



Relatos en la Museología Nacional, Las Hijas del Agua y la protesta Social.

Jorge Oswaldo Jiménez Beltrán.

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Artes

Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio

Bogotá Colombia

2022

Relatos en la Museología Nacional, Las Hijas del Agua y la protesta Social.

Jorge Oswaldo Jiménez Beltrán.

Trabajo de Grado presentado como requisito parcial para optar por el título de
Magister en Museología y Gestión del Patrimonio

Director: PhD. Amada Carolina Pérez

Codirector: PhD. William López Rosas

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Artes

Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio

Bogotá Colombia

2022

Resumen.

El presente trabajo de grado plantea tres escenarios investigativos y académicos para optar por el título de Magister en Museología y Gestión del Patrimonio. En principio, el trabajo conceptual aborda las aproximaciones teóricas, académicas y emocionales de la exposición *Hijas del Agua* en donde, a partir de la metodología de autoetnografía, se exploran puntos de vista de los visitantes y del autor como un sujeto activo, que utiliza el espacio de la mediación para evidenciar las inconformidades en cuanto al proyecto *Hijas del Agua* y su exposición realizada en el Museo Nacional de marzo a junio de 2021. En segundo lugar, se presenta la memoria del informe de mi práctica, en el desaparecido archivo de fotografía del MAMBO. En este, se discuten, además del contexto histórico y descriptivo del museo, particularidades de la práctica, hallazgos, la recomendación de un borrador de protocolo de préstamo y los pasos que, como museólogo, considero necesarios para el debido mantenimiento de este archivo. Finalmente, se presenta la memoria del trabajo colaborativo realizado junto con Daniela Rodríguez Tovar, en donde, en una fase de formulación del Museo Virtual de los Veteranos Colombianos de la Guerra de Corea, se proponen distintos elementos que son considerados como vitales para el futuro desarrollo del plan museológico y la sostenibilidad de este espacio. En este, se reflexiona sobre conceptos como memoria, testimonio, políticas digitales, memoria militar, entre otros.

Palabras clave: Representación indígena, museo y nación, archivo fotográfico MAMBO, veteranos de la guerra de Corea, colecciones digitales, mediación en museos.

Title in English: Stories in the National Museology, Las Hijas del Agua and Social Protest

Abstract

This degree work proposes three investigative and academic scenarios to opt for the Master's degree in Museology and Heritage Management. In principle, the conceptual work deals with the theoretical, academic and emotional approaches of *Hijas del Agua*, exhibition where, based on the autoethnography methodology, the views of the visitors and the author are explored as an active subject, who uses the space of mediation to show the disagreements regarding the *Hijas del Agua* project and its exhibition shown at the National Museum from March to June 2021. Secondly, the memory of the report of my practice is presented, in the disappeared photography archive of the MAMBO. In this, in addition to the historical and descriptive context of the museum, particularities of the practice, findings, the recommendation of a draft loan protocol and the steps that, as a museologist, I consider necessary for the due maintenance of this archive are discussed. Finally, the memory of the collaborative work carried out together with Daniela Rodríguez Tovar is presented, where, in a formulation phase of the Virtual Museum of Colombian Veterans of the Korean War, different elements are proposed that are considered vital for future development. of the museological plan and the sustainability of this space. In this, concepts such as memory, testimony, digital policies, military memory, among others, are reflected.

Keywords: Indigenous representation, museum and nation, MAMBO photographic archive, Korean War veterans, digital collections, Mediation in museums.

Relatos en la Museología Nacional, *Las Hijas del Agua* y la protesta Social.

Trabajo Conceptual

Jorge Oswaldo Jiménez Beltrán

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Artes

Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio

2022

Contenido.

Introducción.....	10
Relatos de Ana González y Ruven Afanador ‘Las Hijas del Agua’.....	12
Blancura, Subalternidad y Poder.....	20
Narrativas museológicas.....	25
Tensiones del espacio la nación y el museo.....	30
Autoetnografía y Mediación	36
¿Qué es un Mediador?.....	36
Reflexiones sobre lo etnográfico.....	38
Autoetnografía	41
Museo, tapabocas, paranoia y desinfectante.....	43
Protesta y clasismo.	52
Conclusiones	61
Referencias Bibliográficas.....	62

Tabla de Ilustraciones

Ilustración 1 Imágenes de la sala de exposición Hijas del Agua.	15
Ilustración 2 Museografía de la sala de exposición Hijas del Agua.	20
Ilustración 3 Imagen expuesta en sala con la intervención de Ana y la Fotografía de Ruven.	24
Ilustración 4 Impresión de pantalla de la entrevista a Caracol radio Titulada: Colombia indígena en el lente de Ruvén Afanador y Ana González. Ruven Afanador retratando a pueblos indígenas.	30
Ilustración 5 Imagen de la serranía de Chirribiquete con intervención de Terodactilos.	32
Ilustración 6 Fotografía de mujer Gunadule en la exposición de Hijas del Agua...	47
Ilustración 7 Fotografía de mujer en pose de sirena tomada de la exposición Hijas del Agua.	48
Ilustración 8 Impresión de pantalla desde el video de Semana TV.	57
Ilustración 9 Impresión de pantalla de la página semana sostenible.	59
Ilustración 10 Imagen de la exposición Hijas del Agua Mujer del pueblo Misak.	60

Introducción.

El presente escrito tiene como fin reflexionar con respecto a las distintas aproximaciones teóricas y metodológicas que como museólogo propongo para abordar las problemáticas de orden social y cultural, relacionadas con la labor etnográfica y museológica. En ese sentido, como autor de este texto propongo articular algunas de las cuestiones de orden teórico y metodológico que se discuten a lo largo de la maestría al concepto de museo, y más puntualmente al Museo Nacional de Colombia, en una exposición temporal llamada *Hijas del Agua* en la cual trabajé como mediador cultural, entre los meses de marzo a junio de 2021.

El abordar este tema presunta dos retos. El primero, es problematizar la forma en la cual se crea esta exposición y de qué manera llega al Museo Nacional, ahondando un poco en el contexto de los artistas y su relación con las comunidades con quienes trabajan. Y el segundo, está en mi experiencia como mediador en el Museo Nacional, mediando este trabajo que generaba en mí mucha incomodidad. En ese sentido, he decidido retomar en este escrito los postulados de la museología social y de las ciencias sociales, pero enfatizando en la experiencia de mediación, recogiendo aproximaciones teóricas de la antropología contemporánea, y utilizando la herramienta de la autoetnografía como metodología de campo, la cual logra evidenciar las particularidades del sujeto como etnógrafo, y las distintas capas sociales y culturales que inciden en los múltiples malestares producidos en los escenarios de diálogo con los públicos. Dentro de este acercamiento teórico se retoman los postulados de autores como Verónica Mesa, Carolyn Ellis, Adams Arthur, quienes exponen el panorama y las tensiones de la metodología de autoetnografía.

Este trabajo conceptual también busca evidenciar el rol de la mediación como uno bastante importante dentro de la construcción de relatos en el museo. A partir de estas aproximaciones, se sitúa a la museología como un escenario crítico y de reflexión hacia las distintas narrativas que se pueden producir desde una exposición temporal. El Museo Nacional de Colombia (MNC) es la institución museal más

antigua de Colombia y una de las más antiguas de América Latina. Desde el año de 1823 ha desarrollado su narrativa a partir del relato de lo nacional. Si bien, nace como un museo de historia natural y mineralogía esta perspectiva va cambiando a lo largo del tiempo, instituyendo una representación sobre quiénes y qué tipo de personas realmente pertenecen al relato hegemónico de la nación.

Además del uso del método autoetnográfico, este trabajo conceptual contempla las discusiones relacionadas con el museo y el concepto de nación, al igual que las dificultades al hablar de la representación dentro de un museo de carácter nacional. Es importante aclarar que, si bien los temas antes mencionados son desarrollados desde perspectivas teóricas, el caso de estudio sobre el que aquí se indaga parte de mi experiencia como mediador en la exposición temporal *Hijas del Agua*. Para esto, en parte utilicé algunas anotaciones del diario de campo¹ que se realiza dentro del museo. Es necesario ahondar no solo en la experiencia de la exposición en sala, sino en la enunciación de esta como proyecto, la cual se ancla directamente con los resultados vistos por parte de los artistas y los visitantes.

Si bien, parte del análisis radica en algunos aportes autoetnográficos, es de vital importancia resaltar el período de la pandemia producida por el COVID 19 y protesta social en el que tuvo lugar la exposición temporal *Hijas del Agua*. Se pretende brindar aproximaciones, emocionales, teóricas y críticas con relación a las dinámicas del museo, los sucesos educativos dentro de la exposición y mi experiencia subjetiva.

¹ Dentro del ejercicio de mediación, se le pide al mediador que anote todas las interacciones que tiene con el público, esto con el fin de llevar un registro cuantitativo, que de cuenta de la totalidad y el tipo de interacciones en sala. A partir, de las distintas situaciones de interacción con el público decido convertir, la bitácora de registro de interacción, en mi diario de campo, en el cual anoté distintos argumentos de los públicos y mis particularidades emocionales y de malestar, producto de la exposición.

El fin principal de esta investigación busca retomar los postulados de la autoetnografía como metodología cualitativa de investigación en conjunto con las aproximaciones académicas e individuales que como mediador exalto del proyecto *Hijas del Agua* y de las tensiones que produce en el Museo Nacional al momento de su llegada. En ese sentido, planteo la siguiente pregunta de orden museológico como objetivo principal de análisis y reflexión.

¿De qué manera las reflexiones autoetnográficas evidencian la experiencia emocional y académica de la mediación en la exposición temporal *Hijas del Agua* en el Museo Nacional de Colombia?

Relatos de Ana González y Ruven Afanador ‘Las Hijas del Agua’.

Como se menciona en la introducción del trabajo conceptual, la exposición *Hijas del Agua* estuvo en el Museo Nacional de Colombia entre los meses de marzo y junio del año 2021. Sin embargo, la exposición resume el proceso de toma de las fotografías que Ana y Ruven desarrollan desde aproximadamente el año 2018. En las voces de los autores de la exposición está la siguiente cita en la que se explica, a gran escala, la finalidad del proyecto.

“Ruven Afanador dice: Es un proyecto muy especial. Es como nuestro homenaje a nuestros ancestros, las etnias indígenas de Colombia. Es un proyecto que comenzamos hace más de tres años. Yo siempre había buscado mucho poder hacer un libro que el tema fuera Colombia, y duré muchos años buscándolo y también siempre había querido mucho hacer una colaboración artística con mis imágenes con otra artista, y el destino nos juntó a Ana y a mí en un viaje en el cual fuimos invitados por María Clemencia Rodríguez Santos². Ahí fue, como la primera vez que yo viajé en Colombia a uno de los lugares desconocidos de Colombia. De esos lugares que son tan

² Esposa del expresidente Juan Manuel Santos. Primera dama de la época donde empezó el proyecto. La influencia de María Clemencia de Santos, en el proyecto es muy importante, ya que, esta valida los objetivos de la nación respaldada por un gobierno que tiene la seguridad de poder viajar por su territorio a partir del tratado de paz del período de Juan Manuel Santos.

escondidos, tan difíciles de acceder, y durante ese viaje, ahí nació la idea. Ese día, en ese viaje que hicimos a Chiribiquete, en ese día yo tomé mis primeras imágenes para este libro y en ese mismo día Ana también empezó sus investigaciones que ella ha hecho siempre en nuestros viajes, que después complementan las obras.

Ana González dice: Mi intervención, fue ahí que, de alguna manera, íbamos a los lugares sin ningún tipo de prevención y de prejuicios. Tratamos de ir lo más ligeros de equipaje que fuéramos. Solo como a sentir. Y ahí Ruven retrataba lo que veía y yo solo sentía e interactúa mucho con las mujeres del lugar, con los oficios del lugar, con la naturaleza, y ya después venía un trabajo mío posterior en el taller, donde yo intervenía después de tener una investigación ya mucho más profunda del tema, del lugar o de la comunidad que hubiéramos visitado y dijéramos que la investigación era después de haber sentido el lugar, sin haber tenido prevenciones o datos, y esa era como una de las ideas que teníamos. Llegar de una manera mucho más intuitiva a los lugares y conectarnos de otra manera” (Afanador, González, 2021)

La anterior cita es tomada de la página de YouTube de Caracol Radio. Esta es una emisora colombiana³ reconocida por tener un corte político conservador, que realizó la entrevista a los artistas. Esta entrevista es titulada como “Colombia indígena en el lente de Ruven Afanador y Ana González”, publicada el 24 de noviembre del 2020.

A partir, de la anterior cita y bajo la mirada de los artistas, se habla del inicio del proyecto aproximadamente hace tres años (2018). Según narran, con distintos viajes a los entornos, sobre todo naturales, en los cuales los artistas expresan la deuda histórica que se ha tenido con las comunidades indígenas. Exponen que la forma de subsanar, un poco, está deuda es mediante la toma de distintas fotografías que retratan el rostro de varios grupos indígenas. Estas fotografías son intervenidas

³ Caracol Radio fue fundada en el año de 1948, nace con el nombre de Cadena Radial Colombiana. Y a lo largo de su actividad ha sido reconocida como una cadena radial, con inclinaciones políticas a la ideología de derecha en Colombia.

por una de las artistas (Ana González) y se exponen con la intervención. En total la exposición, que llega en marzo de 2021 al Museo Nacional, presenta 26 comunidades que hicieron parte de este proyecto. También expone dos gestos plásticos⁴, que consisten en una tabla donde se escriben los nombres de las 26 comunidades indígenas en cuarzo, seguido de una piragua⁵ con 17 esculturas de sombreros Kogui. Al final de la sala se encontraban dos caballetes que hablan sobre cómo se toman estas fotografías, y exponen los diarios de campo y la forma en la que se realizan las intervenciones. Por último, en la parte final de la sala hay un video que resume el proyecto.

Continuando con los argumentos expuestos por los artistas en la entrevista a Caracol Radio, llama mi atención la idea de “lugares desconocidos”, planteados como inaccesibles, estáticos y alejados. ¿Para quién son desconocidos? Este argumento permite evidenciar la romantización del otro indígena como un exótico, que desde la sociedad civil es visto como un sujeto desconocido que habita espacios y contextos desconocidos. Pero a su vez, logra evidenciar el pensamiento centralista y privilegiado de pertenecer a una sociedad occidental con poder adquisitivo. Ahora, la idea de ir a los espacios desconocidos sin prevención o prejuicios, solo a sentir, logra ubicar la posición política de los artistas como un lugar neutro, evidenciando una mirada situada del proyecto.

⁴ Llamados así por la artista durante las conversaciones casuales en sala.

⁵ Medio de transporte tradicional de comunidades en Colombia, similar a una canoa a un pequeño barco tallado en madera.



Ilustración 1 Imágenes de la sala de exposición Hijas del Agua, primera y segunda sala. J Jiménez (2021) Archivo personal. Fotografía tomada con fines académicos

El Museo Nacional de Colombia es una institución pública que inicia sus actividades el 28 de Julio de 1823, fue fundado por Francisco de Paula Santander y Simón Bolívar, empieza como un museo de historia natural y mineralogía. A lo largo del tiempo, fue modificando las particularidades de sus colecciones y, sobre todo, pensando en cómo sus públicos podían interactuar con estas. En el siglo XX, el museo se ubica en el panóptico que solía ser la Penitenciaría Mayor de Cundinamarca, donde se encuentra ahora. Es relevante para mí exaltar las cuatro colecciones que se encuentran dentro de este lugar, arte, historia, etnografía y arqueología. Estas son las colecciones que le dan vida a cada una de sus salas. Desde el año 2010 se empieza a pensar una renovación de sus espacios entendiendo las salas de exposición como lugares en donde, si bien se busca criticar la narrativa lineal de los museos tradicionales, se generan temáticas por cada una de sus salas para que los visitantes puedan encontrar sus cuatro colecciones en cada una de estas. Este trabajo ha generado la vinculación de más públicos, pero también le ha dado otra significación a la historia de Colombia a partir de la renovación de sus guiones y el trabajo detallado al entender la historia de Colombia desde la diversidad.

Con el fin de ahondar más en el proyecto de renovación del Museo Nacional, a partir de la página web *El Museo Nacional se Renueva*⁶, sitio web donde se explica dicho proyecto, me gustaría exaltar el siguiente objetivo, como objetivo de los guiones.

Propiciar el diálogo entre las colecciones en torno a temas transversales, con el fin de ofrecer al visitante una narrativa incluyente, participativa y dinámica, que invite a la reflexión sobre el pasado y el presente de un país diverso en constante construcción. (Museo Nacional, s.f.)

Considero relevante la exaltación de este objetivo como uno que piensa la estructuración de sus guiones en una narrativa incluyente, participativa y dinámica. Dentro de este mismo sitio web se exalta la relevancia que tiene la Constitución de 1991 en entender el reto de un museo que logre representar la nación, no desde el centro de Colombia, sino de forma inclusiva del resto de las regiones.

Constitución Política de Colombia (fundamental para el desarrollo del Museo, ya que al indicar en su primer artículo que Colombia es una república democrática y participativa, implica que un proceso como la renovación de un museo que representa a la nación debe seguir modelos de construcción participativa). (Museo Nacional, s.f.)

Seguido de estos argumentos, en la sección de *Nueva Mirada* de su sitio web, se encuentra lo que, para mí como museólogo, sería el sentido principal que el Museo Nacional adaptaría a partir del año 2010. Si bien han existido distintos cambios, la idea inicial es la que podemos encontrar dentro de las salas renovadas del museo. Esto, además, pertenece a las narrativas educativas con las cuales nos forman a nosotros como mediadores, con el fin principal de que los públicos que visitan el museo tengan conocimiento pleno de este cambio.

El esquema conceptual se basa en un abordaje temático (no cronológico) a las colecciones y los aspectos que el Museo considera relevantes. Se divide

⁶ El Proyecto de renovación empieza en el año 2010. Si bien, dentro del documento hay distintas citas que ayudan a contextualizar este proyecto, dentro de la página web <https://www.museonacional.gov.co/sitio/Proyecto%20de%20renovaci%C3%B3n/Esquema/default.htm> se encuentra casi en totalidad la información referente a la renovación del museo.

en dos grandes bloques: el territorio y los individuos. Estos dos temas son indisolubles, ya que es imposible pensar a los individuos sin el territorio o al territorio sin el impacto que generan los que lo habitan. Sin embargo, esta división permite marcar énfasis diferentes en los grandes conjuntos temáticos que presenta el Museo. Así, mientras que el primer piso se concibe como un espacio introductorio general (a diversos temas), el segundo tiene una relación directa con problemas asociados al territorio desde muchas perspectivas. Finalmente, en el tercer piso se abordan materias relacionadas con aspectos más personales, como la identidad, las creencias o las formas de expresión, que, si bien se alimentan de los fenómenos tratados en el segundo piso y dependen de factores sociales, culturales y económicos muy complejos, tienen un carácter más individual. (Museo Nacional, s.f.)

Esta cita es clara sobre los objetivos de la renovación dentro del Museo Nacional. Si bien, todas las citas referentes al tema de renovación que expongo en el documento parecen ser muy generales, cobran vida dentro de las salas con la relevancia simbólica y política que hay detrás de cada uno de los objetos expuestos. Esto quiere decir que, es el contenido político de las colecciones lo que hace que el proyecto de renovación tome fuerza y sea un escenario de reflexión constante hacia la nación en Colombia. Cabe aclarar que, el objetivo de este trabajo conceptual no radica en explicar el proyecto de renovación del Museo Nacional, sino poder exponer algunos de sus objetivos más relevantes, los cuales me permiten hilarlo mejor con mi ejercicio autoetnográfico hacia *Hijas del Agua* y la mediación en este espacio.

En ese sentido, la exposición *Hijas del Agua*, llega al museo, en mi perspectiva como etnógrafo, yendo un poco al contrario del proyecto de renovación que se tiene en mente. Ya que ambos artistas, tanto Ruven Afanador, como Ana González, argumentan lo siguiente en el libro *Hijas del Agua* (2020).

Este libro es un homenaje a las comunidades indígenas de nuestro país, Colombia. A nuestros hermanos y hermanas mayores, que han cuidado y preservado la naturaleza por cientos y miles de años, con su espíritu, intuición

y corazón. A todos aquellos que habitan en armonía con lo natural y lo místico de sus cosmogonías, que nos inspiran eternamente...(Afanador, González, 2020)

Desde mi perspectiva como museólogo, la anterior cita invita a pensar la lejanía y el silenciamiento de los grupos indígenas como grupos que simplemente se han dedicado a cuidar la naturaleza, y aparecen como “hermanos mayores” que a partir de su intuición y su armonía han resguardado lo natural. Esta visión, para mí, no es más que una visión violenta y hegemónica que en gran parte invalida las luchas indígenas y los movimientos por el respeto y la autonomía en sus territorios. Para apoyar mi argumento anterior, traigo una cita del antropólogo Johannes Fabian, en la cual problematiza la idea del salvajismo y las tensiones que se producen en las sociedades contemporáneas.

Tómese una palabra como “salvajismo”. Como termino técnico en el discurso evolutivo denota una etapa en una secuencia de desarrollo. Pero ningún grado de tecnicismo nominalista, puede purgarlo de sus connotaciones morales, estéticas y políticas. Acumulativamente, estas dan como resultado una función semántica que es todo menos puramente técnica. Como una indicación de la relación entre el sujeto y el objeto del discurso antropológico expresa, claramente, el distanciamiento temporal. El “salvajismo” es un marcador del pasado y si la evidencia etnográfica obliga al antropólogo a afirmar que el salvajismo existe en las sociedades contemporáneas entonces será ubicado, a fuerza de algún tipo de estratigrafía horizontal, en *su* tiempo, no en el nuestro. (Fabian, 2019)

Fabian expone la relación entre el salvajismo y el tiempo. Desde mi interpretación, considero que es clave entender el anterior argumento como uno que genera tensión entre la dualidad del tiempo y el salvaje, entendido como un sujeto estático, con su propio tiempo. Es en este argumento de su propio tiempo, en donde el ser humano occidental ve este sujeto otro indígena, como estático, atrasado y con su propio tiempo muy distinto al de las sociedades occidentales. Considero que mantener este argumento, no sólo desde la antropología, sino desde otras ciencias y escenarios de reflexión, apoya a invisibilizar las causas sociales y autónomas de

los pueblos indígenas en la actualidad. Ejemplo de esto, bajo mi perspectiva, es la exposición *Hijas del Agua* dentro del museo.

Seguido del argumento de Fabian, resalto la definición de *nativo ecológico* de la antropóloga Astrid Ulloa, en la cual resalta presiones que se articulan a lo que desde mi perspectiva plantea *Hijas del Agua* dentro del Museo Nacional.

El análisis histórico de las representaciones a través de las cuales el pensamiento occidental ha aprehendido al indígena se transita por las ideas coloniales en las cuales el indio estaba inherentemente ligado a la naturaleza - lo que legitimaba hacer de éste tanto objeto de producción como sujeto de la evangelización para redimirlo de su animalidad - para pasar luego a las ideas republicanas predominantes según las cuales el indio es un salvaje o un menor de edad que carece de civilización; lo cual da un marco para llamar la atención sobre las representaciones actuales del nativo ecológico como una «renaturalización ambientalista» que rememora los imaginarios coloniales del «buen salvaje». (Ulloa, 2004)

En alguna conversación casual que se tuvo con Ana González (2021), dentro de la exposición, ella nos manifestaba a mi compañera de mediación y a mí que, tomado textualmente, “[h]ay que entender que está, es una exposición de arte”. A partir de este argumento, da a entender que los artistas se escudan en seguir manteniendo la perspectiva del arte como algo que brinda un placer estético y que puede estar más alejado de lo político. Sin embargo, como la persona que media este espacio y como científico social, considero que el trabajo con comunidad siempre tendrá responsabilidades atadas a metodologías ancladas a las ciencias sociales y a la antropología. A la exposición se le asigna una sala que, para ese momento, está en renovación. Antes era conocida como la ‘Sala de Modernidades’ y ahora es llamada ‘Ser y Hacer’. Está ubicada en el tercer piso, junto con la colección más robusta de arte que tiene el museo (rotonda), y en total se dispone museográficamente en tres secciones, en las cuales se podrían ver 50 fotografías, en su mayoría, de rostros indígenas.



Ilustración 2 Museografía de la sala de exposición Hijas del Agua. J Jiménez (2021) Archivo personal, fotografía tomada con fines académicos

Blancura, Subalternidad y Poder

Utilizo “blancura” para expresar un concepto ideologizado relativo al estatus de privilegio asociado al grupo blanco, como raza. La “blancura” como valoración desproporcionada de lo blanco, no solo en términos de apariencia física, sino también en comportamientos sociales y culturales, es un fenómeno global, pero tiene expresiones distintivas en diferentes contextos sociales y geopolíticos. (Viveros,2015)

La anterior cita de la autora Mara Viveros, desde mi análisis, deja ver cómo este término relacionado con la blancura toma mucho valor en las clases sociales dominantes en Colombia. A lo largo del texto expreso, un poco, cómo es mi experiencia dentro de la exposición como mediador en el Museo Nacional. Por lo tanto, considero que es sumamente relevante exaltar que las personas con características occidentales, o con todos los aspectos de la “blancura”, según Mara Viveros, eran quienes, en su mayoría, iban a visitar esta exposición. Entendiendo por supuesto, que artistas como Ruven Afanador, y Ana González, desde mi perspectiva, buscaban resaltar estos patrones que no pertenecen a la blancura, y que, por ende, el museo sería el lugar donde esta perspectiva de lo exótico y lo cercano a la naturaleza tiene cabida en la sociedad urbana civil y occidental. El uso de fotografías que alejan a los pueblos indígenas de la sociedad occidental, o

siquiera, de los principios de modernidad, es un uso que, visto desde el Museo Nacional, reafirma una realidad distópica y romantizada de los contextos selváticos y de naturaleza en Colombia. La siguiente cita de Spivak brinda herramientas analíticas para retroalimentar el término de blancura, propuesto por Viveros, y que ayuda a puntualizar en los escenarios de poder y de escenificación de la subalternidad en el museo.

Este texto, se moverá, a lo largo de una ruta necesariamente dilatada, de una crítica a los actuales esfuerzos en occidente de problematizar al sujeto hacia la pregunta y cómo es representado en el discurso occidental el sujeto del tercer mundo (...) El más claro ejemplo disponible de tal violencia epistémica es el remotamente orquestado, extendido y heterogéneo proyecto de constituir el sujeto colonial como Otro. Este proyecto es también la obliteración asimétrica de la huella de ese otro en su precaria subjetividad. Es bien sabido que Foucault localiza la violencia epistémica. (Spivak.1988)

Volviendo a la discusión con respecto a *Hijas del Agua*, autores como Spivak, en la anterior cita, muestran cómo este sujeto caracterizado como un otro subalterno, no occidental, es un sujeto colonial que a su vez enuncia una estructura jerárquica. Esta produce una violencia epistémica en términos de representación de los rostros y los cuerpos indígenas, vistos desde el museo como subalternos coloniales a los ojos de los visitantes.



Ilustración 3 Impresión de Pantalla del Instagram @hijasdelagua tomada el día 28 de septiembre de 2022. imagen con fines académicos, publicada el día 30 de junio de 2020, por la cuenta de Instagram.

La anterior imagen, tomada del Instagram @hijasdelagua, publicada el 30 de junio de 2020, la considero como un ejemplo de “blancura” y subalternidad, ya que esta, acompañada del texto de la descripción, denota y refuerza, desde mi perspectiva, el concepto de otredad que estuvo presente, tanto en el proyecto, como en la exposición.

Sin duda, la categoría de poder es una categoría que resuena dentro de este análisis teórico y personal, en donde podemos ubicar al museo tradicional como un espacio de acumulación de narrativas desde una escala social y acomodada. En ese sentido, traigo al contexto la siguiente cita de Foucault.

Este espacio cerrado, recortado, vigilado, en todos sus puntos, en el que los individuos están insertos en un lugar fijo, en el que los menores movimientos se hallan controlados, en el que todos los acontecimientos están registrados, en el que un trabajo ininterrumpido de escritura une el centro y la periferia, en el que el poder se ejerce por entero, de acuerdo con una figura jerárquica continua, en el que cada individuo está constantemente localizado,

examinado y distribuido entre los vivos, los enfermos y los muertos —todo esto constituye un modelo compacto del dispositivo disciplinario. (Foucault, 1975)

Si bien la anterior cita de Foucault expone la forma en la que la figura de panóptico genera control y disciplina, la traigo para exponer que este postulado del autor realmente se articula a la cotidianidad contemporánea de la sociedad civil al generar políticas de poder y control que van más allá de una estructura, ejerciendo dominio y control a, por lo general, poblaciones que son consideradas como minorías o que no han tenido una representación civil fuerte. Creería que, según estos postulados, una exposición temporal que expone los rostros de distintos pueblos indígenas de Colombia, vivos y políticamente activos, como rostros silenciados y apartados de la realidad, es un ejercicio de poder, dominio y jerarquía, lo cual demuestra que el apartado de Foucault es totalmente pertinente a un espacio museal, o a las intenciones de los artistas al crear esta exposición.

En ese sentido, el análisis de las relaciones de poder que puede producir un museo al hablar de cualquier otro pueblo o situación histórica es supremamente fuerte y valioso. Esto puede generar un sistema de control y poder, además de apropiarse del relato, la imagen y la materialidad. Es por esto, que el análisis antropológico desde las relaciones de poder, le va a dar al museo herramientas para generar un pensamiento más horizontal para la formulación de su curaduría, sus espacios de educación y comunicación.

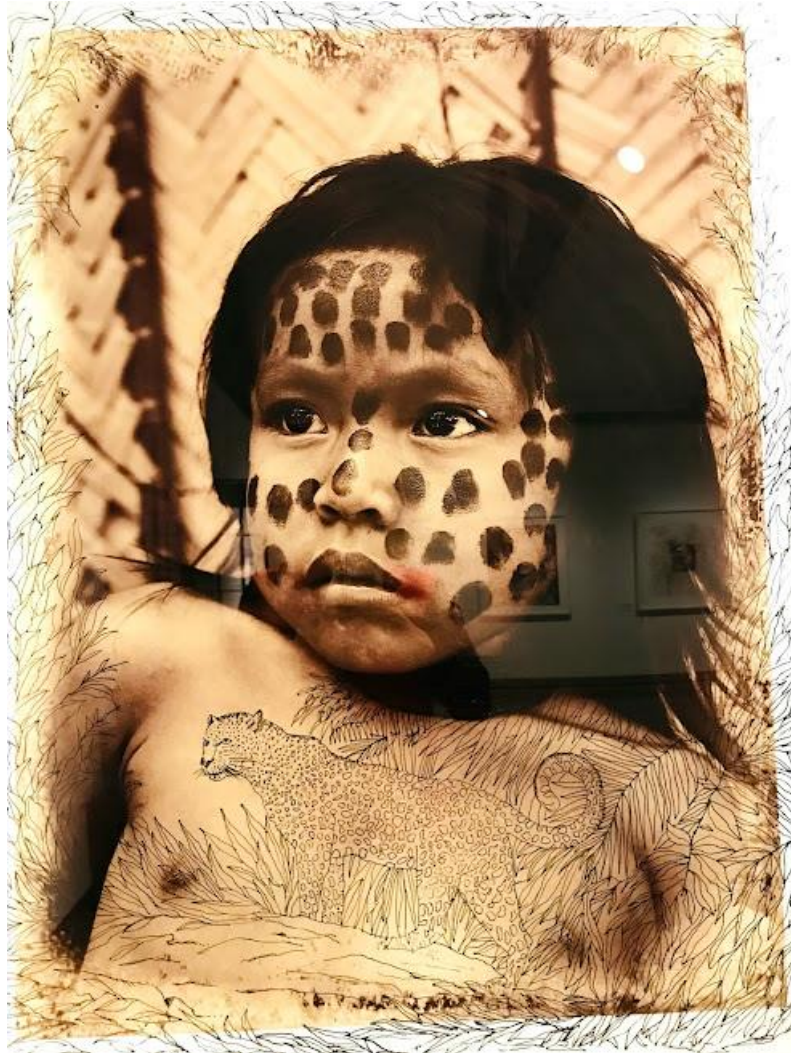


Ilustración 4 Imagen expuesta en sala con la intervención de Ana y la Fotografía de Ruven. J Jiménez (2021) Archivo personal.

