de las actividades y los que realmente se requieren para adelantar la totalidad de las actividades planteadas por las instituciones, siendo estos últimos mucho mayores a los que quedan registrados en los compromisos oficiales.

⁴³ Teniendo en cuenta que este componente se categoriza como Trabajo colaborativo, su duración estimada debe ser de mínimo 96 horas.

⁴⁴ Los tres investigadores con los que tuvimos contacto a lo largo del desarrollo del trabajo colaborativo son Carolina Quintero, Alberto Sarcina y Paolo Vignolo.



Imagen 14 Casa patrimonial⁴⁵

⁴⁵ Sarcina y Quintero, *Las cuatro vidas del Darién. El Museo Arqueológico e Histórico de Santa María de la Antigua del Darién*, 14.

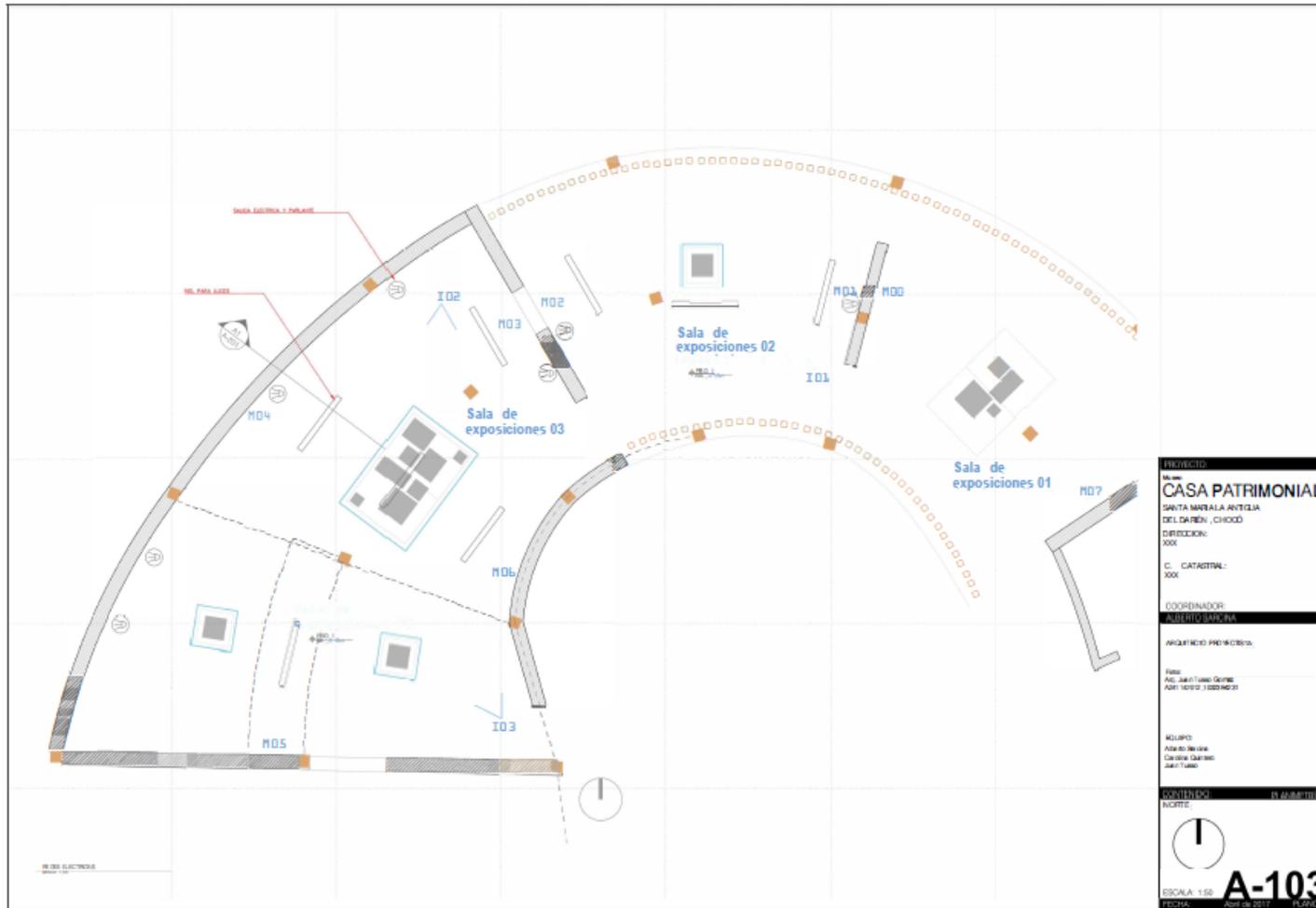


Imagen 15 Plano Casa patrimonial⁴⁶

⁴⁶ Juan Tusso Gómez, «Plano Casa Patrimonial y salas de exposición (antigua museografía)», abril de 2017, 3.

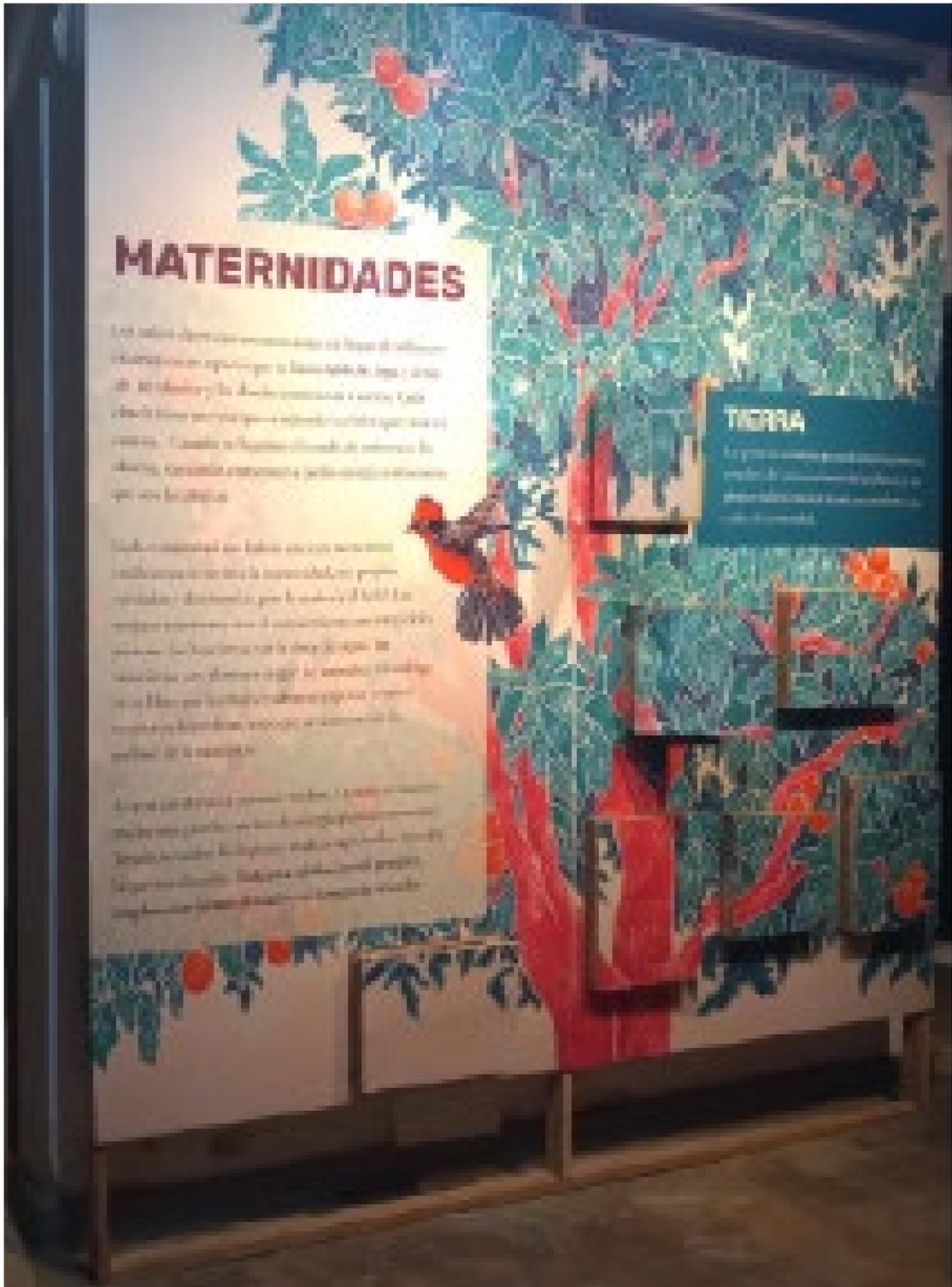


Imagen 16 Muro Sala Maternidades⁴⁷

⁴⁷ Imagen facilitada por el equipo del Museo.

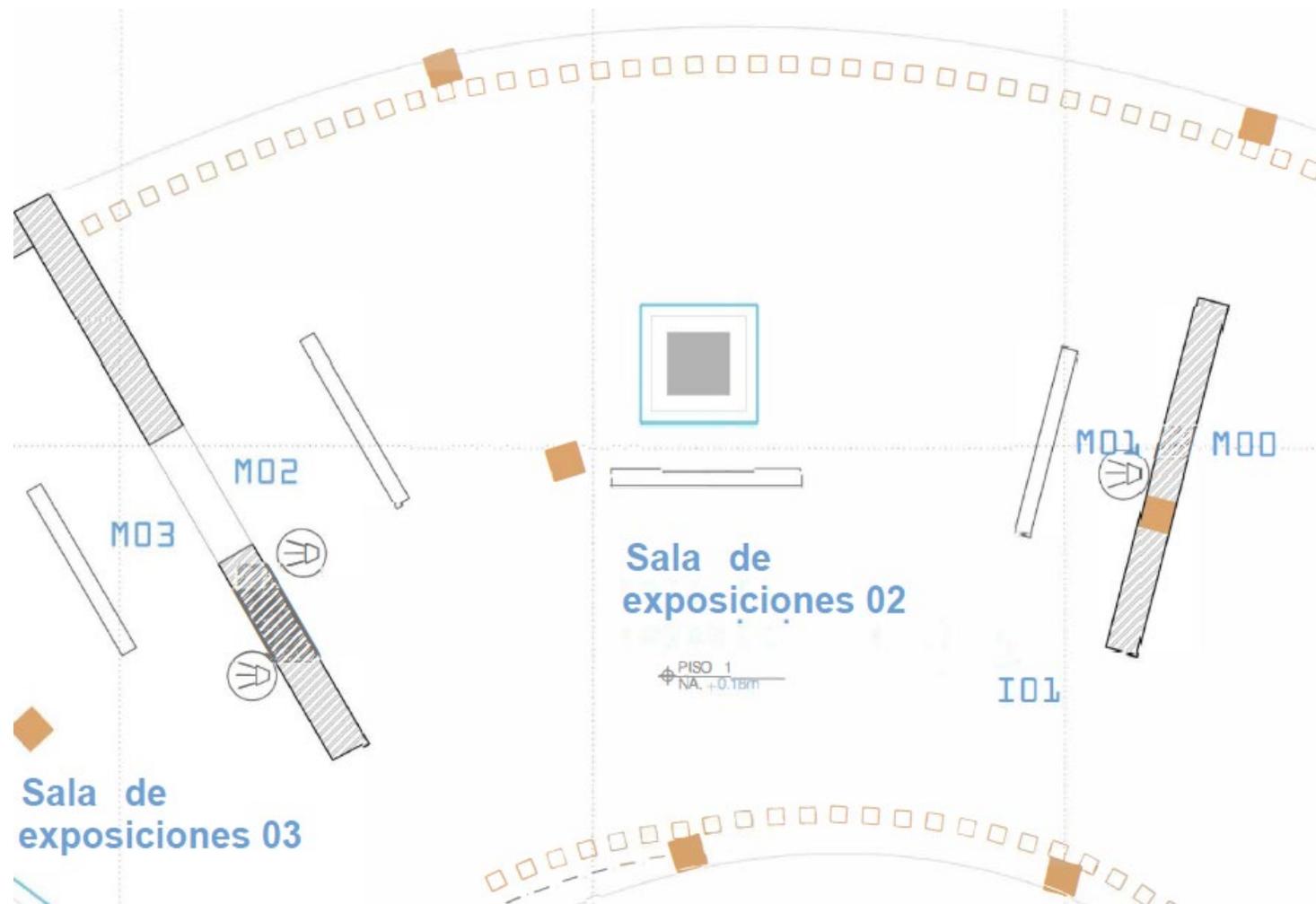


Imagen 17 Detalle plano Sala de exposiciones 02 - Los imaginarios⁴⁸

⁴⁸ Tusso Gómez, «Plano Casa Patrimonial y salas de exposición (antigua museografía)», 2.



Imagen 18 Museografía actual sala Los imaginarios⁴⁹

⁴⁹ Imágenes facilitadas por el equipo del Museo.

3. La musealización de monumentos derribados. La escultura de Gonzalo Jiménez de Quesada en el Museo de Bogotá

En medio del proceso formativo en la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio, como estudiantes nos acercamos a los diferentes ejes curriculares del programa (Museología, Estudios de públicos, educación y comunicación, Diseño de exposiciones y museografía, Administración de colecciones, Nuevas tecnologías de la información, y Gestión y planeación de instituciones museales), entre los cuales, según nuestra área de formación profesional nos vamos acercando más a algunos de ellos que a otros con el paso de los semestres. Otro factor que indudablemente termina decantando esa afinidad, es el entorno profesional en el cual nos desempeñamos. Para mi particularmente, el haber estado trabajando, desde prácticamente el inicio de la Maestría, en el Museo de Bogotá, me ha permitido ver de cerca algunas situaciones y problemáticas particulares en el ámbito de la museología, los cuales son visibles en los acápites 1 y 3 de este documento.

Es en ese marco, en el que se da mi acercamiento a lo ocurrido con la escultura de Gonzalo Jiménez de Quesada a partir del 7 de mayo de 2020, acción realizada en medio de manifestaciones sociales en todo el país, un incremento y abuso del uso de la fuerza de la policía contra los manifestantes que expresaban el enorme descontento a la situación del país, incluyendo estas mismas acciones represivas de las cuales continuaban siendo víctimas. Ese contexto no se puede dejar de lado cada vez que se habla de ‘el Gonzalo’ –esta es una de las formas familiares en las que diferentes personas se refieren a la escultura de Gonzalo Jiménez de Quesada como una forma de separar la representación del personaje histórico–, hace parte de su historia reciente (del monumento), pero también de la nuestra como habitantes de este territorio. Todas las discusiones que giraron en torno a la escultura, su derribamiento y el que sería su próximo destino, me hizo retomar viejos cuestionamientos sobre la historia pública, el uso del espacio público y el papel de las personas en todo esto. Es así como en este acápite busco presentar por un lado el contexto y la historia del monumento, su nuevo emplazamiento y el tipo de relaciones que se han establecido entre el Museo de Bogotá y la ciudadanía a partir del recibimiento de ‘el Gonzalo’, pensando ¿de qué manera la musealización de monumentos derribados responde o no a los cuestionamientos que les hace la sociedad a estas figuras?

Para iniciar, haré un breve acercamiento a la conceptualización de la musealización, pasando por el contexto del derribamiento y de la escultura, su emplazamiento actual y las acciones del Museo frente a la escultura, y cerraré con algunas reflexiones que giran en torno a la musealización, el papel de las instituciones y de los museos en estas situaciones.

Una mirada a la musealización

El término musealizar aparece en una de las entradas de Conceptos claves de museología de André Desvallées y François Mairesse, de igual manera se hace mención de ella en otras entradas del mismo documento.⁵⁰ Allí encontramos una referencia a su uso más común, definición que es ampliamente utilizada en múltiples campos del conocimiento para hablar de las intervenciones que se realizan en entornos completos con el fin de transformarlos en espacios museales, o de al menos hacerlos de cierta manera accesibles al público para su uso como museos. Solo para mencionar algunos casos están los trabajos de Luz María Gilabert,⁵¹ Carlos Carreño,⁵² Daniela Derosas,⁵³ José Martínez y Laura Martínez-Carrasco,⁵⁴ Sonia Vargas,⁵⁵ Leandro Guedes,⁵⁶ Vieira,⁵⁷ Marta Licata y otros,⁵⁸ entre otros trabajos. En la mayoría de estos casos se presentan aproximaciones a la transformación de sitios arqueológicos o edificios patrimoniales para su uso como espacios museales, enfocándose en las intervenciones y adecuaciones físicas de los espacios, pero sin hacer un mayor énfasis en la participación de las comunidades en el proceso.

La referencia más específica en esta misma entrada nos dice que la musealización

⁵⁰ André Desvallées y François Mairesse, *Conceptos claves de museología* (Francia: Armand Colin, 2010), https://icom.museum/wp-content/uploads/2022/02/Conceptos_claves_ES.pdf.

⁵¹ Luz María Gilabert González, «El patrimonio industrial y los museos: evolución histórica y propuestas museísticas en Europa», *Boletín de Arte* 30-31 (2010): 385-402.

⁵² Carlos Andrés Carreño Hernández, «La ruralidad en un museo. Tensiones en la musealización de Cucaita, Boyacá, Colombia», *Revista de Antropología y Sociología: Virajes* 19, n.º 2 (15 de diciembre de 2017): 31-48, <https://doi.org/10.17151/rasv.2017.19.2.3>.

⁵³ Daniela Derosas Contreras, «Museo inacabado de arte urbano (MIAU): Musealización del paisaje urbano», *Didácticas Específicas*, n.º 17 (2017): 9-108.

⁵⁴ José Martínez Sánchez y Laura Martínez-Carrasco Martínez, «Procesos socioterritoriales de un paisaje rural en riesgo de “musealización”: el ENP la Muela, Cabo Tiñoso y Roldán (Cartagena, España)», *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, n.º 80 (13 de marzo de 2019): 1-37, <https://doi.org/10.21138/bage.2611>.

⁵⁵ Sonia Vargas, «Políticas de la mirada, memorialización y musealización. Aportes para un estado de la cuestión», *Estudios Artísticos* 8, n.º 12 (1 de enero de 2022): 94-113, <https://doi.org/10.14483/25009311.18766>.

⁵⁶ Leandro Guedes, «Shifting Paradigms in Musealization: The Participation of Indigenous People in the Rio de Janeiro Indian Museum», *ICOFOM Study Series*, n.º 49-1 (18 de diciembre de 2021): 91-106, <https://doi.org/10.4000/iss.3264>.

