

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO  
CURSO DE MESTRADO**

**ANA CECILIA ESCOBAR RAMIREZ**

**NARRATIVAS EN DISPUTA:  
EL MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA EN LA GESTIÓN DE EMMA  
ARAÚJO DE VALLEJO (1975-1982)**

**Professora orientadora: Dra. ZITA ROSANE POSSAMAI**

**PORTO ALEGRE  
2017**

**ANA CECILIA ESCOBAR RAMIREZ**

**NARRATIVAS EN DISPUTA:  
EL MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA EN LA GESTIÓN DE EMMA  
ARAÚJO DE VALLEJO (1975-1982)**

**Dissertação de Mestrado apresentada ao  
Programa de Pós-graduação em Educação da  
Faculdade de Educação da Universidade Federal  
do Rio Grande do Sul, como requisito parcial  
para obtenção de grau de Mestre em Educação.**

**Professora orientadora: Dra. ZITA ROSANE  
POSSAMAI**

**Línea de Pesquisa: História, Memória e Educação**

**PORTO ALEGRE  
2017**

**ANA CECILIA ESCOBAR RAMIREZ**

**NARRATIVAS EN DISPUTA:  
EL MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA EN LA GESTIÓN DE EMMA  
ARAÚJO DE VALLEJO (1975-1982)**

**Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção de grau de Mestre em Educação.**

**BANCA EXAMINADORA:**

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Zita Rosane Possamai (Orientadora) –UFRGS

---

Prof. Dr. Camilo de Mello Vasconcellos –USP

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Natalia Gil- UFRGS

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Luisa Duran -UFRGS

*Para toda mi familia, la de sangre y la que fue  
añadiendo la vida.*

## AGRADECIMIENTOS

Antes que nada, quisiera agradecer al convenio OEA- GCUB, quienes me brindaron la oportunidad de realizar mis estudios en Brasil. Es gracias a este tipo de acuerdos internacionales que personas como yo, mujer, de bajos recursos, pero con ganas infinitas de continuar con mis estudios, logran alcanzar sus objetivos profesionales, y con ello, crecer como personas. Los que nos hemos beneficiado de esto, tenemos la responsabilidad de seguir luchando para que estos recursos no sean recortados, la educación siempre será una herramienta poderosa para la consecución de una sociedad equitativa en la diversidad.

Quisiera darle también un espacio a todos los funcionarios que me ayudaron en esta tarea de búsqueda de información, especialmente a Antonio del Museo Nacional con el cual compartimos dos pasiones: Brasil y los museos, haciendo que cada descubrimiento en el archivo y cada jornada de investigación fuera excusa para largas charlas que sin duda han aportado en varias de las conclusiones aquí logradas.

Mis más sinceras gratitudes a los profesores César Ayala, Maria Stephanou, y Luisa Durán que desde la banca de cualificación del proyecto han venido aportando sus comentarios para la realización de este trabajo, y por supuesto a los profesores Natalia Gil y Camilo de Mello Vasconcellos que atendieron el llamado para ser mis jurados de defensa, sin duda sus valiosos comentarios disponen nuevos caminos y desafíos de investigación.

Siempre que se parte de casa el corazón se divide en dos, una parte se queda allí, y la otra viaja en busca de nuevas emociones y experiencias. Estos agradecimientos quedarían incompletos sin mencionar a todas las personas que, desde la lejanía, desde el calor del hogar me han dado su apoyo, sus palabras, sus llamadas en los momentos más oscuros, y también en los de mayor alegría. A mis papas, mi hermano, mi tío, y a toda la familia que se ha venido agregando, Pedro, Alejo, Camila, Lyda, Jessica, y tantos otros que no puedo mencionar porque no alcanzarían las páginas, sepan que siempre tendrán un lugar en mi corazón y con ello mi lealtad.

A las personas que me supieron acoger en estas tierras extranjeras como parte de su familia, a mi orientadora Zita Possamai, que con su increíble paciencia y guía me presento un campo inmenso de investigación, además de una mano amiga cuando no sabía articular muchas palabras en portugués; a todas las profesoras e integrantes de la Línea de Investigación que hacían las clases mucho más divertidas y enriquecedoras, a todas ellas sólo puedo decir que siempre tendrán una casa a la que llegar en Colombia. A Lucia, Laura, Anabel, Carolina, el colado del Camilo, y las otras mujeres con las que compartimos este caminar y con las que siempre nos estuvimos preguntando sobre nuestro lugar y papel en el mundo, y claro, que siempre escucharon mis retahílas infinitas intentando darle orden y sentido a este trabajo, no queda más que darles las gracias, gracias totales.

*El museo del 70 debe orientarse de tal manera que presente a las nuevas generaciones toda la realidad de nuestro pasado, pero en forma de testimonio vivo y no como reliquia desvencijada.*

*Alicia Dussán de Reichel- Dolmatoff*

## RESUMO

O presente trabalho de mestrado propôs identificar as narrativas que se estabeleceram no projeto que buscou modernizar o Museu Nacional da Colômbia, na administração de Emma Araújo de Vallejo entre 1975 e 1982, a partir da confluência de três campos, a História Cultural, a História da Educação e a Museologia. Pode-se estabelecer que a proposta abrangeu dois aspectos: a reorganização administrativa do museu e a readequação das salas de exposição, que incluiu uma intervenção arquitetônica ao edifício. Metodologicamente o trabalho vincula-se ao conceito de Morales Moreno de interferência museográfica e ao referido por Zita Possamai e Marília Xavier Cury sobre o processo de musealização, para o tratamento dos documentos textuais: manuscritos, registros das comissões estruturadas (de Arquitetura, de História e da Arte), contratos, estudos arquitetônicos, propostas e relatórios, como para os de caráter mais visual: catálogos, fotografias, planos, desenhos, entre outros, entendendo que a narrativa histórica de um museu é por sua natureza diferente à encontrada no documento escrito. As discussões teóricas são determinadas em dois âmbitos, o que se refere a entender o museu como lugar da memória e as suas implicações; e o refletir sobre o que faz que um museu seja nacional. Para isto, autores como Myrian Sepúlveda dos Santos, Regina Abreu, Luis Gerardo Morales Moreno, Beatriz González, Ana Claudia Fonseca Brefe, Camilo de Mello Vasconcelos e Cecília Oliveira contribuem para a discussão, entendendo o museu como um lugar de reelaboração da memória e as narrativas como representações, o que converte este espaço em local de disputas. O trabalho salienta que o objetivo central deste projeto é duplo: tornar o museu um grande livro de história e fazer uma atualização face as novas correntes da Museologia. Deste modo, o Museu Nacional alcançava a qualificação constante do pessoal, a diversificação de serviços para o público, a criação do Departamento Educativo e uma gestão consciente das suas coleções. Sobre a exposição de longa duração é observado que o segundo andar, que corresponde às salas de história, não rompe a periodização tradicional e, além disso, se salienta a origem da nação nas figuras de Bolívar e Santander como pessoas eminentes da Independência. No terceiro andar, nas salas de belas artes, não só se encontram os artistas que tradicionalmente eram expostos, mas também foi incluída a vanguarda conformada pelos “novos”. As influências que o museu recebe são de Ulrich Löber, no período assessor internacional, de Pierre Francastel e Marta Traba, por intermédio da diretora, e da Colcultura e da ACOM, os quais instauraram os debates sobre museus na Colômbia. Conclui-se que a consciência do poder que possui o museu para incluir e excluir, através das suas narrativas, poderia ser o grande ensino desta administração, em um momento onde todos pedem o seu espaço de representação.

### Palavras-chaves:

Museu Nacional da Colômbia, História Cultural, História da Educação, Museologia, museu nacional, museu de história, história dos museus

## ABSTRACT

This master's thesis proposes to identify the narratives that were established in the project that tried to modernize the National Museum of Colombia, under Emma Araújo's management between 1975 and 1982, from three fields, the Cultural History, the History of the Education and the Museology. It was possible to define that the offer contained two aspects: the administrative reorganization of the museum and the re adequacy of the exhibition, which included an architectural intervention to the building. Methodologically, adheres to the proposed for Morales about the concept of "interferencia museográfica" and which was said by Possamai and Cury about of the "procesos de musealización", for the treatment so much for the textual documents: scripts, the acts of the commissions (of Architecture, History and Art), contracts, architectural studies, offers and reports, since of the visual ones: catalogues, photography's, planes, drawings, among others, understanding that the historical own narrative of a museum is for his nature different from the contained one in the written document. The theoretical discussions are given in two areas: the museum as place of memory and his implications, and the reflections about what does that a museum a national one. For this, authors like Maria Sepúlveda dos Santos, Regina Abreu, Luis Morales, Beatriz Gonzalez, Ana Maria Brefe, Camilo de Mello Vasconcelos, and Cecilia Oliveira open the discussion understanding the museum as a place of reproduction of the memory and considerate the narratives as representations, which turns this space place of disputes. The work highlights that the central aim of this project was double: the museum turns a great book of history, and putting to the currents ideas about museology. From this, the National Museum achieves a constant training of the staff, the diversification of services for the public, the creation of the Educational Department, and a conscious management of collections. As for the exhibition is observed that the second floor, which they correspond to the rooms of history, does not break with the habitual periodization, and highlights the origin of the nation in the figures of Bolivar and Santander as leaders of the Independence. In the third floor, the rooms of arts, they show not only the artists who traditionally had been there, but they included the vanguard of the new ones. The influences that this new museum receives are from Ulrich Löber, as international adviser, of Pierre Francastel and Marta Traba, across his director, and of Colcultura and ACOM, who implant the debates on museums in Colombia. It concludes that the conscience of the power that possesses the museum to include and to exclude across his narratives might be the great education of this administration, in a moment where they all ask for his space of representation.

**Key words:** National Museum of Colombia, Cultural History, History of the Education, Museology, national museum, museum of history, history of the museums

## RESUMEN

Este trabajo de maestría se propone identificar las narrativas que se establecieron en el proyecto que pretendió modernizar el Museo Nacional de Colombia, bajo la gestión de Emma Araújo de Vallejo entre 1975 y 1982, desde tres campos, la Historia Cultural, la Historia de la Educación y la Museología. Se pudo definir que la propuesta contuvo dos aspectos: la reorganización administrativa del museo y la readecuación del montaje, que incluyó una intervención arquitectónica al edificio. Metodológicamente se adhiere a lo propuesto por Morales sobre la interferencia museográfica y lo dicho por Possamai y Cury sobre los procesos de musealización, para el tratamiento tanto de los documentos textuales: guiones, las actas de las comisiones conformadas (de Arquitectura, de Historia y de Arte), contratos, estudios arquitectónicos, propuestas e informes, como de los visuales: catálogos, fotografías, planos, dibujos, entre otros, entendiendo que la narrativa histórica propia de un museo es por su naturaleza diferente a la contenida en el documento escrito. Las discusiones teóricas se dan en dos ámbitos, el que se refiere al entender al museo como lugar de memoria y sus implicaciones, y el de pensar qué hace que un museo sea nacional. Para esto, autores como María Sepúlveda dos Santos, Regina Abreu, Luis Morales, Beatriz González, Ana Maria Brefe, Camilo de Mello Vasconcelos, y Cecilia Oliveira abren la discusión entendiendo el museo como un lugar de reelaboración de la memoria y entendiendo las narrativas como representaciones, lo cual convierte este espacio en lugar de disputas. El trabajo resalta que el objetivo central de este proyecto fue doble: volver el museo un gran libro de historia, y el de ponerlo al corriente de las actuales corrientes de la museología. De esta forma, el Museo Nacional logra una constante capacitación del personal, la diversificación de servicios para el público, la creación del Departamento Educativo, y una consciente gestión de colecciones. En cuanto al montaje de la exposición de larga duración, se observa que el segundo piso, que corresponden a las salas de historia, no rompe con la periodización habitual, y resalta el origen de la nación en las figuras de Bolívar y Santander como próceres de la Independencia. En el tercer piso, las salas de bellas artes, se reúnen no sólo a los artistas que tradicionalmente habían estado ahí, sino que incluyeron a la vanguardia conformada por los nuevos. Las influencias que recibe este nuevo museo vienen dadas por Ulrich Löber, como asesor internacional, de Pierre Francastel y Marta Traba, a través de su directora, y de Colcultura y ACOM, quienes implantan los debates sobre museos en Colombia. Se concluye que la conciencia del poder que posee el museo para incluir y excluir a través de sus narrativas podría ser la gran enseñanza de esta administración, en un momento donde todos piden su espacio de representación.

**Palabras Claves:** Museo Nacional de Colombia, Historia Cultural, Historia de la Educación, Museología, museo nacional, museo de historia, historia de los museos

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Organigrama Instituto Colombiano de Cultura .....	38
Figura 2. Servicios que debe prestar un museo .....	69
Figura 3. Portada Catálogo Próceres y Batallas.....	91
Figura 4. Portadas Catálogos XXV y XXVII Salón Nacional de Artes Visuales.....	93
Figura 5. Organigrama Administrativo del Museo Nacional de Colombia en 1978 .....	98
Figura 6. Organigrama General del Museo Nacional de Colombia en 1981 .....	98
Figura 7. Cartel de la Exposición-taller El Árbol.....	110
Figura 8. Cuaderno de trabajo Exposición El Árbol para niños de 2° y 3° de primaria ...	111
Figura 9. Plano de la Arcada Sur, donde se ubicó el Departamento Educativo.....	112
Figura 10. Cartilla de Trabajo Adoptar un Árbol .....	113
Figura 11. Plano Planta Primer Piso antes de la remodelación .....	127
Figura 12. Sala de Banderas 1ª etapa. Techo que apareció al descubrir el falso techo que cubría.....	133
Figura 13. Desmantelamiento del Cielo Raso .....	134
Figura 14. Sala de Exposiciones 1º piso con los reflectores instalados. Mayo de 1976.....	134
Figura 15. Sala de Banderas con los reflectores instalado. Mayo de 1976 .....	135
Figura 16. Sala Pintores Colombianos Muertos. Parte de Ventanas Tapiadas. Mayo de 1976.....	136
Figura 17. Sala conquista y colonia. Ventanas Tapiadas y Reflectores Instalados. Junio 1976.....	136
Figura 18. Remodelación de baños .....	137
Figura 19. Sala Pintores Muertos terminada y ocupada como depósito transitorio durante algún tiempo de la remodelación .....	137
Figura 20. Ejemplo de vitrina diseñada por la oficina de Jacques Mosseri en colaboración con Carlos Niño .....	140
Figura 21. Sala Conquista, Colonia y Ciencias. Distribución de Vitrinas.....	141
Figura 22. Teatro Primer Piso antes de la remodelación.....	143
Figura 23. Jardines Norte y Sur.....	144
Figura 24. Plano Planta Segundo Piso. Junio de 1975 .....	146
Figura 25. Planos Segundo Piso después de la readecuación .....	146
Figura 26. Foto Sala de Banderas 1949 .....	153
Figura 27. Sala Fundadores después de la remodelación y el montaje .....	154
Figura 28. Salón de la Conquista y Colonia antes de la remodelación.....	155
Figura 29. Sala de la Independencia. Antes de la Remodelación. Marzo 1976.....	157
Figura 30. Sala de Presidentes antes de la remodelación.....	157
Figura 31. Sala de Eduardo Santos.....	159
Figura 32. Plano Planta Tercer Piso. Junio de 1975 .....	161
Figura 33. Planos de las Salas 3º piso después de la readecuación .....	161
Figura 34. Hall Central, Tercer Piso, antes de la remodelación .....	167
Figura 35. Fotografías de la rotonda. Etapa final. Marzo 1977 .....	167
Figura 36. Salón de Pintores Colombianos Muertos antes de la Remodelación. Marzo de 1976.....	168

Figura 37. <b>Sala Pintores Colombianos Muertos. Agosto de 1976. Etapa final</b> .....	169
Figura 38. <b>Salón Galería de Estampas (Antiguo Museo de la Policía), Tercer Piso, antes de la remodelación</b> .....	170
Figura 39. <b>Remodelaciones a la Sala Alberto Urdaneta</b> .....	170
Figura 40. <b>Sala Pintores Internacional. Antes de la readecuación. Entrando Centro</b> .....	171
Figura 41. <b>Sala Pintores Internacionales, vistas laterales antes de la readecuación</b> .....	171

**LISTA DE TABLAS**

<b>Tabla 1. Relación presupuestal entre 1975 y 1982 del Ministerio de Educación Nacional y Colcultura vs. Presupuesto anual de la Nación. ....</b>	<b>47</b>
<b>Tabla 2. Número de visitantes del MNC entre 1974 y 1981 .....</b>	<b>90</b>
<b>Tabla 3. Listado de Obras llevadas al Centro de Restauración entre 1975 y 1981 .....</b>	<b>105</b>

## LISTA DE ABREVIATURAS Y SIMBOLOS

- ACOM-** Asociación Colombiana de Museos, Institutos y Casas de Cultura
- AGN-** Archivo General de la Nación
- CNT-** Corporación Nacional de Turismo
- Colcultura-** Instituto Colombiano de Cultura
- EPL-** Ejército Popular de Liberación
- FONADE-** Fondo Nacional de Proyectos de Desarrollo
- ICAN-** Instituto Colombiano de Antropología
- ICCE-** Instituto Colombiano de Construcciones Escolares
- ICETEX-** Instituto Colombiano de Crédito Educativo y Estudios Técnicos en el exterior
- ICOM-** Consejo Internacional de Museos
- IILA-** Instituto Ítalo Latinoamericano
- M-19-** Movimiento 19 de abril
- MNC-** Museo Nacional de Colombia
- OEA-** Organización de Estados Americanos
- SENA-** Servicio Nacional de Aprendizaje
- Sintracultura** – Sindicato de Trabajadores del Instituto Colombiano de Cultura
- UNESCO-** Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

## SUMÁRIO

1	<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	15
2	<b>COLOMBIA EN LA DÉCADA DE 1970</b> .....	28
2.1	La nueva política cultural inaugurada en 1968: El Instituto Colombiano de Cultura .	29
2.2	La Intelectualidad y la Cultura Colombiana.....	48
2.3	El inicio de la museología como disciplina en Colombia. ACOM .....	57
3	<b>EL MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA Y LA ADMINISTRACIÓN DE EMMA ARAÚJO DE VALLEJO</b> .....	73
3.1	Una pequeña historia del Museo Nacional de Colombia .....	74
3.2	La entrada de Emma Araújo de Vallejo al museo.....	81
3.2.1	<b>Emma como <i>Intelectual del Estado</i>. Su trayectoria e influencias.</b> .....	82
3.2.2	<b>Modernizando el Museo</b> .....	87
3.2.2.1	Exposiciones Temporales.....	90
3.2.2.2	Capacitación de Personal .....	94
3.2.2.3	La Lucha por el Espacio Físico .....	99
3.2.2.4	Prestación de nuevos servicios: biblioteca, teatro, cafetería .....	101
3.2.2.5	Gestión de Colecciones: Catalogación, Adquisición y Restauración.....	103
3.2.2.6	La creación del Departamento Educativo .....	109
3.3	Después de la renovación vienen las críticas. El retiro de Emma Araújo de la Dirección .....	114
4	<b>LA EXPOSICIÓN DE LARGA DURACIÓN</b> .....	120
4.1	La Participación de Ulrich Lober .....	122
4.2	El Primer Piso y la Comisión de Arquitectura .....	126
4.3	El Museo Histórico: la Comisión de Historia y las salas del segundo piso .....	145
4.4	El Museo de Arte: La Comisión de Artes Plásticas y las salas del tercer piso .....	160
5	<b>CONSIDERACIONES FINALES</b> .....	173
6	<b>REFERENCIAS</b> .....	178
7	<b>APÉNDICE 1. LISTA DE EXPOSICIONES TEMPORALES EN EL MUSEO NACIONAL ENTRE 1975 Y 1982</b> .....	191
8	<b>APÉNDICE 2. LISTA DE EMPLEADOS DEL MUSEO NACIONAL PARA 1978 RELACIONANDO CARGOS Y FUNCIONES</b> .....	196
9	<b>APÉNDICE 3. LISTA DE EMPLEADOS DEL MUSEO NACIONAL PARA 1979 RELACIONANDO CARGOS Y NIVEL DE ESTUDIOS</b> .....	199

## 1 INTRODUCCIÓN

Si se le preguntase al público en general la primera palabra que se les viene a la cabeza al pensar en un museo, posiblemente esta tendría que ver con lo viejo, lo eterno, lo permanente, razón por la cual es muy común que una persona visite cualquier institución museal por una primera y última vez. Sin embargo, cualquiera que haya trabajado en esta área, como la autora de esta investigación, puede darse cuenta rápidamente que esta es una institución que cambia, que se renueva, que respira. Y no sólo por los individuos que la componen, que llegan con expectativas y referenciales disciplinares múltiples, sino también porque está a merced de las políticas públicas, de los cambios de gobierno, de la censura, etc., que caracterizan nuestro entorno latinoamericano.

Partiendo de esto, no fue difícil llegar a una primera premisa, y es que, así como la mayoría de los museos tienden a tratar temas históricos, por lo que requieren investigadores en esta área, la institución en sí es posible de ser historizada. Debido a algunos estudios hechos desde el trabajo como historiadora en otros museos, donde se me pidió investigar la historia de los mismos (Casa-Museo Jorge Eliécer Gaitán y el Museo Claustro de San Agustín), fue posible realizar las primeras aproximaciones con el tipo de documentos y sus problemas metodológicos, además de lidiar con la poca historiografía que sobre el tema se encuentra, por lo que era necesario abrir los horizontes y buscarlos en otras latitudes. Y fue, gracias al convenio OEA-GCUB en 2015, bajo la dirección de Zita Possamai en la línea de investigación *História, Memória e Educação*, del Programa de Posgrado en Educação de la Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que este trabajo de investigación tomaría nuevos rumbos y se alimentaría de una vasta bibliografía brasileña sobre el tema.

En vista de las pocas oportunidades que se tendrían para regresar al país y realizar un trabajo de archivo más minucioso, fue necesario plantear el estudio de un museo del cual ya hubiese investigaciones y que fuera familiar para mí. Precisamente, el primer acercamiento al campo museal fue en el Museo Nacional de Colombia (MNC), y no sólo porque fue uno de los primeros museos que visité en mi vida, sino porque en el año 2011 realicé el curso de Formación de Jóvenes Voluntarios, en el cual, además de una pequeña formación en museología, se introducía el esquema administrativo del museo. Asimismo, esto, al ser el museo nacional por excelencia del país, es el que cuenta con una mayor

cantidad de estudios históricos, lo cual sentaba una mejor base historiográfica para poder adentrarse en el campo de la historia de los museos. La temporalidad (de 1975 a 1984) se debe, en un primer momento, a un cuestionamiento surgido a raíz de una lectura superficial de la historia del MNC, que fue ¿Cómo fue transformado el museo después de 28 años de una administración que lo mantuvo intacto en todo este período? Esta pregunta, por supuesto, partió de las premisas de que el museo no cambió nada durante la administración de Teresa Cuervo (directora entre 1946 y 1974), lo cual es totalmente arriesgado y lo más probable, erróneo, y al mismo tiempo, introduce a la persona de Emma Araújo de Vallejo y una primera impresión frente a la historiografía que sería su papel renovador cuando estuvo al frente de esta institución. Esto sólo fue reforzado al descubrir la polémica en torno a su renuncia donde se criticaba fuertemente su gestión al haber roto por completo con el museo de la antigua dirección, un malestar que ciertamente hablaba de algo más.

Precisamente en el año 2015 es publicado el libro de William López (2015) *Emma Araújo de Vallejo. Su trabajo por el arte, la memoria, la educación y los museos*, cuyo objetivo principal es el de rescatar la trayectoria vital y profesional de este personaje a través de una serie de entrevistas realizadas entre 2008 y 2013. El libro dividido en dos partes (un primer capítulo que intenta realizar unas primeras aproximaciones teóricas a la vida de ella, y un segundo de tipo biográfico), fue ciertamente instigador para la realización de la presente investigación, por su gran aporte en datos, como también de preguntas en torno al personaje de Emma Araújo como sobre el campo de los museos colombianos durante la dirección de ella en el MNC.

Después de un año de emprender una lectura que abarcara la literatura básica sobre historia de los museos en Brasil, y su marco teórico, este trabajo se consideró desde el cruce de tres campos: la Historia Cultural, la Historia de la Educación, y por supuesto, la Museología. Cada una de ellas logró aportes que en conjunto muestran una faceta amplia de la historia del MNC entre 1975 y 1982.

Estos campos representaron los aportes teóricos que ayudaron en la formulación de la pregunta que guó la primera fase de esta investigación: ¿Cuáles fueron las narrativas que planteó Emma Araújo y su equipo durante la renovación de la exposición de larga duración durante 1975 y 1982? El primer campo aportó sobre todo en lo que se refiere a reconocer los materiales que brindó el museo: como su exposición, los catálogos, los guiones museológicos y expográficos, planos, etc., como una nueva fuente de la historia de la cual se generan nuevas preguntas y explicaciones sobre el pasado. También, al

referirse ésta a las narrativas, se pretendía señalarlas como representación de la realidad como lo dijera Myriam Sepúlveda dos Santos (2006):

A narrativa da história é associada à representação da realidade, que é considerada sempre como um movimento com certa autonomia em relação ao mundo das ações humanas. As representações, à medida que se formam, já se distanciam da sua origem, tornando-se novos objetos capazes de interferir diretamente no mundo que as criou. (p. 19)

Ya la historia de la educación, contribuyó en reconocer otros espacios educativos, como el museo, el cual, dentro de sus objetivos fundacionales encuentra en la divulgación, la transmisión de unos conocimientos, de unas narrativas que conforman, en este caso, una o varias representaciones de lo nacional:

O museu é lugar do educar, pois se constitui em espaço de criação de representações sobre o mundo e as coisas, propondo visões de mundo, versões da história; prescrevendo comportamentos e práticas; enfim, acima de tudo, colocando-se como lugar autorizado e legitimado socialmente para tal. (POSSAMAI, 2015, p. 24).

Y, por último, la museología, que detalló la institución museal en sus procesos y las concepciones específicas que permitieron madurar un poco más las reflexiones sobre la naturaleza del objeto de estudio.

Otro aspecto de la primera pregunta que se formuló hace referencia al sentido casi personalista de la investigación, hecho atribuido al único libro que se ha escrito sobre esta administración, del profesor de la Universidad Nacional de Colombia William López, (2015) *Emma Araújo, Su trabajo por el arte, la memoria, la educación y los museos*, y del cual se basaron algunas primeras hipótesis que se tenían sobre el asunto. Esta obra busca rescatar la trayectoria vital y profesional de la protagonista a través de una serie de entrevistas realizadas desde 2008 hasta 2013, articulando su libro en dos partes: la primera un poco más analítica, deja al autor reflexionar sobre los procesos museológicos en Colombia mientras que, en la segunda, se piensa de una forma más autobiográfica dejando hablar a Emma Araújo a través de sus páginas.

Un último eje de la investigación propuesta era lo concerniente al estudio de la exposición de larga duración pensada por la directora y su equipo asesor (tres Comisiones, de Arquitectura, Historia y Artes Plásticas, además de un asesor internacional), el cual reducía el espectro de todo un museo a una exposición, dejando a un lado otras facetas del mismo ente.

Estas dos líneas de la investigación (el personalista y el de la exposición de larga duración) se complejizaron por dos motivos. El primero, el del trabajo de campo, y el segundo, el de la constante reflexión teórica a través de las materias de la maestría. Sobre

el primero, con el segundo viaje a Colombia se lograron visitar cuatro instituciones que se refieren a continuación.

El Archivo Histórico del Museo Nacional de Colombia, disponible para su visita en el Centro de Documentación, fue el primer lugar donde se buscó información. Gracias al trabajo hecho por ellos de catalogación, el gran volumen de documentos que existe de estos años fue posible reducirlo a categorías esenciales para un manejo más apropiado de los registros, sumado a esto, su labor de digitalización de dichos archivos permitió que el trabajo se pudiera hacer desde la distancia. De este lugar además de los archivos administrativos como cartas, memorandos, actas y oficios, también fueron utilizados algunos planos, catálogos de las exposiciones temporales y un álbum de fotos del proceso de readecuación del edificio, incluidos en el tercer capítulo de esta investigación.

La segunda institución fue el Ministerio de Cultura<sup>1</sup>, aquí, debe considerarse que, toda la documentación del Ministerio está dividida en dos, una parte se encuentra en el Centro de Documentación (las décadas más recientes) y la otra en el Archivo Central. Desafortunadamente, la catalogación de lo que se podría encontrar en una y otra no es muy clara, por lo que fue necesario hacer una revisión minuciosa de todos sus archivos. Del Centro de Documentación es tanto la planimetría del estudio arquitectónico de Villegas & Sokoloff que se hizo en 1975 sobre el edificio, que también es utilizada en el tercer capítulo, como los números utilizados de la revista *Gaceta*, revista publicada por el Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura), ente al que estaba adscrito el MNC. Ya lo encontrado en el Archivo Central se refiere a un gran número de las actas de las reuniones de las comisiones, así como la contratación y estudios hechos para la intervención del edificio y alguna parte de la correspondencia que se entabló entre el Instituto y el MNC durante este período.

Una tercera institución de donde se recolectaron documentos históricos fue el Archivo Histórico de la Universidad Nacional de Colombia. Gracias al trabajo investigativo realizado por William López para su libro *Emma Araújo de Vallejo*, consiguió que ella donará su archivo personal a la Universidad, y de paso contactó a la familia del alemán Ulrich Lober, quien había sido el asesor internacional de la readecuación del museo, por un convenio realizado en estos años con la embajada

---

<sup>1</sup> Es importante establecer que no aparece en este recuento el Archivo General de la Nación (AGN), por una razón, y es que el archivo histórico de Colcultura, ente administrativo al que pertenecía el MNC en estas fechas, aún lo conserva el Ministerio, y es justo en el momento de esta investigación cuando se estaba empezando su traslado al AGN.

alemana, a lo que la esposa de él respondió donando algunas cajas sobre su trabajo en Colombia. De aquí es utilizado todo lo referente al programa educativo del museo, encontrándose el informe del proyecto con el que se inició el Departamento, además de las cartillas y algunas fotos de los talleres, también un recuento que ella misma hizo sobre su renuncia, a partir de recortes de periódicos de la época. Sumado a lo anterior, proyectos como conferencias sobre Pierre Francastel y apuntes para el libro sobre Marta Traba son revisados. Por otra parte, sobre Lober se referencian las cartillas que él mismo escribió para los cursos que dictó en el Museo Nacional y en el Museo de Arte Moderno entre 1976 y 1977, además de unos informes que presentó durante su primera visita a Colombia.

Por último, la Biblioteca Luis Ángel Arango, donde su sección de Hemeroteca fue vital para recolectar las memorias de los cuatro primeros congresos de la Asociación Colombiana de Museos (ACOM), creada en 1970 y que reunía anualmente una gran cantidad de directores de museos colombianos, e igualmente para la revisión de otras revistas como *Proa*, *Revista de Arquitectura* y periódicos como *El Espectador* y *El Tiempo*.

Esta exhaustiva búsqueda en archivo, mostró no solamente el proceso que se realizó en el MNC, sino el proyecto más general en el cual se insertó, que fue el llevado a cabo por Gloria Zea de Uribe mientras fue directora de Colcultura entre 1974 y 1982, que incluía otros espacios como la Biblioteca Nacional, el AGN, y el Teatro Colón. Igualmente consideró el hecho, de que la propuesta del nuevo montaje venía de la mano de toda una reestructuración administrativa y misional de lo que debía ser un *museo nacional*. Con esto en mente era necesario expandir un poco más las preguntas de investigación.

En cuanto a la reflexión teórica se partió de varios aspectos, el primero venía dado sobre lo que es un museo. En los primeros libros que escribieron sobre el tema en suelo brasileño (BREFE, 2005; ABREU, 1996; SANTOS, 2006), la institución museal era concebida desde el concepto *lugar de memoria*<sup>2</sup> aportada por Nora (2009) en su obra magna *Les lieux de mémoire*, Sin embargo, desde sus investigaciones pudieron reformar este término para que logrará dar cuenta de los procesos museales, Regina Abreu (1996)

---

<sup>2</sup> En general todos los autores parten de esta definición del museo como lugar de memoria dada por Pierre Nora en la introducción a la gran obra *Les lieux de mémoire*, titulada *Entre memoria e historia. La problemática de los lugares* (Nora, 2009). A grandes rasgos se podría decir que “los lugares de la memoria, son, antes de todo, la forma extrema bajo la cual subsiste una conciencia conmemorativa en una historia que la solicita, porque la ignora. Es la desritualización de nuestro mundo la que hace aparecer la noción... Museos, archivos, cementerios y colecciones, fiestas, aniversarios, tratados, actas, monumentos, santuarios, asociaciones, son los cerros testigos de otra época, de las ilusiones de eternidad” (p. 24).

en su libro *A fabricação do imortal*, define el museo de la siguiente forma “O museu não é somente um lugar de memória, mas também de difusão de uma maneira de fazer e de ler a história; um lugar, se não de imposição, ao menos de proposição de uma definição da excelência social e política” (p. 20).

Por su parte, Ana María Brefe (2005) ve que este lugar se trataba también de uno de “apropiación y de ejercicio de la historia en un proceso incesante de (re) elaboración” (p. 291). A su vez, Oliveira (2013) en su texto *O Tempo presente e os sentidos dos museus de história*, a partir de una lectura de Hartog opinaba que “O lugar não é simplesmente dado [...] é construído e reconstruído sem cessar, podendo ser interpretado como encruzilhada onde se encontram ou deságuam diferentes caminhos de memória” (116-117). Una última visión sobre el asunto lo aporta Rafael Alves (2015) en su libro *Lendo o Museu da Inconfidência*, quien pone de manifiesto otra característica de la memoria que es su juego entre lo visible y lo no visible:

Em vista de tudo isso, tal vez o mais apropriado seja conceber os museus como locais que contribuem na (re) construção da memória, locais de disputa em torno do que deve resistir à corrosão do tempo como o que é digno de esquecimento. Os museus fazem aflorar as memórias, mas não podem ser responsáveis por guardar todas elas, o que seria impossível. (p. 31)

Esto teóricamente significaba que el museo se presentaba (y se presenta) como un lugar de encuentros, de confrontaciones, de disputas, y no el lugar de contemplación y silencio que se quisiera mostrar. Redundaba en el hecho de que, el museo encabezado por Emma Araújo, no solo la alcanzaba a ella, sino a todas las personas que trabajaban en él, y más aún, al público que visitaba este lugar como actores que intentaban ser parte de esta *reconstrucción* de la memoria. Como plantea Camilo de Mello Vasconcellos (2007) refiriéndose al Museo Histórico Nacional de México, el museo debe verse como un lugar de disputas y de conflictos en torno de distintos proyectos relacionados a posiciones políticas divergentes (p. 24). De igual forma, sobre este tema Oliveira plantea:

Em seus espaços mesclam-se atitudes que vão desde a contemplação daquilo que teria existido, como se objetos e imagens contivessem em si a capacidade de reproduzir ambientes e vivências pretéritas, até a crítica indignada e quase destrutiva sobre a relevância de acervos postos à exposição, já que nem todos os segmentos e classes julgam-se ali contemplados, o que aviva as discrepâncias entre experiências, expectativas nutridas sobre os museus, e representações lá projetadas. (OLIVEIRA, 2013, p. 105)

Otro de los temas tratados fue el de las relaciones entre expografía<sup>3</sup> e historiografía, uno de los aportes teórico-metodológicos más interesantes sobre este

---

<sup>3</sup> Sobre esta palabra es necesaria una aclaración. El término que utiliza, tanto Morales Moreno (2009; 2010) como el encontrado en los archivos para referirse a toda la parte técnica vinculada al montaje de una

asunto se refiere a la propuesta hecha por Luis Geraldo Morales Moreno (2009; 2010), profesor de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México. La pregunta que guía su propia investigación es la de saber si el discurso histórico sólo adquiere sentido en forma escrita o lineal, o si, por el contrario, puede estar en otras opciones, como la visual, propia del museo. Esto significa que

[...] el lugar del museo opera de un modo diferente de comunicar la escritura de la historia no sólo porque la institucionaliza, sino también porque la hace pasar ineludiblemente por las operaciones museográficas que otorgan vida renovada a lo ya acontecido. A diferencia de la historiografía, el museo histórico se convierte en discurso dispuesto/cosa expuesta. (MORALES, 2009, p. 44)

De esta forma la relación historiografía y expografía están implicadas en dos planos. El primero se refiere a la constitución a través de la serialización de la colección de objetos a ser mostrados, de un cierto orden de lectura, lo cual lleva a un segundo punto, que involucra la percepción y construcción del espacio, a partir del cual los campos de visión creados “plasman la visibilidad (o invisibilidad) social del conocimiento.” (Ibíd., p. 45). El concepto que emana de esta interpretación es el de *interferencia museográfica* que para este autor significa tres cosas: Primero, la mediación de un lenguaje expográfico, el cual logra que “los objetos cobren vida dentro del museo, no fuera de él. Los museos históricos reúnen los fragmentos [...] de lo acontecido. *En el museo la historia ya es otro lugar. Resignifica y presentifica otro espacio.*” (MORALES, 2010, p. 33), gracias a esto se logra un *efecto de presencia*, una *sensación de historia*. En segundo lugar, esto implica la comprensión de la especificidad de los distintos géneros de museos, es decir, que, a diferencia de sus congéneres de arte, por ejemplo, la historia requiere “atribuciones de significado precisas, a la vez que *estetizaciones* persuasivas.” (MORALES, 2009, p. 47).

Finalmente, y conectado con la realidad latinoamericana, es necesario tomar conciencia que estos museos están vinculados a los procesos históricos de formación de sociedades poscoloniales, lo que atribuye una construcción de identidades colectivas desde hegemonías nacionales que buscaban la dominación política.

Paralelamente, desde la museología, puede verse una construcción conceptual semejante a la expuesta por Morelos, desde esta rama se entiende que la creación de representaciones se hace a través del *proceso de musealización*, donde los objetos,

---

exposición, sobre todo en su diseño visual, es el de museografía. Este concepto actualmente está en desuso para referirse sólo a lo referente al diseño de la exposición, siendo reemplazado por el de expografía, que es el que utilizare de aquí en adelante para referirme a este campo de acción.

retirados de sus contextos originales y resemantizados en un nuevo lugar, el de la exposición o el del acervo, son conservados, investigados y expuestos a partir de construcciones narrativas que surgen desde los procedimientos de salvaguarda y comunicación articulados a los campos de conocimiento responsables de la recolección, identificación e interpretación de las colecciones (POSSAMAI, 2015, p. 23-24). Lo que interesa aquí es entonces el *proceso de musealización* que se inicia al seleccionar un objeto de su contexto y que se completa al presentarlo públicamente por medio de exposiciones, actividades educativas y otras formas, sin olvidar en esto, los procesos administrativos que se llevaron a cabo para la consecución de su comunicación (CURY, 2005, p. 26).

Cabe entonces preguntarse por la noción de exposición desde este campo. Esta hace parte de la comunicación museológica que es el último paso del proceso de musealización donde se expresa todo el trabajo investigativo previo durante la adquisición, el examen del objeto, la documentación y la conservación. Si bien hay muchas formas en que se puede presentar esta información la más específica y la principal continúa siendo esta, como la unidad de análisis de la museología por excelencia y que siempre se encuentra en constante cambio, experimentación y evaluación. Como dice Cury:

Assim, a comunicação – e conseqüentemente a exposição - como parte essencial do processo de musealização deve ser construída a partir de experimentações museográficas<sup>4</sup>, sistematicamente avaliadas e o resultado aplicado na dinâmica processual que consiste a musealização, aqui entendida como ação permanente e contínua que ocorre em um museu [...] Essas experimentações atingem toda a instituição e alcançam a exposição como experimentação expográfica, ou seja, aquelas que alcançam a compreensão da exposição como linguagem própria dos museus.” (Ibid., p. 27)

Desde aquí, y con base también a lo encontrado en el archivo, no solamente se podía pensar en la exposición, sino también en todo el proceso museográfico en su conjunto, sobre esto Oliveira (2013) nuevamente da pistas al hablar del trabajo de lo que ella llama *agentes de patrimonialización*:

[...] as controvérsias não se restringem à reação dos variados públicos que frequentam essas instituições. Para os que trabalham nesses espaços, ou com eles mantêm vínculos permanentes, os desafios estão imbricados às atividades de curadoria que caracterizam sua própria razão de ser. Os museus não apenas estão em processo recorrente de legitimação- em função dos custos implicados

---

<sup>4</sup> En este caso, el término museografía hace referencia a “la figura práctica o aplicada de la museología, es decir el conjunto de técnicas desarrolladas para llevar a cabo las funciones museales y particularmente las que conciernen al acondicionamiento del museo, la conservación, la restauración, la seguridad y la exposición.” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2010, p. 55)

na preservação e ampliação de acervos e espaços físicos- como são chamados a uma constante reflexão sobre si mesmos, uma vez que se situam numa encruzilhada em que a preservação de heranças simbólicas e materiais, recebidas desde épocas pretéritas à sua organização, convive simultaneamente com o poder (e a enorme responsabilidade) de determinar critérios para a seleção de objetos, imagens e escritos os quais, retirados do circuito voraz do consumo e da destruição serão guindados à condição de patrimônio a ser conservado no presente e no futuro. (OLIVEIRA, 2013, p. 105-106)

Otro de los temas que surgieron con base del trabajo en archivo, y también de las palabras del Morales (2009; 2010) fue el concerniente a la especificidad de los tipos de museo y su materialización en la exposición. Los Museos Nacionales son ubicados por Ana Fonseca Brefe (2005), citando a Krzysztof Pomian, en el siglo XIX con la finalidad de representar la historia nacional que justificara la nación como una unidad. Esta denominación fue dada a dos tipos de instituciones: la primera, mostraba lo que la nación entendía por universal, como es el ejemplo del Museo de Louvre o el British Museum, los cuales no mostraban la particularidad del ser inglés o francés sino lo que se entendía por hombre civilizado; la segunda, se refiere entonces a la singularidad de cada nación y de sus procesos a lo largo de la historia (p. 39). De igual forma, al hablar sobre el surgimiento de este tipo de museos, María Jiménez- Blanco (2014) aporta lo que según ella es una novedad:

[...] la consciencia de su capacidad discursiva. Los Estados europeos descubrieron enseguida que el valor de los conjuntos artísticos que custodiaban sus museos debía entenderse no solo en términos patrimoniales o económicos sino también, y quizá, sobre todo, enunciativos. Sus colecciones, generalmente heredadas de monarcas o aristócratas, podían verse como el poso de la cultura local, lo que venía a reforzar la idea del museo como contenedor de un concepto resbaladizo, pero de gran fuerza emocional en el contexto del romanticismo: la *identidad nacional*. El museo podía hacer visible un imaginario compartido: en sus salas se hilvanaba una tradición, unas experiencias, una memoria o unas ideas con las que el pueblo pudiese sentirse identificado (y enardecido), pero también unos rasgos distintivos que sugiriesen al público extranjero la esencia cultural y antropológica que distinguía a ese país frente a otros. (p. 100)

Si se retoman las primeras reflexiones sobre lo que es un museo, ya es posible inferir que esta construcción de lo nacional y de su identidad, a partir de un *proceso de musealización* y de una *interferencia museográfica* choca con las diferentes narrativas que sobre la nación pueda tener cada colectivo que compone la sociedad:

Es más, dentro de este escenario, los museos –a través de sus exhibiciones y colecciones y de la manera como optan por ordenar o representar la realidad nacional e inculcar los ideales cívicos- necesariamente se encuentran ‘atados a definiciones y aseveraciones de lo que es central o periférico, de valor o inútil, conocido o aun por conocer, esencial para la formación de la identidad o marginal’. Así, pues, el museo es uno de los espacios en los que se pelean, se redefinen y se despliegan dentro de la sociedad moderna distintas nociones de

la identidad y la definición de lo que podría entenderse por ‘virtud cívica’. (ROLDAN, 1999, p. 110)

Volviendo a la historiografía brasileña, son varios los estudios que sobre museos nacionales tienen, la creación del Museo Histórico Nacional de Rio de Janeiro en 1922, para Regina Abreu (1996), se presenta como un divisor de aguas entre el estilo de museo que ella llama enciclopédico (que debería mostrar todo el conocimiento humano) y que son los que se crean desde finales del s. XIX hasta los años 20, como el Museo Paulista de 1893 o el Museo Nacional de 1818, un conjunto de nuevos museos que intentan dar cuenta de la identidad brasileña y más específicamente del proceso de construcción histórica de Brasil como nación independiente (p. 163- 164).

De igual forma, Sepúlveda (2006) marca otro momento en 1960<sup>5</sup> con respecto al tipo de narrativa presentada en los museos llamados históricos:

A tentativa de substituir a história evenementielle por uma ciência histórica voltada para o estudo dos fatos econômicos, sociais e culturais; a preocupação com que todas as classes sejam representadas e a necessidade de apresentações seletivas e didáticas que se voltam para a procura do grande público. (p. 64)

Lo anterior la hace pensar en un cambio entre un museo-memoria, enfocado en la experiencia del visitante con el objeto para la rememoración del pasado, apoyada en la dialéctica del recuerdo y el olvido, y reflejada en salas llenas de piezas pertenecientes a grandes hombres y fechas especiales ignorando la noción de tiempo, a un museo-narrativa donde predomina el discurso histórico racional y moderno y donde el lenguaje de las palabras subordina al objeto (Ibíd., p. 69), bajo esta mirada hay una preferencia por realizar guiones donde predomine el tratamiento cronológico de la historia, o el temático, sobre todo para exposiciones temporales o de menor envergadura.

Regresando al objeto de estudio que concierne a esta investigación, para Beatriz González<sup>6</sup> (1999), artista que también se ha preocupado en algunos de sus escritos en estudiar la historia del Museo Nacional, este museo sería un “museo de museos” (p. 92), llegando a esta conclusión por dos razones, la primera es la conformación de su colección, la cual se ha dividido en tres: ciencias, artes e historia, y muy atado a esto, la distribución

---

<sup>5</sup> Sepúlveda marca este año debido a una reunión del Consejo Internacional de Museos (ICOM) realizada en Polonia y que trató exclusivamente sobre los problemas de los museos de historia, reproducido casi en su totalidad en la revista *Museum* en 1961.

<sup>6</sup> Beatriz González es maestra en pintura de la Universidad de los Andes (1962), autora de diversos estudios sobre museología, historia del arte y caricatura como *José María Espinosa: abanderado del arte en el siglo XIX*. En 1993 ocupa el cargo de curadora jefe de las colecciones de arte e historia del Museo Nacional de Colombia. Ha expuesto individualmente desde 1964 y ha participado en exposiciones colectivas en Colombia, Argentina, Cuba, Estados Unidos y Venezuela. Representó a Colombia en la XI Bienal de Arte de São Paulo, en 1971 y en la XXVIII Bienal de Venecia en 1978.

en los tres pisos de la edificación, siendo el primero para el museo de arqueología, el segundo para el de historia, y el último para las artes, constituyéndose esta la segunda razón. Esto plantea una pregunta, ¿el hecho de que haya varios museos implica a su vez la existencia de varias narrativas diferenciadas, o, por el contrario, se logra a pesar de esto, o con ayuda de esto, una narrativa global?

Como consecuencia al trabajo de archivo y la reflexión teórico-metodológica, fue necesario replantear la pregunta de investigación quedando de la siguiente forma: **¿Cuáles son las narrativas que se establecieron en el proyecto que pretendió modernizar el MNC, bajo la gestión de Emma Araújo de Vallejo entre 1975 y 1982?** Esperando con esto despersonalizar lo suficiente la figura de la directora como para observar el desarrollo de otras narrativas producto tanto de otras instituciones, como Colcultura o ACOM, como de otros personajes, como Gloria Zea de Uribe, los integrantes de las comisiones, o los críticos del proyecto. De esta pregunta central se desprenden otras que dan forma a los siguientes capítulos: ¿Cuáles fueron las narrativas que llamaron a una readecuación total del museo? ¿Qué influencias tiene la formación académica de Emma Araújo en Francia al lado de Pierre Francastel, y la profesional al lado de Marta Traba en el Museo de Arte Moderno de Bogotá en los años sesenta, además de las redes creadas con otros funcionarios del ámbito de museos en la creación de estas nuevas narrativas para el museo? ¿Qué características tiene el proyecto *modernizador* llevado a cabo? ¿Qué significado tiene ser un museo nacional en la década de 1970? ¿Cuál fue la influencia de las trayectorias profesionales y académicas de cada uno de los integrantes de las juntas asesoras que acompañaron a Emma en la elaboración del nuevo guion? Y, por último, ¿Cómo fueron planteadas las salas del segundo y tercer piso?

Metodológicamente, fue necesario plantear algunos puntos transversales para el estudio del museo, con base a esta nueva pregunta propuesta, estos fueron encontrados en el libro de Poulot (2013) *Museu e Museologia*, al hablar de cuatro elementos de estabilidad para el museo, retomando las reflexiones del historiador del arte Michael Conforti:

O primeiro tem a ver com a definição das missões no momento da fundação de cada estabelecimento [...] fornece o quadro intelectual e, até mesmo, estético ou temático das ambições museais. A segunda obrigação refere-se à estrutura administrativa e profissional do museu, tratando-se seja de *trustes* ou de funcionários, que implica um código ético e uma prática de organização. A terceira característica é a natureza das coleções permanentes, na medida em que dá testemunho [...] dos valores que reinavam no momento de sua aquisição ou doação e vai exercer influência sobre qualquer tentativa no sentido de

reorientar a instituição, de lhe atribuir, se for o caso, uma nova pertinência. Enfim, o último fator é o prédio, que por sua arquitetura, manifesta desígnios iniciais e impõe certa disposição e, até mesmo, um percurso, que as adições, remodelagens ou reconstruções ulteriores podem alterar sem que elas venham a desaparecer completamente. (POULOT, 2013, p. 33)

Partiendo de esto, el presente trabajo está compuesto por cuatro capítulos, el primero siendo la introducción. El segundo, *Colombia en la década de 1970*, pretende situar al MNC en la confluencia de varios discursos, en este caso externos a la propia institución, y que se consolidan en diferentes esferas donde se estaban disputando las políticas públicas de carácter cultural entre 1975 y 1982. Para alcanzar este objetivo, se estudian dos instituciones, el Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura), y la Asociación Colombiana de Museos (ACOM), sus momentos de creación y su comportamiento durante este período. Para esto se les localiza en un contexto político particular (finales del Frente Nacional), a continuación, se caracterizan los actores presentes en Colcultura para entender el peso de sus discursos, y por último se sintetizan algunas temáticas claves para entender el ambiente general sobre las preocupaciones y problemas de los museos colombianos a través de los encuentros anuales que convocaban la ACOM.

Ya en el tercer capítulo *El Museo Nacional de Colombia y la administración de Emma Araújo de Vallejo*, se traen los puntos principales de debate sobre museos tratados en los Congresos de la ACOM y se muestra cómo fueron ejecutados en el proyecto de *modernización* del MNC. Para lograr entender en que consistió esta propuesta, se hizo necesario posicionar históricamente esta institución hasta el año 1974. Posteriormente, al asumir Emma Araújo el primero de enero de 1975 el cargo de directora, carga con ella el peso de esta nueva etapa, y hace necesario entender su papel en la readecuación del museo, además de las principales influencias académicas que traía consigo. De esta forma, se consigue caracterizar el modo en que se desarrolló la propuesta de *modernizar* el museo desde Colcultura, la dirección y el equipo asesor. Por último, a través de las polémicas levantadas a partir de la renuncia de Emma Araújo en agosto de 1982, con voces a favor y en contra de su gestión, se reconoce lo que significó este período para la historia del museo.

El capítulo final es dedicado a la *Exposición de Larga Duración*, a analizar la intervención realizada en el edificio y al montaje propuesto en las salas del 2º y 3º piso. Sin embargo, antes de comenzar con esto, se le brinda un espacio a la figura de Ulrich

Lober señalándose sus principales aportes como asesor internacional. Posteriormente se describe la intervención arquitectónica, y se intentan identificar las narrativas de la representación de lo nacional aportadas por cada Comisión Asesora en las salas que se les encomendaron, de Historia en el segundo piso, y de Artes en el tercero.

## 2 COLOMBIA EN LA DÉCADA DE 1970

En la realización de este trabajo se hizo imprescindible situar el Museo Nacional de Colombia en la confluencia de varios discursos que no emergieron en su interior, sino en las varias esferas donde se estaban disputando las políticas culturales del país en el período estudiado. El propósito de este capítulo no es otro entonces, que el de analizar los debates que estaban circulando tanto en el Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura) como en la Asociación Colombiana de Museos (ACOM) a través de sus medios de divulgación sobre política cultural y cómo era visto el papel de los museos en la sociedad durante estos años. Así mismo, a través de los documentos se constata un movimiento significativo, traducido en una importante emisión de leyes y creación de instituciones que intentan dar una participación activa, no solo al gobierno sino a las instituciones museales en general, en pro de la salvaguarda del patrimonio y de la renovación de estos.

Para dar cumplimiento a este objetivo se hace necesario dividir el presente capítulo en tres secciones: en la primera se describe Colcultura a través de la publicación *Gaceta*, revista lanzada en 1975, analizando sus principales discursos y preocupaciones frente al panorama cultural colombiano y la conformación de la División de Museos por parte de esta entidad; seguido a esto se hace necesario abrir una sección para discutir un tema directamente relacionado con esta y otras instituciones que hacen parte de este primer capítulo, el intelectual y el Estado colombiano. Lo anterior se apoya en la discusión que plantea Miguel Urrego sobre el científico social como modelo de intelectual y la creación de un campo cultural como principal característica para este período; a continuación, entra en escena una nueva institución, ACOM, analizada a través de los anales de sus primeros cuatro congresos y sus propios estatutos, se establecen algunas consideraciones sobre el estado de los museos en Colombia para esta década.

No es el objetivo final de esta disertación, ni mucho menos el de este capítulo, realizar un estudio minucioso sobre ninguna de estas instituciones, debido a dos razones: la primera tiene que ver con el objetivo mismo de esta investigación el cual se enfoca en el Museo Nacional y no en un panorama pormenorizado de la política cultural en Colombia; la segunda hace referencia al gran volumen de documentación encontrada para cada una de estas instituciones, lo que hace pensarse este capítulo no sólo como una contextualización para entender lo que ocurre dentro del MNC sino también como la apertura hacia nuevos temas de investigación.

Sin embargo, y para no perder el enfoque se quiere resaltar que en los documentos analizados se dan vistazos de varios temas en torno a los museos que son nombrados repetidamente: la exaltación de una cultura colombiana, la diversificación en los servicios prestados por los museos, su dimensión educativa<sup>7</sup>, su vinculación con la empresa privada, el museo y el desarrollo de la comunidad, su potencial turístico, y la generación de políticas efectivas para la salvaguardia del patrimonio cultural material. Todas estas son preocupaciones transversales a cada una de las instituciones estudiadas aquí por lo que a lo largo de todo el capítulo se volverá a ellas en repetidas ocasiones.

## **2.1 La nueva política cultural inaugurada en 1968: El Instituto Colombiano de Cultura**

Durante el gobierno del Partido Liberal de Carlos Lleras Restrepo, tercer mandato de los cuatro pactados en el Frente Nacional<sup>8</sup>, se plantea una reforma constitucional y administrativa entre la cual y mediante el Decreto 3154 del 26 de diciembre de 1968 es creado el Instituto Colombiano de Cultura y el Consejo Nacional de Cultura. Esta reforma fue hecha con unos fines muy particulares que expone Álvaro Echeverri (1997) en su texto:

Las reformas constitucional y administrativa de 1968 se orientaron a fortalecer todavía más el ejecutivo en el plano de las decisiones fiscales y presupuestarias, librándolo del control del Congreso y por tanto de los intereses particularistas de la élite política, cada vez más dependiente de los mecanismos 'clientelistas' para encontrar respaldo y legitimidad. (p. 288)

Parte de estas reformas, y que involucra directamente la creación de Colcultura fue la formación de varias entidades adscritas a todos los ministerios, sólo por mencionar algunas: el Consejo Nacional de Integración y Desarrollo de la Comunidad y el Fondo de Desarrollo Comunal en el de Gobierno; la Procuraduría General de la Nación y la Contraloría General de la República en el de Hacienda; la Corporación Nacional para el Desarrollo del Choco, el Fondo de Desarrollo y Diversificación de Zonas Cafeteras y el Consejo Superior de Agricultura en el de Agricultura; el Fondo Nacional del Ahorro, la Corporación Nacional de Turismo, Artesanías de Colombia en el de Desarrollo. En el

---

<sup>7</sup> Lo nombro aquí como dimensión educativa de los museos siguiendo la terminología utilizada por Pereira (2010), sin embargo, en los documentos consultados el término utilizado es función educativa para referirse al mismo concepto. De igual forma, lo que llama Pereira como la función educativa, es nombrada recurrentemente en los documentos como área educativa.

<sup>8</sup> Pacto entre los dos partidos políticos tradicionales- Conservadores y Liberales- para gobernar el país alternativamente durante el período de 1958-1974 resultado de la inestabilidad política vivida después del asesinato del político liberal, Jorge Eliecer Gaitán, el 9 de abril de 1948, y del gobierno militar de Gustavo Rojas Pinilla (1953-1958). (AYALA, 1999)

Ministerio de Educación se crea el Instituto de Construcciones Escolares, el Instituto Colombiano de Cultura, el Instituto Colombiano de Juventud y el Deporte, el Consejo Nacional de Cultura, el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología y la Junta Asesora Nacional de Educación.

En lo que se refiere a las políticas educativas en este período (que incluye las culturales por su organización administrativa), en el trabajo titulado *La educación básica primaria y secundaria en Colombia: 1974-1980*, Aristizábal (2015), asegura que el desarrollo de estas se vio influenciadas por procesos de modernización (burocratización) y de descentralización administrativa (creación de Fondos Regionales). Si bien su marco temporal empieza en 1974, su trabajo incluye el análisis de los últimos cuatro años del Frente Nacional, y los dos primeros presidentes pos- Frente Nacional, sobre esta base intenta hacer un análisis cuantitativo del número de decretos emanados por cada gobierno para dar unas primeras conclusiones: Por una parte sostiene que el escaso desarrollo legislativo durante 1974 a 1978 se debe a la movilización social de docentes, padres de familia, académicos y estudiantes que impidieron la imposición de varias leyes que iban a ser promulgadas; por otra, con la entrada en vigencia del Estatuto de Seguridad del presidente Julio Cesar Turbay Ayala (1978-1982), y con este la persecución que se hizo contra el sindicalismo y la protesta estudiantil, fue posible realizar lo que en su momento se llamó *Revolución Educativa*<sup>9</sup>, presentándose una triplicación del número de legislación expedida.

Si bien Aristizábal (2015) menciona la descentralización y la burocratización como características centrales de las reformas educativas entre 1974 y 1980, al observar lo que ocurre en el caso específico de 1968, es posible afirmar que presenta estas dos mismas tendencias como política estatal. Esta modernización (en términos de generar una tecnocracia), llevo a una ampliación del campo laboral permitiendo la entrada de una clase media profesional al Estado a la vez que, la descentralización inaugura la entrada

---

<sup>9</sup> Aprovechando este estudio sería bueno aportar algunas cifras para entender mejor el panorama educativo del país: “En 1964, el presupuesto asignaba un 14% a la educación, y para 1978 el porcentaje había llegado a casi el 20%, lo cual reflejaba el hecho de que el gobierno nacional había asumido ciertas responsabilidades que antes recaían sobre los departamentos. El resultado fue un incremento significativo de la población escolar. En 1975, el total de estudiantes de entre siete y trece años de edad matriculados en las escuelas constituía más del 77%. Hacia 1981, el analfabetismo entre los adultos era menor del 15%.” (BUSHNELL, 2004, p. 323)

de recursos, aunque estos sean pocos, a regiones olvidadas históricamente, tales como el Choco.