Narrativas museológicas.

El presente apartado busca contextualizar el papel de la museología y el museo en la narrativa de la representación en museos de carácter nacional. Esto con el fin de entender el contexto tensionante que la exposición *Hijas del Agua* produce y legitima al llegar a las salas en el Museo Nacional.

La siguiente cita de Luis Gerardo Morales nos permite contextualizar, no solo el caso de México, sino las similitudes latinoamericanas que dejan los cimientos de la colonización.

En la modernidad de América Latina, durante los siglos XIX y XX, la proliferación de los museos ha desempeñado un papel crucial. Esto obedece principalmente a la naturaleza de la formación de las naciones en el Nuevo Mundo. El parto de las naciones latinoamericanas debemos ubicarlo en un proceso histórico más complejo, irreductible a unas cuantas reliquias como la espada de Simón Bolívar, el estandarte «guadalupano» de Miguel Hidalgo, o el paliacate de José María Morelos y Pavón. Las conmemoraciones recientes de los bicentenarios de «las Independencias» en México, Colombia, Venezuela, Ecuador, Argentina o Chile reiteraron el aferramiento de esos países a sus memorias, héroes, guerras y luchas republicanas. En sus diversos museos históricos tejieron su memoria moderna en una representación intencionada del olvido ya fuera de su pasado virreinal o, por el contrario, de su ancestralidad autóctona. (Morales, p62,2011)

La anterior cita nos brinda distintas herramientas de análisis que pueden ser aplicadas a las narrativas cultivadas desde el Museo Nacional de Colombia. La idea moderna, y la consolidación de estados nacionales en el siglo XIX, es crucial para entender los matices coloniales de representación en los cuales cae la exposición *Hijas del Agua*. Para realizar este tipo de afirmaciones traigo a colación mi experiencia autoetnográfica, con la cual, a partir de los distintos públicos que visitaban la exposición, puedo evidenciar que el museo sigue siendo considerado como ese mal llamado “altar de la patria” para muchos visitantes.

Si bien, el proyecto de renovación que inicia en el 2010 con la sala 'Memoria y Nación' insta una narrativa que entiende la diversidad innegable que Colombia ha tenido desde siempre, distintos sectores sociales acomodados de la sociedad bogotana y colombiana siguen buscando en el museo al otro exótico, alejado de la modernidad.

A continuación, exalto los postulados del museólogo Fernando López Barbosa al analizar los museos nacionales y las tensiones que produce la representación y el hablar de quienes hacen parte del relato nacional.

Cuando se hace referencia a los museos nacionales, regionales y locales en el sentido de aquellos museos que se proponen expresar la identidad cultural de una nación, región o ciudad resulta inevitable remitirse a la tesis desarrollada por Benedict Anderson, según la cual la nación se imagina a sí misma como limitada a un territorio específico, se imagina soberana en su libertad legítima, y se imagina como comunidad por encima de la desigualdad y la explotación que puedan coexistir, aclarando que "las comunidades no deben distinguirse por su falsedad o legitimidad, sino por el estilo en que son imaginadas". (López, p 114, 2020)

López, en su anterior cita, cuando referencia a Benedict Anderson, retoma la idea de la nación imaginada. Esta aporta y debate sobre la forma en la que la nación colombiana ha imaginado a sus comunidades, y para ser más específicos, desde mi punto de vista, ha utilizado la carga política que tiene el Museo Nacional para validar esta visión.

El reto principal que enfrentan los museos de hoy, cuando pretenden representar las identidades de aquellas comunidades imaginadas que conforman una nación o habitan un territorio, se caracteriza por la necesidad de definir una posición política concreta que se debate entre la intención de reflejar la realidad tal como ha sido a modo de un espejo o fotografía de la historia cultural y social o seleccionar algunos aspectos de esa realidad a partir de una orientación tácitamente ejercida por los líderes y sectores

dominantes, sesgada en la intención de reiterar y legitimar los triunfos de la historia política. (López, p 115, 2020)

Considero como adecuada la cita de López para explicar las dificultades y las particularidades que presentan los museos de orden nacional al representar, a partir de sus colecciones, a las comunidades que habitan una nación. Sin duda, el tomar posición política sobre cómo se deben narrar las particularidades históricas es una decisión que se le atribuye a los sentidos y los fines curatoriales de la institución museológica, pero a su vez, es una apuesta para que, desde la integralidad de su funcionamiento, todas sus áreas validen estos escenarios de representación política.

Es clave señalar que la institución museal, debido a la historia del coleccionismo y las formas en las que lo ha expuesto y escenificado, ha insistido en unos actores sociales específicos de consumo de este coleccionismo, seguido de la representación que se generó en el pasado. Consecuencia de esto, es la representación de estos objetos y relatos en el presente. Para complementar esta afirmación tomo los argumentos de la historiadora Amada Pérez.

Si bien las colecciones se enriquecieron notablemente durante el siglo XX, la base de las mismas siguió siendo, fundamentalmente, la creada en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX. Aunque no existe un estudio detallado de la manera cómo se desarrolló el coleccionismo en el museo durante el siglo XX, a primera vista se podría decir que las colecciones que más se transformaron fueron las de arte, en la medida en que se fueron incorporando obras de los artistas nacionales más reconocidos; entre ellos, los académicos, el grupo de los Bachués, los muralistas y aquellos que desde la historia del arte han sido concebidos como los artistas modernos por excelencia (Alejandro Obregón, Fernando Botero y Guillermo Wiedemann, entre otros). Por su parte, las colecciones de historia se enriquecieron con algunas obras de pintura histórica, con objetos pertenecientes a las élites, con cuadros de los mandatarios nacionales y con piezas que siguieron consagrándose como emblemáticas de ciertos procesos asociados a la

Época Colonial, a la Independencia, la República y a la modernización del país. Por último, los objetos arqueológicos y etnográficos pasaron a estar a cargo del Instituto Etnológico Nacional, creado en 1941; estos también aumentaron, y se fueron reorganizando por salas dedicadas a grupos específicos y, posteriormente, a períodos concretos. (Pérez, 2015)

La cita de Amada Pérez expone las tensiones que existen entre el coleccionismo y la forma en la que el Museo Nacional empieza a formar la robusta colección que tiene ahora. Es clara la temporalidad que expone al poner las últimas décadas del siglo XIX, y las primeras del XX, como los pilares fundamentales del coleccionismo dentro del Museo Nacional. Es interesante ver cómo esta perspectiva de coleccionismo sigue estando presente en la exposición de *Hijas del Agua*, y se encuentra en el público una cercanía hacia lo exótico, lo inexplorado y lo lejano. Pero esto a su vez, resulta problemático y entra en tensión con la nueva narrativa museológica que el Museo Nacional ha promovido. Como museólogo, considero que, si bien es importante tener en cuenta los pilares del coleccionismo en el Museo Nacional, es la labor constante, por medio de los escenarios participativos, de difusión y fortalecimiento de las áreas quienes se deben encargarse de generar una nueva narrativa más crítica hacia el tipo de colecciones y su incidencia política dentro de sus salas o sus exposiciones temporales.

En el caso de *Hijas del Agua*, aunque como mediador me sentía totalmente indispuerto por tener que narrar perspectivas políticas y artísticas con las cuales no estaba de acuerdo, parte del ejercicio etnográfico radicaba en sentir cómo todo el contexto institucional del museo, desde los escenarios de dirección hasta los más particulares, interpretan la perspectiva política y curatorial de la exposición.

El profesor Camilo Vasconcellos, subdirector del Museo Arqueológico y Etnológico de la USP en Sao Paulo, en su texto titulado 'El imaginario de lo indígena: Una experiencia de aprendizaje significativo en el museo de arqueología y etnología de la USP', del año 2015, expone una forma de representación de las comunidades indígenas brasileras a partir de un caso de estudio que, desde mi perspectiva, se puede asociar y relacionar estrechamente con las apuestas desde Colombia.

Muchas de estas imágenes estereotipadas, inventadas, fragmentadas, equivocadas y prejuiciadas- siguen presentes en el imaginario del sentido común y constituyen el objeto de la investigación en las más diversas áreas del conocimiento, especialmente en las dos últimas décadas. En la construcción de las primeras imágenes de los indígenas es imposible ignorar el papel que juega la escuela, el libro de texto y también el maestro de primaria y secundaria en la idea del indio salvaje y perezoso. Por lo tanto, en el contexto de este artículo, nos interesaba investigar, a quien vive de la caza y la pesca, y es considerado como místico y guerrero, según Bittencourt (1998), esta idea ha poblado el universo lingüístico de niños y jóvenes a lo largo de su vida escolar. Conocimientos, ideas, referencias e imágenes que los estudiantes en el contexto escolar tenían sobre las sociedades indígenas que habitaron el territorio brasileño. Ahora, podemos notar que, ha habido muchos cambios en estos enfoques, pero al mismo tiempo, algunos se han mantenido y nos llegan a través de los medios, en forma de películas, noticias y telenovelas. (Vasconcellos, Traducción propia, 2015)

Los aportes que nos expone el profesor Vasconcellos, en su anterior cita, logran contextualizar las dificultades estructurales que tiene el concepto de la representación ya que, estos corresponden a escenarios educativos desde los aparatos ideológicos del estado. Es decir, bajo este escenario el museo debe ser el lugar que confronte al infante o al visitante, sin importar su edad, sobre la forma en la se han venido creando sus ideales de representación hacia lo indígena, lo exótico y los sinónimos de naturaleza romantizados, idealizados y alejados de la idea de modernidad.

Bajo esta perspectiva considero que la museología debe ser un espacio de reflexión constante que se actualice y trabaje de la mano con las comunidades representadas en este. La experiencia que la mediación me ha dado es que al entablar conversaciones con los públicos estos siguen llegando al museo para interactuar con situaciones del pasado lejano a ellos. La exposición *Hijas del Agua* mantiene esta perspectiva ya que, por acciones específicas de la edición y la tonalidad de las

imágenes, estas parecieran ser de un pasado distante y alejado de todos los entramados sociales modernos.

Tensiones del espacio la nación y el museo.

Retomando la cita del fotógrafo Ruven Afanador en la entrevista de Caracol Radio, en donde expone su interés por estos lugares apartados y de difícil acceso, se logran evidenciar las tensiones que son producto del relato de la nación, el cual pareciera pensar solo la sociedad civil occidental e ilustrada.



Ilustración 5 Impresión de pantalla de la entrevista a Caracol radio Titulada: Colombia indígena en el lente de Ruvén Afanador y Ana González. Ruven Afanador retratando a pueblos indígenas. Tomado de: <https://www.youtube.com/watch?v=GXCR3Qp0mdl&t=214s>

Es claro como la idea de lo no urbano en Colombia sigue siendo la idea de las tierras de nadie, o las tierras del atraso, donde, por ende, es el salvaje quien vive en ellas. Confrontando esta perspectiva de Ruven Afanador con la que plantea Margarita Serje, antropóloga de la Universidad de Los Andes, propongo la siguiente cita textual.

Desde la Constitución de 1863 se estableció que estas “enormes extensiones selváticas”, de gran potencial económico e incapaces de gobernarse a sí mismas por estar pobladas de tribus salvajes, fueran administradas directamente por el Gobierno central para ser colonizadas y sometidas a mejoras. Se conocen desde entonces como territorios nacionales, tutelados por un régimen especial. A finales del siglo XIX la República decide entregar el control de estas mismas regiones a la Iglesia católica, a través de un convenio con el Vaticano. Allí se definieron como territorios salvajes, “habitados por aborígenes nómadas o que habitan en las selvas vírgenes” y se convierten en “territorios de misiones” (Serje, 2011)

El texto de Margarita Serje es muy lúcido, ya que, dentro de este relato logra generar tensiones asociadas, no solo al concepto de nación, sino a la delgada línea entre la geografía humana y la antropología social, entendiendo que las determinaciones que produce el espacio y el habitar en este determinan la condición humana, social, y el capital occidental que el pueblo o la sociedad pueda tener. Sin embargo, en la anterior cita, es clara y enfática sobre cuál es el proyecto de nación que se mantiene a finales del siglo XIX, pero considero que lo más interesante de este apartado es relacionarlo con las particularidades específicas que los artistas, Ruven Afanador y Ana González, siguen manteniendo, con respecto al concepto de nación como uno que entiende la separación entre la civilización y la barbarie, entendiendo lo civilizado como las ciudades y los contextos urbanos y bárbaro como todo aquello donde la presencia del hombre occidental no ha logrado dominar del todo.



Ilustración 6 Imagen de la serranía de Chiribiquete con intervención de Terodactilos. J Jiménez (2021) Archivo personal. Fotografía tomada con fines académicos

Sin embargo, estas nociones de lo nacional no solo estaban presentes dentro de estos relatos en el siglo XIX, como se mencionó anteriormente, sino que también están vivas y presentes dentro del Museo Nacional. Al ser un museo de carácter nacional, es en este lugar donde posiblemente se puedan validar estas nociones centrales sobre ¿Qué es la nación? ¿Quiénes conforman la nación? y ¿Cómo se ha conformado? En ese sentido, es vital entender que el proyecto de renovación del año 2010 apela a otras narrativas más horizontales, que están más articuladas a las nociones nacionales que produce la Constitución de 1991, pero para mí, como mediador en mis diálogos, es desconcertante mediar un espacio, el cual sentía que no lograba articularse a lo que se proponía en las salas de la colección permanente, y que al contrario, proponía una visión totalmente alejada de las luchas políticas y sociales presentes en Colombia en el año 2021.

Como se había señalado anteriormente, el Gobierno Nacional hizo diferentes llamados a los departamentos y a los ciudadanos para que colaboraran en el enriquecimiento de las colecciones, y algunos directores como Pombo y Restrepo Tirado no solo participaron que el Estado hiciera este tipo de

convocatorias, sino que en muchos casos se dirigieron expresamente a particulares pidiéndoles objetos que les interesaba puntualmente. (Pérez, 2015)

La autora Amada Pérez, en su anterior cita, explica un poco la intención que existe en las colecciones que llegan al Museo Nacional a finales del siglo XIX y principios del Siglo XX. Este análisis nos ayuda a reflexionar con respecto a cuáles son las intenciones que tiene un museo al hablar de la historia de la nación desde sus colecciones. Esta noción se ve claramente instaurada por grandes hombres ilustrados de la época, que buscan tener objetos, en muchos casos específicos, que resaltan, en mi perspectiva, el espacio geográfico colombiano y los valores tradicionales sobre quiénes hacen parte de la nación.

Desde mi experiencia en la mediación, probablemente reflexionaba mucho sobre el peso político y social que la exposición *Hijas del Agua* ocupaba en un museo de carácter nacional, y si el estar ahí rememoraba aquellos tiempos de esta nación a inicios del siglo XX que, si bien busca describir al otro, lo hace con unos fines claros de la no occidentalización, sino al contrario con esta idea del salvaje más cercano a lo natural que a la sociedad civil.

A través de la forma en que la geografía nacional se ha visto configurada en el marco de la imaginación hegemónica —su visión sobre la sociedad y el territorio—, me interesa aproximarme al proceso por medio del cual los márgenes y periferias se transforman en un contexto particular. Este contexto delimita las formas en que el Estado, como agente del proyecto económico y cultural moderno de la Nación, produce diferencias en el marco de las cuales ciertos grupos y paisajes se transforman en alteridades radicales tras las que se ocultan memorias históricas y sensibilidades diversas. (Serje, 2011)

Retomando a Margarita Serje, creo que es claro cómo el proyecto nacional está estrechamente ligado con políticas de orden nacional y estatal, que están representadas en el gran museo de la capital en el centro del país. Estas crean distancias y producen diferencias que conllevan a generar espacios de validación,

o invalidación, de las luchas sociales y particulares de los múltiples pueblos diversos que habitan las fronteras nacionales de lo que conocemos como Colombia.

Más allá de algunas líneas escritas con fines divulgativos, los museos en nuestro país carecen, en general, de relatos que les permitan observar con perspectiva su propio trayecto histórico y, en consecuencia, su propio proyecto cultural frente a las violentas dinámicas de exclusión simbólica y eliminación de los patrimonios materiales e inmateriales de los grupos subalternos o victimizados. Si bien es cierto algunos museos en nuestro contexto han logrado establecer una mínima sintaxis histórica con respecto a sus acciones culturales y procesos institucionales, este trabajo no se ha traducido en la construcción de una visión crítica sobre la propia trayectoria institucional y, mucho menos, en una proyección institucionalmente consciente de las funciones sociales que, en pequeñísima escala y con una gran dosis de voluntarismo, algunos de los funcionarios de estas organizaciones han emprendido, casi siempre en medio de una soledad y una incompreensión abrumadoras, y a partir de organizaciones frágiles y, por lo general, sin ninguna autonomía. (López, 2015)

William López, deja en claro cuáles han sido las particularidades tanto de las colecciones como de los relatos que los museos han cumplido en un país como Colombia, exaltando las especificidades como nación, y los difíciles espacios de resistencia que han tenido las comunidades dentro de los museos de carácter, en su mayoría, institucional. En algunos de los casos es desde la “blancura”, retomando el postulado de Viveros, desde donde se habla incluso de sus luchas sociales, o quienes exaltan las formas en las que están representados.

La idea de retomar algunas citas de periodos del Museo Nacional en el siglo XIX corresponde a entender que este relato nacional se ha ido construyendo paralelamente con la forma en que las colecciones dentro del Museo Nacional han intentado narrar la historia y la presencia de su diversidad. Ahora, retomando las tensiones de *Hijas del Agua*, esta exposición refleja la disposición de una elite, sobre todo capitalina, que le interesa ir al museo a ver ese pasado silenciado indígena,

que, si bien aceptan la diversidad, lo hacen desde el museo más no desde la cotidianidad.

Sin embargo, el concepto de comprensión espacio-temporal permanece curiosamente sin examinar. En particular, es un concepto que a menudo queda sin mucho contenido social, o con un contenido social muy restringido y unilateral. Hay muchos aspectos en esto. Una es, por supuesto, la cuestión de hasta qué punto su caracterización actual representa en gran medida la visión occidental del colonizador. (Massey,1993)

Junto con Serje, Doreen Massey, geógrafa humana inglesa, propone en los años noventa la lucha política del espacio. Si bien, empieza a reevaluar las tradiciones de la geografía humana crítica producida por hombres, agrega que los análisis espaciales deben estar ligados a cuestiones como el género o la raza, ya que la producción de espacio varía dependiendo de las tradiciones sociales y culturales que se tengan como pueblo. Centrando este discurso a particularidades colombianas, demuestra que efectivamente esta producción política del espacio indígena se ve totalmente invisibilizada desde una exposición temporal como *Hijas del Agua*, ya que, nuevamente son otros quiénes deciden de qué forma el espacio indígena va a ser representando dentro del museo.

Con todo, este postulado de Massey, relacionado a la visión colonizadora y occidental, me hace pensar en el museo como un lugar de geografías variadas en interacción. Si bien, definir las particularidades sociales de un espacio es complejo, dentro del museo se juega con el tiempo y el espacio de múltiples pobladores diversos en Colombia. Como museólogo, propongo que esta diversidad de espacios debe ser representada en espacios activos de participación comunitaria y social demostrando el valor político que Massey exalta en lo político del espacio.

Autoetnografía y Mediación

Este apartado se aleja de un poco de los postulados de orden teórico y se acerca a la exploración y a mi experiencia como etnógrafo, dentro de la sala de exposición de *Hijas del Agua*. En este, se busca resaltar las particularidades que ocurren en una sala de exposición temporal en el Museo Nacional. También busca resaltar los acercamientos que el público tiene con las obras de *Hijas del Agua* y su reacción a la propuesta educativa que diseño como mediador. Para esto es necesario dejar claro que esta experiencia no resume todos los escenarios de educación dentro del Museo Nacional, sino al contrario, busca resaltar la diversidad de experiencias que desde la mediación pueden ocurrir.

¿Qué es un Mediador?

La mediación en los museos también se remite a la dimensión simbólica de la apropiación de los conceptos y elementos de la institución. En otras palabras, se relaciona con el consumo en su faceta simbólica, principalmente defendiendo la idea que lo público interpreta las expresiones culturales de acuerdo con su bagaje personal. (Castellanos, Massarani, 2021)

La anterior cita del texto *La figura del mediador en la relación entre el museo y el público (2021)* es puntal al exponer la acción de mediar dentro de un museo, resaltando la carga simbólica y subjetiva de ese ejercicio además de la constante relación con la idea de la comunicación y los fines misionales del museo. De igual forma resalto la definición que brinda el texto *¿Qué es Mediación en Museos? Hacia el concepto del mediador*, los cuales entiendo como totalmente relacionados: *El mediador es aquel que establece un puente entre el museo y sus visitantes y ofrece diversas visiones de la colección del museo, adecuándolas a las diferentes audiencias.* (Eve,2019)

En ese sentido, considero que, el mediar interpela los conocimientos personales que el mediador tenga con respecto a las colecciones, sus saberes académicos, las guías de estudio y el escuchar hablar e interactuar con otros mediadores o trabajadores del museo. Su rol, es un rol político, ya que la autonomía y la

subjetividad personal que tenga el mediador es lo que realmente le transmite al público. Ninguna mediación será la misma, por más consolidado que pueda estar la guía de estudio, y prácticamente nunca se mencionará lo mismo. Sin embargo, hay que tener en cuenta que, aunque expongo mi definición de mediador, esta siempre estará influenciada por el tipo de institución y área educativa a la que el mediador pertenece.

Antes conocidos como guías de museos o facilitadores de información, el rol de la mediación va más allá de eso. El mediar interpela los conocimientos personales que el mediador tenga con respecto a las colecciones, sus saberes académicos, las guías de estudio y el escuchar hablar e interactuar con otros mediadores o trabajadores del museo. Su rol, es un rol político, ya que la autonomía y la subjetividad personal que tenga el mediador es lo que realmente le transmite al público. Ninguna mediación será la misma, por más consolidado que pueda estar la guía de estudio, y prácticamente nunca se mencionará lo mismo.

Ahora, ¿qué ocurre cuando el mediador, quien permanece en estas exposiciones temporales, en los días y en las tardes, que además de resolver dudas, propone actividades con las colecciones, da guías de introducción al espacio, y visitas comentadas con temáticas, se vuelve etnógrafo?

Mi rol como mediador dentro de la exposición *Hijas del Agua*, me hizo dar cuenta de cómo mi subjetividad y mis concepciones políticas y sociales se veían interpeladas cada vez más. Uno de los requerimientos del trabajo de mediación se trata de llevar un registro de las interacciones que ocurren en sala en una escala más numérica. La bitácora donde llevaba este registro, en parte, se convirtió en mi diario de campo, donde si bien, no anotaba todo lo que ocurría, sí hacía distintas anotaciones referentes a la experiencia de los públicos en sala, su interacción con las distintas imágenes de *Hijas del Agua* y sus preguntas. Pero, sobre todo, estaba mi emocionalidad, la incomodidad de mediarle a un público que no quería escuchar, o que venía a ver la idea del indígena silenciado que he desarrollado anteriormente.

Si bien las etnografías en el museo pueden ser múltiples, estas metodologías generan análisis más densos. Teniendo en cuenta los postulados de Geertz que tomaré más adelante, estas etnografías interpelan al sujeto y su experiencia al ser consciente de las reacciones de incomodidad personal, de ver e interactuar con gran parte de la sociedad bogotana que venía a ver, en *Hijas del Agua*, un otro desconocido y lejano. Esto, a su vez, se convierte en el mediar, en algo que va mucho más allá de una exposición y entender que el entramado de lo que se ve en esa pequeña sala, en donde estaba *Hijas del Agua*, era también analizar el papel del Museo Nacional y del relato de nación que busca construir. También busca analizar el centralismo de Colombia, la manera en la que muchas personas de la sociedad civil siguen prefiriendo ir al museo para ver al indígena, pero en los espacios rurales y urbanos les molesta, o los llaman atrasados.

Reflexiones sobre lo etnográfico.

Por ahora sólo quiero destacar que la etnografía es descripción densa. Lo que en realidad encara el etnógrafo (salvo cuando está entregado a la más automática de las rutinas que es la recolección de datos) es una multiplicidad de estructuras conceptuales complejas, muchas de las cuales están superpuestas o enlazadas entre sí, estructuras que son al mismo tiempo extrañas, irregulares, no explícitas, y a las cuales el etnógrafo debe ingeniarse de alguna manera, para captarlas primero y para explicarlas después. Y esto ocurre hasta en los niveles de trabajo más vulgares y rutinarios de su actividad: entrevistar a informantes, observar ritos, elicitar términos de parentesco, establecer límites de propiedad, hacer censo de casas... escribir su diario. (Geertz,1996)

Clifford Geertz, en la anterior cita, expone lo que para él sería la definición de etnógrafo y etnografía. Es, probablemente, uno de los teóricos en antropología y etnografía con mayor relevancia en el siglo XX y en el desarrollo de la teoría y la metodología de cómo se debe hacer etnografía. Sin embargo, retomo esta cita para generar la reflexión en que, no necesariamente este es el único método que se puede usar para la etnografía, sino que a lo largo del siglo XX empezaron a surgir

distintas metodologías que se iban articulando a las necesidades específicas de los científicos sociales, sus objetos de estudio y el entender que el rol de etnógrafo, si bien nace de la antropología, no es el único escenario en el cual se puede desarrollar. Ahora, considero que el planteamiento de Geertz es interesante en cuanto resalta el papel teórico y versátil que debe tener el etnógrafo para identificar los entramados culturales, y la forma en que la información de estas nociones culturales debe ser entendida en una forma de escritura, y con la voz y el análisis del etnógrafo, identificando y siendo específico en los resultados y análisis que se proponen dentro de una investigación.

En ese sentido, el planteamiento del mediador como etnógrafo brinda herramientas muy interesantes que permiten la interpelación constante, tanto del ejercicio de mediación, como el de analizar cómo los objetos dispuestos en una sala de exposición crean interacción con los públicos y con el espacio, además de las múltiples formas en las cuales la mediación se convierte en un espacio de conocimiento y reflexión variada.

Considero interesante, cómo autoras como Abu-lughod, generan una crítica directa a los planteamientos de Geertz que, desde mi perspectiva, son considerados como de mayor relevancia, o siempre retomados por las escuelas de antropología en distintas latitudes.

... quisiera señalar que el llamado de Geertz a usar la descripción densa como método etnográfico todavía es importante (Geertz 1973b: 3-30). Pero ese método necesita ser recreado para hacerlo pertinente al momento de estudiar vidas influidas por los medios de comunicación de masas. (Abu-lughod 2006)

El anterior planteamiento de Abu-lughod, invita a entender que la etnografía debe ser recreada constantemente para que esta, a su vez, también se piense otros escenarios de análisis muy particulares, tales como los objetos o los espacios de estudio desde donde se reflexionan. El caso anterior que la autora analiza es el de

los medios de comunicación, puntualmente la televisión, pero propone la necesidad de ser renovado y repensado.

En ese sentido, retomo estos dos autores para entender que las etnografías dentro del museo deben ser igualmente pensadas desde otras perspectivas que, si bien pueden retomar los postulados más valiosos y clásicos de lo etnográfico del siglo XX, estas también generan otro tipo de reflexión en este espacio de colecciones. Cuestionando a su vez en general, ¿cómo los públicos o trabajadores se relacionan con estas colecciones? Me detengo en el rol de los trabajadores de museos. Si bien, mi rol dentro de esta exposición no era uno “bien posicionado”, me permite ver las intenciones de los otros cargos del museo y cómo estos inciden en la narrativa, y el papel de la interacción con sus colecciones. Ejemplo de esto, es la forma en que los guiones curatoriales y la disposición de la museografía articulan los conocimientos investigativos de cada uno de sus objetos, para que estos discutan entre sí con el fin de cuestionar, preguntar, incomodar, narrar, validar o invalidar.

Considero que la experiencia sensible en el museo parte de la subjetividad y la carga personal con la que el visitante o el trabajador llegue a este espacio. Sin embargo, existen distintos tipos de museos, y cada uno considera y recrea sus fines museales y la gestión de sus colecciones dependiendo del lugar donde esté ubicado, de cómo esté situado políticamente, y qué tipo de público y trabajador habita en sus límites físicos. De esta forma, como autor, entiendo el museo como un espacio vivo y de interacción entre los ideales políticos de sus colecciones en conjunto con la articulación que sus trabajadores les den a estas, con fines educativos, comunicativos y culturales.

Por ende, la reflexión de la etnografía dentro de un museo se puede hacer desde múltiples propuestas teóricas y metodológicas, pero desde mi perspectiva, es imposible silenciar a los objetos que están en sus salas, y entender que el etnógrafo es un sujeto activo dentro del espacio, que más allá de entender las relaciones sociales y culturales que se pueden producir en este lugar, los objetos cobran vida e inciden en la interacción y la experiencia dentro del museo.

Autoetnografía

Cuando los investigadores escriben autoetnografías, buscan producir descripciones densas, estéticas y evocativas de experiencias personales e interpersonales. Esto se logra primeramente discerniendo los patrones de la experiencia cultural evidenciada en las notas de campo, entrevistas u artefactos, y después, describiendo dichos patrones usando etapas de narración (por ejemplo, el carácter y desarrollo de la trama), mostrando y contando, alterando las voces narrativas. De esta manera, el autoetnógrafo no sólo trata de hacer significativas y comprometidas las experiencias personales y culturales, sino que también produce textos accesibles con el fin de tener un público más amplio y diverso; lo que el reporte de investigación tradicional generalmente desatiende; una acción que haga posible un cambio social y personal con mayor número de personas. (Ellis, C., Adams, T. y Bochner, A. (2010).

La anterior cita, da cuenta del aspecto de la etnografía que me gustaría resaltar para la reflexión que he venido escribiendo, y es la autoetnografía, como una propuesta metodológica que busca dar cuenta de las situaciones de orden cultural y social, en las cuales se encuentra el etnógrafo, pero que no deja de lado la experiencia sensible del cuerpo y la mente cuando está en trabajo de campo o en distintas situaciones.