⁵⁷ Ana Galán Pérez y Eduarda Vieira, «La Carta internacional de los museos memoriales de IC-MEMO: una guía ética para la musealización de patrimonios disonantes», *revista PH*, n.º 105 (22 de noviembre de 2021): 197-99, <https://doi.org/10.33349/2022.105.5053>.

⁵⁸ Marta Licata et al., «Toward the valorization of our anthropological and paleopathological heritage. The musealization of the osteoarchaeological contexts» 4 (1 de enero de 2020): 45-46.

“[...]es la operación que tiende a extraer, física y conceptualmente, una cosa de su medio natural o cultural de origen para darle un *status* museal, transformándola en *musealium* o *musealia*, “objeto de museo”, al hacerla entrar en el campo de lo museal. Pero el proceso de musealización no consiste solamente en tomar un objeto para colocarlo en el seno del recinto museal. [...]A través de su ingreso a otro contexto y merced a los procesos de selección, tesaurización y presentación, se opera en él un cambio de estado: de objeto de culto, objeto utilitario o de delectación, de animal o de vegetal (léase de una cosa insuficientemente determinada para poder ser conceptualizada como objeto), en el interior del museo se transforma en testimonio material o inmaterial del hombre y de su medio ambiente, fuente de estudio y de exposición, adquiriendo así una realidad cultural específica”.⁵⁹

Esto, aunque hasta cierto punto pueda parecer obvio, en el contexto local en muchas ocasiones no lo es. Y corresponde al proceso de resaltar significados y valores asociados al objeto musealizado a partir de su ingreso en la institución museal, así como la pérdida de otras de sus características de uso común, ese que tenía cuando hacía parte de la vida cotidiana. También podemos ver este proceso en los espacios o en los elementos que por sus dimensiones no son susceptibles de ingresar literalmente en un recinto museal, pero que a través de intervenciones museológicas y museográficas se realiza este cambio de estado en ellos.

Aun hoy, para algunas personas los museos son santuarios del pasado, espacios que mantienen incólumes vestigios de nuestros ancestros, que están habilitados para contar una única e intocable historia, historia que, por cierto, ha sido construida y difundida bajo una mirada eurocentrista, colonialista, racista, heteropatriarcal y hegemónica, un lugar que impone y mantiene un único punto de vista. Y es justo aquí donde debemos retomar las palabras de Desvallées y Mairesse, cuando mencionan que “[e]l acto de musealización saca al museo de la perspectiva del templo para inscribirlo en un proceso que lo acerca al laboratorio”.⁶⁰ Planteando así, no solo la posibilidad, sino la obligación del museo de servir como un espacio generador de diálogos y cuestionamientos sobre los elementos que se asocian a él, y para la discusión que nos atañe sobre la participación de las comunidades en los procesos de toma de decisión en las acciones sobre el patrimonio.

Por otra parte, estos dos autores nos señalan como esa descontextualización del objeto, lleva a que este se convierta en una representación de sí en el museo, un documento de la realidad, pero no a la realidad misma del objeto.

“No obstante, el trabajo de musealización solamente conduce a dar una imagen que no es más que un sustituto de esa realidad a partir de la cual los objetos son seleccionados. Este sustituto complejo o modelo de la realidad, construida en el seno del museo, constituye la musealidad, es decir, un valor específico que se desprende de las cosas musealizadas. La musealización,

⁵⁹ Desvallées y Mairesse, *Conceptos claves de museología*, 50-51.

⁶⁰ Desvallées y Mairesse, 51-52.

producto de la musealidad, es el valor que documenta la realidad, pero no constituye en ningún caso la realidad misma”.⁶¹

Al llevar a ‘el Gonzalo’ al interior de un museo ¿qué es lo que cambia en él? ¿es el simple hecho de cambiar de locación lo que opera un cambio en la escultura? ¿en la forma en la que se lee y se entiende? Al ser un monumento conmemorativo que ha pasado más de 62 años en diferentes puntos de la ciudad sin mayor contexto ni información sobre lo que representaba a las personas que lo veían ¿cómo involucrarlas en este proceso? Algunas de estas personas eran visitantes ocasionales del centro de la ciudad, otras, estudiantes de las universidades que quedan en el sector, así como trabajadores de la zona entre quienes encontramos vendedores ambulantes, emboladores y esmeralderos, también están hinchas de los equipos de fútbol de la capital, unos que celebraban el aniversario de su equipo con ‘el Gonzalo’ por estar ubicado frente a la sede en la cual ‘nació’ el equipo, y los otros que por molestar a los hinchas del primero iban en fechas particulares a hacerle pintas de su equipo a ‘el Gonzalo’, guías de turismo, académicos, profesionales del patrimonio, entre otros.

Siguiendo las entradas de Desvalléés y Mairesse, quisiera mencionar un fragmento de la entrada *Exposición*, en la que reza:

“Los artificios que constituyen la vitrina y el cimacio, sirven para separar el mundo real del mundo imaginario del museo. No son más que indicadores de objetividad que garantizan la distancia (para crear una distanciaci3n, como decía Bertold Brecht, a propósito del teatro) y para señalar al visitante que está en otro mundo, en un mundo artificial, en el mundo del imaginario.”⁶²

Y aquí, como lo mencionaba anteriormente, el museo entra en acción, ya que no solo con el que un objeto entre a hacer parte de su colección se genera el cambio en su discurso, se requiere del proceso previo a la llegada de este objeto al museo y la participación de las comunidades, que puede ser de consulta, discusión, así como de formación, además de acciones diversas que ayuden por una parte a eliminar las características del uso común del objeto, para convertirlo en *musealia* y para promover las discusiones, con la ayuda de elementos museográficos y acciones educativas sobre el objeto.

En este caso concreto, dichos artefactos no son otra cosa que la ficha y la intervención museográfica aledaña a la escultura, pero que, al ser elaboradas desde contextos particulares, nos cuentan un punto de vista sobre el objeto, su historia y los acontecimientos con los cuales ha estado relacionado. Así como las diferentes actividades, recorridos e intervenciones

⁶¹ Desvalléés y Mairesse, 51.

⁶² Desvalléés y Mairesse, 37.

artísticas que desde el Museo se han facilitado en estos meses. Y allí recae una de las grandes ventajas del trabajo museológico y es poder establecer acciones y herramientas que permitan acercar a los públicos a diferentes puntos de vista sobre un elemento o una situación particular, que bien sea por la costumbre, tradición, educación, contexto social o preferencias personales, no lo habrían relacionado. Es justamente ese cambio de experiencia de los públicos, lo que ayuda a transformar la forma de interactuar con estos objetos, así como promover las discusiones y reflexiones en torno a ellos.

Contexto

Durante el año 2020 y 2021 una ola de derribamientos y decapitación de monumentos conmemorativos se dio alrededor del mundo, a partir del avivamiento de la discusión pública en torno a las narrativas que estos ponen en el espacio público. Dentro de las muchas esculturas de personajes afectadas en ese periodo de tiempo está la de Gonzalo Jiménez de Quesada en Bogotá, la cual fue derribada la madrugada del 7 de mayo de 2021, por un grupo de personas de la etnia Misak. Este pueblo indígena habita principalmente en los departamentos del Cauca, Valle del Cauca y Huila, y más de un 90% habita en la ruralidad, han sido protagonistas permanentes de las luchas y reivindicaciones de las comunidades originarias en la contemporaneidad. Sus argumentos para realizar este acto simbólico fueron los efectos negativos de la llegada del personaje representado sobre los pueblos originarios de lo que hoy conocemos como el territorio colombiano. Actualmente la escultura se encuentra exhibida en la huerta de la casa de los Siete Balcones, sede de exposiciones ‘permanentes’ del Museo de Bogotá.⁶³

En este mismo periodo de tiempo Colombia vivió una ola de protestas y manifestaciones como respuesta a algunas medidas del gobierno nacional, como la reforma tributaria. De igual manera en otros lugares del planeta también se presentaron manifestaciones, en su mayoría como respuesta al asesinato de George Floyd, persona afroamericana, a manos de oficiales de Policía en Mineápolis, EE. UU. En esas manifestaciones se visibilizó el sentir de diferentes comunidades por el abuso policial, su falta de representación en el espacio público y sus narrativas, así como la perpetuación de narrativas racistas, clasistas, colonialistas y excluyentes en este, particularmente en los monumentos conmemorativos allí instalados.

⁶³ La casa se encuentra ubicada en la calle 10 #3 – 61, Bogotá.

En algunas de dichas jornadas de protesta los manifestantes derribaron y decapitaron algunos monumentos, principalmente de Cristóbal Colón y otros personajes relacionados con la colonia y la esclavitud. Estas enormes masas de bronce, mármol, concreto, entre otros materiales, que han estado por largo tiempo adornando y habitando parques, plazas y calles, en la mayoría de los casos con muy poca información de a quien están representado, por quién o por qué, y mucho menos información de su historia y contexto –tanto del personaje como de la escultura–. Estos elementos se volvieron parte del paisaje en los tránsitos diarios de las ciudades, de tal forma que es poco lo que las personas notan de ellos y mucho menos lo que les cuestionan.

Las acciones contra los monumentos en espacios públicos ocurren hace cientos de años, como es el caso de Lucio Septimio Basiano, hacia el año de 211, cuando luego del asesinato de su hermano, destinó a numerosos hombres a buscar y eliminar cualquier rastro que hubiera de la figura o el nombre de su hermano Publio Septimio Geta, del Imperio Romano.⁶⁴ Pero también le ocurrió a las representaciones de otros emperadores en su tiempo, así como a otros líderes o personajes históricos a lo largo y ancho del planeta tierra. Solo por mencionar a algunos de ellos, tenemos a Vladimir Lenin. Luego de la caída del Muro de Berlín, grupos de personas se dedicaron a derribar, con lo que tenían a la mano, miles de estatuas de este personaje. En ese caso el Gobierno alemán también participó de las acciones con el desmembramiento y entierro de los fragmentos de la escultura de 19 metros de altura ubicada en una plaza de Berlín Oriental.⁶⁵ Estos dos ejemplos, nos permiten acercarnos a la complejidad de significados, conceptos, narrativas y procesos que se encuentran vinculados a la presencia de un monumento conmemorativo en el espacio público, que la mayoría de las ocasiones pareciera que no dijera nada, pero está diciendo mucho.

Las acciones simbólicas cometidas sobre ‘el Gonzalo’, aquel 7 de mayo –nombradas por múltiples medios como violentas, vandálicas, iconoclastas,⁶⁶ etc.– de diversos grupos de personas han traído a los monumentos conmemorativos de regreso a la discusión pública junto con los cuestionamientos que estos les hacen y le hacen a la sociedad, ante la permisividad y pasividad con las narrativas excluyentes que estos plantean en los territorios.

⁶⁴ Peio H. Riaño, *Decapitados. Una historia contra los monumentos a racistas, esclavistas e invasores*, 1.^a ed. (Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial, 2021), 35-36.

⁶⁵ Riaño, 46-47.

⁶⁶ Ver más sobre iconoclasia y vandalismo que plantea Sebastián Vargas Álvarez, en *Atacar las estatuas. Vandalismo y protesta social en América Latina* (Bogotá: Fundación Publicaciones La Sorda, 2021).

La discusión ha girado sobre ¿qué hacer con los monumentos derribados? Devolverlos al lugar del cual fueron bajados, guardarlos, destruirlos, llevarlos a un museo, han sido algunas de las alternativas que se han propuesto para ellos. Pero en medio de la infinidad de pareceres, sentires y propuestas, en nuestro papel como museólogos y gestores del patrimonio debemos buscar alternativas que permitan activar y mantener las conversaciones, los debates y las reflexiones sobre nuestros patrimonios, lo que nos dicen, lo que callan, para entender que es lo que estamos conservando y que es lo que queremos que cuenten sobre nosotros a quienes vendrán.

Sobre la escultura

En la mañana del 6 de agosto de 1960 fue inaugurada en la plazoleta de la Iglesia de Nuestra Señora de las Aguas⁶⁷ la escultura de Gonzalo Jiménez de Quesada, como un regalo de la Embajada de España en Colombia a la Municipalidad de Bogotá, en el marco del aniversario 422 de su fundación (ver Imagen 19). Esta obra fue elaborada por Juan de Ávalos y Taborda,⁶⁸ en fundición de latón a la cera perdida.⁶⁹ El embajador español Alfredo Sánchez Bella pronunció un discurso en el cual resaltó la importancia del personaje representado, los valores que le eran atribuidos desde el proyecto hispanista, así como la relación –para él directa e indiscutible– entre la llegada de los españoles a suelo americano hacia casi 500 años con el surgimiento de las naciones independientes en dicho territorio, ese mismo año se conmemoró el sesquicentenario de la Independencia de Colombia.

“Pocos como Jiménez de Quesada han simbolizado en todo el tiempo el espíritu de aventura, el ideal caballeroso, el respeto a la ley, el amor a las humanidades clásicas, la autoridad en el mando, el estoicismo, el sentido heroico de la vida; la profunda fe religiosa; el coraje, en fin, arquetipo de una raza”.⁷⁰

Esa donación fue una de las formas –junto con la creación de centros de cultura hispánica, y el ofrecimiento de becas y subvenciones para jóvenes estudiantes– en las que el gobierno franquista buscó afianzar en el continente su nueva propuesta de ‘reunificación’ hispanista,

⁶⁷ Actual carrera 2A – 18ª – 68, Bogotá.

⁶⁸ Juan de Ávalos García-Taborda (1911 – 2006), reconocido por su participación en el monumento franquista conocido como el Valle de los caídos, ubicado en el municipio de San Lorenzo de El Escorial, Comunidad de Madrid, España, en el cual estuvo a cargo de las esculturas de los cuatro apóstoles.

⁶⁹ Información contenida en la ficha de la escultura en el Museo de Bogotá. En la publicación de El Espectador del 7 de agosto de 1960 se señalaba que “se fundió en bronce de cañones españoles utilizados en la guerra de independencia con Francia”. «Conmemoración de los 422 años de Bogotá», *El Espectador*, 7 de agosto de 1960, 12, Biblioteca Luis Angel Arango.

⁷⁰ «Inaugurada ayer solemnemente la estatua de Jiménez de Quesada», *El Tiempo*, 7 de agosto de 1960.

como lo dejaría ver Sánchez Bella con sus palabras “la hazaña conquistadora fue ante todo una empresa espiritual”.⁷¹

El pedestal de la escultura llevaba una placa con la siguiente inscripción, según lo relata el periódico *El Siglo* en su edición del 7 de agosto de 1960.

“Al Capitán Gonzalo Jiménez de Quesada, conquistador, descubridor y fundador de la capital de la nación colombiana, cuyo genio definió para siempre en su triple vocación cristiana, humanista y jurídica, dedica España Madre esta memoria secular. En Santa Fe de Bogotá, Sesquicentenario de la Independencia de Colombia. 1537 – 1810 – 1960”.⁷²

Años después, en 1968, la escultura sería trasladada a la Avenida Jiménez entre las carreras 8ª y 9ª, frente al edificio de la Caja de Crédito Agrario (ver Imagen 20).⁷³ Esta avenida tomo el nombre de Jiménez de Quesada desde 1917, con la expedición del acuerdo 31 del 10 de julio de ese mismo año. Fue reinaugurada allí con una ceremonia presidida por el entonces alcalde de Bogotá Virgilio Barco Vargas, quien estuvo acompañado por el subgerente de la Caja de Crédito Agrario, Manuel Eduardo Anzola, el embajador de España, José Manuel Ruíz, y el director del Instituto de Cultura Hispánica – ICH–, Ignacio Escobar López.⁷⁴ La Caja de Crédito Agrario junto con la Secretaria de Obras Públicas fueron las entidades que se hicieron cargo de las adecuaciones de la plazoleta y del pedestal para el traslado de la escultura. El pedestal contaba con una “placa de bronce donde [con] el nombre del Adelantado y la constancia de su histórica acción fundadora”.⁷⁵

La prensa del momento indicaba que el cambio de ubicación de la escultura ocurría porque en Las Aguas, ‘el Gonzalo’ estaba prácticamente escondido a la ciudadanía, también lo referenciaba el embajador español en su discurso: “[...] parecía relegada a extremos, como si la tradición española fuese algo arrinconable, todo lo deliciosa y cariñosamente que se quiera, pero definitivamente apartada”.⁷⁶

La selección del primer emplazamiento de ‘el Gonzalo’ no es del todo clara, sin embargo, la prensa de la época también señala que el artista, Juan de Avalos, “escogió personalmente el

⁷¹ «Varios actos se cumplieron en el aniversario de fundación de la capital», *El Siglo*, 7 de agosto de 1960, sec. Información general, Biblioteca Luis Ángel Arango.

⁷² «Varios actos se cumplieron en el aniversario de fundación de la capital».

⁷³ Actual Av. Jiménez # 8 – 18, Bogotá.

⁷⁴ «El seis de agosto se reinaugura el monumento a Jiménez de Quesada», *El Espectador*, 1 de agosto de 1968.

⁷⁵ «Inaugurado el nuevo emplazamiento de la estatua de Jiménez de Quesada», *El Siglo*, 7 de agosto de 1968, Biblioteca Luis Ángel Arango.