Ahora bien, es una idea común entre los autores referenciados que esta década representa la entrada a la modernización producto de varias políticas planteadas en gobiernos anteriores, sin embargo, este es un término ambiguo que podría referirse a varios procesos en diferentes esferas y que podría simplificarse como una mera burocratización, Urrego (2002) al respecto ayuda a especificar mejor y ampliar los cambios producidos:

El país conoció la confluencia de diversos procesos de modernización que fueron estimulados por la consolidación de la industrialización y la urbanización, el aumento de la cobertura educativa- especialmente de la educación superior-, el crecimiento de los sectores medios y, en el terreno político, la conformación de un campo bien definido de la izquierda, que incluye al movimiento armado. (p. 148)

Esta reforma sería el aporte que brindaría Lleras Restrepo para el fortalecimiento del Frente Nacional en lo que Echeverri (1997) llama “Régimen de Democracia Restringida” (p. 255) regido por dos principios que traspasan todo este período: distinguir los conflictos sociales por parte del Estado como un problema de “orden público” respondiendo a ello con la proclamación constante del Estado de Sitio, y el abstencionismo electoral como forma de manifestación pasiva y que durante este período presenta un constante aumento. De esta forma, el último periodo de este pacto bipartidista se inauguró con un escándalo por fraude electoral en los comicios presidenciales ganados por Misael Pastrana Borrero (1970-1974) quien se enfrentaba a un candidato ajeno al Frente, Gustavo Rojas Pinilla<sup>10</sup> quien para estos momentos representaba la oposición, llevando al país a un nuevo momento de inestabilidad política reflejado en el Paro Nacional de 1971<sup>11</sup> y la creación de un nuevo movimiento guerrillero, el Movimiento 19

---

<sup>10</sup> Gustavo Rojas Pinilla nació el 12 de marzo de 1900 en Tunja, Boyacá, y murió el 17 de enero de 1975. Fue un militar y político colombiano quien encabezó el golpe de estado que derrocó al presidente del Partido Conservador Laureano Gómez en 1953 y asumió la presidencia de la República hasta 1957. Ese año fue derrocado y llevado al exilio derrocando, además, sus derechos políticos, los cuales fueron reinstaurados en 1967. En 1965 crea el partido Alianza Nacional Popular (ANAPO), y en 1970 vuelve a presentarse a los comicios electorales por la presidencia. Su gobierno es considerado una dictadura militar.

<sup>11</sup> “El conflicto universitario de 1971 fue quizás uno de los acontecimientos que más coadyuvo al afloramiento de las posiciones anti estatales y renovadoras de la intelectualidad. En efecto, las luchas estudiantiles abarcaron un conjunto amplio de temas, entre los cuales se incluyeron la autonomía, el gobierno universitario, la libertad de cátedra, etc., que en su conjunto demandaban un proceso de laicización profundo de las instituciones. La lucha de los estudiantes adoptó la forma de oposición al modelo clerical conservador, en la medida que se exigió una composición distinta de los consejos superiores universitarios. Como se recordará, la Iglesia y los partidos, a través del gobierno nacional y departamental y de algunos gremios, tenían participación en dicha instancia.” (URREGO, 2002, p. 162)

de Abril, mejor conocido como M-19<sup>12</sup>, producto de la ruptura definitiva de la confianza en la legitimidad de los mecanismos democráticos. Lo anterior generó, como se verá más adelante, que dentro de las ideas que circulaban en esta época, la militancia a través de los grupos armados no fuera impensable, sino una posibilidad real para la toma del poder.

El gobierno de Pastrana estuvo atravesado por altos índices de inflación económica durante todo este período desestabilizando aún más la legitimidad del gobierno. Sumado a lo anterior, se percibe una clara ansiedad por acabar con los cuatro mandatos pactados y volver al libre juego de la política. La gran cantidad de publicaciones de la izquierda, de las universidades, de medios alternativos e independientes presentan una ebullición sin precedentes de intelectuales queriendo repensar el estado del país, sin embargo, esta pequeña ilusión fue rápidamente aterrizada y con ella se demostró la fuerza que la tradición bipartidista tenía en la forma de hacer política,

No obstante, el país conservaba energía para esperanzarse en el regreso al juego libre de las elecciones. La candidatura liberal de Alfonso López Michelsen enfrentada a la de Álvaro Gómez Hurtado, sintetizaron y simbolizaron en 1974 la historia política de Colombia puesta a prueba. El candidato liberal ataviado de un aura progresista y rodeado de frases llevas de efectismo electoral como *El presidente de la esperanza* consiguió la mayor votación en la historia electoral colombiana en lo corrido del siglo<sup>13</sup>. Sin embargo, el primer presidente posterior al Frente Nacional, no colmó las expectativas ni los anhelos de los colombianos. Su gobierno continuó en el estilo de los del Frente Nacional y al contrario de lo esperado se trató de un régimen opresivo. El 14 de septiembre de 1977 un paro nacional<sup>14</sup> que simbolizó un grito de revancha popular por la votación de 1974 estuvo a punto de tumbar al presidente López.” (AYALA, 2003, p. 325-326)

---

<sup>12</sup> La guerrilla de las FARC y del ELN son creadas en 1964 y 1965 respectivamente, con influencias en el marxismo-leninismo y la revolución cubana. A estas, después de lo que se consideró fraude en las elecciones presidenciales de 1970 donde ganó Misael Pastrana Borrero por poca diferencia a Gustavo Rojas Pinilla, se añade el Movimiento 19 de Abril, o M-19: “Es precisamente en este contexto de definitiva deslegitimación de los procedimientos electorales por parte del sistema político, donde se produce el replanteamiento de la lucha armada en los centros urbanos, hecho por una nueva organización guerrillera, conformada por ex militantes de las FARC y el ELN –duramente golpeado por los servicios secretos durante el gobierno de Lleras Restrepo- y a los cuales se unen posteriormente sectores radicalizados de la propia ANAPO acaudillados por el congresista Carlos Toledo Plata. El M-19, que jugará un papel protagónico en la década de los ochenta, buscará apoyar su accionar en el inconformismo social alimentado por la ANAPO y el descrédito ganado por el Frente Nacional y el bipartidismo liberal-conservador a partir de abril del 70”. (ECHEVERRI, 1997, p. 295)

<sup>13</sup> Esta participación, aun siendo la mayor, represento apenas un índice de 43% de participación electoral. En los comicios de 1960 el porcentaje fue de 39%. (ECHEVERRI, 1997, p. 255)

<sup>14</sup>“Las cuatro organizaciones sindicales, integradas en el Consejo Nacional Sindical, organizan en septiembre de 1977 un ‘paro nacional’ contra la política económica del gobierno, que en los principales centros urbanos adquiere las características de un verdadero movimiento insurreccional con saldo de varios muertos, heridos y numerosos detenidos. La insurgencia popular se desarrolla particularmente en aquellos barrios marginados donde se ubican los sectores cuya integración como fuerza de trabajo productiva ha sido incapaz de lograr el capitalismo dependiente colombiano.” (ECHEVERRI, 1997, p. 311)

Frente a estas elecciones es posible añadir otros dos comentarios. La reforma de 1968 además de modernizante y descentralizadora, como se anotó anteriormente, también cumplió la labor de fortalecer el poder ejecutivo a través de sus ministerios añadiendo institutos, pero también estableciendo normas sobre la designación de estos, los cuales debían ser repartidos entre personas del partido diferente del suyo que le hubiese seguido en votación. Con la mayoría de la votación dada a los liberales y conservadores, la anhelada apertura no se daría en este período, ni en los siguientes, consolidando la cultura política del Frente Nacional por largo tiempo:

El modelo del Frente Nacional seguía impertérrito funcionando como si nada hubiese pasado con la abrumadora ventaja del liberalismo sobre su oponente conservador. En la medida en que el Frente Nacional se consolidaba definitivamente como un partido único por un largo período que todavía no tenía trazas de concluir, los grupos fraccionales al interior de sus dos alas, la liberal y la conservadora, pasaron a convertirse en la oposición al gobierno de turno: el sector ospino-pastranista durante el gobierno de López y el belisarista durante el de Turbay Ayala. (ECHEVERRI, 1997, p. 305)

Ligado este comentario, es posible demostrar con estas elecciones que no fue sólo este proyecto político el que consiguió trascender del período previsto, sino que este hace parte de una sólida lista de familias que han ostentado el poder durante varias décadas:

La novedad del experimento político de las izquierdas no logra conmover significativamente la apatía del electorado, enfrentado el dilema de López Michelsen o Álvaro Gómez, candidatos de los dos partidos tradicionales en la primera confrontación entre ellos desde 1946, que parecía retrotraer el proceso político colombiano a las décadas del 30 y el 40, cuando la escena política del país había estado dominada por los padres de ambos, López Pumarejo, con su ‘revolución en marcha’, y Laureano Gómez, con su ‘contrarrevolución de derecha’”. (Ibíd., p. 303)

Esta sucesión familiar es lo que llama Echeverri (1997) como la conformación de una élite política. En el estudio que realiza en su libro *Élites y Proceso Político en Colombia* que abarca el recorte temporal entre 1950 y 1978 logra concluir a través del reconocimiento de las redes familiares y gremiales de ministros (enfocado especialmente en los de Hacienda, Desarrollo y Agricultura), primero que no hay una renovación o circulación durante estos 28 años de las personas que componen el gabinete ministerial, además “en ese número total de ministros hemos encontrado relaciones de parentesco (padres-hijos, hermanos) entre 13 individuos, sin tener en cuenta relaciones de afinidad, lo cual elevaría el porcentaje de concentración” (p. 312).

Para 1978, después del enfrentamiento en las urnas entre Julio César Turbay Ayala y Belisario Betancur, dando al primero como ganador (Belisario ganaría las siguientes

siendo presidente entre 1982 y 1986), se aprecia un nuevo proceso producto de la deslegitimación del gobierno y la entrada del problema del narcotráfico al país. Como bien ha ilustrado Urrego (2002), el período entre 1962 hasta 1982 es el de “una aparente transición de la guerra a la paz; aunque en el fondo es el paso a un nuevo tipo de guerra, pues de La Violencia pasamos al Frente Nacional y de éste al actual conflicto.” (p. 173). Si bien desde el gobierno de López Michelsen ya se daban visos de un recrudecimiento de la violencia, es durante este cambio de década que estos dos problemas aparecerían con gran fuerza,

Durante la administración Turbay se vivieron momentos críticos en Colombia, como el robo de más de cinco mil armas del Cantón Norte de Bogotá por parte del Movimiento 19 de abril y la toma de la embajada de la República Dominicana en Bogotá durante 61 días, por parte del mismo grupo guerrillero; se recrudeció el secuestro y la extorsión y surgió la agrupación armada Muerte a Secuestradores (MAS) (BVBB, ¿2005?)

La respuesta frente a esto no se hizo esperar y alegando problemas de orden interno proclama el Estado de Sitio en septiembre de 1978 (un mes después de ser posicionado como presidente), y con este su plan conocido como la Doctrina de Seguridad Nacional, puesto en marcha a través del Decreto 1923 o Estatuto de Seguridad<sup>15</sup>. Esta doctrina busca “la supervivencia de la nación frente a todas las fuerzas adversas, y el triunfo de los objetivos nacionales a partir de la militarización e ideologización de la seguridad” (JIMENEZ, 2009, p. 79), lo anterior desde varios ángulos: la definición del comunismo como enemigo (resultado de la Guerra Fría y la fuerza política y económica de Estados Unidos en la región) y el descubrimiento del enemigo interno, lo que llevo a que

Al fundirse el concepto de enemigo clásico con la de enemigo interno, cualquier opositor o crítico al régimen era una seria amenaza a los valores políticos trascendentales que conformaban y caracterizaban la nación, por lo que cualquier respuesta a esta situación fue considerada de legítima defensa. Así, la aplicación de la Doctrina de la Seguridad Nacional justificó y legitimó acciones represivas para mantener el orden de la sociedad, debido al peligro al que estaba expuesta la nación. (Ibíd., p. 80)

Parte de las medidas tomadas apuntaron al control y a la deslegitimación de las manifestaciones, paros cívicos, huelgas y cualquier tipo de acciones colectivas

---

<sup>15</sup> “El Estatuto de Seguridad estuvo conformado por 16 artículos que reforzaban la ley penal existente, aumentaban las penas en las acciones relacionadas con el orden público, daban atribuciones y facultades judiciales a los inspectores de Policía, Alcaldes y Comandantes de Policías, y permitía el juzgamiento de civiles por parte de tribunales militares a través de los consejos de guerra verbales. Esta herramienta amplió las competencias de la fuerza militar respecto al mantenimiento de la seguridad tanto nacional como interna y debilitó el control de esta política por parte de los civiles.” (JIMENEZ, 2009, p. 83)

reduciéndolas a una ideología anticomunista. Otra de ellas, y que afectó directamente a la clase intelectual fue el control de los medios de comunicación<sup>16</sup>, así, las principales editoriales vinculadas a la izquierda se cerraron o limitaron además de censurar algunas de las revistas que más habían impulsado el debate, entre ellas *Cuadernos Colombianos*, *Estudios Marxistas*, *Teorema* y *Alternativa*.

Con este pico de represión hacia toda crítica al Estado es que termina este gobierno, debilitando a la intelectualidad gracias a la persecución y la censura, y es, con la entrada de Belisario Betancur a la presidencia en 1982, que se da por terminado el Estado de Sitio declarado por su antecesor, dándose un giro en la política para el tratamiento de las guerrillas. Como bien lo explica Catalina Jiménez (2009) tres hechos enmarcan el inicio de la década de 1980: el incremento de acciones militares del M-19, la apertura en el Congreso de un proceso investigativo por violación a los Derechos Humanos a las cúpulas militares, y la creación en 1982 de una Comisión de Paz encargada de abrir el diálogo con varios grupos guerrilleros. Fue con esta comisión, integrada por varios renombrados estudiosos de la violencia en Colombia, que Belisario lograría atraer a este grupo de nuevo a los diferentes entes del Estado.

Hasta aquí se han podido establecer algunas de las características más relevantes del período de qué trata esta investigación, lo que es llamado como pos- Frente Nacional enmarca un pico de producción intelectual resultado de una acelerada modernización y políticas de descentralización, acompañado por una creciente movilización de grupos armados motivados por la falta de legitimidad estatal al ver caídas todas las expectativas por una apertura política.

Teniendo este panorama general, es necesario volver a la institución de la que se habló en un inicio, Colcultura. Si bien su creación se remonta al año de 1968, el análisis que se realizará en esta sección se basa en su mayoría en el número 10 de la revista *Gaceta*, medio de divulgación de la entidad desde 1975. En este número en específico se realiza un balance de los fines y objetivos además de los proyectos realizados en cada una

---

<sup>16</sup> La Universidad Nacional de Colombia, principal entidad de los intelectuales no quedó por fuera de este Estatuto: “La Universidad Nacional se convirtió en objeto de militarización en 1979, con la instalación definitiva de tropas en los predios universitarios y con la construcción de una malla que rodeó la institución, controlando por parte del ejército a toda la gente que entraba y salía del recinto [...] Otras medidas de control fueron la creación y funcionamiento de un cuerpo especial de vigilancia interna en las Universidades, liderado por dos oficiales retirados del Ejército (Alternativa, No. 242, 21), y la implementación de un régimen especial de validaciones para estudiantes y uno de evaluaciones académicas para los profesores, con el objetivo de depurar e identificar el tipo de orientación académica” (JIMENEZ, 2009, p. 90)

de sus dependencias. Es necesario recordar antes de seguir, que entre 1968 y 1982 el Instituto contó con dos directores, el primero Jorge Rojas<sup>17</sup> quien estuvo en el cargo hasta 1974, y a continuación Gloria Zea de Uribe<sup>18</sup> hasta 1982. Siendo así, según el artículo 3 del Decreto 3154 del 26 de diciembre de 1968 por el cual se crea Colcultura y el Consejo Nacional de Cultura, entre sus funciones se encontraban:

- a. Elaborar, para aprobación del Gobierno Nacional, planes para el desarrollo cultural del país;
- c. Contribuir a la conservación y desarrollo de la cultura colombiana y a la creación de una adecuada conciencia de los valores culturales y artísticos de la nación;
- d. Difundir la cultura colombiana dentro del país y en el extranjero, en coordinación con los Ministerios de Educación Nacional y de Relaciones Exteriores;
- e. Cooperar con el Ministerio de Educación Nacional y sus organismos adscritos, en el planeamiento de los programas culturales y de la educación artística de los distintos niveles de la enseñanza y velar por su cumplimiento;
- f. Prestar su colaboración a las entidades culturales, en cuanto éstas lo requieran y esté dentro de las atribuciones del Instituto, y cooperar con los Departamentos en el establecimiento de programas culturales a nivel departamental;
- g. Cooperar en la creación y funcionamiento de organismos y servicios culturales que tengan fines específicos, en los sectores y áreas no cubiertas por entidades establecidas;
- j. Tomar las medidas que estén dentro de sus atribuciones para que en el proceso de desarrollo social, económico y educativo del país se dé el debido lugar a los valores culturales y artísticos;
- k. Procurar que los beneficios de la cultura estén al alcance del mayor número posible de personas a través de adecuados sistemas de formación, expresión y divulgación (COLCULTURA, 1977, p.1)

Cuatro puntos pueden ser resaltados de estas funciones enunciadas: el primero es una mención reiterada a aquello que ellos denominan “cultura colombiana”, la cual es una definición transversal en la política cultural que emana de esta entidad y que tiene mucho que ver con la conformación de una nueva identidad nacional a partir de la aceptación de una diversidad de pequeñas culturas con particularidades que deben ser exaltadas y puestas en escena, también trae a colación el problema de la transculturación. Sobre esta se hablará más detenidamente en la segunda sección del capítulo. El segundo es la preocupación por la divulgación en dos sentidos, el internacional, a través del

---

<sup>17</sup> Abogado y economista de la Pontificia Universidad Javeriana. Desde su paso por la universidad comenzó su actividad literaria como poeta con sus publicaciones en la revista LECTURAS desde donde crearía con algunos de sus compañeros el grupo poético Piedra y Cielo (influenciado por la generación española del 27). “Como reconocimiento a su actividad el presidente Carlos Lleras Restrepo lo nombró el primer director del Instituto Colombiano de Cultura” (NULLVALUE, 1995).

<sup>18</sup> Se graduó en Filosofía y Letras de la Universidad de los Andes, donde tuvo profesores como Marta Traba y Fernando Botero, de quien fue su primera esposa. Desde 1969 es la directora del Museo de Arte Moderno de Bogotá, lo cual intercalo en varios momentos con la dirección de otras entidades como Colcultura, la Ópera de Colombia, y el Camarín del Carmen.

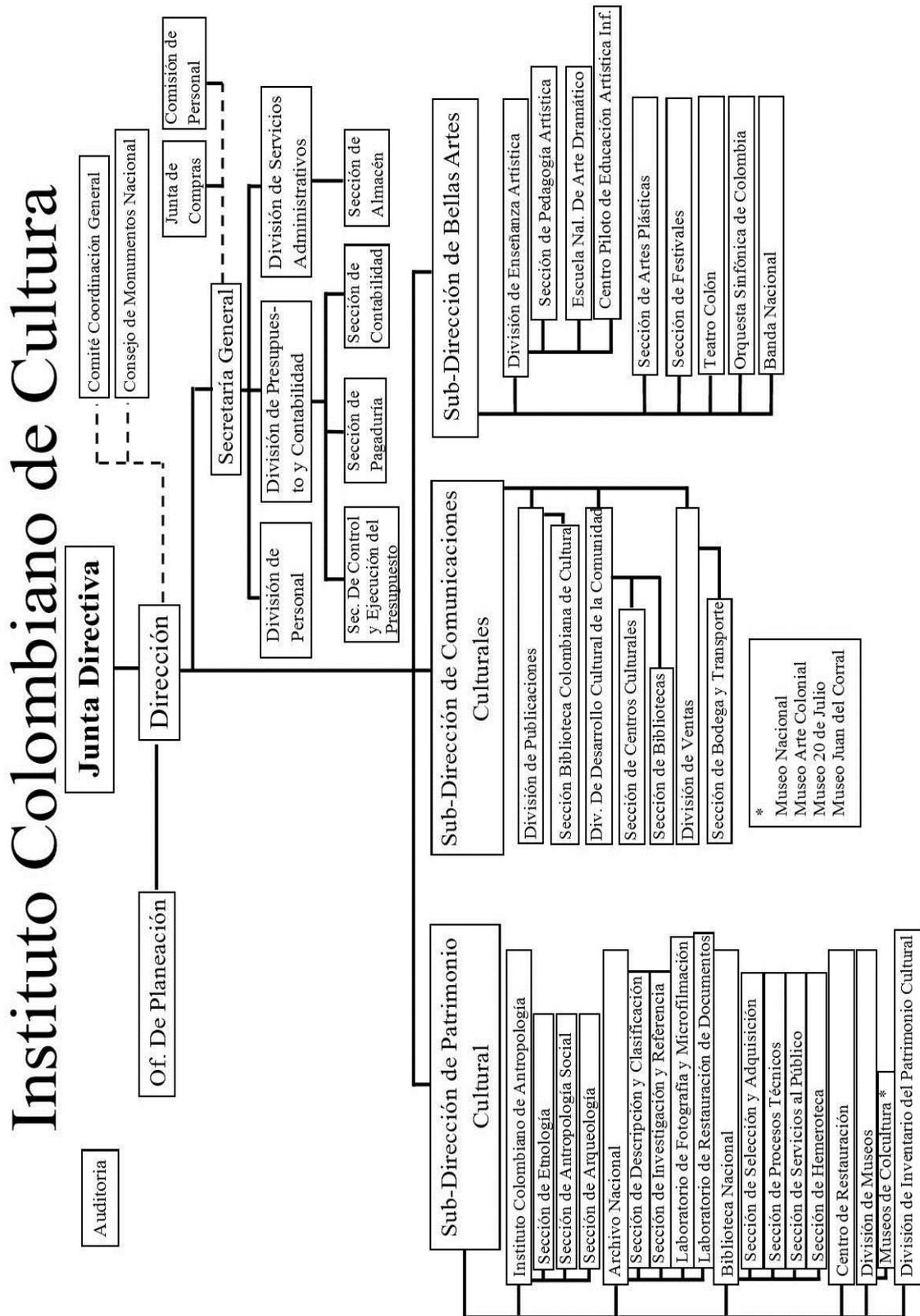
Ministerio de Relaciones Exteriores, y la preocupación constante con los planes educativos, que también será una de las principales discusiones en el ámbito museal, además de la consolidación de la subdirección de Comunicaciones Culturales, de esta se hablará más adelante al tratar el tema de la División de Publicaciones.

La descentralización aparece como un tercer punto, como se podrá vislumbrar con claridad más adelante, sobre todo en lo referente al Instituto Colombiano de Antropología. La regionalización del país para estudios y trabajos en la comunidad sumando a esto la aparición de organizaciones de economía mixta (público- privado) para la consecución de diferentes proyectos. Para este fin, se divide el territorio nacional en ocho regiones de trabajo: Costa Caribe, Santanderes, Antioquia y el Viejo Caldas, Cundiboyacense, Tolima, Región caucana, Llanos Orientales y la Región nariñense. El cuarto es la burocratización, como se puede apreciar en la figura número uno, Colcultura es pensada como una agrupación de tres subdirecciones y otro grupo de entidades adjuntas que conforman un entramado que busca cobijar toda manifestación de la cultura en pro del desarrollo nacional. A continuación, se dará un vistazo a cada una de estas oficinas.

Debido a la gran cantidad de divisiones que tiene Colcultura (Figura 1), para los fines de esta investigación sólo se ocupará de lo referente a la Subdirección de Patrimonio Cultural, sección donde estaba vinculado el Museo Nacional a través de la División de Museos; además de la División de Publicaciones de la Subdirección de Comunicaciones Culturales; y, un pequeño vistazo al Consejo de Monumentos Nacional.

La Subdirección de Patrimonio Cultural, tenía como objetivos fundamentales “la dirección, coordinación y el control de las labores relacionadas con la conservación, el incremento y el debido aprovechamiento del patrimonio cultural de Colombia” (COLCULTURA, 1977, p. 2), reunidas en ella se encontraban: El Instituto Colombiano de Antropología, el Archivo Nacional, la Biblioteca Nacional, el Centro de Restauración, la División de Museos, y la División de Inventario del Patrimonio. A continuación, se describirá brevemente cada una de estas secciones.

Figura 1. Organigrama Instituto Colombiano de Cultura



Fuente: Colcultura, 1977, Contraportada.

El Instituto Colombiano de Antropología, para este año, había venido desarrollando una serie de proyectos “para el mejor conocimiento del país, encauzando sus investigaciones hacia una serie de zonas definidas en las cuales se han instalado estaciones de campo” (Ibíd., p. 2) para el estudio interdisciplinario integrado. Estas zonas tenían un especial enfoque hacia comunidades indígenas, campesinas y urbanas periféricas. Entre las estaciones se encontraban: la del Putumayo, la de la “Pedrera” (Río Caquetá), la de Nariño, la de Santa Marta, la del Caribe y la de Cravo Norte (Arauca).

A su vez, la Biblioteca Nacional, con sede en Bogotá, presentaba dos problemas: el deterioro de su sede y la ocupación de los espacios por terceros (la Televisora Nacional y parte del Archivo Nacional). Para 1975 se realizó un gran proyecto de remodelación como lo relata su directora Pilar Moreno de Ángel (1976)

“Ahora parece que la Biblioteca Nacional volverá a ocupar su puesto de preeminencia, ya que la dirección del Instituto Colombiano de Cultura se ha empeñado en emprender una vasta e importante remodelación y adecuación de este edificio. En efecto, el año pasado se contrató la firma de Jacques Mosseri para elaborar los planos arquitectónicos respetando el estilo del edificio. Se buscaba, además, reorganizarla funcional y técnicamente, de acuerdo con las necesidades del momento y del futuro previsible, para conservar adecuadamente las colecciones y prestar un mejor servicio a los lectores. Durante el año de 1975 se lograron recuperar 794. 75 m<sup>2</sup> ocupados por entidades que hacían parte de la Biblioteca y que gentilmente nos devolvieron estos espacios.” (p. 29)

Como se puede ver, la readecuación arquitectónica del Museo Nacional hizo parte de un proyecto más amplio de Colcultura de reestructuración y adecuación que también abarcó el Teatro Colón, la Biblioteca Nacional, el Archivo Nacional, además del museo, todos con graves problemas estructurales que no les permitían brindar al público variados servicios (ZEA, 1977, p. 19), de este hecho también se puede entender el por qué parte de la política de salvaguarda del patrimonio hacia tanto énfasis en la conservación y restauración de estos edificios y los objetos contenidos en ellos.

El Archivo Nacional de Colombia, que a su vez se presentaba como la Dirección Nacional de Archivos presentaba cuyas tareas eran las siguientes:

- a. Comprobar y asegurar la continuidad de los derechos e intereses del Estado y de las personas físicas y morales.
- b. Proporcionar a la administración un instrumento eficaz para el cumplimiento de sus funciones, así como para la planificación del desarrollo
- c. Ofrecer a la investigación científica la fuente primaria de información

- d. Servir a las necesidades de la enseñanza en todos sus niveles y ramas (LEE, 1976, p. 33)

En el momento de creación del Instituto en 1968 esta dependencia estaba incluida en la Biblioteca Nacional, sólo se convierte en división independiente a partir de 1973 teniendo un presupuesto propio. Una de las características de este período es la entrada de ayuda internacional para la preparación de personal y la tecnificación de procesos, en este caso, para el área de restauración y microfilmación, adquiridos gracias a la solicitud de Asistencia Técnica al Programa de Desarrollo de Archivos de la Organización de Estados Americanos (OEA) que fue aprobada y ejecutada en 1974 logrando el montaje de dos laboratorios y la capacitación del personal. De igual forma, los Jefes de estos dos nuevos espacios, Jorge Montoya y Noemí de Greiff<sup>19</sup> fueron designados por Colombia ante los Comités de Microfilms y Restauración del Consejo Internacional de Archivos. Una segunda característica será pues, el afán por circuitos regionales de intercambio de información, el 29 de marzo de 1977 se crea la Asociación Latinoamericana de Archivos con sede en Bogotá y teniendo al Director del Archivo, Alberto Lee López como Secretario General. Para finalizar este aparte, se puede decir que el gran problema de esta dependencia era el no tener una sede propia, para el mismo año de creación de la Asociación apenas se estaban iniciando los planes para la construcción de la misma.

Uno de las preocupaciones más nombradas tanto en la Revista como en las memorias de la ACOM, de las cuales se hablará más adelante, es la falta de conocimiento sobre el patrimonio cultural que cada país tiene,

Una de las problemáticas grandes de nuestros museos en América Latina, es que ni siquiera sabemos lo que tenemos. No existe un inventario total de los bienes culturales [...] el listado simplemente total de los museos, no existe. Pero es más todavía: ni siquiera sabemos cuántos museos existen en América Latina. (VÁSQUEZ, 1974, p. 58-59)

Para superar esto, dentro de Colcultura se crea la División de Inventario del Patrimonio Cultural cuyo objetivo no sería otro que es el de conocer con qué patrimonio contaba el país, “en base a la elaboración del registro de los bienes muebles e inmuebles del patrimonio cultural nacional tanto de propiedad pública como privada, sin excepción de género y sin fechas obligatorias” (DE LA HOZ, 1976, p. 30). La idea que acompañaba

---

<sup>19</sup> Esposa de Otto Greiff, reconocido musicólogo, poeta, ingeniero y periodista, y tía de Hjalmar Greiff, quien sería para 1976 Subdirector de Artes Plásticas de Colcultura. Ella misma estudió Bellas Artes en la Universidad Nacional y luego se iría a Italia a estudiar restauración de documentos. Su hija, Ilse, trabajaría en Colcultura en la división de Radio, y luego sería una locutora reconocida en la Radio Nacional y en la emisora HJCK.

la realización de este inventario era el de adjuntar un diagnóstico integral del monumento, no solo desde sus condiciones internas, sino también las externas para que, al momento de sistematizar esta información, junto con el Centro de Restauración, se pudiera establecer una lista de prioridades para la ejecución de los trabajos necesarios para su conservación y restauración (COLCULTURA, 1977, p. 10).

La división más transversal de esta subdirección será la del Centro de Restauración, la cual fue creada tiempo después de la organización de Colcultura, en 1974, en el antiguo convento de Santa Clara, y con patrocinio directo del gobierno italiano, a través del Instituto Ítalo Latino Americano (IILA). La inquietud por la creación de este Centro con la ayuda del gobierno italiano fue posible rastrearla hasta el III Congreso de la ACOM realizado en Medellín en 1972, donde el arquitecto Guillermo Trimmiño, quien por ese entonces era el Director de la División del Inventario del Patrimonio Cultural presentó ante los asistentes dos documentos de trabajo procedentes de la obra de la UNESCO, *La Conservación de los Bienes Culturales: con especial referencia a las condiciones tropicales*, preparada en cooperación con el Centro Internacional para el Estudio de la Preservación y Restauración de Bienes Culturales ubicado en Roma, Italia, y publicado en 1969, en español. Entre esos trabajos se encontraba el artículo escrito por Hiroshi Daifuku<sup>20</sup>(1973) *La Importancia de los bienes culturales*, quien respondiendo a la preocupación por la salvaguardia del patrimonio material producto del deterioro, del descuido y de los altos costos de la restauración por entes privados, afirma que

Una solución podría consistir en crear un laboratorio nacional central al servicio tanto de los monumentos como de los museos, que constituyese de este modo una institución suficientemente grande o importante para justificar la elevación de esos puestos a un nivel que permita sostener la competencia. (p. 59)

Sin embargo, es Paul Coremans<sup>21</sup> (1973) en *Organización de un Servicio Nacional de Preservación de los Bienes Culturales* quien da sugerencias puntuales sobre cómo

---

<sup>20</sup> “Doctor en filosofía por la Universidad de Harvard. Instructor en el Departamento de Sociología y Antropología de la Universidad de Wisconsin (1949-1952). Conservador de exposiciones antropológicas del Museo de la Sociedad Histórica del Estado de Wisconsin (1952-1954). Especialista de programa en la División de Monumentos y Museos, Unesco, (1954-1966), jefe de la Sección de Revalorización del Patrimonio Cultural desde 1967.” (DAIFUKU, 1973, p. 53)

<sup>21</sup> “Doctor en Ciencias por la Universidad Libre de Bruselas y ex-director del Instituto Royal du Patrimoine artistique, Bruselas. Director del Centro Nacional de Investigaciones ‘Primitifs flamands’ (1951-1965) y profesor de la Universidad de Gante (1948-1965). Autor de numerosas publicaciones sobre la preservación científica de obras de arte [...] Miembro del IIC, del CIM y de otras organizaciones profesionales. Falleció el 11 de junio de 1965.” (COREMANS, 1973, p. 67)

debía organizarse tal Servicio Nacional. Se pedía por ejemplo que, de ser posible, el Director fuera original del país donde se estableciera la institución, con asesoría internacional si fuera necesario, un presupuesto anual independiente, la creación de un comité asesor civil – religioso (pensando en el caso particular del patrimonio histórico-religioso), un personal mínimo que estuviera conformado por: un ingeniero para problemas estructurales, arquitectos preparados en restauración, modeladores para la decoración, copiadores para las pinturas murales, inspectores de monumentos y dibujantes; los tres fines de esta institución serían: primero, la de conservación y restauración, para la que necesitaría un laboratorio central científico o técnico que de asesorías técnicas a todas las entidades que así lo precisaren; segundo, la de investigación, a través del establecimiento de un inventario del patrimonio cultural para saber que secciones deben desarrollarse más y cuya información debe ser publicada; tercera, tener una biblioteca y un taller fotográfico, los cuales tienen que estar estrechamente vinculada a la sección de educación especialmente organizada en talleres de conservación.

La cooperación del IILA para la creación del Centro de Restauración de Colcultura se daría de la siguiente manera: por un período de cuatro años los técnicos italianos prestarían su colaboración para la organización general del centro, los implementos necesarios serían aportados por los dos gobiernos y se esperaba que en estos años se logrará una total estructuración interna y de programas de trabajo y capacitación. Después de esto, el centro pasaría totalmente a manos colombianas (TRIMMIÑO, 1974, p. 43). Como se podrá ver en el siguiente capítulo el Centro de Restauración jugó un papel importante en el montaje de la exposición de larga duración del MNC ya que la mayoría de piezas que se ubicaron necesitaron de esta labor prestada por el Centro.

Como se ha hecho hasta el momento, no se puede pasar por alto las dificultades de este Centro, que como en la mayoría de los casos sería de carácter económico. La solución que se presentó, como ya se había mencionado anteriormente para el Instituto Colombiano de Antropología, fue la de una política de economía mixta, con la creación de la Fundación para Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural:

Por tal razón, el Banco de la República, en asocio del Instituto Colombiano de Cultura, la Universidad Javeriana, la Corporación Nacional de Turismo, el Banco de Colombia, el Banco de Bogotá, la Corporación Financiera Popular, Acerías Paz del Río, Grupo Cafetero, Lotería, Licorera y Empresa de Cementos Boyacá, ha creado una fundación que tiene como objetivo primordial ‘fomentar, patrocinar y ejecutar programas de restauración y

conservación como monumentos artísticos, históricos y arquitectónicos de la nación' (COLCULTURA, 1977, p. 11)

Para presentar por completo esta Subdirección, queda por hablar de la División de Museos. La División estaba compuesta por cuatro de ellos: el Museo Nacional de Colombia ya en este año dirigido por Emma Araújo, el Museo de Arte Colonial bajo la dirección de Francisco Gil Tovar, el Museo del 20 de Julio liderado por su fundador Guillermo Hernández de Alba y el Museo Juan del Corral administrado por Mercedes Gómez Martínez, de esta lista este último es el único que no está ubicado en Bogotá, sino en Santa Fe de Antioquia. En la revista *Gaceta* se mencionan algunos de los intereses centrales de esta División:

La actividad de la División de Museos se ha dedicado a reorganizar los Museos que de ella dependen, y a promover en sus salas de exposiciones (escultura, pintura, fotografía, retablos, cerámica y dibujo, tanto de artistas nacionales como extranjeros, muchas de las cuales recorren el país), conciertos de importantes grupos y artistas colombianos y del exterior, recitales, conferencias, mesas redondas, seminarios, presentaciones de teatro, documentales cinematográficos y otras actividades culturales que se han organizado con el criterio de servicio al público. Esto con el fin de convertir los museos en entidades vivas, que brinden a sus visitantes una visión crítica del pasado. De ahí que las exposiciones periódicas que se realizan, con los fondos de cada museo, y dentro de criterios de calidad e interés histórico, contribuyen a hacer de los museos lugares dinámicos y accesibles, que se integran, en forma natural, a la existencia cotidiana de los habitantes de una ciudad. (Ibíd., p. 7)

En el anterior aparte es posible ver dos de las características que tiene la gestión de museos en estos años: primera, la preocupación por la prestación variada y constante de servicios al público tales como conciertos, pero también de tipo formativo como seminarios y conferencias, en otros documentos estos servicios son extendidos hasta nuevos espacios como cafeterías, tiendas del museo, bibliotecas, entre otros; y segunda, la prioridad de mostrar esta institución como algo “vivo”, no sólo un lugar de objetos inertes, sino en constante cambio producto de la constante investigación de sus colecciones. Como se podrá ver más adelante, estas son algunas de las nuevas especialidades pedidas a los museos, y que repercutirá directamente en los proyectos de remodelación del MNC.

Para terminar esta sección, se quisiera explorar otras dos divisiones dentro de Colcultura que parecen importantes para dejar puestas sobre la mesa varias ideas: El Consejo de Monumentos Nacionales y la Subdirección de Comunicaciones Culturales en su División de Publicaciones.

El Consejo de Monumentos Nacionales como se puede observar en la figura 1, fue un ente adjunto a Colcultura, sin embargo, su creación se remonta a la ley 163 de 1959 por la cual se dictaron medidas sobre defensa y conservación del patrimonio histórico, artístico y monumentos públicos de la Nación, ligado en un primer momento de forma directa al Ministerio de Educación. Entre sus integrantes se encontraban, siguiendo el artículo 23 de la misma ley:

1. El Ministro de Educación o su delegado
2. El Presidente de la Academia Colombiana de Historia o su delegado
3. El Director del Instituto de Antropología o su delegado
4. El Director del Museo Nacional
5. El Director del Museo Colonial
6. El Director del Museo del Oro
7. El Presidente de la Comisión de Arte Sagrado
8. El Presidente de la Sociedad Colombiana de Arquitectos
9. El Presidente de la Academia de la Lengua
10. El Director del Instituto de Ciencias Naturales
11. El Director del Instituto de Bellas Artes (ACOM, 1972b, p. 146)

Su labor consistía en la valoración del patrimonio arquitectónico urbano para la proclamación o no de este como monumento nacional, además de la veeduría en la creación y reparación de estos, de acuerdo con el artículo 21 de la misma ley:

En lo sucesivo ningún monumento público conmemorativo podrá ser erigido o reparado sin que el encargado de la ejecución de la obra, sea por administración o por contrato, haya obtenido la aprobación de los planos o bocetos correspondientes del Consejo de Monumentos Nacionales (Ídem.).

Sin embargo, este ente no trabajaría en solitario, a través del Ministerio de Obras Públicas (Sección de Locativas), se colaboraría en la logística y presupuesto para las tareas de conservación y restauración. Ya en 1963 con el Decreto 1963 que reglamentaría la Ley 163, por una parte, se le adjudican nuevas labores al Consejo teniendo que realizar el inventario de los monumentos existentes en todo el territorio nacional, y por otra se insta a que el Presidente en ejercicio de la Academia Colombiana de Historia sea el que presida este.

Resulta interesante el artículo 21 de la ley 163 en cuanto a que habla de un ente que específicamente se dedica a la selección y creación de elementos que conformarían un pasado colectivo los cuales se verían glorificados como parte de la historia de la nación, Mariela de la Hoz (1976), directora de la División de Inventario de Patrimonio Cultural para 1976 explica algunos de los principios que tenían en mente para la elección:

Tomando los postulados de la Carta de Atenas: ‘Los valores arquitectónicos deben ser salvaguardados (edificios aislados o conjuntos urbanos)...’. ‘Serán

salvaguardados si son expresiones de una cultura anterior y si responden a un interés general'. 'No todo lo que es pasado tiene derecho, por definición a la perennidad, conviene elegir con sensatez lo que debe ser respetado'. 'La noción de *monumento histórico* no se refiere solamente a las grandes creaciones, sino también a las obras modestas, que con el tiempo llegan a adquirir una significación cultural'. La Carta de Atenas nos aclara más el concepto de sector histórico y de monumento. Por lo tanto, es posible definir con mayor precisión el número de elementos que merecen ser conservados (p. 31)

Paralelamente, la Subdirección de Comunicaciones Culturales tenía como fin la transmisión de las diferentes manifestaciones culturales del país además de “promover la difusión de la cultura facilitando el libre acceso a un número cada vez mayor de colombianos” (COLCULTURA, 1977, p. 13). Para esto la subdirección contaba con varias divisiones, de las cuales aquí se presentará la de Publicaciones. Para el año de 1976 esta contaba con 3 programas de publicaciones que serían aumentadas a 5 el siguiente año, y también 2 programas de edición de discos, todos a precios asequibles al público general.

Las tres colecciones eran: la Colección Popular con 22 libros con un costo de \$10 la unidad, eran publicaciones literarias, la mayoría de autores nacionales; Publicaciones Especiales con tres libros y un costo que variaba entre los \$30 y los \$150 se trataban sobre todo de tres investigaciones académicas; la última, Colección Autores Nacionales estuvo compuesta por 25 libros, cada uno a \$50 y que albergaba más piezas literarias pero también ensayos, escritos filosóficos y tres selecciones de ensayos publicados en las revista *Mito*, *Eco* y *Voces*.

Sumado a estas tres colecciones tenemos la serie de publicaciones que ellos aglomeraron en lo que llamaron *Biblioteca Básica Colombiana*, de la cual surgieron diez libros en cada serie de las tres editadas, a excepción de la segunda que tuvo 20, los temas centrales fueron investigaciones académicas de las cuales se quisieran señalar algunos títulos que por su importancia historiográfica resaltan:

- a. De la primera serie: *Familia y Cultura en Colombia* de Virginia Gutiérrez de Pineda, *Visiones de Historia y la Sabana* de Tomás Rueda Vargas, *Colombia: Bosquejo de su Geografía Tropical* de Ernesto Guhl, *Obra Literaria* de Jorge Gaitán Durán, *La Fauna Religiosa en el Alto Magdalena* de Eugenio Barney Cabrera.
- b. De la segunda serie: *Colombia: Bosquejo de su Geografía Tropical Segundo Tomo* de Ernesto Guhl, *Tierra, Tradición y Poder en Colombia* de Nina S.

Friedemann, *Mirar en Bogotá* de Marta Traba, *Escritos sobre Economía y Política* de Salvador Camacho Roldán con prólogo de Jesús Antonio Bejarano, *La Nueva Historia de Colombia* compilado por Darío Jaramillo Agudelo, *Aspectos Sociales de las Guerras Civiles en Colombia* de Álvaro Tirado Mejía.

- c. De la tercera serie: *Compendio General del Folklore Colombiano* de Guillermo Abadía, *La personalidad histórica de Colombia* de Jaime Jaramillo Uribe, *Ensayos sobre Antropología Colombiana* de Gerardo y Alicia Reichel Dolmatoff.

Hecho especial que Colcultura publicará en 1976 *La Nueva Historia de Colombia* y que desde 1978 empezará a publicar *El Manual de historia de Colombia*, con un segundo y tercer tomo en 1979 y 1980 respectivamente. Con esto se recopilaba los principales trabajos de investigación de la nueva generación de historiadores, entre los que se encontraban Gerardo Reichel Dolmatoff, Juan Friede, Javier Ocampo López, Germán Téllez (Reconocido arquitecto restaurador), Francisco Gil Tovar (Director del Museo de Arte Colonial y miembro del Comité Asesor de Artes Plásticas del MNC) y Eugenio Barney-Cabrera (en 1976 Subdirector de Patrimonio Cultural en Colcultura y miembro también del mismo comité que Gil).

Esto no debe sorprender, desde antes de acabar el Frente Nacional el mercado editorial del país se había multiplicado exponencialmente y con esto la circulación de ideas entre los intelectuales. Editoriales como Pluma, La Carreta, La Rueda Suelta, El Zancudo, Ediciones Era, la Oveja Negra, entre otras (creadas en estos años), demuestran el movimiento de ideas,

Revistas y periódicos reflejos de las distintas sensibilidades colombianas circulaban por todo el país. La intelectualidad colombiana había pasado hacía poco por publicaciones como *Mito* y *La Nueva Prensa* y en septiembre de 1974 la revista *Eco* andaba por su número 167 (AYALA, 2003, p. 326).

Todo esto acabo con la entrada del Estatuto de Seguridad en 1978 y la censura extendida a todos los medios de comunicación, como ya se había planteado anteriormente, siendo este un golpe para toda la comunidad académica en busca de debate y de oportunidades de expresión.

Transversal a todas las divisiones y al tiempo de existencia de Colcultura, el problema de financiación estuvo siempre presente. Para 1976 Gloria Zea aseguraba una inversión de 146 millones de pesos, es decir, “un 2,72 por mil del presupuesto nacional” (ZEA, 1977, p. 18), esta cifra parecía mínima para soportar toda la burocracia que

generaba la Institución, y para 1982 el balance que se realizaba era el siguiente, que seguía sin ser muy alentador:

Año tras año, el presupuesto de inversión asignado se reduce en forma inclemente de espaldas a las necesidades, programas y proyectos que va generando el sector. El presupuesto de inversión de 1980, en Colcultura, por ejemplo, se incrementó, en relación con el de 1979, tan sólo en un 23%. A su vez, el de 1981 en relación al año de 1980 se redujo un 7%. Y finalmente, este precario estado de penuria se acentuó aún más en el presente año pues el presupuesto de inversión de 1982 se redujo en un 26.22% con respecto al del año anterior (COLOMBIA, ¿1982?, f.3).

Revisando las cifras dadas por el Ministerio de Hacienda en una publicación de 1990 sobre las cifras presupuestales nacionales entre 1970 y 1988 (que están resumidas en la tabla 1), se puede apreciar, con algunas pequeñas diferencias en cifras, los problemas económicos que enfrentó esta institución. Es importante anotar que debido al tipo de ente adscrito que era, gracias al Decreto 3154 de 1968, tenía una línea en el presupuesto nacional independiente a la del Ministerio de Educación, aunque siguiera vinculada a ella administrativamente, se deja entonces las cifras aportadas por el Ministerio para referencia y comparación.

Tabla 1. **Relación presupuestal entre 1975 y 1982 del Ministerio de Educación Nacional y Colcultura vs. Presupuesto anual de la Nación.**

Año	Presupuesto Nacional <sup>22</sup> (Millones de pesos)	Presupuesto MEN <sup>23</sup> (Millones de pesos)	Relación Porcentual MEN/Nación	Presupuesto Colcultura <sup>24</sup> (Millones de pesos)	Relación Porcentual Colcultura/Nación
1975	53.288	8.561,1	16,065	135,4	0,254
1976	57.038	10.439,1	18,302	127,8	0,224
1977	76.696	14.524,1	18,937	229,5	0,299
1978	105.386	20.326,6	19,287	271,6	0,257
1979	156.354	28.562	18,267	400,3	0,256
1980	205.551	37.923,6	18,449	596,3	0,290
1981	278.611	52.620,5	18,886	678,7	0,243
1982	344.378	68.642,8	19,932	721,8	0,209

Fuente: COLOMBIA, 1990

El aparente incremento del presupuesto nacional en esta década, así como el del Ministerio de Educación y el de Colcultura en dichas dimensiones puede ser explicado por la inflación que aquejó al país durante esta década, además de la entrada de dineros

<sup>22</sup> Este valor fue tomado del cuadro 1. Proyecto, Ley de Presupuesto y Presupuesto Definitivo (COLOMBIA, 1990, p. 15), de la columna sobre presupuesto definitivo según los informes financieros de la Contraloría General de la República.

<sup>23</sup> Este valor fue tomado del cuadro 86. Apropriaciones Definitivas (COLOMBIA, 1990, p. 90) de la columna sobre el Presupuesto Total.

<sup>24</sup> Este valor fue tomado del cuadro 319. Ejecución Presupuestal del Instituto Colombiano de Cultura (COLOMBIA, 1990, p. 333) de la columna Total Ingresos.

por entes internacionales como el Instituto Ítalo Americano para el caso del Centro de Restauración, valores que están incluidos en estas cifras. Si se observa bien, la relación porcentual permite clarificar algunas cosas, por ejemplo, que, aunque se aumente el monto total del presupuesto, al no representar esto un cambio sustancial en el porcentaje no se puede afirmar en definitiva un crecimiento real de recursos, además como se puede observar en Colcultura, si bien en años como en 1980-1981 donde se reportan 82,4 millones de pesos más para esta entidad, realmente hay una disminución porcentual con respecto al presupuesto nacional.

Muy ligado a la anterior dificultad, el mismo informe que en 1982 denunciaba el poco presupuesto con el que contaban, hacía referencia a otras dos cuestiones, la primera se refería a la deficiente organización de las instituciones culturales, así como sus mecanismos administrativos, lo cual hacía inoperante varias de las políticas estipuladas:

De otra parte, hemos tratado de ordenar el más vasto, completo, e ineficaz conjunto de leyes, ordenes, decretos, tratados, pactos, disposiciones del Código de policía, etc., encaminadas a la conservación del patrimonio histórico, artístico, arqueológico e intelectual. Como es bien sabido, todos estos magníficos textos son inoperantes, ya que carecemos de poder real para hacerlos cumplir, en forma enérgica, e intentar reprimir un inucio mercado que en pocos años ha logrado despojarnos de piezas irrecuperables, desde todo punto de vista. Esperamos que esta legislatura no solo apruebe, sino que otorgue los medios necesarios para llevar a cabo dicho propósito. (ZEA, 1977, p. 20)

La otra se refiere a que Colcultura para esta fecha no contaba con una sede propia, sino, por el contrario, con una docena de oficinas dispersas por toda la capital, lo cual “entorpece en una forma insospechada cualquier trámite, consulta o gestión que se adelante” (COLOMBIA, ¿1982?, f. 3).

## **2.2 La Intelectualidad y la Cultura Colombiana**

En el aparte anterior se pretendió describir un poco como estuvo conformada Colcultura y situar esta institución, junto con ACOM y el MNC en un contexto político particular que enmarca cada uno de los debates que surgen sobre política cultural y museos. Retomando,

Colombia, por el contrario, entraba en un silencio cultural de casi dos décadas, entre 1945-1965, y eso en el contexto de la aceleración temporal del siglo XX era mucho tiempo. Para la cronología intelectual La Violencia representa simplemente un elevadísimo ‘lucro cultural cesante’, una generación perdida, o al menos una ‘generación invisible’, como la llamó el poeta Jorge Gaitán Durán. (SANCHEZ, 2001, p. 141)

La salida a este “silencio cultural” se dio debido a una modernización general del país (SANCHEZ, 2001; URREGO, 2002) con la ampliación de las instituciones culturales (incluidas en esta las educativas), del mercado de bienes simbólicos, de la demanda de analistas sociales políticos, además de la consolidación de la industrialización y la urbanización, el crecimiento de los sectores medios y la conformación de una izquierda que posibilitó una apertura a nuevas ideas y reflexiones en torno al pasado violento del país y el futuro político de este.

El objetivo central de esta sección es lograr caracterizar los actores presentes en Colcultura durante este período, para entender el peso de sus discursos en la consolidación de las políticas sobre museos. Para ello, se retoma la definición que Urrego (2002) da de los intelectuales desde Le Goff el cual considera que es “aquel individuo cuya función social es producir o difundir ideas” (p. 13), a lo cual agrega:

En general, trabajamos con la hipótesis de Gramsci, según la cual cada sector social y político crea intelectuales orgánicos que le dan contenido a sus permanentes necesidades de reproducción. Adicionalmente, partimos del principio de que el Estado moderno, como en varias ocasiones lo ha señalado Marco Palacios retomando el análisis de Weber, transforma las políticas en acción por medio de los intelectuales. De manera que la función esencial del intelectual, resultado de la división del trabajo de dominación, es la de legítimo legitimador. (Ibíd., p. 12)

De igual manera Sánchez (2001) acuña nuevos rasgos a esta categoría: la autopercepción de la propia condición de intelectual, una organización para la acción colectiva y una relación específica con el Estado. Lo anterior no significa que esta categoría se mantenga en el tiempo y en el espacio con las mismas características y, es más, con el mismo poder de intervención en la sociedad, por lo que siguiendo a estos dos autores se argumenta que existe una historicidad del intelectual, que, aunque implique una posibilidad de tipificación para cada momento que ellos identifican no se asume como la única opción, ya que en múltiples ocasiones cohabitan viejas generaciones de intelectuales con las nuevas que se van construyendo.

Así, Urrego (2002) identifica tres etapas del intelectual en la historia de Colombia del siglo XX: en primer lugar, estos personajes aparecen subordinados a los partidos tradicionales, luego, entre 1962 y 1982 ubica una ruptura y una creación de un campo cultural, por último, se encuentra una reintegración al Estado a partir de los años ochenta, específicamente desde la presidencia de Belisario Betancur. Cada una de estas presenta un tipo que él caracteriza de la siguiente forma:

En Colombia, pasamos de los abogados, los gramáticos y los poetas de comienzos de siglo, a los profesores de la República Liberal; luego a los científicos sociales – filósofos, politólogos e historiadores- de los setenta, y, finalmente, a los economistas de la era de la globalización neoliberal. (URREGO, 2002, p. 10)

Los dos autores citados concuerdan que en este período (1962-1982) se da un tipo especial de intelectual que Sánchez (2001) por su parte llama *intelectual crítico*, mientras que Urrego (2002) como ya se vio diferencia como *científico social*. La razón de ser de la elección de estas fechas está dada por el cruce de varios eventos, por ejemplo, la fundación en 1962 del *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, revista de historia de la Universidad Nacional que inaugura una renovación historiográfica por investigadores como Jaime Jaramillo Uribe, así mismo ambos distinguen en la presidencia de Belisario Betancur, que comienza en 1982, un punto de cambio en el tipo de intelectual predominante.

Este *científico social* o *intelectual crítico* posee entre sus principales características: Primero, una independencia con respecto a los partidos y al Estado mismo; gracias a lo anterior, adoptan un discurso por la utopía social que los lleva a militar en diversas organizaciones políticas y militares de izquierda comprometiéndose por completo a la causa política; una tercera se refiere a su función, que establecen como la elaboración de una “explicación alterna de la historia de Colombia- especialmente de temas ligados al proceso de consolidación del capitalismo – y definir los fundamentos de la revolución social” (URREGO, 2002, p. 29); la difusión del pensamiento, se encuentra en cuarto lugar, cuestión que ya se ha venido referenciando con la numerosa creación de medios autónomos (y también estatales); por último, y sólo para hacer hincapié en este asunto, aparece la automarginación del Estado al no asumir puestos burocráticos dentro del sistema, asumiendo que primero debía haber un cambio total de este.

Con la llegada de los años 80, la intelectualidad que durante el período anterior se había alejado del Estado retorna a este en el gobierno de Belisario Betancur (1982-1986) debido a varias razones, entre ellas la llamada del gobierno a conformar por ellos las comisiones asesoras que llevarían a cabo los diálogos de paz con las guerrillas del M-19 y el EPL (Ejército Popular de Liberación), además del fomento de investigaciones sobre la violencia. Sumado a esto, Urrego (2002) afirma que el Estado se posiciona durante estos años como principal “empleador” y los intelectuales formados por la izquierda empiezan a ocupar puestos en ministerios e institutos como la Universidad Nacional de

Colombia y el Ministerio de Educación. En último lugar, el recrudecimiento de los métodos de lucha que emplea la guerrilla (secuestros, atentados, y el vínculo con el narcotráfico) lleva a un alejamiento de los *científicos sociales* con el movimiento armado.

Teniendo como base lo escrito por estos dos autores, y los documentos hasta ahora analizados, se hace necesario ampliar y complejizar un poco más el movimiento intelectual en estos años. Se habla de ampliar debido a que en los estudios realizados por estos autores las instituciones base para estudiar a estos intelectuales fueron la Universidad Nacional de Colombia, el Partido Comunista y sus respectivas revistas, los dos partidos tradicionales, y otras, como Colcultura, son vistas meramente como instituciones normalizadoras de estos intelectuales,

Desde el punto de vista regulador, otra institución que mantuvo sus funciones en la normatización de los intelectuales fue el Ministerio de Educación Nacional a través de instituciones como Colcultura. Las colecciones publicadas consagraron a un tipo específico de intelectuales, establecieron qué era lo representativo de la producción intelectual, etc. (Ibíd., p. 157)

Y complejizar ya que, como parte de la primera sección de este capítulo, se pudo observar que una fracción de la intelectualidad, que no es mínima, estaba haciendo parte del Estado a través de Colcultura, y si bien la división de publicaciones solo publica a un círculo que es posible definir rápidamente, no aleja a varios de los más importantes y controvertidos científicos sociales de la época, como la misma Marta Traba de la que se hablará en el siguiente capítulo, y quien fue deportada precisamente por cuestiones políticas. Solo para recordar, el Manual de Historia de Colombia y la Nueva Historia, fueron dos de las publicaciones cumbre del Instituto y también lo serán para esta redefinición de una historia de Colombia desde una nueva generación de historiadores profesionales que se alejan de la Academia Colombiana de Historia, el cual generó desde el momento de su creación los discursos oficiales de legitimación.

Se tiene así, en un somero análisis, que dentro del mismo Estado también hay presencia de una intelectualidad de la cual emergen discursos de cambio y utopía, alejándose entonces, de las caracterizaciones aportadas por los dos autores que apartan a todos los agentes de este campo cultural del gobierno y de los partidos tradicionales. Tal vez, una salida para esta encrucijada la aporte Sánchez (2001) al hablar de los *intelectuales para la Democracia* que emergen con el gobierno de Betancur, académicos que entran al Estado como facilitadores en las comisiones de paz entre el gobierno y los

grupos guerrilleros. Lo interesante de esta definición de intelectuales son las pretensiones de estos personajes al trabajar dentro del sistema:

Desde este punto de vista, no disimulan ellos su pretensión, por limitada que sea, de incidir en las políticas estatales, ("*intelectuales del Estado*"), en los actores políticos y en la construcción de instituciones democráticas ("*intelectuales en la política*"), o en el acompañamiento a los nuevos movimientos sociales, los "*intelectuales de la nueva ciudadanía*", o intelectuales *societarios*, que pretenden convertirse en los voceros de los marginados. Todo esto sin menoscabo necesariamente de la autonomía que le confiere su pertenencia al campo cultural (SANCHEZ, 2001, p. 146).

Es importante observar que, si bien se les considera *Intelectuales del Estado*, no por ello pierden lo que los identifica como intelectualidad en la época anterior, es decir, la búsqueda de la utopía. Esta podría ser la forma más apropiada para caracterizar a los funcionarios de Colcultura durante el período estudiado, institución que no solo normaliza a partir de quién es y quién no es publicado, sino que también produce representaciones de lo nacional a través de, por ejemplo, el Instituto Colombiano de Antropología, los Archivos y Bibliotecas y también el MNC y los otros museos pertenecientes al Instituto.

Para tratar de ejemplificar lo dicho con anterioridad, se quisiera mostrar uno de las categorías implementadas por Colcultura sobre la cual se trabajó toda la política cultural de este período, la *cultura colombiana*, para esto se analizarán dos artículos, ambos salidos de *Gaceta*, el primero de Jorge Eliécer Ruiz<sup>25</sup> (1978) llamado *El nuevo orden cultural internacional* publicado en la sección La Separata del número 18 de la revista. El otro texto proviene de la directora de Colcultura, Gloria Zea Uribe (1977) titulado *La Nueva Cultura Colombiana*<sup>26</sup>, también de la sección La Separata, pero del número 10. Para lograr este fin, se deberá empezar por una definición global sobre lo que para ellos representaría esta tal *cultura colombiana* y de ahí partir para analizar segmentadamente el siguiente fragmento para exponer algunas cuestiones específicas:

Toda persona tiene derecho a la cultura; a toda la cultura. De ahí la importancia de la cultura colombiana, en este momento: no se trata de una cultura formal,

---

<sup>25</sup> “Escritor, ensayista, poeta y crítico literario, vivía en función de estudiar, pensar y crear. Estuvo vinculado a las universidades Distrital, Nacional, Jorge Tadeo Lozano y Central, unas veces como directivo y otras como asesor. Fue director de la Biblioteca Nacional, subdirector de Colcultura, secretario general del Ministerio de Educación (cuando no existía el cargo de viceministro), consultor de la Unesco y de las Naciones Unidas, consejero cultural de los presidentes Belisario Betancur y Virgilio Barco” (PÁEZ, 2011). Además de lo expuesto fue uno de los principales escritores de la revista *Mito*, la cual tuvo una existencia corta, de 1955 a 1962, pero que renovó la literatura colombiana al alejarse de las tendencias tradicionales. En los documentos revisados, desde 1977 aparece como Subdirector de Comunicaciones Culturales.