Considero que el rol de la mediación es un rol que debe estar activo, tanto en conocimientos, como en la forma en la que los públicos interactúan con las obras o los objetos dentro del museo, pero este espacio no puede ignorar la carga experiencial y el espacio personal del sujeto. Es por eso que la metodología de autoetnografía se articula a esta propuesta reflexiva vista desde una exposición temporal en el Museo Nacional.

...la autoetnografía propuesta como el análisis sistemático de la experiencia del sujeto mujer/cuerpo feminizado, se vuelve un insumo particularmente relevante para comprender los fenómenos culturales en relación con los

sistemas de gobierno androcéntricos (Smailes, 2014, citada por: Cruz, 2015). Al hablarme, lo que busco es emplear mis anécdotas como referencias para construir un contexto discursivo preciso, local y social, en el cual los cuentos operen como alegorías de la forma en la que el mundo dice estar funcionando. (Mesa,2017)

Verónica Mesa, propone la potencialidad de lo autoetnográfico, no solo como un ejercicio de introspección que da cuenta de los entramados sociales y culturales en los cuales estamos inmersos como sujetos, sino también como escenarios de denuncia y evidencia de las distintas violaciones a los derechos humanos que una persona puede vivir en un entramado que parece cotidiano o que está normalizado.

Como etnógrafo dentro de la sala de exposición, y como una persona graduada de la facultad de Ciencias Humanas, todo el tiempo pensé, que independiente si la exposición es de arte, no se puede ignorar el trabajo de campo y la forma en que la comunidad articula sus saberes y su cotidianidad. En ese sentido, para mí, es primordial que todo trabajo de campo debe contar con una activa participación de la comunidad como actores que proponen, en este caso, la decisión de que sus fotos estén dentro de un museo de carácter nacional. Ahora, considero que, entendiendo este trabajo conceptual como una cuestión reflexiva, me gustaría que este trabajo de campo primero hubiera utilizado métodos de carácter social, y como la etnografía que propone Suarez Guava, hacer una etnografía con las manos sucias.

La propuesta de las manos sucias consiste en que, siempre que sea posible, aprendamos el trabajo material que hace a las vidas humanas y lo realicemos durante tanto tiempo como sea necesario. El trabajo material, según la definición de los campesinos de Sucre (Cauca), de Cundinamarca y del Norte del Tolima, es el trabajo que se ve y que supone un esfuerzo que transforma la materia en comida, en abrigo o en condiciones propicias para poder llevar la vida. (Suarez,2021)

En ese sentido, es importante que el etnógrafo o el investigador, al ser externo, y más si este va a retratar la cotidianidad para exponerla en un museo, entienda qué

es lo que está retratando, se ensucie las manos, aprenda de las labores y el trabajo material, y al menos, es la forma en la que considero que se debe realizar este tipo de acciones. Estas en su mayoría, pueden servir como referentes para que el resultado de exposiciones sea el resultado de un trabajo cercano con la comunidad. La museología, desde mi perspectiva, debe brindar herramientas de constante reflexión para que el museo se vincule a las causas sociales del presente, y que la estructuración de sus guiones curatoriales interpele la cotidianidad y la historia lineal.

Museo, tapabocas, paranoia y desinfectante.

Cabe aclarar que uno de los contextos más complejos de los últimos años fue la pandemia por el COVID-19. El volver a los escenarios culturales fue un proceso lento y muy dispendioso, ya que estos fueron los últimos que volvieron a la mal llamada “nueva normalidad”.

Para marzo de 2021, tiempo en el cual la exposición hacía presencia dentro del museo, existían distintos protocolos que debían ser acatados por los públicos. El que más me generaba molestia era prácticamente obligarlos a que tuvieran el tapabocas en su lugar, cubriendo nariz y boca. Pero también fue la forma en la que pude entablar muchas conversaciones con distintos perfiles de visitantes al museo.

Como protocolo de bioseguridad estaba el evacuar el museo cada dos horas y hacer reservas vía internet. Las reacciones por parte de los públicos eran variadas, en general, la molestia era una constante. Nosotros como mediadores, debíamos enviar un reporte diario sobre los síntomas que presentábamos para poder hacer el ingreso al museo e intentar actuar con normalidad y calma, como si la pandemia y las tensiones sociales que ocurrían afuera, no existieran.

Este contexto lo considero como determinante para expresar ese sentimiento de pandemia, de querer volver al museo, de tener espacios de encuentro. La exposición *Hijas del Agua*, al desarrollarse en este contexto, producía en la mediación mayores retos que entraban al campo de lo emocional y lo personal,

relacionado con las múltiples tensiones que he manifestado hacia lo difícil que era para mí argumentar y narrar una exposición que sentía que contrariaba los avances del proyecto de renovación del museo.

El mirar en las noticias por vías televisivas la cantidad de contagios en ascenso de la segunda ola del COVID, los días intermitentes de “toque de queda” o de cierre de instituciones se volvieron la cotidianidad de este periodo. A partir de estas particularidades empezaba a hacer más preguntas en los diálogos dentro de la exposición. ¿Qué sabemos de la pandemia y los grupos indígenas? ¿Cómo es la atención médica en estos lugares que los artistas llaman como apartados e inexplorados? Estas preguntas incentivaban al diálogo y a reflexionar sobre las particularidades de las comunidades desde el presente.

El anterior contexto lo considero como determinante, ya que era una constante que se vivía en la cotidianidad de todo aquel que asistió a la exposición. A partir de lo narrado, exalto algunas notas y citas de campo que me permiten reafirmar los postulados de carácter teórico que aparecen al inicio del documento.

Miércoles 14 de abril. Acabo de llegar al museo, y me crucé con mi compañera de exposición. Me comentó que, desde hace un tiempo, hay una mujer meditando en la sala de exposición. Cuando subo a la sala, aún se encuentra en la tercera sala, de lo que era modernidades, sentada en posición de loto con las manos en el regazo. Hay más visitantes caminando por el lado. (Diario de campo personal, Jiménez 2021)

La anterior cita de campo expone algunas de las particularidades que ocurrían dentro de la sala de exposición. Esta, al ser vendida como un escenario de reconexión con lo natural, retomando lo que Ana González dice en la entrevista de Caracol Radio, “Íbamos a sentir en campo”, propiciaba situaciones particulares como la anteriormente mencionada en donde se infería que este era un lugar para mediar y reconectar como los “guardianes de lo natural”.

Dicen que el mundo está cambiando ...pero ellos no. Siguen ahí como hace cientos y a veces miles de años. Nos observan imperturbables, tal vez con algo de curiosidad, pero con más entendimiento y compasión. Y nosotros ahí, sintiendo solo admiración por seres que vienen de una cultura indígena ancestral heredada, no de las letras y la escritura que le habla siempre a la razón, sino de lo hablado, lo escuchado, lo tejido y lo cantando que nos llega al alma. (Afanador, González, 2020)

La anterior cita de los artistas Ana González y Ruven Afanador, es muy clara al inferir el carácter estático de los pueblos indígenas en las zonas lejanas e inexploradas de Colombia, al dejarlos por fuera de la historia. Este relato se encuentra en el libro de *Hijas del Agua*, pero también estaba expuesto dentro de la sala de exposición. A partir de estas afirmaciones, y la premisa de la deuda histórica y el homenaje a las comunidades indígenas, los públicos sentían que el museo, y de esta sala de exposición temporal, era un lugar para reencontrarse con el nativo indígena o con ese sabio ancestro que resguarda a la naturaleza.

Es bajo este escenario que ahondo en la propuesta de la museología crítica como un lugar de enunciación que el museo debe asumir para la interpelación constante de sus públicos. En ese sentido, retomo el análisis Álvaro Fernández Bravo, quien expone las particularidades de la representación, las materialidades y la museología crítica.

Los museum studies (o museología) han recibido un fuerte impulso en América Latina en los últimos años, acompañados del crecimiento y la transformación de los museos de espacios de representación de la subjetividad en escenarios de debate en torno a la composición y expresión de la identidad colectiva. El valor del contenido (los objetos exhibidos) ha sido sustituido por la función del museo como punto de encuentro de un público al que busca interpelar. (Fernández, 2012)

Como autor de este trabajo conceptual, considero que interpelar a los públicos es uno de los espacios de enunciación más importantes dentro de los ejercicios de

educación y curaduría. Por ende, parte de mi accionar, desde el espacio de *Hijas del Agua*, era crear cuestionamientos locales y cercanos hacia las situaciones de la colectividad. Esto permite que el museo, no solo se piense la nación de puertas para adentro, sino que al contrario este en interacción constante.

Sin embargo, la relación de los públicos con las obras, también presunta una interpelación. A mi parecer, las decisiones estéticas que se tomaron de los retratos a blanco y negro o en sepia, junto con las intervenciones, se veían con el fin de parecer muy antiguos, muy estáticos, como si recién hubieran sido descubiertos. A propósito de este argumento un visitante me anota lo siguiente.

Jueves 29 de abril 2021, 2:00 pm, la sala de exposición ha estado vacía desde hace más de media hora, a excepción de una pareja de la tercera edad, que solo ha interactuado conmigo para preguntarme de qué tiempo eran las fotografías. Respondí que todas han sido tomadas en digital desde el año 2018. Con un gesto, el señor me dio a entender que es poco creíble la información que le di. En mis múltiples recorridos por la sala los escucho decir que no es verdad, que estas imágenes son muy antiguas, y que yo no entiendo el valor patrimonial de lo antiguo. (Diario de campo personal, Jiménez 2021)

La anterior observación de campo demuestra, un poco, cómo estas experiencias de una sala totalmente blanca, en donde se veían rostros indígenas a blanco y negro y un constante sonido del video con algunos cantos gregorianos, eran apuestas museográficas para sentir que este espacio estaba pensado como muy alejado del contexto específico del museo.

08 de mayo de 2021. Después de terminar mi diálogo, hablando sobre los territorios indígenas como espacios políticos, un visitante me dice lo siguiente: ¡Político! ¿Cómo dices que los indígenas saben qué es lo político? Ellos no saben, eso es un invento de los antropólogos para justificar los recursos. (Diario de campo personal, Jiménez 2021)

La anterior cita, expone las distintas reacciones de los públicos, al seguir pensando a los distintos pueblos indígenas como grupos salvajes que viven en las selvas y en las zonas donde no hay ni dios, ni ley, además este tipo de observaciones insisten en nociones relacionadas con que los indígenas son prepolíticos, de esa manera los dejan por fuera del espacio de discusión del presente. Adicionalmente, también se mantiene la perspectiva de *“23 de abril de 2021. ¡Divinos! Les debemos tanto por cuidar a la naturaleza y mantenerse en sus costumbres aborígenes y pacíficas (Diario de campo personal abril 2021).*



Ilustración 7 Fotografía de mujer Gunadule en la exposición de Hijas del Agua. J Jiménez 2021. Archivo personal

Estas citas de campo son enfáticas en cómo el proyecto de nación tradicional y muy colonial, desde mi perspectiva, sigue presente en algunos visitantes del museo. Cuestionar la participación política de los pueblos indígenas es directamente cuestionar los principios de la constitución de 1991, vigente en Colombia.

Los discursos curatoriales, y las apuestas en las salas renovadas, permiten que el mediador pueda interactuar con la colección permanente. En esta, dependiendo de la afinidad que se había generado con el público, se hacía un recorrido hacia la sala ‘Memoria y Nación’, para leer un artículo específico de la constitución. Se trata entonces, de entablar un diálogo constante y ver en la narrativa museológica una

posibilidad para crear pensamiento crítico a partir de los objetos con una carga simbólica innegable.

La perspectiva del indígena del pasado, como lo exponía la anterior cita, generaba en mí, la sensación de ver cómo este público buscaba encontrar en el museo, simplemente, objetos que pudieran narrar el pasado distante con el cual ya no tenemos conexión. Sin embargo, en mi rol como mediador, era insistente en señalar que el trabajo no tenía más de dos años y que, probablemente, los rostros que veíamos en sala aún estaban vivos y en los territorios.

“30 de marzo de 2021. Esto es un espectáculo digno de ver, este tipo de cosas sí son arte, no esos manchones que nadie entiende” (Diario de campo personal, Jiménez 2021). En general, era curioso cómo mis intereses políticos y sociales estaban más presentes con los grupos de visitantes a los que les generaba molestia la exposición, que con los que no. En varias situaciones, muchos de los espectadores me preguntaban sobre la noción del buen salvaje, o si realmente esta exposición había sido hecha años antes porque parecía de hace mucho tiempo. Debo resaltar que la molestia de algunos visitantes generaba en mí, sensación de pena por estar intentando mediar un trabajo del cual tenía mucha distancia teórica y metodológica, pero a su vez, sentía tranquilidad por las muchas individualidades que, al igual que yo, sentían inconformidad por las imágenes expuestas.



Ilustración 8 Fotografía de mujer en pose de sirena tomada de la exposición Hijas del Agua. J Jiménez (2021) Archivo personal

Mi objetivo en la discusión a continuación es doble: revisar el término poscolonial y las diversas posiciones intelectuales y culturales asociadas con en el contexto de las transformaciones contemporáneas en las relaciones globales, y examinar las reconsideraciones de los problemas de dominación y hegemonía, así como de las prácticas críticas recibidas que estas transformaciones exigen. Postcolonial es el concepto más reciente en lograr una visibilidad destacada en las filas de esas palabras marcadas como "post" (entre ellas, posmodernismo) que sirven como señales en la crítica cultural contemporánea. (Dirlik,1994)

Considero que la etnografía es mucho más que una metodología que propone una recolección de datos, sino que analiza, a profundidad, las situaciones sociales que ocurren en un lugar determinado, interpelando al etnógrafo y manteniendo una escritura que permita de manera práctica ver sus apuestas éticas y políticas. Esto, articulado a los postulados de Dirlik y a las aproximaciones teóricas de la museología y la antropología, permiten plantear que estas deben estar situadas para la producción del conocimiento local y específico, que pueda describir y puntualizar las particularidades de las comunidades, no desde una mirada exotizante y romántica, sino, al contrario, con una visión crítica y cercana con las aproximaciones reales de la cotidianidad, en este caso, en Colombia. En ese sentido, exalto la posición de la necesidad del pensamiento poscolonial en la museología latinoamericana. Si bien, para mi perspectiva, no hay que ignorar las situaciones que han ocurrido a lo largo de la historia, estas pueden ser narradas desde la curaduría con fines más reflexivos.

Es de gran importancia para mí, a partir de esta reflexión, entender de qué forma se puede hacer una etnografía en el museo y cómo las colecciones son sujetos activos dentro de las salas, los cuales se articulan con la materialidad que, además de ser un dispositivo de memoria, apuesta por generar narrativas múltiples en los públicos que visitan el museo. Pero considero que analizar y acercarse al rol del mediador como etnógrafo supone otro tipo de retos que, en mi caso, apunta hacia lugares de investigación como la autoetnografía, que se articulan muy bien al poder transitar la

emocionalidad y la experiencia sensible del etnógrafo con todo el entramado de carácter cultural y social en el cual está inmerso al hacer su investigación. Esto genera que las etnografías propongan espacios críticos de reflexión en donde, no solo el investigador pueda proponer nociones éticas en su caso de estudio, sino que dé cuenta de muchas más particularidades que, a nivel general, generan afectaciones de todo orden.

La descolonización para nosotras se trata de una posición política que atraviesa el pensamiento y la acción individual y colectiva, nuestros imaginarios, nuestros cuerpos, nuestras sexualidades, nuestras formas de actuar y de ser en el mundo y que crea una especie de “cimarronaje” intelectual, de prácticas sociales y de la construcción de pensamiento propio de acuerdo con experiencias concretas. Se trata del cuestionamiento del sujeto único, al eurocentrismo, al occidentalismo, a la colonialidad del poder, al tiempo que reconoce propuestas como la hibridación, la polisemia, el pensamiento otro, subalterno y fronterizo. (Curiel, 2009)

La anterior cita de Ochy Curiel, centra mi pensamiento con respecto a los paradigmas de la descolonización, como espacios de resistencia que deben ser integrales al cuerpo, los imaginarios, la sexualidad y la forma de actuar. Esto a su vez, como autoetnógrafo, me interpela directamente al sentir cómo el proyecto de colonización atraviesa el cuerpo y el género, en su mayoría, los cuerpos de estas fotografías de *Hijas del Agua* son de mujeres, y a partir de la narración de los artistas, nos comentaban que ellos disponían sus cuerpos de tal manera para la fotografía. Esta perspectiva permite evidenciar la forma en la que la singularidad y la privacidad es atacada para saciar el gusto de otros espacios sociales.

Ahora, estas imágenes hacen parte de los relatos nacionales que en un nivel más estructural se interesa mantener. Reflexiones de este tipo, son las reflexiones que el mediador muchas veces tiene en silencio, o en el tiempo donde no hay visitantes y es solo el cuerpo del mediador con las piezas y las colecciones del museo. La singularidad en la autoetnografía me permitió, no solo analizar el comportamiento del sector social que iba a ver *Hijas del Agua*, sino la reflexión con respecto a la

diversidad y la insistencia de algunos sectores sociales por mantener estos relatos nacionales que mantienen una continuidad con narrativas del siglo XIX, y dejan de reconocer las dinámicas actuales de diferentes organizaciones y pueblos indígenas.

¿Por qué se sigue viendo en el museo el lugar que produce la reflexión desde el pasado? Si bien, gran parte de estas fotografías eran editadas, daban la sensación de que habían sido tomadas hace mucho tiempo, y en los públicos esto generaba tranquilidad, ya que no era el indígena que estaba protestando en la calle. Sin embargo, mi rol de confrontación desde la mediación producía la incomodidad del visitante al situarlo desde el presente.

Las apuestas teóricas y conceptuales de este trabajo buscan entender las tensiones que existen con los fines misionales de un museo, para hacer de este un espacio de reflexión decolonial, que entiende que en él se producen relaciones de poder, pero que debe convertirse en un lugar participativo que, no solo proponga el diálogo dentro de sus colecciones, sino que genere la participación de sus públicos, y que esta genere un impacto desde sus colecciones.

Si bien, hay mucho por teorizar en el museo desde mi trabajo como mediador, algunas veces me he sentido un poco relegado a ser de los cargos más bajos y menos prestigiosos dentro de un museo, pero considero que es en este rol en donde realmente es posible enterarse sobre qué piensa de las colecciones, de la museografía, de los guiones curatoriales y, sobre todo, cómo actúa en estos escenarios que aún generan barreras culturales.

Protesta y clasismo.

Sábado 11:30 de la mañana, el museo está cerrado por la institucionalidad. La protesta social en la calle ha estado muy fuerte desde el jueves. El gobierno se excusa en la pandemia para que la gente no salga a protestar por sus derechos. Muchos grupos indígenas protestan por su autonomía y por reapropiar su historia y su patrimonio. Y yo estoy sentado en mi casa, muy cerca a empezar los diálogos virtuales de *Hijas del Agua*, como si nada estuviera pasando, preparado para dar la mejor cara del museo en pandemia, y sin que este haya tomado posición política alguna por lo que está ocurriendo afuera. (Diario de campo personal, Jiménez 2021)

La anterior cita tomada del diario de campo, expresa la emocionalidad y la frustración que sentía sobre la compleja situación política y social, que puntualmente se empieza a vivir en mayo de 2021, en donde distintos grupos sociales se toman las calles de las ciudades más grandes del país, en un llamado de atención por la ineficiencia estatal hacia la difícil situación social en la pandemia, el asesinato constante de líderes sociales, pero el detonante más grande, es la propuesta de reforma tributaria. Esta situación incentiva a gran parte de los colombianos a salir a protestar en medio de la pandemia.

A partir de lo expresado anteriormente, retomo algunas citas tomadas del periódico BBC News Mundo, en las cuales se registra la situación social y política de los meses en los que transcurría la exposición *Hijas del Agua*.

Un colectivo de organizaciones indígenas de Colombia se movilizó este fin de semana en la ciudad de Cali para unirse a la ola de manifestaciones que han sacudido el país en los últimos 12 días y debilitado el gobierno del presidente Iván Duque.

Este domingo hubo más violencia cuando, según denunciaron fuentes indígenas, grupos civiles agredieron a los participantes de la minga con armas de fuego. Los civiles, por su parte, dicen que fueron ellos las víctimas de ataques con machetes y vandalismo contra sus propiedades.

El presidente Duque solicitó al Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC) -la organización que agrupa 90% de las comunidades indígenas de esa región suroccidental aledaña a Cali- que ordene a sus manifestantes a que retornen a sus resguardos "para evitar confrontaciones innecesarias". (BBC News Mundo,2021)

Las anteriores citas expresan la situación social del momento, tanto de la manifestación por parte de los grupos indígenas, como de las protestas sociales referentes a las complejidades del gobierno en el año 2021. Relacionado con los apuntes autoetnográficos, los apartados anteriores dan cuenta de la frustración que sentía de forma personal al ver la pasiva posición del Museo Nacional, y la poca manifestación por parte de sus directivas, en conjunto con los difíciles argumentos encontrados por parte de los públicos que visitaban *Hijas del Agua* al sentir comodidad con visibilizar al indígena dentro del museo, pero tomar una posición agresiva frente a la movilización de ese momento.

"El hecho de que el Estado no sea ni siquiera capaz de salvaguardar el patrimonio cultural, es una claudicación a los violentos que quieren someter a una mayoría de colombianos que no están con ellos", le dijo a EL MUNDO el Congresista por Bogotá, Gabriel Santos, del gobiernista Centro Democrático. **"Lo que hay que hacer es educar a la gente, saber de dónde venimos**, qué influencias tenemos, no podemos hacer un revisionismo histórico a cada momento y tratar de imponer unos sesgos ideológicos y de Derechos Humanos del siglo XXI a hechos que ocurrieron hace quinientos años". (El Mundo, 2021)

Como expresaba anteriormente, la situación social y política durante la exposición *Hijas del Agua* era tensionante. La cita del periódico El Mundo de España, da cuenta de las múltiples perspectivas y reacciones hacia las manifestaciones sociales y políticas realizadas por parte de los grupos indígenas. Estas a su vez, logran compararse con parte de los apuntes etnográficos que tomaba dentro de la exposición.

Anteriormente, cuando expresaba que la museología debe ser un espacio que se piense las dinámicas sociales del patrimonio y tenga una reflexión constante en sus colecciones o proyectos curatoriales, analizaba la necesidad de que este no fuera un espacio neutro, por el contrario, es clave que permita la reflexión sobre las situaciones de la cotidianidad. Si bien, el museo anunciaba su cierre intermitente por pandemia en este periodo de mayo de 2021, nunca tomó posición política frente a las distintas violaciones hacia los derechos humanos que ocurrían en las calles o suscitó una reflexión al respecto.

En ese sentido, parte de los ejercicios de mediación se realizaban casi como si no estuviera ocurriendo ninguna situación al exterior del museo. Algunos de estos se hacían de forma virtual por las condiciones de salud que se imponían desde el área institucional, y por los bloqueos que estaban ocurriendo. El museo se abría intermitentemente para lograr tener diálogos presenciales.

Sin embargo, mi frustración era latente al cuestionarme como museólogo el papel del museo en la protesta social. Desde mi punto de vista, debe ser un lugar seguro para debatir las tensiones en la construcción del relato nacional, al contrario de seguir sus actividades como si nada estuviera pasando.

Parte de la protesta social que se vive en el año 2021, se vive con la exposición de *Hijas del Agua* dentro del Museo Nacional, una exposición que, desde mi perspectiva, y como he argumentado a lo largo del trabajo conceptual, se aleja de la realidad indígena y busca, exaltar al indígena lejano y romantizado, al que su único propósito era resguardar la naturaleza.

Pero el contexto social afuera de la sala de exposición era otro. Algunos pueblos indígenas estaban en las calles protestando por sus derechos y por su autonomía política. Parte de sus acciones radicaban en reapropiarse de los espacios patrimoniales con el derribamiento de estatuas, ya que estas, seguían manteniendo una simbología colonial que demuestra la “blancura” de la sociedad.

Bajo esta idea, traigo la siguiente cita expuesta en el periódico El PAÍS, en la cual se expresan los postulados de autonomía y dignidad por parte de la comunidad Misak.

El pulso por este monumento es también el del reflejo de las tensiones en una región de Colombia donde hubo confrontaciones entre civiles armados y grupos indígenas durante las protestas y afloró el racismo. Aunque aún no la instalan, la comunidad Misak ya anunció acciones “legales” para mantener el pedestal vacío. “Rechazamos la acción de instalar nuevamente la estatua del genocida de Belalcázar o Sebastián Moyano con un baño de agua tibia que es una placa que apenas nos reconoce”, dijo a EL PAÍS Luis Ussa Yau, Gobernador del cabildo indígena universitario de la Universidad del Valle. (Oquendo,2022)

Para ahondar en esta temática traigo un apartado del juicio que se le hace a la estatua de Sebastián de Belalcázar, en donde lo juzgan por distintos crímenes coloniales que han seguido escalando a lo largo del tiempo y se han quedado en las complejas tensiones de la historia tradicional en Colombia.

DESICIÓN: El Consejo de Tatas, Taitas, Mayores, Mayoras, Shures y Shuras determina que Sebastián Moyano y Cabrera, alias Sebastián de Belalcázar, es culpable de TODOS los delitos aquí descritos y que por tal motivo es condenado a reescribir en la historia universal como GENOCIDA DE LOS PUEBLOS QUE HACÍAN PARTE DE LA CONFEDERACIÓN DEL VALLE DE PUBENZA.

Se declara que el hoy llamado Morro de Tulcán, debe honrarse como Territorio Sagrado del Pueblo Misak como herederos directos de la Gran Confederación Pubenence, y por lo anterior debe quitarse y destruirse, ubicando a la Mama Machangara, Taitas: Payan, Yazguen, Calambas y Petecuy.

Que Colombia y el mundo den cuenta que la conciencia y memoria histórica de los pueblos indígenas florece sobre estos territorios que han sido despojados. Que el clero y la clase política criolla, heredera de este legado genocida que han vivido invadiendo y explotando nuestra madre tierra. Sepan, nunca hemos sido vencidos y estamos aquí, con la fuerza de la gente. Esta es una invitación a revisar las mentiras

que nos han contado sobre las cualidades del condenado: “descubridor, fundador, caballero e hidalgo”. (Pueblo Misak,2020)

El anterior apartado genera una vasta reflexión sobre la posición política indígena de la actualidad y las miras a reapropiarse del patrimonio como una práctica material con todo un sustento histórico y político hacia la situación actual. Considero el patrimonio como una manifestación social, personal y política, que surge de la experiencia individual o de un grupo social que, puede estar legitimado por una instancia institucional o no.

Desde mis apuntes autoetnográficos, si bien no están directamente enfocados hacia la situación, entre líneas se evidencia cómo los escenarios de cultura estructural impiden y producen tensión para crear diálogos y abordar las problemáticas desde el museo. En ese sentido, las apuestas de mediación dentro de *Hijas del Agua* atienden a la posición política y autónoma del mediador, desarrollado en la parte superior del texto, donde desde mi autonomía como mediador, intentaba situar todo el conocimiento y la discusión en este escenario educativo hacia la problematización sobre las miradas coloniales que aún están presentes en la representación de lo indígena como el otro extraño y alejado de la sociedad civil.

Sin embargo, este relato producido del atraso indígena no solo corresponde a la exposición *Hijas del Agua*, sino a múltiples medios que han validado esta noción. Es el caso de la revista *Semana*, diario colombiano que, se caracteriza por tener inclinaciones políticas hacia la ideología de derecha. Esto se evidencia la siguiente portada.



Ilustración 9 Impresión de pantalla desde el video de Semana TV.
<https://i.ytimg.com/vi/mhcrjltXk2I/maxresdefault.jpg>

Como vemos, más allá de la definición simple como acto de destrucción de objetos y propiedades públicas, en el corazón del concepto de vandalismo se encuentra una lectura dicotómica entre civilización y barbarie, destrucción y creación, polis y salvajismo, que coloca al vandalismo y al vándalo del lado negativo de la ecuación, convirtiéndolo en enemigo público. Se trata de una palabra metafórica que denota barbarie, primitivismo e ignorancia, así como una profunda amenaza para la sociedad que se considera a sí misma civilizada. (Vargas, 2020)

La anterior, es la definición que el autor Sebastián Vargas le da al concepto de vandalismo, como uno que entra entre la civilización y la barbarie. Analiza que a través de este concepto se pone al vándalo como el enemigo y el atrasado que utiliza el primitivismo para hacerse sentir. Después de observar esta imagen tomada de la sección de Semana TV, en su canal de YouTube (2020), son claras las intenciones que esta portada de video transmite hacia la posición de atraso de los grupos indígenas que se apropian del patrimonio en los escenarios de manifestación y protesta ciudadana.

Esta premisa sigue evidenciando aquel relato de nación que exponía Serje (2011) donde lo que importa es la sociedad civil que está en los diferentes escenarios académicos e ilustrados, pero el salvaje que vive en aquellas tierras de nadie es visto como atrasado, bárbaro y, por ende, complementa la noción de *Hijas del agua*, como exposición que rescata al indígena pasivo y sumiso pero que se aleja de ver las necesidades específicas de los pueblos en una realidad.

En definitiva, la invitación es a aproximarnos de manera crítica tanto al patrimonio como al vandalismo en tanto fenómenos sociales imbricados y no necesariamente radicalmente opuestos, así como a entender las creaciones artísticas, y específicamente los monumentos, como artefactos culturales atravesados por la dialéctica de la creación y la destrucción. En suma, a historizar el acto de vandalismo/iconoclasia teniendo en cuenta su contexto, sus motivaciones, sus dimensiones políticas, estéticas y subjetivas, los actores sociales implicados, los discursos y prácticas que le dan sentido. (Vargas,2020)

Retomando la postura de Sebastián Vargas, en su anterior cita, es claro como los estudios críticos juegan un papel primordial, no solo en los estudios relacionados al patrimonio, sino también a las perspectivas museológicas que conllevan a pensar los museos como un espacio seguro para el debate, la representación y la escucha de los habitantes que este representa a partir de sus colecciones.

Con el fin de seguir ahondado en esta perspectiva hegemónica de validación del indígena atrasado y el indígena vándalo, traigo a colación otra situación promovida por la Revista Semana, en su sección de Semana Sostenible, en el cual exalta el trabajo de *Hijas del Agua* como un trabajo que produce sostenibilidad y empatía.



Ilustración 10 Impresión de pantalla de la página semana sostenible. Tomado de: <http://especiales.sostenibilidad.semana.com/las-hijas-del-agua/>

Si bien, esta publicación de Semana Sostenible es de meses antes del paro, es claro al comparar las imágenes, cuáles son los fines políticos que les interesa retratar. Mi argumento central en este apartado es evidenciar cómo el museo se convierte en el lugar que debe resguardar al indígena atrasado y romantizado, y la calle es el lugar dónde el indígena está silenciado, y si este se manifiesta, es tomado como vándalo, como primitivo y como muy alejado de los conocimientos académicos y políticos de la sociedad occidental.