⁷⁶ «Discurso del embajador de España. El intelectual renacentista Gonzalo Jiménez de Quesada», *El Siglo*, 7 de agosto de 1968, Biblioteca Luis Ángel Arango.

sitio conde debería estar la estatua”.⁷⁷ En el discurso del embajador de España en la reinauguración de la escultura en 1968, señalaba “[h]asta ahora tuvo como fondo la iglesita de Nuestra Señora de las Aguas, con su espadaña neogranadina, frente a un compás recoleto que recordaría a don Gonzalo las rinconadas conventuales de la Granada recién reconquistada a los moros, en cuya Universidad fundada por el Emperador Carlos V, él estudiara”.⁷⁸

Por su parte en las palabras del director del ICH se destaca la nueva ubicación de la escultura indicando que “[e]ste es el sitio que le corresponde porque desde él puede pulsar el ritmo siempre en ascenso del crecimiento de esta ciudad; él que fue misionero con la cruz y guerrero con la espada”.⁷⁹ Dando de esta forma continuidad al discurso hispanista asociado al monumento desde su primera inauguración en la ciudad. Así como en las palabras del embajador español, en las cuales hace referencia al creador de la obra, Juan de Avalos, así como a la presencia de la escultura en un lugar céntrico de la ciudad, desde donde será testigo del crecimiento de la ciudad y riquezas, que solo son posibles gracias a su labor hace más de 400 años.⁸⁰

Su reinauguración hizo parte de una serie de obras entregadas por la alcaldía de Bogotá en la conmemoración del aniversario 430 de la fundación de la ciudad. En este lugar permanecería por dos décadas, hasta que en 1988 fue trasladada a la Plazoleta Guillermo León Valencia, más conocida como “Plazoleta del Rosario”.⁸¹ Este espacio se construyó en 1970 como parte de la modernización del centro de la ciudad, anteriormente se encontraba en ese lugar un espacio utilizado como parqueadero en el costado oriental, y en el costado occidental el edificio gemelo del edificio Santafé, en el que actualmente se encuentra el icónico Café Pasaje. Con el paso del tiempo la plazoleta, que contaba con una fuente en el centro cayó en abandono, por lo que el alcalde de Bogotá de ese momento, Andrés Pastrana,⁸² celebró el aniversario 450 de la fundación de la ciudad con el traslado de ‘el Gonzalo’ al centro de la plazoleta.⁸³ Convirtiéndose desde entonces en un elemento más de la rutina de estudiantes, comerciantes y transeúntes de este lugar.

⁷⁷ «Conmemoración de los 422 años de Bogotá», 12.

⁷⁸ «Discurso del embajador de España. El intelectual renacentista Gonzalo Jiménez de Quesada», 4.

⁷⁹ «Don Gonzalo preside la Jiménez de Quesada», *El Espectador*, 7 de agosto de 1968.

⁸⁰ «Don Gonzalo preside la Jiménez de Quesada».

⁸¹ Entonces denominada en la prensa como Plaza de los Fundadores. «El fundador Jiménez de Quesada ocupa su lugar en la nueva plaza», *El Espectador*, 7 de agosto de 1988, Biblioteca Luis Ángel Arango.

⁸² Primer alcalde de Bogotá elegido por voto popular, en las elecciones que se llevaron a cabo el 13 de marzo de 1988, para el periodo 1988-1990.

⁸³ «La nueva imagen de la plazoleta del Rosario», *El Tiempo*, 28 de diciembre de 2016, <https://www.eltiempo.com/bogota/nueva-imagen-de-la-plazoleta-del-rosario-40059>.

Con la resolución 0035 del 13 de enero de 2006⁸⁴ se declara el conjunto del monumento conmemorativo del Gonzalo Jiménez de Quesada ubicado en la Plazoleta del Rosario, como bien de interés cultural en Bogotá, al reconocer en este los criterios 3, 4 y 5, de acuerdo con el Plan de Ordenamiento Territorial del Distrito Capital (Decreto 190 de 2004).

4. Ser un ejemplo culturalmente importante de un tipo de edificación o conjunto.
5. Ser un testimonio importante de la conformación del hábitat de un grupo **social** determinado.
6. Construir un hito o punto de referencia urbana culturalmente significativo en la ciudad.⁸⁵

El programa Adopta un Monumento, el cual nace con el Acuerdo 632 de 2015 y se reglamenta a través del Decreto 628 de 2016. Es administrado por el Instituto Distrital de Patrimonio Cultural –IDPC–, y busca vincular a las entidades públicas, privadas y personas naturales en la salvaguarda del patrimonio mueble de la ciudad. A través de la articulación de acciones entre el Instituto y quienes deciden adoptar al monumento. El programa promueve la financiación de procesos de “apropiación, recuperación y mantenimiento de monumentos, esculturas y objetos de valor patrimonial ubicados en el espacio público de Bogotá”.⁸⁶ A través de este programa entre el IDPC y la Universidad del Rosario, se ejecutó la restauración del monumento y su pedestal, el cual era continuamente cubierto con grafitis. Estas adecuaciones se inauguraron el 6 de agosto de 2017, en el pedestal donde ‘el Gonzalo’ se mantuvo hasta el 7 de mayo de 2021 (ver Imagen 21).

Fuera abajo

“[...] en la madrugada, [a] las 5:30 indígenas del pueblo Misak se aglomeraron en la plaza de la Universidad del Rosario y derribaron la estatua de Gonzalo Jiménez de Quesada. Recordemos que es el fundador de Bogotá, lo que dice este pueblo es que deben acabar con esos monumentos de conquistadores que en una trayectoria histórica tuvieron problemas con el pueblo indígena”.⁸⁷

⁸⁴ Departamento Administrativo de Planeación Nacional, «Resolución 0035 del 13 de enero de 2006» (s. f.).

⁸⁵ Los otros criterios son: 1. Representar una o más épocas de la de la historia de la ciudad o una o más etapas en el desarrollo de la arquitectura y/o urbanismo en el país. 2. Ser testimonio o documento importante, en el proceso histórico de planificación o formación de la estructura física de la ciudad. 6. Ser un ejemplo destacado de la obra de un arquitecto, urbanista, artista o un grupo de ellos de trayectoria reconocida a nivel nacional o internacional. 7. Estar relacionado con personajes o hechos significativos de la historia de la ciudad o el país.

⁸⁶ Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, IDPC, «Adopta un monumento» (Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, 2017), https://idpc.gov.co/wp-content/uploads/2019/12/Brochure-Monumentos_FINAL_WEB-min.pdf.

⁸⁷ Canal 1, «Indígenas Misak derribaron estatua de Gonzalo Jiménez de Quesada en Bogotá», Canal 1, 7 de mayo de 2021, <https://noticias.canal1.com.co/bogota/indigenas-misak-derribaron-estatua-de-gonzalo-jimenez-que-quesada-en-bogota/>. Transcripción de video publicado en la página.

Este es un fragmento de una de las tantas notas que los medios de comunicación colombianos usaron para informar sobre lo ocurrido con ‘el Gonzalo’ de la Plazoleta del Rosario el 7 de mayo de 2021. A lo largo del día se dio un amplio cubrimiento a lo que ocurría en este espacio, como la presencia de la Policía Nacional retirando del lugar a los indígenas Misak, la presencia de ciudadanos a favor y en contra de lo ocurrido, y el acordonamiento de la escultura.

Por redes sociales circuló un video que mostraba el momento del derribamiento de la escultura y las palabras pronunciadas por los miembros de la comunidad Misak luego de los hechos:

“[...] ¡viva el paro nacional! ¡Viva el movimiento de autoridades indígenas de Colombia! ¡Qué vivan! ¡Viva el pueblo Misak! ¡Qué viva! ¡Vivan las mujeres de Bogotá! ¡Qué vivan! A partir de este momento no van a tener en Bogotá a este violador, a este supuesto conquistador. Este es el movimiento de mujeres y el movimiento de autoridades indígenas del suroccidente AISO, que viva. ¡Qué viva! ¡Abajo las masacres! ¡Abajo! ¡Abajo el gobierno paramilitar! ¡Abajo! ¡Abajo el gobierno narco paramilitar! ¡Abajo! ¡Abajo la brutalidad policial! ¡Abajo! ¡No más ídolos asesinos! ¡No más!”⁸⁸

Así como el comunicado emitido desde Movimiento de Autoridades Indígenas del Sur Occidente –AISO—⁸⁹ en el que exponen los motivos por los cuales fue derribado ‘el Gonzalo’

“Hoy, 7 de mayo de 2021, los pueblos originarios recuperamos uno más de nuestros espacios sagrados que fueron violados, perpetrados y despojados por los sicarios de la “conquista y la colonia española”.

Los pueblos originarios del Movimiento de Autoridades Indígenas del Sur Occidente AISO, la fuerza de las mujeres y los jóvenes por la reexistencia en el territorio de Bacatá, Nukotrak, Mejter, derribamos a Gonzalo Jiménez de Quesada, quien fue históricamente el más grande, MASACRADOR, TORTURADOR, LADRÓN Y VIOLADOR de nuestras mujeres y nuestros hijos. De él y su familia descienden familias élites de este país que han reproducido los grandes problemas que seguimos padeciendo: asesinatos, corrupción y saqueo, constancia de esto fue la reforma tributaria presentada hace unos días por el gobierno y derrocada en los últimos días por todos los pueblos unidos en las movilizaciones. Ahora seguiremos caminando unidos por una salud, digna, humana e inclusiva de la multiculturalidad.

En este mes de las madres enviamos un fuerte y fraternal abrazo a todas aquellas mujeres que se encuentran sepulta[n]do a sus hijos. Hoy y todas y todos lloramos la pérdida de nuestros hijos en todos los territorios, quienes han caído a causa de una guerra fratricida que nos han impuesto, pero que debemos enfrentar unidos. Que todo el mundo lo sepa “quienes partieron anticipadamente defendiendo la vida y buscando un país más justo, NO MORIRÁN, ya que vivirán en la memoria de todos nosotros quienes tenemos el gran legado de seguir su esfuerzo.

⁸⁸ Noticentro 1 CM& [@CMILANOTICIA], «Indígenas Misak derribaron estatua de Gonzalo Jiménez que Quesada en #Bogotá <https://t.co/MeCB2FBmnl>», Tweet, *Twitter*, 7 de mayo de 2021, <https://twitter.com/CMILANOTICIA/status/1390630197213474821>. Transcripción del video.

⁸⁹ El Movimiento de Autoridades Indígenas del Sur Occidente, AISO, es una organización indígena que nace en los años ochenta a raíz de las diferencias políticas que surgen entre la manera cómo se “pensaban llevar las luchas indígenas, mientras los Misak planteaban llevar a la organización a que [fuera] más autónoma, la dirigencia del comité ejecutivo del CRIC pensaba que [el comité] debía estar con organizaciones de izquierda al interior del CRIC”. Tunubala Yalanda, «Participación de la comunidad Misak en el Movimiento de Autoridades Indígenas del Sur-Occidente (AISO) 1971-1991».

Llamamos al país a no perder la esperanza, a partir de ahora recibiremos nuestra historia, el pueblo colombiano comprenderá y reconocerá los relatos de vida y resistencia de nuestros pueblos frente a las injusticias históricas a las que fuimos sometidos.

Por lo tanto, en este territorio enarbolamos y sembramos la memoria de MAMÁ MANELA, mujer hábil en el pensar y el ayudar, ella enseñó a nuestro pueblo a trabajar en grande, a cultivar la tierra para que no falte la comida, a hacer los rituales, fue la primera que nos enseñó a sembrar el agua “somos los hijos del agua”. Constantemente decía que las mujeres deben ser fuertes en pensamiento y acción. Cuando quisieron atraparla, ella organizó sus cosas y construyó un camino hacia la laguna, porque esa era su casa, cuando entró dijo unas sabias palabras “yo me voy por siempre para el kansro, para el más allá, porque mi casa es la laguna y allá regresaré. Algún día vendremos a verlos y esperamos encontrarlos en paz y armonía”, de esta manera en este lugar, sembramos la PAZ desde el vientre de la mamá Manela, PAZ por la que debemos seguir caminando todos los pueblos: indígenas, negros, campesinos y las comunidades urbanas de Colombia”.⁹⁰

Ese comunicado es de gran importancia para visualizar en parte la lectura que hace está comunidad de la presencia del monumento conmemorativo en el espacio público, esto es, como una afrenta directa a su historia y la continuación de narrativas parcializadas que agreden y victimizan a poblaciones específicas.

A partir de ese momento, para el caso que nos convoca, se despliega una agenda mediática sobre los monumentos conmemorativos y los actos de iconoclasia en la ciudad. Diferentes sectores y agrupaciones generaron conversaciones virtuales, entre académicos, representantes de comunidades indígenas, entre otros, sobre el acto simbólico llevado a cabo por los Misak. El IDPC, como entidad a cargo del patrimonio cultural de la ciudad, aprovechó los encuentros que estaba llevando a cabo con un grupo diverso de personas, para discutir sobre el debate en torno a los monumentos de la ciudad, generando así interesantes conversaciones con sectores diversos de la sociedad sobre el futuro de la escultura.

En palabras de algunos de los participantes en estas mesas de diálogo la apertura de la discusión patrimonial desde entidades como el IDPC es un paso importante, para dejar en claro que el patrimonio es una discusión abierta en la que pueden participar todas las personas, “que el patrimonio está vivo”.⁹¹ También es un espacio para que las instituciones conozcan las propuestas y discusiones que se dan desde las comunidades, así como una oportunidad para reflexionar sobre su papel frente a esto.⁹²

⁹⁰ AISO, «Comunicado 7 de mayo - AISO», 7 de mayo de 2021, <https://www.infobae.com/america/colombia/2021/05/07/indigenas-tumbaron-la-estatua-de-gonzalo-jimenez-de-quesada-en-bogota/>.

⁹¹ *Mesas de dialogo y escucha IDPC (Marta Saade)*, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=nK6nBXctI9w>.

⁹² *Mesas de dialogo y escucha IDPC (Didier Chirismuscay)*, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=7789re8hrlQ>.

Otra serie de encuentros virtuales fueron los realizados por la Alianza Colombiana de Museos bajo el título Conversaciones extendidas, allí se habló de los derribamientos de monumentos como una acción simbólica, performativa y política, también de la activación del patrimonio y las discusiones entorno a este. En esta triada de conversaciones realizadas los días 7, 8 y 28 de mayo de 2021, participaron representantes de comunidades indígenas como Yeismith Armenta Amaya, coordinador de Memoria histórica del pueblo Wiwa, Taita Didier Chirimusca, vocero de la comunidad Misak, Taita Miguel Morales, gobernador del Cabildo Misak de Bogotá, artistas, docentes universitarios y trabajadores de museos latinoamericanos. La participación de los representantes de las comunidades indígenas en estos encuentros permitió dar a conocer a la opinión pública su postura frente a los hechos, pero más que esto, la relación de esta acción simbólica con sus luchas históricas y la reivindicación de sus pueblos frente a narrativas parcializadas como las representadas por ‘el Gonzalo’ en Bogotá, o las esculturas de Sebastián de Belalcázar en Santiago de Cali y Popayán.⁹³

En otros espacios se generaron herramientas de sondeo para preguntarle a la ciudadanía “¿Qué hacer con la estatua de Jiménez de Quesada?”, cómo fue el caso de Diego Martínez Celis en el grupo de Facebook Apropiación social del patrimonio arqueológico colombiano. Allí un 33,7% de las personas que respondieron la encuesta indicaron que “trasladaría[n] y reinstala[rían] en un museo”, seguidas por un 28,9% que la “fundiría o destruir[ía], por un 13,8% que “no [la volvería a] instalar en ningún espacio público”, un 8,4% que la “volver[ía] a instalar igual” y un 7,8% que la “donar[ía] de regreso a España.”⁹⁴

En este mismo grupo se realizó un conversatorio titulado “Patrimonio incómodo ¿Qué hacer con la estatua de Jiménez de Quesada?” que convocó a profesionales como Sandra Mendoza,⁹⁵ Monika Therrien,⁹⁶ Mario Omar Fernández,⁹⁷ Frank Rolando Flórez Fuya.⁹⁸ Allí se pusieron

⁹³ La escultura de Sebastián de Belalcázar en Santiago de Cali fue derribada el 28 de abril de 2021, mientras que la de Popayán fue derribada el 16 de septiembre de 2020, ambas por miembros de la comunidad Misak.

⁹⁴ *Patrimonio incómodo ¿Qué hacer con el monumento a Gonzalo Jiménez de Quesada?*, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=x-g5K67ciAM>.

⁹⁵ Antropóloga de la Universidad Nacional de Colombia, Magister en educación de la Universidad Externado de Colombia y Magister en Museología de la Universidad de Valladolid, quien se ha desempeñado en gestión cultural y en el desarrollo de políticas de protección del patrimonio arqueológico en el sector público en instituciones como el Instituto Colombiano de Antropología e Historia –ICANH–, y el IDPC.

⁹⁶ Antropóloga, arqueóloga e historiadora, se ha desempeñado como investigadora de la Fundación Erigaie y profesora de la Maestría en Patrimonio Cultural de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia -UPTC, así como de otras universidades; ha trabajado como subdirectora técnica del ICANH y asesora experta en temas de patrimonio cultural inmaterial para la UNESCO.

⁹⁷ Ingeniero químico y Magister en ingeniería, se ha desempeñado como docente universitario, así como consultor e investigador en cultura material y conservación preventiva.

⁹⁸ Antropólogo y Magister en Semiótica, se ha desempeñado como docente universitario.

sobre la mesa diferentes elementos relativos a las narrativas en el espacio público de la ciudad, que son representadas por los monumentos conmemorativos.

En la mesa se habló de la relación particular de los invitados frente a los monumentos, en los cuales surgen inquietudes como la inconsistencia de la narrativa del espacio público, en donde en pocas calles era posible encontrarse el monumento a un conquistador en medio de dos monumentos a protagonistas de la “gesta libertadora”.⁹⁹

También sobre el papel del patrimonio en nuestra cotidianidad, de cómo excluye e invisibiliza a unos, para dejar hablar a otros, y como de cierta forma nos “acostumbramos” a eso, dejando a estos monumentos estáticos en el tiempo, sin la oportunidad de resignificarse ni de cuestionarlos, y lo que ha ocurrido con la acción simbólica sobre ‘el Gonzalo’ es abrirnos a esa conversación y por lo tanto a la oportunidad de repensarnos estos elementos y espacios.¹⁰⁰

Por otra parte, se discutió sobre la pertinencia de las voces que derribaron a ‘el Gonzalo’, al contrastarlo con la representatividad de la plazoleta y los actores que a diario la usan, y como se le dio prelación a la historia del personaje allí representado sobre la relación de los actores de la plaza con el objeto.

En todos estos espacios la participación, de voces a favor y en contra de los hechos, así como de voces que no tomaron partida, sino celebraron la oportunidad de tener estas conversaciones sobre patrimonios, que resultan problemáticos en nuestros territorios, y que probablemente, de no haber sido por este hecho, no se habrían dado con las mismas repercusiones en el futuro cercano.

Entre flores y tabaco

Luego del derribamiento, la escultura fue solicitada en préstamo por integrantes de la comunidad muisca de la Candelaria, Santafé y Mártires, en Bogotá, para llevar a cabo la mortuoria, una ceremonia para limpiar, curar y perdonar a Gonzalo Jiménez de Quesada por el dolor causado en el territorio. Esta ceremonia se llevó a cabo el 20 de junio de 2021.