<sup>26</sup> Esta separata está incluida en el número 10 de la revista donde se realizó un informe general de Colcultura. Se trata de la conferencia pronunciada por Gloria Zea ante la Sociedad Colombo-británica de Bogotá, en marzo de 1977.

desvinculada de las realidades nacionales; ni de una cultura extranjerizante, mirando siempre hacia otra parte; ni de una cultura dependiente de la holgura económica, o el ocio creador. Ni de una cultura elitista y literaria. Todo lo contrario: se trata de una cultura viva, polémica, actuante, que se ha diversificado al máximo, y para la cual todas las formas de expresión resultan válidas: el cine y los títeres, la antropología y la historia, el folklore y la danza, la ópera y la pintura, el teatro y el periodismo; la investigación de nuestro pasado y la proyección de nuestro futuro. (ZEA, 1977, p. 18)

Primera parte, la Cultura. Para definir este concepto, Ruiz (1978) se refiere a la Conferencia Intergubernamental sobre los aspectos institucionales, administrativos y financieros de las políticas culturales convocada por la UNESCO en 1970 al afirmar que la cultura es un derecho humano conectado a su desarrollo individual y de la comunidad. Se establece, pues, que “el establecimiento y fortalecimiento de la identidad nacional mediante la acción cultural, puede incluso considerarse como un requisito previo del progreso social y económico en las condiciones postcoloniales” (p. 17-18). Como se verá también en las memorias de la ACOM, es cosa habitual que estos dos términos, cultura y desarrollo vayan de la mano para demostrar que una no puede estar sin la otra sin experimentar terribles consecuencias.

Además de la cuestión del desarrollo, otro elemento resalta, al definir la cultura como un derecho estos dos intelectuales establecen una posición política al respecto que como apunta Urrego (2002) representa:

La resignificación por parte de la izquierda de la noción de cultura, la explicación de su dimensión política y de su esencia como parte constitutiva de lo humano- y no como atributo de una sola clase-, redefinieron las normas de la distinción social, la valoración de los lugares de la producción simbólica, e impusieron la perspectiva de una democratización, desde abajo y por las vías de hecho, de la distribución del capital simbólico. (p. 159)

De esta forma, no sólo se ve esta como un derecho de todos, sino también ella misma se redefine para englobar tanto la de las élites como las del pueblo, siendo “las más refinadas obras de arte, pero también las elocuentes coplas del folklor popular. La cultura es un todo, pero un todo dinámico.” (ZEA, 1977, p. 16). Esta asociación constante a lo dinámico, a lo vivo, a lo orgánico de estas manifestaciones que se mueven, que cambian, son referentes constantes que piden ser estudiadas, comprendidas, aceptadas, e incluidas en las instituciones culturales, porque es esta cultura “como expresión de la vida de un pueblo [...] lo que la distingue de otros pueblos y lo que le permite reclamar y ejercer el derecho a ser oído y respetado, en el concierto de otros pueblos” (RUIZ, 1978, p. 20).

Para Gloria Zea (1977), la única forma de formular una política cultural coherente que ayude al desarrollo debía tener en cuenta las transformaciones por las que estaba pasando el país: la explosión demográfica, el éxodo rural, las grandes concentraciones urbanas, el cambio de mentalidad, y continuaba diciendo “la cultura no es ya un hecho espiritual, es un hecho material, social, económico” (p. 17), sin suplir las necesidades básicas de vivienda, alimentación, trabajo y educación de la población no había posibilidad de diseño de una política coherente:

En otras palabras: democratizar efectivamente la cultura, e integrarla con la vida cotidiana del trabajador, acrecentando, así, su potencialidad de transformación y cambio. La cultura, como expresión y conciencia de un pueblo, ha de ser elemento prioritario en el desarrollo de este, y no es independientemente, en ningún momento, del derecho al trabajo y de la libertad de expresión. Además, la cultura no es un bien que se imparte, de arriba a abajo, sino una creación permanente que se realiza, en todos los sentidos. No solo del centro a la periferia, sino de la periferia al centro, con participación efectiva de la comunidad, en el diseño de sus programas, y en la ejecución de los mismos, buscando así impulsar la inter-comunicación entre las regiones, y el conocimiento mutuo de sus logros. (Ibíd., p. 21)

Segunda parte, el miedo a la transculturación. Un elemento que ha aparecido constantemente en los documentos trabajados es el de este sentimiento a ser absorbido por otras culturas, en donde no habría un proceso de sincretismo, sino de pérdida de todas las manifestaciones que compondrían aquella *cultura colombiana*. Frente a esto, se hace necesario guardar, recolectar, depositar y exhibir objetos materiales de las culturas propias para recordar qué y quiénes somos, y no caer en las presiones externas, en la denominada transculturación.

Para ilustrar mejor este punto, Jorge Ruiz (1978) en su texto logra plasmar las diferentes posibilidades que se abrían al futuro del país como resultado de un intervencionismo que puede ser evidenciado en las ayudas internacionales dadas por medio de la UNESCO, la OEA, y otras entidades diplomáticas de diferentes países europeos, Estados Unidos y Canadá que apoyaban, como en el caso del Centro de Restauración, la formación de personal y la creación de laboratorios especializados, pero que al mismo tiempo imponían ciertos estándares y líneas generales que estos países beneficiados debían adoptar, de esta forma escribe:

Pero por estas mismas razones se ha vuelto mucho más difícil preservar la identidad y la autenticidad cultural y defenderlas contra las agresiones que se originan, consciente y planificadamente o como subproducto de actividades económicas, en los centros mundiales de la industria cultural. Esta cercanía y esta inevitable interrelación de los pueblos pueden ser una bendición para el

cultivo y el estímulo de la pluralidad cultural o constituir el principio de la uniformidad incolora y amorfa. (RUIZ, 1978, p. 16)

Esta sensación que describe Ruiz no pertenece solamente a la intelectualidad colombiana, en el III Congreso de la ACOM, en los documentos de trabajo que presentó Guillermo Trimmiño los cuales ya fueron comentados en el aparte anterior, Hiroshi Daifuku (1973) comenta sobre este mismo asunto:

En los países de las regiones tropicales, el peligro que corren las tradiciones culturales es mayor todavía. En vez de un desarrollo gradual, la industrialización provoca en ellos cambios bruscos y con frecuencia destructores, lo que aumenta la necesidad y la urgencia de reunir y preservar los objetos más significativos antes de que desaparezcan. Además, debido a que muchos de los cambios obedecen a influencias externas más que a una evolución interior, la ruptura entre el pasado reciente y el presente es mucho más radical que en los países donde la industrialización es un fenómeno antiguo. (p. 56)

Tercera parte, la difusión de la cultura. Como se ha venido reiterando a lo largo del capítulo, este período tiene como una de sus principales características la creación de una gran cantidad de medios alternativos de difusión. Colcultura no escapa de esto, y a través de su Subdirección de Comunicaciones Culturales crea un programa para radio y televisión, además de la revista *Gaceta* de la que ya se ha hablado, todas con el principal objetivo de la divulgación a la mayor cantidad de personas de aquella cultura, visto esto como forma de democratización. Urrego (2002) anota sobre esto:

Lo primero que llama la atención es que la cultura es presentada con dos componentes: la divulgación cultural y la sección de cultura popular y espectáculos. Lo predominante es la visión elitista y aristócrata de la cultura. Es evidente que la gran cultura hay que difundirla y el folclor hay que presentarlo como espectáculo. (p. 167)

En diciembre de 1974 se inicia el programa de radio del Instituto con el nombre de *Especiales de Colcultura*, un espacio de media hora que comenzó a emitirse cada semana (Sábados a las 9:30 pm) en la Radiodifusora Nacional de Colombia y que para 1976 ya contaba con 92 programas emitidos, tenía como objetivos “no sólo la divulgación de intensa actividad que lleva a cabo el Instituto en diversos campos, sino también, establecer una oportuna y necesaria fuente de información sobre los eventos más destacados de la cultura” (COLCULTURA, 1977, p. 34).

Un año después y en asocio con RTI Televisión, se pone al aire el programa de televisión llamado *Páginas de Colcultura*, con una duración de 50 minutos sin comerciales, mostrando diversos aspectos del “desarrollo intelectual” del país. En 1976 y con el asocio de la empresa privada, Colgate Palmolive, lanza la serie *Palco de Honor* en

los cuales se difundían algunos espectáculos que se presentaron en el Teatro Colón de Bogotá, lo anterior

[...] ha confirmado la idea de que solo a través de los medios de comunicación masiva es factible tener acceso a un sector muy amplio de nuestra población, en ocasiones injustamente marginada de los bienes culturales. (Ibíd., p. 35)

Por su parte, *Gaceta* tiene su primera aparición en 1975, su intención era la difusión de todas las manifestaciones culturales, por lo que además de ensayos académicos, se encuentran números dedicados a alguna área en particular, por ejemplo, el número 3 está dedicado enteramente a las artes plásticas donde escriben académicos como Marta Traba, Gabriel Giraldo Jaramillo, Eugenio Barney, Eduardo Serrano, Francisco Gil Tovar, Sebastián Romero. El número 5 estuvo centrado, esta vez, en cine, y el 7 en teatro. Algunos de sus números también se enfocaron en algún hecho en particular, por ejemplo, el número 19 fue editado en conmemoración de los 200 años de la fundación de la Biblioteca Nacional, así como el número 12 y 13 fueron una doble publicación en homenaje al historiador Luis Ospina Vásquez. Ya los otros números consultados dividían la revista en varias secciones como plásticas, música, filosofía, literatura, la divulgación de algunas investigaciones académicas en el área de las humanas, y la presentación de espacios como museos (en el número 2 se hace una presentación del Museo de Artes y Tradiciones Populares, y en el 8 del Museo la Tertulia). Es notoria la cantidad de intelectuales que escriben en sus páginas: Gabriel García Márquez, Luis Vidales, Danilo Cruz Vélez, Pedro Gómez Valderrama, Jaime Jaramillo Uribe, Javier Ocampo, Gonzalo Hernández de Alba, Javier Villegas, Luis Eduardo Nieto Arteta, Jorge Orlando Melo, Ernesto Guhl, Álvaro Mutis, Virginia Gutiérrez de Pineda, Nina Friedemann, entre tantos otros, cumpliendo con esto el fin de que la revista

[...] sirva de punto de unión y de referencia constante del estado actual del trabajo cultural en Colombia en todos sus órdenes, al servicio de todas las personas, grupos e instituciones que laboran en pro del desarrollo intelectual colombiano. (COLCULTURA, 1977, p. 36)

Retomando lo dicho hasta el momento, emergen algunas características de estos *Intelectuales del Estado* (SANCHEZ, 2001), que como Jorge Rojas, Gloria Zea y Jorge Ruiz, están constantemente reflexionando sobre la política cultural que debería tener el país, además de asumir desde su trabajo en Colcultura el papel de difusores, cumpliendo la labor de productores y reproductores del conocimiento: Primero, en lo leído hasta el momento en la revista *Gaceta*, ninguno de los actores deja claro su pertenencia a algún

partido político, tradicional o de izquierda, aunque no por ello dejan de lado cuestionamientos importantes al gobierno sobre cómo se están aplicando sus políticas de salvaguardia al patrimonio nacional, o los pocos recursos con los que cuentan; segundo, se percibe la pertenencia de la mayoría de ellos a una *élite* (ECHEVERRI, 1997), compartiendo lazos familiares con políticos de alto nivel, o como en el caso de los De Greiff en donde varios de ellos han ocupado puestos en varias instituciones culturales; en un tercer lugar, se identifica en varios de sus discursos, una forma literaria inspirada por la aspiración hacia la utopía, ese gran cambio del sistema que haría mejorar aquella *cultura colombiana*; por último, al ser intelectuales que se establecen en Colcultura, abogan constantemente por la institucionalidad, es decir, que las transformaciones deben pasar necesariamente por el sistema y dispuestas en las políticas emanadas desde ahí.

### 2.3 El inicio de la museología como disciplina en Colombia. ACOM<sup>27</sup>

La Asociación Colombiana de Museos (que en algunos documentos aparece con la adición: Institutos y Casas de Cultura) se origina a partir de las conclusiones del Primer Congreso Nacional de Directores de Museos reunido en 1970, y sus estatutos aparecen el 25 de noviembre de ese mismo año. Estos primeros estatutos (que luego serían reformados en 1981), fueron firmados por Carlos Chaparro, Director del Museo de Arte Religioso de Duitama en el cargo de Presidente de la Asociación, María Victoria Aramendia, Directora del Museo Santa Clara y Vicepresidenta de ACOM y German Ferrer Barrera, Director del Museo de Arte Contemporáneo El Minuto de Dios y Secretario de Actas.

Seguendo los estatutos aprobados en 1981, las siguientes serían las funciones de ACOM:

Es una entidad sin ánimo de lucro, constituida por los museos colombianos, cuyos objetivos son, entre otros, los siguientes:

- Fomentar el desarrollo de los museos del país
- Promover y proteger sus intereses

---

<sup>27</sup> El título de esta sección surge de la afirmación hecha por Marta Combariza, William López y Edmon Castell (2014), en el texto publicado por ellos *Museos y Museologías en Colombia*, quienes identifican en la creación de la ACOM el inicio de la museología como disciplina en Colombia, insistiendo de igual forma que esta se dio de forma marginal y aislada del campo académico. No es el objetivo de este capítulo ahondar en esta hipótesis, sino el de caracterizar algunos de los discursos expuestos por ellos en los cuatro congresos estudiados, sin embargo en un primer vistazo se puede observar que figuras como Luis Vélez del Museo Universitario de la Universidad de Antioquia, o la presencia de Mario Vásquez en estas reuniones, además del intento continuo de la creación de cursos y programas educativos de mayor envergadura podrían hacer replantear esta concepción y generar nuevas preguntas sobre el “fracaso” de esta organización en su inserción al campo académico.

- Estimular la formación de personal especializado en la profesión museística
- Cooperar con las organizaciones extranjeras de museos, en todas las actividades encaminadas a obtener una mayor colaboración recíproca entre los establecimientos museales de todos los países
- Divulgar, mediante publicaciones periódicas, información relacionada con la problemática de los museos
- Asesorar a sus asociados
- Además emprender campañas de revitalización por medio de filiales regionales y buscar mecanismos para lograr la autofinanciación de los museos.” (ACOM, ¿1981?, p. 11)

Sobre esto, valdría la pena resaltar la idea que en la Asociación se tiene sobre museo, que realmente se aproxima a la de Colcultura, y que más adelante se completará con lo expuesto en los diferentes congresos:

Se precisa de la colaboración de todos los directores de museos del país para que esta entidad realice la labor de dotar a Colombia de *auténticos museos vivos*, donde cada obra, cada rincón, no sean muestrario yerto, sino elemento que contribuya a una activa difusión cultural cual es el fin de un museo. (ARAMENDIA, 1972, p. 7, subrayado mío)

Como se puede observar se sigue rondando sobre esta imagen de la renovación del museo no como un depositario de objetos “muertos”, sino como un espacio lleno de vida, vida que será brindada por la interacción que tenga la comunidad con esta institución, como bien lo expone la directora de Colcultura para 1977: “No nos interesa, solo, “un inventario de muertos”, sino un apoyo a los vivos.” (ZEA, 1977, p. 19).

Los documentos que se analizan en este estudio son las memorias de los cuatro primeros congresos de la Asociación, si bien se sabe que se generaron también libros del quinto y sexto congreso no fue posible encontrar una copia física de estos números en particular, desde ahí no se tiene seguridad de una continua publicación en los años posteriores, y si se observa el número de páginas (45) de la siguiente publicación de la que se tiene conocimiento, las del XII Congreso que tuvo por nombre *El museo como empresa cultural*, puede que el problema de la financiación sea la explicación de este vacío documental. Por último, se revisaron los cuatro primeros boletines publicados por ACOM por intermedio del Museo de Tradiciones Populares.

Una característica general de todas las publicaciones son los errores tipográficos que se encuentran en ellas, además de que en algunas ponencias son obvios los problemas de redacción, esto podría reafirmar la hipótesis de los pocos recursos para publicación que no permitía una revisión de estilo apropiada antes de su salida en forma de memorias. Sumado a lo anterior, es posible constatar la referencia continua a casos internacionales

de museos, no sólo de América Latina, sino de Estados Unidos, Canadá y de países europeos, además de la continua preocupación por generar circuitos de préstamos de obras y circulación de exposiciones además de la presentación de especialistas extranjeros para la formación continua del personal que está dentro del museo.

El primer congreso es realizado en marzo de 1970 en Duitama, Boyacá, con la asistencia de 32 delegados en donde no se contó con la presencia de los directores de los cuatro museos adjuntos de Colcultura lo que valió una resolución al final del congreso señalando este hecho:

Resolución No. 29. El Primer Congreso Nacional de Directores de Museos, RESUELVE:

1. Expresar su desaprobación ante el hecho de que los Directores de los cuatro Museos oficiales más importantes del país, se hayan abstenido de asistir a sus deliberaciones y de hacerse representar en ellas.
2. Declarar que la ausencia de los Directores de los Museos Nacional, Colonial, Nacional de Antropología y Veinte de Julio, es prueba válida de una actitud de desinterés de parte de los mismos hacia problemas y necesidades de los Museos del país, y testimonia una vez más la imperiosa necesidad de que los Museos colombianos estén dirigidos por personas que posean un auténtico espíritu de servicio.

Transcríbese al Instituto Colombiano y a los funcionarios mencionados (ACOM, 1972, p. 52)

Más adelante y por medio de otra resolución es posible ver como se continua con el rechazo y crítica hacia estas instituciones, en este caso, del MNC, encaminando todos los señalamientos hacia un factor que como más adelante se verá fue uno de las principales preocupaciones, la preparación del personal:

“Resolución No. 34. El Primer Congreso Nacional de Directores de Museos, RESUELVE:

Solicitar con todo respeto al Instituto Colombiano de Cultura que emprenda total reorganización administrativa y técnica del Museo Nacional, ya que este presenta actualmente graves fallas de índole funcional que sólo podrían ser subsanadas cuando se renueve el personal que actualmente presta allí sus servicios.” (Ibíd., p. 52)

En agosto de 1971 se reúnen de nuevo pero esta vez en la ciudad de Bogotá, en el Planetario de la ciudad. Ya en este congreso, se dobla la asistencia con 65 delegados incluyendo al MNC y el Museo 20 de Julio. El acto inaugural es precedido por el Ministro de Educación Luis Carlos Galán Sarmiento, el entonces director de Colcultura, el poeta Jorge Rojas, y el Presidente de ACOM y Director del Museo de Arte Religioso de Duitama, Carlos Chaparro (quien había sido el organizador del congreso anterior),

además de Alicia Dussan de Reichel- Dolmatoff<sup>28</sup> como Jefe de la División de Museos de Colcultura. Aprovechando la presencia de estas figuras, dentro de las conclusiones finales por mesa aparece un llamado a vincular esta Asociación con el Consejo Internacional de Museos (ICOM)<sup>29</sup>, desvelando la intención de que ACOM se convierta en el portavoz de todos los museos colombianos:

5. Afiliase la Asociación Colombiana de Museos al Consejo Internacional de Museos (ICOM), con el fin de que todas las experiencias recogidas por éste organismo, sean aprovechadas por nuestros museos.
6. Teniendo en cuenta que ACOM es la Organización Colombiana de los Directores de Museos, se constituirá como único representante legal del país, ante las organizaciones internacionales del mismo tipo que la nuestra, (como es ICOM) constituyendo la Junta Directiva de ACOM la **Comisión Colombiana** que nos represente. Como Presidenta honoraria de dicha Comisión se nombrará a doña Teresa Cuervo, por los servicios prestados en beneficio de los museos. (ACOM, 1972b, p. 151.)

De igual forma, esta petición por un espacio en el ámbito internacional vino conjunta a espacios específicos en diferentes instituciones nacionales como en la Corporación Nacional de Turismo, el Instituto Colombiano de Cultura, y la Junta Asesora del Consejo de Monumentos Nacional, visto de esa forma, se puede considerar que si bien la ACOM no surgió como una institución oficial, ya aquí hay una expresa búsqueda por este estatus, lo cual significaría una partida presupuestal para el sostenimiento de estos museos.

Entre el 6 y el 10 de junio de 1972 se realizaría en la ciudad de Medellín el Tercer Congreso de ACOM, se resalta la presencia de 76 participantes (sin ningún delegado del MNC) además de Hugues de Varine del ICOM en las reuniones que se llevaron a cabo durante el Congreso. Un cambio que se observa con respecto a los anteriores encuentros, es la disminución de ponencias de tipo generales y teórico-metodológicas sobre los museos, su función y sus problemáticas, así como el aumento de trabajos, o mejor,

---

<sup>28</sup>Nació en 1920, estudió en el Gimnasio Femenino en Bogotá. Después de una corta estancia en Berlín por estudios y donde tuvo que salir por la entrada de la IIGM, regresa a Colombia a estudiar en la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional de Colombia, de donde se retira un año después para entrar en 1941 al recién fundado Instituto Etnológico Nacional, adscrita a la Escuela Normal Superior donde se convertiría en la primera mujer antropóloga. Junto con su esposo Gerardo Reichel Dolmatoff, de origen austriaco y antropólogo, escribiría cerca de 20 publicaciones y en solitario más de 30, además fueron fundadores del Departamento de Antropología de la Universidad de los Andes, primero de su clase en Colombia. En cuanto a su paso por los museos, en 1967 fue la asesora técnica del montaje del Museo del Oro, lo que le valió luego su postulación como Jefe de la División de Museos en Colcultura (PINEDA, 2012; BARRAGÁN, 2014).

<sup>29</sup> El Consejo Internacional de Museos, es una organización creada en 1946 por profesionales de museos, como órgano consultivo del Consejo Económico y Social de las Naciones Unidas. En la actualidad reúne a más de 35.000 museos en el mundo con la misión de garantizar la conservación y transmisión de los bienes culturales.

informes dando a conocer diferentes instituciones museales locales, su constitución, acervo y colecciones, frente a esto Luis Fernando Vélez, Director del Museo Universitario de la Universidad de Antioquia y presidente del Comité Organizador escribe:

Hubo un gran realismo sobre lo que podría esperarse de este y de casi todos los congresos similares. Con ellos no pueden solucionarse los problemas de las instituciones de cultura, como por arte de magia. Lo que verdaderamente vale es el contacto entre personas que tienen un mismo oficio y unos mismos intereses culturales. La posibilidad de intercambiar ideas y experiencias. El estrechamiento de relaciones personales que por fuerza llegan a redundar en beneficio de las respectivas instituciones. (VELEZ VELEZ, 1973, p. 31)

El último documento de memorias estudiado en el presente trabajo es el producto del IV Congreso Nacional y I Internacional realizado en Pasto<sup>30</sup> en 1973. Dentro de los invitados especiales estuvo Mario Vásquez<sup>31</sup>, Subdirector del Museo Nacional de Antropología, con la ponencia *Capacitación Museográfica. Problemática de los Museos en América Latina*, sin embargo, si bien hubo conferencistas internacionales, la asistencia con respecto al año anterior disminuyó a 57 asistentes. La razón por la selección de esta ciudad como sede del encuentro se encuentra en la política mencionada más arriba de descentralización que acompaña a Colcultura desde su creación, como bien resalta Trimmiño (1974) en su intervención inaugural:

Dentro de su política actual, el Gobierno Nacional por intermedio del Instituto Colombiano de Cultura, está encaminando su acción hacia tres frentes de acción inmediata: Descentralización de las actividades culturales, penetración en la comunidad y dirección de programas hacia la niñez y la juventud. Los tres frentes hacen parte del Plan Nacional de Desarrollo Cultural y para llevarlos a cabo se cuenta con la asesoría de la UNESCO y de Organismos Internacionales. (p. 42-43)

Esta descentralización cultural estaba pensada como forma de desarrollo del potencial económico y social de una región, por lo que este tipo de eventos impulsaría la creación de organizaciones culturales y fortalecería el presupuesto recibido por las ya existentes:

Creía asimismo y sobre esto fundamenté mi propuesta, que era necesario impulsar la región, apoyarla y estimularla en todos los campos, especialmente en el cultural para lograr su acelerado desarrollo. La época del centralismo bajo todo concepto ya ha sido superada. No se puede seguir pensando que la capital

---

<sup>30</sup> Ciudad ubicada al Sur de Colombia, capital del Departamento de Nariño.

<sup>31</sup>“Mario Vásquez [...]. É considerado pai da Museologia Comunitária do México e figura chave do processo de construção de uma Museologia de base comunitária construída por meio do Instituto Nacional de Antropologia e História. Participou dos Encontros do ICOM de 1958, no Brasil; de 1962, no México, e no de 1972, no Chile, demonstrando sua militância, profissional e intelectual, nas discussões do campo museológico.” (BERG, 2015, p. 52)

o los grandes centros urbanos son los que tienen que absorber y llevar a cabo los programas de diferente índole. (Ibíd., p. 41)

Desde el análisis de las memorias de los cuatro primeros congresos de la ACOM (en las memorias del XII Congreso no fue transcrita ninguna ponencia, tan solo la programación y un pequeño directorio de museos), se han sistematizado algunas temáticas claves para entender el ambiente general de la discusión, las preocupaciones y problemas que los directores y el personal presentó sobre los museos colombianos en cada uno de estos encuentros. Es necesario resaltar que en muchas ocasiones se hace referencia directa a Colcultura, esto debido a que personajes como Alicia Dussan y el mismo Trimmiño, del que ya se ha hecho mención, fueron ponentes asiduos en estos cuatro años, ambos, en directa representación del Instituto, siguiendo una de las funciones atribuidas a esta institución: “cooperación en la creación y funcionamiento de organismos y servicios culturales que tengan fines específicos, en los sectores y áreas no cubiertas por entidades establecidas” (COLCULTURA, 1977, p. 1).

Una primera temática identificada dentro de las memorias es el que tiene que ver con el museo y su labor de divulgación cultural para el desarrollo de la comunidad. Este es un tema ampliamente discutido durante el primer y el segundo congreso, y retoma lo hablado en la sección anterior sobre la democratización de la cultura, ya que esta difusión está pensada para abarcar a la mayor parte de la población, arguyendo que esta sea “la función social del museo”, así lo plantea Diego Renato Salazar (1972), director del Centro de Historia de la Cultura, en su ponencia presentada al II Congreso titulada *La Importancia Social del Museo y su proyección a la comunidad*:

Ante esa situación creemos que indiscutiblemente, aún no podemos llegar a los museos de grandes costos, pero sí aproximarnos en lo posible, a ellos, para lo mejor del museo y lo que es más importante y lo justifica, o sea servir a la sociedad, en el conocimiento y aprovechamiento público: LA FUNCIÓN SOCIAL DEL MUSEO; llevar a todas las capas sociales, sin distingo alguno y en su propio lugar de actividades los beneficios que por múltiples razones están limitados, al tener en lejanos lugares o con horarios muchas veces incómodos, los museos. Si no prestan la función de exponer la cultura al pueblo que le ha creado y que debe ser directamente su beneficiario, el museo se convierte en una pieza fósil para estudio de quienes reúnan las condiciones indispensables de visitarlos con los objetivos, muchas veces, menos importantes de un País. (p. 106)

Del fragmento anterior es posible retomar una idea constante, el del museo como un espacio vivo para la cultura, por lo que se hace importante una interacción continua con el público, ya que es desde ahí que se presupone se daría el movimiento que alimentaría y mantendría viva esta institución, ya Alicia Dussán (1972b) decía en su

intervención en la inauguración del II Congreso que el lema del futuro de los museos del país debía ser el “Servicio a la comunidad” (p. 72). Esta preocupación por la comunidad no nacía del aire, como lo muestra Berg (2015) desde el encuentro internacional *Sobre a Função educativa dos museus*, ocurrido en Rio de Janeiro en 1958, pasando por México en 1962 con el congreso titulado *El Museo como centro cultural de la comunidad*, y la mesa redonda *El desarrollo y el papel de los museos en el mundo contemporáneo* realizada en Santiago de Chile en 1972, ya es común encontrar este término vinculado al del museo y al de centro de desarrollo cultural. Justamente en las memorias del IV Congreso y como invitado especial aparece la figura de Mario Vásquez, reconocido museólogo mexicano con el documento titulado *Problemática de los Museos en América Latina*, en el que presenta varias de las preocupaciones centrales: falta de presupuesto, de un inventario general del patrimonio cultural material, de investigación de las colecciones, de comunicación, de interdisciplinariedad, y de trabajo con la comunidad, sobre este último apunta:

Hay personas que han visitado los museos desde que eran pequeños, que los han llevado sus maestros de escuela y nunca han regresado en su vida; y no les ha hecho falta aparentemente. No sienten que están mancos de ningún elemento, ni espiritual, ni material. Ese es un problema de los muchos, además de la conservación, de la investigación y de la exhibición, que se le presentan al museo. El problema de su proyección a la comunidad. (VÁSQUEZ, 1974, p. 55)

Y agrega:

Qué le dicen los museos, grandes, medianos, pequeños, a esa comunidad? Cómo participa en la vida inmediata de esa comunidad? Ese es otro de los problemas, porque si no participamos nosotros en la vida directa de la comunidad, automáticamente no podemos esperar jugar ningún papel dentro de la vida de la comunidad. Y nos superará la radio, el periódico, los clubes, en fin, nos superarán las casas de la cultura. (Ibíd., p. 59)

Es a partir de estos encuentros que es pensado el fin último del museo, ya no con atribuciones como coleccionar, exhibir, o investigar para un círculo muy cerrado de personas, ahora se debía incorporar a la comunidad con movimientos continuos del centro a la periferia y viceversa los cuales alimentarían este órgano vivo que sería el museo.

Alicia Dussán, quien había participado en la mesa redonda de Santiago de Chile en su calidad de directora de la División de Museos, en su intervención en el I Congreso anota que “el museo del 70 debe orientarse de tal manera que presente a las nuevas generaciones toda la realidad de nuestro pasado, pero en forma de testimonio vivo y no como reliquia desvencijada” (1972, p. 24), a lo que añade que el “museo moderno” tiene

como una de sus principales funciones la divulgación cultural para conectar a esa comunidad al museo. De igual forma, Luis Carlos Galán (1972), reconocido político del Partido Liberal, y en este momento ministro de educación, en su intervención inaugural de aquel II Congreso retomaba la discusión:

Tendrá singular trascendencia que los Museos revisen sus técnicas de comunicación con el pueblo mismo, que revalúen las modalidades de su existencia y se pregunten si en realidad se encuentran colocados en el centro de una comunidad viva o al margen de ella, y si verdaderamente están en condiciones de jugar un papel, de influir en una sociedad entera y de ser a su vez influidos por esa sociedad y de aprehender las ricas enseñanzas de su evolución. (p. 61)

Divulgación (o transmisión), desarrollo, y comunidad son los tres ejes sobre los cuales se instaura este discurso, donde ninguno puede faltar para lograr el objetivo de darle vida a un museo, y no caer en el olvido, en la muerte. Esto no significa que deban ser olvidados aspectos como los de conservación e investigación, pero sí deben ser repensados y enfocados hacia este nuevo propósito que se le da a la institución. Uno de los museos que logra poner en práctica todos estos principios (según la opinión de varios de los asistentes a estos Congresos), es el Museo del Oro<sup>32</sup>, el cual acababa de pasar por una renovación total de su exposición, así comenta Acevedo (1972):

Paso fundamental en la historia de los Museos el montaje del Museo del Oro en su nuevo edificio, exhibición didáctica, correcta iluminación, secuencia histórica, leyendas cortas y apropiadas, espacios bien logrados, elegante sobriedad combinada de vida, se siente vida en los objetos expuestos, se nota la presencia de nuestros primeros pobladores. Las guías preparadas y con juventud para cumplir una tarea que requiere movimiento, dinamismo y conciencia de su importante labor. (p. 41)

Este es el museo esperado, uno que combine divulgación, servicios, una “adecuada” exposición de los objetos, y una apropiada atención al público a través del servicio de guías. Es común en las memorias encontrar varios artículos que hablen sobre la importancia de la expografía, y algunas consideraciones técnicas de cómo debe estar pensada una exposición.

Esta labor de transmisión que se presenta como central en el museo arrastra el de su dimensión educativa (PEREIRA, 2010) y la petición por institucionalizarla a través de las áreas de educación que todo museo debería poseer. Esta es la segunda temática identificada que, como se puede ver, está estrechamente relacionada a la anterior.

---

<sup>32</sup> Para una historia del Museo del Oro consultar el artículo de Efraín Sánchez (2003).

Esta dimensión es repensada dentro de los fines tradicionales del museo y puesta como una prioridad durante estos años, en la ponencia presentada al segundo Congreso de ACOM, Graceliano Vélez (1972), coordinador de la Sección de Antropología del Museo Universitario de la Universidad de Antioquia advertía sobre esto:

De nuestras consideraciones previas antes anotadas, se deduce que la finalidad de un museo cualquiera que sea su naturaleza y especialmente en el caso de los Antropológicos, debe considerarse desde tres puntos de vista [...]: A. El museo como centro de investigaciones científicas o artísticas. B. El museo como función pedagógica. C. El museo como divulgación cultural del país, en donde está ubicado. (p. 128-130)

Esta labor puede verse en dos frentes, uno referente a cómo debe ser presentada la exposición en esta labor de transmisión (expografía), y una segunda que tiene que ver con los convenios que el museo podría generar con el sector educativo. Sobre la primera se puede comenzar identificando cuál es el tipo de comunicación que se piensa debe tener esta institución, para el arquitecto Mario Hernández (1973), asesor del Museo de Antropología de la Universidad del Atlántico en su ponencia *Medios de Comunicación entre el público y los museos*, está se basa en dos partes importantes: “a. El aspecto humano que actuará como receptor y b. El aspecto Museo u objeto que actuaría como emisor.” (p. 147), desde esta perspectiva, la participación del público de manera activa se referirá más a su adecuada estimulación a través de los sentidos, de lo que de la efectiva retroalimentación que ellos hagan al museo. A lo anterior Hernández añade:

Actualmente estos conceptos de Museos, etc. Están cambiándose; hay un vivo interés que éstos establecimientos emitan un mensaje, rápido, fácil y científico sin menospreciar los valores que tienen cada uno de sus objetos y entrar a competir con el resto de las actividades del hombre, en relación a su ‘recreación del cuerpo y el espíritu’ (Ibíd., p. 147)

De igual forma, en uno de los documentos de trabajo recopilados en las memorias del II Congreso titulado *El Museo como Centro Cultural de la Comunidad*, se rescata que el tal “museo moderno” debe tener como foco central “la interpretación mediante la presentación”:

El museo como instrumento de educación popular es un fenómeno del siglo XX [...] Las funciones tradicionales del museo, que consistían en reunir y conservar especímenes, siguen ejerciéndose según técnicas básicas que no han cambiado demasiado en lo esencial; pero a ellas ha venido a añadirse una tarea capital: la interpretación mediante la presentación. En realidad, ésta es la verdadera característica de un museo moderno y de su éxito o de su fracaso depende el futuro de los museos en el mundo entero. (EL MUSEO, 1972, p. 192)

Visto así, es tarea principal el saber adaptar las exposiciones a todos los públicos presentes en el museo, Vélez (1972) los caracteriza en tres: el científico que analiza, el estudiante que adquiere conocimientos y el turista que se impresiona. Para el científico, como se verá, el museo debe abrir mano de su papel de investigador de colecciones para brindar variados servicios específicos, de igual forma para el turista será necesaria la ayuda del servicio de guías y de informaciones rápidas y fáciles de entender. En el caso de los estudiantes, segundo frente de acción del museo en su labor educativa, se resalta la permanente búsqueda por generar conexiones que ayuden para que el principal público de las exposiciones, sean precisamente ellos, Germán Ferrer (1972), fundador y director del Museo de Arte Contemporáneo “El Minuto de Dios”, en su ponencia para el I Congreso *Problemas y necesidades de los Museos en Colombia*, se refiere de la siguiente forma:

La finalidad esencial de un Museo, es educativa. Por eso, y como tal, los Museos del país deben estar ampliamente unidos a las aulas. Sus funciones son paralelas. De la integración de estos dos mundos, surgirá la revalidación de la fantasía, la aceptación de la efectividad y la confianza frente a lo sensible, valores proscritos por una formación intelectualística; lo que viene a suponer el reencuentro del primer sentido de la existencia y sus orientaciones originales. (p. 42)

De aquí surge la necesidad de que los museos organicen un área educativa (*función educativa* según PEREIRA, 2010), que prepare actividades paralelas a las exposiciones permanentes y temporales, puesto al servicio de los escolares, como forma de transmitir a estos receptores la *cultura colombiana*.

Luego de enunciar las funciones principales que para los ponentes de estos congresos debía tener un museo, se hace necesario también dar voz a los diagnósticos que se conciben sobre el estado de estas instituciones en Colombia, siendo esta la tercera temática. El encargado de elucidar estas cuestiones es Germán Ferrer (1972; 1973), quien ya fue mencionado anteriormente, y que, en dos ponencias, *Problemas y necesidades...* y *Qué ocurre con los museos y la política cultural en Colombia*, concentra las quejas en varios aspectos.

Son dos los principales problemas que encuentra este autor para 1972: a. La falta de “idoneidad” del personal que compone y dirige algunas de estas instituciones, b. Y el total “desamparo económico y didáctico, hacia todas las actividades culturales del país” (FERRER, 1972, p. 42). Frente al primero todas las actividades propuestas durante estos Congresos estuvieron encaminadas hacia el intercambio con entidades extranjeras

(recuérdese el caso del Centro de Restauración), o la creación de planes de estudio (sobre todo escuelas de guías y cursos cortos sobre conservación) para la preparación de la planta de empleados para el museo. Ya el segundo será una crítica reiterativa que aprovecha la presencia de varios funcionarios de Colcultura en estos encuentros, dos apartes pueden demostrar el tono con el que se reclama al Estado la posición que se les da a los museos en general:

Por la calidad de las piezas que existen en nuestros museos, creo que nos encontramos capacitados para ocupar una mejor situación o posición de la que actualmente poseemos en América Latina. Pero ocurre que el estado colombiano a través de sus entidades oficiales, nos ha venido ignorando o finge ignorarnos. Si nos tienen en cuenta, es solo para encargarnos comisiones o realizaciones, en las que lógicamente no podemos mostrar o demostrar la calidad de nuestras Instituciones [...] Antes que esto ocurra queremos prevenir a todos ustedes y que ojalá sea la Asociación Colombiana de Museos ACOM, la que tome la iniciativa y trate de hallar una medida conducente a prevenirlo. (FERRER, 1973, p. 162)

Si el anterior fragmento estaba dirigido hacia toda el Instituto y la poca participación que estas entidades estaban teniendo, la que sigue habla al respecto del MNC directamente y la gestión de Alicia Dussán como Jefe de la División de Museos:

Mucho nos ha repetido la señora Alicia Dussán de Reichel, Directora del Depto. De Museos del Instituto Colombiano de Cultura, que: ‘el Museo actual necesita dar un viraje radical en su orientación, si no quiere trocarse en algo obsoleto y despojado de efectividad’ ahora bien, yo me atrevo a preguntarle ¿qué ha hecho Colcultura o su departamento para lograr que el Museo Nacional, máxima entidad Museográfica del país, deje de ser obsoleto y despojado de efectividad, y se convierta en la dinámica expresión de la cultura colombiana? (Ibíd., p. 162-163)

A esta se suma un pedido más por la renovación del MNC para cumplir con las nuevas visiones, funciones y retos que debían asumir los museos en esta nueva era, pero Ferrer no trae sólo críticas, en su texto de 1973 propone cuatro bases para la formulación de una política cultural nacional: a. Plena participación del Estado en la formación de un plan cultural nacional en conjunto con museos, casas e institutos culturales; b. Participación directa del Estado por medio de organismos que auspicien creación, investigación y museografía; c. No puede haber ningún tipo de intervención estatal en las manifestaciones culturales, solo puede participar en la gestión “canalizadora y docente en su inmediata acción educativa” (Ibíd., p. 164), y; d. Reconocimiento total a la ACOM y que esta se convierta en el ente coordinador con un presupuesto suficiente. Todas las resoluciones de los cuatro congresos analizados apuntan precisamente a este último punto, esperando que la organización fuera reconocida por Colcultura, y que de tal forma pudieran intervenir en la formulación de políticas públicas, pero también en la partida

presupuestaria. En el último año igualmente se pedía la inclusión de ACOM en ICOM Colombia, teniendo como directora honoraria a Teresa Cuervo.

Hasta aquí en varios de los fragmentos se ha venido repitiendo la premisa en la que se afirma que el “museo moderno” debe prestar servicios adecuados al público que lo visita, que como ya se ha visto, comienza a ser estudiado y caracterizado con el fin de saber cuáles son sus necesidades. La diversificación de servicios es entonces la cuarta temática identificada en las memorias. En su ponencia titulada *Algunas Ideas sobre los Museos y el Desarrollo Turístico*, Luis Fernando Vélez Vélez (1972), director del Museo Universitario de la Universidad de Antioquia, expone algunas ideas centrales sobre este asunto:

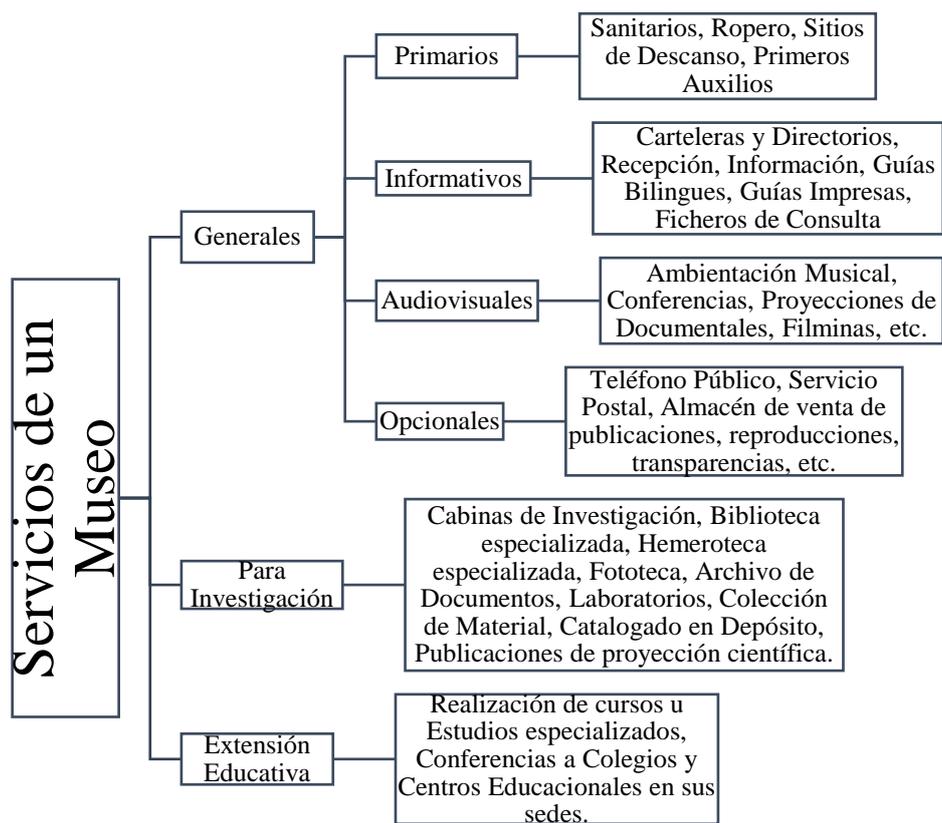
El museo no debe ser para ser mirado, sino para servir... Nuestro Museo ideal es aquel en el cual cada persona del público puede exigir el servicio que desea: ilustración, explicaciones adicionales, bibliografía, informaciones variadas, réplicas y fotografías, lugares de descanso, sitio para tertulias culturales, hospitalidad. (p.96)

A esto añade:

Hay que partir de la base de que la exposición es sólo una de las muchas maneras de servir. Se debe tomar conciencia de que todas las otras actividades que el Museo desarrolla (investigación, colección, restauración, clasificación, catalogación, etc.) pueden ser compartidas con unidades seleccionadas del público visitante y que es posible además crear nuevos servicios especialmente para turistas. (Ibíd., p. 99)

Puesta sobre la mesa esta ampliación de las funciones del museo y las formas como este debía actuar frente a su público visitante, en el II Congreso se instaura la mesa sobre Tipología y Servicios, coordinada por Luis Barriga, director del Museo del Oro, quien escribe para la misma, junto con Jorge Barreto, director del Museo del Mar de la Universidad Jorge Tadeo Lozano de Bogotá, el trabajo titulado *La Integración como necesidad para lograr fines comunes* donde además de sugerir un nuevo organigrama para la Asociación a partir de la separación por comisiones según el tipo de museo, también reúne los servicios que se debían prestar, el cuadro se reproduce a continuación:

Figura 2. Servicios que debe prestar un museo



Fuente: BARRETO, BARRIGA, 1972, p. 82

Los tres públicos se ven aquí integrados, el que busca preparación académica, el que lo visita para fines de placer y divertimento, y el estudiantil en aras de aprender. Sin embargo, y como principal limitante se encontraría el de la falta de recursos económicos, y de personal especializado con lo cual se pudiera llevar a cabo las remodelaciones y adaptaciones necesarias en los edificios que contienen los museos. En la revista *Gaceta* de 1977, de la cual se habló al inicio del capítulo, en el espacio concedido al MNC se hace una retrospectiva de las principales actividades que había brindado durante 1976, de ahí es posible observar algunos de los servicios antes listados haciendo parte del calendario cultural del museo:

El Museo Nacional, que se encuentra actualmente dentro de un extenso programa de remodelación, tuvo durante un mes en exposición el XXVI SALÓN DE ARTES PLÁSTICAS NACIONALES; seguidamente expuso ARTE POPULAR Y ARTESANIAS, y finalizó el año de 1976 con la importante RETROSPECTIVA DEL MAESTRO PEDRO NEL GOMEZ. Durante el mismo año continuó labores de su SALÓN de CONFERENCIAS, en donde la Alcaldía Mayor de Bogotá patrocinó conciertos de Música Colombiana, alternando esto con una serie de películas que a través del año presentó el Instituto Colombiano de Antropología y un Curso de Cerámica patrocinado por el mismo Instituto (COLCULTURA, 1977, p. 8)

En este ambiente, hasta las exposiciones temporales son vistas como servicios prestados al público con el fin de que vuelvan varias veces en el año. Junto con esto, el aprovechamiento de su auditorio para conferencias, presentación de películas, conciertos de música y cursos varios muestra un museo “vivo” para 1976. En el siguiente capítulo se profundizará un poco más sobre los servicios prestados por el MNC que hacen parte del plan de renovación de la gestión de Emma Araújo, y que junto con el proyecto de la exposición de larga duración pretendieron convertir este museo en uno “moderno”.

Sin embargo, no todos tomaron este afán por convertir al museo en un prestador de servicios como algo bueno, para Mario Vásquez (1974), esta nueva faceta los hacía perder su objetivo central, la exposición a través de sus colecciones, además que, para él, este era un vicio tomado de los norteamericanos y que no aseguraba que el museo se mantuviera vivo, en sus palabras:

Tratamos de hacer los museos vivos, pensando que la vitalidad consiste en que en los museos se celebren muchos actos y así tenemos un museo, que comienza a llenarse de cierto tipo de actividades sociales; lo mismo se da un concierto de música, que se hace una exposición pictórica, que se hace una exposición de trabajos de un grupo de señoras o de niños, se promueven ciertos tipos de concursos, se hacen mesas redondas científicas o no, etc., y creemos que ese es un museo vivo; esa es una faceta, un vicio que heredamos de museos norteamericanos [...] y nos hemos olvidado de una cosa: lo básico de nuestro museo, son las colecciones, son los objetos, todo lo que tengamos que decir, lo tenemos que decir a través de nuestras colecciones. Porque todo lo otro, se puede decir a través de otras instituciones. (p 57)

Esta preocupación que retrata Vásquez en la cita anterior tiene mucho que ver con la recurrente asociación del museo con el turismo, pensado este último como potencial de desarrollo económico de la comunidad, de esta forma la finalidad del incremento de los servicios prestados es buscar más visitantes, más turistas. Retomando la ponencia de Luis Fernando Vélez Vélez (1972), él anota varias recomendaciones para tener en cuenta a la hora de la atención al público turista:

La estrategia más eficaz que pueden utilizar los museos para promover el turismo, es la de la diversificación de los servicios, asentada sobre la base de una generosa política de relaciones humanas y de atención al público. Empecemos por lo último. Por las relaciones humanas y la atención. De alguna manera hay que cambiar dos impresiones que molestan al visitante: la de que es vigilado escrupulosamente y la de que no es más que una cifra en los registros estadísticos del Museo. (p. 97)

Así pues, el turismo y muy estrechamente desarrollado con este, el vínculo entre lo público y lo privado es la quinta temática propuesta. Para este caso, de igual forma que sucedió con el problema de los servicios, en el II Congreso de ACOM, se tuvo una mesa

titulada *El Museo y el Desarrollo Turístico en Colombia*, coordinada por Hernando Acevedo quien aparece como Asesor Museográfico de la Corporación Nacional de Turismo (CNT)<sup>33</sup>, y quien un año antes tuvo presencia en el Congreso, pero como encargado de los museos del distrito capital. Pocas veces en las memorias se encuentran enfrentamientos directos sobre algún tema, es por esto que esta mesa resalta de entre sus pares. Acevedo (1972b), además de coordinar la mesa presenta su ponencia *El Museo y el Desarrollo Turístico* en donde explica el funcionamiento de la CNT y las presuntas posibilidades de financiamiento a museos que se inserten en conjuntos o complejos turísticos culturales, esto en base a estudios detallados y que generen una rentabilidad:

Con base en estudios estadísticos permanentes, debemos planear y programar obras a realizar en zonas de gran afluencia turística [...] Dentro de estos planes y programas y, como punto prioritario, consideramos los museos y monumentos como complementos básicos de nuestro desarrollo turístico. Lógicamente, estos museos y monumentos deberán asegurar y garantizar al país una rentabilidad turística. (p. 86)

Luego de esto relata algunos de los planes que se estaban llevando a cabo en las zonas de San Agustín, Huila; Cartagena, en el Museo del Desarrollo Urbano; Santa Marta, en el Museo Antropológico del Magdalena; Tunja, en las iglesias de San Ignacio, San Francisco, Casa del Fundador y en el centro histórico de Villa de Leyva. Termina su intervención proponiendo la idea de una escuela de guías liderada por la Universidad Javeriana junto al CNT. Usualmente, en las memorias no se hubieran encontrado muestras de las discusiones generadas en cada mesa, sin embargo, para este caso fue posible debido a que al siguiente día, María Victoria Aramendia, directora del Museo Santa Clara y vicepresidenta de la ACOM para el momento de su fundación, en su ponencia para la mesa sobre *Política de Defensa de los Museos*, inicia su intervención retomando a Hernando Acevedo criticando tres puntos:

1. [...] Si la Corporación Nacional de Turismo es la Entidad única indicada e idónea para acometer obras de restauración, remodelación, de catalogación en Museos y demás enumeradas por su representante ante este Congreso, Señor Hernando Acevedo, en la sesión anterior.
2. Si dentro de sus atribuciones la Corporación Nacional de Turismo es la Entidad llamada a criticar el funcionamiento de los actuales Museos colombianos, a indicar cuáles merecen su apoyo pecuniario y en qué forma se deben prestar los servicios Museográficos o de lo contrario para esta Corporación estarán condenados a desaparecer.
3. Si se puede aceptar por este Congreso la tesis de que los Museos deben producir algún efectivo para ayudar a su subsistencia como cualquier negocio de empresa descentralizada. (ARAMENDIA, 1972b, p. 137)

---

<sup>33</sup> Recordemos que la CNT fue creada en la misma reforma que Colcultura en 1968, como entidad adscrita al Ministerio de Desarrollo junto con Artesanías de Colombia y el Fondo Nacional del Ahorro.

Posicionándose en la misma corriente que Mario Vásquez, Aramendia llama la atención sobre el peligro que corre el museo al dejarse llevar por la lógica del mercado turístico, al preocuparse más por la prestación de servicios (servicios estipulados en este caso por la CNT) que por ser “verdaderos centros de cultura y enseñanza para nuestras gentes” (Ibíd., p. 138). La cuestión central aquí es el de resguardar la esencia de esta institución y cómo balancear esto con la aspiración de recibir la mayor cantidad de personas posible que se sientan a gusto en estos espacios, tornándolos visitantes asiduos los cuales darían “vida” al museo.

Durante el período estudiado y gracias a la documentación revisada es posible constatar diferentes debates en torno al museo colombiano, sus principales problemáticas y las soluciones propuestas por las diferentes entidades encargadas de esta institución como Colcultura y ACOM. Se resalta el museo como un foco de desarrollo comunitario a través de su dimensión educativa vista desde una perspectiva de difusor cultural que permita la instrucción de un público amplio nacional y extranjero sobre la *cultura colombiana*. También fue posible observar la preocupación constante con respecto a la poca financiación estatal con las limitaciones que se desprenden de esto y como las alianzas público/privadas y la vinculación con el sector turismo fueron dos de las soluciones planteadas para este aspecto, sin negar que hay un continuo llamado a la mayor inversión estatal a través de Colcultura. Otro de los puntos tratados fue la carencia de un personal especializado en todas las instancias del museo, tanto en los guías (o como ellos llaman informadores) como en los mismos directores, para lo cual los encuentros anuales de ACOM y las publicaciones de sus memorias y boletines con el fin de ser distribuidos a todos los museos del país, además de los convenios con entes internacionales en busca de becas e intercambios de funcionarios son parte de los caminos para resolver este problema generalizado.

Identificadas estas discusiones en torno al museo de la década de 1970, en el siguiente capítulo se entrará a discutir en qué consistió el proyecto que pretendió *modernizar* el MNC y como se materializaron todas estas narrativas en el museo reinaugurado en 1978 por Emma Araújo y su equipo dentro del plan de remodelación y adecuación de varias instituciones del Instituto elaborado por Gloria Zea de Uribe, su directora.

### 3 EL MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA Y LA ADMINISTRACIÓN DE EMMA ARAÚJO DE VALLEJO

En el capítulo anterior, fue posible identificar algunos de los debates y temáticas que compusieron el ámbito cultural y museal en Colombia durante la década de 1970 a través de dos instituciones: Colcultura y ACOM. Lo anterior se realizó debido a que estas dos, sobretodo el Instituto atraviesan enteramente el trabajo hecho por Emma Araújo y su equipo a lo largo de su administración. Es por esto que, después de haber caracterizado someramente estos dos entes, los siguientes dos capítulos estarán por completo, dedicados al Museo Nacional de Colombia.

Esta sección se dedica a traer los puntos de discusión de los cuales se vienen hablando en la primera parte y cómo fueron ejecutados en la *modernización* del MNC; el trabajo de las tres comisiones en la renovación del edificio y de la exposición de larga duración, tendrá un espacio único en el tercer capítulo. Para elaborar el argumento de este aparte, se divide en tres: en un primer momento, se revisa la historia del museo con el objetivo de posicionar históricamente esta institución y entender cómo se encontraba a la llegada de Emma Araújo, tanto en lo que se refiere a sus colecciones como a su infraestructura y urgentes necesidades.

En segundo lugar, se relata cómo fue la llegada de Emma Araújo al museo y su proyecto de *modernización*. Para lograr este objetivo, primero, se explora la trayectoria académica y profesional de ella, profundizando la influencia de figuras como Marta Traba y Pierre Francastel y caracterizándola como una *intelectual del Estado* (SANCHÉZ, 2001) con una doble apuesta hacia la plástica modernista (LÓPEZ, 2015) y hacia el museo como ente educador con una propuesta encaminada hacia la población escolar.

Posteriormente, se adentra en el proyecto integral que la Dirección del museo, junto con Colcultura (en manos de Gloria Zea en la Dirección y de Carlos Rojas en la División de Museos), adelantó en este espacio. Se parte del principio que con ellos, en efecto, hay un cambio no sólo en el contenido de la exposición de larga duración, sino también en un orden más amplio sobre lo que un museo, y más específicamente un museo nacional debía ser. López (2015) menciona esto como un proyecto museológico que abarco los principios profesionales de la administración de colecciones, una noción de curaduría que se basaba en la investigación de acervos patrimoniales y “la construcción intencional de un lugar de representación museográfica como medio de comunicación y

educación, es decir, como espacio discursivo” (p. 34-35), a lo cual se agrega otros puntos, como la organización de las exposiciones temporales, la capacitación de personal, la prestación de servicios múltiples al público, la creación del departamento educativo y la readecuación de la planta física del edificio, para lo cual Colcultura fue el principal respaldo, tanto administrativa como financieramente, a través del Centro de Restauración, la Sección de Artes Plásticas de la Subdirección de Bellas Artes y otras unidades que prestaron su ayuda durante estos años.

Mapeando un poco los cambios que atravesó el MNC, es posible entrar al tercer aparte, el retiro de Emma Araújo del museo. Como ella misma lo menciona, su salida se presenta súbitamente, y seguida de una lluvia de críticas a su labor a través del periódico *El Tiempo*, que levantó el debate entre sus detractores y sus defensores, como lo fue el caso de la Academia Colombiana de Historia, principales protagonistas del estudio de las salas y su readecuación. Varios pueden ser los motivos que movieron al recién nombrado presidente Belisario Betancur en 1982 a deponerla de su cargo, entre ellos se puede contar la sala en el edificio de la Presidencia que tomaría prestadas varias de las más importantes obras expuestas de forma permanente en el museo, o las quejas de figuras del talante de Santiago Martínez Concha, arquitecto, hijo del reconocido pintor y muralista Santiago Martínez Delgado por no tener expuesto en las salas permanentes las obras de sus padres y parte de la colección de este, que habían sido donadas por su madre al MNC en tiempos de Teresa Cuervo. Es posible ver que este cambio abrupto en los contenidos de la exposición que tendría el museo desde este momento supuso un estremecimiento en las antiguas élites que tenían asegurado su lugar en el museo de la nación, lo cual con seguridad los incomodó hasta el punto de pedir su cabeza.

### **3.1 Una pequeña historia del Museo Nacional de Colombia**

El Museo Nacional de Colombia, desde su creación por el Decreto 117 del 28 de julio de 1823 promulgado por el presidente Francisco de Paula Santander y a través de sus más de 190 años de historia ha pasado por varias fases, unas más destacadas que otras y que han logrado constituir las colecciones que actualmente alberga. La intención de esta pequeña reseña histórica es la de reconstruir en grandes términos varias de las fases por las que ha pasado el museo hasta 1975, año en que asume la Dirección de este, Emma Araújo, resaltando los cambios en los fines mismos del museo.

Cuando el museo fue creado en 1823 (inaugurado en 1824) fue pensado como una institución eminentemente científica con base en los ideales de civilización y progreso asociado a la eficiente explotación de la nación de sus recursos naturales, con un anexo específico para la formación educativa, de ahí su nombre *Museo de Historia Natural y Escuela de Minas*, sus colecciones, por ese entonces, estuvieron conformadas por los especímenes recolectados durante las expediciones que realizaban tanto los profesores como los estudiantes de la Escuela y la sede dispuesta fue la antigua sede de la Expedición Botánica<sup>34</sup>. Para la constitución de este ente, el gobierno nacional, a través de Francisco Zea que se encontraba en Europa, pide asesoría para el envío de una comisión a Colombia, así lo escribe María Rodríguez (2008)

Sus creadores, representando al Estado, acuden a algunos de los centros de mayor reconocimiento científico en occidente y proveen la tecnología de punta que permitiría cumplir los objetivos fundacionales de las instituciones. Así, se contrata en Francia a un grupo de especialistas y se les dota de instrumentos, colecciones y recursos bibliográficos adquiridos en París y Londres. (p. 2)

El grupo de especialistas estuvo compuesto por: Mariano Eduardo de Rivero y Ustariz (1798-1857), de nacionalidad peruana, quien fue asignado como director de la expedición; Jean-Baptiste-Joseph-Dieudonné Boussingault (1802-1887) formado como ingeniero; los naturalistas Jacques Bourdon (+ Ca. 1859) y Justin –Marie Goudot (+Ca. 1849); y, por último, el fisiólogo François-Désiré Roulin (1796-1874). Ellos se encargaron de programar y dictar las diferentes cátedras de la Escuela, entre las que se encuentran las de: mineralogía y geología de explotación, química analítica y metalúrgica, dibujo, geometría descriptiva, matemática y física, zoología, entomología, anatomía comparada y astronomía, entre otras.

Sin embargo, prontamente su carácter científico se ve transformado con la llegada de otro tipo de objetos que se añadirían a la colección, como lo fueron los trofeos de guerra, banderas, prendas, y en especial, la Corona de Bolívar, fabricada en oro en Perú como regalo por su intervención en las guerras de Independencia de ese país.