“¡No puedo creer que estos sean los misak! ¿Acaso ellos no son los que están haciendo disturbios en las calles?” (Diario de campo personal, Jiménez 2021). Está anotación de un visitante en la sala de exposición, genera en mí, la afirmación del problema estructural de la representación y la violencia hacia la diversidad en Colombia. Pero también reafirma la necesidad que tiene el Museo Nacional de escuchar y aplicar escenarios aun más reflexivos. Si bien, estos escenarios existen, siguen siendo de un museo que piensa la nación desde el centro.

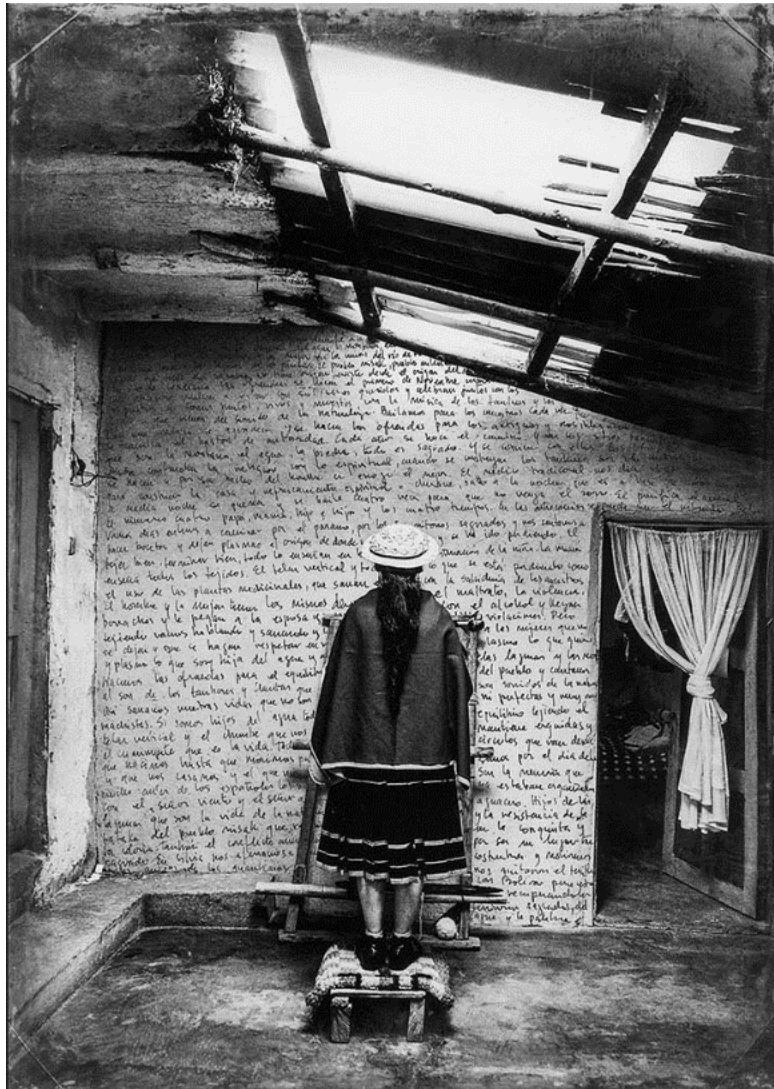


Ilustración 11 Imagen de la exposición Hijas del Agua Mujer del pueblo Misak. J Jiménez (2021) Archivo Personal.

Conclusiones

A lo largo del texto, se evidencia mi postura teórica y crítica hacia los escenarios de representación indígena en museos de carácter nacional. Esto a su vez, busca que este trabajo conceptual sea una herramienta para la dignificación del mediador. También, a partir de ciertos apuntes de campo, logro evidenciar la inconformidad y las malas condiciones económicas y sociales desde el trabajo de mediar.

Aunque es una lucha estructural, la profesionalización del museólogo permitirá que las condiciones de los trabajadores de museos sean dignas y estén activas en la transformación social de un país con tantas brechas de desigualdad, como Colombia. En ese sentido, la autoetnografía permite crear distintos tipos de análisis que, si bien en su mayoría parten desde la experiencia personal, están constantemente presentes las dificultades culturales, estructurales, al igual que la incidencia del museo en la vida del mediador o en el espacio público de debate.

Aunque el campo teórico de Colombia, con respecto a la apropiación social del patrimonio ha estado activo, son muchas las apuestas que se pueden seguir formulando para el avance de este, las cuales, en gran medida, invitan a reflexionar sobre el quehacer del museólogo y las dinámicas que este debe cumplir, no solo ligado al espacio del museo, sino activo en los contextos sociales de orden nacional.

Referencias Bibliográficas.

Abu-Lughod, Lila. 2006. La interpretación de la(s) culturas después de la televisión. *Iconos. Revista de Ciencias Sociales.* (24):119-141.

Afanador, Ruvén et al. *Hijas del agua*. Primera edición. Bogotá: Ediciones Gamma, 2020. Print.

BBC NEWS MUNDO. (10 de mayo del 2021). Protestas en Colombia: Qué es la minga indígena y qué papel juega en las manifestaciones. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-54625586>

Carolyn Ellis Tony E. Adams Arthur P. Bochner. 2010. Autoetnografía: un panorama. Departamento de Comunicación. Universidad del Sur de Florida

Caracol Radio (2021). Colombia indígena en el lente de Ruvén Afanador y Ana González | Caracol Radio. Canal de YouTube CaracolRadio. <https://www.youtube.com/watch?v=GXCR3Qp0mdl&t=75s>

Castellanos Patricia. Massarani Luisa (2021). La figura del Mediador en la relación entre el museo y el público: Estudio de caso del MIDE de México. *Arte Individuo Sociedad*. Ediciones complutense.

Curiel, Ochy, 2009, "Descolonizando el Feminismo: Una Perspectiva desde América Latina y el Caribe," Ponencia presentada en el *Primer Coloquio Latinoamericano sobre Praxis y Pensamiento Feminista* realizado en Buenos Aires organizado por el grupo Latinoamericano de Estudios, Formación y Acción Feminista (GLEFAS) y el Instituto de Género de la Universidad de Buenos Aires.

Dirlik, Arif, 1994, "The Postcolonial Aura: Third World Criticism in the Age of Global Capitalism," *Critical Inquiry* 20(2): 328–356.

Eve Museografía (2019). Qué es mediación en Museos. <https://evemuseografia.com/2019/05/14/que-es-mediacion-en->

museos/#:-:text=El%20mediador%20es%20el%20que,adecu%C3%A1ndolas%20a%20las%20diferentes%20audiencias.

Fabian, Johannes, and Cristóbal Gnecco. *El tiempo y el otro : cómo construye su objeto la antropología*. Primera edición. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, Ediciones Uniandes, 2019. Print.

Foucault, Michel, 1975, "Discipline and Punish," en *Contemporary Social Theory*, Craig Calhoun et al., eds., Malden: Blackwell, pp. 209–216. 1976, "Panopticismo," en *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión* (traducción de Aurelio Garzón del Camino), México: Siglo Veintiuno, pp. 199-230

Fernandez, Bravo (2012) "museos y otras representaciones colectivas en América latina", *Latin American Research Review*, Vol. 47, No. 2. © 2012 by the Latin American Studies Association. New York

Geertz, Clifford. [1973] 1996. "Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura". En: *La interpretación de las culturas*. pp. 19-40. Barcelona: Gedisa.

Hernández – Mora, Salud (11 de junio de 2021). "Colombia retira las estatuas de Colón e Isabel la Católica. Periódico. El Mundo. España. <https://www.elmundo.es/internacional/2021/06/11/60c3970f21efa025498b466a.html>

López Rosas, W. (2015). *Emma Araújo de Vallejo. Su trabajo por el arte, la memoria, la educación y los museos*. Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes. Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio.

López, Barbosa, Fernando (2020) "Museo y derechos culturales conceptos clave para una ley de museos en Colombia". Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, Colombia.

Massey, Doreen, 1993, "Power-Geometry and a Progressive Sense of Place," en *Mapping the Future: Local Cultures, Global Change*, J. Bird, Barry Curtis, Tim Putnam, George Robertson, eds., New York: Routledge, pp. 59–69.

Mesa, Verónica. 2017. "Imposible violar a una mujer tan viciosa: régimen de victimidad en la atención a la violencia sexual en Bogotá". Trabajo de grado. Maestría en Estudios Culturales. Universidad Javeriana.

Morales, Moreno, Luis G (2011) "La mirada de Moctezuma y la museología poscolonial en México" Universidad autónoma del Estado de Morelos. Museos y Territorio N°4. Málaga España.

Misak, Pueblo (2020) " JUICIO DE LOS PIUREK -HIJOS DEL AGUA – DESCENDIENTES DE LOS PUBENENCES A SEBASTIAN MOYANO Y CABRERA ALIAS SEBASTIAN DE BELALCAZAR, QUIEN LA HISTORIA DE LA VOZ RACISTA Y COLONIAL LO DESCRIBE COMO EL CONQUISTADOR DE "POPAYÁN"."
<https://www.justiciaypazcolombia.com/comunicado-de-autoridades-indigenas-sobre-el-juicio-popular-a-sebastian-de-belarcazar/>

Museo Nacional de Colombia (s.f.) El Museo Nacional se Renueva.
[https://www.museonacional.gov.co/sitio/Proyecto%20de%20renovaci%C3%B3n/Eschema/repensar.html#:~:text=Objetivos%20de%20la%20renovaci%C3%B3n&text=Incluir%20m%C3%BAltiples%20voces%20que%20den,cultural%20y%20natural%20del%20pa%C3%ADs.&text=Poner%20en%20di%C3%A1logo%20las%20cuatro,etnograf%C3%ADa%20arte%20e%20historia\).&text=Actualizar%20la%20forma%20de%20comunicarse,supone%20una%20renovaci%C3%B3n%20museogr%C3%A1fica%20total.](https://www.museonacional.gov.co/sitio/Proyecto%20de%20renovaci%C3%B3n/Eschema/repensar.html#:~:text=Objetivos%20de%20la%20renovaci%C3%B3n&text=Incluir%20m%C3%BAltiples%20voces%20que%20den,cultural%20y%20natural%20del%20pa%C3%ADs.&text=Poner%20en%20di%C3%A1logo%20las%20cuatro,etnograf%C3%ADa%20arte%20e%20historia).&text=Actualizar%20la%20forma%20de%20comunicarse,supone%20una%20renovaci%C3%B3n%20museogr%C3%A1fica%20total.)

Oquendo, Catalina (06 de septiembre de 2022) "Colombia busca resignificar los monumentos de conquistadores españoles" Periódico EL PAÍS. Bogotá Colombia.
<https://elpais.com/america-colombia/2022-09-06/colombia-busca-resignificar-los-monumentos-de-conquistadores-espanoles.html>

Suárez Guava, Luis Alberto. 2021. "Una antropología con las manos sucias y la barriga llena. Propuesta de trabajo seguida de muchos rayes" en La Enografía: problemas y soluciones. Cuadernos mínimos N°4. ACANT, pp 77-111

Said, Edward, 1978, "Introducción," en *Orientalismo*, Pantheon, pp. 1-28.

Spivak, Gayatri Chakravorty, 1988, "Can the Subaltern Speak?" en *Marxism and the Interpretation of Culture*, Cary Nelson and Larry Grossberg, eds., University of Illinois Press, pp. 271-313.

Serje, Margarita, 2011, "El revés de la nación", en *El revés de la nación: territorios salvajes, fronteras y tierras de nadie*. Bogotá: Ediciones Uniandes, pp. 13–43.

Pérez Benavides, Amada.(2015). Nosotros y los otros, las representaciones de la nación y sus habitantes Colombia, 1880-1910. Pontificia Universidad Javeriana.

Pérez Benavides, Amada. (2015). Ausencias y presencias: tensiones entre una colección con historia y la crítica historiográfica en el Museo Nacional de Colombia. *Revista Ecuatoriana de Historia*.

Ulloa, Astrid (2004) La construcción del nativo ecológico. ICANH COLCIENCIAS. Bogotá.http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0120-48072006000100015

Vasconcellos, De Mello, Camilo (2015) O Imaginário sobre o indígena: uma experiência de aprendizagem significativa no museu de arqueologia e etnologia da USP. *museologia & interdisciplinaridade* vol.1v, nº 7. Sao Paulo, Brasil.

Viveros Vigoya, Mara, (2015) "Social Mobility, Whiteness, and Whitening in Colombia," *The Journal of Latin American and Caribbean Anthropology* 20(3):496–512.

**Memoria de práctica en el archivo fotográfico del Museo de Arte Moderno de
Bogotá (MAMBO)**

Jorge Oswaldo Jiménez Beltrán

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Artes

Maestría en Museología y gestión del patrimonio

2022

Contenido

Introducción	70
MAMBO	71
Organización interna del Museo	75
Objetivos de la práctica	77
Objetivo General	77
Objetivos específicos	77
INFORME ARCHIVO FOTOGRÁFICO MAMBO	78
¿Cómo se encentra al archivo?	78
Tipos de Almacenamiento	80
Cajas	81
Sobres de papel	81
Carpetas	82
Sobres de manila	82
Forma de Inventario y Catalogación	83
Elementos encontrados	86
Temáticas	87
Plan de acción	90
Diseño de protocolo de préstamo	93
Protocolo de préstamo de archivo de Fotografía Museo de Arte Moderno de Bogotá .	93
Escenarios de investigación no logrados, miras hacia el futuro de la colección de fotografía	96
Línea del tiempo	96
Entrevistas	97
Conclusiones	99
Referencias Bibliográficas	101

Tabla de Ilustraciones.

Ilustración 12 Pasillo del depósito donde se encuentra el archivo de fotografía. J Jiménez (2021) archivo personal fotografía tomada durante la práctica.....	79
Ilustración 13 Cajas de almacenamiento archivo de fotografía. Jiménez J (2021) Archivo personal fotografía tomada durante la práctica	79
Ilustración 14 Anaquel de carpetas fotográficas. J Jiménez (2021) Archivo personal fotografía tomada durante la práctica.....	80
Ilustración 15 Sobres de papel en los cuales se almacena parte del archivo fotográfico. J Jiménez (2021) Archivo Personal, fotografía tomada durante la práctica.....	82
Ilustración 16 Sobres de manila en donde se almacenan las fotografías. J Jiménez (2021) Archivo personal, fotografía tomada durante la práctica.	83
Ilustración 17 mancha de humedad y hongos. J Jiménez (2021) Archivo personal. tomado dentro de la práctica.	85
Ilustración 18 inscripciones de fotografías que fueron enviadas al museo desde otros museos del mundo. J Jiménez (2021) archivo personal fotografía tomada durante la práctica.	88
Ilustración 19 Fotografías elementos e inscripciones internacionales que se encuentran en el mambo. A la izquierda inscripción de fotografía que viene del MOMA. a la derecha negativo de YOKO ONO desde Kioto. J Jiménez (2021) Archivo personal fotografías tomadas en la práctica.....	89
Ilustración 20 Imágenes de la exposición Historia de la fotografía de 1983. J Jiménez (2021) Archivo personal. Fotografía tomada en la práctica.	92

Introducción

El presente documento da cuenta de la práctica en el archivo de fotografía del MAMBO (Museo de Arte Moderno de Bogotá), realizada de agosto a diciembre del año 2021, en el marco del convenio interinstitucional de la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio con el MAMBO.

Este convenio se realiza con el fin de generar un apoyo desde los estudiantes de la maestría en Museología y Gestión del Patrimonio de la Universidad Nacional, a algunas áreas y proyectos específicos que el museo destina para que estos se conviertan en escenarios de aprendizaje y, a su vez, que puedan aportar a los proyectos del museo en la actualidad.

En múltiples cajas regadas por los depósitos del MAMBO, se encuentra el desaparecido archivo de fotografía, el cual resguarda diferentes escenarios y contextos a través de las fotografías en blanco y negro, y a color. Estas imágenes, en su mayoría, se encuentran en un estado muy deteriorado, ya que no tienen las condiciones idóneas de conservación, al igual que no existe registro anterior al que se realiza en este espacio, de toda la colección. En ese sentido, este documento recopila los hallazgos y reflexiones cercanas a la colección y su estado actual.

Cabe aclarar que, para mí como autor de este texto, considero que algunas de las razones por las cuales la colección de fotografía del MAMBO se encuentra en un estado deficiente de conservación y de registro, radica en el poco conocimiento hacia la profesión del museólogo y su relación con otras áreas del museo, como la conservación y la curaduría.

Si bien, esta práctica académica surge desde las áreas de curaduría y conservación, en su mayoría, la propuesta de inventario surge a partir de mis conocimientos adquiridos dentro de la maestría. Sin embargo, más allá de las consideraciones y los pasos a seguir, es importante resaltar que el inventario y los avances que surgen dentro de la pasantía no llegaron a su fin, y que este documento debe ser tenido en cuenta para continuar con las acciones a seguir para el registro y la catalogación total del archivo de fotografía.

Como profesional en ciencias sociales de base, mis conocimientos en el área del arte no estaban sólidos, y este espacio me permite acercarme a narrativas y contextos expuestos a partir de la fotografía, al igual que a analizar su importancia para la reproducción y el conocimiento de las obras y los sucesos artísticos antes del rápido desarrollo del internet y el acceso a la información. En general, muchas de las anteriores formas de almacenamiento del archivo de fotografía conservaban la fecha en la cual llegan al museo. Bajo esta revisión podría afirmar que, en su mayoría, estas imágenes exponen contextos artísticos de Colombia y otros lugares del mundo después de la segunda mitad del siglo XX.

MAMBO

Nombre de la institución museal: Museo de Arte Moderno de Bogotá

Institución que tiene la representación legal: Museo de Arte Moderno de Bogotá, entidad privada

Ubicación: Cl. 24 #6-00, Bogotá, Colombia.

Página Web: <https://www.mambogota.com/>

Fecha de fundación: 27 de Julio de 1955

Nombre de la directora: Claudia Hakim

Tutora a cargo: German Escobar

Este apartado del informe tiene como fin contextualizar brevemente la historia del MAMBO y el archivo de fotografía, brindando al lector herramientas para el reconocimiento y la identificación de la institución. Cabe aclarar que no se pretende puntualizar en toda su historia, sino se resaltan puntos claves que han sido relevantes para el museo.

Desde los primeros días de su gestión como directora del Museo de Arte Moderno de Bogotá, es decir, desde octubre de 1962, Marta Traba (1923 – 1983) se encargó de establecer un relato retrospectivo que, pese a la cortedad de la trayectoria de la institución para esa fecha, no sólo fue acotando el ámbito de su acción museológica dentro del panorama artístico nacional, sino que fue prefigurando el significado y, por tanto, los argumentos de la auto-legitimación institucional de su derrotero como organización cultural frente a la totalidad de los agentes del campo cultural. Esta doble tarea aparece articulada en el discurso de Traba a partir de la instauración de una gramática temporal que tácitamente divide esa trayectoria institucional en dos momentos: desde 1955 hasta 1962, y desde 1962 en adelante; es decir, desde el año de la primera fundación del Museo, en 1955, hasta su reactivación, o tercera fundación, en 1962, y desde esta última fecha en adelante. (López, p 21, 2018)

A partir del trabajo doctoral de William López (2018), autor de la anterior cita, se pueden inferir los primeros pasos del MAMBO como una institución cultural en el país, la cual se posesiona con unos intereses específicos de arte y modernidad en Colombia. Si bien, la fundación del museo se registra en el año de 1955, la dirección de Marta Traba es la que realmente pone a funcionar este espacio cultural en Colombia. Se tiene registro de su apertura en el año de 1963, cuando es abierto al público, en el año de 1962 está en un proceso de reformulación por parte de Marta Traba.

La siguiente cita retoma los postulados teóricos y académicos de William López al argumentar tres momentos fundacionales

(...) como contexto necesario para dilucidar no sólo el significado de la primera fundación del Museo de Arte Moderno de Bogotá, en junio de 1955, durante un momento particularmente crítico del gobierno del general Gustavo Rojas Pinilla (junio de 1953 – mayo de 1957), sino también de la derogación en mayo de 1958 del acto administrativo que lo creó como institución pública, durante el gobierno de la Junta Militar (mayo de 1957 – agosto de 1958), y

de su segunda fundación como institución privada ante el Ministerio de Justicia, en un momento clave de las dinámicas políticas que dieron origen a lo que dentro de la historiografía colombiana se conoce como “Frente Nacional” (1958 - 1974) (López, p 311, 2018)

En esta cita, se pueden contextualizar las dos primeras fundaciones del MAMBO, posesionando como tercera en el año de 1962 con la presencia de Marta Traba. Sin duda, esta institución, desde mi perspectiva, marca un antes y un después en el mundo de las artes plásticas y visuales en Colombia, razón por la cual, tanto sus fines políticos, como sus académicos, han aportado a la noción de museología y arte en Colombia.

Con la revisión de la página web, al presente año (2022), en la sección de historia, aunque aparece sin autor, expone sus periodos de dirección hasta el momento, al igual que sus múltiples sedes a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. Su dirección siempre ha sido una dirección femenina, desde Marta Traba (directora desde 1962 hasta 1969), pasando por Gloria Zea (directora desde 1969 hasta el 2016) y, por último, la actual directora Claudia Hakim (directora desde el 2016 hasta la actualidad). Además, este escenario migra por distintos lugares de la ciudad de Bogotá, empezando por un local del centro de la ciudad, luego el campus de la Universidad Nacional, el edificio Bavaria, el planetario distrital y, por último, su sede actual finalizada en el año de 1985, diseñada por el reconocido arquitecto Rogelio Salmona.

Si bien, la documentación acerca de la historia de los museos de arte moderno en Colombia no es basta permite brindar particularidades para situar su relevancia en el sector cultural colombiano y el desarrollo de las artes sobre todo en la segunda mitad del siglo XX. De tal forma es importante resaltar la practica contextualiza el desaparecido archivo de fotografía que ahora se encuentra en los depósitos del museo.

La autora Kelly Carpio Ochoa, en su texto titulado ‘El Museo de Arte Moderno de Bogotá. El Mambo, una singular experiencia’, publicado en el año 2017, narra a partir de la siguiente cita, de forma descriptiva, la distribución del espacio en su sede

actual. Sin embargo, lo más interesante es que lo hace a partir de la perspectiva de su directora, con más tiempo de acción, Gloria Zea.

El MAMBO ocupa su actual sede desde 1979. Tiene 5,000 metros cuadrados de amplitud divididos en cuatro pisos, un patio de esculturas, una fototeca, un auditorio, una sala de cine, una biblioteca especializada, un almacén y un restaurante. En sus instalaciones se ofrecen los servicios de la biblioteca especializada en artes visuales contemporáneas que cuenta con más de 4,500 volúmenes y la fototeca, que reúne más de 100,000 fotografías y negativos procedentes de tres archivos fotográficos {"Artes plásticas contemporáneas", "La historia de la Fotografía en Colombia", y el archivo J.N. Gómez, que contiene 33,000 placas originales de este retratista bogotano de comienzos ele siglo XX) (Carpio, p91,2017)

Si bien, Kelly retoma las palabras de Gloria Zea en su descripción, es bastante interesante exaltar que, en la anterior cita, se encuentra, tal vez, la única mención al archivo de fotografía en la ardua revisión bibliográfica que revisé. La autora de la cita hace referencia a una fototeca que conserva tres archivos, los cuales puedo apreciar a lo largo del sistema de inventario.

Sin embargo, está mención produce varias incertidumbres en el desarrollo de mi práctica, ya que, pareciera que la historia del archivo de fotografía del museo hubiera desaparecido o no existiera. En alguna conversación casual con el jefe del área de conservación y registro Jaime Pulido (2021), me manifestó que este archivo en algún momento perteneció al área de comunicaciones del museo. Si bien, en un principio, parte del objetivo de mi práctica era realizar una línea del tiempo acerca del archivo fotográfico, está acción no se logró hacer por las terribles condiciones de conservación del archivo fotográfico. Por lo cual, como museólogo decido darle mayor peso al inventario de las colecciones y planear este proyecto como uno que pueda tener un relevo para continuar con el grueso de la investigación.

En ese sentido, la documentación y el registro de las colecciones del archivo no existe aún, por lo cual, si bien desde las áreas de curaduría y conservación se abre este espacio, no existe otra referencia a la cual acudir, más que la experiencia de quienes trabajaron y habitaron el MAMBO en los tiempos donde las fotografías llegaban al museo.

En conversaciones casuales con la persona encargada de registro, Ana García (2021), me manifiesta que el primer inventario de las fotografías y negativos que se realiza se propone con esta práctica académica, y que ninguna de ellas está registrada en Art Coleccion, software que utiliza el museo para el registro de sus colecciones.

Organización interna del Museo

ORGANIGRAMA DE FUNCIONES El MAMBO es una fundación autónoma de carácter privado y cuenta con una junta Directiva y Miembros Honorarios. La administración del Museo cuenta con una Directora y un Gerente Administrativo. Los Departamentos en que se divide son: Contabilidad, Desarrollo y Mercadeo, Prensa, Curaduría, Educación, Conservación y Registro; Cine y Fotografía. (Carpio, p92,2017)

Retomando el texto de Kelly Carpio, la anterior cita narra la organización estructural que le comparte Gloria Zea, exdirectora del museo, enfatizando en que describe como área una de cine y fotografía, la cual, a la hora de realizar mi práctica, ya no registran como áreas del museo. Sin embargo, en general, su estructura sigue siendo una muy similar.

Al momento de realizar mi práctica, el museo tiene como directora a la artista Claudia Hakim y como subdirectora a Luisa Naranjo. Las áreas del museo son: Curaduría, comunicaciones, educación, conservación y registro, museografía, contabilidad y tesorería y producción. Aparte a estas áreas está la tienda MAMBO y el restaurante que hacen parte de la estructura del museo.

La práctica que realicé tiene una cercanía con el área de curaduría, a cargo de Eugenio Viola, apoyado por el curador junior, German Escobar, responsable directo de mi práctica, junto con el área de conservación y registro, a cargo de Jaime Pulido y Mayra Rubiano, con quien mantuve cercanía al momento del manejo de las colecciones de fotografía.

Cabe aclarar, que dentro del museo tuve un acceso total a las áreas que necesitaba para realizar mi práctica de forma correcta. No tuve conocimiento de las actividades de las otras áreas que estaban ocurriendo al momento del desarrollo de mi práctica, me refiero a que nunca tuve un recorrido por parte del equipo dentro del museo. Conocí las exposiciones, en ese momento, porque decidí recorrerlas de forma autónoma. El área de curaduría, aunque dio indicaciones claras hacia las actividades que debía realizar, no tuvo un seguimiento constante con el proyecto, y al final de la práctica me enteré de la renuncia de mi responsable directo, por manifestación de un allegado y no de él. En ese sentido, aunque describo las relaciones directas con las áreas dentro del museo, considero que la manifestación de los espacios de pasantía en todas las áreas del museo brinda escenarios positivos, que permiten ahondar y socializar de forma directa los alcances de la práctica, y aún más, dan la posibilidad de evidenciar el estado y los avances a los que se llega con el desaparecido archivo de fotografía del MAMBO.

Objetivos de la práctica.

A continuación, se presentan los objetivos con los cuales se hacen los acuerdos iniciales de la práctica. Estos, a lo largo del desarrollo de la práctica, toman mayor importancia gracias a las particularidades y especificidades del contexto.

Objetivo General

Realizar un diagnóstico de los acervos fotográficos del MAMBO, con el fin de construir un protocolo de préstamo interno y un plan de acción a mediano plazo para poner en marcha el proceso de registro, catalogación y documentación de todo el material.

Objetivos específicos

- Establecer algunos parámetros o indicadores precisos del archivo en una fase preliminar de exploración (número de fotografías, condiciones de almacenamiento, etc.).
- Hacer un levantamiento de la línea del tiempo del desaparecido Departamento de Fotografía (quienes lo dirigieron, contratos con los fotógrafos, época activa, etc.)
- Conocer la base de datos de Artcollection y proponer un formato y protocolo de registro.
- Establecer algunos indicadores del estado de almacenamiento con vistas a la construcción de un estudio del diagnóstico del estado de conservación de los archivos - Proponer actividades de divulgación interna de los resultados de la práctica.

INFORME ARCHIVO FOTOGRÁFICO MAMBO

El presente informe busca sistematizar a grandes rasgos la práctica que se da por parte de la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio, en conjunto con el Museo de Arte Moderno de Bogotá, hacia el desaparecido archivo fotográfico que en este momento se encuentra distribuido por los depósitos del museo y la biblioteca.

Se realiza un proceso de inventario y una propuesta de catalogación, con el fin de que otros estudiantes en su espacio académico e investigativo continúen con el inventario, y existan cantidades claras de los tipos de elementos visuales que se encontraron. Se encontraron: fotografías a color, fotografías a blanco y negro, diapositivas, diapositivas de gran tamaño y negativos. La memoria de esta práctica académica no concluyó con todo el ejercicio de inventario y catalogación, lo cual deja el espacio abierto para encontrar nuevos hallazgos visuales.

¿Cómo se encuentra al archivo?

La primera visita se realiza en el mes de agosto de 2021, junto con Germán Escobar y Mayra Rubiano. Los depósitos del MAMBO quedan en el piso -1 de la institución. Estos depósitos presentan altos índices de humedad y, en conversaciones casuales con ellos, me manifiestan que en varias ocasiones, y por problemas en la tubería, el depósito se ha inundado, causando graves daños a la conservación del archivo y fotográfico, y los otros acervos patrimoniales ubicados en esta área del museo.

A continuación, se presentan algunas imágenes que ayudan a contextualizar el estado de conservación y la forma en la que el archivo de fotografía está distribuido en el depósito.



Ilustración 14 Anaquel de carpetas fotográficas. J Jiménez (2021) Archivo personal fotografía tomada durante la práctica.

Las anteriores fotografías logran contextualizar el estado actual del depósito en referencia a los estados de conservación. Si bien, no se ilustran todos los escenarios de conservación de las fotografías, simplemente están almacenadas en cajas, algunas en el suelo. A partir de este escenario, se identifican, a continuación, los siguientes tipos de almacenamiento.

Tipos de Almacenamiento.

Está reseña radica, a partir de mi experiencia, en la descripción del estado del acervo. De manera general, el almacenamiento del acervo fotográfico está en el depósito dos del Museo de Arte Moderno de Bogotá. Se identifican dos tipos de almacenamiento, los cuales son cajas de cartón y carpetas. A medida que el espacio de la práctica fue transcurriendo, empecé a darme cuenta de que existen carpetas en la biblioteca, en algunas oficinas del museo, y en otros escenarios que no corresponden al depósito donde se supone debe encontrarse todo. Al no tener un

inventario y un registro anterior a la colección, no se pueden estipular cuales son las fotografías o las temáticas que faltarían, o que podrían estar ubicadas en otro espacio del museo.

Cajas

Las cajas, en su mayoría, se encuentran ancladas a una estructura de madera en la pared del depósito. Sin embargo, no son las únicas. Se encontraron distintas cajas de cartón a lo largo del depósito, como dos más en el suelo. En su mayoría, los elementos que están dentro de las cajas son sobres de papel con el nombre del artista. Dentro de estos sobres se encontraron elementos como: fotografías a color, fotografías a blanco y negro, diapositivas, diapositivas de gran tamaño y negativos. En su mayoría, el estado de conservación de las cajas es muy deplorable, ya que los problemas de humedad son notorios.