Actualmente, ‘el Gonzalo’ se encuentra ubicado en la huerta de la Casa de los Siete Balcones – una de las sedes del Museo de Bogotá–, junto a un viejo pedestal de una escultura de Simón Bolívar, y a compartir espacio con la planta de tabaco, las flores y frutos del curubo, las arañas

⁹⁹ Patrimonio incómodo ¿Qué hacer con el monumento a Gonzalo Jiménez de Quesada?

¹⁰⁰ Patrimonio incómodo ¿Qué hacer con el monumento a Gonzalo Jiménez de Quesada?

que rápidamente se apropian de cada rincón que les ayude a ampliar sus redes, y demás organismos que habitan esa vieja casona.

Desde entonces ha sido el testigo de la indiferencia, el asombro, la indignación, la alegría y el rechazo de los públicos que llegan a esa parte del Museo. Algunos se toman *selfies* con él, otros comentan la desproporción de sus manos, y otros tantos se preguntan quién será, antes de poder leerlo en la ficha que se encuentra a la derecha de 'el Gonzalo'.

El Museo mediante diferentes actividades e invitaciones ha procurado mantener vivas las discusiones sobre el patrimonio, en particular sobre los monumentos conmemorativos como 'el Gonzalo'. Dos intervenciones museográficas que se encuentran en el espacio aledaño a la huerta que versan sobre el uso del pasado en el espacio público y sobre las conmemoraciones de la fundación de la ciudad, en torno a la figura de Jiménez de Quesada; una serie de recorridos denominados "Siguiendo los pasos del Gonzalo", en los cuales se recorrieron los diferentes puntos de la ciudad en los cuales estuvo emplazado 'el Gonzalo' y sus alrededores, discutiendo sobre las narrativas dispuestas en el espacio público; encuentros con estudiantes de colegios y universidades, retirados de las fuerzas militares, entre otras personas; una instalación de video del artista Julián Santana, que dialoga en el espacio con la escultura, y presenta otras lecturas sobre el derribamiento como acción simbólica contra el patriarcado, el colonialismo, entre otros; y una serie de diálogos improbables la cual está disponible en el canal de YouTube del Museo,¹⁰¹ así como diferentes actividades realizadas en conjunto con instituciones educativas para abordar el tema.

Reflexiones finales

Los monumentos conmemorativos hacen parte de una antigua tradición, en la que se desea perpetuar la imagen de un personaje que se consideró en su momento de importancia para la comunidad, por ser reflejo y ejemplo de valores y actitudes con las que se buscaba fortalecer el tejido social y aportar a la construcción del ciudadano ideal. Con el paso del tiempo estas esculturas dejaron de crearse cuando los personajes a los que representaban se encontraban con vida, para ser una forma tardía o posterior de rendirles homenaje, bajo la lectura de esas nuevas comunidades. Esto se traduce en relecturas y resignificaciones de los personajes y los hechos, que han sido empleadas por quienes las hacen, mandan hacer e instalan en el espacio público o en espacios representativos para las dinámicas sociales, sin embargo, suelen

¹⁰¹ *Ciudadanías en diálogo _ Capítulo 1* (Bogotá, 2022), https://www.youtube.com/watch?v=p0_nMmBfMMI.

permanecer allí sin más información ni contexto, haciéndolas parte del paisaje de quienes transitan a diario a su alrededor.

La representación de una persona en una escultura, que se instala en el espacio público y por lo tanto entra a hacer parte de las narrativas de este, lleva implícitos diferentes mensajes a las comunidades, el primero es que quien está allí representado es o fue alguien cuyas acciones y vida fueron ejemplares y por eso se hizo merecedor a ese homenaje. Sin embargo, como bien lo sabemos, todos los seres humanos somos susceptibles de cometer errores, no somos perfectos, y los que en algún momento son catalogados como “héroes” tampoco lo son. Son las narrativas e historias hegemónicas las que les han permitido mantenerse en el espacio evadiendo o ignorando los cuestionamientos y la actualización de dichas narrativas. Adicionalmente afrontan mal el paso del tiempo, pues los valores y creencias bajo los cuales son leídos se transforman con el tiempo, y como lo vemos actualmente muchos de ellos terminan siendo elementos perpetuadores de discursos racistas, colonialistas y excluyentes. Esto sumado al descuido y abandono al que las administraciones municipales, departamentales y estatales suelen mantenerlos en espacios de gran relevancia para la opinión pública sin cuestionamientos, ni discusiones sobre su pertinencia.

Entonces, la primera pregunta que deberíamos hacernos respecto a la forma en la que registraremos y conservaremos las memorias de nuestras comunidades es si ¿los monumentos conmemorativos asociados a individuos harán parte de estas? Si hemos de hacer monumentos conmemorativos, que sea a los momentos, a los logros, a las acciones puntuales que nos han hecho crecer como sociedad, porque todas esas cosas buenas que queremos conmemorar no las han logrado individuos aislados –que es lo que la historia hegemónica nos ha contado siempre–, ellos no han actuado solos, han sido comunidades enteras las que han apoyado y ganado esas batallas.

Por su puesto la idea no es desaparecer los monumentos conmemorativos que ya existen, ellos también nos cuentan una historia, que tiene más elementos negativos que positivos, quizás, pero que nos permitirá como sociedad seguir cuestionando el sentido de nuestras acciones y reconocimientos, identificar cual es esa huella que estamos dejando, esa historia que le estamos contando a todo aquel que se acerca a nuestras ciudades.

El Museo de Bogotá no tenía en su plan de colecciones el recibir una escultura de las dimensiones de ‘el Gonzalo’, por lo cual fue necesario abrirle un espacio en el que pudiera

ubicarse. Este lugar no fue otro que la huerta de la Casa de los Siete Balcones, allí rodeado de tabaco, curubas, tomates de árbol, hierbabuena y algunos vegetales, es donde se encuentra. Acompañado de una ficha modesta y una intervención museográfica al fondo del espacio que en dos etapas habla de los usos del pasado y las conmemoraciones de la fundación de la ciudad, en relación con la figura de Gonzalo Jiménez de Quesada.

Este espacio ha sido epicentro de conversaciones, recorridos y diferentes activaciones, para repensar, resignificar y replantear nuestra relación con el monumento. Con la participación de personas de todas las edades y sectores de la sociedad, se ha invitado a imaginar la forma que tendrían los monumentos del presente y los del futuro, si es que estos continuaran existiendo, cuáles serían las historias que contarían y como lo harían.

En este sentido, para continuar las reflexiones y conversaciones que están por venir, con los muchos monumentos que siguen ‘adornando’ las plazas y parques de todo el país, requerimos de instituciones y administraciones que no mantengan al margen las discusiones sobre el patrimonio cultural, en particular sobre los monumentos conmemorativos, que por lo general solo aparecen cuando están en medio de la proyección de una obra pública y es necesario reubicarlas, cuando extraordinariamente son el epicentro de acciones simbólicas o performativas que los ponen en la mira de los medios tradicionales. Instituciones que tengan en cuenta a la ciudadanía, su sentir, su opinión sobre los espacios, pues es esta quien habita a diario la ciudad.

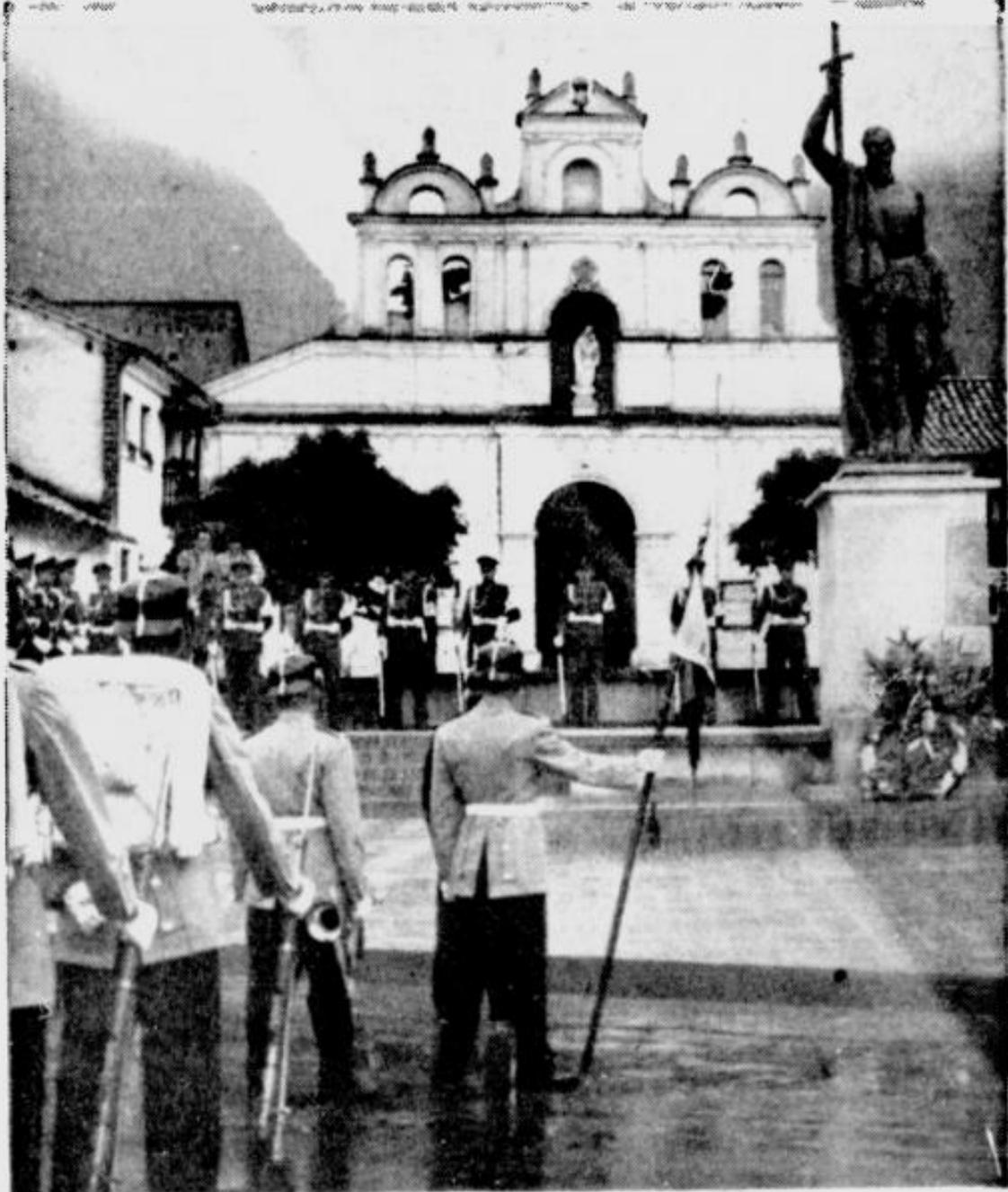
La musealización sigue siendo una herramienta útil para ampliar esas discusiones, para ello es necesario que se reivindique la función social de los museos, que se les valore, su conocimiento y poder de convocatoria para articular esas conversaciones. Es necesario tener en cuenta el contexto, antes de tomar la decisión de trasladar un monumento a una entidad museal, establecer otra suerte de diálogos, con la institución museal misma y con las comunidades, para que esta medida no sea simplemente una opción por salir rápidamente de los cuestionamientos que se le hacen por estar en el espacio público, que no sean llevadas para ocultarlas, o para mantener el discurso que daban antes, que sirvan para activar nuevos cuestionamientos y preguntas que nos lleven por nuevos caminos, para generar nuevo conocimiento y reflexiones que nos permitan seguir creciendo como sociedad, un buen ejemplo de esto está en las acciones que en estos meses ha llevado a cabo el Museo de Bogotá y el IDPC, con ‘el Gonzalo’.

Si bien, acciones simbólicas como el derribamiento de monumentos conmemorativos –para este caso de estudio– sirvieron como el detonante de discusiones sobre estos elementos en la ciudad, es necesario que estas conversaciones se mantengan en el tiempo, con el fin de hacer nuestras ciudades espacios seguros, inclusivos y coherentes con los valores de la sociedad en la que nos encontramos, y no dejarles allí bajo la inercia de la costumbre.

La invitación es a que se continúe ampliando el diálogo frente a esos “monumentos incómodos” que, como museólogos y gestores patrimoniales, continuemos las conversaciones con las comunidades y las acciones que permitan no solo visibilizar la incomodidad que generan sino establecer mecanismos incluyentes para transformar las narrativas en nuestras calles y evitar que el patrimonio siga siendo usado como excusa para mantener narrativas parciales, excluyentes y discriminadoras. En esta misma línea de acción es interesante acercarse al proceso de conversaciones que se han llevado a cabo en el proceso de transformación del espacio que antes ocupaban las esculturas de Isabel la Católica y Cristóbal Colón en la calle 26 y de reubicación de estas, en el que han intervenido el Ministerio de Cultura y la Universidad Nacional de Colombia.

Este ensayo se escribe a menos de un año de la instalación de ‘el Gonzalo’ en la huerta del Museo de Bogotá, por lo cual hay aún mucha información y experiencias por analizar y discutir a futuros sobre su devenir en el Museo y su relación con los públicos de este lugar.

Inaugurada la Estatua de Jiménez de Quesada



BOGOTÁ. — Frente a la iglesia de Las Aguas fue inaugurada ayer la estatua de Jiménez de Quesada, que fue obsequiada por el gobierno español a la ciudad de Bogotá. A la ceremonia asistieron el señor Embajador de España, altos funcionarios municipales y el presidente de la Sociedad de Mejoras y Ornato. (Foto EL TIEMPO, de Castro Gaitán).

Imagen 19 Inauguración escultura de Gonzalo Jiménez de Quesada en las Aguas.¹⁰²

¹⁰² Castro Gaitán, «Inaugurada la estatua de Jiménez de Quesada», *El Tiempo*, 7 de agosto de 1960, *El Tiempo*.



Imagen 20 Reinauguración escultura de Gonzalo Jiménez de Quesada en 1968.¹⁰³

¹⁰³ «Homenaje al fundador de Bogotá al cumplirse 430 aniversario», *El Espectador*, 7 de agosto de 1968, 1, Biblioteca Luis Ángel Arango.



Imagen 21 Mapa de los emplazamientos de 'el Gonzalo' en Bogotá¹⁰⁴

¹⁰⁴ Ilustración de elaboración propia.

Anexos

- a. *Guión tema 7 Exposición digital colaborativa ¡No es la peste! La gripa de 1918 desde el presente*

b. Selección de publicaciones de la Exposición digital colaborativa ¡No es la peste! La gripa de 1918 desde el presente

c. Documento de valoración de las salas Museo Arqueológico e Histórico de Santa María de La Antigua del Darién

Valoración de las salas 'Las cuatro vidas del Darién' y 'Los imaginarios'
Museo y Parque Arqueológico e histórico de Santa María de La Antigua del Darién
Trabajo colaborativo.
Junio, 2022.

Como parte del Convenio interadministrativo 04 de 2018 entre la Universidad Nacional de Colombia y el Instituto Colombiano de Antropología e Historia –ICANH–, en el cual se acuerda “Aunar esfuerzos científicos, investigativos, técnicos y administrativos tendientes a la formulación, planeación y ejecución de actividades académicas, desarrollo de prácticas, pasantías, proyectos de grado y de investigación, y de actividades de gestión en pro de la protección, conservación y divulgación del patrimonio cultural y arqueológico de la Nación”, se elabora el Acta de compromiso de aprendizaje con estudiantes en práctica, para contribuir a la revisión y reformulación de contenidos del Museo Arqueológico de Santa María del Darién. En cumplimiento del numeral 1 de la cláusula octava de dicha acta, se elabora el presente documento.

A partir de los documentos relativos al Museo y Parque Arqueológico e Histórico de Santa María La Antigua del Darién facilitados por el equipo del Museo, se realizó un análisis de la estructura conceptual sobre el tema, de los textos, del vocabulario empleado, del manejo tipográfico, de la paleta de color, de la iconografía, de la distribución de contenidos en sala, del lenguaje gráfico de apoyo y de la arquitectura de la información frente a los contenidos de las salas 'Las cuatro vidas de Darién' y 'Los imaginarios'. Los documentos que se tuvieron en cuenta fueron el plan museológico, los planos del museo y sus salas, los contenidos de las salas, la información relacionada al museo disponible en la publicación Las cuatro vidas de Darién, entre otros.

Así mismo, se analizó la sala desde la perspectiva del equipo del ICANH y sus preocupaciones por la inclusión de nuevas lenguas y una narrativa que incluyera de forma integral los relatos comunitarios y aquellos distintos a la conquista española.

Hallazgos

1. El lenguaje empleado en los textos de sala tiene un tono poco familiar, con vocabulario académico y muy especializado, lo cual dificulta la lectura y comprensión de los mismos por parte de la mayoría de los públicos del Museo. Al indagar con el equipo del ICANH, manifiestan que la comunicación con los pobladores es mayoritariamente oral, debido a los bajos niveles de alfabetización, por lo tanto, los textos extensos generan una barrera para acceder a los contenidos al público más cercano al Museo.

Según la caracterización de las comunidades y poblaciones que habitan el territorio en el cual se encuentran ubicados el Parque y el Museo –en el corregimiento de Tanela, municipio de Unguía (Chocó)–, se encuentran grupos indígenas emberá y guna (kuna), población afrodescendiente y campesinos colonos de otros departamentos como Córdoba y Antioquia, y de otras zonas del Chocó. Esta caracterización no es tomada en cuenta en los contenidos que se presentan en las salas.

A partir de las conversaciones con el equipo del ICANH se detecta el interés de incluir en sala otras lenguas como la guna y la emberá y formas de comunicación efectiva y dialogante con las diferentes comunidades. Este es uno de los aspectos prioritarios para la formulación de una nueva propuesta de sala.

Adicionalmente, se encontraron algunos términos que han sido reevaluados por trabajos históricos recientes, como es el caso de la referencia que se hace a las poblaciones que fueron esclavizadas y posteriormente traídas a territorio ‘americano’. Frente a este tema, se considera que estos aspectos deben ponerse en discusión en los espacios que se realicen con el Comité Cultural y las comunidades del territorio, con el fin de modificar los relatos de manera integral, dialogada y apropiada por las comunidades.