Debido precisamente a que las guerras independentistas eran un hecho reciente lo que significaba un gran déficit económico para el gobierno, además de “la enorme

---

<sup>34</sup> La Expedición Botánica fue un proyecto realizado entre 1786 y 1816 por José Celestino Mutis con el aval de la Corona Española. “Fue la máxima empresa científica del período colonial, marcó una época y se convirtió en referente obligado de la ciencia colombiana, funcionó a la manera de un instituto científico que tenía bajo su responsabilidad el estudio de los recursos naturales y de su aprovechamiento. Por su concepción contribuyó a la educación y a la formación científica de unos cuantos jóvenes que estaban llamados a perpetuar estas disciplinas en nuestro medio.” (DÍAZ PIEDRAHITA, 2009)

distancia entre los ideales de los líderes republicanos y las realidades sociales, políticas y económicas” (BOTERO, 2006, p. 109), se hizo imposible el continuar pagando los salarios de todos los integrantes de la comisión volviendo insostenible el proyecto del museo. En 1826, Rivero renuncia a su cargo como director y parte a Perú a crear el Museo de Historia Natural de Perú. El museo entonces es puesto en manos de Jerónimo Torres, matemático y abogado.

En 1832 entra a la dirección Joaquín Acosta. Para este momento, el museo se encontraba dividido en dos salas: “En el primero estaban exhibidos minerales y en el segundo, ejemplares del reino animal y reliquias.” (Ibíd., p. 112). El mismo Acosta se encargaba de atender a los visitantes, que en su mayoría eran diplomáticos extranjeros de paso por la ciudad. A su salida, en 1837, la colección se había incrementado en cerca de doscientas piezas, producto de la donación de ciudadanos, otros gobiernos o de adquisición del museo con sus fondos propios.

De esta forma se cierra una primera fase del museo, Rodríguez (2008) resume este período de la siguiente forma:

“La institución museal colombiana se proyecta en su origen (en el siglo XIX) como una entidad eminentemente científica. Sus prácticas de investigación y formación se desarrollan en torno a la constitución de colecciones de estudio. El modelo institucional trata de emular los formatos arquetipo consolidados previamente en los circuitos eruditos europeos, pero la gestión y las cualidades individuales de los actores involucrados en el proceso de creación del primer museo nacional –de carácter estatal y público-, así como las circunstancias coyunturales históricas que lo enmarcan, le determinan una identidad *sui generis*. Identidad que conjuga simultáneamente en sus colecciones la *historia*, las *antigüedades*, las *curiosidades* y las *bellas artes*.” (p. 1)

Para la investigadora Clara Botero (2006), a partir de la década de 1840 se inicia una nueva fase para el museo, caracterizada por su decaimiento gracias a la desatención prestada por la administración central evidenciada en la venta del edificio donde se encontraba la Casa Botánica y trasladado, en 1842, a una sala del edificio de las Secretarías del Interior y de Guerra, producto del mal estado de las finanzas. En 1845 es nuevamente trasladado al Edificio de las Aulas.

A pesar de esto, es durante este período que se agregan dos importantes conjuntos de obras al museo, el primero el representado por los retratos que fueron “ordenados y contratados a pintores como José María Espinosa para ser colocados en el Museo.” (GONZÁLEZ, 2001, p 237), y el otro la donación de parte de la Comisión Corográfica,

en especial del botánico José Jerónimo Triana, compuesta por 38 volúmenes que componían un herbario para el Gabinete de Historia Natural, y de Agustín Codazzi, huesos fósiles y muestras geológicas y minerales. Entre 1849 y 1853 el director sería Genaro Valderrama, botánico y escritor de costumbres. Desafortunadamente en 1854, por causa de una guerra civil que estalla en el país, el edificio de Aulas es utilizado como cuartel por todo un año.

Estos años resultan confusos y faltos de información y sólo se vuelve a tener información del museo hasta el año 1867, cuando el ahora llamado *Museo de Monumentos Patrios y Objetos Curiosos* pasa a depender administrativamente de la recién creada Universidad Nacional de Colombia. El responsable pasó a ser el bibliotecario nacional, quien debía mostrarlo a

[...]los que quisieran conocerlo los días jueves de once de la mañana a tres de la tarde, formar un catálogo de los objetos contenidos en él, dar cuenta de toda nueva adquisición y reclamar todos los objetos que se hubieran sacado del museo con permiso y que no hubieren sido devueltos a tiempo. (BOTERO, 2006, p. 114)

En 1880 se inicia una nueva etapa del museo, Miguel Antonio Caro<sup>35</sup>, fue nombrado bibliotecario nacional, por tanto, director del MNC. Debido a sus fuertes conexiones políticas logró que el Edificio de las Aulas fuese restaurado además de la contratación de Fidel Pombo, Genaro Valderrama y Saturnino Vergara para una primera catalogación de las colecciones. Sumado a lo anterior, por la ley 34 del 20 de mayo de 1881, se ordena que el nombre de esta institución fuera *Museo Colombiano*. Gracias al trabajo de estos tres personajes, el conjunto de piezas que poseía el museo fue dividido en tres secciones: Historia Natural; Monumentos de Historia Patria, Arqueología y Curiosidades; y finalmente, Colección de Pinturas. En cuanto a las colecciones de historia Beatriz González realiza el siguiente conteo (2001):

En el catálogo de 1881, publicado por el científico Fidel Pombo, aparecen 176 piezas históricas; en el segundo catálogo del mismo autor, publicado entre 1886 y 1889, figuran 1622 objetos históricos registrados. La mayoría de las piezas habían ingresado por donación o por decreto del gobierno y ninguna había sido adquirida por compra. (p. 237)

---

<sup>35</sup> Miguel Antonio Caro (1843-1909), humanista y estadista bogotano, hijo del poeta, filósofo y fundador del partido conservador José Eusebio Caro. Lideró a través de su periódico *El Tradicionista*, publicado entre 1871 y 1876 la lucha contra la política del radicalismo liberal, dando forma con Rafael Núñez al movimiento de la *Regeneración* que abriría el camino para la Constitución de 1886. Fue vicepresidente de Colombia entre 1892 y 1898. Entre sus obras se encuentran: *Estudio sobre el utilitarismo*, *Gramática latina*, y *Obras de Virgilio*.

Paralelamente, sobre las obras de arte, para 1881 había “33 obras de arte religioso de la época de la Colonia y un número total de 77 obras pintura de caballete.” (GONZÁLEZ, 2001b, p. 325). Respecto a la sección de Historia Natural no se posee referencia. Después de cuatro años de esta administración, Caro se retira y Fidel Pombo<sup>36</sup> asume este cargo, su gestión iría hasta 1901, año de su muerte. Esta administración estuvo caracterizada por su capacidad organizativa, la férrea defensa de la colección para que esta no se fragmentara, y la edición y publicación de varios folletos como la *Nueva Guía descriptiva del Museo Nacional* dedicada a la sección de Historia y antigüedades y en la revista *Anales de la Instrucción Pública*, donde por entregas mensuales se expuso el inventario con descripciones de las piezas sobre Historia Natural (BOTERO, 2006).

En 1907 aparece como director el señor Rafael Espinosa Escallón, quien publica en ese mismo año *Apéndice a la guía del Museo Nacional*. No obstante, el inicio de siglo se caracteriza por dos problemas para el museo: falta de presupuesto y la salida de obras para fiestas particulares. Tres años después, en diciembre de 1910, Ernesto Restrepo Tirado<sup>37</sup> llega a la dirección del Museo, y con él,

[...] el carácter histórico tomó cohesión. Su preocupación se tradujo en las cartas de solicitud de retratos y objetos testimoniales a los familiares de los próceres. Decidió completar la mayor iconografía del Libertador. Recorrió las oficinas públicas en búsqueda de retratos y objetos que se debían preservar y exhibir en el Museo.” (GONZÁLEZ, 2001, p. 237-238).

Además, logró una suma fija de parte del Congreso para la preservación y adquisición de colecciones. Agregado a lo anterior, consiguió trasladar el museo, que para ese entonces se encontraba en el sótano del Palacio de San Carlos a los salones del Pasaje Rufino Cuervo, cuya sede fue inaugurada el 20 de julio de 1913. Cuatro años después publica el *Catálogo General del Museo de Bogotá, Arqueología*. Para 1923 el museo se

---

<sup>36</sup> “Fidel Pombo (1837-1901) era hijo del abogado y político Lino de Pombo y hermano del poeta Rafael Pombo. Ingeniero de la Universidad de Yale, fue profesor de geometría analítica y descriptiva, mineralogía y zoología en la Universidad Nacional entre 1870-1874. Tuvo una librería en la Plaza de Bolívar que era sitio de reunión de ingenieros y, para muchos, en la librería se gestó la idea de la creación de la Sociedad Colombiana de Ingenieros.” (BOTERO, 2006, p. 120)

<sup>37</sup> “Ernesto Restrepo Tirado (1862-1948) estudió en Francia y se dedicó a estudios arqueológicos e históricos. Fue delegado de Colombia a la exposición de Madrid y al Congreso de Americanistas de Huelva. Entre 1910 y 1922 fue director del Museo Nacional y durante su gestión, el museo adquirió valiosas colecciones arqueológicas. Entre sus publicaciones se cuentan Estudios sobre los aborígenes de Colombia, Bogotá, 1892; Ensayo etnográfico y arqueológico de la provincia de los Quimbaya en el Nuevo Reino de Granada, Bogotá, 1912; Catálogo general del Museo Nacional, Bogotá, 1917; Historia de la provincia de Santa Marta, Bogotá, 1953.” (BOTERO, 2006, p. 130)

mueve nuevamente al edificio Pedro A. López, y en 1926 aparece como nuevo director Gerardo Arrubla<sup>38</sup>.

De nuevo, en 1934 el museo se había movido, esta vez al Palacio de Justicia, y la sección de Historia Natural estaba, en su gran mayoría, en la Universidad Nacional. Este movimiento de la colección en su totalidad se dio desde 1922 cuando varios objetos históricos fueron entregados al recién creado Museo Quinta de Bolívar. De igual forma, entre 1928 y 1933 parte de la colección de arte fue entregada a la Escuela de Bellas Artes, y entre diciembre de 1935 y octubre de 1936, gran parte fue cedida a la Facultad de Medicina de la Universidad Nacional para formar el Museo de Ciencias Naturales. Esta desfragmentación que engrosa las colecciones de otras dependencias de la Universidad, además de otros museos, como el de Arte Colonial se realizaron hasta 1942. En la acepción de Wilson Jiménez (2012), “la fuerte fragmentación de la colección del Museo Nacional fue tal vez el elemento más decisivo con que durante el período de análisis está institución participó en el fortalecimiento del pensamiento científico enfocado a las ciencias naturales.” (p. 45-46).

Luego de muchos intentos, es sólo hasta 1946 cuando las cosas empiezan a cambiar para el museo, desde la Universidad Nacional se llama a Teresa Cuervo Borda<sup>39</sup> para que asuma la dirección de este. Ella misma relata este episodio en el catálogo del Museo Nacional (MNC, 1968):

La Universidad Nacional me confió la Dirección del Museo en el año de 1946. Para realizar el proyecto de instalar el Museo, solicité del doctor Eduardo Zuleta Ángel, entonces Ministro de Educación, la autorización de presentar al Presidente de la Conferencia Panamericana de Trabajos, doctor Laureano Gómez, el plan de restauración y adaptación del edificio del ‘Panóptico’ para el Museo Nacional; quien con su dinamismo e interés por todo lo concerniente a la cultura, dio la orden inmediata de comenzar los trabajos al día siguiente,

---

<sup>38</sup> Gerardo Arrubla, nacido en Bogotá, fue abogado de la Universidad Nacional de Colombia, periodista de El Correo Nacional y La Opinión y funcionario público en altos cargos como: Alcalde de Bogotá, director de la Biblioteca Nacional de Colombia y del Museo Nacional de Colombia a inicios del siglo XX. En el año de 1908 se convirtió en integrante de número de la Academia Colombia de Historia.

<sup>39</sup> “Museóloga, diplomática y pintora. Hija de Elisa Borda Rueda y Carlos Cuervo Márquez, y sobrina nieta del filólogo Rufino José Cuervo. Estudió pintura en París con el pintor colombiano Andrés de Santamaría, y en la Academia de San Carlos en ciudad de México con el alemán Armando Dreschler. Regresó al país en 1930, a raíz de la muerte de su padre [...] Poco después el mismo alcalde [de Bogotá] y el Ministro de Educación, Alfonso Araújo, le propusieron abrir una sala permanente de exposiciones en la Biblioteca Nacional. Más tarde se le nombró Catalogadora del Archivo Nacional, cargo que ejerció transitoriamente, y del que pasó al de directora de la Sección de Exposiciones y Museos del Ministerio de Educación Nacional [...]. Durante la presidencia de Eduardo Santos y con el apoyo del Ministro de Educación, Germán Arciniegas, fundó el Museo de Arte Colonial del cual fue directora hasta abril de 1946, cuando el Consejo Directivo de la Universidad Nacional la nombró directora del Museo Nacional.” (SEGURA, 1995, p. 230-231)

los cuales fueron dirigidos por el distinguido arquitecto Manuel de Vengoechea, lo mismo que la elaboración de los planos, en asociación del doctor Hernando Vargas Rubiano. (p. X)

El edificio escogido para ser la sede definitiva del museo, había sido construido a finales del siglo XIX por Thomas Reed para ser la penitenciaría de Cundinamarca, si bien es una variación del estilo panóptico propuesto por Bentham<sup>40</sup>, usualmente es denominado de esa manera. Para inicios de la década de 1940 el espacio de este edificio era insuficiente, además de haberse visto rodeado por un entorno urbano en constante crecimiento, por lo cual fue necesario el traslado de la cárcel, Teresa aprovecha esta oportunidad y establece la nueva sede del MNC allí. La inauguración se realiza en mayo de 1948 en presencia del presidente Mariano Ospina Pérez, Monseñor Emilio de Brigard, el Ministro de Educación Fabio Lozano, entre otros.

Con esta nueva administración, que seguiría hasta 1974, la colección de historia crece en buenas proporciones, ejemplo de ello sería la donación Eduardo Santos, “compuesta por la iconografía bolivariana y por retratos de gran gusto de los padres de la patria” (GONZÁLEZ, 2001, p. 238), a quien se le adjudicaría un espacio dentro de las salas del museo. Sin embargo, también es nuevamente fragmentada, esta vez por causa de la creación en 1960 de la Casa Museo del 20 de julio de 1810 por Guillermo Hernández de Alba. Por Decreto 1517 del 25 de junio de 1960 el presidente Alberto Lleras y sus ministros de Gobierno y Educación crean una comisión para seleccionar entre los Museos de Arte Colonial, el MNC y la Quinta de Bolívar piezas para este nuevo museo. En consecuencia,

[...] la Academia Colombiana de Historia hizo donación al Museo Nacional de cinco cuadros al óleo, obra de José María Espinosa, que representan las batallas de Santa Lucía, Juanambú, Tacines, Pasto y Cuchilla del Tambo; diversas prendas del uniforme de gala y la espada de honor del General Herrán, que se depositaron en la Sala Eduardo Santos, donde se conservan; y el busto en mármol del General Rafael Uribe Uribe.” (HERNÁNDEZ, 1975, f. 532)

---

<sup>40</sup> “El régimen será denominado por Reed como el *sistema mixto* por la conjunción de los tres elementos: separación, silencio y trabajo en comunidad. [...] Un segundo objetivo implícito en el sistema era, entonces, la disciplina, en el particular sentido de someter y amansar, de instruir moralmente y dotar de un oficio a una persona. Por ello el edificio contaba con espacios propicios para acercarse a Dios, para recogerse individualmente y para el aprendizaje de oficios útiles que permitieran que el preso se reincorporara, después de cumplida su pena, a la sociedad. En el espacio construido esto significó que en el primer piso se dispondrían zonas de trabajo, en el segundo y tercero se encontrarían espacios celulares o celdas individuales, entre el segundo y el tercero, en el aspa más corta, una capilla y tanto en el primero como en el segundo piso, cámaras de confinamiento cercanas al centro del edificio.” (GUERRERO, 2008, p. 3- 4)

Sobre la sección de arte, con Teresa Cuervo se logra la devolución de las obras que se habían dado a la escuela de Bellas Artes a inicio del siglo XX, además de la donación de las obras ganadoras de los Salones Anuales de Artistas por disposición del Ministerio de Educación y de coleccionistas privados como Pablo de la Cruz. Teniendo un espacio más amplio que el de sus antecesores (tres pisos) las colecciones fueron dispuestas de la siguiente forma:

Cuando el visitante del Museo Nacional entraba al espacio de tres pisos donde se exhibía la colección permanente, entre los años 1948 y 1988, se encontraba con tres inscripciones en letras de bronce: en el primer piso, Museo Arqueológico y Etnográfico; en el segundo, Museo Histórico; y en el tercero, Museo de Bellas Artes. El visitante no tenía dudas de que se trataba de tres museos en uno. Sin embargo, esta división no era muy explícita en los años de su fundación como Museo de Ciencias Naturales. (GONZÁLEZ, 2001, p. 235)

Podría decirse hasta este punto que el MNC posee dos características hasta dicho momento: la primera esbozada por William López (2015), quien tipifica el museo entre 1948 y 1974 como un gran gabinete de curiosidades patrióticas y sociales, que sirvió “a una fracción de las élites conservadoras bogotanas, al operar como instrumento de diferenciación social frente a otros sectores de las mismas clases dominantes” (p. 29); la segunda la aporta Beatriz González (1999) al hablar del Museo como un “museo de museos” (p. 92) con un carácter triple de museo de ciencias, de historia y de arte que ha venido variando según el director y su formación. Es esta última característica la que se gustaría resaltar para entender no solamente el museo de Teresa Cuervo, sino también el que desarrolla Emma Araújo durante su administración.

### **3.2 La entrada de Emma Araújo de Vallejo al museo**

Con la llegada de los gobiernos del pos-Frente Nacional en 1974, se abre un nuevo período para Colcultura. Con el posicionamiento el 7 de agosto de Alfonso López Michelsen en la presidencia de la República, entra al Instituto Gloria Zea de Uribe, y con ella se instaura una política para la salvaguarda del patrimonio, en 1978, debido a la reinauguración del MNC, se le hace una entrevista en el periódico *El Espectador* donde se refiere a esto:

La iniciativa de tal restauración partió de la actual administración del Instituto, encabezada por Gloria Zea de Uribe. Las obras completan el programa de Colcultura de “vigorización de las dependencias que están al servicio de la promoción y conservación de nuestro patrimonio”, al decir de sus directivas. Ese programa ha cumplido con las bien culminadas restauraciones del Teatro Colón y la Biblioteca Nacional, esta última reinaugurada hace pocos meses. (VEGA, 1978, p. 11-A)

Sin embargo, para realizar este cambio, no podía contarse con la antigua directora, quien después de 28 años en el cargo, necesitaba un relevo, una mente fresca que le diera nuevos aires al museo frente a los retos que se le imponían. Es así que, el 23 de septiembre de 1974 Teresa Cuervo envió su carta de renuncia al presidente y a Gloria Zea (Segura, 1995, p. 398) los cuales responden creando el cargo de Presidencia Honoraria del Museo que le permitiría “supervigilar” la rutina diaria y dejar en manos de ella la decisión de escoger al siguiente director. Sin pensarlo dos veces, Zea llama a Emma Araújo, quien trabajaba desde 1972 como jefe de divulgación y Publicaciones del Fondo Nacional de Proyectos de Desarrollo (FONADE), en nota del Tiempo del 11 de noviembre de 1974 se informó sobre el perfil de la nueva directora que tomaría posesión de su cargo el primero de enero de 1975 mediante Resolución 1758 del 20 de diciembre de 1974:

Doña Emma Araújo, especialista en humanidades y Bellas Artes en varios institutos europeos, y alumna titular de la Escuela de Altos Estudios de la Sorbona. Doña Emma Araújo es hija del doctor Alfonso Araújo quien, como Ministro de Educación, encomendó a doña Teresa Cuervo Borda la dirección del Museo Nacional (Segura, 1995b, p. 400).

### **3.2.1 Emma como *Intelectual del Estado*. Su trayectoria e influencias.**

Como se recordará del capítulo anterior, parte de la argumentación de esta investigación está en tratar de tipificar a los individuos que trabajaron para Colcultura en estos años, y adaptando el concepto de *Intelectual de Estado* (SANCHEZ, 2001) se plantearon algunas características que se quisieran reiterar: primero, la reflexión constante sobre la política cultural del Estado; segundo, el distanciamiento de los partidos sin que esto signifique una pérdida de activismo político, en el sentido de estar planteando cuestionamientos al gobierno de forma continua; tercero, la pertenencia, en su mayor parte, a una élite política (URREGO, 2002); cuarto, la aspiración a través de su discurso de la utopía, traducido en un gran cambio del sistema; por último, la institucionalidad, considerando que toda transformación debía pasar por el sistema.

Para el caso de este trabajo, se ha presentado como un verdadero reto el de posicionar la figura de un personaje como el de Emma Araújo debido a varias razones, la más fuerte de ellas, a su poca producción textual. Lo que se pudo cerciorar gracias a los documentos de archivos, es que ella fue llamada en no pocas ocasiones para dictar conferencias, cursos, seminarios de carácter nacional e internacional, sobre su labor en museos, o sobre sus conocimientos en el área de la sociología del arte, lo cual simplemente habla de una mujer que se movía en los círculos de la academia, pero a través

de otras formas, lo que implica una nueva metodología de aproximamiento a su figura. Es por esto, que, para lo que atañe a este trabajo, se entiende que su labor en el campo de los museos, en específico a lo que se refiere al proyecto de *modernización* del Museo Nacional, se puede ver bajo la doble lupa de la producción y la reproducción de conocimiento, lo que la conservaría en la categoría de *Intelectual* aquí brindada.

Su posicionamiento como parte de la élite, es de fácil reconocimiento. Siendo hija de Alfonso Araújo, reconocido político liberal, fue capaz de entrar a estudiar al Gimnasio Femenino de Bogotá, que junto con el Gimnasio Moderno (para hombres), eran de los mejores colegios para la formación de las familias más poderosas de la ciudad. Su posición le permitió que, ya casada y con dos hijas, pudiera seguir sus estudios sobre historia del arte y humanidades en los cursos que se realizaban en la Universidad de los Andes entre 1960 y 1962. Al año siguiente va a Francia, y aprovechando su estadía, realiza cursos de historia del arte, ciencias económicas y sociales, y sociología del arte en la Universidad de la Sorbona. Es entre 1959 y 1966 donde conocerá a sus dos más fuertes influencias, Marta Traba (en la Universidad de los Andes) y Pierre Francastel (en Francia) de los cuales se hablará más adelante. Cuando regresa al país dirige la sección de Extensión Cultural de la Universidad Nacional por dos años, junto a Marta, donde ella ejercía como directora del Museo de Arte Moderno. Luego de esto vuelve a Europa, viaje que dura hasta 1972, cuando se instala definitivamente en el país.

En este pequeño resumen de lo que se constituye como su vida académica y laboral es posible apreciar como ella ha estado marcada precisamente por el medio en el que nació, y de esa misma forma ella lo sabía muy bien, lo cual supo aprovechar de la mejor manera, como ella misma narra sobre la conformación de la exposición de Roberto Pizano en 1978:

Bertha Bejarano de Díaz, Diego Pizano Salazar y Francisco Pizano de Brigard realizaron la investigación. Ellos dos y Juan Pizano de Brigard, en particular, me ayudaron muchísimo a ubicar y conseguir el préstamo de los cuadros que finalmente se exhibieron. Francisco estaba casado con una gran amiga mía: Carmen Salazar, a quien había conocido desde el colegio, así que, otra vez, fue relativamente fácil configurar el proyecto. [...] En aquel momento, insisto, la historia del arte colombiano era un asunto que a muy pocos nos interesaba. Y como el Museo no tenía grandes recursos para realizar exposiciones temporales, apelé a mis contactos sociales. No tenía otra opción. Si yo no hubiera tenido entrada en las familias Holguín y Pizano, pues nunca habría podido realizar esas exposiciones. (LÓPEZ, 2015, p. 119)

No obstante, no es sólo desde su posición social que debe entenderse esta figura, sino también desde las influencias académicas que ayudaron a establecer las narrativas

desde las cuales se *modernizó* el museo y a rehacer el guion de la exposición de larga duración, ya López (2015) es capaz de posicionarla como tributaria de la plástica modernista, sin embargo, sería bueno explorar un poco más a que se refiere con eso. Como se había planteado anteriormente, dos son los personajes en los que se hará mayor énfasis: Pierre Francastel y Marta Traba. El primero la ayudará a plantearse el problema del estudio de la obra de arte, y la segunda a traer estos problemas teóricos al campo del arte colombiano, los dos se verán muy bien expresado en los artistas escogidos y en la forma en la que son expuestos en el montaje, sobretodo, del tercer piso, correspondiente a las salas de arte.

Por consejo de Marta Traba, quien ya había sido alumna de Pierre Francastel, Emma decide unirse al seminario sobre sociología de arte que él impartía, aprovechando su partida a Francia en 1962. Es justo ahí, que ella logra consolidar sus conocimientos sobre arte que antes había adquirido en los cursos que había tomado en la Universidad de los Andes.

Francastel nace en París en 1900. Después de realizar estudios literarios clásicos en la Sorbona y en la Escuela Práctica de Altos Estudios, se dedica a la investigación sobre la Historia y la Sociología del Arte. En una conferencia dictada por Emma el 13 de noviembre de 1985, organizada por la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad de Los Andes titulada *La Figura y el Lugar de Pierre Francastel*, ella explica la metodología propuesta por este autor:

En 1936 ya en la Universidad de Estrasburgo, inicia una serie de publicaciones sobre el Arte Moderno y sobre Estudios Arqueológicos y Críticos del Medioevo y desde ese mismo momento, se preocupa por introducir en la Historia del Arte una nueva forma de aproximación: Histórica y crítica cuando se trata de analizar las obras, estética y sociológica al juzgarlas e integrarlas dentro de una cultura. Con este método, la Historia del Arte se convierte en una investigación de la historia de la civilización y en una reflexión sobre el papel de lo imaginario. (ARAÚJO, 1985, f. 9-10)

Francastel (1975) parte de la crítica a historiadores del arte como Panofsky al decir que lo importante no es crear más métodos de investigación, sino el de cuestionarse profundamente el objeto de estudio, es decir, la obra de arte. Visto así, intenta puntualizar algunos cuestionamientos que surgen frente a esta. Para este autor toda pieza artística se presenta como un centro de convergencia de diferentes puntos de vista sobre el hombre y el mundo. Estos puntos de vista son estudiados por él como una analogía directa de la comunicación lingüística (en un primer momento verbal y luego llevada a lo textual),

aunque reconoce ciertas diferenciaciones debido al carácter visual del arte. Precisamente en su obra, *La figura y el lugar*, es donde más recalca este papel:

Trate, en efecto, de demostrar allí [en *La figure et le Lieu*] cómo, por analogía con el lenguaje, la figuración, es decir la representación artística, permitía el descubrimiento de *elementos* de significación armonizados siguiendo ciertas *reglas* internas de ciertos órdenes de la imaginación. De esta forma, se determina la distinción entre los elementos de la obra de arte y los vínculos que existen entre estos elementos, en la inteligencia de que en el caso presente las reglas que aseguran el vínculo de las partes, la *estructura*, no es solamente de carácter mental y abstracto, sino, por el contrario, concreta y basada en las técnicas. (FRANCASTEL, 1975, p. 16)

La distinción básica que el presenta con el lenguaje textual, es precisamente que, a través del arte, aunque este siga un sistema de significación de orden y estructura similar al lingüístico, el resultado no es abstracto, sino material a través del objeto. Es por esto que él afirma que para que una obra de arte sobresalga al romper paradigmas, requiere un progreso simultáneo entre pensamiento (contenidos) y la técnica. Un ejemplo de ello aparece a través de sus estudios sobre el Renacimiento:

El Renacimiento no es solamente el descubrimiento de la perspectiva lineal, sino también el hecho de crear un sistema mental de representación. Es un nuevo sistema tanto simbólico y mítico, como matemático y es el descubrimiento del objeto en función de su significado social. Todo espacio tiene una significación individual y social. De no tenerla, sería imposible mostrarlo o crearlo. (ARAÚJO, 1985, f. 17)

De esta forma, la obra se constituye en un *signo*, entendiendo este no como el reflejo de una cosa, sino el de una opinión, por lo que es necesario estudiar la obra, no independientemente del autor, sino íntimamente ligado a él y a su entorno, como punto de convergencia de los *espíritus*.

Finalmente, trae a la discusión el problema del espectador actual, como uno de los puntos de convergencia que evalúan y extraen significaciones de la obra de arte, estos están en una constante evolución, independientes de las intenciones del artista. Es así, que Francastel (1975) afirma que el espectador posee diferentes niveles de sensibilidad frente al objeto, los cuales se vinculan directamente a lo que el individuo conoce y que generan “relaciones específicas en un cierto campo de las actividades del espíritu que hasta entonces no habíamos captado” (p. 27). De aquí surge su concepto de la “*mirada vacía*” (ARAÚJO, 1985, f. 25) con la cual caracteriza la actitud de los visitantes de museos, galerías, calles y plazas, quienes miran, pero no ven. Sin realizar un análisis exhaustivo de la obra del autor, es posible identificar en el manejo de las obras, y en el

cuestionamiento sobre el espectador algunos puntos fundamentales en el tratamiento del montaje y del público que efectúa Emma en el museo.

Por su parte, Marta Traba, argentina de nacimiento, llega al país en 1954 y desde ahí comienza su labor como crítica de arte, el cual encuentra su auge en la década de 1960 en un país donde no se ejercía esta labor profesionalmente. Fue solo con la llegada desde el exterior, de personajes como Casimiro Eiger de Polonia o Walter Engel de Austria, que la crítica de arte inicia de forma más elaborada en territorio colombiano. Sus escritos en diferentes revistas de la época se caracterizan siempre por su severa mirada hacia lo que ella consideraba la vieja guardia en el arte colombiano, traducido en grandes debates que sostuvo en torno al Salón Nacional de Artistas (luego Salón Nacional de Artes Visuales).

No es el papel de esta investigación abordarla en todas sus facetas y en los cambios en su crítica a través de estos años, objetivo más que imposible si se tiene en cuenta que ella siempre se encontraba estudiando a los grandes teóricos de la época, lo que hace más difícil seguir sus disertaciones. Sin embargo, para lo que consta aquí, es su mirada sobre el arte colombiano y sus artistas lo que más interesa para el propósito propuesto. Beatriz González (2010), en un texto para la Catedra Marta Traba que se realizó en el 2008, en la Universidad Nacional de Colombia, logra resumir en tres puntos clave los debates que Traba sostuvo durante la década de 1960:

- Las polémicas del decenio de 1960 se centraron en tres temas diferentes en la forma, pero iguales en el contenido, porque conducían a una discusión sobre el arte moderno y su asimilación por parte del arte en Latinoamérica:
- a. El realismo socialista contra el expresionismo abstracto
  - b. El nacionalismo contra el internacionalismo
  - c. El arte figurativo contra el abstracto (p. 72)

Estos tres puntos pueden ser explicados de la siguiente manera: Primero, para ella el realismo socialista no es más que el nombre que le da a la escuela del muralismo mexicano, que denomina como una gran equivocación del cual el arte latinoamericano había sido su gran víctima. En segundo lugar, la combinación del papel político público en el que había incurrido el artista era el gran culpable de crear este tal “arte americanista”. Como tercer punto, considera que se debe reconocer el vínculo entre el buen arte creado en la región y los esquemas europeos. Por último, considera que esa tradición artificial del nacionalismo no dejaba avanzar la creación artística.

Para aterrizar un poco más esto, es interesante escuchar a la propia Traba, en un artículo para la revista *Gaceta* por la publicación de un compilado de sus artículos bajo

el título *Mirar en Bogotá* ella recoge un poco lo que significaron estos años para el arte colombiano:

Otro argumento, además, me persuadió a recoger solo este material: se trata de un material que procesa años marcados por la mediocridad plástica [...] Había que andar con pies de plomo para no resbalar por este tembladeral: pocos signos de talento, algún ahínco respetable en el trabajo, y nada parecido a ese resplandor que repartirá Botero desde su exposición de marzo del 64 y que deberá compartir con el ingenio centelleante de nuevas figuras como Beatriz González y Norman Mejía. (TRABA, 1976, p. 23)

Para Marta Traba (GONZALEZ, 2010) los artistas colombianos se dividieron en dos bandos: los primeros, herederos de los postulados del muralismo mexicano, y formados en el exterior de quienes surgían los nombres de Pedro Nel Gómez (1899-1984), Luis Alberto Acuña (1904-1993), Ignacio Gómez Jaramillo (1910-1970), Gonzalo Ariza (1912-1995) y Alipio Jaramillo (1913-1999). Ya los segundos, que ella llama los nuevos, se caracterizaban por introducir nuevos lenguajes en los salones y las escuelas de arte, entre ellos estaban: Alejandro Obregón (1920-1992), Enrique Grau (1920-2004), Antonio Roda (1921-2003), Edgar Negret (1920), Eduardo Ramírez Villamizar (1923-2004), Guillermo Wiedemann (1905-1969), y Fernando Botero (1932).

Este último, y como ella deja claro en su artículo, representaría esta camada de artistas, que, formados en el exterior, en especial en Europa, traerían nuevas propuestas plásticas al país. Traba, con la fundación del Museo de Arte Moderno en 1964, que ella dirige decide entonces “liderar a los nuevos” (TRABA, 1976, p. 23) y brindarles un espacio para que puedan exponer, realizando un ejercicio consciente de inclusión y exclusión con los artistas de la vieja guardia. Si bien con el nuevo montaje del MNC era imposible ejercer este proceso de exclusión de forma cortante como lo fue realizado en el Museo de Arte Moderno -sobre todo porque era necesario contar la historia del arte colombiano en las salas- la vinculación por casi tres años que Emma tiene con este museo, y el conocimiento adquirido allí, además de las conexiones con artistas que consigue, son posibles de entrever en el plan de adquisición de obras durante su administración en el MNC, artistas como Enrique Grau, Edgar Negret y Feliza Bursztyn hacen su aparición en las salas del museo justamente con esta nueva propuesta para las salas de bellas artes.

### **3.2.2 Modernizando el Museo**

En el mismo momento en que Emma entra a la dirección en 1975, es necesario que se ponga manos a la obra, de esta forma, en ese mismo mes de enero, es posible observar cómo se realizan varios diagnósticos y esbozos de presupuestos para empezar el

proyecto de *modernización* del museo. Antes de entrar en cada uno de los aspectos del proyecto, se hace preciso resaltar algunos puntos que sobresalen en los primeros informes, además de algunas otras disposiciones administrativas para entender cómo recibió esta nueva administración el museo.

En un informe realizado en enero de 1975, presuntamente por Carlos Rojas y Emma Araújo, se pone en claro cuál sería el rumbo a tomar por los siguientes años, en este además de un diagnóstico que hablaba del mal estado de las salas, y la pobre disposición de la exposición, también recalca las funciones y objetivos generales que debía tener el MNC en conformidad con el Acuerdo 003 de febrero de 1974:

- a. Responder ante el Jefe de la División de Museos por el cumplimiento de sus funciones.
- b. Reunir, clasificar, seleccionar, catalogar, y exhibir piezas artísticas y objetos históricos nacionales...
- c. Ofrecer el material artístico e histórico para estudio de investigaciones de las personas que lo soliciten.
- d. Proyectar normas sobre el funcionamiento del Museo para aprobación del Instituto, y vigilar su cumplimiento.
- e. Preparar publicaciones, realizar conferencias, exposiciones permanentes, canjes de publicaciones y préstamos de piezas para conocimiento del arte, previo el lleno de los requisitos legales y fiscales, según el caso.
- f. Impartir información sobre procedencia, valor estético e interés histórico de las piezas expuestas.
- g. Elaborar y mantener al día el inventario físico de las obras, cuadros, documentos, etc., que pertenecen al Museo.
- h. Colaborar con la División de Inventario en la realización del inventario técnico de los bienes culturales pertenecientes al Museo.
- i. Preparar las guías y demás elementos de difusión del Museo y propender porque las exhibiciones se divulguen debidamente.
- j. Conservar en buen estado las piezas existentes en el Museo...
- k. Aplicar las normas que garanticen la seguridad y conservación de los objetos y obras de valor artístico e histórico, que integren el Museo Nacional.
- l. Programar, en coordinación con la División de Museos, los espectáculos culturales y artísticos que deban presentarse en el Museo.” (DM, ¿1975?, f. 5-7)

Con base en esto, en el mismo informe se afirmaba que era necesario “revitalizar” las funciones del museo, creando una nueva imagen del mismo, a través de la reorganización del campo administrativo, sus formas de exposición, su catalogación, la capacitación de personal, la apropiada labor didáctica, el enriquecimiento de colecciones, y el mantenimiento y restauración de sus obras e inmueble.

Para realizar este plan se tendría el apoyo financiero y logístico de Colcultura, sin embargo, como se logra ver continuamente, el presupuesto anual del museo era realmente insuficiente y no daba cuenta de las necesidades que este proyecto requería para ponerse en marcha. Un ejemplo de ello puede verse en el presupuesto asignado para 1975, por un

monto total de \$1.600.000, el cual debía destinarse para nómina, gastos generales (suplementos básicos para baños y cafetería del personal, por ejemplo) y transferencias (al Fondo Nacional de Ahorro y otras entidades por cuenta de suscripciones u otros motivos). Luisa Monsalve (1975) como jefe de la Oficina de Planeación exponía la situación financiera de este año de la siguiente forma:

Los sueldos del personal de nómina, la cesantía, la prima de Navidad y la bonificación del personal del Museo Nacional cuestan en la actualidad \$982.200, aproximadamente. Esto significa que para todos los demás gastos el Museo cuenta con \$617.800. En cuanto al presupuesto de inversión, el Museo Nacional cuenta con \$50.000 para adquisición de obras y dotación. Existe otra partida dentro del programa de la Sub- dirección de patrimonio cultura, de \$225.000 para capacitación de personal técnico; parte de esta partida puede utilizarse para cursos de museografía u otros, que la dirección del Museo considere útiles para su personal. (f. 371)

Esto significaba, que más de la mitad del presupuesto se gastaba en nómina, y aunque existiera un rubro destinado a adquisición de obras, esta línea era compartida para dotación o gastos generales, lo cual reducía el monto real a casi nada. No se contempla entonces ni exposiciones temporales, ni elementos de divulgación, entre otros dentro del presupuesto. En este panorama, la inversión que desde Colcultura se daba para capacitación de personal rescata un poco el déficit presupuestario. Dos meses después, y en vistas de las circunstancias, la Dirección del museo (ARAUJO, 1975) comienza los trámites para una petición de presupuesto mayor para el año siguiente, que con un total de \$3.000.000 incluía \$600.000 para exposiciones temporales, \$100.000 para elementos de divulgación, y \$1.000.000 para adquisición de obras. No está de más decir que estos rubros nunca fueron concedidos.

Se podría concluir entonces, que, en medio de este proyecto *modernizador* del museo, la constante del financiamiento se presenta como un obstáculo que impide la total realización del mismo. Para finalizar, se quisiera resaltar un aspecto del museo antes de pasar a especificar cada eje de la propuesta de la gestión de Emma Araújo, y es la cuestión de los visitantes para estos años. La entrada de un mayor volumen de público era uno de los objetivos centrales de la readecuación del MNC, sin embargo, por el tiempo que demoró la intervención del edificio, que fue mayor del esperado, y porque después de su reinauguración la administración de Emma duró poco, las cifras no logran mostrar si fue o no alcanzado lo esperado.

Tabla 2. Número de visitantes del MNC entre 1974 y 1981

Año	Número Total de Visitantes
1974	125.806
1975	159.202
1976	76.390 (De febrero a julio)
1977	No se encontraron estos datos
1978	89.541
1979	No se encontraron estos datos
1980	147.202
1981	140.236

Fuentes: ARAUJO, 1976, f.22; MNC, 1976, f. 3; MNC, 1979, f. 604; MNC, ¿1982? f. 758-759.

Como se puede observar, no se disponen los datos ni de 1979, ni de 1977, y sólo un conteo de visitantes para la mitad del año de 1976. La explicación para estos dos últimos años se encuentra en las remodelaciones al edificio, que llevan a un constante abrir y cerrar de puertas del museo, con muchas de sus salas cerradas durante todo el período. Para entender el dato aportado para 1978 es necesario tener claro que el museo es reinaugurado hasta agosto de ese año, por lo que la situación de 1977 pudo haberse extendido hasta este momento. Ya para encontrar una clarificación del por qué no hay un número para 1979, lo único que se pudo establecer, es un desorden del archivo de ese año, producto tal vez de problemas administrativos entre el museo y el Instituto. Dejado claros estos puntos, ahora si es posible adentrarse en cada uno de los ejes de la propuesta y cómo fue ejecutada durante estos años.

### 3.2.2.1 Exposiciones Temporales

Una parte muy importante del proyecto que enarboló Emma Araújo fue el de la creación de una agenda de exposiciones temporales. El objetivo de estas era el de realizar muestras seccionadas de toda la colección que tenía en depósito el MNC luego de haberse hecho la selección del nuevo montaje, como aclaraba Gloria Zea (1975) en la inauguración de la exposición sobre Ramón Torres Méndez:

El Instituto Colombiano de Cultura, en esta nueva etapa de labores, quiere, por una parte, otorgarles a los museos un carácter dinámico, de permanente renovación y actividad. Por otra parte, busca rescatar, y poner en conocimiento de las nuevas generaciones, toda una serie de obras y de creadores, que han sido preteridos o que permanecen, lamentablemente, olvidados (Contraportada)

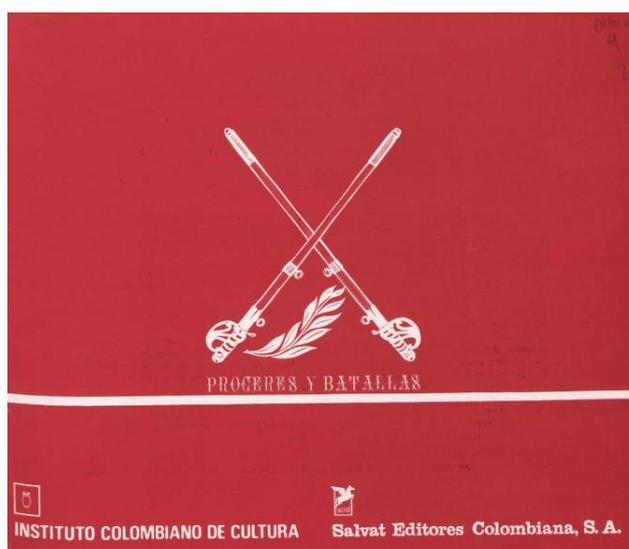
Es así que entre 1975 y 1982<sup>41</sup>, según lo documentado en el archivo del Centro de Documentación del Museo Nacional, se realizaron 65 exposiciones de carácter temporal

<sup>41</sup> Antonio Ochoa (2009) realiza un estudio similar sobre las exposiciones temporales del Museo Nacional para el período que va entre 1949 y 1969, a través del estudio de los catálogos, clasificando en tres el tipo de exposiciones realizadas: de temática histórica, sobre artistas nacionales, y de carácter internacional,

(Ver apéndice 1) con picos en dos años, en 1975 con un total de 11 exposiciones, y en 1978, con la cantidad de 13. De igual forma en 1976 y 1977, debido a los trabajos integrales al edificio el número cae, siendo de 4 para cada año.

Con la información recolectada fue posible caracterizar en cuatro categorías el tipo de exposiciones que se presentaron durante esta administración. En un primer lugar están las exposiciones históricas, con un total de 12 para todo el periodo estudiado, la mayoría realizadas para la conmemoración de fechas patrias como el *Sesquicentenario de la Muerte de Simón Bolívar*, organizada por el Centro de Restauración en conjunto con el Museo Nacional en 1980, o la que se realizó en conmemoración de la Muerte del General Tomás Cipriano de Mosquera entre octubre y noviembre de 1978. La imagen que se muestra a continuación (Figura 3) es la portada del Catálogo de la exposición *Próceres y Batallas* realizada en 1975.

Figura 3. Portada Catálogo Próceres y Batallas



Fuente: COLCULTURA, 1975c.

Esta fue una exposición que se realizó con la colaboración de varios museos, como la Casa Museo 20 de Julio, la Quinta de Bolívar, la Academia de Historia y el MNC, con curaduría de Nohra Haime con el fin de contribuir a la conmemoración de las guerras de Independencia.

A continuación, se encuentran las exposiciones internacionales, que suman 17. Entre ellas resalta *Raoul Dufy*, artista que fue llevado por la Secretaría Francesa de

---

concluyendo que hay una evolución en el tipo de publicación de un simple listado de obras a una que incluye ensayos de investigación “que involucran otros aspectos de la organización de las exposiciones” (p. 8).

Cultura, el Museo de Arte Moderno de París y la Asociación Francesa de Acción Artística entre marzo y abril de 1978. Como hecho interesante, en el reporte hecho por Emma Araújo a Sebastián Romero, por entonces Jefe de la Sección de Artes Plásticas de Colcultura el 4 de abril de ese mismo año, ella reporta una asistencia de 8.943 personas incluidos 38 grupos escolares (ARAUJO, 1978).

Dentro de la tercera categoría, se encuentran las exposiciones que se podrían titular de “otras”. Un ejemplo de esta es la realizada en 1980 por el Centro de Restauración denominada *Muestra de Metodología y Procesos de Restauración* o la muestra titulada *El Árbol*, inaugurada ese mismo año, que tenía un carácter pedagógico didáctico, de esta última se hablará en el aparte sobre el Departamento Educativo con más detenimiento debido a su vinculación directa con la creación de esta dependencia.

Por último, y la más abundante, con 33 exposiciones para todo el período, se refiere a las muestras sobre artistas nacionales. Las exposiciones realizadas en el MNC solían estar organizadas por él mismo, y en el caso de muestras internacionales, por la Secretaría de Cultura del país interesado, algún museo internacional o alguna que otra embajada. De igual forma, la Sección de Artes Plásticas, de la Subdirección de Bellas Artes de Colcultura también estuvo involucrada en la organización de un gran número de ellas, las cuales se conformaban como itinerantes y recorrían todo el país. Un gran ejemplo de ello es el Salón Nacional de Artes Visuales (Figura 4).

El Salón tuvo su primera versión en el año de 1938, y con excepción de algunas versiones, su establecimiento era anual, su sede hasta 1972 fue Bogotá, en ese año se pensó en establecerse cuatro zonas de recepción de obras para los participantes. Un año más tarde las obras empezaron a presentarse no sólo en la capital, sino también en otras ciudades.

Figura 4. Portadas Catálogos XXV y XXVII Salón Nacional de Artes Visuales



Izquierda: Portada Catálogo XXV Salón Nacional de Artes Visuales. Colcultura. Derecha: Portada Catálogo XXVII Salón Nacional de Artes Visuales. Fuente: Colcultura, ¿1975?d; Colcultura, 1978.

En 1975 se adicionaba al Salón el propósito de “descentralizar la acción de estímulo y divulgación asignada por el Estado al Instituto Colombiano de Cultura.” (COLCULTURA, 1978, p. 8) a través de dos objetivos, el de impulso a la creatividad a través de los premios brindados y el educativo con la divulgación de la labor de los artistas. Para esto se divide el territorio nacional en seis regiones: Suroccidental, Central, Norte, Nororiental, Noroccidental, Central del Sur, estableciendo primero Salones Regionales y luego un salón nacional con los artistas escogidos por los jurados locales, salón que usualmente era inaugurado en el MNC, por lo menos a lo que se refiere a este período. De esta forma se resumía la labor del Salón en la revista *Gaceta*:

Quedó así establecido que el Salón Nacional es un programa de estímulo dirigido esencialmente hacia los creadores jóvenes de la plástica nacional que gracias a esta iniciativa pueden no solo confrontar su trabajo a nivel regional sino tomar parte, igualmente, en una amplia muestra a nivel nacional teniendo así la oportunidad de llegar directamente a un público mucho más vasto. (COLCULTURA, 1977, p. 27)

Sin embargo, el gran número de exposiciones sobre artistas nacionales no sólo respondía a la ayuda directa de la Sección de Artes Plásticas, sino a un interés real de la dirección por ahondar en la historia del arte colombiano, sobre esto la misma protagonista comenta cuando relata su experiencia con la exposición sobre Pedro Nel Gómez en 1977:

[...] Darío Ruiz, en Medellín, me ayudó a seleccionar las obras de la Casa Museo Pedro Nel Gómez, para esa época, recientemente creada. La muestra estaba estructurada a partir de un conjunto de acuarelas y de algunos trabajos

en óleo que permitió al público bogotano entrar en contacto con un artista, para ese momento, muy poco conocido en la ciudad, pero que era clave para entender la pintura nacionalista. Con esta segunda exposición dedicada a un artista colombiano se empezó a caracterizar una línea de exposiciones que yo implanté dentro del museo. *Dicha línea buscaba el estudio de los artistas colombianos.* (LÓPEZ, 2015, p. 116, subrayado mío)

### 3.2.2.2 Capacitación de Personal

El problema del personal que trabajaba en el museo es transversal a todo el período estudiado, ya que no solo no había los empleados necesarios para atender al público que llegaba al museo, sino porque no estaban realmente preparados para ello, constituyéndose un foco de especial atención para Emma Araújo, y como se pudo ver en el capítulo anterior, también para la ACOM y para la misma Colcultura. Fue posible notar en el archivo del MNC, para todo el período estudiado, los constantes llamados de atención desde la dirección a las *informadoras*, como eran llamadas las señoras (todas mujeres) que brindaban apoyo en las salas, sobre sus horarios y sus inasistencias sin excusa al trabajo, a continuación, se presenta uno de los memorandos desde la Dirección donde se reflejan precisamente estos altercados:

Por medio de la presente les comunico que cada una de las informadoras debe hacerse presente en la sala que le ha sido asignada, debidamente uniformada a las 9 30 am. Igualmente en las horas de la tarde, no podrán retirarse de la sala antes de las 6 30 y deberán permanecer con el uniforme completo hasta esta hora. Últimamente he notado que con frecuencia las informadoras se demoran hasta 20 minutos en abrir las salas e igualmente la abandonan 15 o 20 minutos antes de la hora de salida. (ARAÚJO, 1979, f. 570)

Sólo seis meses después de este memorando, fue posible encontrar en agosto de 1979, otro llamado de atención, esta vez hacia una informadora en especial, Maritza Vela, por haber marcado en el cuaderno de control una hora de registro y haber entrado al museo una hora y media después para el cumplimiento de sus funciones, esta vez es Sally García, la secretaria de Dirección quien manda el respectivo llamado de atención:

Realmente me asombra su marcada indisciplina, si se tiene en cuenta que la institución le ha facilitado los medios para que realice sus estudios como es el de concederle un horario especial diferente al que cumplen sus demás compañeras de trabajo. Por otra parte, ha faltado a la obligación que tiene de llegar una hora antes de su horario normal, a fin de que reponga las 5 horas del sábado 11 del mes en curso en que no laboró y sin que mediara excusa aceptable para ello. En consecuencia, Señorita Vela, usted ha faltado a los reglamentos establecidos para esta dependencia y, le queda prohibido terminantemente firmar con un horario diferente al que cumple. Así mismo, me permito manifestarle que, una próxima llamada de atención, dará lugar a la sanción correspondiente (GARCÍA, 1979, f. 199)

Este problema no sólo se presentaba con las informadoras, los guardas de seguridad (que en los archivos aparecen con el nombre de celadores) también tenían estos problemas de inasistencia, y hasta se presentó un caso donde llegaron al trabajo ebrios, o

en horas laborales fue disparada una de las armas a su cargo. Ciertamente estos dos últimos fueron casos aislados y anecdóticos que no alcanzan para hablar sobre un problema real con la fuerza de seguridad del museo. Sin embargo, trayendo el problema de la inasistencia y la falta de orden si consigue entrever otras lógicas con las que esta planta administrativa había estado laborando hasta este momento, y cómo esta vinculación más directa con Colcultura todavía traía problemas básicos como los del horario.

No obstante, este no era el único problema, como se logra ver en el apéndice 3, la mayoría de los empleados apenas si tenían un nivel de primaria. Para responder a esto, se plantearon varias soluciones. Desde el Estado, a través de entidades como el Instituto Colombiano de Crédito Educativo y Estudios Técnicos en el Exterior (ICETEX), que canalizaban convocatorias de entidades internacionales como de la OEA, había una preocupación constante porque empleados de todas sus instituciones culturales aplicaran a estas becas. En el archivo del MNC es posible encontrar que ICETEX enviaba específicamente las convocatorias que tuvieran que ver con la labor del museo año tras año, describiendo los pasos para la selección y los beneficios otorgados que en su mayoría incluían el costeo de transporte y manutención durante todo el tiempo del curso. Sólo por tener un ejemplo se tomará el año de 1976, al cual llegan un total de 8 convocatorias, de las cuales 5 eran de la OEA, y las otras tres de los Institutos Ítalo-Latinoamericano, Pratt Centro de Artes Gráficas, y del Centro Internacional para el Estudio y la Preservación de la Propiedad Cultural. La gama de cursos ofrecidos iba, desde especializaciones en música y arte, hasta ceramología histórica y capacitaciones en museografía y restauración de bienes culturales. La convocatoria No. 88/76 de la OEA ofreciendo el *Curso Interamericano de Capacitación Museográfica* resume en sus objetivos lo dicho hasta el momento:

Proporcionar al personal a cargo de funciones especializadas en los museos de los Estados Miembros de la OEA, la preparación técnica y administrativa básica para el más adecuado ejercicio de sus funciones y procurar, asimismo, que las actuales y nuevas instalaciones museográficas cumplan con los fines culturales y didácticos a que están destinadas. (ICETEX, ¿1976?, f. 322)

Pero no solamente el ICETEX estaba encargado de esta actualización del personal en temas de museos y políticas culturales, continuamente Colcultura realizaba talleres, cursos, conferencias a todos sus empleados para lograr este cometido, la mayoría de las veces se realizaba en las mismas instalaciones del MNC lo que permitía que los

funcionarios de ella pudieran asistir a dichas actividades. Un ejemplo de ello es la conferencia que se dictó entre el 12 y el 22 de febrero de 1980, dirigido a los empleados del Museo Nacional, charlas que fueron dadas por Graciela Esguerra, restauradora de Obras de Arte, funcionaria del Centro de Restauración, titulada *Materiales que componen un bien mueble*, el cual abarcaba los siguientes temas:

- I. ¿Qué es un bien cultural?
- II. Materiales (Guiado a la Colección que le pertenece al Museo Nacional)
- III. Causas de deterioro de los materiales que componen al objeto
- IV. Diagnóstico de una obra de arte
- V. La manipulación y cuidado de las obras (MNC, 1980, f. 480)

Esta conferencia en especial trató de un tema específico del museo; pero no sólo este tipo de cursos se dictaban, en 1975, por ejemplo, se dicta por parte de Colcultura el *Programa Seminario sobre Aspectos Generales de la Administración Pública*, y en 1976, por parte de la misma entidad el *Seminario Interno sobre Actividades y Proyecciones de Colcultura*. En el informe de actividades presentado por el museo para el año 1977, se hace constar las diferentes actividades en las que participaron sus empleados:

El personal técnico y administrativo del Museo Nacional, asistió dentro del programa de capacitación, a los siguientes cursos:

- Curso de Iniciación a la Restauración – Centro de Restauración, septiembre 26 a octubre 21 de 1977
- Seminario de Antropología organizado por ACOM, del 9 al 13 de noviembre.
- Congreso Internacional de Museología y Patrimonio Cultural, patrocinado por el Instituto Colombiano de Cultura, UNESCO, PNUD, y el Instituto Italo Latinoamericano.

Durante la permanencia del profesor Ulrich Lober el personal del Museo asistió a las conferencias que dictó en el Museo de Arte Moderno, los días 25, 26 y 27 de mayo. (MNC, ¿1977?, f. 5).

Un dato muy interesante fue encontrar que hasta la propia Emma Araújo brindo cursos de formación de carácter anual dictado para los informadores. En el caso del año 1975, este fue no solo para los del MNC sino también para los otros museos de la División en Bogotá: el Museo de Arte Colonial y la Casa –Museo 20 de julio, en los siguientes años no se tiene registro de que ellos hubiesen sido invitados. El impulso de capacitación culmina en la creación en 1979 de la Escuela de Museología por parte de Colcultura como recomendación hecha por la Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales para América Latina y el Caribe, realizada en enero de 1978 en Bogotá y con la colaboración directa con el Proyecto Regional de Patrimonio Cultural UNESCO-PNUD en Lima. Ese mismo año brindó dos cursos dirigidos a personal que ya estuviera vinculado a algún museo o entidad similar. En 1980 este programa lo toma el Centro de

Restauración y se ofrecerían dos seminarios para alumnos de los países del área latinoamericana y del caribe, “un curso taller para técnicos sobre Presentación y Explicación Museográfica, con una duración de ocho semanas [...], y un Curso Seminario para directores y administradores sobre Planeación, Financiación y Organización de Museos” (ZEA, 1980, f. 236).

El apéndice 3 muestra como no solo todavía una considerable cantidad de la planta administrativa poseía solo estudios de primaria, sino también ayuda a demostrar parte de los resultados de esta constante actualización al encontrar que varios de sus empleados ya poseen para esta fecha diversos cursos con temáticas propias del trabajo en el museo, como el caso de Mirta Hernández con cursos sobre Museología, Prácticas de Museos e Historia de Colombia, o Stella Gómez con más de 8 cursos en su hoja de vida, que aunque no pasen de ser técnicos, tiene como resultado una primera fase de especialización del personal para el trabajo en el museo.

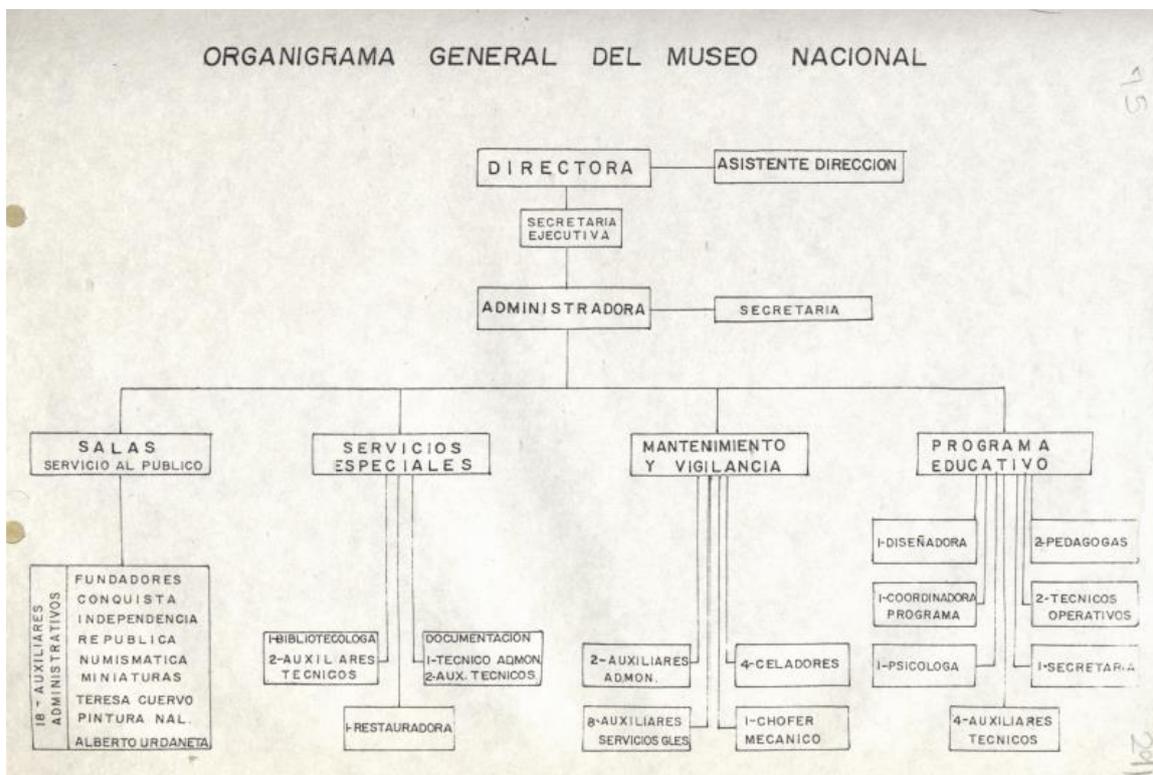
Ya habiéndose tratado el tema de cómo se resuelve el asunto de la poca capacitación del personal, queda otro punto por tocar, el de la cantidad. Para esto se traen dos organigramas presentados en los informes dados a Colcultura, el primero data de 1978, recién reinaugurado el museo, y el segundo de 1981, tan sólo dos años después. Como se puede observar en este primer diagrama (Figura 5), la entidad contaba con dos departamentos, y una sola secretaria para toda la entidad, en el apéndice 2, se logra contar 28 funcionarios en total, lo que daba como resultado, en el caso de las informadoras, que muchas veces tenían más de una sala a su cargo o que también cumplieran con roles de investigadoras de colecciones y hasta de secretaria.