Sobres de papel

Los sobres de papel, además de estar dentro de la mayoría de las cajas, muchos se encontraban regados a lo largo del depósito. En ese sentido, se priorizó el inventario y las observaciones pertinentes a la conservación de los sobres y el material que se encontró regado. Pero esto indica una clara desorganización con respecto al archivo fotográfico, además de un constante riesgo con las fotografías, ya que estos sobres de papel no dan las condiciones pertinentes para la conservación que necesita la fotografía.



Ilustración 15 Sobres de papel en los cuales se almacena parte del archivo fotográfico. J Jiménez (2021) Archivo Personal, fotografía tomada durante la práctica.

Carpetas

Las carpetas, en su mayoría, están ubicadas en el anaquel del pasillo en la entrada del depósito dos. Al no estar en contacto directo con la humedad que produce el piso -1, se encontró en un mejor estado de conservación a la colección. Este anaquel está dividido en seis secciones, donde se encuentran las carpetas con las fotografías. Aunque se intenta mantener un orden alfabético por las carpetas, no se logra, ya que a lo largo del proceso de inventario se encuentran artistas y autores mezclados a lo largo de la colección. Dentro de estas carpetas, las fotografías están dentro de sobres de manila, lo que hace que se mantengan en mejores condiciones.

Sobres de manila

Los sobres de manila se encuentran dentro de las carpetas en el anaquel. También existe gran parte de la colección, sólo en sobres de manila, sin la carpeta. Normalmente, estos sobres están referenciados con el título de “varios” o “algunos artistas”, razón, por la cual, la clasificación se hace más compleja, ya que las imágenes deben pasar a un reconocimiento.



Ilustración 16 Sobres de manila en donde se almacenan las fotografías. J Jiménez (2021) Archivo personal, fotografía tomada durante la práctica.

Forma de Inventario y Catalogación

En principio, se plantean unas categorías que se articulan a medida que la revisión del acervo fotográfico va avanzando. Estas categorías corresponden a lo que, yo como museólogo, considero como relevante al momento de catalogar e inventariar el acervo fotográfico. Esta propuesta de inventario se consolida en un Excel, al cual se tiene acceso desde el área de curaduría y de conservación. Si bien, este es el primer acercamiento al inventario y futura catalogación de la colección, la recomendación más precisa es la de utilizar un software que registre la presencia de estas fotografías dentro de la colección del museo.

A partir de la constante interacción con las fotografías, se proponen las siguientes categorías consignadas en el Excel.

Consecutivo: Este espacio busca la asignación de un código específico para cada carpeta o sobre de papel que ya se registró en el archivo de Excel. Dentro de este archivo el número consecutivo aparece en blanco, ya que, como se empezó por la colección que estaba desordenada y regada por el depósito, consideré necesario

dejar la decisión del consecutivo al equipo de curaduría, conservación y registro. Esto con el fin que, desde el museo, se plantee una catalogación por código que permita ubicar la fotografía.

Artista: En esta categoría se escribe el nombre del artista, o autor de los materiales encontrados, tanto en las carpetas como en los sobres. Además, en este espacio también se resalta la falta de información del autor de las fotografías.

Número de elementos: Corresponde a la cifra total de elementos encontrados en las carpetas o sobres de papel.

Tipo de elementos encontrados: Explica qué tipo de material fotográfico contenía la carpeta o el sobre de papel. Este se llena con la cantidad del material, por ejemplo, un sobre de papel puede contener desde negativos, hasta fotografías a color, y es necesario puntualizar cuántos negativos, fotografías y otros elementos, están referenciados a nombre del artista. Los elementos encontrados fueron:

- Fotografías a color,
- Fotografías a blanco y negro,
- Diapositivas,
- Diapositivas de gran tamaño
- Negativos.

Observaciones: Considerada como una de las categorías con mayor relevancia, en este espacio se describe el estado de conservación los elementos fotográficos. Es acá, donde se describe qué patologías de conservación presentan, o qué particularidades se encontraron dentro del sobre de papel o la carpeta con las fotografías. A esta sección debe prestar gran atención el área de conservación y registro, ya que, en su mayoría, todos los elementos presentan patologías como: manchas amarillas y verdes, hongos que cubren más del 50% de la fotografía, constante olor a humedad y manchas de humedad, marcas de papel y fotografías pegadas entre sí, o pegadas a los sobres de papel o las carpetas.

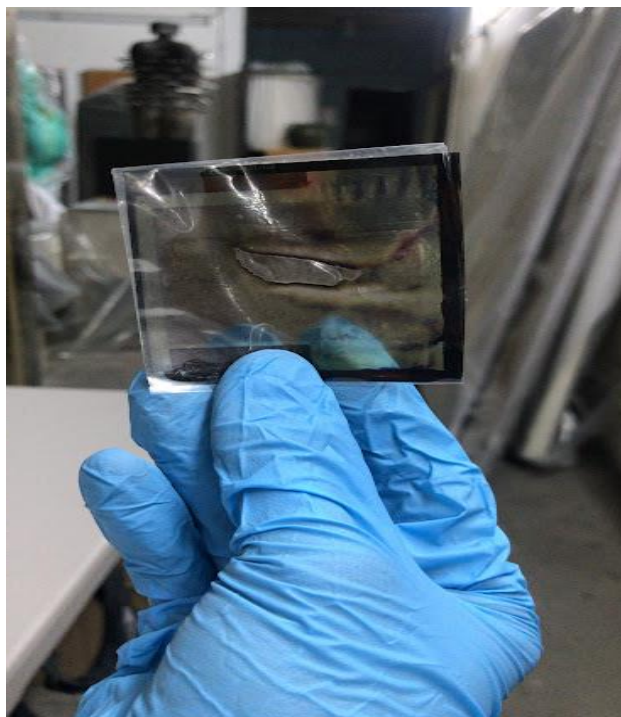


Ilustración 17 mancha de humedad y hongos. J Jiménez (2021) Archivo personal. tomado dentro de la práctica.

Año: La categoría de año sitúa la temporalidad de la pieza. En su mayoría, las fotografías corresponden al siglo XX, y como máxima fecha, se encuentra el año de 1998. Es decir, se podría rastrear que, por los primeros análisis que se tienen del archivo fotográfico, este pudo empezar a desaparecer a finales de los años noventa y principios de los años dos mil.

Considerado como Obra o Registro: Esta categoría se propone al empezar a revisar la colección de elementos fotográficos. Se encuentra que existen copias y fotografías de obras de arte enviadas desde museos de otras zonas del mundo, como de performance, obras y espacios expositivos del MAMBO durante el siglo XX. También está presente el registro de eventos sociales del museo, la construcción del edificio, la ubicación de piezas y los talleres del área educativa. Dentro del registro de Excel se pone una 'O' correspondiente a 'Obra', y si es registro de algún espacio expositivo, o momento social, simplemente se decide dejar en blanco. Esta categoría busca un primer avance en la catalogación de los elementos encontrados

Ubicación: Lugar o espacio del museo en el cual se encuentra la carpeta o sobre de papel. Todos los elementos que fueron registrados, desde mi trabajo de práctica, quedan en cajas nuevas con la selección y orden del que está presente en el Excel.

Elementos encontrados

A continuación, se exponen los resultados cuantitativos de lo que se revisa dentro del espacio académico, haciendo la aclaración que queda gran parte del archivo sin revisar y que, este escenario, es una propuesta inicial de inventario y plan de acción para el desaparecido archivo de fotografía.

Sobres de papel

Total de revisados: 369

Total de elementos encontrados en los sobres: 1431

Carpetas

Total de revisados: 176

Total de elementos encontrados: 4948

Total de elementos revisados entre carpetas y sobres de papel: 6379. Esta cifra corresponde al total de elementos que fueron inventariados y clasificados en el documento de Excel. Sin embargo, no se ha llegado a la totalidad del inventario, registro y catalogación del acervo fotográfico.

Temáticas

Retomando la cita de Kelly Carpio en la contextualización histórica de la institución,

(...) y la fototeca, que reúne más de 100,000 fotografías y negativos procedentes de tres archivos fotográficos {"Artes plásticas contemporáneas", "La historia de la Fotografía en Colombia", y el archivo J.N. Gómez, que contiene 33,000 placas originales de este retratista bogotano de comienzos del siglo XX) (Carpio, p91,2017)

La mención de la fototeca es algo poco explorado dentro de los departamentos actuales del MAMBO. Como lo he venido expresando anteriormente, no se lleva a cabalidad todo el escenario investigativo, ya que el estado de conservación de las colecciones necesitaba una atención inmediata para evitar que se siguiera deteriorando. Sin embargo, la división del archivo de fotografía que explica Carpio, entre las artes plásticas, la historia de la fotografía y el archivo de JN Gómez, se puede ver a lo largo de mi revisión, pero este no es identificable. Quiero decir, los objetos están mezclados entre los sobres de papel y las carpetas. En ese sentido, las siguientes temáticas, son temáticas que pude reconocer a lo largo de la revisión, y que pueden ser contrastadas en el archivo de Excel que se le entrega a la institución.

- Fotografías de obras de arte clásico.
- Fotografías de obras de arte Moderno
- Fotografías de obras de arte conceptual.
- Fotografías de la cotidianidad del campo y la ciudad en Colombia "costumbristas"
- Fotografías de la historia del MAMBO y la construcción de su edificio, además de sus otras sedes.
- Fotografías de la expansión urbana de ciudades como, Bogotá, Medellín, Barranquilla.
- Fotografías de retratos del siglo XIX y principios del siglo XX, (Daguerrotipos)

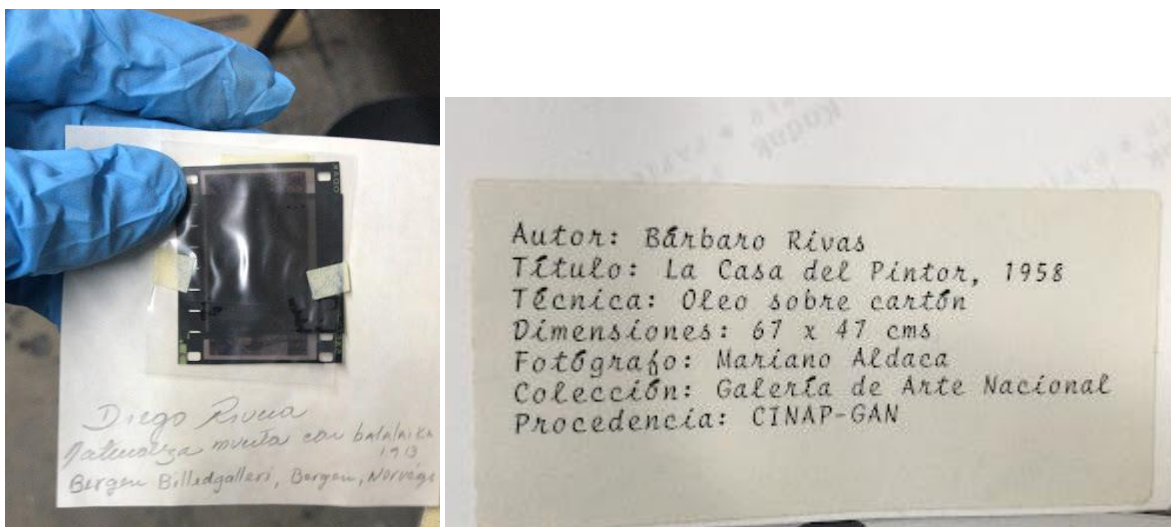


Ilustración 18 inscripciones de fotografías que fueron enviadas al museo desde otros museos del mundo. J Jiménez (2021) archivo personal fotografía tomada durante la práctica.

Estas categorías son las que yo identifico en el total de los 6379 elementos fotográficos que se revisaron. Sin embargo, me atrevería a decir que aún falta más de la mitad por ser revisado e inventariado, y puede que otras categorías estén aún sin revisar.

Otro elemento que considero como relevante a mencionar es la procedencia de las imágenes. Gran parte de estas fotografías, sobre todo de las categorías de arte, eran enviadas de otros museos de arte ubicados en España, Estados Unidos, Inglaterra, Francia, y hasta Japón. Si bien, era la copia fotográfica de alguna obra de arte ubicada en otro museo del mundo, demuestra las relaciones y los convenios que el Museo de Arte Moderno de Bogotá pudo tener, o tiene, con otros museos del mundo. Es interesante analizar la fotografía como el elemento principal en el siglo XX, para que una obra de arte ubicada en otro museo pudiera ser del conocimiento y divulgación en la ciudad de Bogotá. Además, algunas de estas fotografías siguen guardadas con las cartas de envío desde el museo.

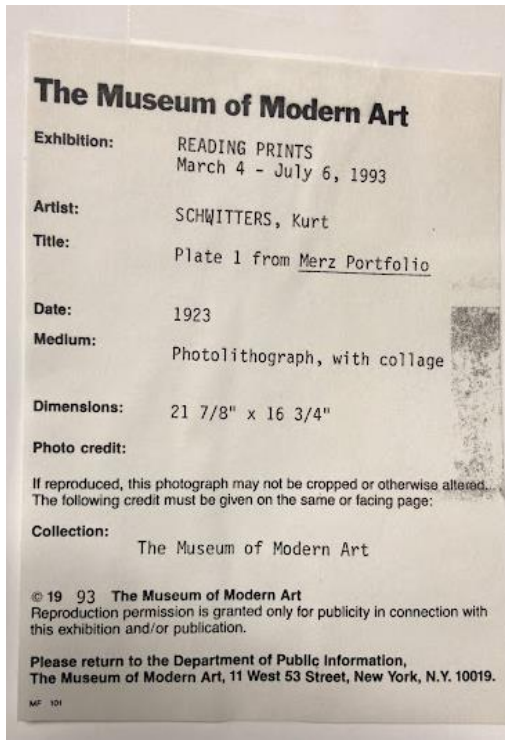


Ilustración 19 Fotografías elementos e inscripciones internacionales que se encuentran en el mambo. A la izquierda inscripción de fotografía que viene del MOMA. a la derecha negativo de YOKO ONO desde Kioto. J Jiménez (2021) Archivo personal fotografías tomadas en la práctica.

Aunque las temáticas son variadas, también existen distintos registros de la cotidianidad del Museo de Arte Moderno y la vida en Colombia. Es por tal razón que su valor simbólico y social es altísimo. El siguiente apartado contextualiza el plan a seguir que se diseña, con el fin de salvar y recuperar la colección de fotografía del MAMBO.

Plan de acción

El presente apartado estructura lo que, como museólogo, planteo que se debe tener en cuenta para el reordenamiento de la colección, la finalización del inventario y el aseguramiento de las condiciones más idóneas para que la colección de fotografía pueda entrar en uso.

i. Inventario

El inventario debe ser terminado en totalidad para tener un conocimiento de cuantas fotografías existen, cuál es su estado de conservación, cómo están clasificadas y en qué parte del museo se encuentra. Se recomienda que todo el archivo esté en un mismo lugar. El inventario que se realiza en la práctica está planteado para que se sigan estas mismas categorías, pero se debe considerar utilizar el software del museo ArtCollection para su registro.

ii. Clasificación y organización dentro del depósito

Esta fase contempla la clasificación de las fotografías. En principio, se debe tener en cuenta la sección de observaciones dentro del Excel, donde se realiza la ficha de conservación y el estado de la fotografía. Las fotografías que presenten patologías graves o medias deben quedar a responsabilidad del área de conservación y registro. Las fotografías en buen estado deben ser re catalogadas por su temática, o por las aclaraciones que se lleven a cabo por el área de curaduría.

A partir de la salida de campo de la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio a Sao Paulo, Brasil (2022), en una visita al Instituto Moreira Salles, el cual conserva uno de los archivos más importantes de fotografía en Brasil, se manifiestan consideraciones importantes, que resalto para tener en cuenta en la reorganización de las fotografías dentro del depósito. Estas deben estar en planotecas con la catalogación propuesta, y las carpetas deben ser de papel desacidificado. El recubrimiento de las secciones de la planoteca debe estar cubierto de un material que aisle la humedad del depósito.

iii. Investigación de la colección en contexto de la historia de la fotografía.

Después de generar los espacios de catalogación y de inventario, se plantea ahondar en el campo investigativo particular de la historia del archivo fotográfico, y su relevancia con la historia de la fotografía en Colombia.

En este aspecto es necesario tener en cuenta la exposición curada por Eduardo Serrano, en el año de 1983, la cual habla sobre la historia de la fotografía en Colombia. Me atrevería a decir que gran parte de las fotografías expuestas en esta exposición, ahora hacen parte del archivo.

iv. Generar líneas curatoriales en la colección fotográfica

Entendiendo la diversidad de temáticas que existen dentro del archivo de fotografía, se propone crear líneas curatoriales que posibiliten generar, de forma detallada, los escenarios investigativos hacia las temáticas que contienen la fotografía y, en general, a las fotografías.

v. Programa activo de Grupos de investigación y pasantes para la colección de fotografía.

Mi vinculación al proyecto del archivo fotográfico demuestra el interés del museo para que este escenario se convierta en un espacio de investigación que vincule la presencia de universidades. Sin embargo, el programa de pasantes debe estar mejor consolidado, y me refiero a una dirección constante y un compromiso directo con los estudiantes que llegan a interactuar con la colección. Además de apoyar en el inventario y la catalogación, se debe incentivar la investigación por parte del museo.

vi. Uso y acceso a la colección.

Después de tener en cuenta los anteriores pasos, se pueden poner a circular los protocolos de uso y préstamo interno y externo de la colección. Para esto, hay que tener en cuenta las observaciones del área de curaduría y conservación. Esta idea busca que el MAMBO se convierta en un referente del archivo y la investigación de la fotografía en Colombia y en América Latina.

Cabe aclarar que los anteriores pasos que se encuentran como plan de acción, son una propuesta que realizo desde mi experiencia en el archivo de fotografía, y buscan que el museo consolide más herramientas para activar y salvar gran parte de la colección de fotografía que se encuentra en estado grave de conservación.



Ilustración 20 Imágenes de la exposición Historia de la fotografía de 1983. J Jiménez (2021) Archivo personal. Fotografía tomada en la práctica.

Diseño de protocolo de préstamo


Uno de los alcances que se plantean dentro del espacio de la práctica es el diseño de un protocolo de préstamo del archivo de fotografía. Esto, con el fin de frenar el desorden de las fotografías que están en la biblioteca, y en otros espacios como oficinas del museo. Esto quiere decir que, la persona interna o externa que esté interesada en obtener fotografías del archivo cumpla a cabalidad con el protocolo. Cabe aclarar que este diseño de protocolo es una propuesta que surge desde mi espacio de práctica, con lo que considero que se debe tener en cuenta. Estos documentos quedan a consideración del área de conservación y curaduría del museo.

Protocolo de préstamo de archivo de Fotografía Museo de Arte Moderno de Bogotá.

1. El préstamo de las colecciones de fotografía está sujeto a aprobación del equipo de curaduría y de conservación del MAMBO.
2. En principio se debe enviar un correo electrónico a la dirección german.escobar@mambogota.com solicitando el autor, tipo de fotografía y uso que se le dará a esta información.
3. Por parte del equipo de curaduría se confirmará la existencia de los elementos fotográficos y confirmará si estos, por sus particularidades de conservación, pueden ser prestados.
4. De vuelta, el equipo de curaduría enviará una ficha (ver siguiente página) que se debe llenar debidamente con la justificación y los datos personales de quien se hará responsable del préstamo.
5. Al diligenciar la ficha de préstamo se debe dirigir a la oficina de curaduría para la entrega de material.
6. El préstamo solo será aprobado si la ficha de préstamo está firmada por integrantes del área de curaduría y conservación.
7. Para usuarios externos la consulta de este material solo será dentro del museo.

Como observación general, este protocolo busca indicar las acciones para que el archivo de fotografía pueda ser consultado por personas internas y externas al museo. Esto, con el fin de que la colección sea de acceso público y se pueda usar en escenarios de investigación y de exposición.

A continuación, se evidencia el diseño de la ficha de préstamo. Es importante que el museo tenga en cuenta los fines por los cuales se realiza el préstamo.

<div style="text-align: right;">  MAMBO <small>MUSEO DE ARTE MODERNO DE BOGOTÁ</small> </div> Ficha de Préstamo interno Archivo Fotográfico MAMBO			
Fecha	Tipo del material	Fecha de préstamo	Fecha de entrega
Nombre del responsable del préstamo.		Tipo de préstamo Interno () Externo ()	Organización o dependencia a la que pertenece
Número de Celular	Número de documento		Cantidad de material
Justificación del préstamo			
Observaciones de conservación.	Fin del préstamo. Investigación () Expositivo () Personal () Otro	Fecha o año de registro del material.	
Autorización área de Curaduría firma.	Autorización área de conservación o curaduría.		

* El préstamo de las fotografías, diapositivas y negativos, está sujeto a la aprobación de las áreas de curaduría y conservación, ya que existen fotografías en un alto estado de deterioro que no posibilitan su préstamo.

* Se recomienda que la manipulación de este material fotográfico siempre se haga con guantes y tapabocas, para preservar el material prestado.

* La devolución de este debe estar en el nivel de conservación en el cual fue entregado.

* Si su solicitud de préstamo fue aprobada, usted acepta los criterios normativos y de manejo de colecciones impuesto por el Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Escenarios de investigación no logrados, miras hacia el futuro de la colección de fotografía.

Una de las metas propuestas para este espacio de investigación y práctica contenía un lado de investigación, el cual no se realizó por distintas particularidades. En principio, la poca interacción e interés por el área de curaduría no facilitó el avance. En muchas ocasiones existían particularidades en lo logístico, como dejarme con el material por fuera del depósito, o que el equipo de seguridad no me dejara ingresar porque no se les había informado de mi ingreso. Seguido a estos inconvenientes, el estado de conservación de las colecciones de fotografía incidió en mi decisión de recolectar todo lo que estaba regado por el depósito, y empezar a registrarlo y crear observaciones y fichas de conservación, razón por la cual, el objetivo primordial mi práctica giró en torno a salvaguardar, hasta donde más se pudo, las fotografías del archivo.

Sin embargo, aunque existieron estas particularidades, los aportes que se realizan a los objetivos propuestos radican en dar bases acerca de las otras temáticas pactadas desde mi experiencia en la práctica.

Línea del tiempo.

La propuesta de la línea del tiempo radica en rastrear el contexto histórico del archivo de fotografía y ahondar en los hitos más importantes, al igual que entrevistar a las personas que pasaron por el MAMBO en el siglo XX. Al inicio de mi práctica, German Escobar y Mayra Rubiano pasaron un proyecto sin publicar, para fortalecer el archivo de fotografía. Este documento, aunque no está publicado, fue otro que tomé como referencia para la historia del archivo.

Desde su fundación y durante muchos años, el Museo de Arte Moderno de Bogotá contó con un departamento de fotografía, el cual se encargaba de documentar todas las exposiciones realizadas en la sede del museo. Aquí se incluyen registros panorámicos de las exposiciones realizadas en la Universidad Nacional de Colombia y en el Planetario Distrital de Bogotá. Esta

colección de archivo cuenta con material documental importante para la historia de la ciudad pues en sus haberes se registran no solo las obras o salas expositivas sino retratos de los artistas colombianos como Fernando Botero, Beatriz González o David Manzur.

Este archivo, desde la clausura del Departamento de fotografía del Museo de Arte Moderno de Bogotá, ha permanecido aislado del material de biblioteca o archivo del museo, no cuenta con un registro que permita identificar el tipo de material, época, exposición o personajes que allí se retratan, lo cual dificulta de sobre manera su consulta. Una parte del material se encuentra organizado en carpetas con el nombre de cada artista, pero este material no cuenta con una descripción de lo que hay en. (Escobar, Rubiano, p2 (s.f.))

Entrevistas

Como investigador de colecciones, considero imprescindible exaltar las voces y las narraciones orales de aquellos trabajadores y cercanos a las colecciones que, desde su conocimiento, vieron el funcionamiento, no solo del desaparecido archivo de fotografía, sino del contexto del MAMBO de la época con las distintas particularidades del ambiente político e histórico del siglo XX.

Aunque esta practica no llegó a la consolidación de entrevistas para poder aplicar, como recomendación a futuro, se escogen tres perfiles que, dentro del rastreo bibliográfico y las conversaciones casuales dentro del museo, demostraron tener conocimientos muy relevantes que pueden apoyar a la creación de la línea del tiempo y a la documentación histórica del MAMBO.

Cabe resaltar que este proceso también requiere un trabajo de archivo minucioso, en donde se puedan observar si existen contratos a los fotógrafos, vínculos fotográficos formales con otros museos del mundo, o cartas pidiendo obras específicas desde la fotografía.

Jaime Pulido

Aún vinculado al equipo del MAMBO, pertenece al área de conservación y registro, y durante 51 años ha prestado su servicio al museo desde escenarios de registro, control, conservación y jefe de depósitos.

Oscar Monsalve

Gran parte de las fotografías tomadas al interior del museo, y algunas en exteriores de Colombia y Bogotá, pertenecen al reconocido fotógrafo Oscar Monsalve. Estas fotografías se encuentran dentro de los depósitos del MAMBO.

Eduardo Serrano

Eduardo Serrano, curador de la exposición 'Historia de la fotografía', del año de 1983, y con una vinculación muy cercana al museo, como lo explica la siguiente cita de William López.

No es casual que Eduardo Serrano (1939), el curador con la mayor incidencia en las dinámicas de consolidación institucional del Museo de Arte Moderno de Bogotá sea el autor del primer relato "oficial" publicado sobre esta institución. Su permanencia en este cargo a lo largo de dos décadas, le permitió determinar el rumbo que tomó esta organización en un momento clave de su trayectoria institucional dentro del contexto de las luchas por el monopolio de las instancias de legitimación artística en Colombia, entre las décadas de los años setenta y ochenta. (López, p 311, 2018)

Si bien estas son propuestas que yo hago desde mi experiencia en el museo, investigaciones futuras podrán dar cuenta de otros personajes relevantes para la historia del desaparecido archivo de fotografía del MAMBO.

Conclusiones

Los aprendizajes que el Museo de Arte Moderno de Bogotá aportan a mi ejercicio como museólogo son varios, y en su mayoría, radican en el quehacer de la museología en Colombia como una constante estrategia de dignificar los escenarios culturales en el país y ver en el museo un espacio crítico y de formación política y ciudadana, junto con cualquier tipo de colecciones que este resguarde.

La colección de fotografía del MAMBO es extensa y numerosa, y en ella pude encontrar y afianzar, en gran cantidad, mis conocimientos sobre historia del arte e historia de la fotografía en Colombia. A lo largo del documento, he sido enfático con las complejas condiciones de conservación en las que se encuentra este archivo. Celebro que la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio tenga un convenio que permita que sus estudiantes realicen prácticas con sus colecciones, pero considero que estos escenarios deben estar mediados por una continua responsabilidad, y en medida de lo posible, con estímulos económicos que brinden una posibilidad de acción más amplia.

Me atrevo a decir, desde mi revisión documental, que es posible que el archivo fotográfico más grande de Colombia, con respecto a artes plásticas y visuales, lo tiene el MAMBO, ya que, dentro de este se conservan diapositivas con las que Marta Traba, primera directora del museo, daba sus clases de arte en la Universidad de Los Andes y en la Universidad Nacional. El valor simbólico que tiene esta colección es grande y debe seguir siendo estimulado e investigado por parte del museo y de la Universidad Nacional.

Parte de mis reflexiones están en entender la carga patrimonial que estas colecciones de fotografía tienen, no solo por su tiempo al momento de ser tomadas, sino por las particularidades de la fotografía de la época, los contextos que retratan y su gran incidencia para analizar los espacios artísticos en Colombia. Aunque mi trayectoria profesional y académica no se ha centrado en la historia del arte y las artes, personalmente, es un campo con el que he desarrollado mucha afinidad e interés. Por eso surge la necesidad inmediata de ver en la colección de fotografía

del MAMBO un espacio de reflexión, aprendizaje y constante debate, que pueda incentivar a personas internas y externas al museo a crear interés por las artes y la fotografía.

Además, ver en esta colección la posibilidad de convertirse en un referente nacional y latinoamericano del manejo de fotografía y arte, soportado por proyectos sociales y de difusión. Bajo mi perspectiva, de nada sirve que las fotografías se encuentren en un estado perfecto de conservación y registro, si no existen vínculos constantes para la formación de pensamiento crítico con respecto a las artes y las humanidades.

Referencias Bibliográficas.

Carpio. O. K. (2017) “El Museo de Arte Moderno de Bogotá. El Mambo, una singular experiencia”. (89-94) Lima Perú.

Escobar. G, Rubiano, M “Gestión de Archivos fotográficos MAMBO”. Museo de Arte Moderno de Bogotá

López. R. W. (2018) “El Museo de Arte Moderno de Bogotá y la autonomización del campo cultural en Colombia (1955 – 1962): fundación y refundaciones”. Tesis doctoral. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá Colombia.

Museo de Arte Moderno de Bogotá, (s.f) Historia <https://www.mambogota.com/el-museo/>

**Memoria Trabajo colaborativo Museo Virtual de los Veteranos de la Guerra
de Corea**

Jorge Oswaldo Jiménez Beltrán

Daniela Rodríguez Tovar

Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio

Universidad Nacional de Colombia

Universidad de Los Andes

2022

Contenido

Descripción del concepto museológico	106
Museólogo en la formulación de un museo	108
Introducción	110
Objetivo general	111
Objetivos específicos	111
Metodología	112
Revisión documental	112
• De orden teórico y conceptual	112
• De orden normativo	112
• Referentes de otros museos digitales	112
Reuniones y asesorías de expertos	113
Entrevistas semiestructuradas	113
Perspectiva museológica	113
Aclaraciones generales del documento de investigación	116
Revisión del consentimiento informado	119
Revisión preguntas semiestructuradas	120
Política de colecciones	121
Elementos a tener en cuenta para la política de colecciones digitales	122
1. Autorizaciones y licencias e instrucciones de uso	122
2. Preservación digital a largo plazo	123
3. Almacenamiento	124
4. Clasificación de colecciones	124
5. Seguridad e información	125
6. Sostenibilidad	127
¿En Colecciones Colombianas se ha estimado algo para las colecciones digitales?	129
Gobernanza del museo	129
Museo universitario	130
Características generales del museo universitario	131
Áreas organizacionales	131
- ¿Hay políticas de colecciones y museos en la Universidad de los Andes?	136
- ¿Cómo se articulan los grupos de investigación?	137
- Respecto a estudios de públicos digitales.	138

Organigrama	139
Aproximaciones teóricas al concepto de memoria y testimonio	140
Testimonio	144
Memoria militar	144
Recomendaciones	146
Acciones a corto plazo	146
Acciones a mediano plazo	147
Acciones a largo plazo	148
Conclusiones	149
Reflexiones museológicas finales	151
Referencias	155
Anexos	158

Descripción del concepto museológico

Este trabajo colaborativo se llevó a cabo en conjunto con el Museo Virtual de los veteranos colombianos de la Guerra de Corea, un proyecto que nace como propuesta de uno de los grupos de investigación del Departamento de Ciencias Políticas y Estudios Globales de la Universidad de los Andes. La propuesta de museo se ha desarrollado desde hace aproximadamente un año, en la que se han concretado varios aspectos como las formas de resguardar los testimonios de los veteranos que aún se encuentran vivos y algunas formas de narrarlos. El museo nace de las labores de investigación, de las que ha surgido una gran cantidad de información que al mismo grupo le interesa divulgar de manera amplia. En los primeros encuentros que tuvimos con el equipo base del proyecto, se dio una introducción de la propuesta que llevan para el museo, las necesidades que tienen, y el alcance de las actividades que podemos aportar como museólogos en un tiempo limitado. Los perfiles que nos acogen en el marco del proyecto son la profesora líder del proyecto Ph.D Carolina Urrego-Sandoval, quien es la cabeza del grupo de investigación y de la formulación del museo; la candidata a doctora en sociología, Gina León, como experta en museología, y el egresado de ciencia política Juan Sebastián Trujillo, como profesional de apoyo.