2. La narrativa de la sala ‘Los imaginarios’ está basada, en su mayoría, en fuentes españolas del siglo XVI, desplazando o acentuando la ausencia de las voces de las diversas comunidades que han habitado y poblado el territorio previamente, durante y después de la ‘conquista’. La centralidad del relato en el mundo ibérico termina por comunicar las formas en las que fueron imaginados los pobladores desde Europa y desde las comunidades indígenas actuales del Darién, pero invisibiliza otras imágenes propias de las comunidades indígenas, negras, colonas e incluso empresariales, quienes han habitado y condicionado la existencia del ‘otro’ en el Darién después del siglo XVI.

Por tanto, las voces europeas en sala se ubican desde la ‘conquista’ (siglo XVI), mientras que los relatos de comunidades indígenas son narraciones desde el presente sobre ese momento, como parte de su tradición oral. Se considera importante replantear la temporalidad presentada en la sala, teniendo en cuenta que los imaginarios hacen parte de la vida de las comunidades a lo largo del tiempo. Al modificar la centralidad del registro español del siglo XVI se puede enriquecer la sala sobre los imaginarios transversales y variables en el tiempo, diversificando así el propósito de la sala: no sólo cómo imaginaron los españoles, sino cómo han imaginado a los ‘otros’ quienes han habitado el Darién.

3. Ambas salas tienen un registro descriptivo, contienen títulos y textos que describen procesos. Sin embargo, no hay una invitación a la interacción con el visitante y tampoco existe una narrativa común que integre las piezas y textos de la sala en un mismo relato. La inclusión de preguntas o llamados a la acción dentro de la sala, pueden contribuir a generar conexiones entre los contenidos y la vida diaria de los públicos del Museo, así como reflexiones sobre los mismos, de tal manera que la visita al Museo se mantenga en ellos más allá del tiempo que permanecen en sus instalaciones.

4. Como parte de la discusión con el equipo del ICANH, se identificó la necesidad de construir nuevos contenidos para las salas en diálogo con la nueva sala ‘Maternidades’ y el proceso de diseño de los senderos en el Parque. Por lo cual, todo nuevo proceso de formulación de nuevas salas debe propender por generar interacciones entre ellas, para que no se configuren salas aisladas temáticamente dentro del Museo y el Parque.

5. Hay información que se encuentra dispuesta a manera de lista, lo cual satura los espacios con texto y no permite una fácil asimilación de la diversidad y volumen de información que se busca presentar allí. La formulación de manera gráfica permitiría aligerar el espacio al tiempo que posicionaría un recurso gráfico para comunicar de manera efectiva la información, sea de manera infográfica, espacial, entre otras.

6. La manera en la que se presentan los contenidos de la sala no cuenta con un manejo jerárquico definido, debido a esto, se dificulta la identificación de los grupos de información establecidos por la curaduría. Adicionalmente, la intención de jerarquización y agrupación de la información presente en la sala, también se genera con el uso de diferentes familias tipográficas, sin embargo, si nos excedemos en la cantidad de familias que componen la paleta

tipográfica, en lugar de favorecer la apropiación del contenido, genera una distracción en su lectura y no permite una comprensión de la unidad conceptual definida por la curaduría.

7. El manejo del color en la sala es bastante reducido, solo encontramos dos imágenes, un mapa en tonos ocres más cercanos a colores cálidos en la pared que tiene por título 'Una densa manta verde' y otra imagen de apoyo para los textos de 'El encuentro con el otro' esta última se percibe más como un bloque de color o mancha negra que se lleva toda la atención y percepción del visitante a una esquina de las paredes de la sala, por lo que se percibe desequilibrio en la composición. Existen elementos en las paredes como los recuadros de vinilo en los que está el texto corrido que a pesar de ser blanco no es el mismo tono en el que está pintada la pared, por lo que se puede sentir como ruido visual y que puede llegar a distraer la vista y la lectura de toda la pieza compositiva. Se puede tener en cuenta el uso del color más allá de lo estético y utilizarlo para hacer caer en cuenta al visitante que entró a otro espacio del museo, que está dentro de una sala con un contenido curatorial distinto al de las otras dos, además puede apoyar la jerarquización de la información, su fácil ubicación dentro del espacio y destacar fragmentos de información que pueden ser de mayor interés para el público.

8. Dentro de la sala encontramos iconografía que nos indica dos cosas, una que podemos encontrar recursos auditivos y la otra, la categoría de 'Cantos Emberá', principalmente el ícono de cantos Emberá es el que encontramos más problemático, ya que no se puede ubicar o identificar rápidamente a qué se refiere solo con la imagen y puede no ser útil para cualquier visitante que se enfrente a este ícono. Además, este tipo de iconografía no se hace presente en ninguna otra parte de las salas del Museo. Con lo anterior, podemos aconsejar que se genere un sistema iconográfico en el que se defina qué categorías se van a representar, y que estas sean útiles y comprensibles para los visitantes del Museo, puede considerarse también el uso de una tabla de convenciones para dejar más claro cuáles son los iconos que estarán presentes en el espacio y a qué corresponden.

Como resultado de este diagnóstico, se realizó presentación parcial de este documento al equipo del ICANH, en la cual se tomaron las siguientes propuestas como punto de inicio al trabajo de reformulación de la sala 'Los imaginarios.

Propuesta de exploración curatorial

Se propone partir de una lectura y adaptación de los guiones actuales de la sala 'Las cuatro vidas de Darién', teniendo en cuenta las características de los públicos del Museo, esto es, de

las comunidades que han participado en el proceso previo, así como aquellas que pueden hacerlo más adelante, de tal manera que el lenguaje y estructura empleada sea más amigable y apoye el proceso de apropiación de los contenidos en las comunidades. Esto incluye reconsiderar la extensión de los textos, el vocabulario empleado, la valoración sobre las piezas expuestas y la inclusión de elementos más visuales. Así mismo, se propone que los textos permitan entablar diálogos con las otras salas del Museo.

Propuesta de exploración museográfica

Teniendo en cuenta la propuesta curatorial y las posibles adaptaciones para la sala 'Las cuatro vidas de Darién', se propone aterrizar los elementos conceptuales allí identificados en una propuesta de lenguaje gráfico formal, que integre elementos de manejo tipográfico, paleta de color, iconografía, distribución de contenidos en paredes, lenguaje gráfico de apoyo y un análisis de la arquitectura de la información (Jerarquías, tipologías de información, apoyos gráficos que puedan reemplazar textos, etc.).

Modificación a la propuesta por parte del equipo del ICANH

La sala 'Las cuatro vidas de Darién' debe ser reestructurada integralmente, lo cual llevará mayor tiempo al dispuesto en el convenio de pasantía y requiere asentar discusiones previas y disponer nuevos espacios en el Museo, por tanto, el equipo del ICANH plantea trabajar en la sala 'Los imaginarios'. Esta es una sala que atiende a uno de los principales hallazgos del diagnóstico, pues debe incluir en su reformulación los procesos comunitarios y sus relatos. Así mismo, es una sala más pequeña, lo cual hace más controlables las modificaciones a plantear. En la actualidad, está compuesta por cuatro paneles y una vitrina.

Se espera que en esta sala confluyan piezas, paisajes y relatos comunitarios con los contenidos actuales. La idea original de la misma consistía en una introducción al mundo histórico-arqueológico de los imaginarios contrapuestos, por ello, esta sala referencia el mapa de Juan de la Cosa, el Plan de ciudad utópica, las Cartas de Colón y los Cuentos indígenas. Sin embargo, el equipo del ICANH coincide en que es un discurso confuso el que se explora en la sala, por tanto, plantea que este sea el espacio para intervenir por parte del equipo de la práctica.

Como insumo para construir la propuesta de reformulación, el equipo del ICANH cuenta con entrevistas realizadas a diferentes personas de las comunidades circundantes al parque, así como el material de las dos salas previas ya implementadas en el museo. Parte del ejercicio que

se propone se concentra en pensar qué voces y relatos hacen falta a partir del diagnóstico de los insumos y cómo construir un espacio que permita explorar los imaginarios presentes en el Darién de forma integral y transversal.

Bibliografía

Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH). «Contenido Comunitario». Documento interno del Museo. Instituto Colombiano de Antropología e Historia, s. f.

———. «Contenido Sala las cuatro vidas de Darién». Documento interno del Museo. Instituto Colombiano de Antropología e Historia, s. f.

———. «Guión museológico (versión borrador) - imaginarios». Documento interno del Museo. Instituto Colombiano de Antropología e Historia, s. f.

———. «Número de Piezas». Documento interno del Museo. Instituto Colombiano de Antropología e Historia, s. f.

Quintero Agámez, Carolina. (2022). Plan museológico. Parque arqueológico e histórico de Santa María de la Antigua del Darién [Sin publicar]. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH).

Quintero, Patricia. «En el nombre del Padre, de la Madre, del Hijo y del Espíritu Santo: Dimensión afro de la religiosidad católica bogotana». Tesis de Maestría, Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá. Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Antropología, 2005.

Sarcina, Alberto, y Carolina Quintero. Las cuatro vidas de Darién: el Museo Arqueológico e Histórico de Santa María de La Antigua del Darién. Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2018.

d. Propuesta de renovación sala Los Imaginados Museo arqueológico e histórico Santa María de La Antigua del Darién

Lineamientos para la renovación de la sala ‘Los imaginarios’
Museo y Parque Arqueológico e histórico de Santa María de La Antigua del Darién

Trabajo colaborativo.¹⁰⁵

Septiembre, 2022.

Como parte del Convenio interadministrativo 04 de 2018 entre la Universidad Nacional de Colombia y el Instituto Colombiano de Antropología e Historia –ICANH–, en el cual se acuerda “Aunar esfuerzos científicos, investigativos, técnicos y administrativos tendientes a la formulación, planeación y ejecución de actividades académicas, desarrollo de prácticas, pasantías, proyectos de grado y de investigación, y de actividades de gestión en pro de la protección, conservación y divulgación del patrimonio cultural y arqueológico de la Nación”, se elabora el Acta de compromiso de aprendizaje con estudiantes en práctica, para contribuir a la revisión y reformulación de contenidos del Museo Arqueológico de Santa María del Darién. En cumplimiento del numeral 2 de la cláusula octava de dicha acta, se elabora el presente documento.

A partir del análisis y diagnóstico de la sala ‘Los imaginarios’, consignados en el documento titulado Valoración de las salas ‘Las cuatro vidas de Darién’ y ‘Los imaginarios’, se presenta la propuesta formal de renovación de los contenidos de la sala, la cual incluye entre otros los lineamientos conceptuales de renovación y las propuestas de cambio de contenidos, lenguajes, gráficas y distribución. En su elaboración se emplearon los documentos facilitados por el equipo del Instituto Colombiano de Antropología e Historia –ICANH–, sobre el Museo y Parque Arqueológico de Santa María Antigua del Darién y los procesos comunitarios desarrollados en el territorio.

105 Documento realizado por: Alejandra Castaño Hoyos, Luisa Fernanda González Ramírez, Santiago González Velasco, Mikel Monroy Castro y Juan Camilo Murcia Galindo, estudiantes de la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio, Universidad Nacional de Colombia.

Propuesta curatorial Sala 'Los imaginados'

Objetivo

Generar en los públicos de la sala el reconocimiento de sí mismos como un 'otro' para abordar los imaginarios vividos y generados históricamente en el Darién por las múltiples comunidades que lo han habitado, construido y transitado.

Objetivos específicos

1. Promover el reconocimiento individual como un ser sujeto a diferentes interpelaciones desde la mirada de otras personas.
2. Facilitar en lenguaje cotidiano y accesible contenidos relativos a los imaginarios generados desde y sobre el Darién, como espacio y como red de relaciones e interacciones humanas y no humanas.
3. Hacer llamados a la reflexión y a la acción sobre la otredad a partir de elementos museográficos.

Ejes conceptuales

Para la sala más que ejes curatoriales se proponen tres ideas fuerza que servirán de guía para el desarrollo y selección de contenidos de esta, a través de las jornadas de trabajo/taller con la comunidad.

1. Todos somos "el otro" para alguien. Esta idea fuerza invita a quienes entren a la sala a situarse como 'otro' e identificarse como una persona que es observada, definida e interpelada por las demás con quienes establece relaciones, directa e indirectamente. De tal manera que el punto de partida no es el cómo "yo" veo e imagino a los demás - que suele resaltar estereotipos, estigmas y lugares de privilegio- sino el cómo me ven los demás y cómo eso me permite cuestionar las formas en las que planteo mis imaginarios.
2. Los imaginados. Las miradas y los imaginarios que establecemos sobre las otras personas condicionan el alcance y la forma en la que configuramos y reconfiguramos

nuestras relaciones. Estas, a menudo, están basadas en sensaciones y situaciones como el miedo, el poder, la desconfianza, los estigmas y prejuicios, entre otros.

3. No todos los “otros” somos iguales. Todas las personas somos ‘el otro’ para alguien. Sin embargo, cuando las imaginamos configurando el Darién no lo hacemos de una misma manera. Estas diferencias entre cómo imaginamos a unos y otros están marcadas por contextos históricos y sociales de exclusión, segregación, desigualdad y abandono estatal. Así mismo, como resistencia, nos interesa visibilizar las redes y visiones que se crean, generando empatía, diálogo y deconstrucción de imaginarios.

Propuesta para definición del lenguaje a utilizar

Como punto de partida en la construcción de la propuesta de renovación, se propuso un bajo uso de textos escritos en la sala para no sobrecargar la mirada y permitir la navegación de la sala a personas no alfabetizadas. Para la definición de los contenidos se plantearon las siguientes preguntas para ser discutidas durante el segundo taller a partir de la propuesta de contenidos para la sala:

- ¿Cómo promover un espacio para situarse como “otro” desde el lenguaje?
- ¿Cuáles son los lineamientos para cada formato?
 - Contenidos de sala
 - Fuentes escritas
 - Fuentes gráficas
 - Fuentes sonoras
 - Cédulas
- ¿En la sala el lenguaje debe ser descriptivo, instructivo, interrogativo? Es decir, ¿de qué manera la sala interpela al visitante?
- ¿La sala interpela, conecta o invita en su contenido a otras salas y partes del parque?
- ¿Las fuentes textuales y visuales serán intervenidas o comentadas?
- ¿Cómo hacemos presente en el espacio otras lenguas? (oral, escrito, visual)

Los imaginados: los otros

Lineamientos conceptuales

El Darién, tanto como espacio geográfico como conjunto de dinámicas sociales, se ha cimentado desde las voces y fuentes españolas centradas en el hito de la primera ciudad española en territorio americano y el encuentro con el Océano Pacífico. Sin duda, una visión elaborada desde el relato del imperio español y la conquista. Sin embargo, la búsqueda reciente de nuevas voces ha pluralizado el tradicional relato basado en los casos de Pedrarias y Núñez de Balboa, no sólo con las voces de las poblaciones participantes, sino con la ampliación de la narrativa y la imaginación histórica de lo sucedido antes, durante y después de la llegada de los europeos.

Esta sala nos invita a abordar al otro desde la interpelación humana, pues no basta con el reconocimiento de la existencia de individuos o grupos, sino que este espacio parte de la invitación a situarse desde el 'otro' para profundizar sobre lo que imaginamos y cómo los imaginamos. Dussel, a través del sintagma de "interpelación humana", hace referencia a la interpelación como un enunciado performativo *sui generis*, en donde quien emite el enunciado lo dirige a alguien que va a escucharlo: es intencionado.¹⁰⁶ Situando a Dussel en este contexto, nos interesa la generación de escenarios en los que las personas participen conscientemente en la escucha y la emisión de enunciados intencionados, reconociendo a los 'otros' presentes en el territorio e identificando su incapacidad para reconocer a todos los otros.

La interpelación como la acción de exteriorizar la mirada de quien emite el enunciado le permite a las personas darse cuenta del condicionamiento hegemónico existente en sus relaciones, guiado por similitud, subordinación o pertenencia a agrupaciones sociales, culturales, económicas, etc., así como por la aversión o rechazo que se genera entre y hacia grupos o poblaciones muy cercanas o similares, entendible bajo el concepto del narcisismo de las pequeñas diferencias.¹⁰⁷

Entendemos el territorio como un espacio de múltiples y dinámicas relaciones: tensiones, lazos, interdependencias, entre otras. Para esta sala, resulta útil problematizar esta zona como región

¹⁰⁶ Dussel, Enrique. *La Razón del otro. La "interpretación" como acto-de-habla*, 1991.

¹⁰⁷ Mijolla, Alain de. *Narcisismo de las pequeñas diferencias*, 2002.

– entendiéndola desde el postulado de Eric Van Young¹⁰⁸– cuyo dinamismo interno se ha modificado constantemente cuando varían los ecosistemas, las dinámicas poblacionales y el comercio, por ejemplo, pero también la disponibilidad de tierra trabajable y el fenómeno de los colonos y el conflicto armado, el proyecto arqueológico, así como el reconocimiento de las comunidades indígenas previo a la conquista y posterior, el ICANH y el mismo visitante cuando este se trata de una persona externa a la cotidianidad de la región.

Este terreno variable, sin embargo, se carga de capas de sentido según quien observa. El paisaje y la imaginación de quien observa termina por cargarle de sentimientos reafirmados por las relaciones que posee con esta región. Es por ello que la apuesta por la mirada distinta, desde la otredad, constituye una apuesta por desnaturalizar el paisaje y cargarlo de nuevos sentidos, así como cargar la sala de nuevas miradas extrañas que surgen desde este ejercicio y permiten exteriorizar y complejizar las relaciones que existen en el territorio.

La visión y los imaginarios desde la otredad nos permiten profundizar en cómo nos ven los otros. Situados en el Darién, este marco conceptual nos permite traer a la sala las miradas sobre los otros y las relaciones que habitan el territorio.

Es así, que el reconocimiento de la otredad como epicentro conceptual nos lleva a la inclusión de voces no hegemónicas o que han sido usualmente excluidas de las narrativas sobre el Darién, ya sea por las condiciones de desigualdad material y simbólica que les han sido impuestas (subalternidad), la carencia de fuentes de registro de sus actividades y pensamientos, o el desconocimiento de su ciudadanía.

Esta sala invita a sus públicos a participar, siendo un ‘otro’ más del Darién, desde las voces y silencios de quienes lo han habitado y continúan habitándolo.