Figura 5. Organigrama Administrativo del Museo Nacional de Colombia en 1978



Fuente: MNC, 1978c, f. 79

Figura 6. Organigrama General del Museo Nacional de Colombia en 1981



Fuente: MNC, 1981, f. 291

Ya para 1981 se observa una compleja estructura administrativa del museo, en esta ya se encuentran incluidas y diferenciadas las funciones de cada uno de sus

empleados, sino que, además, ya se ha añadido el Departamento Educativo fundado un año antes. Con todo, sí se encuentra un aumento en el tamaño del personal, considerándose que en 1975 se enumeran un total de 24 funcionarios, contando a la directora entre ellos. No obstante, frente a esta imagen hay que poner una salvedad, si bien pareciera que el número de empleados hubiera aumentado, en realidad no ocurrió ello, en todo el período hay una constante petición de Emma Araújo por la inclusión de nuevo personal, que sólo tiene éxito para el caso del Programa Educativo, sumando cuatro personas más a la planta, algunas contratadas por otras entidades. Este llamado de la directora puede verse reflejado en el memorando del 29 de febrero de 1980 dirigido a Álvaro Barrera, Subdirector de Patrimonio Cultural en este año:

Reitero mi solicitud de aumento del personal de vigilantes en las Salas del Museo Nacional, con el fin de evitar al máximo los daños contra las obras, como el que se efectuó el día martes 26 o miércoles 27 de febrero del presente año, en la muy conocida y valiosa obra 'La Niña en la Columna' del Maestro Acevedo Bernal. Esta obra sufrió perforaciones en los ojos y en el vestido producido con un alfiler o aguja. Este cuadro está expuesto en la Sala Teresa Cuervo, que cuenta con dos informadoras, pero al igual que el resto de salas entre las 11 30 m y las 3 30 pm (hora de almuerzo) solo quedan a cargo de la sala un vigilante o en su defecto un auxiliar de servicios generales." (ARAÚJO, 1980b, f. 435)

Una de las formas como el MNC lidió con esta falta continua fue a través de los estudiantes de carreras técnicas en hotelería y turismo o de Bellas Artes que querían efectuar prácticas en este local. En agosto de 1975, se presentaron 14 estudiantes del *Curso de Guía Local de Turismo* del Servicio Nacional de Aprendizaje (SENA), para realizar prácticas en el museo, estarían a cargo de Emma Araújo directamente, quienes los repartirían en medios turnos que abarcarían toda la semana (MALLARINO, 1975). De igual forma, en 1978, se organizó, esta vez con la Universidad Jorge Tadeo Lozano, una asistencia técnica para que algunos alumnos de la cátedra *Visita a Museos* presten algunas horas de ayuda dentro del museo como guías especializados; al final del semestre, además de la certificación dada por el MNC, esta ayuda tendría nota dentro del curso (ARAÚJO, 1978b).0020

### **3.2.2.3 La Lucha por el Espacio Físico**

Durante su historia, el Museo Nacional ha compartido sede con muchas otras oficinas gubernamentales, desafortunadamente, el hecho de poseer una sede propia desde 1946 no la ha exento de esto. Para el año 1974 son tres: el primer piso fue cedido para albergar las salas del Instituto Colombiano de Antropología, una sala en el tercer piso es concedida para que se instale allí el Museo de la Policía, y en la parte trasera del edificio,

además de unas oficinas al interior del primer piso del edificio, el Colegio Mayor de Cundinamarca.

Desafortunadamente, además de algunas insinuaciones en algunas cartas por parte de la directora a Gloria Zea sobre la debida inspección del montaje de las salas del primer piso, y unas intervenciones que se le hacen a las salas, propias de las obras arquitectónicas planteadas por esa administración, no se encuentran más documentos que dejen ver el proceso de esta entidad, quien también poseía sus oficinas en el museo, durante estos años. Se sabe que dos de sus salas fueron en efecto intervenidas, pero no hay más información al respecto en el archivo del MNC.

Por su parte, en lo que respecta al Museo de la Policía Nacional, justo antes de la entrada de la nueva administración este museo es retirado de la sala que se le había adjudicado, y el proceso que se lleva con esta entidad durante 1975 y 1976 es el de la retirada de los objetos que se encontraban en depósito para poder realizar las obras al predio. En un primer momento, Gloria Zea les comunicó su intención de adherir las piezas del Museo de la Policía al MNC, haciendo una selección de ellas y juntándolas al nuevo montaje, sin embargo, en enero de 1976 Hernando Medina Aldana, Jefe de Información y Prensa de la Policía Nacional les informa que las piezas serían trasladadas a una nueva dependencia, además,

Como quiera que la Policía Nacional ha dispuesto el traslado del Museo de la Institución a las dependencias de la Escuela 'General Santander', muy comedidamente me permito solicitarle la colaboración de un técnico experto en la organización de tales centros históricos, a fin de que nos oriente sobre disposiciones en las nuevas instalaciones." (MEDINA, 1976, f. 483).

El 5 de marzo de 1976, se entrega la sala del tercer piso oficialmente al Museo Nacional, trasladando todos los objetos a la Escuela General Santander, donde quedaría instalado este museo, añadiéndose otro espacio para el nuevo montaje.

Por último, respecto al Colegio Mayor de Cundinamarca, hay que resaltar que este espacio es el más delicado de tratar en comparación a los antes mencionados, ya que su disputa se rastrea hasta la actualidad. Al parecer, al momento del traslado del MNC a este edificio, el Colegio también fue puesto allí. Para entender cómo se abre el debate en 1976, es necesario observar de que forma el museo fue puesto en este edificio. Según Ordenanza 013 de mayo de 1946, la Gobernación de Cundinamarca, quien es realmente el dueño del edificio, estableció un contrato de arrendamiento por cuarenta años con el Ministerio de

Educación Nacional, es decir que es justo en esta administración cuando se vuelve necesario actualizar el dicho contrato, para esto se expide la Ordenanza 0028 del 28 de noviembre de 1975, en la cual se estipula en su primer artículo

Artículo 1º. El Gobierno Departamental procederá a hacer valer los derechos del Departamento y a pedir el cumplimiento de la estipulación contenida en la cláusula novena (9º) del contrato celebrado en el año de 1946 entre la Nación, representada en esa época por el doctor Absalón Fernández de Soto, Ministro de gobierno, y Germán Arciniegas, Ministro de Educación, y el Departamento de Cundinamarca representado por el entonces Gobernador Miguel Arteaga, contrato cuyo objeto fuera el inmueble donde funcionó la ‘Penitenciaría Central El Panóptico’ y donde han venido funcionando el Museo Nacional, el Colegio Mayor de Cundinamarca y otras dependencias nacional, el cual fue aprobado por la Honorable Asamblea de Cundinamarca mediante la Ordenanza número 13 de 1946, expedida el 23 de mayo y sancionada el 31 del mismo mes. (DC, 1975, f. 311)

Aprovechando esta oportunidad, Emma Araújo decide enviar cartas a la Secretaría de Educación de Cundinamarca, al Ministerio de Educación y a Colcultura, para pedir una renegociación del contrato, pidiendo el traslado completo o por lo menos de la parte administrativa que se encontraba efectivamente dentro del edificio. Desafortunadamente este tema es rápidamente tratado y en tan solo seis meses recibe una respuesta por parte de Patricia Uribe, Secretaria Privada Encargada del Ministerio de Educación afirmando que “Lamentablemente por el momento no se dispone de un local adecuado para trasladar al Colegio Mayor, razón por la cual no podrá ser atendida favorablemente su solicitud.” (URIBE, 1976, f. 270). Aparte de este hecho, durante el período estudiado no se vuelven a encontrar más documentos sobre el asunto.

#### **3.2.2.4 Prestación de nuevos servicios: biblioteca, teatro, cafetería**

En el primer capítulo se observó, que una de las principales preocupaciones esbozadas en los Congresos de ACOM fue que los museos no prestaban ningún otro servicio aparte del de su exposición al público visitante. De este problema no estaba exento el MNC, si bien esta institución poseía un teatro donde se realizaban conferencias, conciertos, entre otros, pronto la Dirección y Colcultura se dieron cuenta que, como el resto del edificio, suplicaba por una intervención. De igual forma, se puede observar que, dentro de los proyectos de obra para el museo, se encontraba la adecuación de espacios para incluir una biblioteca, una cafetería, entre otros.

En cuanto a lo que se refiere a la biblioteca, se sabe que sus fondos son creados desde el momento de su fundación<sup>42</sup>, sin embargo, es con la entrada de Teresa Cuervo a la Dirección que se intenta realizar una adquisición más especializada y establecer un espacio del tipo sala de lectura para su utilización por el público visitante, y aunque esto último no tuvo éxito, si lo tuvo la recopilación de libros. Sin embargo, al igual que el estado de las colecciones para 1975, la biblioteca pedía una catalogación de todos sus libros y una selección de lo que debía y no debía quedarse allí. Así, para julio de ese mismo año y gracias al trabajo de Gloria Elena González de la Sección de Bibliotecas de Colcultura se realizó el inventario dividiendo en cuatro categorías todos los textos hallados (ARAÚJO, 1975b): Los que se debían quedar en el museo, los que pasarían a la Biblioteca Nacional, los que irían al Instituto Colombiano de Antropología, y finalmente, los que se llevarían al almacén o a diferentes Bibliotecas Públicas. Desafortunadamente los listados encontrados no permiten dar cuenta de la cantidad de obras que se poseían para la época, pero si el tipo de ellas, donde la mayoría abordaba los más diversos temas desde geografía hasta botánica e ingeniería, también fue posible encontrar publicaciones más especializadas de museos de otros países como catálogos y revistas.

Y aunque se realizó esta catalogación, al igual que en la administración anterior no fue factible darle un espacio para que el público pudiera acceder a la biblioteca. Es posible ver que uno de los depósitos del segundo piso, en la sala Conquista, Colonia y Ciencias se ubicaron los libros, sin embargo, este era de uso exclusivo de los funcionarios. Aun así, esto no fue impedimento para intentar engrosar un poco más la colección. Se encuentran esparcidas por todo el archivo del MNC varias peticiones al Instituto, que podrían estar dirigidas a Jorge Eliécer Ruiz, Subdirector de Comunicaciones Culturales, o a la Sección de Bibliotecas directamente por publicaciones específicas como enciclopedias de historia universal, diccionarios, ediciones sobre historia del arte, además de recientes libros divulgados por el Instituto.

Por otro lado el teatro, o sala de conferencias, como también se le llamaba, fue motivo de preocupación durante este período, aunque siempre fue incluido en la lista de obras, nunca pudo realizarse la intervención a fondo que se necesitaba, en un memorando de 1981 a Álvaro Barrera, Subdirector de Patrimonio Cultural en aquel momento,

---

<sup>42</sup> Para una pequeña reseña histórica del surgimiento de la Biblioteca del MNC, ahora denominada Centro de Documentación remitirse al artículo hecho por Antonio Ochoa (2008) *Breve historia de la biblioteca del Museo Nacional de Colombia*.

(ARAÚJO, 1981b) se hace un listado de arreglos para este lugar que abarcaba: revisión del entablado, arreglo de sillas, alfombrado de algunos pasillos, resane de pintura, cambio total del techo del escenario, revisión del sistema eléctrico y arreglo de goteras.

Estos trabajos no eran de ninguna forma mínimos, y, sin embargo, debido a las reparaciones que se necesitaban hacer en las salas del museo, fueron siempre dejadas a un lado. No obstante, la sala de conferencias se mantuvo abierta durante estos años y en él se realizaron conciertos, seminarios, cursos, recitales, asambleas del sindicato del Instituto (Sintracultura), reuniones de diferentes instituciones y organizaciones, piezas teatrales, proyección de películas, congresos, y hasta clausuras de colegios. Normalmente el teatro no era utilizado todos los días, pero si por lo menos una o dos veces a la semana.

Lo que se puede analizar hasta aquí, es que, si bien este eje de la prestación de servicios era importante para la *modernización* del museo, choco con el problema presupuestal no permitiendo su total desarrollo, por lo que fue necesario adaptarse a lo que se tenía y aprovechar otros servicios que podía realmente brindar el museo, este fue el caso de las exposiciones temporales que corrían por cuenta de Colcultura o de la entidad promotora, y del Departamento Educativo, que como se verá más adelante, contó con el apoyo de varias organizaciones internacionales.

### **3.2.2.5 Gestión de Colecciones: Catalogación, Adquisición y Restauración**

Dentro de las características planteadas por López (2015) como bases del proyecto museológico en esta administración, aparece la gestión de colecciones. Como se pudo observar, un primer intento de catalogación aparece con Fidel Pombo, sin embargo, los movimientos de fragmentación y donación, muchas veces de forma desordenada, llevan a que, en el año 1975, cuando Emma Araújo asume la dirección, retome de forma urgente el problema de la colección. Por lo que se pudo observar en el archivo del museo, este proceso fue llevado a cabo en tres etapas: en una primera se realizó una catalogación, que incluyó investigación y evaluación del estado de la obra; si esta se encontraba en mal estado pasaba a una segunda fase concerniente a la restauración de ella donde era llevada al Centro de Restauración recién inaugurado; por último, y como requerimiento del nuevo montaje, se inició un proceso de adquisición.

La catalogación fue realizada en un primer momento por la División de Inventario del Patrimonio Cultural de Colcultura. Sin embargo, esto no paro allí, ya que debido al

papel asumido por las comisiones para la selección de las piezas que debían ir en el nuevo montaje fue necesario realizar una investigación más profunda sobre cada una de ellas, que incluyó autenticidad, información sobre los autores, o año de realización de la obra. Esta investigación se llevó a cabo por varios entes, el departamento de investigaciones del MNC, varios integrantes de la Comisión de Historia como el padre Alberto Lee y Pilar Moreno, y personas externas que se encargaron de catalogar la colección de numismática, filatelia y armas, en el libro de Marta Segura (1995b), se realiza un listado de los que ayudaron en este proceso:

1. Sobre el Panóptico, al arquitecto Carlos Martínez.
2. Sobre la historia del museo, al historiador Guillermo Hernández de Alba.
3. Sobre filatelia, al Museo Postal Nacional.
4. Sobre numismática, a Alberto Lozano, Presidente de la Sociedad Colombiana de Numismáticos y al doctor Fernando Barriga del Diestro.
5. Sobre armas, a Antonio García de la Asociación Colombiana de Armas Antiguas
6. Sobre banderas y documentos históricos, al presbítero Alberto Lee López
7. Sobre miniatura y grabado, al investigador Gabriel Giraldo Jaramillo. (p. 403)

Paralelamente, la investigación llevada a cabo por el Museo se realizó por dos personas, en primer lugar, por María Cristina Tovar hasta el 28 de agosto de 1978, y luego Leonor Aya de Díaz quien fue su reemplazo en este cargo. La forma en que trabajaba esta oficina consistía en identificar la asociación, académico, o familiar que tuviera relación con la obra a estudiar, a lo cual se mandaba una carta pidiendo la información específica que se necesitará, desde confirmación de fechas, hasta un currículum vitae completo del artista. Por último, en algunas ocasiones se enviaron también algunas obras al Centro de Restauración para ser confirmada la autoría o autenticidad de la pieza.

Ya en la segunda fase, si la obra lo requería, era enviada al Centro de Restauración para su arreglo, esto se hizo gracias al Acuerdo 12 del 1 de abril de 1975, en el que se decretaba en su artículo primero que “El Centro de Restauración prestará gratuitamente el servicio de restauración y avalúo de las obras de arte a los museos adscritos al Instituto Colombiano de Cultura” (COLCULTURA, 1975, f. 392). Gracias a esto, fue posible el arreglo de una buena parte de las piezas del museo. En la siguiente tabla se muestra el listado de obras que fueron llevadas al Centro entre 1975 y 1981, de las cuales se encontraron registros en el archivo del MNC.

Tabla 3. Listado de Obras llevadas al Centro de Restauración entre 1975 y 1981

Nombre de la obra	Autor
Entierro de Cristo	Ricardo Moros Urbina
Detalle del Amor Sacro y Profano	Coriolano Leudo
El Hombre	León Cano
Retrato del General Arístides Fernández	Ricardo Moros Urbina
Retrato de Santos Gutiérrez	Anónimo
El niño de Ballescás	Coriolano Leudo
Personaje de Hombre Sentado	Anónimo
Tríptico	Domingo Moreno Otero
Retrato de Bayen	Ricardo Gómez Campusano
Collage	Santiago de Castillo
11 Grabados Chinos	Anónimo
Dama Española	Luis A. Acuña
Cabeza de Hombre	Copia de Domingo Moreno Otero
Retrato Histórico de José Gabriel Salamanca	Anónimo
Busto de Hombre	Ricardo Moros Urbina
Retrato de Felipe de J. Paul	Joaquín Gutiérrez / Pantaleón Mendoza
Agustín Codazzi	Sin especificar /Número Catálogo 224
Eloy Valenzuela	Sin especificar /Número Catálogo 549
Retrato del General Santander	Sin especificar /Número Catálogo 1810
Francisco Antonio Zea	Sin especificar /Número Catálogo 247
Felipe V	Sin especificar /Número Catálogo 528
Francisco de Paula Santander	Sin especificar /Número Catálogo 226
Retrato del Libertador	Sin especificar /Número Catálogo 1807
Retrato del Libertador	Sin especificar /Número Catálogo 1806
Autorretrato	Eugene Carrier /Número Catálogo 2243
Retrato de la Señora Marcelina Vásquez de Márquez	Sin especificar /Número Catálogo 2592
José María Córdoba	Sin especificar /Número Catálogo 518
Cabeza de Mujer	José María Espinosa (¿?) <sup>43</sup>
La Hermana del Artista	José María Espinosa (¿?)
Bandera del Batallón de la Milicia Auxiliar	Número Catálogo 108
Bandera de la Brigada Nacional de Artillería	Número Catálogo 111
Bandera Pequeña Tricolor	Número Catálogo 106
Bandera con el Escudo de España	Número Catálogo 109
Policarpa Salavarrieta	Epifanio Garay (¿?)
Bajo la luz eléctrica	Andrés Santamaría
General Pablo Morillo	Anónimo
Icono Ruso- Virgen de Kassin en San Petersburgo	Número Catálogo 912
<i>Francisco de Paula Santander</i>	Luis García Hevia* <sup>44</sup>
<i>José María Rojas Garrido</i>	Anónimo*
<i>Agustín Codazzi</i>	Anónimo*
<i>Cuchilla del Tambo</i> 1816	José María Espinosa*
<i>Policarpa Salavarrieta</i>	Anónimo*
3 dibujos	Ramón Torres Méndez
Varios grabados Iconografía Bolivariana	Sin especificar

Fuente: De la autora, 2017.

<sup>43</sup> Las tres obras que tienen al final signos de interrogación, fueron llevadas al centro, además de para ser restauradas, para ser estudiadas y poder confirmar la autoría de la pieza.

<sup>44</sup> Las obras con asteriscos se refieren a un altercado que ocurrió el 22 de marzo de 1979 donde fueron dañadas 5 obras por los visitantes

Como se puede ver, más de 40 piezas fueron llevadas durante estos años, la mayoría pertenecientes al montaje para la exposición de larga duración. Un hecho interesante que pudo ser registrado, es que en los primeros listados no aparecían aún los números de catalogación, a veces tampoco el autor, apenas el nombre de la obra, ya en los últimos comunicados, las piezas iban acompañadas de una descripción que incluía aquel número, medidas, autor y material, mostrando un avance en esta área.

En una última fase, la adquisición de obras para la colección del MNC debía darse por tres medios: el primero la compra directa, la cual nunca sucedió debió a los problemas presupuestales que se han venido recalando; el segundo por préstamos indefinidos de algunas obras para exposición con posibilidad de venta al museo; y la última, por donación, que podría darse a su vez de dos formas, directamente por el autor o su familia, o a través de la Fundación Beatriz Osorio, de la cual se indagará más adelante.

Sobre los préstamos estos se dieron casi en su totalidad por causa de la reinauguración del museo en 1978, las cuales iban a ser acomodadas en los montajes de las salas, por período de un mes, a menos que las instituciones o los dueños decidieran que estuvieran un tiempo mayor. Sobre las peticiones a entidades tres casos son necesarios de citar: Primero, los cuadros de José María Espinosa *Batalla de Alto Palace* y *Batalla de Calibío*, que fueron solicitados a la Casa Museo 20 de julio, para completar el conjunto de 7 obras que hizo este artista para retratar las batallas de Independencia. Segundo, los cuadros *Retrato del Virrey Antonio Amar y Borbón* de Joaquín Gutiérrez y *El Campamento de las Medianitas*, de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, requeridos al Museo de Arte Colonial. Y, por último, la escultura *Escalera* de Edgar Negret, que se encontraba en la Galería Garcés Velásquez, que sería dada al museo por el tiempo determinado por el autor. Todas las anteriores, se agregaron como piezas del nuevo montaje y además fueron resaltadas en el guion.

En el caso de los préstamos de particulares resaltan dos casos, el primero el préstamo indefinido de la escultura *Chatarra* de Feliza Bursztyn, una de las nuevas defendidas por Marta Traba (al igual que Negret); y el segundo, que resulta de la idea de Dicken Castro de crear un Gabinete de Artes Gráficas en el tercer piso del museo, para lo cual se realiza una petición a 34 artistas, y que termina en una donación en masa de obras de parte de artistas reconocidos:

- Aníbal Gil quien donó tres grabados

- Humberto Giangrandi entregó para donación 9 obras
- Beatriz González traspasó dos heliografías: *Cúrese las amígdalas sin operación* y *Asesinada mujer en hospedaje no ha sido posible identificarla*
- Alberto Gutierrez donó a través de la Galería San Diego tres serigrafías.
- Luis Paz prestó dos obras
- Antonio Roda donó las obras *Amarraperros No. 5* y *No. 10*
- Carlos Granada entregó dos obras: *Los Interrogatorios* y *El Color De La Vida - El Color De La Muerte*
- Enrique Grau pasó 9 obras al museo
- Margarita Monsalve dio en préstamo dos obras

Para completar el gabinete personajes como Pilar Moreno de Ángel, José María Mier y Guillermo Hernández también hacen préstamos de sus colecciones privadas.

Aunque no en la misma magnitud que los antes mencionados, la colección de historia también se alimentó en estos años, en noviembre de 1977, Eduardo Mendoza Varela (1977), Director del Instituto Colombiano de Cultura Hispánica dona al museo un volumen de la *Flora de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada* “con el fin de que sea exhibido en la sala Conquista- Colonia y Ciencias en el atril que sirvió para colocar los libros de consulta de los Sabios Mutis y Caldas.” (f. 53). En todos estos casos, es obvio que para estos artistas y para el mismo Mendoza era la posibilidad de entrar y ser expuestos en el Museo Nacional, espacio que, por lo menos para las obras artísticas de este calibre, no habían encontrado su lugar en el museo de Teresa Cuervo.

Ya la otra forma de que llegaran nuevas adquisiciones al museo se dio por medio de la Fundación Beatriz Osorio<sup>45</sup>, llamada así debido a que

Desde 1942, Beatriz Osorio destinó una donación mensual para el apoyo del recientemente creado Museo de Arte Colonial y en su testamento estableció la creación de dos fundaciones, una para el fomento de los museos y otra para la conservación de monumentos históricos, cuyas juntas directivas quedaron integradas por el presidente de la República, el arzobispo de Bogotá, el rector de la Universidad Nacional, el presidente de la Academia Colombiana de Historia, Germán Arciniegas y Teresa Cuervo. (PÉREZ, 2010, p. 24-25)

---

<sup>45</sup> “Nació Beatriz Osorio el 28 de enero de 1912 en Lausana, Suiza. Hija de don Rafael Osorio, gran caballero y gran señor, quien llevaba en sus venas sangre de patricios, y de doña Isabel Sierra, cuyo refinamiento y elegancia transmitió a sus hijas. Hizo Beatriz sus estudios en Court-Saint Germain, hasta el bachillerato. Luego cursó dos años en el Finish Bromley Palace, de Inglaterra, y dos años de Derecho en París. Como amante de las bellas artes, siguió los cursos de Historia del Arte en el Museo del Louvre, en París.” (CUERVO, 2010, P. 29)

Las dos fundaciones (*Fundación Beatriz Osorio para el Fomento de los Museos y Fundación Beatriz Osorio para la Conservación de los Monumentos Nacionales*) fueron creadas el día 6 de febrero de 1948 y funcionaron por sesenta y dos años aportando a siete colecciones públicas de Bogotá con la compra de diferentes bienes culturales: El Museo Nacional de Colombia, la Casa Museo Quinta de Bolívar, El Museo de la Independencia- Casa del Florero, el Museo de Arte Colonial, la Iglesia Museo Santa Clara, el Museo de el Chicó Mercedes Sierra de Pérez y el Museo de Arte Moderno de Bogotá.

La forma en que funcionaba usualmente esta fundación era la siguiente para el período estudiado: En algunas ocasiones llegaban cartas de familiares de pintores o coleccionistas que querían poner en venta para el museo alguna obra, en estos casos la obra era estudiada por la comisión correspondiente o algún experto en el área quien decidía si podría o no hacer parte de la colección, si la respuesta era afirmativa, la directora pasaba la solicitud a la junta directiva de la Fundación, quienes tomaban la decisión respecto a su compra, ellos podían negociar los valores con el vendedor o pagar directamente. Luego hacían entrega del bien al museo para su inclusión en el depósito o en las salas. Entre 1976 y 1981 llegaron por este medio, 14 piezas al MNC:

1976: Óleo *Chocolate, Pan y Queso* de Epifanio Garay

1977: Escultura en mármol *Angustia* de José Domingo Rodríguez. Óleo *El Martirio de Galán* de Ignacio Gómez Jaramillo. Dos caricaturas de Enrique Umaña y Raimundo Santamaría. Dos temas costumbristas y una miniatura atribuidos a José María Espinosa. Placa de Bronce de Marco Tobón Mejía.

1978: Óleo *Retrato de Francisco A. Cano* de Acevedo Bernal. Óleo *Retrato de Peñita* de Francisco A. Cano. Fragmento del Almaizal de estilo mozárabe, de los ornamentos con los cuales Fray Domingo de las Casas celebró la primera misa en Santa Fe de Bogotá el 6 de agosto de 1538. (ARAÚJO, 1978c, f. 18)

Además, en 1980 se adquirió una caricatura de Epifanio Garay que se puso en la Sala Alberto Urdaneta y en 1981 fue el turno del óleo del *General Juan Nepomuceno Mateus* de Ricardo Acevedo Bernal, para ser comprado por la Fundación. Al observar la lista de artistas que donaron y vendieron sus obras, es posible sacar una pequeña conclusión, son los viejos artistas los que son comprados, mientras que los nuevos (y aquí se utiliza intencionalmente el término manejado por Traba) que ya en este momento son reconocidos no sólo nacional, también internacionalmente, donan sus obras para ser expuestos en el museo, es decir, en cuanto unos sienten su lugar asegurado por lo que ofrecen sus piezas para ser compradas, otros apenas están comprendiendo que también pueden ser incluidos y mostrados en este lugar. Se insiste en este asunto, porque es

precisamente sobre uno de estos viejos artistas donde recae una de las críticas más fuertes a la administración de Emma Araújo en el museo.

### 3.2.2.6 La creación del Departamento Educativo

Durante todo el período, es posible ver una constante evolución en el trabajo que no sólo Emma, sino todo su equipo realizaba, complejizándose y acomodándose a las circunstancias que tenían en frente. Esto fue posible en parte al proyecto de exposiciones temporales que permitió un estudio continuo tanto de la forma en que se exponía como la recepción que tenía el público de la misma:

De manera que, hoy lo veo así, esas primeras exposiciones, que incluyen también la exposición que dedicamos a Epifanio Garay, fueron experimentales. A medida que fui organizando las exposiciones didácticas, empecé a tener más claridad sobre la función del museo: además de contar la historia de Colombia, el Museo debía enseñar, educar. (LÓPEZ, 2015, p. 122)

De esta forma, desde 1979 se empezaron a organizar exposiciones que cada vez expresaban más y más su sentido didáctico y con un público objetivo claro, los niños. La primera fue la que se inauguró en febrero en conmemoración a los 400 años de la muerte de Gonzalo Jiménez de Quesada, en esta ocasión, se envió una circular a diferentes colegios de la ciudad y se preparó por primera vez una pequeña publicación con pruebas y juegos para los estudiantes que visitaban la exposición. Junto a lo anterior, se suman varios viajes que realizó Emma Araújo en estos años, el más importante a Brasil donde conoció a María Fernanda de Almeida, directora del Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro quien le mostró la experiencia de los talleres artísticos del Centro Psiquiátrico Don Pedro II donde la base de todo el proyecto consistía en trabajar con materiales modestos, condición que se ajustaba perfectamente a lo que necesitaba el MNC y que aportó las bases teóricas necesarias para lo que pretendía llevar a cabo en el museo, como ella misma cuenta:

No es que yo no hubiera pensado en los departamentos educativos de museos como el Centro George Pompidou o el Museo Metropolitano de Nueva York. Sobre todo, el Pompidou era imposible de no referenciar mientras pensaba en esos problemas. De hecho, hacía un año o dos que se había inaugurado, liderando una corriente importantísima dentro de la educación en museos: la animación cultural. Pero para mí era imposible dotar al museo con las salas de trabajo, con todo el equipamiento que estas instituciones disponían para las actividades educativas y, sobre todo, con los materiales educativos que podían diseñar e implementar. Yo estaba buscando un esquema aplicable a mi museo, a la realidad bogotana y presupuestal del Museo Nacional de Colombia de aquel momento. Y la encontré en Río. (Ibíd., p. 129)

Para mayo de ese año y gracias a la vinculación de varias organizaciones como: el Proyecto Regional de Patrimonio Cultural PNUD/ UNESCO y su programa *El Museo y el Niño*, quienes ayudarían en la contratación de la psicóloga Regina Otero de Sabogal; el Ministerio de Educación a través del Instituto Colombiano de Construcciones Escolares, los cuales aportaron la adecuación del espacio de la Arcada Sur del primer piso del edificio para los talleres (Figura 9), además de la contratación de la pedagoga Asseneth de Castro; y, el Comité Operativo para el Año Internacional del Niño, fue posible crear el Departamento Educativo que tenía como objetivos los siguientes:

1. Una función didáctica, dirigida a los escolares de primaria y posteriormente a los bachilleres con el fin de enseñarles la historia de nuestro país y los valores de nuestro patrimonio cultural, en forma accesible y de acuerdo con las normas de la pedagogía activa.
2. El Departamento Educativo le permite al Museo Nacional, cumplir una función dentro de la comunidad y acercar el sector educativo, al Museo, de manera que sus exposiciones permanentes, temporales e itinerantes, hagan parte de su formación y así el Museo se integre al servicio de la comunidad.” (ARAÚJO, 1979b, f. 336)

Figura 7. Cartel de la Exposición-taller El Árbol

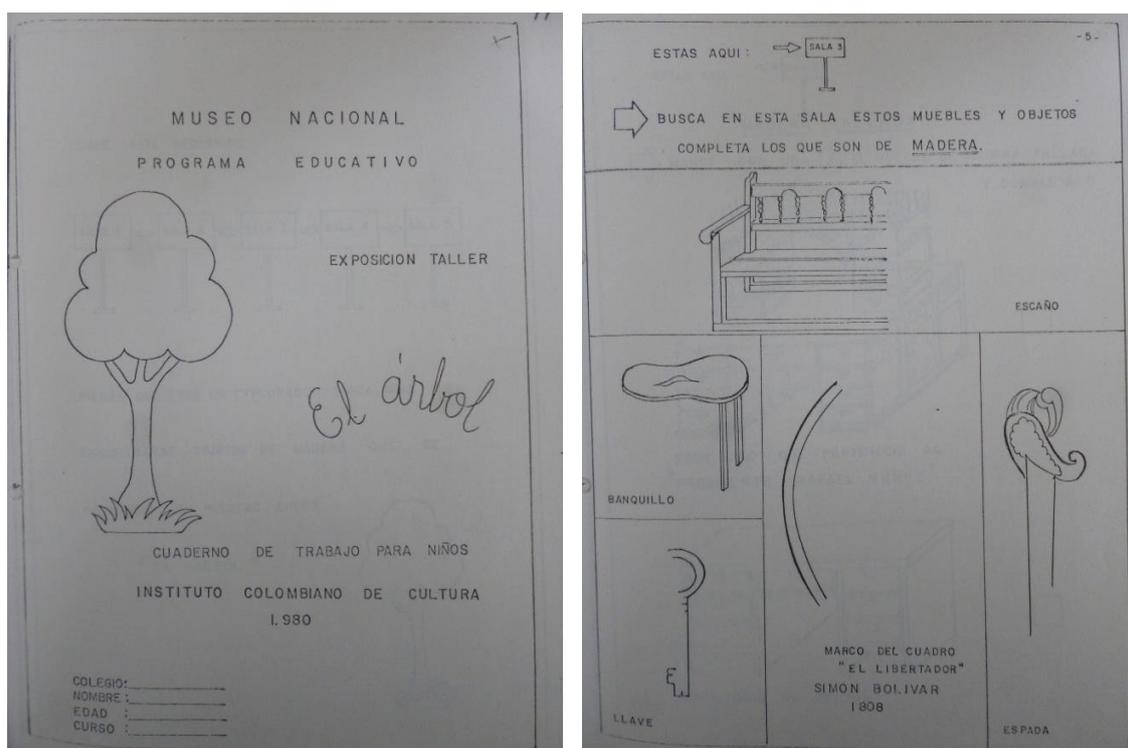


Fuente: ARAÚJO, ¿1980?, f. 2

La entrada en funcionamiento del Departamento se daría al siguiente año, el 27 de marzo de 1980 con la inauguración de la exposición didáctica “El Árbol” (Figura 7). En este momento el Departamento estaba conformado por María Victoria de Uribe, Leonor Aya, Mirtha Hernández, Asseneth de Castro, Rosa Berthel, Jesús Fernández, Álvaro Panche y Regina Sabogal. Después se adicionan al departamento María Giraldo, Elsa Pizano, y Silvia Ardila, en reemplazo de las informadoras de sala, conformando así el equipo de animadores (adoptando el término del Centro Pompidou) que se encargarían de los talleres.

Para el caso particular de esta exposición se plantearon “tres estrategias informativas” (BENAVIDES, 2013, f. 6) a saber: los objetos propios del museo, los paneles elaborados específicamente para esta exposición, y por último las cartillas. La redacción de los textos de aquellos cuadernillos, fueron realizados por Sabogal, mientras que las viñetas estuvieron a cargo de María Victoria. Para esta exposición se realizan dos tipos de publicación según la edad, elaborándose uno para niños de 2º y 3º de primaria (Figura 8) y otro para estudiantes de 4º, 5º y 6º. Esquema que se repetiría para la siguiente muestra que se abrió sobre *La Expedición Botánica*, en septiembre de ese mismo año, así, para 1982 se cuenta entonces con tres tipos de materiales didácticos: Cartillas sobre la exposición *El Árbol* y *La Expedición Botánica*, hojas actividades para trabajo en el jardín, y una infografía denominada *El correo curioso*, en honor al periódico fundado en la época de la Expedición.

Figura 8. Cuaderno de trabajo Exposición El Árbol para niños de 2º y 3º de primaria



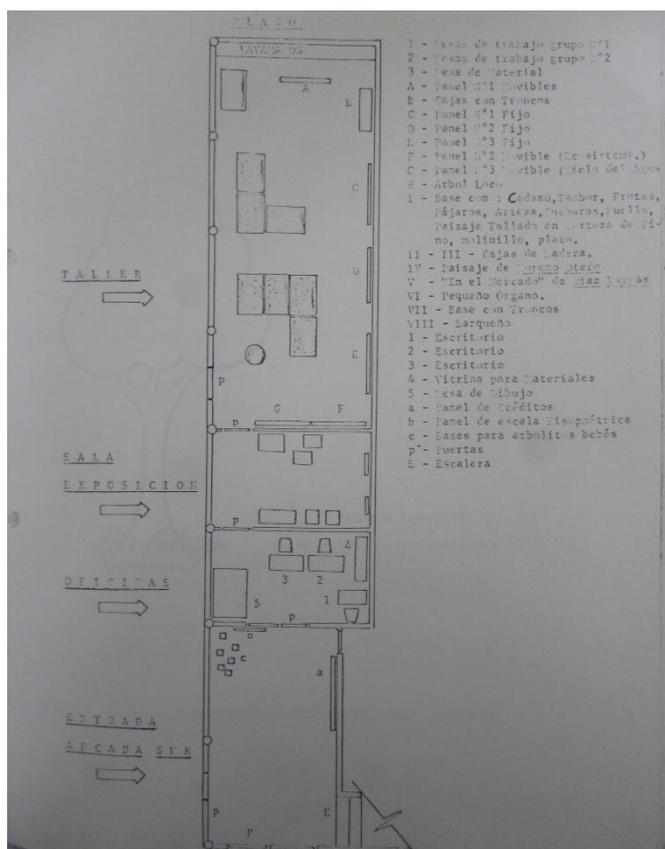
Fuente: ARAÚJO, ¿1980?, f. 77 y 82

Las bases pedagógicas fundamentales sobre las que se sostuvo este programa en dichos años, fue la de crear un ambiente donde el niño pudiera explorar el museo, desde sus conocimientos, brindándole otra perspectiva, en el proyecto para el programa educativo, el equipo recién creado comentaba lo siguiente:

Las exposiciones-talleres tienen como objetivo incrementar la creación individual o colectiva según el tema expuesto. La Exposición- Taller funciona como un organismo vivo, está permanentemente realimentada por los trabajos de los niños de lo cual resulta una osmosis entre el medio ambiente de la exposición y el medio ambiente que ellos mismos crean. Se colocan al alcance del niño los contenidos históricos, artísticos y etnológicos del museo, se utilizan métodos activos de trabajo y se aplican principios de aprendizaje y motivación derivados de la psicología. Por este método se trata de relacionar el objeto o tema de la Exposición-Taller con el contenido del Museo Nacional y con el medio ambiente del niño. (ARAÚJO, ¿1980?, f. 6)

Siguiendo estos principios psicopedagógicos, se crean diferentes tipos de cartillas y actividades haciendo una distinción basada en las edades de los niños, presentando la información de forma gradual y secuencial, buscando siempre que el estudiante participe de forma activa en la recolección de la información volviendo esta significativa, de esta forma no se vuelve solo un espectador de la exposición que solo recibe contenidos, sino que a partir de estas actividades y las posibilidades de tocar, analizar, construir y comparar

Figura 9. Plano de la Arcada Sur, donde se ubicó el Departamento Educativo



Fuente: ARAÚJO, ¿1980?, f. 66

identifique el museo como un sitio “vivo” donde es posible, a través del juego adquirir conocimientos y estimular su creatividad. En este caso la madera se volvía el argumento central para la identificación de este material en todas las salas, pensándolo como un objeto central en la vida de los estudiantes y de los hombres de todas las épocas. Para poder crear una idea de esto: la exposición que se abrió en la Arcada Sur del primer piso del edificio estaba dividida en tres: El árbol en la naturaleza como individuo, el árbol como miembro de la naturaleza, y el árbol y el hombre y su relación cultural (Ibíd., f. 7).

En esta labor juega un papel central la figura de la “animadora”, forma en la que fueron llamadas las personas a cargo de realizar estos talleres en el museo con los

estudiantes. Su trabajo era precisamente el de animar al niño por medio de la “proximidad física y la interacción verbal” (Ibíd., f. 14) reforzando positivamente las conductas adecuadas. Según los informes presentados, se tiene una idea aproximada de cómo se trabajaba con los estudiantes desde su llegada al museo. Los talleres eran brindados para grupos de hasta 80 alumnos, los cuales se dividían en dos sub grupos. Uno de ellos iba hasta las salas donde se trabajaba con las cartillas, el otro sub grupo era, a su vez, dividido nuevamente en otros dos, unos se dirigían al jardín y el resto iniciaba actividades en el taller. No se especifica, pero si se sigue la lógica usual de este tipo de trabajo, al terminar la dinámica en cada uno de los espacios, los muchachos eran rotados para que todos tuvieran la oportunidad de participar en todo lo propuesto por el programa.

Solo para terminar esta parte, sería provechoso traer un ejemplo de cómo estaban planteados los talleres en el jardín del museo. Para este año, y gracias a la ayuda del Jardín Botánico y otro grupo de expertos, fue posible clasificar todos los árboles presentes en esta zona del jardín. Aprovechando esto, se crea la actividad *Adoptar un árbol* (Figura 10) pensada para los niños de primaria que visitaran el museo, la cual tenía una duración aproximada de veinte minutos:

Figura 10. Cartilla de Trabajo Adoptar un Árbol

ADOPTAR UN ÁRBOL

1. ¿Cuál es la altura aproximada del árbol? ..... metros.
2. a. ¿Cuál es la altura aproximada del tronco? ..... metros  
b. ¿Cuál es el grosor aproximado del tronco? (Círculo en la parte más ancha) .....
3. ¿Cómo están dispuestas las ramas sobre el tronco?  
a. Lateralmente? si ..... no .....  
b. Alternadamente? si ..... no .....  
c. De manera centrifuga? si ..... no .....
4. ¿Cómo es la corteza?  
a. Lisa? si ..... no .....  
b. Aspera? si ..... no .....  
c. Plana? si ..... no .....  
d. En relieve? si ..... no .....
5. ¿Creen que el árbol está vivo? si ..... no ..... por qué? .....
6. ¿Parece tener algas en el tronco? si ..... no ..... por qué? .....
7. ¿El árbol huele? Tiene algún olor particular? si ..... no .....
8. ¿Hay anillos sobre el árbol? si ..... no ..... ¿Cuáles? .....
9. ¿Creen que el árbol es un árbol nativo (Colombiano)? si ..... no .....  
¿o exótico (de otro país)? si ..... no .....
10. ¿De qué color es la hoja? .....

Fuente: ARAUJO, ¿1980?, f. 53

Animación: Nuestro juego se llama “Adoptar un Árbol”. ¿Por qué? Porque todos vamos a hacer de exploradores y a descubrir en el jardín los árboles llamados “brevos, cedro, roble, pino australiano”. Ustedes nombrarán a cuatro capitanes y cada uno tendrá su equipo (realizar esto). A cada capitán del equipo le voy a entregar una cinta con el nombre del árbol que deberá buscar en el jardín. Al capitán se le entregará una hoja con preguntas sobre el árbol que le correspondió buscar. Cuando ustedes hayan encontrado en el jardín el letrero que identifica el árbol que buscan, lo observan muy bien y entre todos le ayudan al capitán a responder las preguntas que aparecen en la hoja. Tienen quince minutos. Pueden irse y cuando dé la señal nos volveremos a reunir para evaluar el cuestionario. Recordar al niño la importancia de cuidar el árbol. (Ibíd., f. 18)

Gracias al trabajo realizado en esta área, y sin duda alguna, a las conexiones establecidas para

conseguir el apoyo necesario para sostenerlo, Emma Araújo obtuvo una proyección internacional durante los últimos años de su administración. Por ejemplo, a finales de 1980 en la XII Conferencia de ICOM participó en el Comité Internacional para Educación y Acción Cultural, grupo que dirigió Miroslav Lazovic, director del Musée d'Art et d'Histoire Genève, donde se trató el tema de la falta de cooperación entre los profesores de las escuelas y los programas educativos del museo. En ese mismo comité, pero en la Sesión Mercado de Ideas presentó el programa educativo de las exposiciones *El Árbol y La Expedición Botánica*. Un año después, es invitada por Silvio Mutal (ARAÚJO, 1981), asesor técnico principal y coordinador regional del Patrimonio Cultural Andino de la Unesco, a un grupo de trabajo a realizarse en Quito entre el 30 de noviembre y el 3 de diciembre de ese mismo año, y a participar en la elaboración del currículo del curso *Regional sobre Educación y Museología* auspiciado por el Proyecto Regional de Patrimonio Cultural y el Convenio Andrés Bello, el cual se dictaría en 1982 en la misma ciudad de Quito.

### **3.3 Después de la renovación vienen las críticas. El retiro de Emma Araújo de la Dirección**

Paralelamente al auge que consiguió el Departamento Educativo del museo, en agosto de 1982 se posiciona como presidente de Colombia, Belisario Betancur, y con él viene un cambio en los puestos administrativos, primero sería el turno de Gloria Zea de Uribe, quien es reemplazada por Aura Lucia Mera en la Dirección de Colcultura, luego, a los pocos días, Sebastián Romero<sup>46</sup>, se posiciona como Director del Museo Nacional de Colombia. Según el recuento hecho por William López (2015) en ningún momento se le informo a Emma sobre esta decisión hasta el momento en que lo vio en su oficina donde se le comunicó lo decidido.

La forma en la que salió Emma de la Dirección, aunque descortés, no era del todo inusual, sin embargo, lo que sucedió en los meses siguientes a su renuncia demuestra lo que represento su administración para la historia del MNC. Todo comenzó el 25 de septiembre con una carta que fue publicada por el periódico *El Tiempo*, escrito enviado

---

<sup>46</sup> “Bachiller del Colegio Ramírez (Bogotá). Obtuvo el grado en Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Colombia. Ejerció la docencia en la Universidad Juan N. Corpas. Ingresó al Instituto colombiano de Cultura como Jefe de la Sección de Artes Plásticas (27-01-1975) y más tarde fue nombrado jefe de la División de Museos (16-6-1978), cargo al que renunció (16-11-1979). Regresó al Instituto como director del Museo Nacional, oficio que desempeñó entre agosto de 1982 y mayo de 1983.” (SEGURA, 1995, p. 234)

por el arquitecto Santiago Martínez Concha, hijo del pintor Santiago Martínez Delgado, y que llevaba por título *S.O.S por el Museo Nacional*, en este el autor comentaba la impresión que le había dejado el visitar el museo de nuevo:

Sentí un vacío profundo y recordé con tristeza que mi madre había donado a nuestra muy querida doña Teresa Cuervo q.e.p.d. directora insigne del Museo Nacional por muchos años, la Bandera de la Guerra a Muerte, símbolo de la proclama de Bolívar en 1816 que sería el comienzo de nuestra libertad. Dicha bandera fue colocada por doña Teresa en una urna de cristal en el “Salón de las Banderas”, como correspondía a uno de nuestros símbolos patrios más importantes. De la misma sólo queda el testimonio que de ella hizo mi padre en una acuarela realizada en el mismo Museo Nacional y publicada en su libro sobre Bolívar, edición numerada de mil ejemplares, impresa en la Tipografía Prag (1944).” (MARTÍNEZ, 1982, p. 12-B)

Sin embargo, con esto no acababan sus señalamientos, en la misma carta se preguntaba por el paradero de la obra hecha por su padre *Interludio* ganadora del Salón de Artistas Nacional de 1941 y que Teresa había dejado en el centro de la Sala de Artistas Nacionales en el tercer piso, la cual no había sido donada al museo, sino prestada por tiempo indefinido por su madre.

Al final de su nota señalaba que “el Museo Nacional agoniza y está al borde de la muerte. Ya nadie sabe dónde se hallan muchos objetos y parece que casi todo está en el sótano. Un sótano húmedo y lleno de goteras, guarida de ratones y de arañas hambrientas.” (Ídem.). La respuesta no se hizo esperar, cuatro días después el mismo periódico publicaba la carta en la que Emma contestaba las acusaciones, en esta reafirmaba el valor que había tenido la reorganización del museo en el cual se les había dado un orden a las piezas que ahora se encontraban en el montaje. Además, señalaba los criterios por los cuales se habían escogido las obras que estaban en exhibición:

El criterio adoptado para la selección fue, desde el punto de vista histórico, que las piezas, a más de su valor simbólico, tuvieran acreditada su autenticidad y desde el aspecto artístico que las obras reunieran las condiciones de alta calidad y de representatividad de alguna época, técnica o tendencia. Así se clasificaron los elementos disponibles, sin consideración alguna a que fueran de propiedad del Museo o recibidos en préstamo en otras entidades o de particulares. Aquello que cumplió con el riguroso escrutinio de los historiadores y expertos se destinó a la exhibición permanente y el resto quedó en depósitos para exposiciones especializadas temporales o conmemorativas, como sucede en todos los museos del mundo. (ARAÚJO, 1982, p. 10-A)

En referencia a las obras por las que preguntaba Martínez, Araújo las lista en su nueva ubicación en el montaje, y con respecto a *Interludio* simplemente explica que el cuadro no contaba con los requerimientos para ser expuesto en la exposición de larga duración. Como puntada final de su contestación aclara que el museo no posee sótanos.

Mientras pasaba esto en la prensa, las primeras decisiones del nuevo director no se hicieron esperar, en memorando enviado a Julio Samper, Secretario General de Colcultura, el primero de octubre pidió el despido de María de la Luz Giraldo de Puech, Elsa Pizano Mallarino, y Silvia Helena Ardila las cuales conformaban el Departamento Educativo, en razón de que

[...] el Museo Nacional no necesita asesoría para el programa educativo. El Museo cuenta con el apoyo de la División de Museos del Instituto, dónde existe un departamento para esta labor. El programa de educación del Museo está en funcionamiento y sólo son necesarias personas para la animación. (ROMERO, 1982, f. 394)

Y tan sólo seis días después, pidió la contratación de María Mercedes Domínguez para la planeación y programación del auditorio que él considerada “subutilizado” (ROMERO, 1982b, f. 365). Este asunto pudo haber sido zanjado aquí, se trataba en últimas de las decisiones de un nuevo director que tenía su propia visión de lo que debía ser y representar el MNC, sin embargo, el 17 de octubre, Roberto Posada, columnista del mismo periódico *El Tiempo* bajo el nombre de D´Artagnan, dedica un espacio escribiendo un nuevo artículo sobre el tema titulado *Un país sin Museo Nacional*, en el cual recae en el tema de la creación de los depósitos:

Según Martínez Concha, el 70 por ciento de nuestra historia patria está amontonada ahí [los depósitos]. Doña Emma Araújo resolvió, durante sus ocho años de administración ‘departamentalizar’ el museo por secciones históricas, en vez de obrar con sentido integracionista. Y resolvió además emplear un riguroso y subjetivo criterio selectivo, cuando en todas partes – los Estados Unidos, por ejemplo- abren museos en cada cuadra para poner en exhibición los objetos más simples, a los cuales sin embargo les conceden algún valor, así sea cronológico. No es fácil, pues, el reto que le espera al nuevo director de la institución, Sebastián Romero, para recuperar, en forma y contenido, lo que fue hace mucho tiempo nuestro antiguo panóptico. (POSADA, 1982, 8-A)

Siete días después, el 24 de octubre, en la sección de Lecturas Dominicales (lo que aseguraba un espacio de varias hojas y no una pequeña columna como hasta ese momento) saldría a la luz una entrevista realizada por Gloria Moanack (1982) a Sebastián Romero sobre las condiciones del museo. Esta publicación logra sentar una posición de la administración entrante y sus principales críticas a lo que se había hecho hasta entonces en el museo:

El problema fundamental es el de definir qué debe ser un Museo Nacional de la República de Colombia. A mi modo de ver, debe ser una institución en donde esté representada la nación física, su historia y sus problemas, la violencia, la conquista, la esclavitud. Debe ser una institución al servicio de la comunidad, una institución vital que preste servicios didácticos y recreativos. Un museo

que incluya a todos los colombianos. Ahora nos encontramos ante una institución muerta que no pasa de ser una cartilla escolar. (p. 9)

Adicional a esto mencionaba otros dos problemas: primero, el habitual que hacía referencia al poco presupuesto que se le asignaba, sobre esto, Romero pensaba que siendo este un museo de carácter nacional y no monográfico, debía recibir una partida mayor de dinero. El segundo cuestionamiento que se le hacía al museo, era el “conflicto” en la estructura interna de la institución, refiriéndose con esto a la existencia de tres museos en él, de antropología- etnografía, el de arte, y el de historia, lo cual era para él un mal entendimiento de lo que significaba ser un museo nacional.

Las voces de defensa a este proyecto no se hicieron esperar, al final, el equipo que había colaborado en todo esto no estaba conformado por pocas personas. El 5 de noviembre la Academia Colombiana de Historia envió a varias instituciones, incluida *El Tiempo*, una carta en donde manifestaban su inquietud por las críticas suscitadas, por cuanto varios de sus integrantes habían estado al frente de la elaboración del nuevo montaje. A esto respondió Martínez (1982b) en otra carta donde recomendaba “a la comisión de historia que asesoró el ‘montaje’ del Museo que aprenda a conjugar un verbo diferente al ‘yo me alabo’” (p. 10-A). El 10 de noviembre, otra de las columnistas del tiempo, Lucy Nieto de Samper (1982) aportaba al debate, advirtiendo el calibre de lo que se estaba discutiendo:

La campaña es injusta porque el mismo Sebastián Romero, sucesor de Emma Araújo en la dirección del Museo, como antiguo funcionario de Colcultura tenía que estar enterado de que la reorganización del Museo no fue hecha a la loca sino cuidadosamente planeada por expertos y supervisada por dos comisiones [...] No obedeció, como irresponsablemente se ha pretendido demostrar, al capricho de la directora. Por eso la campaña, hecha con una agresividad y una vehemencia dignas de mejor causa, es peligrosa; porque se está poniendo en tela de juicio el profesionalismo y la seriedad de un equipo de colombianos respetables. (p. 7-C)

Ese mismo día, en la columna de D’Artagnan se volvía al tema con un artículo, con el título *Lágrimas de ‘museólogos’*, con un espacio mayor en el que presentaba también fotos del museo. En este hacía hincapié en dos cosas, la primera que la disputa se resumía en una pelea entre la nueva y la antigua administración, y la segunda, que, siendo lo anterior cierto, él como ciudadano también podía opinar en el asunto. Y aquí pone el ejemplo de la Sala de la República, donde los presidentes “aparecen unos pintados y otros fotografiados. Los pintados, además, son en general malos dibujos” (POSADA, 1982b, p. 13-C). A continuación, y siguiendo el razonamiento de Romero, reafirma que el problema central es saber con exactitud el carácter que va a tener el MNC:

El problema del Museo Nacional es mucho más hondo y grave. En el fondo, se trata de saber si éste ha de ser o no nuestro museo principal. O sí el Museo del Oro, o el de Arte Moderno, deben colocarse jerárquicamente por encima del primero en cuanto a tratamiento. Una vez resuelto este dilema – que, entre otras cosas, nos compete a todos los colombianos, y no solo a ciertas élites-, habría que convenir que Martínez Delgado tampoco es el pintor ‘de segunda’ que quieren gratuitamente hacer aparecer. (Ídem)

Y continúa:

Despersonalicemos, pues, este asunto. ¡Despoliticémoslo! Y, sobre todo, ahora cuando ha llegado a la dirección del Museo Nacional un técnico en la materia, el museólogo Sebastián Romero, hay que apoyarlo, por encima de los prejuicios y de los rencores heredados. Y más bien que los otros “museólogos” (quienes no lo son en propiedad sino en el campo idílico de la narrativa, con el “Louvre” como telón de fondo), calmen sus ímpetus, se seren y no incurran a histerias por todo cuanto aquí se dice o no se dice, se toca o no se toca. Nadie ha vilipendiado la honra de la “museóloga” Emma Araújo, ni de sus selectos y cultos colaboradores. Pero, por favor, que no pontifiquen, y permitan las interpelaciones del público sin necesidad de permisos que no vamos a pedir. (Ídem)

Se puede notar como en el poco tiempo que duro esta polémica, el tono fue subiendo cada vez, hasta el punto de poner en duda los conocimientos de Emma Araújo al etiquetarla de “museóloga”, en contraposición del museólogo Sebastián Romero, cuando este último, al igual que la mayoría de los que laboraban en el campo museal en ese momento (e incluso hoy) no tenían esta formación de base. Desafortunadamente, este tipo de comentarios lograba que perdiera fuerza el verdadero origen de la discusión que se presentó en el primer segmento, es decir, la jerarquía que debía poseer el MNC frente a los otros museos del país. El último artículo publicado fue hecho por Gloria Zea (1982) el 19 de noviembre, en el cual vuelve al tema de los depósitos y responde a la acusación de Romero sobre el MNC de sólo ser una cartilla escolar:

Nada más absurdo que pretender que un Museo muestre en forma permanente todas las obras de su acervo, sin distinguir entre piezas de exposición y de estudio, sin atender a su estado de conservación, sin que haya certeza de su autenticidad, sin tener en cuenta el espacio físico donde deben instalarse y sin determinar el contexto en el cual deben aparecer para que puedan realmente cumplir su cometido sin desorientar ni confundir al visitante [...] Se distribuyeron asimismo las piezas escogidas siguiendo cronológicamente los episodios de nuestra historia de manera que el visitante pudiera comprender a través del recorrido, el desarrollo de nuestra cultura. En consecuencia, que se diga que dicha instalación no obedeció a un criterio claro y valioso y que incluso llegue a ser calificada peyorativamente por el actual director del Museo como una “cartilla escolar”, no pasa de ser una extravagancia tan irresponsable como la de insistir en que todas las obras de su colección permanezcan indiscriminadamente a la vista del público. (14-C)

Lo cierto es que, después de toda esta serie de críticas a la administración de Emma y con ella de Gloria Zea, Romero, además de desbaratar el Departamento

Educativo que se había formado, también fragmenta la colección del MNC al continuar con la idea de Belisario Betancur de crear una sala para exposición de obras maestras del arte nacional en el Palacio de Nariño, de esa forma el 18 y 19 de noviembre de 1982 salen un total de 29 obras entre las que se encontraban: *La Costurera de Margarita Holguín y Caro*, *Chocolate, Pan y Queso* de Epifanio Garay, *La Playa de Macuto* y *Las Lavanderas del Sena* de Andrés de Santamaría, *La Niña Campesina* de Fidolo González, *Los suicidas del Sisga* de Beatriz González, *El Paraguas* de Santiago Cárdenas, *Lección de Guitarra* de Fernando Botero, *San Sebastián de las Trincheras* de Ignacio Gómez Jaramillo, *Los Dioses Tutelares de los Chibchas* de Luis Alberto Acuña, *Retrato de su Señora* de Ricardo Acevedo Bernal, *Retrato de Peña* de Francisco A. Cano, *La Peña* de Gonzalo Ariza.

Muchas de estas obras habían sido adquiridas por la anterior administración y, peor aún, hacían parte del montaje permanente del tercer piso como obras destacadas, dejando al museo sin la mayor parte de sus joyas artísticas colombianas. Al parecer, algún tiempo después, el mismo Romero, le pide al presidente devolver algunas de estas obras, tal vez al percatarse el estado en el que había quedado la muestra como consecuencia de su gestión.

Para cerrar este capítulo no queda más por decir que esta lluvia de críticas, que se podrían condensar en el miedo que se observa por la utilización de los depósitos y de los criterios con los que se escogieron las obras que se iban a montar, en el que se dejan por fuera a algunos de estos artistas que tenían su puesto asegurado en el museo, demuestra la importancia que tiene esta administración en el paso de un museo tipo “gabinete de curiosidades” (López, 2015) a uno que plantea una narrativa de lo nacional a través de cada una de sus salas, y que además intenta seguir las corrientes museológicas del momento. Igualmente, son a través de estos cuestionamientos que surge una pregunta esencial para saber cómo seguir trabajando: ¿Qué es y qué implica ser un museo nacional? La conciencia del poder que posee el museo para incluir y excluir a través de sus narrativas podría ser la gran enseñanza de esta administración, en un momento donde todos piden su espacio en el MNC. Con esto presente, el tercer capítulo estará dedicado a analizar cómo se produjo el nuevo montaje y con ello las características principales de esta narrativa de la historia nacional propuesta por Emma y su equipo asesor.