Inicialmente contamos con un periodo de un mes para llevar a cabo las actividades propuestas, que más adelante se fue extendiendo. Durante las primeras reuniones, realizadas en el mes de mayo del 2022, hicimos acuerdos de las actividades que realizaríamos para apoyar el proyecto en sus aspectos museológicos y dar las herramientas necesarias para la creación del plan museológico. Las actividades que se establecieron al inicio de la pasantía son las siguientes:

Realización de un diagnóstico.

- Revisión de la investigación adelantada.
- Planteamiento de categorías y sentidos del museo.

Recolección del estado del arte de colecciones digitales.

- Definir colección digital.
- Propuesta de política de colecciones.

Recopilación de un documento que englobe el planteamiento conceptual del museo.

- Propuesta de diseño y estructura del plan museológico.

Realización de sesiones de seguimiento semanales con investigadores y gestores del proyecto.

Como se mencionó, la propuesta inicial, que estaba proyectada desde el 18 de mayo del 2022 al 4 de julio de 2022, se amplió en el proceso hasta el 28 de agosto del 2022. Durante las sesiones de seguimiento se llevaron a cabo diálogos sobre temas del museo y retroalimentación de las tareas que íbamos realizando. En estos diálogos fueron surgiendo nuevos temas y discusiones, que, aunque fueron muy interesantes, también significaron un reto, ya que implicaron la adición de actividades para seguir ideando una propuesta de colecciones digitales y las herramientas para el plan museológico.

A continuación, se presenta el documento con los acuerdos pactados dentro de las reuniones iniciales y de las discusiones semanales. Si bien este documento no consolida todos los escenarios de acciones del museo, recopila la acción teórica y metodológica que estuvo presente al momento de la construcción de este informe como documento final presentado a finales del mes agosto del 2022.

Museólogo en la formulación de un museo

El presente apartado busca recoger las reflexiones, cercanas y personales, con respecto a mi experiencia como museólogo en el Museo Virtual de los veteranos colombianos de la guerra de Corea. Si bien, esta memoria da cuenta de un trabajo colaborativo que entiende la interdisciplinariedad en función de la museología, existen actividades específicas que, aunque son formuladas de forma grupal, el desarrollo de esta denota características personales y subjetivas.

En principio, me gustaría resaltar la innegable interdisciplinariedad que existe, y debe seguir existiendo en la museología. Esto fue vital al realizar el trabajo en conjunto con mi compañera Daniela Rodríguez Tovar, maestra en artes plásticas y visuales. La experiencia académica, y el paso por la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio, es distinto para cada sujeto, ya que, en este espacio académico se encuentran múltiples disciplinas y facultades del conocimiento en pro de pensar la museología, el museo y sus incidencias políticas, sociales y culturales. Por esta razón, exalto la importancia de la interdisciplinariedad para pensar y repensar el museo, sobre todo, en el caso del Museo Virtual que se encuentra en un momento de formulación de su plan museológico. En ese sentido, Daniela y yo trabajamos, en su mayoría, de forma colectiva para poner en discusión con el equipo de base del museo todas las reflexiones que consideramos pertinentes y acorde a la etapa del museo.

Los viernes en las horas de la mañana, por lo general, se realizaba una reunión de encuentro y seguimiento con el equipo del museo, en donde, además de discutir ciertas particularidades de orden académico, se debatía con respecto a lo realizado en la semana referente a los avances. Los primeros escenarios se realizaron todos en conjunto, la estructura del informe final y la revisión detallada de los documentos existentes. Seguido a esto, me encargué de los escenarios de formulación teórica y metodológica del informe a presentar, resaltando la importancia de la museología crítica, los conceptos de memoria y las innegables tensiones que el museo presentará con la institucionalidad militar, que ha buscado acoger la narrativa de la guerra de Corea sólo desde su perspectiva militar, sin permitir una multiplicidad

académica, política emocional y singular que este suceso tuvo, tanto en quienes participaron de este, como en el desarrollo de sus vidas después del conflicto bélico.

Si bien existieron escenarios de aportes personales con mayor incidencia en ciertas temáticas, absolutamente todo lo estipulado dentro del informe final y los espacios de socialización fueron revisados, aprobados y discutidos entre Daniela y yo, como museólogos. Es por eso por lo que quisiera resaltar el trabajo en equipo como eje fundamental en la museología en Colombia, ya que, para mí la museología no solo debe ser construida desde la interdisciplinariedad, sino desde la colectividad y el pensamiento crítico que logre reunir múltiples puntos de vista para la formulación del museo. En ese sentido, el trabajo colaborativo toma más fuerza al entender el entramado que conlleva la creación y la sostenibilidad de un museo, en este caso, un museo universitario. Sin embargo, a lo largo del trabajo colaborativo, es evidente como la profesionalización del campo es una lucha que los museólogos en Colombia deben afrontar en casi todas las instituciones, ya que, para la comunidad académica y laboral, no es tan claro cuáles son los aportes que la museología puede hacer a un museo en formulación. Afirmo lo anterior, ya que en muchas ocasiones, se referencia al museo digital, como una página web, o como un proyecto de investigación, sin contemplar sus áreas, su continua participación por parte de los públicos y las actividades colectivas que piensan del museo un espacio de reflexión crítica frente a sus colecciones y las narrativas que estas producen.

Introducción

El presente informe da cuenta de algunas herramientas a tener en cuenta para la construcción del plan museológico que oriente los fines misionales del Museo Virtual de los veteranos de la guerra de Corea. Este museo busca generar una reflexión hacia los escenarios que conllevan al desarrollo de la guerra de Corea, las relaciones internacionales con el país asiático y el testimonio de los veteranos y sus allegados, entendiendo su propuesta museológica como una que reflexiona no sólo del hecho bélico sino de sus ocurrencias en el pasado, presente y futuro. En ese sentido, el Museo Virtual de los veteranos de la guerra de Corea, busca generar un espacio digital de reflexión hacia el escenario histórico, político y personal de los veteranos, sus familias y las situaciones producidas por la guerra, la cotidianidad, los tratados y las relaciones internacionales que se dan en el contexto colombiano de mediados del siglo XX.

El Museo Virtual de los veteranos de la guerra de Corea busca reconocer los matices diversos de las fuerzas armadas que fueron a apoyar este conflicto. Para tal fin, se exalta la necesidad de un espacio virtual que pueda ser consultado por los veteranos y las familias que no se encuentren en la ciudad de Bogotá o sus cercanías, de forma que se pueda intentar subsanar las dificultades de la centralización de las instituciones y escenarios de cultura. Más allá de la accesibilidad que permite el museo digital, también da lugar a implementar nuevas narrativas de la museología contemporánea, mejorar la preservación de las colecciones y crear estrategias de difusión con un aspecto de público local, nacional e internacional.

El patrimonio primordial que resguarda el Museo Virtual de los veteranos de la guerra de Corea, consiste en los múltiples testimonios de las vidas y las experiencias de los veteranos que participaron de la guerra de Corea, o lo que contaron a sus familias. Estos permiten crear una caracterización, no solo de la vida de los veteranos, sino de las situaciones particulares que se viven tanto durante la guerra, como antes y después de esta. De igual forma, se busca que este patrimonio preserve las experiencias de los veteranos y que ayude a reconstruir escenarios de

violencia y cotidianidad del contexto sociopolítico del siglo XX. Con el fin de entender el museo como un espacio políticamente activo, se busca que tanto los testimonios como las situaciones políticas que este narra sean leídas y contextualizadas desde el presente.

Es importante resaltar que la creación de este informe surge en el marco de una pasantía interinstitucional entre la Universidad Nacional de Colombia y la Universidad de Los Andes, y en ese sentido este documento recopila las memorias de la pasantía realizada desde mayo de 2022 hasta el mes de agosto de 2022. Estas memorias han sido orientadas de acuerdo a los intereses particulares del museo para la formulación del plan museológico. Cabe aclarar que este documento no es el plan museológico formal y tiene como objetivo principal brindar herramientas para la construcción de este.

Objetivo general

Brindar herramientas para la construcción del plan museológico del Museo Virtual de los veteranos de la guerra de Corea.

Objetivos específicos

- Generar una revisión documental de los precedentes y avances del Museo Virtual de los veteranos de la guerra de Corea, con el fin de encaminar las particularidades para orientar un plan museológico.
- Construir una serie de elementos a considerar para la construcción de la política de colecciones digitales.
- Definir algunas líneas de acción por las cuales el museo puede definir sus ejes curatoriales.

Metodología

Los avances producidos en el marco de la pasantía interinstitucional son de orden cualitativo y dan cuenta de distintas perspectivas metodológicas que se utilizan para presentar los resultados finales hacia las herramientas a tener en cuenta para la construcción del plan museológico.

Revisión documental

Para el desarrollo de la pasantía se realiza, en su mayoría, una revisión de fuentes documentales que orientan los postulados teóricos del documento. De igual manera, cada uno de estos postulados están acompañados del debido análisis y argumentación que busca centrar su relevancia para el aporte. En ese sentido, se revisan tres tipos de fuentes documentales.

- **De orden teórico y conceptual**

La revisión de estos documentos de orden teórico y conceptual busca aportar a los planteamientos teóricos por parte del Museo Virtual de los veteranos de la guerra de Corea. A partir de estos se construyen pautas para unos posibles sentidos curatoriales bases del museo, como también escenarios para su debida argumentación teórica y académica.

- **De orden normativo**

Esta revisión documental busca acercarse al carácter normativo de la Universidad de Los Andes, para que este museo universitario se articule a estos postulados. También se revisan distintos documentos que dan pautas normativas sobre el manejo de las colecciones digitales.

- **Referentes de otros museos digitales**

Esta revisión se hace con el fin de orientar los múltiples modelos de museos digitales en Colombia y en otras partes del mundo, con el fin de orientar las ideas y proponer estrategias para el debido funcionamiento del museo.

Reuniones y asesorías de expertos

Tanto en la recopilación de información en el documento como en la pasantía, se exaltan los distintos encuentros y asesorías que se tienen con expertos del área de la museología y de las colecciones digitales. En su mayoría se toman notas de campo que luego son sistematizadas, con el fin de orientar y complementar los alcances propuestos dentro de la pasantía.

Entrevistas semiestructuradas

Esta metodología se aplica con el fin de seguir los parámetros investigativos y de recolección de datos aplicados a los veteranos y familiares de veteranos que estuvieron en la Guerra de Corea. Para este escenario además de aplicar la entrevista⁷, se lleva un diario de campo, para sistematizar los datos con los parámetros de investigación, Toda la información recolectada se sube y se organiza en las carpetas correspondientes.

Perspectiva museológica

Es importante resaltar que las anteriores metodologías mencionadas se trabajan de la mano con posturas museológicas tomadas en cuenta al momento de realizar los múltiples análisis a lo largo del documento. Esto con el fin de resaltar la postura museológica que el museo tiene en cuenta para el manejo de sus colecciones, su perspectiva curatorial y la responsabilidad social que esta institución universitaria posee.

A continuación, retomamos la postura de la museología histórica propuesta por Luis Gerardo Morales (2011) historiador mexicano y referente de los avances museológicos en América Latina, mediante la siguiente cita:

⁷ El formato de entrevista semiestructurada y las listas de los veteranos se encuentran en la carpeta ubicada en OneDrive "*Museo virtual memorias de Corea*", investigación, entrevistas.

“Denominamos «museología histórica» a la observación del espacio social del museo en los procedimientos discursivos que hacen visible, por una parte, la intencionalidad del acopio y conservación de colecciones y, por otra, las prácticas educativas y sociales con las que el espacio museográfico habilita a una serie homogénea de observadores de objetos. Es decir, el museo interactúa con la producción de significados y sensaciones, se vincula con prácticas discursivas y no discursivas al mismo tiempo. Esto es así porque para que el observador obtenga una experiencia cognoscitiva requiere del movimiento de su cuerpo”. (Morales, p 61, 2011)

Morales en la anterior cita propone una mirada holística y polifónica del museo, es decir, un espacio de reflexión histórica que pueda activar los significados y las sensaciones a partir de su narrativa curatorial y de la activa participación con los públicos. Bajo esta perspectiva, se realizan los avances y entregas en el marco de la pasantía.

Sin embargo, no solo se tiene en cuenta la perspectiva de la museología histórica sino también están presentes los postulados sociales de la museología crítica, en los cuales encontramos particularidades muy pertinentes para la reflexión hacia las temáticas que tienen que ver con los conflictos bélicos y de memoria. En ese sentido la autora Nuria Rodríguez (2011) propone y define conceptos claves para la museología crítica en contextos digitales en la siguiente cita.

“Sin obviar la diversidad de definiciones que actualmente existen, considero que puede afirmarse sin reparo que el nuevo paradigma abierto por la museología crítica parte de un posicionamiento epistemológico fundamental: la comprensión del museo como constructo intelectual y artefacto cultural, y de sus modos de exhibición como estructuras discursivas, condicionadas casi siempre por las instancias del poder –político, institucional, académico, etc.–, que propenden una determinada interpretación y comprensión de los hechos artísticos y de la realidad cultural, y que manifiestan un orden social, político y económico, en el que se inscriben y del que forman parte”. (Ródriguez, p 14, 2011)

En esta cita, y en el desarrollo de su artículo, Rodríguez propone particularidades que la museología crítica aplica a los entornos digitales. En principio este texto es pensado en la creación de páginas web de museos físicos, y no de museos enteramente virtuales, pero como expone en sus postulados, es clave mantener estructuras discursivas claras y mantener los ideales políticos y sociales, junto con la responsabilidad que conlleva el hablar del contexto y la vida de alguna persona en un entorno que busca la difusión.

En ese sentido, como postura metodológica se consideró en las líneas conceptuales de la pasantía tomar la definición de estos dos autores en la museología crítica y la museología histórica como pilares fundamentales para el desarrollo del plan museológico del Museo Virtual de los veteranos de la guerra de Corea. Esto con el fin de entender que el campo de los museos es un ente activo en la difusión y resguardo de la memoria material e inmaterial.

Bajo los términos de la pasantía, los autores del presente texto entienden el concepto de museo como una institución formal o informal que tiene como fin el resguardo y difusión patrimonial de colecciones materiales e inmateriales, con fines investigativos, educativos y comunicativos, que está en constante reflexión y considera a la comunidad como eje principal de sus fines misionales.

Aclaraciones generales del documento de investigación

De acuerdo con el cronograma y los alcances de la pasantía, en principio se plantea una revisión documental del archivo y los avances de investigación que ya existen, con el fin de empezar con aclaraciones que sean útiles para el anteproyecto del guión museológico del museo.

Como acción inicial se revisa la organización del archivo⁸. En este se encuentran diez carpetas con el contenido investigativo, administrativo de gestión y convenios que se han ido modificando a lo largo del tiempo. Se considera que esta organización es acorde a la etapa inicial de formulación, pero debe ir migrando de acuerdo a las aclaraciones futuras de la persona a cargo del área de desarrollo web.

El alcance del proyecto sistematiza en este apartado las aclaraciones puntuales que se realizan a tres documentos (Proyecto de investigación Memorias de la guerra de Corea, consentimiento informado y preguntas semiestructuradas) que tienen que ver con la construcción del guión museológico. Estas no se realizan en todos los documentos ya que las temáticas no corresponden al alcance del proyecto.

A modo general, las observaciones claves del documento titulado 'Proyecto de investigación Memorias de la guerra de Corea'⁹ son las siguientes:

- "La disminución del sufrimiento no se logra desde un museo. Si bien es un espacio de escucha y debate, desborda los objetivos" (cita observación de documento, Mayo 2022)

La anterior aclaración responde a pensar las limitaciones sociales y metodológicas que el museo debe tener en cuenta en sus fines misionales. La disminución del sufrimiento desborda los objetivos de cualquier museo. Si bien, es un punto importante en los museos de víctimas y de memoria, son las actividades educativas,

⁸ Este archivo se encuentra en la carpeta de Onedrive llamada 'Museo Virtual Memorias de Corea' con ingreso desde el correo de la Universidad de Los Andes.

⁹ El documento 'Proyecto de investigación Memorias de la guerra de Corea' está ubicado en el OneDrive titulado 'Museo Virtual Memorias de Corea' en la carpeta 0.Propuesta del proyecto.

psicosociales y la vinculación activa de los veteranos a los escenarios de reparación correspondiente.

“¿Hay alguna cita que valide esta información, o referencia? Si es así, poner el año o se podría proponer una argumentación más desarrollada” (cita observación de documento, Mayo 2022)

A nivel general, hay que revisar las afirmaciones que se harán en todo el escenario teórico y de formulación del museo, ya que es importante entender el museo como un espacio crítico y de debate constante en relación con los públicos y el comité asesor. Razón por la cual las afirmaciones deben ser más amplias para que inviten al visitante a interpelarse de forma constante y que su experiencia en el museo sea la que genere su propia afirmación.

A continuación se pone a consideración la siguiente cita del documento analizado.

“Es muy interesante y valiosa la forma en la que la memoria parece ser el objetivo principal de la gestión de colecciones. Pero hay que definir desde conceptos que si bien pueden estar referenciados por autores, se debe lograr llegar a una interpretación propia de cómo el museo lo entiende y cuáles son los tipos de memoria que el museo tendrá en cuenta para el manejo y la catalogación de las colecciones” (cita observación de documento, Mayo 2022)

Se propone una reformulación de los objetivos y alcances del museo, ya que a partir de los conceptos y definiciones de memoria, testimonio, se establecerán los sentidos del museo y sus posibles líneas curatoriales que responderán a los objetivos de este.

“El párrafo es interesante, da cuenta del contexto colombiano en el cual se desenvuelve la guerra, y sus actores al volver. En una narrativa museológica es de suma importancia entender el hecho anclado, no solo desde el presente sino con los contextos de la época, como la estigmatización del comunismo en América Latina” (cita observación de documento, Mayo 2022).

La anterior cita corresponde al desarrollo del contexto en el cual van a estar los testimonios, entendiendo que si bien el patrimonio más fuerte del Museo Virtual de los veteranos de la guerra de Corea son los testimonios, estos entran en diálogo y contexto con las situaciones de características sociales y políticas tanto en Corea, como en Colombia.

Si bien, el documento antes mencionado se considera como un borrador que ilustra la necesidad de un museo que ponga en contexto la guerra de Corea y las situaciones aledañas a esta, se debe generar una narrativa que responda a la metodología de la museología y la creación de este lugar como un espacio crítico y de reflexión del patrimonio.

El ejercicio de investigación en el campo museal es imprescindible y debe ser realizado de manera constante, tanto para la catalogación de la colección como para su patrimonialización y participación activa dentro de las áreas del museo. En ese sentido, el Museo Virtual de los veteranos de la guerra de Corea, plantea un acercamiento a partir de entrevistas semiestructuradas a los veteranos, familiares y allegados, para poder recolectar la información de su testimonio, junto con algunos recursos fotográficos de su experiencia en campo.

Estos acercamientos se hacen por parte del equipo del museo y buscan profundizar en la recolección de la información para que esta luego sea catalogada y clasificada en el espacio de difusión del museo como de repositorio y conservación.

El ejercicio consiste en revisar documentos relacionados con la recolección de información ya que, de esta forma puede ser un indicativo para su catalogación. En ese sentido, se plantea una revisión tanto del consentimiento informado, como de las preguntas semiestructuradas de la entrevista que se realiza a los veteranos y sus parientes.

Revisión del consentimiento informado

A modo general, las observaciones claves del documento titulado ‘Consentimiento informado’¹⁰ son las siguientes:

El consentimiento informado es claro y da una buena visión sobre el proyecto y el fin de la información que será recolectada. Sin embargo, es necesario aclarar qué ocurre cuando un veterano quiere compartir su historia, pero no se siente cómodo con que su perfil esté dentro de la página del museo¹¹.

- **En objetivo.** No es un sitio web, sino un museo digital¹². Decir que el objetivo curatorial no es solo el uso de los testimonios y creación de archivos, sino dar un alcance más amplio (reflexionar respecto a la guerra de Corea en pasado, presente y futuro, como un hecho histórico).
- **En descripción de actividades.** Ampliar alcance a la vida después de la guerra como veterano (pareciera que el alcance solo cuestiona el pasado y el museo no solo piensa el pasado, sino ubica sus colecciones en el presente). En ese sentido es recomendable definir el concepto del museo dentro del consentimiento informado.
- **En beneficios.** El planteamiento de ‘lugar de memoria’ puede sonar un poco inestable ya que el concepto de ‘lugar de memoria’ bajo la perspectiva de la pasantía es considerado como el de la construcción colectiva de un grupo por iniciativa del mismo grupo¹³. Revisar el

¹⁰ El documento ‘Consentimiento informado’ está ubicado en el OneDrive titulado ‘Museo Virtual Memorias de Corea’ en la carpeta 2. Investigación, seguido de entrevistas.

¹¹ Se recomienda para este tipo de situaciones, tomar como referencia la serie de anexos que se encuentra en la página del informe final de la comisión de la verdad, puede encontrarse en el siguiente enlace <https://www.comisiondelaverdad.co/anexos>.

¹² Más adelante en la sección de Gobernanza del museo se contextualizan referencias de otros museos digitales.

¹³ Se recomienda revisar literatura de construcción de lugares de memoria como archivos referentes a la Red colombiana de lugares de memoria.

concepto de beneficio ya que bajo la perspectiva de la pasantía no queda claro cual realmente es el beneficio de los veteranos y sus familiares al dar sus testimonios. Se da la propuesta de preguntar a los veteranos qué esperan de este museo, y contemplar posibilidades de apoyo psico-social, y de la participación activa de los mismos veteranos en el museo, como espacios educativos, conferencias, conversatorios, etc.

- **En confidencialidad.** Especificar el acceso a la información aclarando las expectativas de privacidad, promoción y protección. De forma más específica en las expectativas de privacidad especificar que al liberar la información, esta podrá ser consultada por un número amplio de personas y que se puede acceder a ella desde varios lugares del mundo, y preguntar a la persona si está de acuerdo con eso. En cuanto a las expectativas de promoción, la persona debe especificar si está de acuerdo con que esa información pueda ser vista por cualquier persona y si puede ser descargada o distribuida por otros usuarios. Finalmente en las expectativas de protección la persona debe especificar si quiere que su información personal circule de manera libre o no en la página web y otros espacios.

Revisión preguntas semiestructuradas

A modo general, la división de tres estructuras temporales de la entrevista frente a la guerra de Corea, es coherente con el proyecto del museo y con la temporalidad que vivió el veterano. Además permite dar contexto referente a la cotidianidad de Colombia en los años cincuenta y su cotidianidad en la guerra, el viaje y demás aspectos fundamentales que el veterano o su familiar considere necesario.

Sin embargo, las preguntas planteadas no deben ser una camisa de fuerza ya que los veteranos se expresan de múltiples formas. Para eso se propone que el entrevistador agregue las preguntas que fueron necesarias para el desarrollo de la entrevista y quite las que considere el veterano como incómodas o que no quiera

responder, considerando los protocolos ya establecidos por el equipo del museo. Es importante exaltar la singularidad de la experiencia del veterano y que, por ende, excusados en entrevistas semiestructuradas se busca que este se sienta cómodo y libre para interactuar.

Los anteriores comentarios son reflexiones, basados en la experiencia del equipo de la pasantía al momento de realizar las entrevistas semiestructuradas.

Política de colecciones

Teniendo en cuenta que la naturaleza de las colecciones del museo es principalmente digital es necesario pensar en la gestión que se debe llevar a cabo para generar las labores de preservación digital a largo plazo y sostenibilidad. Para ello se debe pensar en políticas, estrategias y procesos que garanticen la protección, perdurabilidad y acceso a los documentos pertinentes por el tiempo necesario. También cabe reconocer el reto que esto implica frente al actual estado de las políticas de colecciones digitales en Colombia, el cual es muy reducido y poco discutido. Las políticas de colecciones digitales que existen a nivel nacional han nacido de pequeños proyectos fuera del circuito museal tradicional, como los de las bibliotecas, razón por la cual no están mediados por derechos, leyes ni ninguna entidad local, y no hay una normativa oficial de la cual apoyarse. Sin embargo, como referentes se han revisado los Fundamentos de preservación digital a largo plazo de la Biblioteca Nacional de Colombia (2020) y del Archivo General de la Nación (2018)¹⁴, que dan ideas detalladas del manejo adecuado de colecciones de archivos digitales. Adicionalmente se contactó al historiador Juan Pablo Angarita, responsable de la biblioteca digital de la Biblioteca del Banco de la República y encargado de la política de colecciones digitales de esta institución, quien nos comentó ya haber compartido esta información con el museo con Gina León.

¹⁴ Tanto el documento del Archivo General de la Nación, como el de la Biblioteca Nacional, son referencias que se desarrollan a lo largo del documento y se pueden encontrar en su totalidad en la sección de referencias.

Para el museo digital, la gestión de colecciones no se limita sólo a la preservación digital, sino también a las cuestiones de diseño de exposiciones digitales, visualización de datos, accesibilidad digital, estudio de públicos y validación de audiencias. La construcción de una política de colecciones digitales debe ser acompañada por profesionales en el ámbito digital ya que requiere de conocimientos especializados y detallados. Sin embargo, se dan a continuación una serie de elementos importantes que deben ser discutidos con estos profesionales al momento de construir esta política de colecciones.

Elementos a tener en cuenta para la política de colecciones digitales

1. Autorizaciones y licencias e instrucciones de uso¹⁵

- Para cada archivo o conjunto se deben especificar las autorizaciones de uso y bajo qué condiciones pueden ser usadas por terceros. Se pueden hacer estas aclaraciones a los archivos como conjunto siempre que se conserven como tal y el consentimiento de uso se dé para el conjunto bajo la misma persona titular. Esta información debe ser visible en la plataforma y también debe haber información de contacto con un canal de mediación del contenido (se debe pensar esta tarea en el equipo de comunicación dentro del organigrama).
- Es necesario establecer canales y procesos para recibir donaciones de archivos y otras fuentes.
- Todo contenido que se reciba debe estar sujeto a aprobación por el comité de base del museo. Este aspecto debe aparecer de manera explícita en la página web.
- Tener en cuenta las expectativas de privacidad, de promoción y de protección al clasificar la información.

¹⁵ Para esta parte de la política se puede acudir al Consultorio Jurídico de la Facultad de Derecho de la Universidad de los Andes, que cuentan con apoyo a proyectos y puede hacer una revisión detallada respecto a las autorizaciones de uso, publicación de los archivos, y de propiedad intelectual.

2. Preservación digital a largo plazo

- Se deben establecer formatos universales estandarizados para todos los archivos digitales, que puedan ser leídos por la mayoría de dispositivos y navegadores. A continuación, se presenta un ejemplo de formatos universales para cada tipo de contenido.

Ejemplo de formatos de preservación y difusión digital para diferentes tipos de información.

TIPO DE CONTENIDO	PRESERVACIÓN	DIFUSIÓN
IMAGEN	TIFF (Sin compresión) JPEG2000(sin pérdida)	JPEG JPEG2000(con pérdida) TIFF(Con compresión)
TEXTO	EPUB(Libro electrónico) PDF/A1(estándar ISO 19005-1)	EPUB PDF/A PDF HTLM XHTLM Open office Texto plano (estándar 8859-1)
AUDIO	BWF	WAVEWAVE
VIDEO	JPEG2000 (estándar ISOEC15444-4) (.mj2)	JPEG2000 MPEG4 AVI MOV

Fuente: (Library of Congress Collections, 2015)¹⁶

- Detectar los formatos de documentos que ya se tienen dentro de la colección, ya que algunos pueden requerir la migración a formatos estandarizados, para lo cual también habría que establecer un proceso de acción.

¹⁶ La Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos cuenta con un recurso de acceso libre respecto a los diferentes formatos de los contenidos digitales y sus características. Se puede acceder a esta información a través de: <https://www.loc.gov/preservation/digital/formats/fdd/descriptions.shtml>

3. Almacenamiento

- Se debe tener en cuenta que la colección digital crecerá de manera exponencial en el tiempo, y que los formatos y tamaños de archivos van aumentando.
- Proyectar cada vez un mayor espacio en Gigabytes (GB) para el almacenamiento de archivos a futuro.
- Hacer una evaluación del espacio en Gigabytes (GB) con el que se cuenta anualmente (los periodos de evaluación pueden variar según las necesidades).
- Prever cuáles serán los distintos tipos de archivos y documentos que recibirá el museo de los grupos de investigación y otras fuentes.
- Hacer copias de la información en discos duros separados y almacenarlos en lugares seguros y bajo medidas de prevención de riesgos¹⁷. Para esto se podría pensar en buscar asesorías de la Oficina de Administración Documental de la Universidad de los Andes¹⁸, que cuentan con programas para acompañar los proyectos que requieren estos cuidados.

4. Clasificación de colecciones

- Crear una estructura de colecciones definida con el área de curaduría. También definir las líneas curatoriales con los archivos que estarán en cada una, para subirlo bajo ese concepto a la página web.

¹⁷ Es importante también generar un Plan de Gestión de Riesgos tanto para los discos duros y otros objetos físicos como para los archivos digitales. Estos últimos son abordados más adelante en el punto de seguridad de información. El Ministerio de Cultura cuenta con el insumo *Lineamientos para la construcción del plan de emergencias y salvamento de colecciones (PESC)* (2020), de acceso libre. Sin embargo, al tratarse de una colección digital universitaria, se recomienda revisar los planes de conservación que ya se llevan a cabo en la bibliotecas de la Universidad de los Andes, a los que podría alinearse el museo.

¹⁸ La Oficina de Administración Documental de la Universidad es otra área que ofrece servicios a proyectos institucionales, incluidos la preservación digital, la organización y administración de archivos y asesoría en gestión documental en general, de manera que se puede acudir a esta área para este punto y los demás que se deben tener en cuenta para la política de colecciones. Es un área que puede ser un fuerte apoyo en la creación de la política de colecciones del museo.