Propuesta de contenidos para discusión y construcción colectiva

Eje 1: Todos somos “el otro” para alguien

Texto propuesto: ¿Cómo me ven otras personas? ¿Mis acciones, costumbres y gustos son diferentes a las de otras personas? La forma en la que nos acercamos a otras personas, por lo general parte de establecer diferencias respecto a quienes somos, lo que hacemos y cómo

¹⁰⁸ Van Young, Eric. *Are Regions Good to Think?* 1992.

pensamos, poniéndonos como el centro o como el referente de “normalidad”. De tal manera que cualquier diferencia que percibamos hace que les marquemos como extraños. Sin embargo, en ese proceso la mayor parte del tiempo no somos conscientes de que todas las personas están haciendo exactamente lo mismo. Es decir, que mientras tenemos bajo nuestra mirada a un grupo de personas, un grupo de personas nos tiene bajo sus miradas.

Este espacio es una invitación a reflexionar sobre la forma en la que completamos la figura de aquellas personas de las cuales solo conocemos algunas partes.



Referentes gráficos de posibles intervenciones en el espacio a partir de piezas del Museo y aportadas por las comunidades respecto a los diferentes grupos humanos y no humanos que han tenido o tienen relación con el territorio.^{109, 110, 111, 112, 113.}

Eje 2: Los imaginados

Texto propuesto: Los imaginados. Habitar el Darién es distinto para cada quien. Al imaginar a las demás personas no sólo les cargamos de fragmentos que no conocemos como individuos, sino que les agrupamos y les cargamos de las miradas que existen sobre sus comunidades. Fragmentos imaginados permiten crear diálogos y conexiones, pero también crean estigmas y barreras para la vivencia y la existencia en la región. ¿De qué cargamos a otros cuando imaginamos nuestras relaciones en comunidad?

Planteamiento de la pieza: Se trata de una pieza que parte del punto actual de la sala, la cual trae a referencia únicamente a dos poblaciones: los indígenas y los españoles del siglo XVI. Sin embargo, se presentan espacios vacíos y la mención a algunas comunidades pre identificadas. Los espacios vacíos se ocuparán con las piezas que cada comunidad desee entregar en el marco de los espacios de formulación. Se propone que a los costados de la pieza se encuentren algunas miradas positivas y negativas que han existido o existen hacia esas comunidades y éstas operen a forma de red o de barrera entre los diferentes espacios (los ocupados por piezas y los vacíos) a través de textos cortos, sombras o relieves.

En una mirada panorámica, la pieza comunicará la complejidad de relaciones que se establecen entre quienes habitan el territorio, así como la sobrecarga de miradas e imaginarios sobre algunas comunidades y –en contraposición– los vacíos que recaen sobre otros dado el desconocimiento o la no determinación.

Pueblos indígenas (Siglo XVI)

¹⁰⁹ Raquel Gómez Diago, «Animalario», 14, accedido 13 de septiembre de 2022, <https://es.slideshare.net/RaquelGomezDiago/animalario-67927323>.

¹¹⁰ «Discomic», Ribambelles et Ribambins, accedido 13 de septiembre de 2022, <http://www.ribambins.net/2015/04/discomic.html>.

¹¹¹ Andi Abdul Halil, «Sin título», accedido 13 de septiembre de 2022, <https://i.pinimg.com/564x/45/42/34/454234e660f8d1e9c8b7358007ec3770.jpg>.

¹¹² «Grimaces (Changeable)», Beinecke Rare Book & Manuscript Library, 23 de noviembre de 2011, <https://beinecke.library.yale.edu/article/grimaces-changeable>.

¹¹³ Amaluddin, «Young or Old by Amaluddin», 1x.com, accedido 13 de septiembre de 2022, <https://1x.com/photo/1141945>.



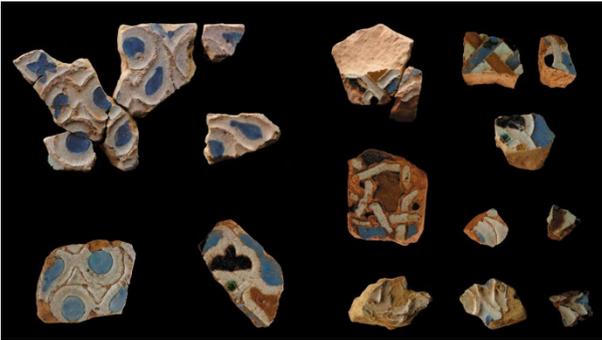
Caras antropomorfas, aplicaciones de vasija.

Cerámica de fabricación indígena - fase de contacto (1510 - 1524)

Caras zoomorfas, aplicaciones de vasija.

Cerámica de fabricación indígena - fase de contacto (1510 - 1524)

Espanoles (Siglo XVI)



Azulejos parietales de estilo mozarabe.

Cerámica española (antes de 1524).

Comunidades identificadas faltantes por pieza.

- Pueblos indígenas S. XX-XXI
- Pueblos negros previos al S. XX
- Pueblos negros S. XX-XXI
- Colonos
- Otras comunidades a tener en cuenta: Otros europeos, Turistas, Migrantes, el ICANH, Actores armados s. XX-XXI.

Ver instrumento diseñado para el registro de las interacciones (anexo 1). En este se incluyen las relaciones previamente identificadas por el ICANH, tanto en la sala 'Los imaginarios' como en los documentos facilitados para la realización del trabajo colaborativo.

Se sugiere la creación de fichas dispuestas en la sala, que empleen una serie de convenciones gráficas, de tal manera que quien lo desee pueda profundizar en las diferentes piezas, a la vez que se evita sobrecargar con texto el espacio de las relaciones entre los diferentes actores.

Eje 3: No todos los “otros” somos iguales

Texto propuesto: Condicionamos las formas como cada comunidad puede habitar el espacio. Algunos no son percibidos o conocidos, y otros son cargados en exceso de miradas negativas. Sin embargo, también creamos redes de empatía y diálogo como formas de resistencia a estas acciones.

Usa los lentes para explorar la sala.

Planteamiento de la pieza: Se dispondrán dispositivos (gafas o acetatos fijos de colores) que permitirán ver las relaciones que llegan a un mismo actor, de forma que cuando alguien vea a través del dispositivo específico para una comunidad, su mirada invisibilizará las relaciones exógenas. Al cambiar de dispositivo, se podrán observar otros focos en otras comunidades.

Lenguaje gráfico y formal

Se propone que la gráfica dentro de la sala ‘Los imaginados’ parta de formas abstractas que, a través del proceso de co-creación, se complejice para evidenciar el proceso de construcción del otro de forma gráfica y no solo desde la narrativa escrita.

Mediante elementos de diseño y juegos de percepción como figura-fondo, planos seriados y transiciones, queremos interpelar a los visitantes para que lean a través de los sentidos y de diferentes formas de representación, y se entiendan como un otro dentro de la sala, logrando establecer las relaciones que existen en el territorio desde los diferentes sujetos que están presentes en él.



Fotografía: Psychedelic Pattern 01 Credenza, Viviana González. Ilustración: Vienen los hermanos, Daniela Orrego.

Tipografía y Jerarquías de la información

La tipografía juega un papel fundamental en los procesos de interpretación. Su poder comunicativo trasciende el textual y este también puede interpretarse como forma. Entender esta y muchas otras dimensiones comunicacionales de la tipografía nos permitirá aportar a la apropiación de la intención curatorial, pues “la tipografía, cuando está bien aplicada, tiene la misma fuerza que una imagen”¹¹⁴.

Para la sala ‘Los imaginados’, se sugiere el uso de la tipografía *Fira Sans*, perteneciente a la familia *sans serif* o palo seco, caracterizada por no tener terminaciones o serifas al final de cada carácter. La selección de esta tipografía se debe a su facilidad de lectura, tanto para títulos como para texto corrido. Además, cada familia tipográfica posee valores intrínsecos y connotaciones que podemos relacionar con épocas de la historia específicas, es por eso que la implementación de tipografía serifada remitiría a una gráfica más colonial, como la que se utiliza en los mapas o cartografías antiguas, lo cual terminaría relacionándose con algunos contenidos específicos de la sala en mayor medida que otros. Por esta razón la atención a estos

¹¹⁴ Andrea Bertola Garbellini y Santiago García-Clairac, *El manual de diseño gráfico* (Almuzara, 2004), 104-5.

detalles nos permitirá comunicar a través de mensajes indirectos sobre la época, el entorno y el tipo de emociones que queremos evocar.

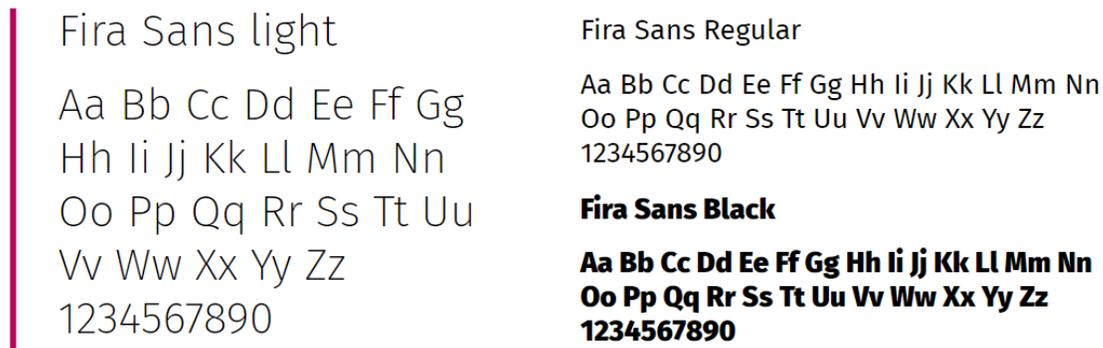


Ilustración: Muestra familia tipográfica Fira Sans Light

Esta tipografía cuenta con gran variedad de estilos que ayudarán a jerarquizar la información. Tener claridad del orden en el que se presentará la información en la sala permitirá agrupar e identificar los diferentes niveles de información.

Para que esta organización sea de clara lectura, es importante especificar las características formales de puntaje (12 pt), categoría (cursiva, negrita, versalita, etc.), color, alineación y ubicación en la superficie en la sala.

“Antes de tomar cualquier decisión sobre tipografía, tiene que decidir las prioridades dentro del texto. Es decir, tiene que establecer jerarquías (un orden de énfasis) para saber los distintos niveles de información que debe tener en cuenta.”¹¹⁵

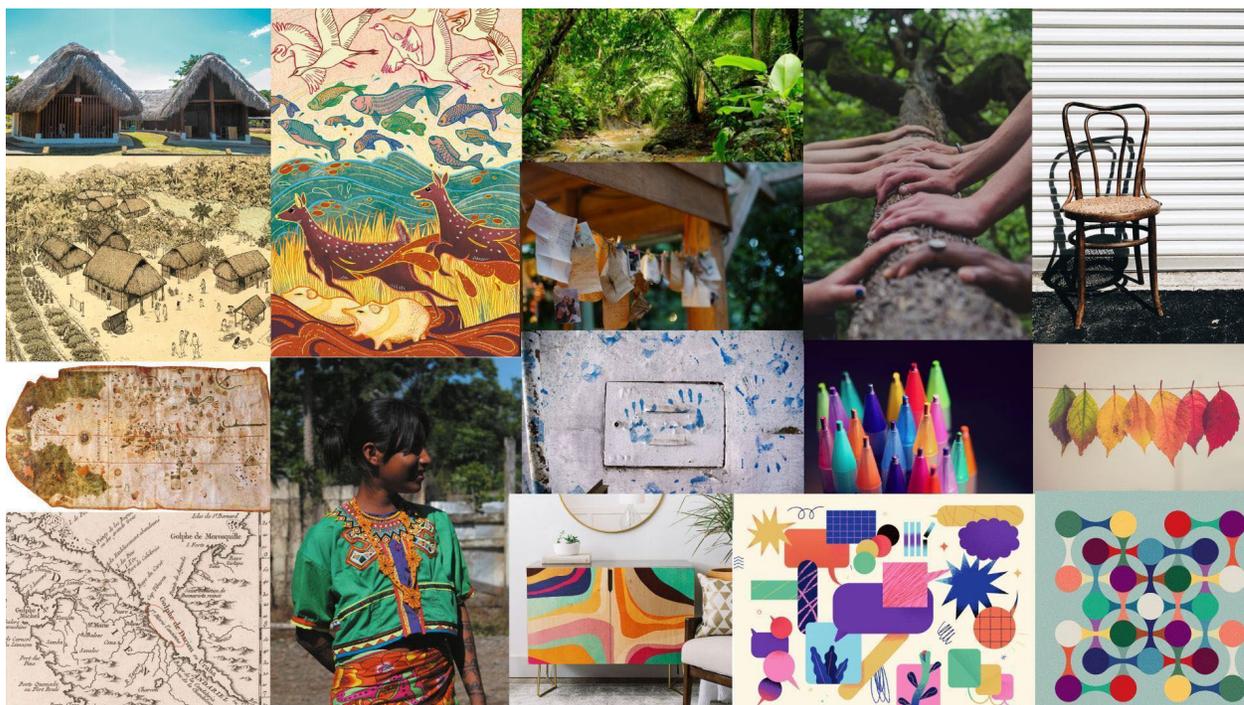
Además de la tipografía, existen diversos elementos que matizan los mensajes indirectos, uno de ellos, que pocas veces es contemplado es el blanco o espacio vacío, entender este elemento como parte del mensaje, nos permite separar y jerarquizar, así como resaltar y agrupar los contenidos curatoriales.

Ya que para el Museo es importante la inclusión de varias lenguas en sus salas, es importante seleccionar las lenguas que harán presencia en la sala como paso previo a la distribución de contenido, pues la selección de estas influirá en la organización jerárquica de los contenidos. La

¹¹⁵ David Dabner, *Diseño, maquetación y composición* (BLUME (Naturart), 2008), 66.

variedad de estilos ayudará a diferenciarlos, pero así mismo que los visitantes sientan la unidad dentro de los bloques de texto. Uno de los principios de la museografía para espacios de interpretación y presentación es el acceso físico e intelectual al patrimonio cultural. Por ello, la importancia de tener en cuenta la diversidad lingüística de las comunidades que visitan el museo y que están asociadas directa o indirectamente a las actividades de este.¹¹⁶

Paleta de color



Composición: Moodboard para sala 'Los imaginados', elaboración propia.

Como herramienta de inspiración para la sala 'Los imaginados', este *moodboard* reúne imágenes del territorio, personas que lo habitan, ilustraciones y mapas que se encuentran dentro de las exposiciones y productos propios del Museo. Además, integra imágenes que representan conceptos clave de la propuesta curatorial, como: la otredad, la pluralidad y la diversidad. Estos conceptos son sugeridos a través de objetos y formas que evocan movimiento, dinamismo y transformación.

¹¹⁶ International Council on Monuments and Sites, «Carta ICOMOS para Interpretación y Presentación de Sitios de Patrimonio Cultural», 4 de octubre de 2008, https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/interpretation_sp.pdf.

La paleta de color surge a partir de la exploración de colores presentes en las imágenes del *moodboard*. De esta exploración se eligieron 6 colores con dos gamas –cálidos y fríos– siendo estos análogos entre ellos, pero con una armonía de color opuesta. Estos colores también responden a los conceptos de reconocimiento, pluralidad y diversidad que se quiere transmitir dentro de la sala.



Composición: Paleta de color para sala ‘Los imaginados’, elaboración propia.

Iconografía

Mediante la construcción de un sistema iconográfico se pueden estandarizar las categorías y las comunidades presentes en la sala. Así, si se quiere distinguir los contenidos asociados a cada una de ellas, los visitantes podrán reconocer de forma rápida y sencilla los contenidos de forma visual.

Para generar este sistema iconográfico primero se deben establecer las categorías que lo van a componer, luego escoger un sistema reticular que puede concebirse bajo una estructura de repetición, es decir, cuando “los módulos son colocados regularmente con un espacio igual alrededor”¹¹⁷. Para uso en el Museo se aconseja que a la retícula básica se le agregue una variación de curvatura para que los íconos que se generen a partir de esta destaquen, tengan movimiento y una mejor pregnancia y recordación para los públicos.

¹¹⁷ Wucius Wong, *Fundamentos del diseño* (Barcelona: Gustavo Gili, 1991).

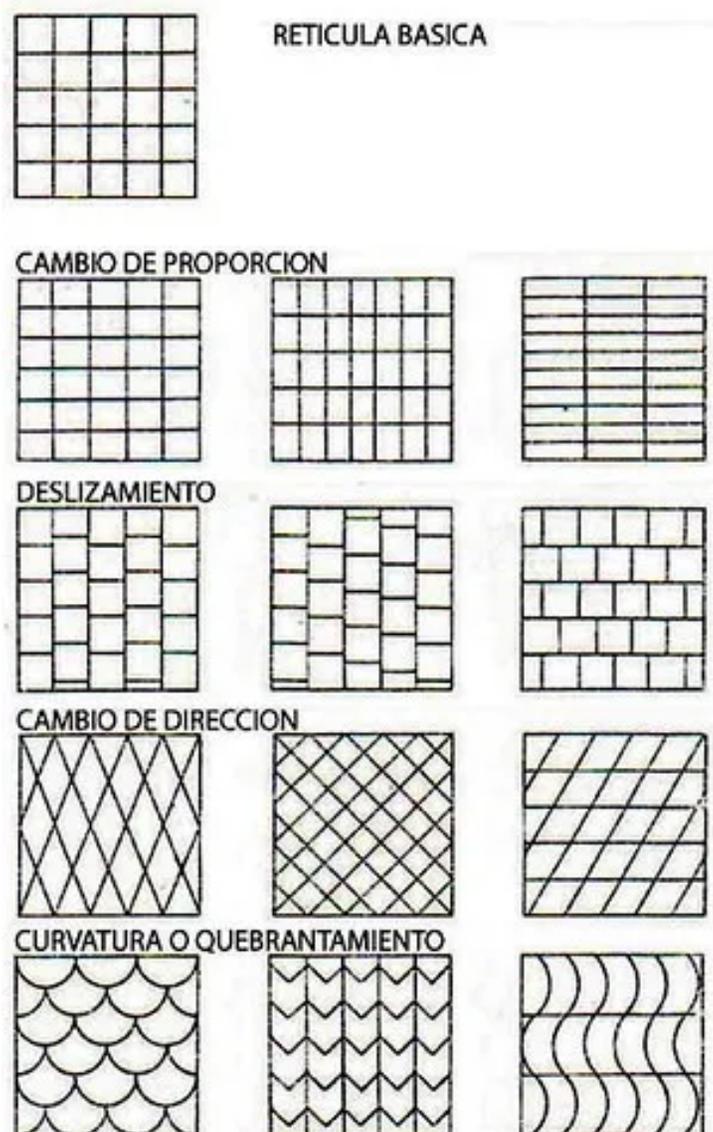


Ilustración: Fundamentos del diseño bi y tridimensional, Wucius Wong.