#### 4 LA EXPOSICIÓN DE LARGA DURACIÓN

La importancia del Museo Nacional en la vida colombiana es fundamental. Consciente de este hecho el Instituto Colombiano de Cultura ha emprendido una vasta tarea de remodelación del mismo que atiende no sólo a su estructura física sino, lo que es más decisivo, a su filosofía intrínseca. Así el Museo podrá cumplir la multitud de tareas que una sociedad como la nuestra reclama de modo cada vez más imperioso. En primer lugar, continuará siendo la activa memoria de un pueblo que encuentra no sólo en sus testimonios históricos sino también en las creaciones de nuestros más destacados artistas una imagen que no sólo lo corrobora y afirma, sino que también le permite proseguir esa indagación acerca de nuestras características más esenciales; la pregunta, que toda obra de arte válida, o todo hecho político decisivo, nos sigue planteando, desde el pasado, dentro de la continuidad de una tradición viva. (ZEA, 1978, p. 5)

De esta forma describía Gloria Uribe los cambios realizados en el MNC entre 1975 y 1978 en la presentación del catálogo sobre el artista Roberto Pizano, exposición temporal que se inauguró al mismo tiempo que se reabría el museo con su nuevo montaje el primero de agosto de 1978. Tres fueron los objetivos que se quisieron alcanzar con esta readecuación, como ellos lo nombraron: el primero el de continuar siendo memoria activa de un pueblo como se describe en la cita de arriba; el segundo, el mantenimiento tanto de su edificio como de sus obras; y, por último, la vinculación del museo con la sociedad de la cual forma parte.

En el capítulo anterior fue posible observar cómo este último punto fue resuelto a través de la creación del Departamento Educativo y de la prestación de una serie de servicios por parte del museo. En el presente y último capítulo, el estudio se enfoca entonces a la intervención realizada en el edificio y al montaje propuesto en las salas del segundo y tercer piso del museo, todo con la asesoría internacional de Ulrich Lober a quien se le dedica un espacio para explicar su llegada al MNC y sus intervenciones tanto en el campo expográfico como el de la renovación total del museo.

Como se pudo ver en el capítulo anterior, con la llegada de Emma Araújo en 1975 al museo, se dio inicio a un proceso de readecuación y renovación integral del MNC, el procedimiento estuvo acompañado por personajes importantes del Instituto, que en su conjunto pretendieron *modernizar* el museo y adecuarlo a las nuevas necesidades del público y con ello asegurar una asidua visita. Sin embargo, como la misma directora cuenta, la tarea podría superarla en todos los ámbitos, ella así lo relata:

Muy pronto me di cuenta de que la tarea de reorganización del Museo era monumental, y que me superaba del todo. Yo apenas si conocía superficialmente la historia del país, y en materia de artes plásticas, solo conocía el arte contemporáneo. Así que con el apoyo de Gloria Zea y del

maestro Carlos Rojas, para ese momento jefe de la Dirección de Museos de Colcultura, me di a la tarea de convocar y poner en funcionamiento tres juntas: una relativa a los problemas arquitectónicos del edificio, y otras dos, historia y artes plásticas, relativas al estudio y organización de la colección. Por otra parte, gracias a un convenio que tenía el gobierno colombiano con el alemán, contacté y traje el país al doctor Ulrich Lober, que nos visitó varias veces y me ayudó intensa y muy lúcidamente. Yo no podía desbaratar así no más un museo que no había sido tocado en más de dos décadas. Para mí era claro que la responsabilidad de hacer un nuevo museo debía ser colectiva; solo el hecho de que contenía la historia del país, la historia del arte nacional, hacía que la tarea fuera monumental y de una responsabilidad sin igual. (LÓPEZ, 2015, p. 105)

Es así como se crean las tres comisiones que asesorarían a Emma en esta importante labor, constituyéndose uno de los elementos más interesantes de esta administración. Ya en otros casos, como el del Museo del Oro, para su renovación de 1968 se habían nombrado asesores como Luis Duque Gómez, director del Instituto Colombiano de Antropología y la misma Alicia Dussán, como la encargada del guion (SÁNCHEZ, 2003), sin embargo, la creación de un equipo de bastas proporciones, que reuniera a varios de los más renombrados especialistas en sus áreas para la época, ciertamente se convierte en algo inusual. A dos meses de la entrada de la nueva administración, el 12 de febrero de 1975 a través de la Resolución 196 de Colcultura se nombran las tres comisiones asesoras de la Dirección.

La Comisión de Arquitectura estaría conformada por: Beatriz González, de la cual ya se ha hablado; Hernando Vargas Rubiano, quien fue encargado de las intervenciones al edificio en 1946; José María de Mier, historiador; y Dicken Castro<sup>47</sup>, el cual fue el arquitecto con quien se contratarían las primeras etapas de la obra. Por su parte la Comisión Histórica estaría encargada a: Gabriel Giraldo Jaramillo, historiador; Padre Alberto Lee López, director del Archivo Nacional; Eduardo Santa, también historiador; José María de Mier; Pilar Moreno de Ángel, directora de la Biblioteca Nacional; y Horacio Rodríguez Plata, historiador. Todos pertenecían a la Academia Colombiana de

---

<sup>47</sup> Dicken Castro (Medellín, 1922- Bogotá, 2016), estudió arquitectura en la Universidad Nacional de Colombia, y es considerado uno de los representantes de la corriente racionalista de la Bauhaus en Colombia: “La llamada generación de los maestros en la arquitectura colombiana, corresponde a un grupo de arquitectos egresados de la Universidad Nacional, a fines de la década de 1940 la mayoría de ellos. Desarrollaron su obra en este país, y a través de ella y de la docencia, consolidaron las premisas del movimiento moderno. Este fue un pensamiento definido por una visión abstracta, universal y eminentemente funcional por los que asumieron la línea racional de la arquitectura y, más ligadas a referencias concretas como el paisaje o las particularidades de un sitio, desarrollando una aproximación organicista, igualmente determinada por el orden funcionalista.” (JARAMILLO, 2003, p. 16). Sus trabajos con la guadua son sintetizados en los libros *La Guadua* de 1966 y *La Guadua: un material versátil* de 1984, sin embargo, la arquitectura no ha sido el único campo que ha desarrollado, también posee grandes muestras en el diseño gráfico, las artes y la curaduría. Para más información en el año 2003, la revista MUNDO dedico un número entero a este personaje.

Historia. Por último, en la Comisión, que en ese momento se nombró de Asuntos Artísticos, estarían: Eugenio Barney, nombrado historiador del arte; Eduardo Serrano, curador del Museo de Arte Moderno de Bogotá; Dicken Castro; Luis Alberto Acuña, artista; Beatriz González; y Francisco Gil Tovar, director del Museo Arte Colonial.

Es importante recordar que el trabajo de todas las comisiones conformadas fue paralelo e intenso, por lo que algunas decisiones que se tomaban en una, afectaban a la otra directamente, de esta forma la información se vuelve un tanto confusa, es por tal motivo que, para dar orden a esto, se ha decidido dividir en cuatro este último capítulo: en un principio se presentara la figura de Ulrich y su aporte no sólo al MNC sino al Instituto y a otros proyectos que realizó en Colombia durante sus visitas. Posteriormente se entran a trabajar cada una de las tres comisiones, para lo cual esto se propone una visión por pisos del edificio, continuando con la tesis de Beatriz González (1999; 2001a; 2001b) de la existencia de varios museos dentro del MNC.

Así, cada piso representa un museo diferente y con ello una comisión: el primer piso que es concedido al Instituto Colombiano de Antropología y que también alberga espacios como el teatro, la Sala de Exposiciones Temporales, y la Arcada Sur donde se posiciono el Departamento Educativo, se utiliza para exponer a la Comisión de Arquitectura; el segundo piso donde se ubican las salas de historia se concede a la Comisión de Historia; y por último, en el tercer piso, se ubican las salas de Bellas Artes y con ella la Comisión de Artes Plásticas. Dividir el edificio en estas zonas, debe entenderse de forma metodológica para el tratamiento de la información más que una separación efectiva de las comisiones, ya que, en más de una vez fue necesaria la intervención de varias de ellas para tratar asuntos específicos, o como en el caso de Dicken Castro, esta participación no estuvo supeditada sólo a la Comisión de Arquitectura, sino también a la de Artes Plásticas.

#### **4.1 La Participación de Ulrich Lober**

La historia de Ulrich Löber en el MNC comienza con su llegada al país a comienzos del año de 1976, cuando llamado por Carlos Rojas, a través de un convenio con el gobierno de la República Federal de Alemania, dicta entre el 16 de febrero al 12 de marzo el curso *Prácticas en el Museo*, justamente en el teatro de este museo. Esta sería la primera de una serie de visitas que no sólo incluirían al MNC, sino también otras entidades como el Museo de Arte Moderno de Bogotá y el Museo Universitario de la

Universidad de Antioquia, en Medellín. Según López (2015), la importancia de su asesoría para el museo es que posiblemente a través de la asesoría de este personaje:

[...] este equipo de profesionales asumió el modelo histórico- museográfico diseñado por el alemán Alexander Dorner (1893-1957) en la década de los veinte, quien, siendo director del Landesmuseum de Hannover, cambió radicalmente la forma de disponer las colecciones dentro de los museos histórico-artísticos. Dorner concibió la historia del arte según un modelo evolucionista y su museo como un libro en el que cada capítulo se debía resolver en una sala, provista de una introducción que la enlazaba con la sala/capítulo precedente, y de una conclusión, que anticipaba la subsiguiente. (p. 38)

Alexander Dorner fue director del Landesmuseum entre 1922 y 1937, a su vez que Löbeer asume la dirección de este museo en 1975, de ahí las palabras de López. Bajo la batuta de Dorner, sin lugar a dudas, se repensó la forma de realizar exposiciones, visión que se extendió por toda Europa. Para él, cada obra constituía una unidad narrativa simple que juntas, generarían una visión sobre el contexto en el que fueron creadas. Estas salas estarían acompañadas de una guía impresa por medio de la cual el visitante podía obtener más información sobre cada una de las piezas, además de la ruta en la que se debía visitar la exposición (CINTRÃO, 2010, p. 34). Visto de esta forma, en los montajes dirigidos por él primaba el hilo conductor de la sala, más que la obra, por lo que lo importante no era la calidad artística de ella, sino su capacidad para retratar una época:

Muy influido por las teorías de Riegl sobre la voluntad de estilo, y convencido de que la obra de arte no es producto del genio individual sino la expresión de cierto estado de la sociedad, rediseño la instalación de las colecciones buscando para cada sala una ‘tonalidad del ser’ acorde con cada momento histórico, sin dar necesariamente prioridad a los grandes maestros de las bellas artes sino a aquellos que mejor permitan comprender el período presentado. Su modelo fue muy ensalzado por grandes fundadores de la museología como Bode, historiadores como Panofsky y artistas de la vanguardia alemana como Schwitters. (BOIS, 2002, p. 83)

Con esto en mente, su primera actividad como director fue “vaciar” el museo, es decir, descolgar una gran cantidad de cuadros que estaban en las paredes del museo, y que según él no le contaban nada al público visitante. Se puede ver a simple vista que el proceso llevado a cabo por este autor tiene varias similitudes con el montaje que se propone para el MNC, sin embargo, es importante resaltar que este fue un modelo muy difundido y que ciertamente para la década de 1970, ya había sido asimilado por la museología. En el caso del MNC logran verse divergencias con las ideas de este académico, por ejemplo, en lo que respecta al tratamiento de las piezas de la colección.

Para Dorner, al ser la obra producto de un entorno, no de un artista, no era necesario en el ambiente del museo resaltar aquellas piezas pertenecientes a los grandes maestros. Muy por el contrario, y tal vez asumiendo en esto una línea más francasteliana, quien precisamente fue uno de los grandes críticos de Panofsky, las comisiones decidieron tomar en cuenta tanto el valor estético como el histórico para evaluar las piezas del nuevo montaje. Si bien muchas de ellas sólo cumplían con uno de estos requerimientos, las que, en efecto, albergarán en sí mismas ambos, fueron resaltadas como obras centrales de la sala, Emma Araújo, en el siguiente fragmento relata cómo se realizaba esta selección:

Aquellas obras y objetos, que al real saber y entender de los miembros de las juntas de Arte e Historia, reunían al mismo tiempo valores históricos, valores artísticos y valores plásticos, ocuparon un sitio especial dentro de la exposición permanente. El ejemplo perfecto es el cuadro de Luis García Hevia [*Muerte del General Santander*]. Se trata de una obra de evidentes valores históricos: en él se representa la muerte de uno de los protagonistas de la Independencia; por otra parte, la figura de García Hevia es clave para la historia del arte del siglo XIX colombiano, y, claro, el cuadro mismo, su factura plástica, es muy significativa. (LÓPEZ, 2015, p. 107)

Dicho esto, se vuelve necesario adentrarse en las visitas que hizo Ulrich al país y lo que se discutió en el curso que él precedió. El objetivo de este fue precisamente el de ser teórico- práctico y que abarcará todos los campos posibles, para lograr esto se siguió la siguiente dinámica: en la mañana se comenzaba con una hora de clase, después en el almuerzo se asistían a diferentes películas que el mismo Löber había llevado, debates en torno a preguntas que habían surgido de las sesiones matinales y visitas a los museos de Bogotá, por último, las tardes serían para ejercicios prácticos sobre conservación.

Según las guías de estudio que se conservan en el Archivo Histórico de la Universidad Nacional, colección Emma Araújo (LÖBER, ¿1976?), los tópicos que se trabajaron en el curso fueron: Museología general, leyes y administración, adquisición de objetos, inventario, preservación, tipos de exhibiciones, “display techniques” (expografía), didáctica, relaciones públicas y documentación. Sin embargo, al que más se le dedicaron horas fue precisamente a los talleres de conservación, debido a que junto con la llegada de este asesor también fueron donados “el taller con sus elementos de restauración de cerámica, herramientas para madera y metal” (COLCULTURA, 1976, f. 386), con los cuales se trabajó en las clases.

Sumando el factor de la conservación que ya se mencionó, tres son los aportes de Löber al proyecto del MNC, el segundo sería precisamente su visión educativa sobre el museo, y por último su experiencia en el montaje expográfico que expresó en la ayuda en

el diseño de vitrinas y estantes. Durante el curso dado en su primera visita, al definir lo que era un museo y sus principales funciones, no dudo en su faceta educativa, reconociendo el museo como una institución de enseñanza, como la escuela, la universidad, la biblioteca, entre otras:

What we want to point out this educational fact you can draw only one logical conclusion: Each museum has to be an educational establishment, which makes clear the historical components to the visitor which gives him aid and which enables him to recognize the relations in substance. The museum is an educational establishment like schools, public libraries, universities and so on. (LÖBER, ¿1976? f. 52)

Pone tanta atención a este aspecto que le asigna un capítulo especial al curso, didáctica, nombrando esta guía como programa educacional para escuelas. En este enumera las diferentes posibilidades con la que cuenta el museo para el atendimiento de los niños, siendo estos los mejores correctores de los procesos didácticos de la institución, pone como ejemplo uno de los programas que estaban aplicando en Alemania, al añadir “museum-lessons” en los planes curriculares de algunos colegios:

[...] Children are the best correctors of our didactic basis. But a didactic program- service has to be very good prepared. In Germany, we now try to install museum-lessons in the curricula of some school-types, it's a hard work but I hope we will be successful. First steps in the last years have shown that we are on the right way. All museums have the great advantage, that they are equipped with the real material and –I hope so- with the secondary and tertiary sources, that means, a good museum has things as well as information. No one has a better basis to teach the knowledge about the material objectivations and their connections within all ranges of human life and nature. During the last centuries, we were unable to point out this fact to the public and especially to the schools. (LÖBER, ¿1976?b, f. 517)

Su segunda visita realizada el mismo año desde finales del mes de agosto hasta el 13 de septiembre. En este caso, su presencia y conocimiento ayudaron en el montaje de tres salas: “Nariño, Bolívar y Santander [Sala Fundadores]; Conquista, Colonia y Ciencias; Galería de Arte” (ARAÚJO, 1976b, f. 133). Dejó, además, el diseño de las vitrinas para estas salas y expresó que quería continuar con esta asesoría a través del apoyo de la embajada alemana. Su tercera visita se dio en mayo de 1977 y duró aproximadamente 4 semanas, en esta no sólo llegó a apoyar las actividades del museo durante el proceso de montaje, sino que fue llamado a dictar un curso en el Museo de Arte Moderno de Bogotá que mantendría la misma estructura que el curso anterior, pero con un enfoque específico hacia los museos de bellas artes y de arte moderno.

Desafortunadamente, aparte de esto no se encuentra más información sobre sus actividades durante este tiempo en el MNC. Gran diferencia con respecto a lo que se encuentra sobre el Museo de la Universidad de Antioquia, labor que inicia en 1976 y se extiende hasta 1980, en donde se encuentran planos museológicos y expográficos para las salas. Tampoco, en ninguno de los tiempos de su asesoría, asistió a ninguna reunión de las comisiones formadas, por lo que su trabajo fue directamente con la directora, de las cuales no se generaron actas al respecto. Para terminar esta pequeña sección, y para entender cómo fue de importante el impacto de estas tres grandes influencias en la labor museal de Emma (Francastel, Traba y Löber) se transcribe un trecho de la entrevista realizada por López (2015) a ella:

Cuando Marta Traba y yo trabajábamos hombro a hombro en los montajes del Museo de Arte Moderno en la Universidad Nacional de Colombia, ya nos habíamos planteado una serie de problemas clave para las tareas que yo estaba emprendiendo en el Museo Nacional: ¿qué quiere decir un cuadro? Según eso, ¿Cómo se debe colgar? ¿Al lado de cuál otro se debe montar? ¿Cómo lo va a ver el público? Y ¿la escultura? ¿Cómo se la debe ubicar en el espacio? Pero, sobre todo, nos habíamos preguntado por los valores plásticos. Y esos eran los que campeaban por su ausencia en la colección del Museo. De esta manera, mi museo fue muy criticado, por ser un museo ‘muy desocupado’; pero eso fue el resultado de mis estudios con Francastel en Francia y de mi trabajo con Löber. Para nosotros estaba claro que el espectador aprendería muchísimo más con dos cuadros buenos que con veinte malos. Sé que esta forma tan radical de pensar la curaduría de esa exposición luego me trajo muchos problemas. Yo, por ejemplo, tenía claro que los cuadros de Gonzalo Ariza debían guardarse para ser utilizados en las exposiciones temporales; lo mismo pensé de las obras de Santiago Martínez Delgado, y de tantos otros artistas amigos de Teresa Cuervo y, por tanto, privilegiados durante su dirección. (p. 108)

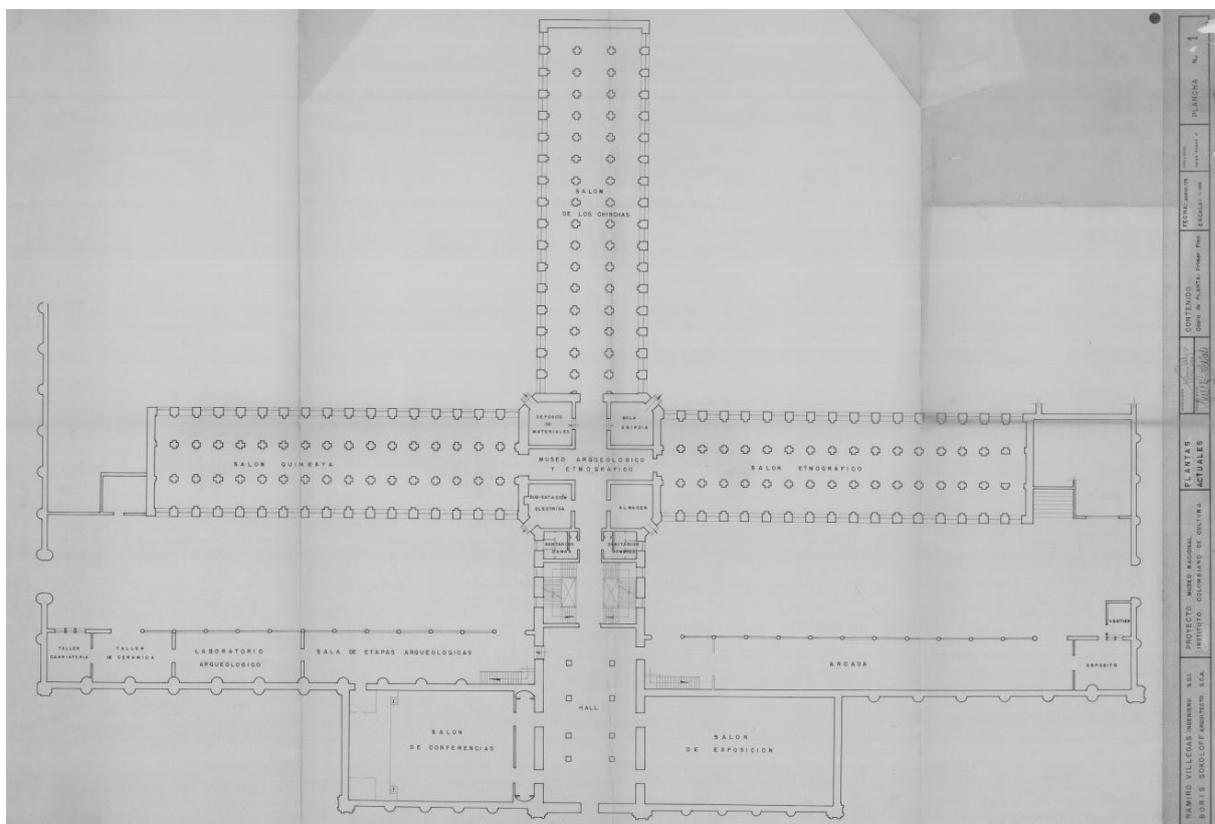
De esta forma, sus cuestionamientos sobre el tratamiento y estudio de las obras de arte, tomados del Seminario de Francastel, su trabajo con Marta Traba en el Museo de Arte Moderno, además de la crítica al arte colombiano que ella hace y los aportes desde la museología en los campos de la conservación, la educación y la expografía producto del trabajo con Löber son ejes constitutivos del trabajo de Emma Araújo en la labor de replantear el nuevo montaje y en general la readecuación del museo.

#### **4.2 El Primer Piso y la Comisión de Arquitectura**

Según los planos que se encuentran en el Centro de Documentación del Ministerio de Cultura, realizados por la firma de arquitectos Ramiro Villegas & Boris Sokoloff, encargados de realizar los estudios iniciales en 1975 para la intervención del edificio, el primer piso del “Panóptico” contaba con las siguientes áreas: El Hall de entrada que daba acceso al Salón de Conferencias o Teatro, y el Salón de Exposiciones Temporales; si se continuaba por el pasillo se encontraba al acceso a las oficinas de las arcadas norte y sur,

donde aparecían los primeros talleres de trabajo del Instituto Nacional de Antropología (ICAN), a continuación se entraba como tal al espacio del museo arqueológico y etnográfico dirigido por el ICAN, primero las escaleras y luego la entrada a las tres salas: Salón de los Chibchas, Salón Quimbaya y Salón Etnográfico, en el plano es posible ver cuatro pequeños salones, antiguas celdas de castigo que en 1946 habían sido reformados como depósitos o pequeñas salas de exposición como la Sala Egipcia; el último espacio identificable en el plano es el espacio entre las alas del museo y de las oficinas donde se encontraban los jardines norte y sur.

Figura 11. Plano Planta Primer Piso antes de la remodelación



Fuente: VILLEGAS; SOKOLOFF, 1975, f. 1

En cuanto a espacios, en el período estudiado no se encontraron mayores cambios, a excepción de los trabajos hechos en la arcada sur (el espacio vacío en el plano de arriba), donde se ubicó años después el Departamento Educativo, proyecto del cual, desafortunadamente, solo se tienen los planos finales (Figura 9), intervención que al ser auspiciada por el ICCE y no Colcultura, no cuenta con mayores referencias en los archivos consultados.

Administrativamente, el edificio del “Panóptico” presenta una peculiaridad en cuanto a sus espacios físicos, de la cual ya se habló un poco en el capítulo anterior, ya que, además de albergar el MNC, también se hallaban el Museo Arqueológico y Etnográfico del ICAN, y hasta 1975 el Museo de la Policía en el tercer piso. Esto da como resultados que, para el período estudiado, dos entidades que se encuentran en dos niveles diferentes dentro de la misma Colcultura estén en el mismo espacio, y mientras se daban las renovaciones del MNC, el museo del ICAN no pasará por las mismas. Es precisamente por no pertenecer al proyecto general que pretendió Emma y su equipo, además de presentar una estructura única e independiente, que se decide no abordar en profundidad este museo. Sin embargo, se pueden precisar algunas cosas sobre él antes de avanzar. Primero, que a cargo del ICAN aparece no sólo este, sino otros dos museos:

No dependientes de la citada subdirección, pero sí de Colcultura a través del Instituto Colombiano de Antropología figuran el Antropológico y Etnográfico en Bogotá y los de los parques arqueológicos de San Agustín y Tierradentro, en el sur del país.” (MNC, ¿1977?b, f. 72)

Lo anterior, lo convierte en un caso interesante, ya que son tres museos que no pertenecen a la División de Museos de Colcultura, lo que los lleva a unas lógicas propias fuera de las renovaciones realizadas en estos años por parte del Instituto. Aparte de esto se puede apreciar que en toda la gestión de Emma como directora son pocas las conversaciones que se sostienen con las directivas del ICAN, no obstante, resalta una carta que envía a Gloria Zea unos meses antes de reinaugurarse el museo en 1978 en el que habla de las condiciones de este museo y la necesidad de que se realice una labor semejante a la llevada a cabo con el MNC:

Este Museo se encuentra totalmente caído, sucio e imposible de abrir y mostrar en el estado actual cuando se reinaugure el Museo Nacional, varias veces he hablado con el Doctor Álvaro Soto Holguín y con la Doctora Lucía de Perdomo respecto a este problema y se han mostrado interesados en efectuar una readecuación.” (ARAÚJO, 1978d, f. 766)

No se sabe a ciencia cierta si se realizaron trabajos en este museo durante el período estudiado, en algunos informes se mencionan algunos ajustes hechos en las dos salas arqueológicas, pero no se especifica si fue un cambio estructural o de hecho de la exposición. Aclarando esto, se utilizará entonces la excusa del primer piso para explorar lo hecho por la Comisión de Arquitectura. El objetivo de esta Comisión fue la de conservar la estructura y “belleza” arquitectónica del edificio, por ello en varios archivos se pudo observar que la palabra que utilizan para esto no es el de remodelación sino el de

readecuación, readecuación de espacios y funciones del museo para que cumpla con los fines dados por Emma Araújo, su equipo asesor y Colcultura.

Para visualizar las labores ejecutadas en el edificio, la fuente principal será un álbum encontrado en el Centro de Documentación del museo, realizado por manos anónimas, pero que logra registrar un antes y un después de la intervención, desafortunadamente no se registra el montaje final sino sólo las salas vacías con los arreglos finalizados. Sobre la autoría de las fotos, aunque no aparece en el documento podría concedérsele algunas al fotógrafo Jaime Moncada, quien trabajaba para el Instituto por esos años, esta información se conoce por un memorando enviado desde la Dirección del MNC a Mariela de la Hoz, jefe de la División de Inventario de Patrimonio Cultural en mayo de 1976 donde le pedía enviar a “Jaime Moncada, para tomar la segunda secuencia de la remodelación del Museo Nacional. Salón Banderas, Baños, Entrada, Salón Pintores Muertos.” (ARAÚJO, 1976c, f. 284). Pese a eso, lo importante es que a través de ellas, un guion que no fue por mucho tiempo expuesto en el museo puede volverse a revivir.

Antes de seguir, es necesario entender porque fue necesario realizar contratos con externos y no con el Centro de Restauración para llevar a cabo las obras, institución que sí se encargó de la restauración de las piezas de la colección. En el mismo Acuerdo 12 donde se especificaba que el servicio de restauración era gratis para todos los museos de Colcultura, en su artículo 5 afirmaba:

Artículo 5: El Centro de Restauración no emprenderá obras de restauración arquitectónica, pero prestará asesorías en todo lo concerniente al mantenimiento y restauración de monumentos nacionales, iglesias, convenios, claustros, etc., de propiedad pública o privada. Para ello, las personas interesadas correrán con los gastos de transporte y viáticos del personal técnico que debe prestar la asesoría. (COLCULTURA, 1975, f. 393)

Posiblemente esto se deba a que no tuvieron el personal suficiente para llevar a cabo todas las intervenciones requeridas en edificaciones patrimoniales. Así, la cuestión de la contratación fue resuelta hasta bien avanzados los diagnósticos, y en abril de 1975 se resuelve hacerlo a través del Ministerio de Obras Públicas, debido a que con ellos no se tendría que realizar un proceso de licitación. Se nombra como supervisora del proyecto a Gloria Tapias de la División de Inmuebles Nacionales, posteriormente quedaría como interventor de la obra Ricardo Rincón, arquitecto del Instituto.

Sobre este punto es importante anotar que el Museo Nacional es declarado Monumento Nacional el 11 de agosto de 1975 según Decreto 1584 del Ministerio de Educación. Y siguiendo la Ley 163 de 1959, es el Ministerio de Obras Públicas quienes asignarían el presupuesto para realizar las obras. Esto explica por qué se realiza la contratación a través de ellos, sin embargo, como se podrá ver después, los contratos aparecen a nombre de Colcultura, ente encargado del Consejo de Monumentos Nacional.

El trabajo de la Comisión de Arquitectura se limita a seis reuniones, entre febrero y abril de 1975, siendo la que más pocas veces se congregó de las tres, su labor estuvo apoyada en mayor medida por los informes hechos por Germán Franco, arquitecto restaurador de la Subdirección de Patrimonio Cultural de Colcultura, que después sería el interventor de los contratos hechos para el montaje expográfico. Y ayudarían a sentar algunos puntos claves para los estudios que se mandaron a hacer a la firma Villegas & Sokoloff.

En lo que se enfocaron estas primeras reuniones y diagnósticos fue en saber por dónde comenzar a realizar los arreglos que necesitaba el museo, esto no fue una tarea sencilla ya que implicaba juntar el proyecto del montaje con los requerimientos de espacio y claro, de restauración y conservación propias del edificio. Necesitaban un estimado del presupuesto requerido para poder elegir, con base en ello, las modificaciones que iban a ser posibles. En memorando enviado a Emma Araújo el 29 de enero de 1975 por parte de Germán Franco con un informe de revisión de las instalaciones, tres son los puntos que destaca como urgentes: el cielo raso de la Sala de Banderas, la ubicación de los depósitos de forma tal que no perjudicara el espacio total de las salas de exposición, y la red eléctrica, sobre este último aspecto comenta:

Instalaciones eléctricas: Este aspecto es el que reviste mayor importancia en cuanto significa para el Museo un constante peligro de incendio, debido a la proliferación de cables y líneas eléctricas a la vista (red aérea) sin una adecuada solución de conducción interior de estos o por reparaciones rápidas con carácter transitorio que se convierten en 'definitivas' por carecerse de medios y sistemas adecuados. (FRANCO, 1975, f. 2)

El problema de los depósitos fue uno de los más comentados, como parte del proyecto de readecuación del museo la selección de obras para el nuevo montaje se consideraba apremiante, muchas de ellas habían entrado al museo en forma de donación de grandes personajes, o simplemente habían aparecido allí sin mayor registro gracias a los cambios de sede y administrativos que había tenido el museo durante toda su historia.

Ya habiéndose encargado en un primer momento de realizar la debida investigación de la colección, sobre todo a lo que tiene que ver con su autenticidad fue necesario crear algunos espacios para su salvaguarda. Como se puede observar en los planos entregados por Villegas & Sokoloff (Figuras 11, 24 y 32), ninguno de los pisos poseía lugares especializados para el almacenamiento de obras. Sólo se identifica uno para los libros en el segundo piso, sobre este problema comenta Emma Araújo el estado en el que encontró el museo y sus colecciones:

Por otra parte, estaba la colección. La gente donaba cosas y Teresa las exponía todas con muy buena voluntad, pero no existía un criterio claro para conformarla. Muchos de estos objetos, por este motivo, tenían una autenticidad muy dudosa. Por ejemplo, los uniformes de Bolívar y Santander siempre nos plantearon problemas muy complejos. El doctor Ulrich [...] propuso que los expusieramos en unos maniquís. Cuando ordenamos la realización de los dichosos maniquís, resulta que no llegaban ni a la talla ocho. O Bolívar y Santander habían sido hombres muy pequeños o se trataba de otra clase de objetos. Entonces resolvimos mostrarlos de otra manera, porque los maniquís habrían resultado del tamaño de un niño de nueve o diez años. También estaban los pañuelitos, los dichosos abanicos, las capas. El museo estaba lleno de esa clase de objetos y no sabíamos qué hacer con ellos. No se podían dar de baja, pero tampoco se podían exponer. Allí apareció el problema de los depósitos. (LÓPEZ, 2015, p. 103)

En un primer momento se aconsejó dejar el depósito en una sola ala del museo, sin embargo desde el estudio hecho por Franco (1975) se aconseja no hacerlo puesto a que de esta forma se perdería mucho espacio para la exposición, se decide entonces separar pequeños espacios al final de algunas salas para este propósito. En marzo del mismo año este año la Comisión de Arquitectura (CA, 1975) elige las salas Independencia y Conquista para alojar los depósitos allí. En esta misma reunión, se expone la opción de utilizar la Arcada Sur para depósito de las exposiciones temporales, ya Franco había aconsejado posicionar allí la cafetería aprovechando la vista al jardín que este espacio posee. Al final, ninguna de las dos propuestas fueron aceptadas.

Resuelto este asunto se pasa a discutir el orden en el que se debían realizar los arreglos, sobre esto se toma una decisión rápida en la misma reunión de marzo, donde se especifica la urgencia de arreglar primero la sala de exposiciones del primer piso, el hall de entrada al museo y uno de los salones del tercer piso, para luego continuar con las salas del segundo. En abril del mismo año, en las últimas reuniones realizadas, se añaden a esta lista los depósitos de cuadros, el taller de mantenimiento, los baños del segundo y tercer piso, y las salas de pintura del tercer piso (CA, 1975d). Además se pide incluir estudios

de reformas del teatro y de los jardines, clarificando que no se buscan cambios radicales en los mismos (CA, 1975e).

El último tema a discutir en la Comisión fue el de la iluminación, sobre esto la intervención se da en dos aspectos: primero el de una necesidad por cambiar el sistema de luminaria en todas las salas, poniendo unos más modernos y que se ajustaran a las necesidades propias de la exposición y de conservación de las obras, para esto en la tercera reunión se acuerda dejar esto en manos de la compañia ALPHA Y COMETAL (CA, 1975b). Segundo, lo referente a las ventanas del edificio, se consideraba que esta luz natural no ayudaba al montaje, por lo que se decide tapiar algunas de ellas desde el interior, para no afectar el exterior del edificio, sin embargo las que se dejaran expuestas debían, a su vez, llevar vidrio transparente (CA, 1975c).

Tres meses después llegan los estudios de la oficina Villegas & Sokoloff para las reformas del edificio. En estos, proponen algunas modificaciones de lo establecido por la Comisión. Primero, la ubicación de los depósitos, aconsejando en vez del segundo piso, el espacio de los “dos salones extremos del salón que desocupa el Museo de la Policía en el tercer piso. Estos salones garantizan la seguridad y las mejores condiciones para defender las obras del polvo y la humedad” (VILLEGAS; SOKOLOFF, 1975b, f. 27). Una segunda sugerencia hace referencia a las pequeñas salas del segundo piso, en ellas se había comentado alojar una pequeña cafetería en donde se encontraba la Dirección, recomendación que es rechazada en este estudio, en respuesta se formula alojar depósitos para documentos en las salas Laureano Gómez y Torres Méndez.

La reforma que encuentran más importante es el cambio de la red eléctrica del museo, ya que debido al tipo de iluminación propuesta “cambiando el actual sistema de lámparas de hierro o lámparas fluorescentes por un sistema de rieles eléctricos con lámparas o reflectores especiales (Bazukas)” (Ibíd., f. 30) se requería un cambio de voltaje y la reinstalación de la red, por las mismas circunstancias que planteaba Franco en su estudio. Por último, se instauran dos etapas de reformas para que en ningún momento el museo tuviera que ser cerrado en su totalidad, en una primera se trabajaría en el Hall de Entrada, la Sala de Exposición del primer piso, Sala de banderas, Sala de la Gran Colombia, Sala antiguo Museo de la Policía, Sala Pintores Nacionales Muertos, biblioteca, depósitos y sanitarios. En una segunda fase se dejaría lo referente a la Arcada del Primer Piso, Sala Independencia, Conquista y Colonia, Hall del segundo piso, Salón

de Escultura y Pintores Internacionales, Hall del tercer piso, y sanitarios. El total presupuestado por ellos fue de \$1.899.798.

Fue sólo hasta diciembre, que a través del Contrato No. 108 del 17 de diciembre de 1975, realizado entre Dicken Castro y Colcultura, se comenzaron las obras. El valor convenido para esta primera etapa fue de \$1.216.691 que incluía el Hall de Entrada, del Segundo y Tercer Piso, la Sala de Exposición Temporal, de Escultura y Pintores Internacionales, de la Independencia, de Pintores Nacionales, Conquista, de Banderas y la Gran Colombia, por último se arreglarían los sanitarios del sector norte (COLCULTURA, 1975b). Se suponía que este contrato acabaría el 17 de abril del siguiente año, sin embargo, debido a la adición de pequeños contratos realmente fue liquidado hasta el 15 de julio de 1977.

Las tareas que se realizaron en general para estas salas fue el retiro del cielo raso y del yute de las paredes, el cambio de la iluminaria que como requisito requería el cambio de voltaje (el cual fue llevado a cabo en julio de 1976 por la Empresa de Energía Eléctrica de Bogotá) y la readecuación de la red eléctrica, también se quitó un sistema de tubos con el que se colgaban los cuadros y se adecuó el depósito en la sala del tercer piso Pintura Nacional, por último se quitaron unos zocalos de piedra del primer piso que habían sido puestos en la intervención de 1946.

Figura 12. Sala de Banderas 1ª etapa. Techo que apareció al descubrir el falso techo que cubría



Fuente: MNC, 1976b

En la Figura 12 se puede ver como se encontró el techo de la Sala de Banderas en el momento de levantarse el cielo raso, la tarea consistió en reforzamiento de vigas, mantenimiento y retoque de pintura con el fin de dejarlas al descubierto, esto se hizo no solo en esta, sino en todos los salones del tercer piso. A su vez, en la Figura 13 se puede

observar el techo que tenía antes de esta intervención y el material del que estaba constituido éste.

Figura 13. **Desmantelamiento del Cielo Raso**



Izquierda: Sala de Pintores Colombianos Muertos, techo destapado al quitar el falso techo que lo cubría. Mayo de 1976. Derecha: Sala Pintores Contemporáneos fondo lado derecho, quitando el falso techo que lo cubría. 3er piso. Fuente: MNC, 1976b.

Ya en cuanto a la iluminación, se instalaron los rieles de las nuevas estructuras que alumbrarían las salas, el resultado final se puede ver en los dos ejemplos que se insertan a continuación, la Sala de Exposiciones, y la Sala de Banderas (Figuras 14 y 15).

Figura 14. **Sala de Exposiciones 1° piso con los reflectores instalados. Mayo de 1976**



Fuente: MNC, 1976b

En la Sala de Exposiciones, además de la luminaria, entre los arreglos más urgentes que se efectuaron estuvieron el retirar el yute de las paredes, quitar el zócalo de madera, emparejamiento de las paredes, y la construcción de un nuevo cielo raso.

Figura 15. Sala de Banderas con los reflectores instalado. Mayo de 1976



Fuente: MNC, 1976b

Con esta última fotografía es posible ver el antes y el después del techo de la Sala de Banderas (Figura 12 y 15), el resultado sería parecido a todas las salas del tercer piso. Esta es una sala que resalta del resto debido a su mayor altura y el espacio abierto que representa abarcando el segundo y el tercer piso de la estructura; la cual, antiguamente, cuando todavía era una cárcel estuvo dedicada a la capilla. En el montaje final se convertiría en la Sala Fundadores.

Como parte del problema de la iluminación se inician el cerramiento de ventanas, que, como se comentó, consistió en bloquear la entrada de luz en los interiores de la sala sin tapanlas por completo, para no arruinar el aspecto de la fachada, de esta forma la iluminación correría por cuenta de los nuevos sistemas de rieles eléctricos. En la Figura 16 se visualiza como ocurrió este proceso en la Sala Pintores Colombianos Muertos en mayo de 1976.

Figura 16. Sala Pintores Colombianos Muertos. Parte de Ventanas Tapiadas. Mayo de 1976



Fuente: MNC, 1976b

En el caso de las salas del segundo piso, se tapiaron todas las ventanas, se instaló la red de iluminación, pero no se realizó ningún trabajo con los techos, además de la reposición de algunos listones de madera que lo componían.

Figura 17. Sala conquista y colonia. Ventanas Tapiadas y Reflectores Instalados. Junio 1976



Fuente: MNC, 1976b

Los últimos arreglos referidos en este contrato correspondían a los baños del museo, como se puede observar en las fotos de la Figura 18, se hizo un arreglo general de

la baldosa de estos lugares, además de un cambio de tuberías, puertas, pisos y algunos sanitarios.

Figura 18. Remodelación de baños



Izquierda: Baños del 1º piso antes de la remodelación. Junio 10 de 1976. Centro: Baño del 2º piso totalmente remodelado. Derecha: Baño del 3er piso totalmente remodelado. Fuente: MNC, 1976b

Durante el tiempo de la primera etapa de la readecuación las salas que no estuvieron en intervención se usaron como depósito transitorio, en cuanto se acabó con esta fase, las nuevas salas se usaron también como depósitos (Figura 19).

Figura 19. Sala Pintores Muertos terminada y ocupada como depósito transitorio durante algún tiempo de la remodelación



Fuente: MNC, 1976b

Como se pudo ver a través de las imágenes, el trabajo que se realizó en las salas no fue menor y requirió más tiempo del previsto, por eso se necesitó de varios contratos adicionales, el primero de ellos del 10 de abril de 1976 con el número 23Bis/76, que

aplazo la entrega de las obras hasta agosto 30 de 1976. Ese mismo mes se realiza una reunión entre Dicken y Emma para hacer un recorrido por el museo y enunciar algunas preocupaciones que se resumen en el informe presentado a Gloria Zea:

1. El Doctor Dicken Castro se manifiesta inquieto por el retraso del pago de las obras extras que él ya ha efectuado en el Museo Nacional.
2. El Doctor Dicken Castro desearía que se efectuará el contrato de la segunda parte del estudio realizado por Ramiro Villegas a saber: Salón del Tercer Piso-Policía, Baños Sur, Dirección, Salón de Laureano Gómez, Salón Torres Méndez
3. Dentro de las obras extras que se presentan actualmente se encuentran: eliminación del Cielo Raso del Salón de Pintores Internacionales.
4. Tal como convinimos en nuestro recorrido realizado hace unos meses, sería importante igualmente el contrato del arreglo del Teatro e instalación de la Cafetería [...]” (ARAÚJO, 1976, f. 201)

Al llegar de nuevo el plazo convenido, y gracias a estas reuniones, se hizo necesario volver a extender la fecha de entrega, y sumado a esto, inyectarle más presupuesto al proyecto. Así, el 25 de agosto se firma el Contrato Adicional 50Bis/76 en el que se le agregan \$427.277 a los trabajos, esto para cubrir unos imprevistos surgidos en la obra y la “necesidad de ejecutar trabajos adicionales” (COLCULTURA, 1976b, f. 87), los cuales fueron las salas pequeñas del segundo piso. La entrega de esto se haría el 27 de noviembre del mismo año.

Sin embargo, además de los atrasos en la obra, aquí se presentaría otro problema, y fue el incumplimiento de los avances en dinero que tenía que transferir el Instituto, cinco días después de firmado el nuevo contrato Dicken Castro envía una carta a Gloria Zea en el que informaba el detenimiento de las obras hasta que “Colcultura no cubra todas las cuentas pendientes, tanto de las obras contratadas como de las obras extras aprobadas por el Interventor” (CASTRO, 1976, f. 97). Este gran imprevisto se resolvió hasta el 17 de noviembre, donde faltando una partida de menos de \$100.000, Dicken pide una nueva fecha para la entrega de los trabajos. De igual forma para estas fechas presenta un nuevo presupuesto con algunos trabajos faltantes, por lo cual en marzo 30 de 1977 se realiza un nuevo contrato con número 044/77 por un valor de \$217.617. Con este último contrato se completó una inversión total para esta primera fase de \$2.165.729.

Desafortunadamente, en ninguno de los archivos consultados fue posible hallar el contrato 044/77, motivo por el cual no se tiene completa seguridad del contenido de este. Pese a ello, cruzando la información contenida en los presupuestos de las nuevas obras, las fotografías de las obras de remodelación y el monto total acordado, es posible deducir que fueron los arreglos de la Sala del antiguo Museo de la Policía el objetivo del nuevo

acuerdo. Además de lo usual hecho en las otras salas, en esta se realizaron otras dos intervenciones: en primer lugar, se insertaron los paneles y puertas para construir el depósito al final del salón<sup>48</sup>, y en segunda medida, se cerraron unos pequeños balcones que daban a la sala del segundo piso de la Gran Colombia (Figura 39).

Después de realizar este primer gran avance en la readecuación del MNC, que termina en abril de 1977 cuando Castro hace entrega de las obras, comienza la etapa de montaje, y con esto se abren nuevas necesidades. En primer lugar, todo lo referente a la expografía: vitrinas, paneles y señalización de las salas. En segundo lugar, los espacios que no habían alcanzado a contratar antes: teatro y jardines. Los primeros diseños de las vitrinas fueron aportados por Löber en sus visitas, en cuanto a los otros dos espacios, para el teatro ya se habían realizado estudios sobre sus necesidades, y para los jardines se pidieron propuestas a tres oficinas diferentes: la de Alfonso Leiva Galvis y Michele Cescas; la de Eduardo Grimaldi y la de Alfonso Robledo.

Con los presupuestos hechos para el jardín inicia una segunda etapa de contratación, esta vez con la oficina de Jacques Mosseri, quien fue una década antes empleado de Dicken Castro, y que, como él, acogió las ideas de la Bauhaus en su quehacer profesional. El primer contrato se realiza el 23 de septiembre de 1977, entre Carlos Niño, arquitecto de la oficina de Mosseri encargado del proyecto con el Museo Nacional, y Colcultura llevando el número 089. El valor de este era de \$1.630.000 el cual recogía las siguientes obligaciones: la inversión para el Teatro que sería de \$1.000.000, para los jardines de \$100.000 y lo concerniente a señalización y montaje (paneles, vitrinas, bases, etc.) tendría un gasto de \$530.000 (COLCULTURA, 1977b). La duración de este contrato sería de seis meses desde la apertura de las cuentas bancarias donde se desembolsaría el dinero. El 31 de enero de 1978 se firma un otrosí al contrato celebrado, en este daba prioridad a los trabajos de montaje, y dejaba a un lado teatro y jardines para cuando se terminará la primera etapa. El otro asunto que quedaba pendiente, los plazos de entrega, los cuales se aplazaban hasta que no se desembolsara dos terceras partes del valor convenido en el contrato.

Los fundamentos de la expografía propuesta para este nuevo montaje se basaron tanto en los diseños de Löber para las vitrinas como en la influencia que ejerció el hecho

---

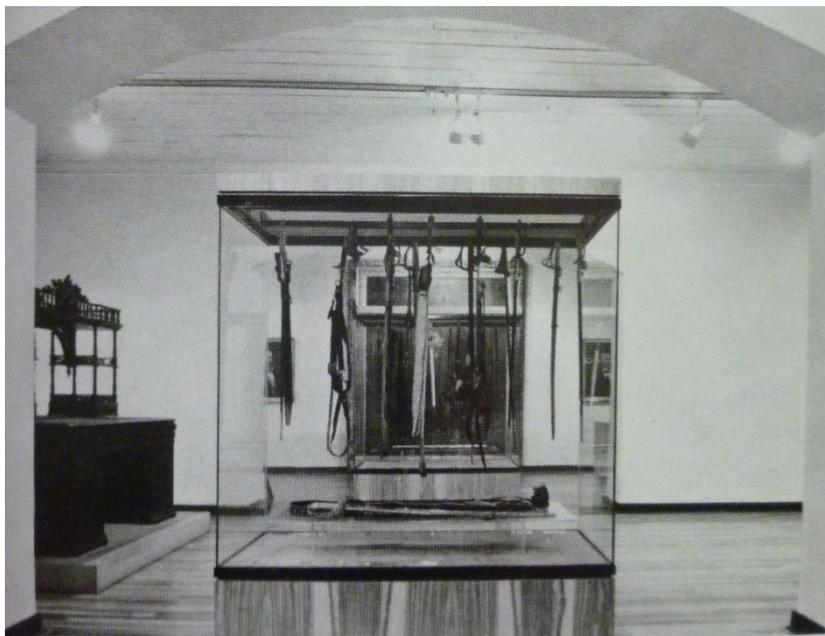
<sup>48</sup> Con este último trabajo los depósitos quedaron en las salas Independencia; Conquista, Colonia y Ciencias; Pintura Nacional (antigua sala Escultura y Pintura Internacional); y, Alberto Urdaneta (antiguo Museo de la Policía)

de que tanto Castro como Mosseri siguieran los principios de la Bauhaus. María Bolaños (2002) en su libro *La memoria del mundo: cien años de museología 1900-2000* comenta sobre las consecuencias en el diseño que tendría esta escuela para los museos:

Una de las novedades aportadas por la modernización museológica será la depuración estética, producto del rechazo del amontonamiento usual, en el que los cuadros llenaban las paredes de las salas, marco contra marco, rodeados de pesados entelados, los objetos se hacían en ornamentadas vitrinas. Influidos por el purismo que se adueña del gusto de los más modernos en las artes aplicadas – la elegante sobriedad de la Bauhaus, la reducción del constructivismo, la limpieza geométrica de De Stijl – el museo empieza a preferir los ambientes neutros y mínimos, las formas discretas, desornamentación en muros, accesorios y vitrinas. (p. 92)

Las pocas imágenes que se tienen como tal del montaje las aporta el artículo que escribieron en conjunto Jacques Mosseri con Carlos Niño (1979) precisamente sobre su propuesta para este. Bases de madera, soportes de aluminio, y la utilización de vidrio o acrílico, ayudaban a que la base no compitiera con la obra expuesta, definiéndose de esta forma la “elegante sobriedad” de la escuela Bauhaus (Figura 20).

Figura 20. Ejemplo de vitrina diseñada por la oficina de Jacques Mosseri en colaboración con Carlos Niño



Fuente: MOSSERI; NIÑO, 1979, p. 31

Sobre el proceso de diseño de las vitrinas, escriben los autores en el mismo texto:

El montaje es sencillo y moderno, donde el color en señales y paneles, o las vitrinas en madera y vidrio exaltan el objeto expuesto sin competir con él. Primero se dibujó un inventario de todos los objetos, dimensionándolos y considerando sus posibilidades de exhibición; así, se diseñó una tipología de vitrinas (documentos u objetos, altas o bajas) y regidas por una modulación general y adaptadas al sinnúmero de objetos. Dentro de las vitrinas, un armazón



las salas de Numismática y Miniaturas, y por supuesto, el arreglo del jardín y del teatro. Comunicaciones de este tipo fueron enviadas desde esta fecha hasta noviembre. El 6 de ese mes se realiza una reunión entre los arquitectos, Emma y el Instituto para acordar los pasos a seguir con respecto a los pendientes del contrato, en este se concluye que tanto el sondeo del estado del teatro como el montaje de las salas de Numismática y Miniaturas se financiaría con una adición al contrato 089 por valor de \$370.000. En los documentos revisados, desafortunadamente además del contrato 089 y el primer otrosí referido, no se encontraron copias de las demás adiciones que se hicieron a este, por lo que se hace difícil saber cuál fue el monto total de lo invertido en esta segunda etapa de obras, no obstante, se puede afirmar, que logra igualar los valores de lo invertido con la firma de Dicken Castro.

Sin haberse realizado por completo los trabajos encomendados, los problemas por goteras continuaron, en memorando enviado por Sally García, administradora del museo, en 1979, a Ligia Rangel de la división administrativa se comentaba como había quedado la Sala Teresa Cuervo y otros espacios, luego de una temporada de lluvia:

Le solicitamos con carácter urgente se tomen las providencias conducentes a efecto de que las goteras que acosan en el momento al Museo Nacional, sean resanadas a la mayor brevedad posible, pues la Sala Teresa Cuervo en el tercer piso presenta un aspecto deplorable por esta razón. Sucede igual con dos de los locales donde funciona la carpintería que se encuentra ubicada en el ala norte del Museo y que amenaza con desplomarse el cielo raso de las mismas. (GARCÍA, 1979b, f. 24)

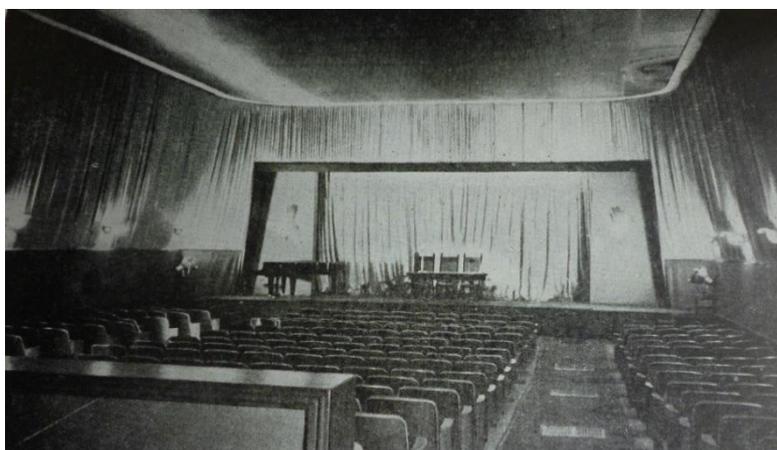
Parte de la explicación del por qué el retraso de las obras puede ser encontrado en las comunicaciones, al parecer al igual que sucedió con los contratos realizados con Castro, ocurrió un problema con la entrega de dineros, lo cual retrasó todo por unos cuantos meses, Álvaro Barrera, subdirector de Patrimonio Cultural informa a Alfonso Rodríguez sobre los cambios producidos por este contratiempo el 24 de enero de 1980:

Para estas obras se celebró un contrato con el Arquitecto Carlos Niño en el año anterior, pero hubo dificultades en la legalización del mismo y sólo hasta diciembre recibió los dineros. Lógicamente el presupuesto tuvo alteraciones por las alzas ocurridas el año anterior; al actualizar en este momento los costos, se encontró que con \$250.000 más, podremos dar por concluido este trabajo, quedando por fuera únicamente la Sala Múltiple o Teatro y los Jardines. (BARRERA, 1980, f. 60)

Como se puede leer, al final, ni los arreglos del jardín, ni los del teatro fueron realizados pese a la alta inversión realizada en esta fase de la readecuación del MNC. Sobre estos dos últimos espacios, se vuelve a encontrar referencia hasta inicios del año

de 1982, cuando en una carta de Emma a Bertha Bejarano Díaz enviando el informe de 1981, comenta sobre unos arreglos hechos al teatro entre el 2 de noviembre y la primera quincena de diciembre de ese año, estos incluyeron “cambio de pisos, que se encontraban en total deterioro, arreglo del escenario, cambio del sistema de iluminación, reducción en el espacio de los camerinos, tapetes, arreglo de la silletería, etc.” (ARAÚJO, 1982b, f. 736), también se escribe sobre una intervención en las vigas del techo de unas oficinas del segundo piso del costado norte que habían cedido a causa de la humedad. En la Figura 22 se aprecia el teatro antes de sus arreglos, foto encontrada en el catálogo del MNC de 1968.

Figura 22. Teatro Primer Piso antes de la remodelación.



Fuente: MNC, 1968, Sección Fotos.

Sobre los jardines (Figura 23) se tienen datos hasta junio de ese año, cuando la Dirección le informa a Álvaro Barrera (ARAÚJO, 1982c), esta vez en calidad del Secretario del Consejo de Monumentos Nacionales que los arreglos del jardín norte y sur serían realizados y diseñados por Carlos Niño Murcia y que serían obsequiados por los vecinos del museo, en esta comunicación informa:

Le adjunto para la aprobación del Consejo de Monumentos Nacionales, el plano de arreglo de los jardines exteriores del Museo Nacional. Este arreglo será obsequiado al Museo por profesionales que tienen sus oficinas en los alrededores del Museo y que coordinados por el doctor Alfonso Sandoval, quieren colaborar en el embellecimiento de esta zona que se encuentra hoy en un estado lamentable. El proyecto consiste en rodear de una reja la totalidad del área de jardines, dejar dos entradas peatonales sobre la carrera 7 y una entrada para vehículos y parqueadero sobre la calle 27. (f. 558)

Figura 23. Jardines Norte y Sur



Jardín Parte Norte antes de remodelar. Fuente: MNC, 1976b



Jardín Parte sur antes de remodelar. Fuente: MNC, 1976b

Desgraciadamente, durante el período estudiado, si bien hubo una inversión considerable de parte del gobierno para el MNC (el presupuesto anual de la entidad era de \$1.600.000 para 1975, y por cuenta de los contratos con Castro y Mosseri, se invirtieron más de \$4.000.000), no fue suficiente para cubrir todos los arreglos que necesitaba el edificio, en últimas nunca se trataron problemas estructurales sino meramente superficiales, en esa medida, no es difícil encontrar durante todo el período, pedidos para arreglos de goteras, vigas y gorgojo, entre otros. Sumado a lo anterior, se vuelve difícil el mantenimiento del edificio, ya que, dentro de los rubros asignados a la administración del museo, no había ninguna línea concerniente a este asunto, bastantes son los pedidos de Emma para lograr estos dineros, sólo por mencionar alguno, el referente a un informe que escribe para Sebastián Romero, en ese entonces Director de la División de Museos a finales de 1978, sobre los problemas y necesidades del MNC:

Sugiero para el funcionamiento del Museo Nacional que se destine una suma anual para el mantenimiento de este antiguo edificio que requiere, arreglos, pintura, etc. De manera permanente. De no ser eso posible en pocos meses con el número de visitantes: agosto 19.320 y septiembre 18.265 incluyendo grupos escolares, se notará un deterioro que debo evitar teniendo en cuenta las sumas ya gastadas en la remodelación. (ARAÚJO, 1978f, f. 145)

Sin esos recursos se volvía imposible conservar el edificio en un estado aceptable para la visita, y convertía cada gotera y problema de humedad en todo un entramado burocrático que dificultaba la efectiva manutención del predio.

#### **4.3 El Museo Histórico: la Comisión de Historia y las salas del segundo piso**

Esta sección abre con dos planos (Figuras 24 y 25), el primero es el plano realizado por la oficina Villegas & Sokoloff para el segundo piso del museo, de junio de 1975, el cual muestra la distribución de las salas antes de la readecuación. El segundo, de autor anónimo, ilustra la división ejecutada para 1979 de los salones. Como se puede observar, el segundo piso también compartía espacios con el ICAN, ocupando ellos dos alas para oficinas. Restando estos lugares, este nivel contaba con cuatro salas principales, además de dos pequeñas y las oficinas de Dirección y Secretaría. El antiguo Salón de Banderas se convertiría, con la nueva administración, en la Sala Fundadores de la República, a su vez, el Salón de la Conquista, se transformaría en la sala Conquista, Colonia y Ciencias. Por su parte la Sala de la Independencia continuaría con el mismo nombre, y la Sala de la Gran Colombia cambiaría este a Sala de la República y compartiría un espacio para una revisión de la Iconografía de Bolívar y Santander, además, el espacio dedicado a la colección Eduardo Santos, al fondo de esta sala, se desmonta y se convierte en un lugar para exposiciones transitorias, como la que se hizo sobre Gonzalo Jiménez de Quesada en 1979. En cuanto a las salas pequeñas, la antigua Sala Laureano Gómez, pasaría a ser la Sala de Miniaturas y la Torres Méndez sería la nueva Sala de Numismática.



González y Marta Fajardo (1977) escriben las principales ideas que se intentaron plasmar en la exposición, no sólo en las salas del tercer piso, sino también en las del segundo. Si bien el texto reúne ambos guiones, para un buen análisis del texto se divide intencionalmente entre lo referente a la contextualización de cada período histórico (referente a las salas históricas), y la introducción de varios artistas y escuelas plásticas (salas de bellas artes). La idea final es confrontar esto con lo expuesto en el montaje, a través de las actas de la comisión, los textos de los paneles y la distribución final de las salas.