- Definir cómo se va a clasificar la información para ser guardada y clasificada en los discos duros. Adicionalmente establecer cómo subir la información de manera virtual como archivo y repositorio.
- Definir un método estándar para nombrar los documentos en la colección. Es importante relacionar los documentos con un conjunto de metadatos y subirlos con un orden y nombres claros, y dar una organización dentro de los sistemas de información para que su búsqueda sea sencilla¹⁹.
- Establecer categorías para dar una estructura de orden a las colecciones. La forma de nombrar los archivos depende de la estructura que se establezca. Se debe tener en cuenta que normalmente para las colecciones se suele asignar un ID a cada objeto/archivo, se especifica el tipo de archivo y el un indicativo de dónde encontrarlo²⁰.
- Establecer categorías para los relatos en el museo, que también determinen un recorrido para explorarlo.

5. Seguridad e información

- Las copias físicas son formas de transferir información, pero también pueden ser formas de dañarla si llega a estar en contacto con externos. Además, existen otros factores de riesgo (como bajones de luz) que pueden afectar a los servidores. Como se mencionó anteriormente, se deben hacer copias de los servidores aparte, que estén inactivas, e ir las actualizando cada tanto tiempo para tener copias idénticas. También es importante que los archivos queden

¹⁹ Un posible recurso en el cual apoyarse para la descripción jerárquica de datos podría ser la Norma Internacional General de Descripción Archivística ISAD-G.

²⁰ Existen aplicaciones diseñadas para este tipo de procesos y que facilitan las tareas de transferir archivos, limpiar metadatos, normalizar las etiquetas e identificar nombres duplicados. Una opción que es utilizada en el BADAC es Openrefine.

almacenados en distintos formatos abiertos (ej. archivos de texto en PDF y TXT)²¹.

- Los servidores, de manera virtual, están expuestos a acciones externas que ponen en peligro la información, como ser alterada o borrada. El servidor debe tener medidas de acceso y un protocolo que establezca cuántas personas pueden acceder a este y que podrá hacer cada una al acceder (roles de administración). Esto se hace mediante un CMS o sistema de gestión de contenidos²², que permite la administración de contenido de una página web para personas no expertas en códigos digitales, pero estos permisos sí deben ser programados por ingenieros de sistemas. Los roles deben repartirse, y nadie debe tener el control absoluto de las funciones de la página²³. Estas decisiones se toman con soporte técnico, para ver si lo que se bloquea y se permite deja hacer el trabajo fácilmente o no.
- Considerar la seguridad con la información, si esta pone en peligro a alguien o no se ha autorizado su divulgación. Debe crearse un protocolo que indique qué personas tienen acceso a información protegida, unos requisitos para solicitar acceso y establecer una persona a cargo que pueda revisar situaciones en caso de que no estén los términos claros en el protocolo. Las peticiones de anonimato deben considerarse al momento de guardarse la información, para lo que se requiere un protocolo de anonimización y de etiquetado. En estos suele cambiarse el nombre de quien da la información (Ej. Juan se cambia por C2), y aparte se debe tener una lista que indique los nombres clave, que debe ir separada de los archivos y con su propio

²¹ Se recomienda hacer respaldos físicos, respaldos digitales locales e, idealmente, en la nube, pero este último suele ser un recurso costoso.

²² Los CMS pueden ser de uso libre o pagos. Algunos ejemplos de CMS populares son Wordpress, Drupal o Firebase. El CMS Apostrophe 2 tiene diseños especiales para museos, pero es pago.

²³ Una recomendación es que una misma persona no tenga los roles de crear contenidos y eliminar contenidos a la vez. También se pueden establecer avisos a otros administradores en caso de que se den acciones consideradas inusuales, como la eliminación masiva de documentos.

protocolo de acceso. Estos protocolos ya existen y pueden ser replicados²⁴.

6. Sostenibilidad

- Hacer una evaluación y estudio de tecnología, que consiste en ver varias opciones de software, revisar qué posibilidades ofrece cada una y ver cuál se ajusta más a la propuesta del museo. Con el equipo de desarrollo digital se trabaja en obtener las funciones o elementos que hagan falta²⁵. La sostenibilidad en este sentido se da según los condicionamientos del software, y las posibilidades que dé. En el caso de los software libres²⁶ se recomienda revisar las comunidades virtuales que los rodean, ya que si están apoyados por un público amplio y fuerte es menos probable que la vendan y se pierdan o cambien las propiedades base²⁷.
- Planear tiempos de mantenimiento de la página que permitan estimar el funcionamiento adecuado de esta. Esto consiste en revisar nuevas versiones del software y otros elementos, ver plug-ins caídos, y en general, que la plataforma funcione bien. A partir de estos datos se proyectan gastos

²⁴ Un referente sobre estos aspectos de seguridad se encuentran en el texto *Handbook on civil society documentation of serious Human Rights violations*. 2016. Consultable en el siguiente link: https://static1.squarespace.com/static/5900b58e1b631bffa367167e/t/59dfab4480bd5ef9add73271/1507830600233/Handbook-on-Civil-Society-Documentation-of-Serious-Human-Rights-Violations_c.pdf

²⁵ Las páginas web se construyen con distintos elementos funcionales (ej. el botón de búsqueda) que se adquieren como paquetes ya programados por un tercero para evitar que los ingenieros tengan que programar dichos elementos desde cero, y pueden ser de libre uso o pagos. Dependiendo de la naturaleza de las plantillas, estas pueden quebrarse y requerir actualizaciones, y dado que no suelen venir en conjunto deben ser revisadas de manera separada. Algunos *software* vienen con estos elementos ya incluidos. En caso de necesitar paquetes de códigos de terceros (ej. video de youtube) hay que revisar la confiabilidad de estos, y comparar con el costo de pagar por uno propio.

²⁶ Se comparten repositorios públicos de software relacionado con museos en el siguiente enlace: <https://github.com/topics/museums>. También repositorios públicos de software relacionado con gestores de activos digitales en el siguiente enlace: <https://github.com/topics/digital-asset-management>

²⁷ En caso de usar un software libre y que sea vendido a un privado, puede suceder que se pierda la información frente a ese ente, y posiblemente sea necesario pagar una licencia para recuperarla.

para sostener el mantenimiento de la plataforma y a las personas que cumplen estas tareas.

- Trabajar la plataforma en etapas. Una ventaja del museo digital es que se pueden editar y desarrollar salas sin que sean vistas por los usuarios y estas se van trabajando según las prioridades que se tengan en cada etapa. Se puede sacar una primera sala virtual en la primera fase que funcione, y se va añadiendo contenido más adelante. Mientras el museo se puede navegar y consultar, el equipo continúa trabajando en una segunda etapa que luego saldrá y generará nuevas dinámicas. Se ejecuta un presupuesto específico por cada etapa para que no se generen deudas y poder proyectar futuros presupuestos y gastos²⁸. Un posible apoyo para esta tarea de planeación podría darse desde la Maestría en humanidades digitales de la Universidad de los Andes.

Adicionalmente, se adjuntan en esta sección de sostenibilidad algunas becas, convocatorias y lineamientos nacionales dirigidas a proyectos digitales que pueden ser un apoyo para el museo.

- Beca para el fortalecimiento de la dimensión digital de los museos en Bogotá del Programa Distrital de Estímulos²⁹.
- Convocatoria Crea Digital MINTIC del Ministerio de Cultura³⁰.
- Lineamientos para el reconocimiento de centros de ciencia en Colombia de Colciencias³¹

²⁸ En estos planes, usualmente el gasto más alto se da al comienzo al adquirir el software y su montaje inicial. Una vez montado el mantenimiento es más sencillo y estable.

²⁹ Convocatorias pasadas pueden revisarse en el siguiente link:
https://sicon.scrd.gov.co/site_SCRD_pv/publicar.html?id=579

³⁰ Esta convocatoria se puede revisar a través del siguiente link:
<https://www.mincultura.gov.co/areas/comunicaciones/cultura-digital/creadigital/Paginas/default.aspx>

³¹ Pueden ser revisados a través del siguiente enlace:
https://www.minciencias.gov.co/sites/default/files/lineamientos_centrosdeciencia.pdf

¿En Colecciones Colombianas se ha estimado algo para las colecciones digitales?

Colecciones Colombianas es un *software* que busca tener un respaldo digital de las colecciones físicas de los museos, ayuda a llevar un proceso de catalogación de estos repositorios y funciona para generar estados de conservación de dichas colecciones. Es un *software* estándar que sí puede funcionar para colecciones digitales, pero tecnológicamente tiene ciertos límites respecto a algunos formatos digitales más modernos que no pueden ser registrados, como murales digitales, mapas interactivos y otros formatos que implican una programación previa para ser navegados. Otras desventajas son que las actualizaciones de la plataforma pueden tardar meses, y se trata de un programa de escritorio que puede ser instalado en un solo equipo.

Desde la Comisión de la Verdad se desarrolló un *software* libre denominado “Metabuscaador”, que requiere un ingeniero para ser montado, permite el registro de nuevos formatos y es adaptable. También se puede consultar con expertos la existencia de otros softwares libres que se ajusten a las necesidades del museo³².

Gobernanza del museo

En este apartado se desarrollará una propuesta de organigrama y descripciones de las áreas organizacionales del museo. Para ello, haremos un primer acercamiento al museo universitario y sus características generales vistas desde la museología, y también tomaremos como referencia algunos ejemplos de museos universitarios nacionales, el Centro de Museos de la Universidad de Caldas, el Museo de Historia Natural de la Universidad Nacional de Colombia y el Museo Virtual Amaranto de la Universidad Externado de Colombia, para distintos aspectos que revisaremos de la gobernanza del museo. También incluye la información que recopilamos del BADAC

³² Además del Software de la comisión de la verdad, después de la entrevista con el (BADAC) Uniandes, nos comparte la información de OMEKA, como otro software libre para el manejo de colecciones digitales.

(Banco de Archivos Digitales de Artes en Colombia). Estas referencias son espacios digitales en Colombia, aunque existen referencias internacionales, se analizan casos específicos locales que demuestran la realidad digital actual en el país.

Museo universitario³³

Acorde al estudio de Margarita Guzmán y Ingrid Frederick en su artículo 'Pensar los museos universitarios, estudio de caso' de marzo de 2021, el museo universitario está dentro de una tipología con características especiales que los hacen tanto vulnerables como privilegiados en distintos aspectos. Son espacios que han llevado a lo largo de la historia una importante tarea de conservación y cuidado de colecciones, pero afrontan el reto de demostrar su relevancia y potencial frente a la misma institución universitaria y otros actores. También remarca María Cristina Moreno Moreno (2010), directora del Centro de Museos de la Universidad de Caldas, que las colecciones de estos museos suelen surgir de proyectos de investigación, prácticas y donaciones, que se van convirtiendo con el tiempo en los fondos patrimoniales de las universidades. Remarcan Guzmán y Frederick que los museos universitarios, como los demás museos, cumplen unas funciones culturales, sociales y políticas, y son agentes de cambio social ya que son espacios que generan debates y discusiones entre los ciudadanos. Sin embargo, dadas las condiciones en las que surgen y la falta de apoyo institucional, en muchos casos, suelen presentar problemas de inventariado, catalogación y conservación, que se reducen a ser objetos almacenados. Los museos son una de las formas de organización y gestión de las colecciones que aparecen de las labores académicas, y que buscan llevar a cabo las labores de conservación, comunicación y educación, integrando a la comunidad universitaria y otros agentes sociales.

³³ En el ICOM existe el Comité de Museos Universitarios, en el que se discuten todos los retos que enfrentan los museos universitarios en el panorama mundial, y cuenta con grupos de trabajo y publicaciones.

Características generales del museo universitario

- Suelen estar asignados a un departamento o área administrativa. En este caso sería el Departamento de Ciencia Política de la Universidad de los Andes.
- La búsqueda de recursos externos se hace bajo los sistemas establecidos por la universidad.
- Establecen las prioridades y metas a corto, mediano y largo plazo.
- Tienen un deber ser y políticas que otorgan sentido y direccionalidad.
- Están articulados con los ejes misionales de la universidad: investigación, articulación con la docencia, articulación con la extensión.
- Deben definir el papel que cumple en el entorno y su relación con la población. Como ejemplo vemos el Museo de Historia Natural de la Universidad Nacional de Colombia - Sede Bogotá, adscrito a la Facultad de Ciencias. El museo se proyecta hacia la comunidad en general, pero está conformado por profesores y estudiantes de la facultad de ciencias, está a disposición para los estudiantes y proyectos de investigación, y además se piensa en formas de relacionarse con entes externos a la universidad, trabajando en constantes visitas guiadas con otros sectores sociales como colegios, turistas, padres de familia, adultos mayores, etc. También encontramos el Centro de Museos de la Universidad de Caldas, que está adscrito a los proyectos de la universidad, pero también participa de las ferias y eventos culturales locales, enfocados a distintos tipos de población, para generar espacios de difusión y educación.

Áreas organizacionales

Los museos universitarios no cuentan con un fórmula clara al momento de crear sus áreas organizacionales, ya que cada uno depende de las normativas, recursos y demás aspectos de las instituciones y facultades a las que están adscritos. Por esta razón cada caso es particular acorde a las condiciones en las que se encuentran.

Como referencia tomamos las áreas organizacionales que se llevan a cabo en el Museo Universitario de Caldas, que se agrupan en dos grandes áreas.

1. Gestión de colecciones: compuesto por la curaduría, la documentación y registro, la restauración y los laboratorios y depósitos. También se lleva la parte de conservación e investigación.
2. Extensión y actividades: compuesto por las labores de museografía, conservación preventiva y educación.

A partir de este ejemplo, y reconociendo la naturaleza y particularidades del Museo Virtual de Veteranos de la Guerra de Corea, se proponen las siguientes posibles áreas del museo.

1. Gestión de colecciones

- Investigación
- Curaduría
- Conservación
- Restauración
- Museografía

2. Área de comunicación y educación

- Comunicaciones
- Educación

3. Gestión de recursos

- Relaciones públicas y convenios
- Gestión de proyectos y sostenibilidad

4. Área de museología

5. Comité Asesor

A partir de las anteriores áreas mencionadas se proponen los siguientes perfiles. Cabe aclarar que se describen las funciones posibles que tiene cada área, y se sugiere que, de ser necesario, exista un equipo conformado a decisión del equipo de base del museo.

- **Gestión de colecciones**

- **Investigación:** esta área se encarga de la revisión documental, conceptual y académica de temáticas relacionadas a los veteranos, la Guerra de Corea, los estudios globales y las relaciones internacionales en contextos con el país asiático o con temáticas históricas y socioculturales afines. Adicionalmente esta área se encargará del centro de documentación.

Perfil: Profesional en áreas sociales y humanas, preferiblemente con experiencia en temáticas relacionadas a la política del siglo XX, las relaciones internacionales y los estudios históricos, con capacidad de revisión textual y documental.

- **Curaduría:** esta área se encarga de la investigación, catalogación y producción de escenarios expositivos relacionados con el acervo del museo.

Perfil: Profesional en artes, ciencias sociales o museología, con capacidad de redacción y análisis de textos escritos, con habilidades para la selección de colecciones para la construcción de guiones curatoriales relacionados a los fines expositivos del museo.

- **Equipo de desarrollo web.**

Conservación, restauración y museografía: esta área se encarga del registro, las fichas de conservación, los escenarios donde sea necesario la restauración del archivo digital, además de la preservación digital a largo plazo. De igual forma, se encargará del montaje y conservación de la página web y sus componentes y del diseño museográfico web.

Perfil 1: Programador Back-end³⁴. Ingeniero de sistemas, profesional en ciencias de la computación o afines, con experiencia en manejo y

³⁴ Este término se refiere a la arquitectura interna de la página web, que asegura que todo funcione correctamente y no es visible para los usuarios.

preservación de colecciones digitales, preservación digital a largo plazo y programación.

Perfil 2: Programador Front-end³⁵. Diseñador gráfico, digital o web, con experiencia en gestión de activos digitales e interfaces digitales culturales.

- **Área de comunicación y educación**

- **Comunicación:** esta área se encarga de la activación y la difusión del contenido del museo en escenarios externos como redes sociales, construcción de estudio de públicos digitales o test de usuario.

Perfil 1: Profesional en áreas sociales y de la comunicación, con experiencia y habilidades en manejo de redes sociales, creación de contenido para página web y test de usuario.

Perfil 2: Diseñador con experiencia en diseño de contenido para redes sociales, carruseles, infografías, historias.

- **Educación:** esta área se encarga del diseño de actividades educativas y pedagógicas relacionadas a las colecciones del museo. Su fin principal es crear herramientas para la difusión en la comunidad universitaria como en la sociedad en general. Se espera que esté al alcance digital y presencial, vinculando activamente a los veteranos, sus familias y a personas con afinidad a temáticas cercanas a los sentidos curatoriales del museo.

Perfil: Profesional con conocimientos de las temáticas del museo, habilidades para la creación de actividades pedagógicas como la creación de diálogos referentes a las temáticas, escenarios participativos al igual que una posible programación cultural.

³⁵ Este término se refiere a la parte que ven y navegan los usuarios, en la que se incluye la línea de diseño y elementos gráficos.

- **Gestión de recursos**
 - **Relaciones públicas y convenios:** esta área se encarga del relacionamiento con otros escenarios externos e internos que complementen las funciones del museo, con el fin de buscar una activa red de aliados que apoyen al fortalecimiento de sus escenarios investigativos y académicos.
Perfil: Profesora líder del proyecto.
 - **Gestión de proyectos y sostenibilidad:** esta área se encargará de la gestión de proyectos externos y proyección financiera en la cual pueda participar el museo, aplicando a becas, convenios y demás. Con el fin de crear escenarios y rutas de sostenibilidad anuales o semestrales.
Perfil: Profesional en gestión cultural y de proyectos o afines, con experiencia en temas administrativos y de gestión pública y privada.

- **Área de museología.** Esta área se encarga de la gestión y elaboración de propuestas de proyectos referentes a los fines misionales del museo, y generar una articulación entre las otras áreas buscando la coherencia polifónica de estas, y su relación con los públicos.
Perfil: Profesional en museología y gestión del patrimonio, con habilidades en gestión de proyectos, textos curatoriales y manejo de colecciones.

- **Comité Asesor.** El comité se reúne para hacer planes de proyección semestral o mensual del museo, hace proyecciones presupuestales, revisa y aprueba las propuestas que se den desde las distintas áreas del museo, genera las propuestas del plan museológico y de las políticas de colecciones y se dan otras discusiones y apoyo entre las distintas áreas. Se recomienda hacer reuniones al menos una vez al mes. Según las áreas y perfiles se propone que el Comité Asesor esté compuesto por los siguientes perfiles.

- Directora del museo
- Museóloga
- Encargado del área de gestión de recursos
- Encargado del equipo de desarrollo web
- Encargado del área de comunicación y educación

Adicionalmente, se desarrollan a continuación algunas dudas que surgieron durante las discusiones que se llevaron a cabo respecto a este apartado.

- **¿Hay políticas de colecciones y museos en la Universidad de los Andes?**

Según la respuesta que obtuvimos del coordinador del Banco de Archivos Digitales de Artes en Colombia (BADAC) de la Universidad de los Andes, Germán Camilo Martínez, ellos no cuentan con una normativa específica que regule su trabajo con archivos digitales en la universidad. Sin embargo, han acudido a distintas áreas de la misma universidad para recibir asesorías en casos específicos de las colecciones, como a la oficina jurídica para temas de autorizaciones de publicación de material donado y de uso de propiedad intelectual, al área de protección de datos y la jefatura de gestión documental para recibir recomendaciones en aspectos técnicos y administrativos sobre la gestión de archivos digitales. A partir de estas experiencias, se trabaja actualmente en el proceso de construcción de una política o protocolo de gestión de archivos digitales del BADAC.

Dentro de la universidad hay áreas y departamentos especializados en la gestión documental, de manera que sí existen algunas políticas de colecciones dentro de la universidad, son otros tipos de colecciones que no están contempladas en la museología, pero que sirven de base y apoyo para alinearlos a las políticas de colecciones del museo.

- **¿Cómo se articulan los grupos de investigación?**

En el caso del Museo virtual Amaranto de la Universidad Externado de Colombia³⁶, dentro de las áreas del museo, se generan el grupo curatorial y el grupo de investigación. El grupo curatorial está compuesto por la directora y curadoras general, junto con otros 5 curadores y editores principales. El grupo de investigación cuenta con una coordinadora general, una coordinadora del grupo curatorial y una coordinadora de los equipos de investigación, como cabezas del grupo, y además hay otros 9 investigadores auxiliares que son estudiantes de la universidad, algunos de los cuales hacen parte de semilleros y grupos de investigación afines. El museo cuenta con siete salas virtuales, cada una con una línea curatorial distinta, todas en relación a la constitución de Colombia. El grupo de investigación se compone por distintos equipos, cada uno a cargo de cada una de las salas del museo, y el trabajo de estos equipos es un insumo importante para el trabajo del grupo curatorial. En este caso el grupo de investigación está compuesto por varios estudiantes e investigadores auxiliares que junto a una persona a cargo van creando las investigaciones base que se tratarán en el museo y que serán discutidas con el grupo de curaduría que se encarga de hacer retroalimentación de las propuestas y además irá creando, a partir de estas discusiones, las narrativas y líneas curatoriales del museo.

Por parte del Museo Digital de los veteranos de la guerra de Corea se recomienda generar diálogos con los grupos de investigación de la universidad que trabajan temas afines, que puedan aportar a las labores investigativas y documentales del museo. Los acuerdos para estos apoyos deben hacerse con los mismos grupos de investigación. Sin embargo, se recomienda que desde el propio grupo de investigación del museo se abran

³⁶ *Amaranto*: Museo virtual de Derecho Constitucional, es un proyecto creado desde la Universidad Externado de Colombia en los años 2020 y 2021, a partir de las XXII Jornadas de Derecho Constitucional “30 años de una promesa de país: luces y sombras de la Constitución de 1991”. El museo puede ser visitado a través del siguiente enlace: <https://www.uexternado.edu.co/amaranto-museo-virtual/>

pasantías de investigación para estudiantes, que funcionen como apoyo para las tareas que se deben llevar a cabo desde esta área.

- **Respecto a estudios de públicos digitales.**

Estos estudios los suelen realizar comunicadores con una herramienta llamada *analytics*, que miden las cifras de usuarios que entran a la páginas y los clicks e interacciones que hacen, y el tiempo de navegación por usuario, entre otros datos. Estas herramientas de recopilación de datos están monopolizadas por Google y Amazon. Es importante considerar que los estudios de público de sitios web se han reducido a números y cifras que no necesariamente dicen algo, pero sirven para posicionar al CEO (en los navegadores). Sin embargo, para estudios más claros de públicos es importante crear analíticas propias. Para tener una visión más amplia de estos estudios se recomienda la revisión del artículo “Test de usuario: qué es, tipos y cómo implementarlos de forma efectiva” de Arnau Vendrell del 23 de septiembre del 2020. Aunque es una herramienta pensada desde el marketing, contiene aspectos que pueden ser útiles para el museo virtual, ya que se explica en qué consisten algunos de los test de usuario y qué aspectos se deben tener en cuenta para preparar y analizar los resultados de estos. De manera general, se debe considerar que hay distintos tests de usuario que se usan dependiendo del objetivo que se persiga, y que en el entorno digital la navegación tiende a ser inmediata, de manera que los test de usuario pueden llegar a ser invasivos y hay que pensar formas sencillas y rápidas de conseguir respuestas de los usuarios. Una de estas herramientas es el NPS (Net Promoter Score), una encuesta de una sola pregunta que mide el nivel de satisfacción de 1 a 10, como se ve en la imagen.

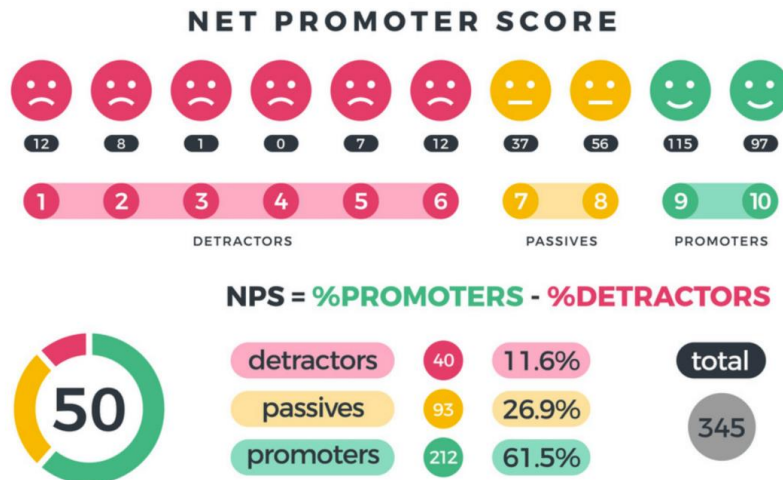
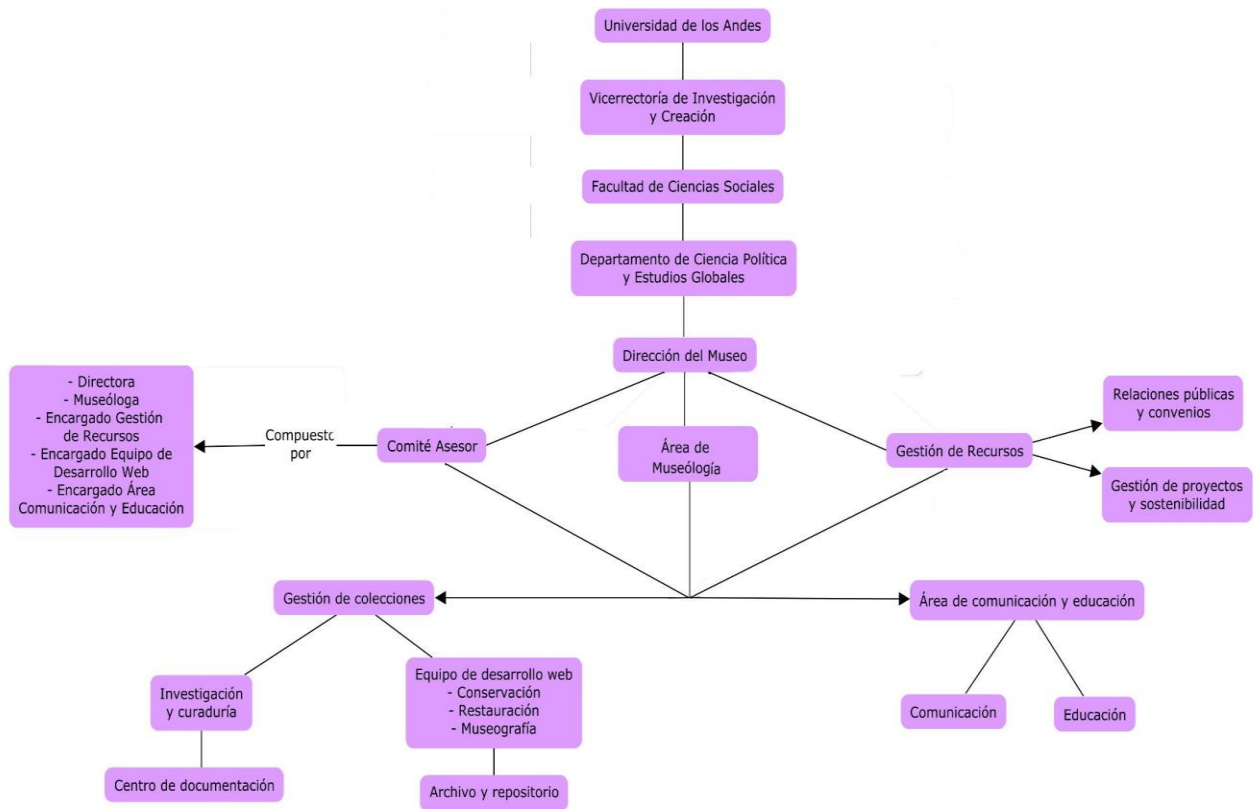


Imagen tomada de :<https://giovannycifuentes.com/nps-como-indicador-de-satisfaccion-de-acompanamiento-de-roles-en-equipos-agiles/>

Otra posible medida, si se trata de contenidos densos o sensibles, es poner pequeñas encuestas durante la navegación mediante pop-ups cada cierto tiempo, que pregunten al usuario si desean tomar una pausa y saber cómo se sienten en ese momento.

Organigrama

El presente organigrama es una propuesta realizada a partir del análisis de los museos universitarios anteriormente mencionados, ésta se realiza en el marco de la pasantía interinstitucional y busca concretar las posibles áreas y departamentos propuestos.



Aproximaciones teóricas al concepto de memoria y testimonio

El presente apartado busca presentar conceptos claves para la formulación de las líneas curatoriales y los sentidos del museo. Esto con el objetivo de que el equipo de base del museo pueda crear definiciones propias que sean planteadas de forma amplia y puedan acoger a los testimonios de los veteranos de la guerra de Corea. También ampliar las líneas y los escenarios curatoriales, dándole al museo digital un espacio de investigación y exposición de temáticas relacionadas a los estudios coreanos, y las relaciones que Colombia ha tenido más allá de la guerra con el país asiático.

Cabe aclarar que estas referencias tanto teóricas como personales surgen en los debates realizados en los encuentros dentro de los escenarios de retroalimentación con el equipo. Estos postulados son propuestas que son consideradas importantes al tocar este tipo de temáticas referentes a la guerra y la memoria.

A partir de la revisión de fuentes documentales, aclaradas anteriormente en la metodología, dentro del proyecto de investigación se exploran tres tipos de memoria (memoria histórica, memoria individual y memoria colectiva) las cuales pueden dar herramientas para orientar las discusiones de orden teórico que debe tener el museo en su formulación. Estas son propuestas que surgen en el marco de la pasantía y que se ponen a consideración del comité asesor. Esto con el fin de generar concepciones propias hacia cómo el museo, a partir de sus colecciones y de lo que le interesa divulgar y exponer, aborda conceptos que terminan siendo claves y aportan al ejercicio de creación e investigación.

Es interesante cómo la producción teórica de la memoria en América Latina, en su mayoría, se desarrolla a partir de la segunda mitad del siglo XX, por las distintas violaciones a los derechos humanos que existieron sobre todo, en países del cono sur como Argentina, Chile o Brasil. En ese sentido, autoras como Pilar Calveiro, en el texto 'Testimonio y memoria en el relato histórico' del año 2006 y Elizabeth Jelin³⁷ en su libro 'Los trabajos de la memoria' del año 2002, conceptualizan temáticas como la memoria individual, colectiva e histórica. Para el caso de Colombia entendiendo la situación política y social actual en el marco del pos acuerdo con los grupos armados y las distintas violencias hacia las múltiples comunidades socioculturales es relevante que se ahonde el concepto de memoria como uno que se piense más allá del testimonio de los veteranos referente a la guerra, sino como un ejercicio que aqueja múltiples emociones, que es vivo y que ocurre en un contexto determinado por una situación política y social.

Memoria colectiva según Maurice Halbwaks: propuso la noción de “marcos sociales de la memoria”, para afirmar que la memoria se produce en marcos generales como el espacio, el tiempo, el lenguaje, la familia, la religión, que son relativos a determinados grupos sociales, y que hacen de la memoria colectiva un ejercicio intersubjetivo. De allí, queda claro que quienes

³⁷ Aunque dentro de los análisis de este espacio del documento no se usa citas de Elizabeth Jelin, es una autora argentina que reflexiona sobre la construcción de memoria en conceptos latinoamericanos, las referencias recomendadas se encuentran en la sección de referencias al final del documento.