Lenguaje gráfico de apoyo

El uso de tramas, secuencias o texturas a partir de unidades gráficas puede funcionar como lenguaje gráfico de apoyo, sin que este termine por sobrecargar un espacio de la sala. Estas pueden generarse a partir de los talleres de co-creación con el Comité Cultural del Darién y las comunidades, garantizando que respondan a representaciones del mismo territorio en el que está situado el Museo.

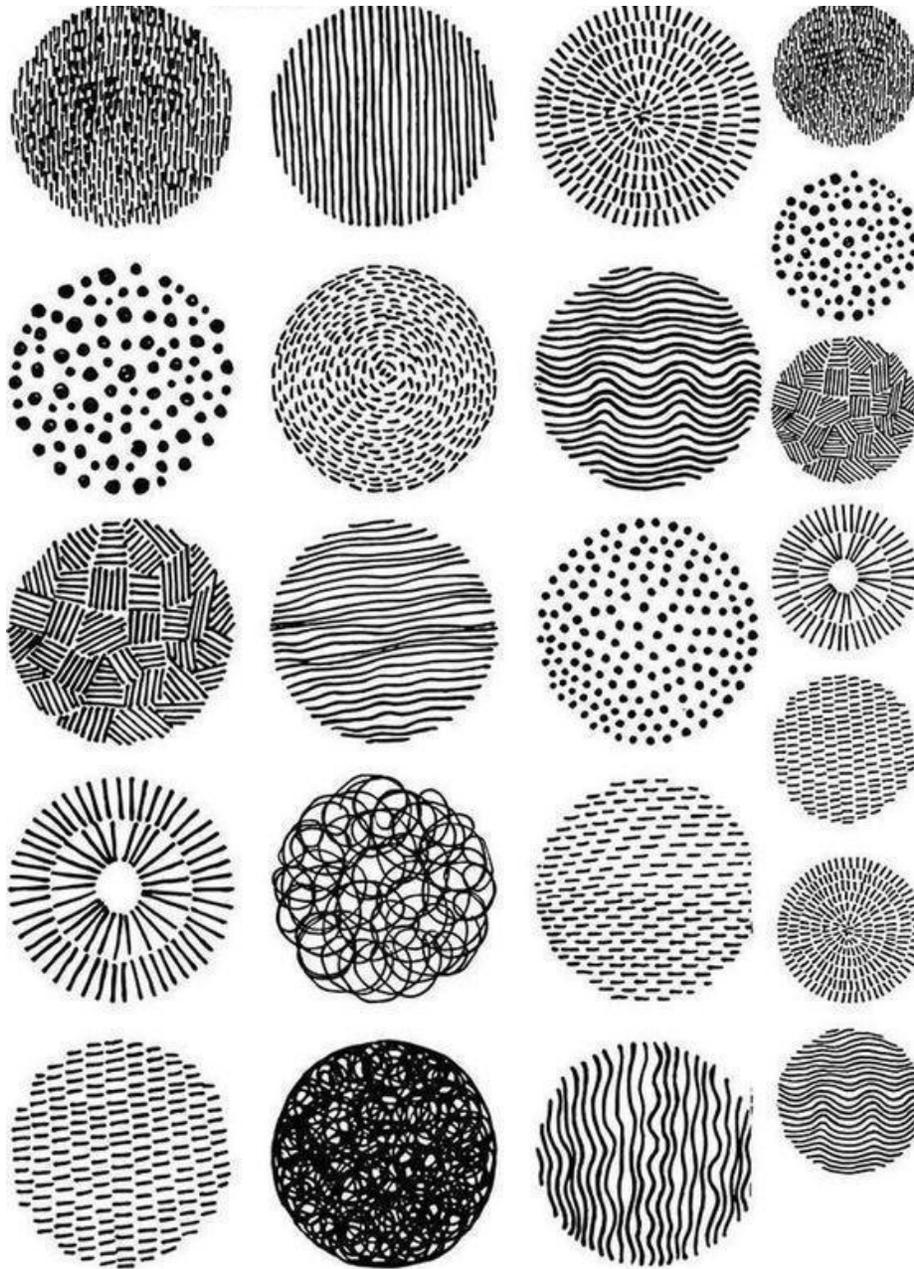


Ilustración: Bikabika, Pinterest.

El uso de estos elementos dentro de la comunicación gráfica de la exposición ayuda a que la composición de textos e imágenes dentro de una pared se sienta más equilibrada y unificada, a la vez que permite una transición visual más fluida entre elementos. Además, estos gráficos de apoyo pueden ser replicados en los medios que el Museo vea necesarios, como piezas impresas o en plataformas digitales, generando la asociación directa con la sala.

Distribución y producción de los contenidos en sala

Se plantea una distribución perimetral de los contenidos, ya que se requiere la generación de un espacio que pueda evocar un entorno de encuentro y de visibilización de los otros-nosotros, en consonancia con el espacio reducido de la sala y la vocación de encuentro del espacio con los otros, presentes físicamente o no.

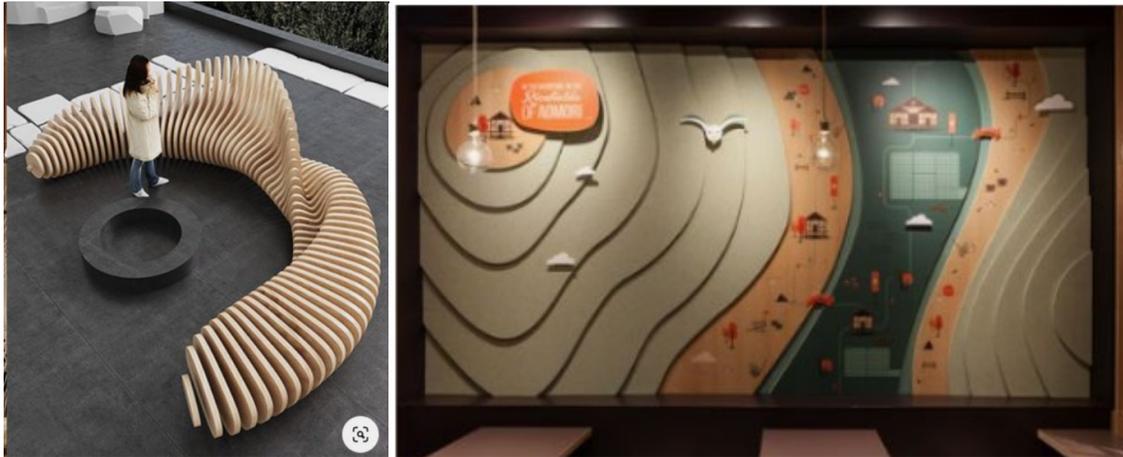
Este planteamiento perimetral genera un espacio de encuentro que puede ser utilizado en actividades de activación del espacio y de los contenidos de este, a la vez que lo dispone como espacio vacío para la conexión de ideas y visitantes de la sala cuando estas actividades no estén en curso.



Es importante hacer énfasis en la disolución del límite del dispositivo museográfico específico (panel, ficha técnica, fotografía o video) entendiendo el espacio general como el dispositivo. Así mismo, se pueden utilizar formas con siluetas o bordes difusos, aludiendo a diferentes elementos o sujetos que sí son reconocibles en el territorio en el que se encuentra el Museo. Se sugiere que los textos y las imágenes sean realizadas directamente sobre los muros o superficies verticales y horizontales. También es importante la utilización de las superficies horizontales (techos, cielorrasos y pisos) como componentes activos dentro de la museografía. Esta fluidez de lo museográfico reforzará la interconexión entre los ejes temáticos e ideas fuerza de la propuesta curatorial.

Se puede hacer uso en las paredes o mobiliario de planos seriados o líneas de conexión para construir tanto el paisaje como las relaciones que suceden con y dentro de él. La presencia de

estos planos seriados en el perímetro de la sala permite la inclusión de nuevas imágenes o textos, permitiendo a la sala mutar a partir de los procesos de co-creación del Museo. Esto, en sintonía con la intención de provocación, dinamismo y transformación de los demás componentes museográficos, en consonancia con los ejes de la propuesta curatorial.



Por último, se propone la realización *in situ* de los dispositivos museográficos cuando sea posible. Debido a la localización geográfica del museo, se complejiza la producción, transporte y mantenimiento de estos. Por esto, se debe evitar en lo posible el transporte de materiales que sean sensibles a las condiciones ambientales o que su remisión sea demasiado compleja o delicada. Así, se propone partir de elementos en madera, pinturas aplicadas directamente en el sitio y textiles-fibras vegetales como posibles materiales para la propuesta museográfica, ya sea que estos sean utilizados como sustratos o dispositivos en sí mismos, entre otras opciones.

Además, la realización *in situ* de algunos elementos como los textos de sala, mediante plantillas, puede plantearse como una actividad a realizar en conjunto con los integrantes de las diferentes comunidades que acompañan el museo. Así, el proceso de montaje se constituye en estrategia de inclusión y apropiación del parque arqueológico por parte de estas.

Bibliografía

Bertola Garbellini, Andrea, y Santiago García-Clairac. El manual de diseño gráfico. Almuzara, 2004.

Dabner, David. Diseño, maquetación y composición. BLUME (Naturart), 2008.

Dussel, Enrique. La Razón del otro. La “interpretación” como acto-de-habla, 1991.

International Council on Monuments and Sites. «Carta ICOMOS para Interpretación y Presentación de Sitios de Patrimonio Cultural», 4 de octubre de 2008. https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/interpretation_sp.pdf.

Mijolla, Alain de. Narcisismo de las pequeñas diferencias, 2002.

Sarcina, Alberto, y Carolina Quintero. Las cuatro vidas de Darién: el Museo Arqueológico e Histórico de Santa María de La Antigua del Darién. Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2018.

Van Young, Eric. Are Regions Good to Think? 1992.

Wong, Wucius. Fundamentos del diseño. Barcelona: Gustavo Gili, 1991.

Referentes gráficos

Moodboard

Sarcina, Alberto, y Carolina Quintero. Las cuatro vidas de Darién: el Museo Arqueológico e Histórico de Santa María de La Antigua del Darién. Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2018. Páginas 14, 42, 26, 72, 149 y 158.

Selva del Darién, mesut zengin. <https://www.istockphoto.com/es/foto/selva-del-dari%C3%A9n-gm1344728813-422996362>.

Foto de bolsas de papel marrón colgadas en un poste de madera marrón, Phuong Nguyen. <https://unsplash.com/es/fotos/lkHAoUUUqWY>.

Foto de huella azul de la mano en la pared de hormigón, Karim MANJRA. unsplash.com/es/fotos/O6TBeESpUkl.

Psychedelic Pattern 01 Credenza, Viviana Gonzalez. https://www.pinterest.de/pin/485192559859039442/?nic_v3=1a4xGlq9R.

Imagen gratuita Manos, Shane Rounce. <https://unsplash.com/es/fotos/DNkoNXQti3c>.

Foto de lote de bolígrafos multicolores sobre fondo negro, Alexander Grey. <https://unsplash.com/es/fotos/sbE9zbcuiZs>.

Ilustración entrada 'Diversity as a magnet for talent and great results', Z1 Digital Studio. <https://medium.com/z1digitalstudio/diversity-as-a-magnet-for-talent-and-great->

[results-f1ff04b55835.](#)

Foto de silla de madera marrón junto a la pared blanca, Stephanie Harvey.
[https://unsplash.com/es/fotos/WnOSy9zFeSA.](https://unsplash.com/es/fotos/WnOSy9zFeSA)

Foto de decoración colgantelear de varios colores, Chris Lawton.
[https://unsplash.com/es/fotos/5IH5WhosQE.](https://unsplash.com/es/fotos/5IH5WhosQE)

That 70's Flow: 2020 Visions, Matt W. Moore. [https://www.behance.net/gallery/103495787/That-70s-Flow-2020-Visions.](https://www.behance.net/gallery/103495787/That-70s-Flow-2020-Visions)

Iconografía

Bikabika, Pinterest. [https://co.pinterest.com/pin/36732553203220093/.](https://co.pinterest.com/pin/36732553203220093/)

Wong, Wucius. Fundamentos del diseño. Barcelona: Gustavo Gili, 1991. P. 28.

Referentes museográficos

BONSAÏ - Hanging lights - BLACKBODY, Maison & Objet. [https://co.pinterest.com/pin/348677196161765137.](https://co.pinterest.com/pin/348677196161765137/)

LG Display seeks partners to collaborate on OLED lighting products, Dezeen.
[https://co.pinterest.com/pin/348677196161765754/.](https://co.pinterest.com/pin/348677196161765754/)

Makisu Rue du Bailli Rice Room, Twodesigners. [https://co.pinterest.com/pin/348677196161765142/.](https://co.pinterest.com/pin/348677196161765142/)

MAYA. The great jaguar rises, Rocamora. [https://www.rocamoraarquitectura.com/portfolio/items/maya/.](https://www.rocamoraarquitectura.com/portfolio/items/maya/)

Studio Gang Architects, Art Institute of Chicago. [https://co.pinterest.com/pin/396387204675116060/.](https://co.pinterest.com/pin/396387204675116060/)

Works. Parametric architecture. <https://co.pinterest.com/pin/569705421617295669/>

e. Metodología taller con comunidades Museo arqueológico e histórico Santa María de La Antigua del Darién

Taller de Co-creación proceso de renovación sala “Los imaginados”

Museo y Parque Arqueológico e histórico de Santa María de La Antigua del Darién

Trabajo colaborativo.¹¹⁸

Septiembre de 2022.

El presente documento contiene la descripción metodológica para el desarrollo del primer taller de co-creación con el Comité Cultural del Darién en el marco de la presentación de la propuesta de renovación de la sala ‘Los imaginarios’ del Museo arqueológico e histórico de Santa María La Antigua del Darién. Está dividido en dos momentos, el primero corresponde a la presentación formal de la propuesta y la discusión de esta con el Comité. El segundo, contiene las dinámicas a llevar a cabo para el reconocimiento y generación de referentes gráficos provenientes del territorio y las memorias de las personas que conforman el Comité.

Encuentro 1

Objetivo

Presentar al Comité Cultural la propuesta inicial para la renovación de la sala “Los imaginarios”, promoviendo el debate para el enriquecimiento de la propuesta y la identificación de actores e intereses para nuevos espacios de construcción.

Participantes

- Comité Cultural del Darién
- Equipo ICANH
- Otros participantes

Equipo a cargo de la actividad

Se requiere de un mínimo de dos personas para llevar a cabo la actividad de manera apropiada. Entre las dos se encargarán de la presentación. Durante la discusión una de ellas se encargará de la moderación, mientras que la otra u otras en caso de ser más de dos, se encargarán de hacer el registro de la actividad y llevar la relatoría.

¹¹⁸ Documento realizado por: Alejandra Castaño Hoyos, Luisa Fernanda González Ramírez, Santiago González Velasco, Mikel Monroy Castro y Juan Camilo Murcia Galindo, estudiantes de la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio, Universidad Nacional de Colombia.

Materiales

- Consentimientos informados
- Presentación de la sala
- Grabadora de sonido
- Cámara fotográfica
- Lista de asistencia
- Esferos

Orden del Espacio

1. Presentación de la propuesta.
2. Espacio de discusión.
3. Cierre del espacio.

Metodología

1. Presentación de la propuesta

Se presentarán los contenidos planteados para la sala, los cuales se organizan en tres ejes: 1. Todos somos “el otro” para alguien, 2. Los imaginados, y 3. No todos los “otros” somos iguales. Así mismo, se expondrá la intención de la sala frente a la construcción del contenido con las comunidades y la inclusión de nuevos objetos a la colección del museo.

Tiempo estimado: 25 minutos.

2. Espacio de discusión

Para abrir la discusión se realizará un ejercicio sencillo, que lleve a los participantes a imaginar y compartirlo con todos. La persona que medie el espacio dará la instrucción para que cada uno piense en un ser que no conozca o no haya visto nunca. Se propone iniciar ilustrando el ejercicio con un ejemplo a partir de un animal o una planta local que el tallerista no conozca.

Ejemplo:

Yo me llamo Juan Pérez, vivo en Bogotá y trabajo en el ICANH, me imagino la pangana... alta, con un tronco delgadito y que se ven las fibras. Creo que las hojas son anchas y pesadas... y deben tener forma con huequitos para que pase el sol, pero también se genere sombrita.

Se da un tiempo de 3 minutos para que imaginen y luego se procede a preguntar ¿por qué se lo imaginan así?, abriendo el espacio a la participación, en el cual se incluye una breve presentación de quien expone su ejemplo.

Son aspectos orientadores a forma de herramientas de mediación preguntar por detalles frente a los siguientes factores:

- Características

- Cualidades físicas y culturales
- Experienciales
- Actores que se relacionan
- Temporalidad

Tiempo estimado: 60 minutos

3. Comentarios y aportes

En este espacio se espera recibir de la comunidad los comentarios, opiniones, preguntas y aportes que haya generado la propuesta presentada, de tal manera que se puedan afianzar los canales de comunicación entre el equipo del ICANH y las comunidades para este nuevo proceso que se abre en el Museo.

Tiempo estimado: 30 minutos

4. Cierre.

Se agradece al Comité Cultural la participación en el espacio y se señala la fecha y lugar del próximo encuentro de co-creación.

Tiempo estimado: 15 minutos

Herramientas de sistematización

- Relatoría: Se encarga a una persona del equipo del ICANH para que realice la relatoría del espacio. En esta se registran las intervenciones de quienes participen: sus nombres, comunidades y seres imaginados, así como los diálogos o relaciones que se logren observar en el espacio, para ser explorados con posterioridad en espacios más pequeños en cada una de las comunidades.
- Grabación: Se hará registro sonoro del espacio para complementar la ayuda de memoria realizada en tiempo real.
- Diario: se propone que los miembros del equipo del ICANH lleven un diario en el cual consignen las principales impresiones del espacio una vez este termine.

Resultado esperado

A través de esta actividad se espera dar a conocer la propuesta de renovación de la sala 'Los imaginarios' al Comité Cultural del Darién e identificar la resonancia e interés por el tema en las comunidades. Con el ejercicio de imaginación se espera que las personas participantes puedan acercarse y asimilar, de una forma lúdica, a los conceptos base de la propuesta de renovación, como la otredad y los imaginarios.