Frente al tipo de abordaje de los procesos históricos en cada uno de los períodos históricos estudiados, se puede concluir que no se aleja mucho de los cánones de la historia tradicional (marcadamente hispanista), aunque, sin duda, con grandes aportes que traen los nuevos historiadores profesionales que se empiezan a formar en el país, al entablar un nuevo análisis diferenciando tres dimensiones: lo económico, lo social y lo político.

De esta forma, “España antes del descubrimiento” es como se da inicio al guion, resaltando los aspectos económicos (la gran crisis que afrontaban) y sociales (desempleo y pobreza). Se plantea que el Descubrimiento y conquista de América abrió las posibilidades de emigración para estos sectores más pobres. De aquí se parte para el análisis de la Colonia, donde se resalta el aporte de España al brindar algunos elementos de “unificación nacional” (Ibíd., p. 16) como lo fueron la delimitación territorial, el gobierno central, el poblamiento en centros urbanos, el idioma y la religión. Se resaltan entonces el papel evangelizador de la Iglesia y la centralidad de Santa Fe en el momento de la Colonia.

Con el cambio de dinastía de los Austria a los Borbones se inicia una nueva etapa, de nuevo se resaltan las características económicas y administrativas, al afirmar que en esta época hay un surgimiento de una burguesía criolla y de una presencia más amplia del Estado, apropiando una organización con influencia francesa al asumir la creación de Virreinos, Gobernaciones e Intendencias. Otro de los hechos más importantes en este período sería el de la Expedición Botánica en 1783, que fue auspiciada por esta monarquía con el objetivo de hacer un inventario de recursos naturales.

Sobre el proceso de la Independencia no se habla mucho, sólo se resaltan los problemas que se generaron a partir de ella como la inestabilidad política y el

sometimiento económico a Inglaterra, a cambio de su apoyo en la guerra. De la misma forma se caracteriza todo el siglo XIX como se puede ver en el siguiente aparte:

Internamente el país vive un período de gran inestabilidad política. Las guerras civiles y la serie de reformas constitucionales reflejan la lucha por el predominio económico y político dentro de la clase dominante, recientemente llegada al poder. En lo económico, el país atraviesa una época de estancamiento. Las exportaciones de tabaco, el añil o la quina, solo conocen una transitoria prosperidad. La acumulación de capital derivada de las actividades del comercio de exportación e importación no se canaliza hacia la creación de una base industrial, sino que preferentemente se orientan hacia la especulación de tierras y el fortalecimiento del latifundio. El artesanado y la industria incipiente, por razón del librecambismo, no encuentran condiciones para su desarrollo, aparte de que la inexistencia de adecuadas vías de comunicación, el régimen federalista imperante y el aislamiento de los estados, obstaculizan la creación de un mercado nacional, base de la industrialización. (Ibíd., p. 18)

A continuación, se recalca la figura del presidente José Hilario López al instituir la Comisión Corográfica<sup>49</sup> cuyo propósito fue el estudio sistemático de la geografía del país. Junto con la Expedición Botánica estas dos representarían puntos importantes no sólo en las salas históricas sino en las plásticas, la Expedición por sus aportes en la formación de dibujantes científicos, y la Comisión por la generación de la escuela costumbrista.

Luego de esto, se inserta otro punto central en el siglo XIX que es el período denominado Regeneración, donde el partido conservador asume la presidencia después de un largo período de control del partido liberal. Gracias a la promulgación de la Constitución de 1886 (vigente hasta la Asamblea Constituyente de 1991), se fortalece el régimen presidencial y se favorece una organización centralista del gobierno. Además, siguiendo la línea de estos gobiernos conservadores se dictan medidas proteccionistas en la economía con un repunte del café, la creación del Banco Nacional y la extensión del ferrocarril por algunas zonas del país.

Por último, el siglo XX es presentado hasta el Bogotazo (9 de abril de 1948) en las salas históricas, no obstante, se da un mayor énfasis a las primeras décadas, sólo

---

<sup>49</sup> “La Comisión Corográfica fue aquel proyecto cartográfico que permitió hacer el mapa del país mediante una serie de levantamientos parciales. Se trató de una iniciativa de Tomás Cipriano de Mosquera, quien logró convencer al coronel italiano Agustín Codazzi para que la ejecutara visitando las diferentes provincias entre 1850 y 1859. Es importante comprender que dicha labor se dio en el marco de un proyecto político, el cual buscaba conocer la geografía nacional y favorecer el proceso de administración de las antiguas provincias de Ocaña, Santander, Pamplona, Socorro, Soto, Vélez, Tundama, Tunja, Antioquia, Córdoba, Medellín, Mariquita, Barbacoas, Buenaventura, Cauca, Chocó, Popayán, Pasto, Túquerres, Bogotá, Casanare, Caquetá y Neiva.” (BNC, 2009).

comentando someramente lo ocurrido en esa fecha y las múltiples explicaciones que se le han dado. Sobre este período describen:

Los primeros años del presente siglo constituyen para el país una fase decisiva en su desarrollo económico y social. La influencia inglesa sobre nuestra economía se traslada hacia los Estados Unidos y el país se integra al desarrollo capitalista mundial. La economía cafetera se expande; se consolidan las bases de la industrialización; se desarrollan las obras públicas; se fomentan las inversiones y los empréstitos extranjeros. Políticamente se afianza la burguesía industrial y financiera.” (Ibíd., p. 21)

Es muy importante, para poder realizar un análisis más detallado de lo escrito por González y Fajardo, ver los autores en los cuales se apoyaron para realizar esta investigación. Este mismo artículo presenta la facilidad de que, en efecto, se publica con notas de referencia y bibliografía, de ahí que se puedan resaltar algunos de los que fueron utilizados: Jorge Orlando Melo, Luis Ospina Vásquez, Juan Friede, Francisco Posada y Pilar Moreno de Ángel. Melo y Friede, representaban la recién nacida corriente de *la Nueva Historia*<sup>50</sup>, a su vez que Moreno, era integrante de la Academia Colombiana de Historia<sup>51</sup>, por otro lado, Ospina figuraba allí como uno de los historiadores económicos más importantes de esta época y Posada como historiador proveniente de una línea más marxista.

Como se pudo leer en los apartes reproducidos, si bien las corrientes que generaron este estudio son múltiples, el lenguaje con el que se escribe este guion es de carácter socioeconómico para lo que se refiere a la contextualización de los procesos históricos. Esto puede deberse a que desde la década de los sesenta con la fundación del Departamento de Historia de la Universidad Nacional de Colombia empieza una profesionalización de la carrera que academiza el trabajo investigativo hecho por esta

---

<sup>50</sup> “Alrededor del historiador Jaime Jaramillo Uribe se conformó un grupo de historiadores con tendencia a la utilización de los nuevos métodos cuantitativos.” (OCAMPO, 1977, p. 70-71), a este grupo se le denominó como La “Nueva Historia”, usualmente publicaban en el *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, revista del Departamento de Historia de la Universidad Nacional de Colombia, de donde la mayoría fue egresada y cuyo fundador fue Jaramillo Uribe.

<sup>51</sup> Sobre la creación de la Academia Colombiana de Historia, Javier Ocampo (1977) relata: “Con la iniciativa de los historiadores Eduardo Posada y Pedro María Ibáñez para la creación de una Biblioteca de Historia Nacional, con una petición hecha al Dr. José Joaquín Casas, Ministro de Instrucción Pública, se estableció el 9 de mayo de 1902 una Comisión de Historia y Antigüedades para el estudio de la Historia Patria en sus diversas épocas, el cuidado y conservación de los monumentos históricos, el estudio de las culturas indígenas colombianas y la publicación de obras históricas con una gran base de documentación. En los días de su creación fueron nombrados Eduardo Posada en calidad de presidente, Ernesto Retrepo Tirado vicepresidente y Pedro María Ibáñez como secretario perpetuo. Esta Comisión se convirtió en Academia oficial y cuerpo consultivo del gobierno en diciembre de 1902; posteriormente fue convertida en Academia Nacional de Historia y a partir de 1928, Academia Colombiana de Historia.” (p. 66)

nueva generación, que intenta diferenciarse del estilo positivista de la Academia Colombiana de Historia y al mismo tiempo obtener una mayor divulgación, de esta forma,

[...] los historiadores profesionales y sus trabajos se abrieron paso hacia ‘el gran público’ [...] a raíz de la publicación de tres antologías: *La nueva historia de Colombia* (1976), *Colombia hoy* (1978) y el *Manual de Historia de Colombia* (1978-1980)<sup>52</sup>. Esta tríada de publicaciones, que en el caso de los dos últimos llegaron a ser éxitos editoriales, se componían de recopilaciones de ensayos, que tuvieron por meta señalar la novedad metodológica y las interpretaciones de los nuevos trabajos históricos. Sobre todo, legitimaron la irrupción de la historia socioeconómica en el ámbito cultural colombiano. (BETANCOURT, 2007, p. 158)

Se genera así una cadena de hechos interesantes, en cuanto Colcultura editaba estos textos legitimando el trabajo hecho por *la Nueva Historia*, la conformación de la Comisión de Historia que asesoraría el montaje del MNC tendría otro talante: Pilar Moreno de Ángel, el padre Alberto Lee López (quienes a su vez eran directores de instituciones de Colcultura), Gabriel Giraldo Jaramillo (quien murió en 1977), Horacio Rodríguez Plata, Eduardo Santa, José María de Mier, todos pertenecían a la Academia en su faceta más positivista-documentalista. Las publicaciones hechas por Mier, por ejemplo, sobre *La Gran Colombia* era una recopilación comentada de un sinnúmero de decretos y leyes sobre este período, de igual forma las obras *Alberto Urdaneta* y *Francisco de Paula Santander: fundador civil de la República*, de Moreno de Ángel no pasaban de ser biografías de los grandes próceres de la patria:

El programa inicial que se presentó en Europa con la aplicación del rigor científico a través de documentos verídicos, fue la tendencia de muchos historiadores sin formación científica, a la búsqueda de documentos inéditos. Buscar y rebuscar nuevas fuentes se convirtió en una fiebre de los nuevos analistas, quienes basándose en una objetividad ‘sin interpretación’ empezaron a invadir las bibliotecas y los archivos para realizar pequeños estudios sin sentido en la ilación histórica, numerosas biografías, y a publicar colecciones de documentos inéditos. Se imprimió la idea sobre el ‘descubridor del documento’ en el sentido de que es más historiador quien descubre el documento, que su intérprete. Un historiador documentalista alega el hecho de haber sido el descubridor inicial del documento, entendiendo en ello la paternidad del descubrimiento. (OCAMPO, 1977, p. 66)

Y no bastando esto, otro evento podría confundir más la situación: En los documentos sobre el montaje de las salas (MNC, ¿1977?c), específicamente en lo que se refiere a los textos de los paneles, se especifica que los referentes a Bolívar y Santander de la Sala Fundadores, y el panel introductorio de la Sala de Conquista, Colonia y

---

<sup>52</sup> Es importante recordar que tanto *La Nueva Historia de Colombia* organizado por Darío Jaramillo Agudelo, como *El Manual de Historia de Colombia* organizado por Jaime Jaramillo Uribe, fueron publicados por Colcultura, en cuanto *Colombia Hoy*, fue un trabajo editado por Mario Arrubla por la Editorial siglo XXI.

Ciencias fueron corregidos por el historiador Jaime Jaramillo Uribe. Para explicar esta aparente contradicción, Alexander Betancourt (2007) podría dar una pista para entender estos acontecimientos. Para él, los historiadores de *La Nueva Historia* no se alejaron ni del marco de análisis del Estado-Nación ni de las periodizaciones tradicionales hechas por los estudiosos de la Academia Colombiana de Historia, en palabras de él:

La incursión de algunos historiadores profesionales en la elaboración de libros de texto escolar abrió las posibilidades de socializar aún más las nuevas perspectivas abiertas por la historia socioeconómica. No obstante, también reveló la continuidad en ciertas posturas y modos de afrontar el pasado nacional pese a la novedad de la historia profesional: los relatos escolares que propusieron continuaron el esquema diacrónico, ciertamente heroicos, y centralistas. (p. 159)

Puesto así, es entendible el hecho de que, aunque el guion aporte nuevos datos para entender el pasado colombiano, no se rompe con una visión tradicionalista de la historia en características tales como la periodización, un marcado sentido hispanista, la invisibilización de minorías, y hasta de otras regiones de Colombia fuera de Bogotá.

Hasta acá el estudio de guion presentado por González y Fajardo, queda por ver ahora cómo fueron pensadas las salas, su distribución y los elementos resaltados en ellas. En un informe presentado en 1975, se registra una primera intención de cómo debía ser organizado el museo en su segunda y tercera planta:

Teniendo en cuenta que el primer piso está destinado a la Antropología con su carácter global y que existe un Museo destinado a la Colonia, creemos oportuno enfatizar nuestro esfuerzo a objetivos tan claros como el Descubrimiento, la Independencia y la República, haciendo énfasis marcadísimo, en los dos últimos lo que implica la utilización de los dos pisos (segundo y tercero) con tal fin. Creemos también oportuno insistir en la creación de un salón, dedicado exclusivamente a Bolívar y Santander. (MNC, ¿1975?, f. 8)

Con la conformación de la Comisión, en las primeras reuniones se plantearon discusiones en torno al carácter cronológico que iban a tener las salas y a los temas que se iban a priorizar. En la segunda reunión, el 5 de marzo de 1975, Gabriel Giraldo Jaramillo y Eduardo Santa alertaron sobre esto. El primero comentó la dificultad de “efectuar un severo criterio cronológico” (Comisión de Historia, 1975b, f. 8), debido a que períodos como la Colonia, y los Comuneros quedarían vacíos, para resolver este asunto propuso incluir material gráfico y reproducciones en estos espacios. Por su parte Eduardo Santa resalta el “criterio elitista” (Ibíd., f. 9) con el que fue organizado el museo, agrega que debe añadirse procesos como la colonización antioqueña y objetos de la vida cotidiana como las máquinas de moler. Observando el texto de González, además de la

distribución final de las salas, puede notarse que esta última sugerencia no fue tomada en cuenta.

En cuanto a la distribución de las salas, hay una interesante evolución en la definición de estas, en la décima reunión de la Comisión (CH, 1975g) se propone convertir la Sala de Banderas en la Sala Bolívar, Nariño, de Armas y de la República, a continuación habría una Sala Científica para abordar la Expedición Botánica y la Comisión Coreográfica, una Sala de Próceres que incluiría personajes secundarios divididos en tres categorías: militares, sacerdotes y mártires. Por último, estarían la Sala de Medios (no se especifica a que se refieren con esto) y una Sala de Artes Gráficas.

La distribución definitiva de los espacios sería dada dos años después en las reuniones del 28 de enero (CH, 1977) y 19 de febrero de 1977 (CH, 1977b), en donde además se realiza la inspección final de los objetos aprobando su ubicación final. De ese modo quedaría dispuestas las Salas en el siguiente orden para su visita: Fundadores de la República: Nariño, Bolívar y Santander; Sala Conquista, Colonia y Ciencias; Sala Independencia y Sala de la República o como también le llamaron, Sala de Mandatarios.

La Sala Fundadores (antigua Sala Banderas) no presentó gran discusión entre la Comisión. Desde la primera reunión, el 26 de febrero de 1975, el por ese entonces Carlos Rojas ya tenía una idea clara de lo que quería con esta sala, como queda consignado en el acta de este encuentro:

El maestro Carlos Rojas, propone fijar un criterio histórico severo, en la escogencia de los objetos y se acuerda iniciar esta política por la sala de banderas con el objeto de: Eliminar objetos que no pertenezcan a la sala; Escoger los objetos que puedan ser para canje o depósito. Se realiza una visita al salón banderas y se estudia la idea de que sea posteriormente, el Salón Bolívar y Santander, con objetos relacionados con la Independencia y las Batallas de Independencia. Se eliminarán todos los objetos decorativos, se exhibirán todas las banderas de la Gran Colombia. Se exhibirá un óleo de Bolívar y uno de Santander, elegido y considerado por la comisión, como el mejor desde el punto de vista plástico e Histórico. (CH, 1975, f. 17)

Como se puede ver en la Figura 26, una foto de la Sala Banderas en 1949, el trabajo consistió en revisar todas las obras que estaban allí, y escoger bajo algún criterio la nueva conformación de la sala.

Figura 26. Foto Sala de Banderas 1949



Fuente: López (2015, p. 30)

Si bien en un principio se pensó dejar objetos referidos a muchos períodos históricos, la idea se fue madurando hasta que se delimita a lo referente a los tres grandes personajes de la Independencia: Nariño, Santander y Bolívar. Sin embargo, por ser un espacio referente en el museo, por las cualidades espaciales que ya se han mencionado, Emma propone que

Cuadros como el de García Hevia o el retrato de Bolívar atribuido a Pedro José Figuroa, cuyos valores eran indiscutibles para los miembros de las dos juntas, pasaron a ocupar un puesto dentro de la Sala Fundadores de la República, donde propuse reunir los objetos y obras históricas más valiosos de las colecciones del museo: la prensa de Antonio Nariño, la corona de Bolívar, las cinco *Batallas* de José María Espinosa, el manuscrito del himno nacional, entre otras cosas. Hoy, creo que esta sala fue mi mayor contribución a la estructura de la nueva exposición. Sin la menor duda, con los miembros de las juntas, allí ubicamos no solo los objetos más representativos de la historia del país, sino los más importantes de la colección desde el punto de vista histórico. Como el Museo Nacional debía ser montado como un museo histórico, mi misión como directora consistió en montar un museo emblemático de la nación. (LÓPEZ, 2015, p. 107)

Se convierte esta sala en el pilar fundamental de la sección histórica (como lo puede ser considerado la rotonda, para el caso de las salas del tercer piso), con una narrativa muy clara, la nación representada en su Independencia a través de los próceres y de sus insignias, las banderas, el himno, y las guerras, sacando provecho de los fuertes de la colección, ya que la mayoría fueron piezas almacenadas desde su misma creación. Los objetos seleccionados fueron 27 cuadros, en su mayoría retratos, 4 banderas y número considerable de objetos, todos que hubieran pertenecido a ellos (Figura 27). En cuanto a los textos, estos fueron compuestos en 1977 por los integrantes de la Comisión, el texto

introdutorio se inserta al lado de una imagen de la Sala en 1979 (nótese la diferencia en el estilo de las vitrinas y en el posicionamiento de los objetos, además de la cantidad frente a la Sala en 1949):

Figura 27. Sala Fundadores después de la remodelación y el montaje



En esta sala se recuerda a los tres máximos creadores de la nación colombiana son ellos: Don Antonio Nariño, Precursor de la Independencia, a quien la posteridad reconoce como símbolo de la Patria; el Libertador Simón Bolívar, artífice egregio de nuestra emancipación, quien encarna a la LIBERTAD, y Francisco de Paula Santander, organizador de la victoria y fundador civil de la República. (MNC, ¿1977?c, f. 326)

Fuente: MOSSERI; NIÑO, 1979, p. 33

Este texto tipo 1 A, que eran los introductorios, venía acompañado por unos paneles que contenían más información de interés para el visitante (los tipos 1 B), y que se diferenciaban de las fichas o cédulas que venían con cada pieza. En el caso de esta sala había tres paneles 1 B cada uno contenía datos biográficos de cada personaje central, solo como ejemplo se reproduce el concerniente a Bolívar, que fue uno de los tres paneles corregidos por Jaime Jaramillo Uribe, según información del informe ya referenciado:

Texto 2. Correcciones del Doctor Jaime Jaramillo Uribe. Nació en Caracas el 24 de julio de 1783. Murió en Santa Marta, en la hacienda de San Pedro Alejandrino el 17 de diciembre de 1830. Libertador de Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú y Bolivia. Presidente de Colombia de 1817 a 1830. Soñó y luchó porque Colombia, Venezuela y Ecuador formaran una sola nación: La Gran Colombia. Con su genio político y militar concibió la unión de todos los pueblos latinoamericanos para hacer frente a los peligros de la reconquista española y a las ambiciones imperialistas de las grandes potencias. En su último mensaje, al retirarse de la Presidencia, dijo a los colombianos. ‘Si mi muerte contribuye para que cese la lucha de los partidos y se consolide la unión, yo bajaré tranquilo al sepulcro.’ De él dijo el cura del pueblo peruano de Choquehuanca. ‘Su gloria crecerá con los siglos, como crecen las sombras cuando el sol declina.’. (Ibíd., f. 327)

La siguiente sala sería la de Conquista, Colonia y Ciencias. Sobre esta se decide en la tercera reunión de la Comisión realizada el 12 de marzo de 1975 (CH, 1975c), encuentro que es utilizado para hacer su visita correspondiente a este espacio. Allí se estipula retirar las monedas y medallas que irían a organizar una sección de numismática,

además de componer una nueva parte, científica, dedicada a la Expedición Botánica y la Comisión Corográfica, para la cual se planteaba pedir obras en préstamo y donación como lo fue el libro donado por el Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, *La Flora de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada*, del cual se habló en el capítulo anterior.

Figura 28. Salón de la Conquista y Colonia antes de la remodelación



Fuente: MNC, 1968

Si bien la Figura 28 no muestra cómo fue montada esta Sala, si da cuenta del tipo de espacio con el que se contaba. Las columnas permitían hacer pequeños encerramientos que generaban nuevos espacios narrativos que podrían no estar conectados con el resto del relato. En este caso se usó para crear lo referente a la Expedición Botánica y la Comisión Corográfica. En esta sala, en particular, el texto introductorio (también de Jaramillo), fue realizado para 1977, mientras que el panel 1 B referente a la Sección de Ciencias, se escribiría meses después. Se reproducen a continuación ambos textos:

Texto. 2. Corrección del Doctor Jaime Jaramillo Uribe. El período hispánico de nuestra historia presenta un proceso de fusión de razas y culturas del cual surgió nuestra nacionalidad. Los españoles aportaron nuevas técnicas, nuevos cultivos y recursos naturales como el ganado vacuno, el caballar y el ovino, su arquitectura, su lengua y la religión cristiana. Los indígenas su trabajo en los campos y en las minas, sus conocimientos agrícolas, sus productos como el maíz y la papa, sus habilidades como orfebres, tejedores y ceramistas, los nombres de muchos sitios y cosas de su sensibilidad. De la unión de los españoles, indígenas y negros africanos surgió no solo una nueva población mestiza, sino una nueva cultura, la cultura hispanoamericana que tiene su cabal representación en Colombia. (MNC, ¿1977?c, f. 330)

Como se puede ver, incrusta nuevos elementos en referencia al texto de González como la visibilización de otros grupos apartes del español en las tierras neogranadinas,

sin embargo, omite que el “trabajo” indígena, ni que hablar del negro, realmente consistió en la esclavización de estos, demuestra así que, los elementos hispanistas continúan, tal vez en un grado diferente, pero persisten. Desde aquí la Sala se dividía dos, lo concerniente a Conquista- Colonia y a la Ciencia, se transcribe aquí el texto del panel 1 B sobre Ciencia:

La Corona Española y los gobiernos de la República promovieron el estudio del suelo patrio y de sus riquezas naturales con la creación de la Expedición Botánica 1782 dirigida por el sabio José Celestino Mutis, en la cual colaboraron Francisco José de Caldas, Eloy Valenzuela, Francisco Antonio Zea, Joaquín Camacho, Salvador Rizo y otros colombianos ilustres. De su trabajo quedaron obras como la “Flora Neogranadina” y numerosos estudios de mineralogía, astronomía, botánica y geografía. Para continuar la obra de la Expedición Botánica el gobierno de José Hilario López creó la Comisión Corográfica en 1850 bajo la dirección del Geógrafo Italiano Agustín Codazzi. Colaboraron en ella geógrafos, botánicos, mineralogistas y dibujantes como Manuel Ancizar, Santiago Pérez, José Jerónimo Triana y otros. Las obras de la Expedición Botánica y de la Comisión Corográfica constituyen un legado que honra a la ciencia colombiana. (MNC, ¿1977?d, f 29.)

Con este pequeño espacio dedicado a las ciencias, se marca también el inicio histórico del museo como *Museo de Historia Natural y Escuela de Minas*, reivindicando su primer propósito como continuador, precisamente, de las investigaciones hechas por la Expedición sobre los recursos naturales disponibles en territorio colombiano, además de rescatarse el carácter de “museo de museos” (GONZALEZ, 1999) al incluir la ciencia al binomio historia, arte.

La tercera sería la Sala Independencia (Figura 29), esta fue estudiada en la cuarta reunión de la comisión, efectuada el 2 de abril de 1975 (CH, 1975d), en dicha sesión Gabriel Giraldo Jaramillo pediría que para la selección de pintura se siguiera un criterio más artístico, eliminando lo que es “antiestético, copia o falsificación” (f. 36), por lo que se necesitaba de un estudio pormenorizado de cada cuadro para así saber cuáles serían las piezas a resaltar en el montaje. Las subdivisiones de esta sala serían: Los Comuneros, Precursores, Primera República 1810-1816, Campaña del Sur 1813-1814, Campaña Admirable (1813-1814), Sitio de Cartagena (1815), Mártires de la Patria, Próceres, Campaña Libertadora 1819, Batalla de Carabobo 1821, Batalla de Pichincha 1822, Batalla de Maracaibo (1823), Batalla de Ayacucho (1824). Así, la forma en que estaría organizada esta sala tendría como hilo conductor la historia de la guerra, con unos pequeños espacios para hablar de algunos personajes y características de los primeros años de la República. El texto que acompañaba esta sala se copia a continuación:

El proceso de nuestra independencia política se inicia con la Revolución de los Comuneros (1781), se afirma con las enseñanzas de los precursores, encuentra su expresión en las declaraciones de Independencia de 1810, se ennoblece con el sacrificio de los mártires de la patria y culmina gloriosamente en los campos de batalla que consagraron la libertad. (MNC, ¿1977?c, f. 333)

Esta sala consagrada al proceso de Independencia tendría un tono patriótico, resaltando a los héroes tradicionales y remarcando sus “sacrificios” que los convertirían en mártires y próceres de la naciente nación. Tal vez esta, a comparación de las otras salas, sería la que tuviera un análisis más cercano a la historiografía tradicional aportado por la Academia.

La última de las salas principales del segundo piso, sería la antigua Sala de la Gran Colombia, ahora Sala de la República o Sala Mandatarios, como también se encuentra en algunos registros.

Figura 29. Sala de la Independencia. Antes de la Remodelación. Marzo 1976



Arriba: Entrada Centro Parte Lado Izquierdo. Abajo: Lado Derecho Parte Centro. Fuente: MNC, 1976b

Figura 30. Sala de Presidentes antes de la remodelación



Fuente: MNC, 1976b

Como se puede observar en la Figura 30, la finalidad de esta sala era mostrar los retratos de los presidentes en orden cronológico desde el período de la Gran Colombia.

En el centro de la sala, en las vitrinas dispuestas, se encontraban algunos objetos que hubieran pertenecido a ellos. En reunión del 23 de abril, cuando es examinado este salón se decide que se retiren las armas “como objetos representativos de mandato” (CH, 1975f, f. 50) y en su lugar se presente el Bastón de Mando como “símbolo que corresponde al Poder Civil” (Ídem). Asimismo, fue necesario revisar todas las pinturas ya que en algunos casos eran de muy mala calidad y reemplazarlas por fotografías reproducidas en gran formato, sobre esto la directora relata:

Para completar esta labor, también guarde los peores retratos de algunos de los presidentes. Ahora recuerdo el del presidente José Ignacio de Márquez: es un verdadero horror. Para reemplazar estas imágenes, Colcultura contrató al fotógrafo Hernán Díaz, que me estimaba muchísimo, y con él nos dimos a la tarea de buscar en los libros de historia cuanta fotografía nos pudiera servir, que luego se reprodujeron en un formato ampliado. (LÓPEZ, 2015, p. 109)

En cuanto al argumento de la sala, este no se modificó en grandes proporciones, se trató más bien de una revisión de la calidad de las obras emplazadas allí, y su sustitución en el caso de que no cumpliera con los requisitos dispuestos por la Comisión. Esta sala se subdividió de la siguiente forma: República de Colombia (1819-1830); Congreso de Angostura (1819); Congreso Constituyente de Cúcuta (1821); República de la Nueva Granada (1832-1850); Confederación Granadina (1859-1863); Estados Unidos de Colombia (1863- 1886); y, República de Colombia (1886 hasta la fecha). El texto introductorio, al igual que el de la Independencia era simple y sucinto: “En esta sala se recuerda el proceso constitucional del país y a quienes en su calidad de mandatarios de Colombia han dirigido los destinos de la República desde el 17 de diciembre de 1819 hasta la actualidad” (MNC, ¿1977?d).

Por último, al final de la sala se dedicó un espacio para la exposición de la Iconografía de Bolívar y Santander, las piezas saldrían del desmonte de la antigua Sala Eduardo Santos.

Resta por hablar de las pequeñas salas que se instalaron en los antiguos salones Laureano Gómez y Ramón Torres Méndez. Estas salas representaban un problema similar a lo que acontecía con la Sala Eduardo Santos (Figura 31), montadas con los objetos que habían sido donados por familiares de estos políticos, esperando un espacio completo en el museo. Sin embargo, desde la cuarta reunión de la Comisión (CH, 1975d), Carlos Rojas pide el desmonte total de la Sala Laureano Gómez y el retiro de todas las obras que no sean de Torres Méndez de su respectivo salón.

Figura 31. Sala de Eduardo Santos.



Arriba Izquierda: Centro de adelante hacia atrás. Arriba Derecha: Centro de atrás hacia adelante. Fuente: MNC, 1976b

A pesar de esta intención, rápidamente los asesores advierten que esto podría no ser tan fácil de lograr. En el acta de la quinta reunión, anotan que “Ni el Museo, ni la Comisión pueden tomar el riesgo del problema político que suscitaría la eliminación de la Sala Laureano Gómez.” (CH, 1975e). De igual forma se sugiere que Gloria Zea, en su calidad de directora del Instituto se comunique con sus familiares para hablar de incluir la colección a la Sala de Mandatarios o aumentar la colección para continuar con este espacio. Al final fue Emma Araújo la que logró lidiar con esta situación como ella misma comenta:

Si los artistas que tradicionalmente habían visto sus trabajos expuestos en esos espacios presentaban una gran resistencia, la memoria de los políticos implicaba otro gran problema. En este sentido, la Sala Laureano Gómez es un ejemplo sin igual. Teresa, que era una laureanista furibunda, había montado esa sala con el escritorio del líder conservador, tres de sus sobretodos, algunas condecoraciones y una copia del Pacto de Benidorm. Después de echarle mucha cabeza se me ocurrió llamar a sus hijos, Álvaro y Enrique Gómez Hurtado. Los invité a que visitaran el Museo y me contaran que significaba para ellos ese montaje y, sobretodo, les insistí que me explicaran qué podía significar para el público visitante. Durante su visita al museo, uno de ellos me dijo:

- Quita todo, particularmente los abrigos viejos de papá. Del escritorio, ni hablemos. No tiene ningún valor. Y las condecoraciones, las tiene todo el mundo.

Así se desmontó la sala Laureano Gómez. (LÓPEZ, 2015, p. 109)

La decisión final sobre lo que se iba a realizar con estas salas fue tomada hasta 1977, en la treceava reunión de la Comisión (CH, 1977b) donde se decide que la Sala Laureano Gómez pasaría a albergar la colección de Miniaturas por su “valor histórico y artístico” (f. 50) y en la otra se colocaría la “exhibición de medallas, monedas y troqueles” (Ibíd., f. 51), es decir el conjunto de piezas de Numismática.

En resumen, con referencia a la sección histórica del nuevo montaje es posible notar algunas diferencias entre el texto de González y Fajardo y la forma como fueron distribuidas y pensadas las salas, así como también algunas continuidades. Un primer rasgo que salta a la vista, es el inicio del relato, para el guion publicado en *Gaceta*, este se daba con España, sin embargo, para el nuevo montaje este comienzo se daría en la Sala Fundadores, definiendo así que el origen de la nación se da en la época de la Independencia. No obstante, la valoración del aporte español en la configuración de la nación durante la época de la Colonia se encuentra en ambos materiales.

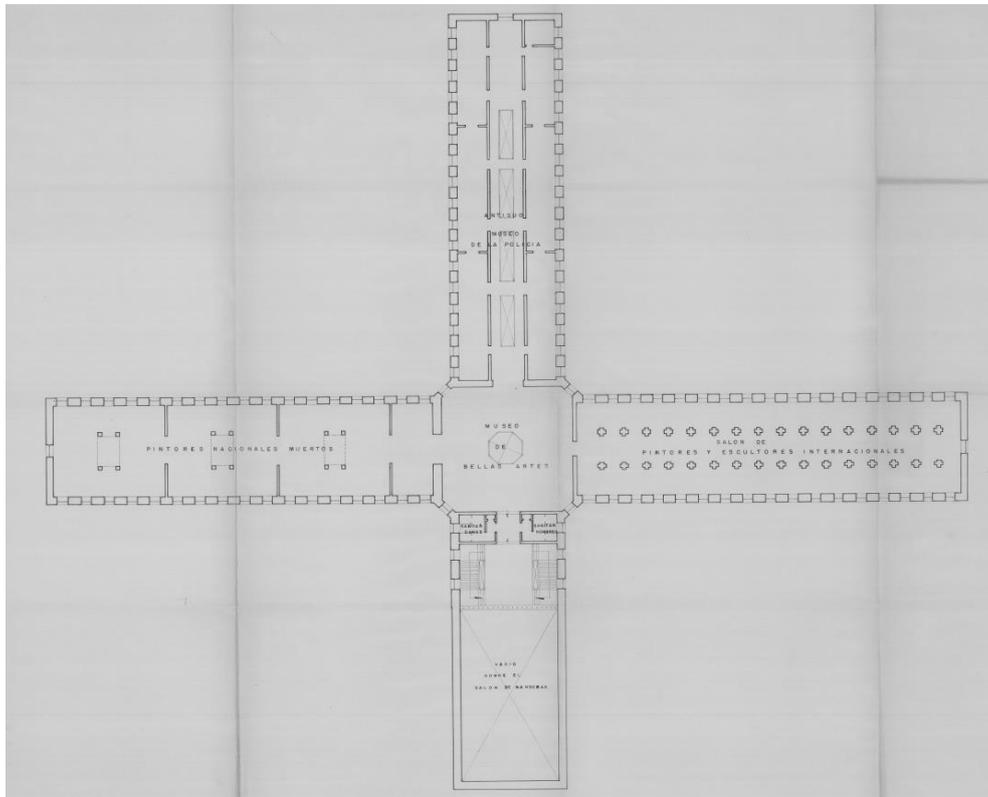
En cuanto al siglo XX, resalta una segunda característica, y es su falta de tratamiento, si bien en los textos de González aparecen un par de párrafos para enunciar sus principales características, lo principal y a lo que más dedica espacio es a las escuelas plásticas surgidas en estos años. Por su parte, el montaje evade por completo el tema al posicionar en la última sala tan solo los cuadros o fotografías de los presidentes, las fichas de esta sección tan sólo presentaban una pequeña biografía de cada uno.

Pensando lo anterior, podría considerarse que la narrativa central de lo presentado en el montaje es la representación de la nacionalidad a través de sus próceres, sus símbolos (como el himno), de los aportes de la hispanidad, y del conocimiento de sus recursos y su territorialidad por cuenta de la Expedición Botánica y la Comisión Corográfica.

#### **4.4 El Museo de Arte: La Comisión de Artes Plásticas y las salas del tercer piso**

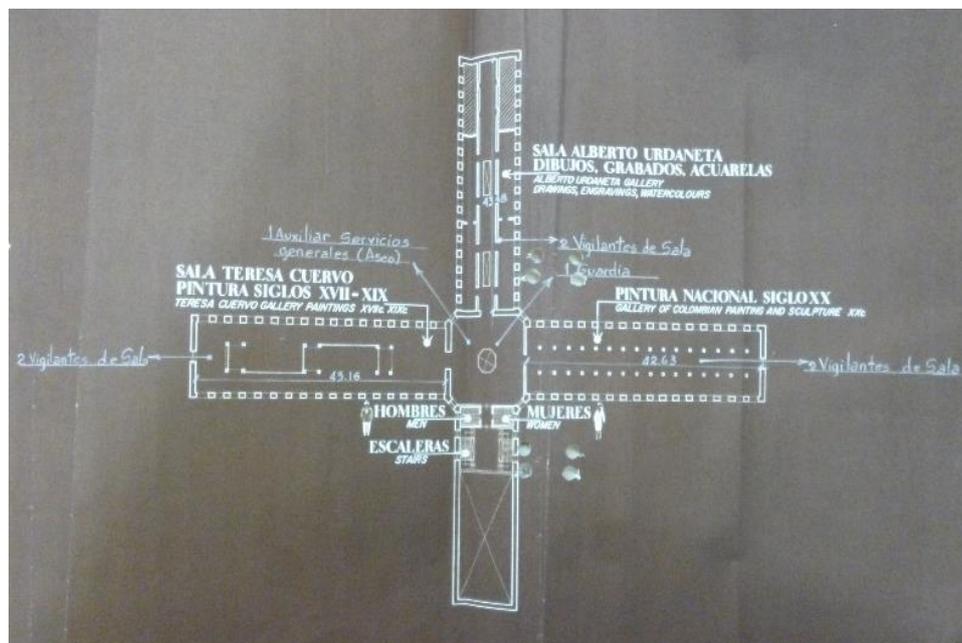
Al igual que la sección histórica, esta abre con dos planos (Figura 32 y 33), de los mismos autores presentados, pero esta vez mostrando las salas del tercer piso. Para comenzar su caracterización, se debe decir, que de los tres pisos este era el único que pertenecía enteramente al MNC. En este caso se trataba de tres salas principales, sumando el hall central, comúnmente llamado Rotonda. El recorrido empezaba por este último espacio señalado donde se reunieron obras de gran formato que resumían la historia del arte colombiano. A continuación, se pasaba a la antigua Sala de Pintores Nacionales Muertos, ahora Sala Teresa Cuervo que incluía una muestra de pintura de los s. XVII a XIX. El antiguo Museo de la Policía, transformado en la Sala Alberto Urdaneta era la siguiente parada, contenía tres secciones, la de dibujo y acuarelas, el gabinete de artes gráficas y las obras internacionales. Por último, en la antigua sala de Pintores y Escultores Internacionales, se albergó todo lo referente a la Pintura Nacional del s. XX.

Figura 32. Plano Planta Tercer Piso. Junio de 1975



Fuente: VILLEGAS, SOKOLOFF, 1975, f.3

Figura 33. Planos de las Salas 3º piso después de la readecuación



Fuente: MNC, ¿1979?b, f. 12

Siguiendo la misma lógica de la sección anterior se remitirá de nuevo a los estudios del guion hecho por González y Fajardo (1977), donde la historia del arte colombiano presenta unas ciertas características. Para este caso, al igual que se hizo en la sección anterior, el análisis de este artículo se confrontara con las actas de la Comisión, además de las obras resaltadas y efectivamente mostradas.

Frente a las salas de historia, que comenzaban su relato con la sección de España antes del Descubrimiento, en este caso, se inicia con la Colonia, resaltando el papel del pintor Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, como representante de la pintura religiosa que seguía los cánones del Concilio de Trento. Al mismo tiempo, se destaca lo que se considera una pintura popular, no hecha para la Iglesia, sino para una clientela particular.

Paralelo al cambio de dinastía de los Austria a los Borbones, se da también un cambio en la perspectiva artística, originándose una nueva demanda por la elaboración de retratos de altos funcionarios y de las familias más prestantes. Como figura del período se presenta a Joaquín Gutiérrez quien es identificado por ser de las “primeras pinturas que podrían denominarse auténticas en el sentido de que representan un aporte original, dentro de la producción artística neogranadina” (p. 17). Se resalta, en igual medida, la naciente escuela de dibujo científico venida de la mano de la Expedición Botánica, así como la escuela creada por Pedro José Figueroa que enseñaba un “esquematismo pictórico” (Ídem) y que continuaron sus hijos.

Para hablar de la Independencia, la referencia es el pintor José María Espinosa, del cual comentan:

José María Espinosa es quizá la figura central del arte en el período de la Independencia. Su obra tiene raíces en la actitud de mirar hacia afuera, derivada del entrenamiento visual desarrollado por los trabajos de la Expedición Botánica [...] La iconografía de los próceres realizada por él plantea por primera vez en la pintura colombiana el estudio psicológico de cada uno de los personajes [...] Por encargo del gobierno de Murillo Toro realizó los óleos documentados de las Batallas de las Campañas de Nariño en las que él personalmente había participado. (Ídem)

Otro artista que resalta en esta época, Ramón Torres Méndez, representando la corriente costumbrista que se abre con la creación de la Comisión Corográfica. De estos hechos, que se presentan a mediados del s. XIX, se da un salto hacia 1873 cuando Felipe Santiago Gutiérrez, pintor mexicano, funda su propia academia de Bellas Artes en Bogotá, imponiendo el estilo de retrato, siendo su mayor figura Epifanio Garay.

Paralelo al período histórico de la Regeneración aparece Alberto Urdaneta, dibujante y caricaturista, fundador del periódico *Papel Periódico Ilustrado*, reconocido no sólo por sus trabajos en este campo, sino por la reunión de varios otros artistas que ejercían el grabado en madera. Uno de ellos fue Alfredo Greñas, quien, al desaparecer el periódico de Urdaneta funda *El Zancudo*, convirtiéndose de esta forma en el caricaturista por excelencia de este nuevo gobierno.

Al final del s. XIX surgen varios artistas quienes continúan con la escuela de retrato académico propuesta por Garay, entre ellos estaban: Ricardo Moros Urbina, Pantaleón Mendoza, Salvador Moreno, Ricardo Acevedo Bernal, y Francisco Cano, este último es profundizado debido a su trabajo que también abarco escultura y una actividad crítica en revistas y libros.

Al artista Andrés de Santamaría, al igual que sucedió con Espinosa, se le da un aparte completo por sus estudios en el impresionismo europeo y la dirección que ejerció entre 1904 y 1911 en la Escuela de Bellas Artes, de su obra afirman las autoras que “sitúa a la pintura colombiana dentro de los principios de la estética contemporánea.” (Ibíd., p. 20). Como otra escuela plástica se sitúan, en estos mismos años, a los paisajistas Roberto Páramo, Eugenio Peña, Ricardo Borrero, Jesús María Zamora y Alfonso González Camargo, quienes a diferencia de Santamaría no practicaron el impresionismo.

En la siguiente etapa cuatro artistas aparecen: Roberto Pizano (Pintor), el grupo Bachué (conformado por Luis Alberto Acuña y Rómulo Rozo), Marco Tobón Mejía (Escultor) y Pedro Nel Gómez (Muralista). Paralelamente se relata un hecho importante, y es el establecimiento de los Salones Nacionales en 1940 que, como parte de la política cultural del gobierno de Eduardo Santos, apoyo en la divulgación del arte concretizado en la ayuda dada al artista Enrique Grau para realizar sus estudios en Nueva York.

El guion finaliza con la caracterización de las obras de Alejandro Obregón y Fernando Botero, de este último comentan: “Fernando Botero ha realizado una obra de contenido aludiendo en todas sus formas al hombre colombiano. Esta pintura representa el primer aporte del país a la pintura universal.” (Ibíd., p. 22)

Frente al tipo de narrativa esbozado en el tercer piso, desde el capítulo anterior, al caracterizar las influencias académicas sobre Emma Araújo, se han dado algunos brochazos sobre el asunto. Cuestión que puede verse sintetizada en los guiones hechos

por González, quien también estudió bajo el mando de Marta Traba y quien fue nombrada en el grupo de los “nuevos” propuesto por esta última. De esta forma, desde la selección de la comisión asesora son planteados algunos presupuestos sobre el objetivo final de esta planta del edificio.

La Comisión fue conformada por Eugenio Barney (quien muere en 1978), Eduardo Serrano (Curador del Museo de Arte Moderno de Bogotá), Dicken Castro, Luis Alberto Acuña, Beatriz González, y Francisco Gil Tovar, la cual plantea de entrada algunas diferencias con respecto a la Comisión de Historia, por ejemplo, tanto Gil Tovar como Barney, habían escrito en las colecciones de la *Nueva Historia de Colombia*, y el *Manual de Historia de Colombia*; Serrano, Dicken y González por su parte representaban una oleada de tendencias más contemporáneas en las plásticas que estaban entrando al país; dejando a Acuña, como integrante del grupo Bachué, como la encarnación de las propuestas artísticas de inicio de siglo.

Esto aseguraba un espacio para el nuevo arte colombiano, con sus propuestas más actuales y que seguían las posturas de Marta Traba. De esta forma, desde el texto del guion pueden reconocerse a los artistas que serían resaltados durante el montaje, teniendo en cuenta que, aunque no se conserven los textos de los paneles, como sí ocurrió con la sección de historia, se sabe por los documentos encontrados que fue la misma González quien los realizó.

Desde la primera reunión de la Comisión (Comisión de Artes Plásticas, 1975), se discute un problema generalizado, y ya bastante tratado hasta aquí, el de la selección de piezas para el montaje, el año de inicio de la muestra y el orden en el que serían presentadas son los temas de este primer encuentro. Alberto Acuña considera que se debe seguir un orden artístico e histórico en las salas, además se acuerda “efectuar un análisis formal, respecto a obras que, aunque no representen una evolución en la plástica colombiana, si marquen una etapa histórica” (f. 11-12). Se agrega a esto que

“En caso de presentarse diferencia entre la Comisión Histórica y Plástica, se llegará a soluciones mediante depósito o presentación temporal o permanente. Para efectos de la exhibición permanente, actuará como criterio la calidad considerada en el contexto nacional. Los miembros de la Comisión, deberán efectuar en el curso de la semana, una evaluación de las obras según: El estado, Calidad Plástica, Contexto Histórico, Identificación, Marco” (Ibíd., f. 12)

Desafortunadamente, a diferencia de la Comisión de Historia y Arquitectura, estas son las actas más incompletas encontradas, por lo que se vuelve un poco complicado

seguir el hilo de las discusiones, solo hasta el primero de abril (quinta reunión) se vuelve a tener noticias de lo avanzado. En esta lo que más llama la atención es la propuesta de Dicken Castro de la creación de un Gabinete de Artes Gráficas, las cuales “no estarían permanentemente, sino que se realizarán exposiciones rotatorias.” (CAP, 1975b, f. 33). A lo que los otros asesores responden afirmativamente agregando además de dibujos, grabados y serigrafías, las categorías de publicidad y fotografía para componer esta nueva colección. De esta forma Castro se convierte en el curador del Gabinete, que luego entraría a la Sala Alberto Urdaneta después del fracaso de la exposición que él dirigía sobre la *Historia del Grabado en Colombia*, la cual fue pospuesta casi un año por falta de recursos (esta sería abierta en 1978 con la reinauguración del museo).

En la octava reunión (CAP, 1975c) se trató un tema que se alejaba un tanto del tercer piso, y fue su visita al Salón Eduardo Santos, sobre esta decide mantener junta la Iconografía de Bolívar y mandar los documentos a depósito. Ya sobre lo que se refiere al tercer piso, deciden que la exposición se haría por autores, por lo cual se debían juntar sus obras dispersas por las salas, además de retirar los grabados para que se agregaran a la colección del Gabinete.

En julio de 1975 (onceava reunión), se estipulan las normas de procedimiento, es decir, las categorías en las que se debían asignar cada una de las obras del montaje, estas eran: obras en depósito, obras en exposición permanente, obras en depósito como documentos y obras para ser trasladadas a otras salas (CAP, 1975d). Además de esto se generan otros acuerdos que deben ser resaltados: el primero, la creación de la Sala de Pintura Internacional, el segundo se refiere a los valores que actuarían en la escogencia de las piezas, lo cual se reafirma lo dicho por Acuña sobre “no prescindir de aquellas obras que al margen de su calidad plástica son significativos plásticos de su período y para efectos de exhibición son significativos, en relación con la historia del Arte.” (f.57). Por último, se referían al límite temporal que irían a manejar, se decide que sería de quince, es decir, que no se mostraría ninguna obra ejecutada durante los quince años antes de realizado el nuevo montaje, este margen no aplicaría de ningún modo a la adquisición de obras por parte del museo.

La primera selección de obras se concluye en 1977 (CAP, 1977), aunque todavía no se tenía seguridad sobre la disposición final por salas, ya se tenía claro las obras para resaltar, los artistas elegidos habían sido: Pedro José Figueroa, Luís García Hevia, Ramón

Torres Méndez, Felipe Gutiérrez, Joaquín García, Pantaleón Mendoza, Luís de Llanos, Epifanio Garay, Andrés de Santamaría, Ricardo Acevedo Bernal, Fidolo González Camargo y Fernando Botero. Las obras anónimas que se resaltaron en el montaje se hacían más por su valor histórico que por el plástico, como el cuadro *Pola al Cadalso*.

En esa misma reunión se decide cómo exponer estas obras para el público general y brindar la información necesaria para situar al artista y su tiempo, esto se haría a través de un panel que sería colocado antes de la pieza, el cual contendría una pequeña biografía además de explicitar la escuela o tendencia que representa en el montaje. Junto con esto estarían las fichas particulares que poseería la siguiente información:

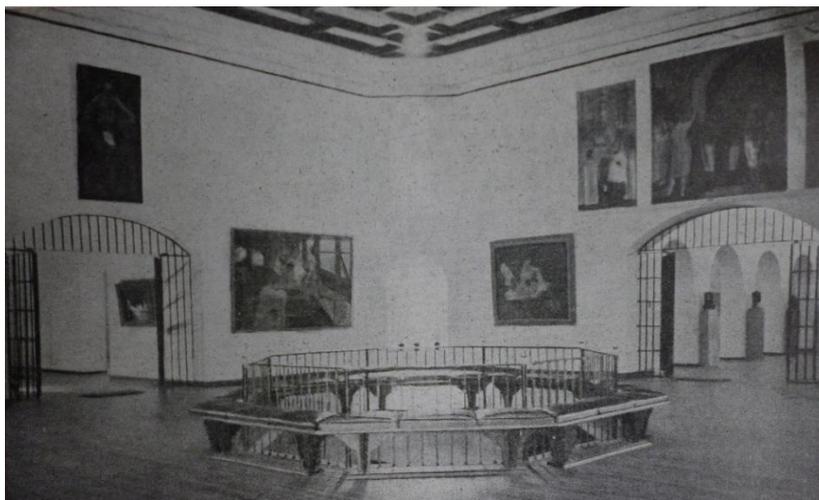
Nombre del Artista- Fecha de nacimiento y muerte  
 Nombre de la Obra- Fecha de la Obra  
 Procedimiento.  
 En la parte inferior se colocará la información si es una donación o adquisición” (Ibíd., f. 34)

El último acuerdo al que se llegaría correspondería a resolver por unanimidad que no se expondría en su totalidad la obra de un artista cuando esta fuese muy numerosa, seleccionando en este caso sus trabajos más importantes y representativos. Fue precisamente esto lo que se realizó en los casos de Epifanio Garay en la exposición temporal que ocurrió en 1978 y de nuevo en 1979, Ramón Torres Méndez en 1975, y Gonzalo Ariza en 1982, entre otros, conformándose así un primer programa de exposiciones itinerantes sobre artistas nacionales en el MNC.

Teniendo en cuenta que los listados de obras hasta 1977 no especificaban para algunos autores su posición en las salas, es utilizado a continuación el inventario que Emma Araújo (1982d) presenta en el momento de su salida para enumerar, sino las obras, ya que son numerosas, si los artistas que son ubicados.

El espacio de la rotonda (Figuras 34 y 35) es utilizado, como ya se había comentado, como el lugar predilecto para mostrar con obras de gran formato de artistas remarcables en la historia del arte colombiano.

Figura 34. **Hall Central, Tercer Piso, antes de la remodelación**



Fuente: MNC, 1968

La transformación de este espacio durante la intervención arquitectónica no fue mayor, se trató de retoques en la pintura y la instalación de la nueva estructura para la iluminación de las obras, como se puede observar en las imágenes, a diferencia de los otros espacios del tercer piso, el techo no fue tocado.

Figura 35. **Fotografías de la rotonda. Etapa final. Marzo 1977**



Fuente: MNC, 1976b

En este lugar se emplazarían las obras: *Retablo de los Dios tutelares* de Luis Alberto Acuña; *San Sebastián en las Trincheras* de Ignacio Gómez; *Mascara 1952* de Alejandro Obregón; *Lección de Guitarra* de Fernando Botero; *Campamentos de las Medianitas* y *Martirio de San Esteban* de Vásquez de Arce y Ceballos; *Playa de Macuto* de Andrés de Santamaría; *La mujer del levita* de Epifanio Garay; y, *Escalera* de Edgar

Negret. Este último junto con Gómez y Obregón se agregaron a la rotonda, en los últimos años de esta gestión, ya que en la selección de obras de 1977 no aparecían todavía entre las escogidas.

La siguiente sala, nombrada en honor a su antecesora, Teresa Cuervo (Figura 36), contenía la pintura elaborada entre los siglos XVII al XIX, y aunque parezca un espectro de tiempo largo, el número de artistas y piezas colocados allí igualaban a la Sala de Pintura Nacional que sólo contenía la primera mitad del s. XX.

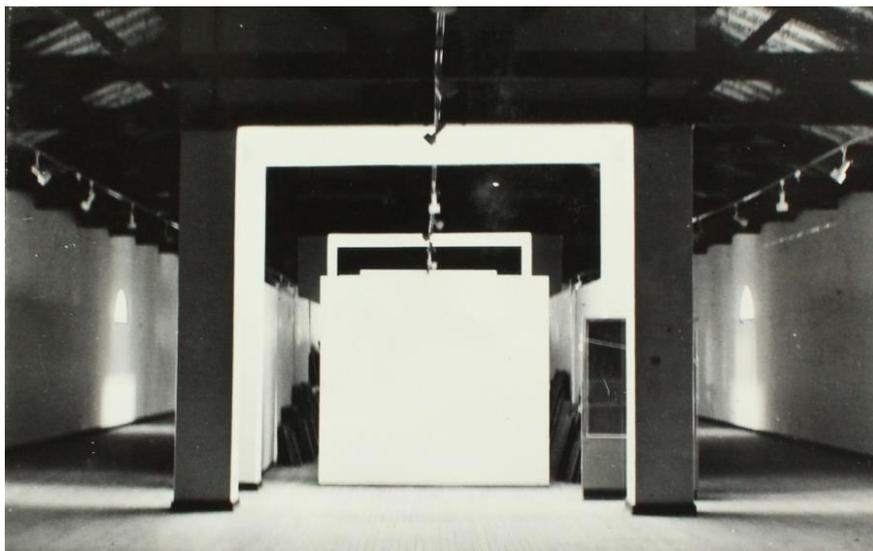
Figura 36. **Salón de Pintores Colombianos Muertos antes de la Remodelación. Marzo de 1976**



Fuente: MNC, 1976b

El ejemplo de esta sala, sirve para mostrar de nuevo, los cambios producidos en la readecuación del edificio. Si se contrastan las Figuras 36 y 37 pueden notarse estos. El levantamiento del cielo raso dejando las vigas del techo expuesta, la instalación de las luces eléctricas, y en este caso en particular, también el retiro de estos paneles que subdividían el espacio. Sin contar con imágenes del nuevo montaje, es difícil saber si los bancos fueron conservados.

Figura 37. Sala Pintores Colombianos Muertos. Agosto de 1976. Etapa final



Fuente: MNC 1976b

En el caso de esta sección los autores escogidos fueron: Gregorio Vásquez, Joaquín Gutiérrez, José Miguel Figueroa (Como representante de la escuela Figueroa en esta sala ya que el cuadro insigne de su padre *Retrato de Bolívar* estaba en la Sala Fundadores), Luis García Hevia, José María Espinosa, Ramón Torres Méndez, Epifanio Garay, Luis de Llanos, Andrés de Santamaría, Felipe Santiago Gutiérrez, Francisco Cano, Ricardo Acevedo Bernal, Ricardo Moros Urbina, Pantaleón Mendoza y Salvador Moreno.

La Sala Alberto Urdaneta, antiguo Museo de la Policía (Figura 38), fue un espacio extra que asume esta nueva dirección, y que, por sugerencia de Castro instalaría allí lo referente al Gabinete de Artes Gráficas, en un primer momento, este fue pensado en constituirse como muestras temporales con piezas prestadas, sin embargo, como se pudo ver en el capítulo anterior, los autores de estas comenzaron una donación en masa. También en esta sala es ubicada la muestra de artistas internacionales que antes ocupaba el tercer salón de este piso, pero que, por consideración de la Comisión, debido a la baja calidad de muchas de sus piezas, fue reducido a una pequeña sección y los trabajos que no cumplían con los requisitos se guardaron en el depósito.

Como se ilustra en las imágenes de la siguiente página, esta fue tal vez la sala que mayores cambios tuvo durante este período, no sólo se quitó el cielo raso, sino que además fueron tapados estas especies de claraboyas que daban directamente a la Sala de la Gran

Colombia (Sala de la República), dejando solo dos espacios al final de la intervención. Esto agrego un espacio vital para la acogida de un número mayor de visitantes a la sala.

**Figura 38. Salón Galería de Estampas (Antiguo Museo de la Policía), Tercer Piso, antes de la remodelación.**



Fuente: MNC, 1968

**Figura 39. Remodelaciones a la Sala Alberto Urdaneta**



Izquierda: 3° piso Tapado 2 espacios. Derecha: Salón 3° piso etapa final con reflectores instalados. Febrero de 1977. Fuente: MNC, 1976b

Los tipos de obras que se escogieron para figurar aquí fueron grabados, dibujos, litografías, escultura, serigrafías y acuarelas. Con respecto a los autores albergados allí, se encuentran: José María Espinosa, Ramón Torres Méndez, Eugene Carriere, Joaquín Ramírez, Ricardo Moros Urbina, Alberto Urdaneta, Epifanio Garay, Ricardo Acevedo

Bernal, Fidolo A. González, Domingo Moreno Otero, Pedro Nel Gómez, Roberto Paramo, Luis Rengifo, Enrique Grau, Beatriz González, Alberto Gutiérrez, Humberto Giagrandi, Pedro Alcántara, Alfredo Guerrero, Antonio Roda y Ned Trusse.

Finalmente, la Sala Internacional, desmontada y reducida, se convertiría en la Sala Pintura Nacional s. XX. Esta, junto con la Sala Alberto Urdaneta, presentan un rasgo arquitectónico importante, y es la conservación de los espacios de las celdas para subdividir las salas (Figuras 40 y 41), dando como resultado la posible creación de varios ambientes dentro de la misma, como se puede apreciar en las siguientes fotografías.

**Figura 40. Sala Pintores Internacional. Antes de la readecuación. Entrando Centro**



Fuente: MNC, 1976b

**Figura 41. Sala Pintores Internacionales, vistas laterales antes de la readecuación**



Arriba Izquierda: Lado derecho antes del último panel. Arriba Derecha: Lado derecho de atrás hacia adelante. Antes de la Remodelación. Fuente: MNC, 1976b

Para esta sala se reúnen a los artistas: Ricardo Borrero, Eugenio Peña, Roberto Paramo, Jesús María Zamora, Fidolo González, Efraín Martínez, Coriolano Leudo, Domingo Moreno Otero, Miguel Díaz Vargas, Luis Alberto Acuña, Rómulo Rozo, Margarita Holguín, Gonzalo Ariza, Ricardo Gómez Campusano, Pedro Nel Gómez, Ignacio Gómez Jaramillo, Guillermo Wiedemann, Enrique Grau, Fernando Botero, Feliza Bursztyn y Marco Tobón Mejía.

En estas dos últimas salas logran su entrada al museo esta nueva generación de artistas que ya tenían un tiempo trabajando y ganando nombre como la misma González, Negret, Bursztyn, Botero, Obregón, entre otros. Siendo esta una de las dos características de este montaje, la segunda sería pues, el tratamiento de la obra de arte desde dos valoraciones: la histórica y la plástica, logrando con ello una narrativa sobre la historia del arte colombiano, concretizando de esta forma la influencia tanto de Marta Traba, como de Pierre Francastel en este nuevo proyecto de museo.

Para finalizar se hace necesario recordar que el objetivo central de todas, fue el de volver el museo un gran libro de historia donde, el primer piso aportó la historia precolombina, el segundo, se conformó como una alusión a cada uno de los períodos históricos colombianos: Conquista, Colonia, Independencia y República, resaltando en este guion las figuras de Bolívar y Santander como los próceres fundadores de la patria dando una única sala para ellos. Por último, en el tercer piso, Emma Araújo y su equipo, reunieron no sólo a los artistas que tradicionalmente habían estado en el museo, sino que incluyeron a la vanguardia conformada por los nuevos. Todo esto, a través de un arduo trabajo de selección de piezas para el nuevo montaje, fruto del trabajo de catalogación, investigación y restauración, además de la adquisición de nuevas obras. En el marco de un edificio readecuado en sus instalaciones para brindar una expografía acorde a las nuevas tendencias museológicas, traídas no sólo del exterior a través de Ulrich Löber (aunque su influencia en el diseño vitrinas, en los talleres de conservación y su visión de los educativo es claro), sino de los propios debates sostenidos sobre el tema en Colombia.