“recuerdan” no son los grupos sociales sino los individuos, pero que no lo hacen solos, sino en relación con otros, y esa interacción, sobre la base de huellas de reconocimiento de lo sucedido, y que se presenta en grupos que tienen una relación con determinados acontecimientos, ha sido denominada “memoria colectiva”. (Antequera, p.33, 2011)

Antequera en su anterior cita orienta lo colectivo como una memoria que se construye a partir de marcos generales y de relación social. Es decir en el caso de los veteranos de Corea estos marcos de relación social, afectiva, del lenguaje, del tiempo y de espacios, puede influir en la forma colectiva del recuerdo hacia el hecho histórico y la forma en la que la vida en general siguió el transcurso. En ese sentido, las colecciones de memoria colectiva³⁸ pueden dar cuenta de situaciones en conjunto y de cooperación por parte de los veteranos que no necesariamente deben estar enmarcados en su cercanía como individuos sino que demuestran lo sucedido a partir de la unión de testimonios, fotografías, videos y agrupaciones que puedan existir.

Sin embargo, el marco de la producción de la memoria colectiva no solo está mediado por situaciones de relación social desde lo individual, sino también están presentes en contextos de orden global, nacional e institucional, que condicionaron la vida de los veteranos y el marco en el cual se producen contextos como la guerra fría, la lucha en contra del comunismo y el proyecto de modernidad en distintos espacios de América Latina. La siguiente cita expone cómo José Antequera da cuenta de la memoria histórica como un marco general que da sentido y reconocimiento al relato en el pasado.

La memoria histórica puede definirse como memoria extendida en tanto “relato que confiere sentido general a un período”, el cual encuentra su fundamento en huellas y vehículos de reconocimiento del “pasado”, y las cuales son el producto de estrategias de dotación de sentido. Este “relato”,

³⁸ Las colecciones de memoria colectiva se refieren a objetos que asocian experiencias colectivas y que puedan ser narradas desde la experiencia individual de cada quien.

en el caso en que se acepta ampliamente en la sociedad y se posiciona como versión hegemónica, ha recibido el calificativo de “memoria emblemática” el cual fundamenta en mayor medida las políticas oficiales de la memoria, y determina en gran medida el conjunto de las iniciativas que existen en cada contexto al respecto, constituyéndose en núcleo de un “régimen” de comprensión del pasado, desde el presente. (Antequera, p.41, 2011)

Es claro cómo Antequera genera una tensión en la memoria emblemática e histórica, la cual en gran medida ha institucionalizado los marcos de la memoria a nivel general. En ese sentido, desde nuestra perspectiva, las colecciones que sean referentes a la memoria histórica, si bien cumplen un papel fundamental en la narrativa del museo, dan cuenta más de los marcos de carácter institucional u hegemónico de la forma en la que se narran los hechos. Sin embargo, es interesante cómo estas colecciones, a partir del diálogo en sí mismas, son las que pueden dar luces de las particularidades individuales, colectivas e históricas.

Para conceptualizar lo individual se trae una cita del fallecido profesor Dario Betancourt, en la cual explora las particularidades del individuo en la forma en que se recuerda.

La memoria individual existe, pero ella se enraíza dentro de los marcos de la simultaneidad y la contingencia. La rememoración personal se sitúa en un cruce de relaciones de solidaridades múltiples en las que estamos conectados. Nada se escapa a la trama sincrónica de la existencia social actual, y es de la combinación de estos diversos elementos que puede emerger lo que llamaremos recuerdos, que uno traduce en lenguaje (Betancourt, p.3, 2004).

Sin embargo, con el fin de poner en contexto los testimonios de los veteranos de la guerra de Corea, se define en la reunión del día 21 de junio de 2022 con el profesor William López, como el concepto de memoria histórica debe estar atravesado por tres elementos (el contexto de la guerra fría, el contexto de la política colombiana haciendo mención a los sujetos y sus principios políticos y la memoria militar). Estos buscan dialogar con los testimonios y entender la guerra de Corea, no solo como

un hecho histórico, sino como toda una activación individual, colectiva e histórica, que no solo reflexiona desde el pasado sino trae estos relatos al presente.

De igual manera, López (2022) plantea que los tres elementos anteriormente mencionados deben articularse a los sujetos y sus testimonios. Por último, resalta que la noción de memoria histórica depende de la noción de testimonio.

Testimonio

La autora Pilar Calveiro (2006), propone nociones de cómo articular los conceptos de memoria y testimonio, y cuál ha sido su incidencia política, personal y social para un grupo de individuos,

En este sentido, el testimonio y la memoria se organizaron desde el inicio como prácticas signadas políticamente, múltiples, pero con una direccionalidad específica: la resistencia al silencio oficial. Es cierto que el relato histórico, por su parte, no carece de posicionamiento. Sin embargo, debe dar cuenta de los diferentes sentidos que se manifiestan en una sociedad, no sólo de los resistentes. (Calveiro, p.65, 2006)

La anterior cita, en el apartado sobre la resistencia al silencio oficial, demuestra cómo los escenarios de carácter institucional han influido en la forma en la que se usa el testimonio, dando o quitando valor de estos. Es por eso que el museo debe ser un escenario crítico, donde se logre reflexionar sobre la forma en la que muchos veteranos han resistido al silencio y al olvido.

Memoria militar

Ya que puede que muchos de los testimonios que den los veteranos surjan desde una perspectiva institucional militar en la que fueron formados, se deben tener en cuenta estas miradas para ponerlas en contraste con las narrativas del museo. Esto no quiere decir que se deban generar discursos del museo desde esta perspectiva, pero sí se deben conocer estas posiciones para ponerlas en discusión y en tensión

con otras narrativas que se piensan desde el museo y desde las labores de investigación.

El artículo *La construcción de memoria histórica militar como aporte en la construcción de la verdad en Colombia* (2019) de Elizabeth Jimena Andrade y Edwin González, es un ejemplo de la perspectiva institucional militar respecto a los temas de memoria. El texto habla de la construcción de memoria desde el conflicto armado que se ha desarrollado y sigue vigente en Colombia, y cita la Ley 1448 de 2011, en la que se dicta la construcción de memoria como una de las formas de reparación integral a las víctimas del conflicto armado interno. Sin embargo, se menciona que “la Ley 1448 no es la fuente ni el sustento de la memoria institucional de las Fuerzas Militares, ya que la memoria institucional va incluso más allá de las víctimas y del mismo conflicto armado colombiano” (Andrade, González, p,309, 2019), de manera que se separan como institución al resto del contexto nacional bajo las mismas miradas institucionales que dibujan a las Fuerzas Armadas en una posición jerárquica superior a los demás sectores sociales. Esto demuestra que su mirada es muy cerrada y poco autocrítica, dando lugar a discursos negacionistas y que omiten aspectos importantes al momento de la construcción de las memorias.

Si bien hay que tener presente que muchos de los testimonios que harán parte del museo pueden estar adscritos a estas perspectivas institucionales, también es necesario considerar que el sentido del museo y su alineamiento con los ejes misionales de la universidad no necesariamente se ajustan a los discursos que surgen desde la Fuerzas Armadas. Partiendo de estas reflexiones y distintas perspectivas, consideramos importante que el museo exprese estas tensiones y funcione como un espacio polifónico que dé lugar al diálogo y a la reflexión.

Recomendaciones

A continuación, se realizará una serie de recomendaciones a corto, mediano y largo plazo, según el diagnóstico presentado.

Acciones a corto plazo

1. Reunión con el consultorio jurídico de la Universidad de Los Andes. A partir de la reunión con el BADAC (Banco de archivos digitales de arte en Colombia) se propone como acción inmediata una reunión con el área jurídica que haga una revisión de los escenarios normativos del museo, como los que tengan que ver con comité de ética y de propiedad intelectual. Esto con el fin de que todo esté revisado y en orden para la inauguración.
2. Reunión con el área de administración documental. En este encuentro se plantea un escenario de apoyo y fortalecimiento del archivo digital, con el fin de entender de qué forma la Universidad de Los Andes maneja su política de archivo y catalogación con las colecciones a cargo de la universidad. Esto con el fin de complementar y consolidar la política de colecciones digitales.
3. Consolidación de misión y visión del Museo. A partir de estas proyecciones se busca consolidar los principios y sentidos de forma escrita del museo.
4. Orientar la catalogación y líneas curatoriales del Museo. A partir de esta organización se plantea que las colecciones patrimoniales, testimonios, fotografías y demás sean organizados y expuestos para la inauguración del museo.

5. Proyección de una primera etapa. En esta se plantea una exposición general con la que se inaugurará el museo. Esta etapa debe plantear una proyección económica en la que se contempla la construcción de la página web, qué contenidos se muestran y los perfiles y personas que participarán de esta.
6. A partir de los resultados de las acciones a corto plazo y la entrega de este documento se debe ir desarrollando el plan museológico.

Acciones a mediano plazo

1. Generar la contratación de un ingeniero de sistemas con experiencia en archivos digitales, programación y preservación digital a largo plazo. Se busca que con ayuda de la persona a cargo de lo digital los apoye en generar un estudio de software que se adapte a las necesidades digitales del museo.
2. Vinculación de primeros perfiles de acuerdo con el organigrama del museo. Estos se deben proyectar dependiendo de las necesidades que el equipo de base considere necesario.
3. A partir de las discusiones que se llevaron a cabo en varias sesiones de la pasantía, se generaron distintas preguntas de orden curatorial que pueden ser tenidas en cuenta para la planeación de exposiciones a futuro dentro del museo. Algunas de estas preguntas son las siguientes: Revisión de las dataciones para cada sujeto, lugar jerárquico, edad de reclutamiento, forma de reclutamiento para plantear cartografías comparadas; ¿Cómo se replican métodos de entrenamiento militar más adelante en Colombia?
4. Consolidar el desarrollo final del plan museológico.

Acciones a largo plazo

1. Creación del centro de documentación.
2. Proyecciones educativas y de actividades culturales.
3. Creación de planes de pasantías estudiantiles.
4. Fortalecimiento de personal de las áreas proyectadas.

Conclusiones

Si bien el campo de la museología digital es un campo emergente en el contexto social colombiano, a lo largo del documento se presentan algunas herramientas a tener en cuenta para la creación de la política de colecciones digitales y que esta sea un referente para el fortalecimiento de esta área en una escala nacional. Es decir, a futuro el Museo Virtual de los veteranos de la guerra de Corea, se espera que sea un referente en la museología digital, con espacios en la web que brinden herramientas educativas, comunicativas de investigación y formación.

Sin embargo, la museología digital presunta un reto en constante crecimiento y atención a las particularidades y especificidades inexistentes en la región. Es por eso que el informe consolidado en este documento es apenas un leve acercamiento a los retos a futuro en la digitalización de las colecciones y los entramados web.

Es importante potencializar el campo y la relación estrecha que existe entre museología y memoria, teniendo en cuenta la historia colombiana del siglo XX. Cobran aún más relevancia escenarios que contemplen el manejo, uso y difusión de la memoria en colecciones colombianas. El acceso a las experiencias, testimonios y la cotidianidad es una valiosa herramienta para cerrar la brecha social y generar más espacios de accesibilidad, reflexión y conocimiento.

En ese sentido, si bien el Museo Virtual de los veteranos de la guerra de Corea tiene como patrimonio primordial los testimonios de sus veteranos, el manejo que se le dé a las categorías curatoriales permitirá ampliar los sentidos curatoriales logrando abordar problemáticas que a futuro se pueden relacionar con la guerra. De igual forma, los objetivos de la pasantía interinstitucional invitan a mantener esta narrativa desde el presente generando metodologías constantes, para que la lectura tanto de los testimonios como del hecho bélico puedan ser interpretadas en cualquier rango de edad.

Por último, traemos a colación algunas preguntas que hacen parte de la sistematización y las reflexiones que se dieron en los múltiples escenarios de

escucha y debate que, si bien no se lograron abordar en las consideraciones inmediatas, se dejan en este espacio para que sean temáticas a abordar a futuro dentro de escenarios de investigación y conceptualización.

¿Los testigos son públicos o parte del proceso? ¿Hay testimonios más válidos que otros? ¿Cómo se hace manejo del trauma? ¿Cómo clasificar y divulgar testimonios? ¿Cómo abordar el testigo? ¿Respecto a los públicos, quiénes son?

Agradecemos el aprendizaje y el apoyo que nos brindaron para nuestra construcción académica y personal como museólogos.

Reflexiones museológicas finales

Si bien el campo de la museología en Colombia es un campo emergente, la apuesta desde este espacio colaborativo en el Museo Virtual de los Veteranos de la Guerra de Corea, busca contribuir a los museos colombianos a través de la aplicación de los conocimientos que hemos adquirido como museólogos y la reflexión en torno a estos. Esto con el fin de que el museo, desde su proceso de formulación, pueda tener en cuenta perspectivas de carácter teórico y metodológico que distintos autores y experiencias en museos a lo largo de América Latina y el globo han realizado, como referente para mejorar los escenarios de formulación en la museología, y aplicarlo al contexto nacional.

Retomando la idea inicial que se menciona en la parte de metodología del documento en donde expresamos cuales son las perspectivas teóricas y metodológicas que como museólogos consideramos que debe tener en cuenta el Museo Virtual de los Veteranos de la Guerra de Corea, se aborda este escenario encaminado en dos sentidos. En primer lugar, abordar las implicaciones del cuerpo teórico. El principal patrimonio a resguardar del museo son los testimonios de veteranos colombianos que participaron en la Guerra de Corea, que si bien desde el diseño investigativo se plantea como una entrevista semiestructurada o una historia de vida, el contenido de estos testimonios está mediado también por ideologías de carácter político e histórico propias de los complejos contextos de la Guerra Fría en la segunda mitad del siglo XX. Es relevante como equipo dar claridades respecto a la no neutralidad del museo, y que este, además de tomar una posición política, proclame acciones desde esta que inviten a la reflexión y que estén a la vanguardia de las dinámicas sociales contemporáneas. Por ende, como equipo de museología siempre fuimos enfáticos en que tanto la curaduría, como la investigación relacionada a las colecciones, siempre debe estar enfocada a que la narrativa sea vista desde el presente, para todo tipo de público y que la posición política del museo no se vea obligada a silenciar y censurar su contenido.

Como equipo, es de suma relevancia exaltar los postulados de la museología crítica y la importancia del concepto de memoria como concepto transversal a las áreas de investigación. Consideramos que estas ideas que se consolidan a lo largo del documento, deben estar presentes desde la etapa de formulación hasta la producción de exposiciones temporales y escenarios educativos, una vez el museo alcance todas sus etapas propuestas. Esto con el fin de entender la función social que el ejercicio museológico realiza en Colombia, el cual, además de estar activo con las dinámicas sociales de su contexto local y nacional, debe velar por la seguridad, la responsabilidad y la autonomía de sus colecciones y los relatos que produce.

En segundo lugar, está la importancia de la figura de museo universitario en Colombia. Aunque existen distintos museos universitarios en el país, la importancia surge en la activa participación que se espera del MVVGC y su incidencia en mantener de forma activa la presencia de la comunidad universitaria, como el contacto continuo con los grupos de veteranos y sus allegados, que brindan sus testimonios y percepciones. Se entiende el alcance de este escenario, no sólo como uno que reflexiona con respecto al contexto bélico que se vivió a mitad del siglo XX, sino también como uno que estructura una narrativa clara hacia lo ocurrido, y propone ampliar su perspectiva a un contexto más cercano a las relaciones internacionales y la relación de los estudios coreanos en Colombia.

A lo largo de la maestría, y como museólogos a puertas de la titulación, hemos entendido que el campo de la museología en Colombia, por ahora, es un campo que necesita consolidar la profesión. Existen escenarios donde antes no existía la figura de museólogo, y el museo había sido pensado desde intereses muy particulares de forma política y estratégica. En ese sentido, la consolidación de este trabajo colaborativo reconoce la versatilidad que tiene la museología y su incidencia en un campo de producir conocimiento y estrategias que faciliten el acceso al museo y sus colecciones. En este caso, el reto de entender la funcionalidad de un museo virtual parte de contextualizar y aprehender la rápida transformación tanto de las colecciones como de la idea de museo en contextos digitales y contemporáneos.

Sin embargo, existen complejidades a la hora de instaurar la museología digital en un campo donde ni siquiera el ser museólogo parece algo relevante. Estas parten de una continua revisión de referentes internacionales y avances digitales en instituciones o proyectos que no son museos pero que han demostrado un avance en el manejo de lo digital y la funcionalidad en colecciones de archivo y su difusión.

El trabajo dentro de la Universidad de Los Andes, fue un escenario provechoso y retador, pero tanto en los encuentros como en las discusiones, pudimos constatar el poco conocimiento hacia el quehacer del museólogo en Colombia, ya que no recibimos un total acercamiento a todo el proyecto. Si bien, sí tuvimos en nuestras manos todos los documentos referentes a lo que se llevaba del proyecto, pocas veces recibimos una información amplia de varios avances que ya se estaban llevando a cabo en el entorno digital. Esto causó discrepancias en la entrega final y en las acciones a corto plazo que propusimos.

A pesar de qué entendemos que el museo está en una fase de formulación y presenta una gran cantidad de necesidades referentes a lo museológico, en muchas ocasiones las exigencias que se daban por parte del equipo de base desbordaron los acuerdos de actividades pactadas al inicio del trabajo colaborativo. Esto causó que muchas de las interrogantes con respecto a la museología se convirtieran en la formulación e investigación extensa de otro tipo de temáticas, que muchas veces estaban relacionadas con avances de otra área de la cual no habíamos recibido toda la información. Frente a esto, el hecho de proponer la figura de 'museo polifónico', dentro del trabajo colaborativo, radica en la idea de un museo que, si bien escucha múltiples perspectivas desde sus colecciones y sus públicos de forma activa, también produce una buena comunicación en sus áreas y es coherente con los alcances de los proyectos y los avances. Además, estos escenarios deberían estar mediados por recursos económicos que hicieran justicia proporcional al esfuerzo y la dedicación de la propuesta.

Aunque desde los primeros acuerdos se pactó el desarrollo de una propuesta de acción por parte de nosotros como equipo, aclaramos en las reuniones que ésta puede ser modificada en el futuro según las necesidades del equipo de base.

A pesar de que en los últimos párrafos expresamos algunas dificultades, vemos de forma muy provechosa este proyecto de museo y alentamos el proceso y la necesidad continua de acompañamiento museológico para consolidarse en espacios de debate nacional e internacional.

Referencias Bibliográficas

Andrade Coral, E, J., y González Cely, E. (2019). La construcción de memoria histórica militar como aporte en la construcción de la verdad en Colombia. *Estudios en Seguridad y Defensa*, 14 (28), 307-328.

Antequera Guzmán, J, D (2011). La memoria histórica como relato emblemático. Agencia Catalana de Cooperación para el Desarrollo – Alcaldía Mayor de Bogotá, Bogotá.

Betancourt Echeverry, D, (2004). Memoria individual, memoria colectiva y memoria histórica: Lo secreto y lo escondido en la narración y el recuerdo. Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá.

Biblioteca Nacional de Colombia (2020). Digitalización y preservación digital <https://bibliotecanacional.gov.co/es-co/servicios/profesionales-del-libro/conservacion-de-colecciones/digitalizaci%C3%B3n-y-preservaci%C3%B3n-digital>

Castillo Segura, C, C (2018). Fundamentos de preservación digital a largo plazo. Archivo General de la Nación. Bogotá

Calveiro, P, (2006). Testimonio y memoria en el relato histórico. *Acta Poética* 27 (2).

Colciencias. Lineamientos para el reconocimiento de centros de ciencia en Colombia. https://www.minciencias.gov.co/sites/default/files/lineamientos_centrosdeciencia.pdf

Colombia, U. E. (Sin año de creación). Amaranto, Museo Virtual de Derecho Constitucional . Obtenido de <https://www.uexternado.edu.co/amaranto-museo-virtual/el-museo/>

Guzmán, M, Frederick, I, (2021). Pensar los museos universitarios, estudio de caso. Revista Nova et Vetera. Universidad del Rosario. Bogotá

Halbwachs, M, (2004). La memoria colectiva. Prensas universitarias de Zaragoza. Zaragoza España.

IDPC, (2020). Beca para el fortalecimiento de la dimensión digital de los museos en Bogotá. Programa distrital de estímulos para la cultura. Bogotá Colombia. https://sicon.scrd.gov.co/site_SCRD_pv/publicar.html?id=579

Jelin, E, (2002). Los trabajos de la memoria. Siglo veintiuno editores. Madrid España.

López Rosas, W, A, (2010) Museos, universidad y mundialización. La gestión de las colecciones y los museos universitarios en América latina y el caribe. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.

Ministerio de Cultura, (2019) Crea Digital.
<https://www.mincultura.gov.co/areas/comunicaciones/cultura-digital/creadigital/Paginas/default.aspx>

Morales, L, G, (2011) La mirada de Moctezuma y la museología poscolonial en México. Museos y territorio. Universidad autónoma de Morelos. México.

Rodríguez, N, (2011) Discursos y narrativas digitales desde la perspectiva de la museología crítica. Museos y Territorio. Universidad de Málaga. Málaga España.

Universidad, N (Sin año de Creación) Museo de Historia Natural.
<http://historianatural.unal.edu.co/>

Warsaw, R (Sin año de creación). Warsaw Rising. <http://warsawrising.eu/>

Anexos

Tablas de actividades

Sesión 3 de junio de 2022	
Introducción	<ul style="list-style-type: none">● Explicación de la investigación que se ha realizado hasta el momento.● Ubicación y contenido de los documentos y carpetas de la investigación.● Adelantos e ideas que se han hecho para la creación del museo virtual.
Cuestiones respecto al museo	<ul style="list-style-type: none">● Planeación estratégica del museo.● Reflexiones en torno a la figura del veterano.● Gestión de colecciones digitales.● Organigrama.● Posibles proyectos con aliados.● Exposiciones temporales.● Línea del tiempo.● Museo como memorial.
Tareas para la siguiente sesión	<ul style="list-style-type: none">● Revisión de todos las carpetas y archivos.● Revisión del planteamiento del proyecto.

10 de junio de 2022

Socialización inicial	<p>Comentarios sobre el documento de proyecto de investigación.</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Objetivos de un museo y sus fines misionales. Reflexiones respecto a la labor de reparación. ● Revisión respecto a afirmaciones que pueden ser determinantes en el museo. Pensar narrativas que generen preguntas y diálogos. ● Definir conceptos de los tipos de memoria que se tratarán dentro del museo, para aclarar categorías en la política de colecciones. ● Pensar en articular los testimonios a los contextos históricos, nacionales e internacionales.
Discusión y cuestiones	<ul style="list-style-type: none"> ● Construcción de narrativas dentro del museo y formas de representación de las historias de los veteranos de forma ética. ● Definición de la categoría de víctima. ● ¿Qué elementos son importantes para generar la política de colecciones? ● ¿La conmemoración puede ser una herramienta para la diplomacia? ● ¿Cómo debe formarse la parte organizacional del museo?
Tareas para la siguiente sesión	<ul style="list-style-type: none"> ● Estructurar lista de necesidades para hacer el plan museológico. ● Revisión de recomendaciones para las colecciones virtuales.

17 de junio de 2022

<p>Socialización inicial</p>	<ul style="list-style-type: none"> ● Elementos a tener en cuenta para la política de colecciones digitales, en términos de manejo de archivos y conservación. Según recomendaciones del curador de la Comisión de la Verdad, Juan Camilo Murcia. ● Contacto con la persona a cargo de los proyectos de archivo en la Universidad de los Andes, María Fernanda. ● Contacto con María Paula Barón, investigadora sobre narrativas de la memoria desde el diseño de la Universidad de los Andes. ● Acercamiento inicial a definiciones de memoria desde miradas latinoamericanas. ● Revisión de ejemplo de museo virtual: <i>Warsaw Rising 1944 (El levantamiento de Varsovia 1944)</i>. www.warsawrising.eu
<p>Discusión y cuestiones</p>	<ul style="list-style-type: none"> ● Narrativas entre lo cronológico y lo temático. ● ¿Qué es un testimonio? ¿Bajo qué nociones se produce un testimonio? ● Necesidad de contexto desde la memoria histórica. ● Accesibilidad. ● Articulación entre las áreas del museo.
<p>Tareas para la siguiente sesión</p>	<ul style="list-style-type: none"> ● Revisión del consentimiento informado para las entrevistas. ● Revisión de perfiles que deben conformar el comité de base. ● Información sobre el software de Colecciones colombianas. ● ¿Cómo se hacen los estudios de público en un museo digital? ● Formas de nombrar y clasificar los archivos. ● Diálogo con el profesor William López sobre los conceptos de memoria.

24 de junio de 2022

Socialización inicial	<p>Socialización de la conversación que tuvimos con el profesor William López sobre los conceptos de memoria</p> <ul style="list-style-type: none">• Articulación entre los contextos históricos y de las fuerzas armadas para la noción de memoria histórica y su relación con los sujetos.• Aproximación teórica a la noción de testimonio.• Cuestiones respecto a la gobernanza del museo. ¿Es un museo universitario?• Cuestiones sobre las nociones de monumento en la actualidad, y la reparación.
Discusión y cuestiones	<ul style="list-style-type: none">• Revisión a las maneras de entender la noción de testimonio desde el museo.• Cuestiones respecto al manejo del dolor y del trauma.• ¿Los testigos también son públicos?
Tareas para la siguiente sesión	<ul style="list-style-type: none">• Revisión de tareas aún pendientes.• Revisión de normativas de las diferentes facultades y de la vicerrectoría de investigación, de la Universidad de los Andes.• Contacto con la persona encargada de la Sala Luis Caballero.• Revisar el funcionamiento del Museo de Historia Natural de la Universidad de los Andes, para conocer su gobernanza como museo universitario.

28 de junio de 2022	
Socialización inicial	<ul style="list-style-type: none"> ● Comentarios sobre la revisión del consentimiento informado para las entrevistas. ● Presentación general de los temas que se han discutido hasta el momento, para Carolina Urrego. ● Primeras aproximaciones a cuestiones pendientes.
Discusión y cuestiones	<ul style="list-style-type: none"> ● Cuestiones hacia las maneras de abordar la memoria que se da desde las fuerzas armadas al momento de generar narrativas dentro del museo. ● Recomendaciones para generar un documento estructurado que sirva de guía para la realización del guión museológico.
Tareas para la siguiente sesión	<ul style="list-style-type: none"> ● Establecer ejes temáticos en la organización del museo. ● Definir puntos de acción prioritarios. ● Definir discusiones por categorías del museo. ● Ficha de contactos con los que se ha dialogado. ● Tabla de actividades.

15 de julio de 2022	
Socialización inicial	<ul style="list-style-type: none"> ● Recordatorio de los comentarios hechos sobre el avance de la sesión anterior. ● Recomendaciones para presentar un documento final.
Discusión y cuestiones	<ul style="list-style-type: none"> ● Se establece el museo como Museo universitario.

Tareas para la siguiente sesión	<ul style="list-style-type: none"> ● Revisar el guión de la entrevista. Retroalimentación de las preguntas. ● Organigrama como museo universitario. ● Identificar lugares de publicación y objetivo o tema a abordar. ● Revisión de lo que se ha hecho en ICOM. ● Alianza colombiana de museos. ● Creación de perfiles de veteranos. 2 o 3 cada uno.
---------------------------------	--

22 de julio de 2022	
Socialización inicial	<ul style="list-style-type: none"> ● Retroalimentación del primer encuentro presencial con Carolina Urrego y los aportes de esta a entender el proyecto con mayor profundidad.
Discusión y cuestiones	<ul style="list-style-type: none"> ● Contacto con los veteranos. Proceso y complejidades. ● Contacto con el Museo de Historia Natural de la Universidad de los Andes, del que no se ha recibido respuesta, quizás por el periodo vacacional. ● Revisión de varios organigramas de museos universitarios para tener como referencia. Cada museo tiene organigramas distintos según los recursos y otros aspectos que tienen las instituciones que los acogen. ● Dudas respecto a la gobernanza en la Universidad de los Andes, respecto al lugar del Departamento de Ciencias Sociales y la Vicerrectoría de Investigación.
Tareas para la siguiente sesión	<ul style="list-style-type: none"> ● Estructura del documento final para generar propuestas y correcciones.

1 de agosto de 2022

Socialización inicial

Se establecen los puntos de discusión de la sesión.

- Construcción de los perfiles de veteranos.
- Seguimiento de la gobernabilidad del museo.
- Cómo se ha pensado la estructura del informe final.

Discusión y cuestiones	<ul style="list-style-type: none">● Llamadas a los veteranos y las dificultades de comunicación. Entre estas los tiempos de respuestas, la disposición de los familiares para acceder a las entrevistas, preguntas que pueden resultar incómodas y las dinámicas cuando las entrevistadoras son mujeres.● Retroalimentación de las preguntas de la entrevista. Al ser entrevistas semiestructuradas cada entrevista es distinta y se propone anotar de forma adicional las preguntas extra que puedan surgir en cada caso.● Presentación de la primera propuesta para la estructura del documento final. Retroalimentación en varios puntos: preguntar por qué un museo virtual de los veteranos (virtualidad y tema). Añadir en la política de colecciones las primeras sugerencias para categorizar los testimonios. En las conclusiones sugerir pasos a seguir después del diagnóstico.● Presentación de lo que se ha revisado para plantear el organigrama. Proponer pensando en qué se tiene en este momento y cómo se proyecta el organigrama en el futuro.● Recomendaciones en tema de sostenibilidad, según otros proyectos de memoria y otros museos virtuales.● Añadir área administrativa de gestión de recursos y relaciones en el organigrama.● Pensar en el crecimiento del museo y otras líneas de investigación.● Cómo documentar y crear ejercicios reflexivos y académicos alrededor del proceso de creación del museo.
------------------------	--

Tareas para la siguiente sesión	<ul style="list-style-type: none"> • Enviar correos con un resumen del proceso de entrevistas. Con quién y en qué estado está el proceso.
---------------------------------	--

8 de agosto de 2022	
Socialización inicial	<ul style="list-style-type: none"> • Presentación avance
Discusión y cuestiones	<ul style="list-style-type: none"> • Se aclara que el Departamento de Ciencias Políticas y Estudios Globales será el que acogerá al museo universitario. • Retroalimentación respecto a la metodología para hacer el trabajo y diagnóstico.
Tareas para la siguiente sesión	<ul style="list-style-type: none"> • Revisar correcciones para la elaboración del documento final.

Tabla de contactos

Juan Camilo Murcia	Curador Comisión de la Verdad	jucmurciaga@unal.edu.co
William Alfonso López	Docente adscrito a la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio	walopezr@unal.edu.co
María Paula Barón	Investigadora de memoria y diseño en la U. de los Andes	mp.baron113@uniandes.edu.co
Germán Camilo Martínez	Coordinador BADAC y representante en la Maestría de Humanidades Digitales de la U. de los Andes	gemartin@uniandes.edu.co