Encuentro 2

Objetivo

Reconocer las posibilidades formales y gráficas de la museografía para la propuesta de renovación de la sala 'Los imaginados', a través de la realización de 4 actividades con las personas que el Comité Cultural del Darién considere pertinente.

Participan

- Comité Cultural del Darién
- Equipo ICANH
- Invitados del Comité Cultural

Lugar

Museo Arqueológico e Histórico de Santa María La Antigua del Darién

Orden del Espacio

1. Dinámica de presentación y rompe hielo entre los participantes del taller.
2. Contextualización del espacio.
3. División por grupos de trabajo.
4. Desarrollo de las actividades.
5. Reunión de todos los participantes para la socialización de los resultados.
6. Cierre del taller.

Metodología

1. Dinámica de presentación y rompe hielo entre los participantes del taller

En esta primera parte del taller se presentarán los participantes mediante la dinámica denominada 'Vamos a construir un museo' en la cual el tallerista explicará a los participantes que todas las personas presentes vamos a colaborar en la construcción del museo, donde solo podemos utilizar un objeto. Para la elección de este existe una clave (la clave puede ser que el objeto tiene que iniciar con la primera letra del nombre de la persona que se está presentando), con el ejemplo de su presentación tienen que adivinar la clave y replicarla en su introducción para poder colaborar en la construcción del museo. Un ejemplo de la secuencia del diálogo de presentación sería:

Mi nombre es Juan Pérez y para la construcción del museo voy a utilizar una Jarra.

Todas las personas en el taller se deben presentar y tratar de adivinar la clave para participar en la construcción del museo. El tallerista es quien dirá a cada persona que se presente, y después de su intervención, le indicará si puede cooperar o no, es decir si ha descifrado la clave de la actividad. Se pueden hacer una o dos rondas de la dinámica dependiendo de qué tan grande sea el grupo de personas participantes.

Tiempo estimado: 10 minutos

2. Contextualización del espacio

Se presentará de manera rápida el marco en el cual se está realizando este Encuentro 2, que es la renovación de la sala 'Los imaginados'. Posteriormente se hará un resumen de la propuesta curatorial que se presentó en el Encuentro 1 del taller, además de expresar el objetivo de este segundo espacio de encuentro, que apoyará y dará insumos para el equipo de museografía.

Tiempo estimado: 5 minutos

3. División por grupos de trabajo.

Dentro de la sala en donde se realice el taller, se delimitarán cuatro espacios con los títulos de cada actividad y los materiales que se van a utilizar para cada una. Dependiendo del aforo del taller se les va a pedir un número máximo y mínimo para que se ubiquen en esos cuatro espacios, así la división se realizará dependiendo del interés y las habilidades que cada participante se crea en capacidad de desarrollar en ese momento.

Tiempo estimado 10 minutos

4. Desarrollo de las actividades.

Las actividades que conforman el taller estarán lideradas por un equipo de mínimo 4 talleristas, estas se realizarán en simultáneo con una duración de 60 minutos cada una, en las instalaciones del Museo y Parque Arqueológico e Histórico de Santa María La Antigua del Darién. Una persona estará encargada del registro fotográfico de los diferentes momentos de las actividades.

a. Impresiones sobre arcilla

Objetivo: Identificar los diferentes elementos con los que los participantes conviven en su cotidianidad.

Actividad: En un disco de arcilla fresca que se le entregará a cada participante, cada uno generará la impresión de elementos tomados del contexto del Darién (hojas de plantas, materiales, alimentos, etc.)

Materiales:

- 500 gramos de arcilla para cada participante

Requerimientos:

- 1 Mesa para el trabajo en simultáneo de 6 personas
- Plástico para proteger las diferentes superficies y para el almacenamiento de la arcilla.
- 6 sillas

Talleristas: 1 tallerista

Producto: Los discos de arcilla con las impresiones que realizó cada uno de los participantes.

Participantes: Mínimo 3, máximo 5 participantes.

Duración: 60 minutos

b. Sellos de papa o vegetal

Objetivo: Identificar las maneras de representación, abstracta o figurativa, de las siguientes palabras, barco, mar, selva, mangle, o alguna palabra que dé cuenta del contexto del Darién.

Actividad: Se le hará entrega a cada participante un elemento de origen vegetal, puede ser una papa. Este será usado como superficie para la creación del sello a partir del análisis y abstracción de las palabras elegidas por cada participante.

Materiales:

- Foami
- Borradores
- Vegetales (zanahoria, papa)
- Bisturí
- Cortador punta lanza
- Superficies de madera
- Tintas de colores
- Recipientes
- Pinceles
- Esponjas
- ¼ de pliego de cartulina

Requerimientos:

- 1 Mesa para el trabajo en simultáneo de 6 personas
- 6 sillas

Talleristas: 1 tallerista

Producto: Las reproducciones de los sellos y la creación de patrones en el ¼ de pliego.

Participantes: Mínimo 3, máximo 5 participantes.

Duración: 60 minutos

c. Paisaje sonoro

Objetivo: Identificar los paisajes sonoros correspondientes al entorno cercano del Museo Arqueológico e Histórico de Santa María La Antigua del Darién.

Actividad: En un primer momento, se realizará un recorrido grupal por los tres caminos que conforman el Museo y Parque. En cada uno de estos recorridos se

realizará un ejercicio de escucha que consiste en cerrar los ojos, realizar un ejercicio de respiración controlada e identificar los sonidos que afloran en ese momento. Una vez realizado este ejercicio se hará el registro sonoro de los elementos identificados. Como segundo momento, se conversará con las personas participantes acerca de aquellos elementos sonoros representativos de la zona que no se hicieron presentes en el recorrido y se realizará la imitación por parte de los participantes de aquellos sonidos.

Requerimientos:

- Una grabadora con capacidad de registro mínimo de 60 minutos

Talleristas: 1 tallerista

Producto: El registro sonoro de la actividad.

Participantes: Mínimo 3, máximo 5 participantes.

Duración: 60 minutos

d. Colores en el territorio

Objetivo: Identificar colores con los que la comunidad se identifique e identifique en su territorio y los alrededores del Museo.

Actividad: A cada participante se le hará entrega de $\frac{1}{8}$ de cartulina y tendrán a disposición materiales para hacer un collage con un banco de imágenes (selección previa de imágenes con las participaciones que se dieron en el encuentro 1) y recortes de paletas de colores, y que en este collage representen una experiencia significativa que hayan vivido en el Darién.

Requerimientos:

Materiales:

- Tijeras
- 8/8 de pliego
- Colbón
- Pegastick
- Imágenes seleccionadas
- Crayolas de colores
- Recorte de paletas de colores

Requerimientos:

- 1 Mesa para el trabajo en simultáneo de 6 personas
- 6 sillas

Talleristas: 1 tallerista

Producto: Los collages realizados durante la actividad

Participantes: Mínimo 3, máximo 5 participantes.

Duración: 60 minutos

5. Socialización de los resultados

Una vez finalizadas las actividades se reunirán los diferentes grupos y cada uno de ellos tendrá 7 minutos para socializar los resultados de cada actividad.

Tiempo estimado: 30 minutos

6. Cierre del taller

Se agradece la participación de las personas que realizaron las diferentes actividades.

Tiempo estimado: 15 minutos

Bibliografía

- AISO. «Comunicado 7 de mayo - AISO», 7 de mayo de 2021. <https://www.infobae.com/america/colombia/2021/05/07/indigenas-tumbaron-la-estatua-de-gonzalo-jimenez-de-quesada-en-bogota/>.
- Alcaldía Mayor de Bogotá. Decreto 081 de 2020. Accedido 1 de junio de 2022. <https://bogota.gov.co/sites/default/files/inline-files/decreto-081-de-2020.pdf>.
- . Decreto 628 de 2016. Accedido 1 de junio de 2022. https://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/sites/default/files/documentos_transparencia/decreto_628_de_2016.pdf.
- Arteinformado. «Cristina Lleras Figueroa. Comisario». ARTEINFORMADO. ARTEINFORMADO, 20140603. <https://www.arteinformado.com/guia/f/cristina-lleras-figueroa-161787>.
- Canal 1. «Indígenas Misak derribaron estatua de Gonzalo Jiménez de Quesada en Bogotá». Canal 1, 7 de mayo de 2021. <https://noticias.canal1.com.co/bogota/indigenas-misak-derribaron-estatua-de-gonzalo-jimenez-que-quesada-en-bogota/>.
- Carreño Hernández, Carlos Andrés. «La ruralidad en un museo. Tensiones en la musealización de Cucaita, Boyacá, Colombia». *Revista de Antropología y Sociología: Virajes* 19, n.º 2 (15 de diciembre de 2017): 31-48. <https://doi.org/10.17151/rasv.2017.19.2.3>.
- Castro Gaitán. «Inaugurada la estatua de Jiménez de Quesada». *El Tiempo*. 7 de agosto de 1960. *El Tiempo*.
- Ciudadanías en diálogo* _ Capítulo 1. Bogotá, 2022. https://www.youtube.com/watch?v=p0_nMmBfMMI.
- Concejo de Bogotá. Acuerdo 632 de 2015 (s. f.).
- El Espectador. «Conmemoración de los 422 años de Bogotá». 7 de agosto de 1960. Biblioteca Luis Angel Arango.
- Consejo Internacional de Museos - ICOM. «Museos, profesionales de los museos y COVID-19». Resultados de la encuesta, 2020. <https://icom.museum/wp-content/uploads/2020/05/Informe-museos-y-COVID-19.pdf>.
- Departamento Administrativo de Planeación Nacional. Resolución 0035 del 13 de enero de 2006 (s. f.).
- Derosas Contreras, Daniela. «Museo inacabado de arte urbano (MIAU): Musealización del paisaje urbano». *Didácticas Específicas*, n.º 17 (2017): 9-108.

- Desvallées, André, y François Mairesse. *Conceptos claves de museología*. Francia: Armand Colin, 2010. https://icom.museum/wp-content/uploads/2022/02/Conceptos_claves_ES.pdf.
- El Siglo. «Discurso del embajador de España. El intelectual renacentista Gonzalo Jiménez de Quesada». 7 de agosto de 1968. Biblioteca Luis Ángel Arango.
- El Espectador. «Don Gonzalo preside la Jiménez de Quesada». 7 de agosto de 1968.
- El Espectador. «El seis de agosto se reinaugura el monumento a Jiménez de Quesada». 1 de agosto de 1968.
- Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya. «Estudios curatoriales y de patrimonio crítico». Accedido 4 de agosto de 2022. <http://arts-practiques-curatorials.recursos.uoc.edu/es/>.
- Galán Pérez, Ana, y Eduarda Vieira. «La Carta internacional de los museos memoriales de ICOMO: una guía ética para la musealización de patrimonios disonantes». *revista PH*, n.º 105 (22 de noviembre de 2021): 197-99. <https://doi.org/10.33349/2022.105.5053>.
- García Sierra, Marcela, Hernando Acevedo Quintero, Germán Rodrigo Mejía Pavony, Monika Therrien, María del Pilar López Pérez, y Manuel Vega Vargas. *Museo de Bogotá 50 años*. 1.ª ed. Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, 2019.
- Gilabert González, Luz María. «El patrimonio industrial y los museos: evolución histórica y propuestas museísticas en Europa». *Boletín de Arte* 30-31 (2010): 385-402.
- Guedes, Leandro. «Shifting Paradigms in Musealization: The Participation of Indigenous People in the Rio de Janeiro Indian Museum». *ICOFOM Study Series*, n.º 49-1 (18 de diciembre de 2021): 91-106. <https://doi.org/10.4000/iss.3264>.
- El Espectador. «Homenaje al fundador de Bogotá al cumplirse 430 aniversario». 7 de agosto de 1968. Biblioteca Luis Ángel Arango.
- El Tiempo. «Inaugurada ayer solemnemente la estatua de Jiménez de Quesada». 7 de agosto de 1960.
- El Siglo. «Inaugurado el nuevo emplazamiento de la estatua de Jiménez de Quesada». 7 de agosto de 1968. Biblioteca Luis Ángel Arango.
- Instituto Colombiano de Antropología e Historia - ICANH. «El parque». Institucional. Parque Arqueológico e Histórico Santa María de la Antigua del Darién Antigua, 4 de septiembre de 2017. https://www.icanh.gov.co/santa_maria/institucional/parque.
- . «La historia». Institucional. Parque Arqueológico e Histórico Santa María de la Antigua del Darién Antigua, 10 de mayo de 2019. https://www.icanh.gov.co/santa_maria/institucional/la_historia.

- Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, IDPC. «Adopta un monumento». Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, 2017. https://idpc.gov.co/wp-content/uploads/2019/12/Brochure-Monumentos_FINAL_WEB-min.pdf.
- . «Museo de Bogotá (MdB) - Instituto Distrital de Patrimonio Cultural». Institucional, 2022. <https://idpc.gov.co/museo-de-bogota/>.
- . «Organigrama». Institucional. Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, 2022. <https://idpc.gov.co/3-4-organigrama>.
- El Tiempo. «La nueva imagen de la plazoleta del Rosario». 28 de diciembre de 2016. <https://www.eltiempo.com/bogota/nueva-imagen-de-la-plazoleta-del-rosario-40059>.
- Lévy, Pierre. *Cibercultura: informe al consejo de Europa*. Anthropos Editorial, 2007.
- Licata, Marta, Omar Larentis, Paola Badino, Roberta Fusco, y Chiara Tesi. «Toward the valorization of our anthropological and paleopathological heritage. The musealization of the osteoarchaeological contexts» 4 (1 de enero de 2020): 45-46.
- Lleras Figueroa, Cristina, y M. A. Monroy Castro. «NP_T1_Ideación Guion», 6 de abril de 2020. Museo de Bogotá.
- . «NP_T5_Guion borrador», 2020. Museo de Bogotá.
- Lleras Figueroa, Cristina, M. A. Monroy Castro, y Esteban Zapata. «NP_Fuentes empleadas y consultadas», 2020. Museo de Bogotá.
- Martínez Sánchez, José, y Laura Martínez-Carrasco Martínez. «Procesos socioterritoriales de un paisaje rural en riesgo de “musealización”: el ENP la Muela, Cabo Tiñoso y Roldán (Cartagena, España)». *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, n.º 80 (13 de marzo de 2019): 1-37. <https://doi.org/10.21138/bage.2611>.
- Mesas de dialogo y escucha IDPC (Didier Chirismuscay), 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=7789re8hrlQ>.
- Mesas de dialogo y escucha IDPC (Marta Saade), 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=nK6nBXctI9w>.
- Ministerio de Salud y Protección Social. Resolución 385 de 2020. Accedido 1 de junio de 2022. <https://funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=119957>.
- Museo de Bogotá. «Museo de Bogotá (@museodebogota) • Fotos y videos de Instagram», s. f. <https://www.instagram.com/museodebogota/>.
- . «Pieza de divulgación ¡No es la peste!» Instagram. @museodebogota, 9 de abril de 2020. https://www.instagram.com/p/B-xCiR6JqbR/?utm_source=ig_web_copy_link.

- . «Post en Instagram». Instagram. @museodebogota, 12 de mayo de 2020. <https://www.instagram.com/p/CAG0ar6pymH/>.
- Network of European Museum Organisations - NEMO. «Survey on the impact of the COVID-19 situation on museums in Europe». Accedido 29 de mayo de 2022. https://www.nemo.org/fileadmin/Dateien/public/NEMO_documents/NEMO_Corona_Survey_Results_6_4_20.pdf.
- Noticentro 1 CM& [@CMILANOTICIA]. «Indígenas Misak derribaron estatua de Gonzalo Jiménez que Quesada en #Bogotá <https://t.co/MeCB2FBmnL>». Tweet. Twitter, 7 de mayo de 2021. <https://twitter.com/CMILANOTICIA/status/1390630197213474821>.
- Organización Panamericana de la Salud. «La OMS caracteriza a COVID-19 como una pandemia - OPS/OMS | Organización Panamericana de la Salud». Accedido 19 de abril de 2022. <https://www.paho.org/es/noticias/11-3-2020-oms-caracteriza-covid-19-como-pandemia>.
- Patrimonio incómodo ¿Qué hacer con el monumento a Gonzalo Jiménez de Quesada?*, 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=x-g5K67ciAM>.
- Peñarete, Sonia, y Juan Carlos Vargas. «Informe cuantitativo Exposición digital colaborativa ¡No es la peste! La gripa de 1918 desde el presente». Bogotá: Museo de Bogotá, 2020. Museo de Bogotá.
- Programa Fortalecimiento de Museos, Museo Nacional de Colombia, y Ministerio de Cultura. «Encuesta Museos colombianos y pandemia», 2020. <http://www.iber museos.org/wp-content/uploads/2020/07/resultados-encuesta-pandemia-y-museos-colombia-pfm-2020.pdf>.
- Riaño, Peio H. *Decapitados. Una historia contra los monumentos a racistas, esclavistas e invasores*. 1.^a ed. Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial, 2021.
- Sarcina, Alberto, y Carolina Quintero. *Las cuatro vidas del Darién. El Museo Arqueológico e Histórico de Santa María de la Antigua del Darién*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2019.
- Tunubala Yalanda, Danny Alexander. «Participación de la comunidad Misak en el Movimiento de Autoridades Indígenas del Sur-Occidente (AISO) 1971-1991». Pregrado, Universidad del Valle, 2016. Universidad del Valle. <https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/handle/10893/9943/CB-0551873.pdf?sequence=1>.

- Tusso Gómez, Juan. «Plano Casa Patrimonial y salas de exposición (antigua museografía)», abril de 2017.
- Vargas Álvarez, Sebastián. *Atacar las estatuas. Vandalismo y protesta social en América Latina*. Bogotá: Fundación Publicaciones La Sorda, 2021.
- Vargas, Juan Carlos. «¡No es la peste! Muestra temporal - versión 2», 7 de abril de 2020. Museo de Bogotá.
- . «¡No es la peste! Prototipo 31 de marzo de 2020», 31 de marzo de 2020. Museo de Bogotá.
- Vargas, Sonia. «Políticas de la mirada, memorialización y musealización. Aportes para un estado de la cuestión». *Estudios Artísticos* 8, n.º 12 (1 de enero de 2022): 94-113. <https://doi.org/10.14483/25009311.18766>.
- El Siglo. «Varios actos se cumplieron en el aniversario de fundación de la capital». 7 de agosto de 1960, sec. Información general. Biblioteca Luis Ángel Arango.