## 5 CONSIDERACIONES FINALES

Para finalizar la presente investigación se hace necesario retomar la pregunta central sobre la que se basó este documento: ¿Cuáles son las narrativas que se establecieron en el proyecto que pretendió *modernizar* el MNC, bajo la gestión de Emma Araújo de Vallejo entre 1975 y 1982?

Para lograr dar una respuesta a esta indagación se hizo necesario dividir el texto en tres partes, el primero pretendió situar al MNC administrativamente, para esto se estudió Colcultura, su conformación, y lo que significó la dirección de Gloria Zea de Uribe durante el período estudiado. Se entendió así que esta entidad, creada en 1968, como ente asesor del Ministerio de Educación tuvo varias funciones específicas: la exaltación de la cultura colombiana, la divulgación, la descentralización y la burocratización. Para esto se conformaron tres subdirecciones: la de Patrimonio Cultural, la de Comunicaciones Culturales y la de Bellas Artes. En la primera de estas se encontraba la División de Museos que se encargó de los cuatro museos que fueron puestos bajo la guardia del Instituto: El Museo Nacional de Colombia, el Museo de Arte Colonial, la Casa- Museo 20 de Julio y el Museo Juan del Corral.

Ubicando esta institución, dos cuestiones emergieron: el proceso de *modernización* que estaba teniendo el país y cómo fue comprendido en sus diferentes acepciones; y, el de caracterizar el tipo de actores que estaban trabajando en el Instituto.

Sobre lo primero, fue posible observar en la documentación la utilización constante de la palabra *modernización* tanto para referirse a procesos de industrialización, como de burocratización, descentralización, etc. De igual forma, en el plano de las discusiones sobre museos se estaba hablando también sobre la necesidad por *modernizar* estas instituciones. La intención fue entonces, la de determinar los elementos centrales que rodearían este concepto en su acepción museológica para lo cual se estudiaron los cuatro primeros congresos de la ACOM siendo posible identificar algunas de sus principales preocupaciones y metas que querían conseguir en cada uno de sus museos: el primero de ellos, la labor de divulgación cultural para el desarrollo de la comunidad, entendiéndose el museo como un espacio vivo para la cultura; frente a la divulgación se cree necesario que todos los museos hagan hincapié en la creación de áreas educativas teniendo como su público objetivo a los estudiantes, desarrollando así al museo en su dimensión pedagógica; la diversificación de los servicios para el público responde a una ampliación de los deberes de la institución museal poniendo en primer orden de importancia a los visitantes; de igual forma, los diagnósticos que se presentan reiteran dos

problemas, el primero recalca la falta de idoneidad del personal y el segundo el desamparo económico; vinculado al anterior, el turismo, y con este el vínculo entre la empresa privada y la institución pública hacen su aparición para sanear este problema.

Se puede concluir que el museo es visto por ellos, como un foco de desarrollo comunitario a través de su dimensión educativa vista desde una perspectiva de difusor cultural que permite la instrucción de un público amplio nacional y extranjero sobre el eje de la cultura colombiana.

En cuanto a la segunda pregunta, esta se hacía necesaria para entender el propio actuar de Emma Araújo en el MNC. Para esto, en base a las reflexiones de Urrego (2002) y Sánchez (2001) sobre la intelectualidad colombiana y su historicidad, se planteó la categoría de *Intelectual del Estado* con base en los tipos aportados por ellos de *Científico Social* e *Intelectual Crítico*, siendo sus principales características las de: su poca, o nula adherencia a algún partido político, aunque no por eso se advierta una postura apolítica; su pertenencia a una élite política en los términos de Echeverri (1997); su búsqueda por la utopía a través del cambio en el sistema; y por último, su sentido de la institucionalidad.

A partir de esto, se piensa que cada uno de ellos produce y reproduce ideas, y como ejemplo se identifica uno de los términos más utilizados por la administración de Gloria Zea de Uribe que fue el de *Cultura Colombiana*, concepto para nada inocente y sobre el cual se asentó su gestión y la proyección que le dio al Instituto en estos años. Tres ejes constituyen esta categoría: La cultura como identidad, desarrollo y derecho que está en constante dinamismo; el miedo a la transculturación por lo que se hace necesario resguardar y exhibir objetos materiales de las culturas propias; y por último, la difusión de la cultura, lo cual se realizó a través de diferentes medios de comunicación masiva con una idea clara de democratización de la cultura, en el sentido de mayor cobertura.

Pensando estos elementos extraídos del análisis de Colcultura, sus actores y ACOM, fue posible identificar los presupuestos sobre los que se asentó el proyecto *modernizador* del MNC, que se insertaban en un proyecto general de Gloria Zea para varias entidades de carácter nacional como el AGN y la Biblioteca Nacional.

De esta manera, tres fueron los propósitos que planteó Gloria Zea para la readecuación del museo: que continuara siendo memoria activa, el mantenimiento del edificio y la vinculación de este con la sociedad. La estrategia que se diseñó para que este continuara “vivo” fue el de *modernizar* sus estructuras, esto implicó dos cosas: primero, una reorganización administrativa general, y segundo, la readecuación de los contenidos

del propio museo (tanto en su parte arquitectónica, como a la expografía general de la exposición de larga duración).

En la segunda parte del texto se trató la reorganización administrativa, ampliando los tópicos enunciados por López (2015) al analizar la gestión de Emma Araújo en el MNC. De esta forma, los ejes sobre los que se basó este museo fueron: una agenda de exposiciones temporales con un marcado interés en el estudio de artistas nacionales; la capacitación de personal a través de cursos que brindaban organizaciones internacionales a través de ICETEX, Colcultura, y la misma directora, además de la petición constante para el incremento de los trabajadores; el intento por diversificar más los servicios brindados por el museo a través de la creación de la biblioteca y la cafetería y el uso constante del teatro; la gestión de colecciones es uno de los ejes más importantes, recibe la ayuda directa de Colcultura a través de la División de Inventario y del Centro de Restauración, implicó la catalogación y la restauración de los objetos del museo, y una política de adquisiciones para el montaje a inaugurar; por último el Departamento Educativo, que hace su apertura con la exposición *El Árbol* en 1980, se genera para el público escolar con actividades que buscaban la participación activa del niño relacionando los saberes de la exposición, con el contenido del museo, con el medio ambiente de donde provenían ellos.

Ya en la tercera parte del documento se analizaría la readecuación del museo, esta se realizó en el MNC a través de la conformación de tres comisiones en febrero de 1975, un mes después de que asumiera el cargo como directora Emma Araújo, estas tuvieron un objetivo en común, volver el museo un gran libro de historia. La Comisión de Arquitectura se encargó de proponer el plan de readecuación del edificio que conservaría la estructura y la “belleza” arquitectónica del mismo. Para hacer estas adecuaciones se realizaron dos contratos: uno con la oficina de Dicken Castro (que también era integrante de la Comisión de Arquitectura y de Artes Plásticas), quien se encargó de los primeros trabajos generales de red eléctrica, cielo raso, resane de pinturas, adecuación de depósitos, entre otros; y el segundo con la oficina de Jacques Mosseri, quienes, por su parte, tuvieron a su cargo lo referente al montaje, el jardín y el teatro. Dos conclusiones fueron resaltadas sobre el trabajo de esta Comisión: la primera fue que, aunque la inversión fue grande, nunca se hicieron intervenciones estructurales al edificio, lo que llevó a continuos problemas de gorgojos, vigas, etc. La segunda se refirió a que nunca fue asignado un rubro específico en el presupuesto para mantenimiento del edificio, lo que convertía cada problema de goteras, por ejemplo, en un enredo burocrático de grandes proporciones.

Simultáneamente, la Comisión de Historia, encargada de las salas históricas del segundo piso se encargó de un montaje donde la narrativa central se refería a la representación de la nacionalidad a través de los próceres de la Independencia (centrado en las figuras de Simón Bolívar y Francisco de Paula Santander), de sus símbolos (como el himno nacional), de los aportes de la hispanidad, y del conocimiento de sus recursos y su territorialidad por cuenta de la Expedición Botánica y la Comisión Corográfica. Como se pudo observar, aunque la narrativa propuesta no rompe con la interpretación historiográfica tradicional y oficial de la historia de Colombia, si deja entrar nuevos campos teóricos como la historia social y económica. En cuanto al proceso de selección, el problema de la autenticidad de la pieza histórica permea por completo el trabajo de la Comisión.

Por último, la Comisión de Artes Plásticas, quienes tenían a su cargo el tercer piso, propuso una nueva narrativa sobre la historia del arte colombiano, de esta forma más que un conjunto de obras sin orden alguno, se implementó una ordenación de tipo cronológica. La selección de piezas artísticas se realizó desde un tratamiento de la obra de arte desde dos valoraciones: la histórica y la plástica, resaltando en el montaje las que reunieran ambas. Por otro lado, y gracias a los integrantes de ella, al representar en buena medida las nuevas tendencias artísticas, se realiza la entrada de una nueva generación de artistas al museo.

Volviendo al eje sobre Emma Araújo, si bien la pregunta central que guio esta investigación intentaba despersonalizar a la directora para ampliar la mirada a la multitud de narrativas que atravesaron el museo, fue imposible no brindar un aparte sobre ella, quien llevó la batuta del MNC durante estos años. Así, además de categorizarla como *Intelectual del Estado* se identificaron tres personajes que fueron sus grandes influencias en el trabajo hecho en el museo: la de Pierre Francastel, su profesor en Francia, quien forma sus cuestionamientos sobre el tratamiento y estudio de las obras de arte; de Marta Traba, la crítica del arte colombiano (sus artistas favorecidos y los que no deberían serlo); y, de Ulrich Löber, sus conocimientos sobre conservación, la misión educativa que debía tener el museo, y su experiencia en montajes expográficos.

Hasta aquí, y en toda la investigación se han logrado ver varias de las narrativas alrededor del proyecto que busco *modernizar* el Museo Nacional de Colombia, las cuales fueron múltiples y posicionadas en variados niveles. Se podría concluir, de igual forma, que la dirección de Emma Araújo entre 1975 y 1982 significó para el museo la apertura de una nueva posibilidad de representación de lo nacional, el cual abrió un debate que

había quedado silenciado sobre quién y de qué forma debía estar expuesto en el museo. Sin lugar a dudas es su salida, y la lluvia de críticas que recibe después de su gestión, lo que muestra la importancia de lo realizado en el museo, donde al intentar replantear la institución brinda una consciencia del poder que tiene la institución museal para incluir y excluir en sus narrativas.

Así fue posible ver cómo, detrás de algunos de los textos más fuertes que se escribieron sobre ella a su salida, se encuentra un cuestionamiento válido que intenta poner sobre la mesa la pregunta sobre el verdadero papel de un museo nacional y cómo este debería responder a las necesidades de la sociedad, logrando un nivel de discusión que sólo es alcanzado en el mismo momento en que Emma Araújo y su equipo se ponen manos a la obra para readecuar el museo. En esta medida es que se debe entender este período de vida del MNC, ya que, si bien Emma Araújo no representó un cambio sobre el tipo de actor que lideraba el museo (ella al igual que la anterior directora Teresa Cuervo pertenecían a una élite política), si consigue, junto con Gloria Zea, dar un giro complejizando la forma en que se estaba pensando el museo y las políticas culturales alrededor de él, sin duda, gracias a la formación académica que las dos tienen al momento de asumir sus cargos.

Para finalizar este texto no queda de más decir, que falta mucho por escribir sobre la década, casi no se tienen estudios que logren un panorama completo sobre las actividades de Colcultura, ni que decir de ACOM. Sumando a lo anterior el hecho de que desafortunadamente uno de los problemas del sistema centralista que guía al país, es el considerar que el desarrollo museal más importante se consigna sólo en la capital, dejándose a un lado museos como el de La Tertulia, en Cali, el Museo Universitario de la Universidad de Antioquia, en Medellín, el de Arte Religioso de Popayán y otros, los cuales tuvieron una participación activa en ACOM y que muestran avances interesantes en sus planes museológicos.

Lo anterior debe generar una agenda de investigación que realmente se empiece a preguntar el museo en Colombia y los procesos históricos que lo han dirigido, porque no se trata de una institución cualquiera, sino una con un poderoso quehacer, el de crear representaciones.

## 6 REFERENCIAS

ABREU, Regina. *A fabricação do imortal: memória, história e estratégias de consagração no Brasil*. Rio de Janeiro: Lapa/Rocco, 1996. 255 p.

ACEVEDO, Hernando. Museos Distritales. In: ACOM, *Memorias del I y II Congresos*. Bogotá: Talleres Cromos, Editores e Impresores Ltda. 1972.

\_\_\_\_\_. El Museo y el Desarrollo Turístico en Colombia. In: ACOM, *Memorias del I y II Congresos*. Bogotá: Talleres Cromos, Editores e Impresores Ltda. 1972b.

Asociación Colombiana de Museos (ACOM). Resoluciones. In: ACOM, *Memorias del I y II Congresos*. Bogotá: Talleres Cromos, Editores e Impresores Ltda. 1972.

\_\_\_\_\_. Política de Defensa de los Museos y del Departamento Artístico Nacional. In: *Memorias del I y II Congresos*. Bogotá: Talleres Cromos, Editores e Impresores Ltda. 1972b.

\_\_\_\_\_. *XII Congreso y Asamblea de la Asociación Colombiana de Museos, Institutos y Casas de Cultura*. El Museo como Empresa Cultural. Bogotá: Talleres Gráficos Banco Popular, ¿1981?

ALVES, Rafael Da Silva. *Lendo o Museu da Inconfidência: História, Memória e Patrimônio*. Belo Horizonte: Fino Traço Editoria, 2015.

ARAMENDIA, María Victoria. Fines de ACOM. In: ACOM, *Memorias del I y II Congresos*. Bogotá: Talleres Cromos, Editores e Impresores Ltda. 1972.

\_\_\_\_\_. Política de Defensa. In: ACOM, *Memorias del I y II Congresos*. Bogotá: Talleres Cromos, Editores e Impresores Ltda. 1972b.

ARAÚJO, Emma. Museo Nacional de Colombia. Archivo Histórico. *Memorando de Emma Araújo a Luisa de Monsalve sobre la inversión del Museo Nacional para 1976*, Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Vol. 60, 14 de abril de 1975, Folio 372-373.

\_\_\_\_\_. Museo Nacional de Colombia. Archivo Histórico. *Memorando a Gloria Zea de Uribe de Emma Araújo sobre la Biblioteca del Museo Nacional*. Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Vol. 60, 29 de agosto de 1975b, Folio. 142.

\_\_\_\_\_. Museo Nacional de Colombia. Archivo Histórico. *Carta de Emma Araújo a Gloria Zea de Uribe sobre el recorrido hecho con Dicken Castro al Museo*, Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Vol. 61, 1 de agosto de 1976, Folio 201-202.

\_\_\_\_\_. Museo Nacional de Colombia. Archivo Histórico. *Memorando de Emma Araújo a Ilse Schutz Buenaventura sobre visita del profesor Ulrich Lober al Museo Nacional*. Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Vol. 61, 16 de septiembre de 1976b, Folio 133.

\_\_\_\_\_. Museo Nacional de Colombia. Archivo Histórico. *Memorando de Emma Araújo a Mariela de La Hoz, jefe de la División de Inventario de Patrimonio cultural*. Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Vol. 61, mayo 24 de 1976c, Folio 284.

\_\_\_\_\_. Museo Nacional de Colombia. Archivo Histórico. *Memorando de Emma Araújo a Sebastián Romero*. Museo Nacional de Colombia. Centro de Documentación, Vol. 64, 4 de abril de 1978, Folio 677.

\_\_\_\_\_. Museo Nacional de Colombia. Archivo Histórico. *Memorando de Emma Araujo a Sebastián Romero sobre programa de conferencias de cooperación técnica con los estudiantes de Bellas Artes de la Universidad Jorge Tadeo Lozano*. Museo Nacional de Colombia. Centro de Documentación, Vol. 64, 25 de octubre de 1978b, Folio 107.

\_\_\_\_\_. Museo Nacional de Colombia. Archivo Histórico. *Carta de Emma Araújo a Gloria Zea de Uribe*. Museo Nacional de Colombia. Centro de Documentación, Vol. 64, 11 de diciembre de 1978c, Folio 18.

\_\_\_\_\_. Museo Nacional de Colombia. Archivo Histórico. *Carta de Emma Araujo a Gloria Zea de Uribe*, Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Vol. 64, 16 de febrero de 1978d, folio 766.

\_\_\_\_\_. Instituto Colombiano de Cultura. Museo Nacional de Colombia, *Carta de Emma Araujo a Jacques Mosseri y Carlos Niño*. Archivo Central Ministerio de Cultura, Caja No. 1, Carpeta AR-013, Correspondencia- Varios, 24 de agosto de 1978e, Folio 54- 55.

\_\_\_\_\_. Museo Nacional de Colombia. Archivo Histórico. *Memorando de Emma Araujo a Sebastián Romero, director División de Museos sobre un informe sobre problemas y necesidades actuales del Museo Nacional*. Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Vol. 64, 13 de octubre de 1978f, Folio 144-145.

\_\_\_\_\_. Museo Nacional de Colombia. Archivo Histórico. *Memorando de Emma Araujo a las informadoras del Museo*. Museo Nacional de Colombia. Centro de Documentación, Vol. 65, 18 de enero de 1979, Folio 570.

\_\_\_\_\_. Museo Nacional de Colombia. Archivo Histórico. *Carta de Emma Araujo a Luis Horacio López, jefe de la División de Desarrollo Cultural y Coordinador del Programa AIN*. Museo Nacional de Colombia. Centro de Documentación, Vol. 65, 23 de mayo de 1979b, Folio 335-338.

\_\_\_\_\_. Universidad Nacional de Colombia. Archivo Histórico. *Programa Educativo Museo Nacional. Exposición-Taller "El Árbol" Expedición Botánica*. Archivo Histórico de la Universidad Nacional. Colección Emma Araujo de Vallejo Caja 56, Carpeta 5, ¿1980? Folio 1-101.

\_\_\_\_\_. Museo Nacional de Colombia. Archivo Histórico. *Memorando de Emma Araujo a Álvaro Barrera sobre urgente necesidad de aumento personal de vigilancia en salas del Museo Nacional*. Museo Nacional de Colombia. Centro de Documentación, Vol. 66, 29 de febrero de 1980b, Folio. 435-436.

\_\_\_\_\_. Museo Nacional de Colombia. Archivo Histórico. *Carta de Emma Araújo a Silvio Mutal*. Museo Nacional de Colombia. Centro de Documentación, Vol. 68, septiembre 4 de 1981, Folio 180.

\_\_\_\_\_. Museo Nacional de Colombia. Archivo Histórico. *Memorando de Emma Araujo a Álvaro Barrera- Subdirector Patrimonio Cultura sobre arreglos instalaciones sala de conferencias*, Museo Nacional de Colombia. Centro de Documentación, Vol. 68, 21 de enero de 1981b, Folio 546-547.

\_\_\_\_\_. Respuesta al SOS sobre el Museo Nacional. *El Tiempo*, Bogotá, 29 de septiembre de 1982. Pp. 10-C.

\_\_\_\_\_. Museo Nacional de Colombia. Archivo Histórico. *Carta de Emma Araujo a Bertha Bejarano de Díaz con el informe de 1981*. Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, febrero 19 de 1982b, Folio 733-742.

\_\_\_\_\_. Museo Nacional de Colombia. Archivo Histórico. *Carta de Emma Araujo a Álvaro Barrera, Secretario Consejo de Monumentos Nacionales y Sub director de Patrimonio Cultural*. Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Vol. 69, 25 junio de 1982c, Folio 558.

\_\_\_\_\_. Universidad Nacional de Colombia. Archivo Histórico. *Inventario realizado por Emma Araujo de todos los objetos en exposición y en bodega*. Histórico de la Universidad Nacional. Colección Emma Araujo de Vallejo, Caja 57, Carpeta 6, septiembre de 1982d, f. 1-312.

\_\_\_\_\_. Universidad Nacional de Colombia. Archivo Histórico. *Reseña Sociología del Arte: Pierre Francastel*. Archivo Histórico de la Universidad Nacional. Colección Emma Araujo de Vallejo, Caja 20, Carpeta 1, 1985, Folio 9-32

ARISTIZÁBAL, Luis. La educación básica primaria y secundaria en Colombia: 1974-1980. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2015, 128 p. Disertación (Maestría en Historia). Programa de Posgrado en Historia, Departamento de Historia, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2015.

AYALA, Cesar. Colombia en la Década de los Años Setenta. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, Bogotá, No. 30, 2003. Pp. 319-338.

\_\_\_\_\_. Frente Nacional. Acuerdo Bipartidista y alternación del poder. *Revista Credencial Historia*, Bogotá, No. 119, noviembre de 1999.

BARRAGÁN, Carlos. El rastro de la arqueóloga, la mirada de la antropóloga: diálogos con Alicia Dussán de Reichel y su obra. *Maguaré*, Bogotá, Vol. 27, No. 2, Jul- Dic de 2013. Pp. 199-253.

BARRERA, Álvaro. Instituto Colombiano de Cultura. Museo Nacional de Colombia. *Memorando de Álvaro Barrera a Alfonso Rodríguez, Secretario General*. Archivo Central Ministerio de Cultura, Caja No. 1, Carpeta AR-013, Correspondencia- Varios, 24 de enero de 1980, Folio 60.

BARRETO, Jorge; BARRIGA, Luís. Mesa: Tipología y Servicios. La integración como una necesidad para lograr fines comunes. In: ACOM, *Memorias del I y II Congresos*. Bogotá: Talleres Cromos, Editores e Impresores Ltda. 1972.

BENAVIDES, Iván. Universidad Nacional de Colombia. Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio. *“El árbol” llega al Museo Nacional, primeros materiales didácticos en el Museo*. Archivo Histórico de la Universidad Nacional. Colección Emma Araujo de Vallejo, Caja 56, 2013, Folio 1-19.

BERG, Patrícia Maria. Apropriações e invenções: a experiência dos museus comunitários no México (1958-1993). Porto Alegre: UFRGS. 187 f. Dissertação (Mestrado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação, FAGED, UFRGS, Porto Alegre, 2015.

BETANCOURT, Alexander. *Historia y Nación*. Medellín: La Carreta Histórica, 2007.

Biblioteca Nacional de Colombia, BNC. *Láminas de la Comisión Corográfica*. Disponible en: <http://www.bibliotecanacional.gov.co/content/1%C3%A1minas-de-la-comisi%C3%B3n-corogr%C3%A1fica>, Sección Biblioteca Digital, Tesoros de la Biblioteca, 2009. Acceso el 7 de febrero de 2017.

Biblioteca Virtual del Banco de la República, BVBB. *Turbay Ayala, Julio Cesar*. Sección Biografías, ¿2005?, Disponible en:

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/turbay-ayala>, Acceso el 3 de noviembre de 2016.

BOIS, Y.A. Exposición: estética de la distracción, espacio de demostración. In: BOLAÑOS, María (org). *La memoria del mundo: cien años de museología 1900-2000*. Gijón: Trea. 2002.

BOLAÑOS, María (org). *La memoria del mundo: cien años de museología 1900-2000*. Gijón: Trea. 2002.

BOTERO, Clara Isabel. *El redescubrimiento del pasado prehispánico de Colombia: viajeros, arqueólogos y coleccionistas 1820-1945*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2006.

BREFE, Ana Claudia Fonseca. *O Museu Paulista*. Affonso Taunay e a memória nacional, São Paulo: Editora UNESP: Museu Paulista, 2005. 333 p.

BUSHNELL, David. *Colombia, una nación a pesar de sí misma*. De los tiempos precolombinos hasta nuestros días. Colombia: Editorial Planeta. 3° edición. 2004 [1994].

CASTRO, Dicken. Instituto Colombiano de Cultura. Museo Nacional de Colombia. *Carta de Dicken Castro a Gloria Zea de Uribe*. Archivo Central Ministerio de Cultura, Caja No. 1, Carpeta AR-010, Remodelación Museo Nacional, 30 de agosto de 1976, Folio 97.

CINTRÃO, Rejane. As montagens de exposições de arte: dos Salões de Paris ao MoMA. In: DIAS RAMOS, Alexandre. *Sobre o Ofício de Curados*. Porto Alegre: Zouk, 2010.

COLOMBIA. Instituto Colombiano de Cultura. Unión de Museos Latinoamericanos y del Caribe. *Informe General sobre el Sector Cultural*. Archivo Central del Ministerio de Cultura: Caja No. 5 Carpeta AR-056. ¿1982?

\_\_\_\_\_. *Cifras Presupuestales 1970-1988*. Bogotá: Ministerio de Hacienda y Crédito Público. 1990.

COMBARIZA, Marta; LOPEZ, William; CASTELL, Edmon. *Museos y Museologías en Colombia. Retos y Perspectivas*. Bogotá: Cuadernos de Museología. Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio. Dirección de Museos y Patrimonio Cultural. Facultad de Artes. Universidad Nacional de Colombia, 2014.

Comisión de Arquitectura (CA). Instituto Colombiano de Cultura. Museo Nacional de Colombia. *Segunda Reunión de la Comisión de Arquitectura*. Archivo Central Ministerio de Cultura, Caja No. 1, Carpeta AR-007, Comisión de Remodelación Museo Nacional, 3 de marzo de 1975, Folio 18- 20.

\_\_\_\_\_. Instituto Colombiano de Cultura. Museo Nacional de Colombia. *Tercera Reunión de la Comisión de Arquitectura*. Archivo Central Ministerio de Cultura, Caja No. 1, Carpeta AR-007, Comisión de Remodelación Museo Nacional, 10 de marzo de 1975b, Folio 21-23.

\_\_\_\_\_. Instituto Colombiano de Cultura. Museo Nacional de Colombia. *Cuarta Reunión de la Comisión de Arquitectura*. Archivo Central Ministerio de Cultura, Caja No. 1, Carpeta AR-007, Comisión de Remodelación Museo Nacional, 17 de marzo de 1975c, Folio 28-29.

\_\_\_\_\_. Instituto Colombiano de Cultura. Museo Nacional de Colombia. *Informe de la Comisión Asesora de Arquitectura del Museo Nacional*. Archivo Central Ministerio de

Cultura, Caja No. 1, Carpeta AR-007, Comisión de Remodelación Museo Nacional, abril de 1975d, folio 13-15.

\_\_\_\_\_. Instituto Colombiano de Cultura. Museo Nacional de Colombia. *Sexta Reunión de la Comisión de arquitectura*. Archivo Central Ministerio de Cultura, Caja No. 1, Carpeta AR-007, Comisión de Remodelación Museo Nacional, 7 de abril de 1975e, folio 39.

Comisión de Artes Plásticas (CAP). Instituto Colombiano de Cultura. Museo Nacional de Colombia. *Acta #1 Comisión Asesora de Artes Plásticas*. Archivo Central Ministerio de Cultura, Caja No. 1, Carpeta AR-007, Comisión de Remodelación Museo Nacional, 25 de febrero de 1975, Folio 11- 12.

\_\_\_\_\_. Instituto Colombiano de Cultura. Museo Nacional de Colombia. *Acta #5 de la Junta Asesora de Artes Plásticas*. Archivo Central Ministerio de Cultura, Caja No. 1, Carpeta AR-007, Comisión de Remodelación Museo Nacional, 1 de abril de 1975b, Folio 33-34.

\_\_\_\_\_. Instituto Colombiano de Cultura. Museo Nacional de Colombia. *Acta #8 Comisión de Artes Plásticas*. Archivo Central Ministerio de Cultura, Caja No. 1, Carpeta AR-007, Comisión de Remodelación Museo Nacional, 22 de abril de 1975c, Folio 42-43.

\_\_\_\_\_. Instituto Colombiano de Cultura. Museo Nacional de Colombia. *Acta # 11. Comisión de Artes Plásticas*. Archivo Central Ministerio de Cultura, Caja No. 1, Carpeta AR-007, Comisión de Remodelación Museo Nacional, 1 de julio de 1975d, Folio 56- 57.

\_\_\_\_\_. Instituto Colombiano de Cultura. Museo Nacional de Colombia. *Acta # 12 Comisión Artes Plásticas*. Archivo Central Ministerio de Cultura, Caja No. 1, Carpeta AR-007, Comisión de Remodelación Museo Nacional, 11 de mayo de 1977, Folio. 34-44.

Comisión de Historia (CH). Instituto Colombiano de Cultura. Museo Nacional de Colombia. *Acta #1 Comisión de Historia*. Archivo Central Ministerio de Cultura, Caja No. 1. Carpeta AR-007. Comisión de Remodelación Museo Nacional. 26 de febrero de 1975. Folio 16-17.

\_\_\_\_\_. Instituto Colombiano de Cultura. Museo Nacional de Colombia. *Acta No. 2 Segunda Reunión de la comisión Asesora de Historia*. Archivo Central Ministerio de Cultura Caja No. 1, Carpeta AR-009, Actas No. 1-14 Comisión de Historia, 5 de marzo de 1975b, Folio 8-9.

\_\_\_\_\_. Instituto Colombiano de Cultura. Museo Nacional de Colombia. *Tercera Reunión de la Comisión Asesora de Historia*. Archivo Central Ministerio de Cultura, Caja No. 1, Carpeta AR-007, Comisión de Remodelación Museo Nacional, 12 de marzo de 1975c, Folio 24- 27.

\_\_\_\_\_. Instituto Colombiano de Cultura. Museo Nacional de Colombia. *Acta #4 Comisión de Historia*. Archivo Central Ministerio de Cultura Caja No. 1, Carpeta AR-007, Comisión de Remodelación Museo Nacional, 2 de abril de 1975d, Folio 35-38.

\_\_\_\_\_. Instituto Colombiano de Cultura. Museo Nacional de Colombia. *Acta #5 Junta Asesora de Historia*. Archivo Central Ministerio de Cultura, Caja No. 1, Carpeta AR-009, Actas No. 1-14 Comisión de Historia, 9 de abril de 1975e, Folio 18.

\_\_\_\_\_. Instituto Colombiano de Cultura. Museo Nacional de Colombia. *Acta #7 Comisión de Historia*. Archivo Central Ministerio de Cultura, Caja No. 1, Carpeta AR-007, Comisión de Remodelación Museo Nacional, 23 de abril de 1975f, Folio 50-51.

\_\_\_\_\_. Instituto Colombiano de Cultura. Museo Nacional de Colombia. *Acta #10 Comisión de Historia*. Archivo Central Ministerio de Cultura, Caja No. 1, Carpeta AR-007, Comisión de Remodelación Museo Nacional, ¿1975?g, Folio 44-45.

\_\_\_\_\_. Instituto Colombiano de Cultura. Museo Nacional de Colombia. *Acta No. 12. Comisión de Historia*. Archivo Central Ministerio de Cultura, Caja No. 1, Carpeta AR-009, Actas No. 1-14 Comisión de Historia, 28 de enero de 1977, Folio 35- 48.

\_\_\_\_\_. Instituto Colombiano de Cultura. Museo Nacional de Colombia. *Acta No. 13 Comisión de Historia*. Archivo Central Ministerio de Cultura, Caja No. 1, Carpeta AR-009, Actas No. 1-14 Comisión de Historia, 19 de febrero de 1977b, Folio 49- 59.

COREMANS, Paul. Organización de un Servicio Nacional de Preservación de los Bienes Culturales. In: ACOM, *Memorias del Tercer Congreso*. Bogotá: Talleres Cromos, Editores e Impresores Ltda. 1973. Pp. 66-76.

CUERVO, Teresa. Un Legado Fecundo. In: *Un Legado Fecundo. Catálogo de las Fundaciones Beatriz Osorio*. Bogotá: Editora Ángela Santamaría Delgado, 2010.

CURY, Marília Xavier. *Exposição. Concepção, Montagem e Avaliação*, São Paulo: Annablume, 2005. 162 p.

DAIFUKU, Hiroshi. La Importancia de los bienes culturales. In: ACOM, *Memorias del Tercer Congreso*. Bogotá: Talleres Cromos, Editores e Impresores Ltda. 1973. Pp. 52- 63.

DE LA HOZ, Mariela. Nuestro Patrimonio Cultural. *Gaceta*, Bogotá. Vol. 1. No. 7, octubre de 1976. Pp. 30-31.

DE MELLO VASCONCELOS, Camilo. *Imagens da Revolução Mexicana*. O Museu Nacional de História do México. 1940-1982, São Paulo: Editora Alameda, 2007. 231 p.

Departamento de Cundinamarca (DC). Museo Nacional de Colombia. Archivo Histórico. *Ordenanza Número 0028 de 1975 del 28 de noviembre*. Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Vol. 61, 28 de noviembre de 1975, Folio 311.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (org.). *Conceptos Claves de Museología*. Francia: Armand Collin: ICOFOM, 2010.

DÍAZ PIEDRAHITA, Santiago. La Real Expedición Botánica. *Revista Credencial Historia*, Bogotá, Edición 240, diciembre de 2009. Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/diciembre2009/botanica.htm>. Acceso el 7 de febrero de 2017.

División de Museos (DM) Ministerio de Cultura. Museo Nacional de Colombia. *Informe y Propuestas sobre el Museo Nacional*. Archivo Histórico Ministerio de Cultura. Caja No. 1. Carpeta AR-010. Remodelación Museo Nacional. 1975? Folio 1-24.

DUSSAN, Alicia. El museo y el Cambio Cultural. In: ACOM, *Memorias del I y II Congresos*. Bogotá: Talleres Cromos, Editores e Impresores Ltda. 1972.

\_\_\_\_\_. Intervención de Alicia Dussan de Reichel D. In: ACOM, *Memorias del I y II Congresos*. Bogotá: Talleres Cromos, Editores e Impresores Ltda. 1972b.

ECHEVERRI, Álvaro. *Élites y Proceso Político en Colombia. 1950-1978*. Una democracia principesca y endogámica. Régimen Político colombiano en los últimos treinta años. Colombia: 2° ed. Atípicos Editores Ltda. Fondo de Publicaciones –FUAC. 1997.

EL MUSEO como Centro Cultural de la Comunidad. In: ACOM, *Memorias del I y II Congresos*. Bogotá: Talleres Cromos, Editores e Impresores Ltda. 1972.

FERRER, Germán. Problemas y Necesidades de los Museos en Colombia. In: ACOM, *Memorias del I y II Congresos*. Bogotá: Talleres Cromos, Editores e Impresores Ltda. 1972.

\_\_\_\_\_. Qué ocurre con los museos y la política cultural en Colombia. En: ACOM, *Memorias del Tercer Congreso*. Bogotá: Talleres Cromos, Editores e Impresores Ltda. 1973.

FRANCASTEL, Pierre. *Sociología del Arte*. España: Emecé Editores; Alianza Editorial S.A., 1975.

FRANCO, Germán. Instituto Colombiano de Cultura. Museo Nacional de Colombia. *Memorando de Germán Franco a Emma Araujo*. Archivo Central Ministerio de Cultura, Caja No. 1, Carpeta AR-013, Correspondencia- Varios, 29 de enero de 1975, Folio. 1- 4.

GALÁN, Luis Carlos. Ministro de Educación Luis Carlos Galán Sarmiento. Instalación del Congreso Nacional de Museos. In: ACOM, *Memorias del I y II Congresos*. Bogotá: Talleres Cromos, Editores e Impresores Ltda. 1972.

GARCÍA, Sally. Museo Nacional de Colombia. Archivo Histórico. *Memorando de Sally García Jiménez a Maritza Vela*. Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Vol. 65, 22 de agosto de 1979, Folio 199.

\_\_\_\_\_. Museo Nacional de Colombia. Archivo Histórico. *Memorando de Sally García, a Ligia Rangel de Arango*. Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Vol. 65, 11 de diciembre de 1979b, Folio 24.

GONZÁLEZ, Beatriz. ¿Un museo libre de toda sospecha? In: SÁNCHEZ, Gonzalo y WILLS, Emma (Org.) *Museo, memoria y nación: Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro, memorias*. Memorias del Simposio Internacional y IV Cátedra Anual de Historia “Ernesto Restrepo Tirado”, Bogotá: Ministerio de Cultura, 1999. P. 83-97.

\_\_\_\_\_. Formación y trayectoria de las colecciones de historia en el Museo Nacional de Colombia, In: *Memorias De Los Coloquios Nacionales: Arqueología, La Etnografía, La Historia Y El Arte En El Museo*. Bogotá: Ministerio de Cultura, PNUD, Museo Nacional de Colombia, 2001. P.235-246.

\_\_\_\_\_. Formación y trayectoria de las colecciones de arte en el Museo Nacional de Colombia, In: *Memorias De Los Coloquios Nacionales: Arqueología, La Etnografía, La Historia Y El Arte En El Museo*. Bogotá: Ministerio de Cultura, PNUD, Museo Nacional de Colombia, 2001b. P. 325-337.

\_\_\_\_\_. Marta Traba y la Crítica de una Década. In: ZALAMEA, Gustavo (ed.) *El programa cultural y político de Marta Traba. Relectura*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia, 2010. Pp. 69-77

GONZÁLEZ, Beatriz; FAJARDO, Marta. Estudios para los guiones museológicos de la Colección de Bellas Artes del Museo Nacional. *Gaceta*, Bogotá, Sección: La Separata. No. 15, octubre de 1977.

GUERRERO, Francisco. Existencias miserandas y espacios del panóptico. *Cuadernos de curaduría*, Bogotá. N. 6, enero-junio 2008. Disponible en: <http://www.museonacional.gov.co/Publicaciones/publicaciones-virtuales/Documents/existencias06.pdf> Acceso el 2 de enero de 2017.

HERNÁNDEZ, Guillermo. Museo Nacional de Colombia. Archivo Histórico. *Memorando para Emma Araujo de Guillermo Hernández sobre la transferencia de varias obras para la creación del Museo 20 de Julio*. Museo Nacional de Colombia. Centro de Documentación. Vol. 60. 17 de enero de 1975. Folio 530-533.

HERNÁNDEZ, Mario. Medios de Comunicación entre el público y los museos, galerías, casa de cultura, etc. In: ACOM, *Memorias del Tercer Congreso*. Bogotá: Talleres Cromos, Editores e Impresores Ltda. 1973.

Instituto Colombiano de Crédito Educativo y Estudios Técnicos (ICETEX). Museo Nacional de Colombia. Archivo Histórico. *Convocatoria No. 88-76 de la OEA ofreciendo becas a través del ICETEX, para adelantar un curso interamericano de capacitación museográfica*. Museo Nacional de Colombia. Centro de Documentación. Vol. 61. 1976?

Instituto Colombiano de Cultura (COLCULTURA). Museo Nacional de Colombia. Archivo Histórico. *Acuerdo No. 12 del 1 de abril de 1975 por el cual se fijan las tarifas que regirán en el Centro de Restauración*. Museo Nacional de Colombia. Centro de Documentación, Vol. 60, 1 de abril de 1975, Folio 392-395.

\_\_\_\_\_. Instituto Colombiano de Cultura. Museo Nacional de Colombia. *Contrato No. 108/75*. Archivo Central Ministerio de Cultura, Caja No. 1, Carpeta AR-010, Remodelación Museo Nacional, 17 de diciembre de 1975b, folio 72-78.

\_\_\_\_\_. *Catálogo: Próceres y Batallas*. Bogotá: Salvat Editores Colombiana S. A.: Colcultura, 1975c.

\_\_\_\_\_. *Catálogo 25 Salón Nacional de Artes Visuales*. Bogotá: Escala: Colcultura, ¿1975?d

\_\_\_\_\_. Museo Nacional de Colombia. Archivo Histórico. *Acta de donación de la República Federal Alemana al Instituto Colombiano de Cultura*. Museo Nacional de Colombia. Centro de Documentación, Vol. 61, 12 de marzo de 1976, Folio 386.

\_\_\_\_\_. Museo Nacional de Colombia. *Contrato adicional No. 50 Bis/76*. Archivo Central Ministerio de Cultura, Caja No. 1, Carpeta AR-010, Remodelación Museo Nacional. 25 de agosto de 1976b. Folio 87-88.

\_\_\_\_\_. Instituto Colombiano de Cultura. *Gaceta*, Bogotá, Vol. 1. No. 10, mayo de 1977. Pp. 1-36.

\_\_\_\_\_. Instituto Colombiano de Cultura. Museo Nacional de Colombia. *Contrato No. 089*. Archivo Central Ministerio de Cultura, Caja No. 1, Carpeta AR-013, Correspondencia- Varios, 23 de septiembre de 1977b, Folio. 42- 46.

\_\_\_\_\_. *XXVII Salón Nacional de Artes Visuales*. Bogotá: ESCALA: Colcultura, 1978.

JARAMILLO, Pedro Juan. El Valor de lo cotidiano. Una aproximación a la Obra de Dicken Castro. *Mundo*. Bogotá, No. 8, junio 12 de 2003. PP. 16-21

JIMENEZ, Catalina. Aplicación e Instrumentalización de la Doctrina de Seguridad Nacional en Colombia (1978-1982): Efectos en materia de derechos humanos. *Colección*, Bogotá, No. 20, 2009. Pp. 75-105.

JIMÉNEZ, Wilson. El Museo Nacional de Colombia y las Ciencias Naturales entre 1920 y 1935. *Cuadernos de curaduría*, Bogotá. N. 13, diciembre de 2012. Disponible en: <http://www.museonacional.gov.co/Publicaciones/cuadernos-de-curaduria/Documents/cuadernos13FINAL.pdf>, Acceso el 02 de enero de 2017.

JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores. *Una historia del museo en nueve conceptos*. España: Ediciones Cátedra, 2014.

LEE, Alberto. El Archivo Nacional. *Gaceta*, Bogotá Vol. 1. No. 6, septiembre de 1976. Pp. 33-34.

LÖBER, Ulrich. Universidad Nacional de Colombia. Archivo Histórico. *Study guide for the seminar Prácticas en el Museo*. Archivo Histórico de la Universidad Nacional. Colección Emma Araujo de Vallejo, Caja 67, Carpeta 1, ¿1976? F. 40-107.

\_\_\_\_\_. Universidad Nacional de Colombia. Archivo Histórico. *Study guide for the seminar Prácticas en el Museo: Educational program for schools*. Archivo Histórico de la Universidad Nacional. Colección Emma Araujo de Vallejo, Caja 67, Carpeta 3, ¿1976?b f. 517-520.

LÓPEZ, William Alfonso. *Emma Araújo de Vallejo*. Su trabajo por el arte, la memoria, la educación y los museos. Bogotá: Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, 2015. 180 p.

MALLARINO, Ana. Museo Nacional de Colombia. Archivo Histórico. *Carta de Ana Mallarino de Ospina, Superintendente del Centro Nal. De Hotelería y Turismo del SENA a Emma Araújo*. Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Vol. 60, 21 de agosto de 1975, Folio 160.

MARTÍNEZ, Santiago. *S.O.S. por el Museo Nacional*. Carta enviada por Santiago Martínez. *El Tiempo*, Bogotá, 25 de septiembre de 1982. Pp. 12-B.

\_\_\_\_\_. El Museo Nacional. *El Tiempo*, Bogotá, 5 de noviembre de 1982b. Pp. 10-A

MEDINA, Hernando. Museo Nacional de Colombia. Archivo Histórico. *Oficio 0231 de TC. Hernando Medina Aldana Jefe de Información y Prensa de la Policía Nacional a Emma Araújo sobre el traslado del Museo Policía Nacional*. Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Vol. 61, 21 enero de 1976, Folio 483.

MENDOZA, Eduardo. Museo Nacional de Colombia. Archivo Histórico. *Oficio No. 238 de Eduardo Mendoza Varela a Emma Araujo*. Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Vol. 63, 18 de noviembre de 1977, Folio 53.

MOANACK, Gloria. El Museo Nacional: Un ente fosilizado. *El Tiempo*, Bogotá, 24 de octubre de 1982. Pp. 8-10.

MONSALVE, Luisa. Museo Nacional de Colombia. Archivo Histórico. *Memorando de Luisa Monsalve a Emma Araújo sobre el presupuesto del Museo para 1975*. Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Vol. 60, 20 enero de 1975, Folio 370-371.

MORALES, Luis Gerardo. Límites narrativos de los museos de historia. *Alteridades*, México, Vol. 19, No. 37, 2009. Pp. 43-56.

\_\_\_\_\_. La escritura-objeto en los museos de historia. *Intervención*, México, Año 1, No. 1, ene-jun 2010. Pp. 30-38.

MORENO DE ÁNGEL, Pilar. La recuperación de la Biblioteca Nacional. *Gaceta*, Bogotá, Vol. 1. No. 5, agosto de 1976. Pp. 28-29.

MOSSERI, Jacques; NIÑO, Carlos. Montaje Museográfico Museo Nacional, Bogotá. *Proa*, Bogotá, No. 280, abril de 1979. Pp. 30-34.

Museo Nacional de Colombia (MNC) *Catálogo del Museo Nacional*. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional: Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo, 2ª edición. 1968.

\_\_\_\_\_. Instituto Colombiano de Cultura. Museo Nacional de Colombia. *Informe y Propuestas sobre el Museo Nacional*. Archivo Central Ministerio de Cultura, Caja No. 1, Carpeta AR-010, Remodelación Museo Nacional, ¿1975?, Folio 1-24.

\_\_\_\_\_. Museo Nacional de Colombia. Archivo Histórico. *Informe de Actividades Año 1976 Museo Nacional*. Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Vol. 61, 15 de diciembre de 1976, Folio 2-7.

\_\_\_\_\_. Museo Nacional de Colombia. Archivo Histórico. *Álbum Fotográfico Obras de Remodelación 1976. Org. Dicken Castro y Ricardo Rincón*. Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, 1976b.

\_\_\_\_\_. Museo Nacional de Colombia. Archivo Histórico. *Informe de Actividades del Museo Nacional durante el año de 1977*. Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Vol. 63, diciembre de ¿1977?, Folio 2-5.

\_\_\_\_\_. Museo Nacional de Colombia. Archivo Histórico. *Memorias del Coloquio Sobre Museología y Patrimonio cultural, Bogotá 21 al 25 de noviembre de 1977*. Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Vol. 63, ¿1977?b, Folio 66-81.

\_\_\_\_\_. Museo Nacional de Colombia. Archivo Histórico. Documento del Montaje del Museo Nacional. Señalización aconsejada por el Profesor Ulrich Löber. Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Vol. 63, 18 de agosto de ¿1977?c, Folio 325-341.

\_\_\_\_\_. Instituto Colombiano de Cultura. Museo Nacional de Colombia. *Montaje del Museo Nacional. Salas de Historia*. Archivo Central Ministerio de Cultura, Caja No. 1, Carpeta AR-013, Correspondencia- Varios, ¿1977?d, Folio. 22- 38.

\_\_\_\_\_. Museo Nacional de Colombia. Archivo Histórico. *Acta de Reunión en la Dirección del Museo Nacional sobre su remodelación*. Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Vol. 64, 12 de abril de 1978, Folio 664-665.

\_\_\_\_\_. Museo Nacional de Colombia. Archivo Histórico. *Sala Conquista, Colonia y Ciencias. Distribución de Vitrinas*. Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Detalles plano 1043/PL0097, ¿1978?b.

\_\_\_\_\_. Museo Nacional de Colombia. Archivo Histórico. *Organigrama Administrativo del Museo Nacional*. Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Vol. 64, 1 de octubre de 1978c, Folio 179.

\_\_\_\_\_. Museo Nacional de Colombia. Archivo Histórico. *Informe de Actividades del Museo Nacional durante el año de 1978*. Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Vol. 65, 9 de enero de 1979, Folio 602-606.

\_\_\_\_\_. Instituto Colombiano de Cultura. Museo Nacional de Colombia. *Planos de las Salas 2º y 3º piso del Museo Nacional*. Archivo Central Ministerio de Cultura, Caja No. 2, Carpeta AR-019, Proyectos Planeación Cultural, ¿1979?b, Folio 11 y 12.

\_\_\_\_\_. Museo Nacional de Colombia. Archivo Histórico. *Programa Conferencia para los Empleados del Museo Nacional Materiales que componen un bien mueble*. Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Vol. 66, 7 de febrero de 1980, Folio 479-480.

\_\_\_\_\_. Museo Nacional de Colombia. Archivo Histórico. *Organigrama General del Museo Nacional* Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Vol. 68, junio de 1981, Folio 291.

\_\_\_\_\_. Museo Nacional de Colombia. Archivo Histórico. *Resumen relacionado con la creación, organización y funcionamiento del Departamento Educativo del Museo Nacional*. Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Vol. 69, ¿1982?, Folio 752-760.

NIETO, Lucy. Cosas que pasan. ¿Y el Museo? *El Tiempo*, Bogotá, 10 de noviembre de 1982. Pp. 7-C.

NORA, Pierre. *Pierre Nora en Les Lieux de mémoire*. Chile: LOM Ediciones, traducido del francés por Laura Masello, 2009. 199 p.

NULLVALUE. Jorge Rojas 1911-1995. *El Tiempo*. Bogotá, Sección Archivo, 21 de mayo de 1995, Disponible en: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-327510>. Acceso el 27/12/2015.

OCAMPO, Javier. De la historiografía Romántica y Académica a la “Nueva Historia” de Colombia. *Gaceta*, Bogotá, No. 12-13, julio/agosto de 1977. Pp. 64-71.

OCHOA, Antonio. Breve historia de la biblioteca del Museo Nacional de Colombia. *Cuadernos de curaduría*, Bogotá. N. 6, enero-junio, 2008. Disponible en: <http://www.museonacional.gov.co/Publicaciones/publicaciones-virtuales/Documents/brevehistoria06.pdf>, Acceso el 02 de enero de 2017

\_\_\_\_\_. Los catálogos: una fuente para la historia del Museo Nacional. *Cuadernos de curaduría*, Bogotá. N. 8, enero-junio 2009. Disponible en: <http://www.museonacional.gov.co/Publicaciones/publicaciones-virtuales/Documents/catalogos.pdf>, Acceso el 02 de enero de 2017.

OLIVEIRA, Cecilia Helena de Salles. O Tempo presente e os sentidos dos museus de história. *Revista História Hoje*, Vol. 2. No 4, dez. 2013. Pp. 103-123.

PÁEZ, Gustavo. Jorge Eliécer Ruíz. *El Espectador*, Bogotá, 6 de abril de 2011, Disponible en: <http://www.elespectador.com/opinion/jorge-eliecer-ruiz>. Acceso el 7 de noviembre de 2016.

PEREIRA, Marcele Regina Nogueira. *Educação Museal*. Entre dimensões e funções educativas: a trajetória da 5ª Seção da Assistência ao Ensino de História Natural do Museu Nacional. Rio de Janeiro: UFRJ. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) Centro de Ciências Humanas e Sociais, UFRJ, Rio de Janeiro, 2010.

PÉREZ, Amada Carolina. Devolverles a los objetos su magia y contener la dispersión: las colecciones y el coleccionismo moderno. In: *Un Legado Fecundo. Catálogo de las Fundaciones Beatriz Osorio*. Bogotá: Editora Ángela Santamaría Delgado, 2010.

PINEDA, Roberto. La aventura de ser antropóloga en Colombia: Alicia Dussán de Reichel Dolmatoff y la antropología social en Colombia. *Maguaré*, Bogotá, Vol. 26, No. 1, Ene- Jun 2012, Pp. 15-40

POSADA, Roberto. D'ARTAGNAN. Un país sin Museo Nacional. *El Tiempo*, Bogotá, 17 de octubre de 1982, Pp. 8-A.

\_\_\_\_\_. D'ARTAGNAN. Torre. Lágrimas de “museólogos”. *El Tiempo*, Bogotá, 10 de noviembre de 1982b, Pp. 13C-14C

POSSAMAI, Zita. Olhares cruzados. Interfaces entre história, educação e museologia. *Museologia & Interdisciplinaridade*. Brasília. Vol. III No. 6, mar /abril de 2015.

POULOT, Dominique. *Museu e Museologia*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

RODRÍGUEZ, María Paola, Origen de la institución museal en Colombia: entidad científica para el desarrollo y el progreso. *Cuadernos de curaduría*, Bogotá. N. 6, enero-junio 2008. Disponible en: <http://www.museonacional.gov.co/Publicaciones/publicaciones-virtuales/Documents/Aproximacionesalahistoria06.pdf>, Acceso el 02 de enero de 2017.

ROLDAN, Mary. Museo Nacional, fronteras de la identidad y el reto de la globalización. In: SÁNCHEZ, Gonzalo y WILLS, Emma (Org.) *Museo, memoria y nación: Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro, memorias*. Memorias del Simposio Internacional y IV Cátedra Anual de Historia “Ernesto Restrepo Tirado”, Bogotá: Ministerio de Cultura, 1999.

ROMERO, Sebastián. Museo Nacional de Colombia. Archivo Histórico. *Memorando de Sebastián Romero a Julio Samper, Secretario General sobre cancelación contratos asesorías*. Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Vol. 69, 1 de octubre de 1982, Folio 394.

\_\_\_\_\_. Museo Nacional de Colombia. Archivo Histórico. *Memorando de Sebastián Romero a Julio Samper sobre solicitud de contrato*. Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Vol. 69, 7 de octubre de 1982b, Folio 365-366.

RUIZ, Jorge Eliécer. Sección: La Separata 18. El nuevo orden cultural internacional. *Gaceta*, Bogotá, Vol. 1 No. 18, 1978. Pp. 15-22.

SALAZAR, Diego Renato. La importancia social del museo y su proyección a la comunidad. In: ACOM, *Memorias del I y II Congresos*. Bogotá: Talleres Cromos, Editores e Impresores Ltda. 1972.

SÁNCHEZ, Efraín. El Museo del Oro. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Bogotá, Vol. 40, No. 64, 2003, pp. 3-48.

SANCHEZ, Gonzalo. El Compromiso Social y político de los intelectuales. *Journal of Iberian and Latin American Research*, Vol. 7, No. 2, 2001. Pp. 133-150.

SANTOS, Myriam Sepúlveda dos. *A escrita do passado em museus históricos: museu, memória e cidadania*. São Paulo: Garamond, 2006.

SEGURA, Martha. *Itinerario del Museo Nacional de Colombia 1823-1994*, Tomo 2. Historia de las Sedes. Bogotá: Colcultura, Museo Nacional de Colombia, 1995.

\_\_\_\_\_. *Itinerario del Museo Nacional de Colombia 1823-1994*, Tomo 1. Cronología. Bogotá: Colcultura, Museo Nacional de Colombia, 1995b.

TRABA, Marta. Mirar en Bogotá. *Gaceta*. Bogotá, Vol. 1, No. 3, 1976. Pp. 22-23.

TRIMMIÑO, Guillermo. Intervención del Doctor Guillermo Trimmiño Arango. In: ACOM. *Memorias del IV Congreso Nacional y I Internacional*. Bogotá: Talleres Cromos, Editores e Impresores Ltda. 1974.

URIBE, Patricia. Museo Nacional de Colombia. Archivo Histórico. *Carta de Patricia Uribe, Secretaria Privada Encargada del Ministerio de Educación a Emma Araújo*. Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Vol. 61, junio 4 de 1976, Folio 270.

URREGO, Miguel Ángel. *Intelectuales, Estado y Nación en Colombia*. Bogotá: Universidad Central –DIUC: Siglo del Hombre Editores, 2002.

VÁSQUEZ, Mario. Capacitación Museográfica. Problemática de los Museos en América Latina. In: ACOM. *Memorias del IV Congreso Nacional y I Internacional*. Bogotá: Talleres Cromos, Editores e Impresores Ltda. 1974.

VEGA, Carlos Mauricio. Se reabre el Museo Nacional. Otra obra de Colcultura en Bogotá. *El Espectador*, Bogotá, agosto 1 de 1978. Pp. 11-A

VELEZ VELEZ, Luis Fernando. Algunas Ideas sobre los Museos y el Desarrollo Turístico. In: ACOM, *Memorias del I y II Congresos*. Bogotá: Talleres Cromos, Editores e Impresores Ltda. 1972.

\_\_\_\_\_. Razones de ser y logros del III Congreso. In: ACOM, *Memorias del Tercer Congreso*. Bogotá: Talleres Cromos, Editores e Impresores Ltda. 1973

VELEZ, Graceliano. Ponencia presentada al segundo Congreso Nacional de Museos, reunido en Bogotá. In: ACOM, *Memorias del I y II Congresos*. Bogotá: Talleres Cromos, Editores e Impresores Ltda. 1972.

VILLEGAS, Ramiro; SOKOLOFF, Boris. Museo Nacional de Colombia. Archivo Histórico. *Levantamiento y Propuesta 1975*. Ministerio de Cultura. Centro de Documentación. Carpeta BOG-1659-05, junio de 1975, f. 1-12.

\_\_\_\_\_. Instituto Colombiano de Cultura. Museo Nacional de Colombia. *Estudio para las Reformas en el Edificio del Museo Nacional*. Archivo Central Ministerio de Cultura, Caja No. 1, Carpeta AR-010, Remodelación Museo Nacional, Julio 30 de 1975b, Folio 25- 60.

ZEA, Gloria. Presentación. In: *Ramón Torres Méndez*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura. 1975.

\_\_\_\_\_. Separata 10. La Nueva Cultura Colombiana. *Gaceta*. Bogotá, Vol. 1. No. 10, mayo de 1977. Pp. 15-22.

\_\_\_\_\_. Presentación. In: MNC, *Roberto Pizano*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978.

\_\_\_\_\_. Museo Nacional de Colombia. Archivo Histórico. *Carta de Gloria Zea de Uribe a Emma Araújo*. Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Vol. 66, julio 23 de 1980, Folio 235-236

\_\_\_\_\_. Gloria Zea defiende a exdirectora del Museo Nacional. *El Tiempo*, Bogotá, 19 de noviembre de 1982, Pp. 14- C.

7 APÉNDICE 1. LISTA DE EXPOSICIONES TEMPORALES EN EL MUSEO NACIONAL ENTRE 1975 Y 1982<sup>53</sup>

	Exposiciones históricas	Exposiciones de artistas nacionales	Exposiciones internacionales	Otros
1975	Próceres y Batallas/ MNC y Editorial Salvat/1975	Ramón Torres Méndez/ División de Museos / junio 1975	Arte Medieval Español/ Colcultura, Instituto de Cultura Hispánica y el Instituto Colombiano de Cultura Hispánica / abril-mayo 1975	Iglesias y Calles de Santander del Sur /MNC/ octubre 7 a 20 de 1975
	Las Armas de la paz/ MNC/octubre 23 a noviembre de 1975	I Salón de Artes Plásticas de ACOPEX/ ACOPEX y MNC/ 19 de septiembre a 7 de octubre de 1975	Aves de América. Relieves en Metal: Perú, Ecuador, Colombia, Venezuela. Víctor Delfín/ Siderperu y misiones diplomáticas de Ecuador, Colombia y Venezuela. 1975	
	Prehistoria a la Conquista/ MNC e Instituto Colombiano de Antropología/ 1975	XXV Salón Nacional de Artes Visuales / Colcultura/1975	Mapas del cartógrafo de Felipe II Don Juan Martínez y de los documentos históricos de Isabel la Católica y Cristóbal Colón /Embajada de España/ noviembre 1975	
		Primitivistas Colombianos/Museo de Arte Religioso de Duitama y MNC/septiembre 19 a octubre 11 de 1975		

<sup>53</sup> Esta lista fue levantada a través de varios documentos, entre los que se encuentran los catálogos producidos y almacenados en el Centro de Documentación del Museo Nacional de Colombia, además de los informes que presentaba la directora en algunas ocasiones a Gloria Zea o al director de la División de Museos, o a la Subdirección de Comunicaciones Culturales para su divulgación con el cronograma de exposiciones temporales. Algunas exposiciones no se encuentran en ninguno de estos documentos sino en algunas cartas de autorización de préstamo del espacio que otorgaba la Dirección a determinada institución. Se intentó ser lo más riguroso posible, sin embargo, se tiene conciencia de que posiblemente no se encuentran todas las realizadas en el período.

	Retablos y Tapices. Luis Alberto Acuña / MNC/ 15 de octubre (inauguración) de 1975		
<b>1976</b>	<p>XXVI Salón Nacional de Artes Visuales/Colcultura/ 22 de septiembre al 22 de octubre</p> <p>Arte Popular y Artesanías / MNC y Colcultura/3 al 20 de noviembre</p> <p>Pedro Nel Gómez/MNC y Colcultura/ 25 noviembre al 9 de enero de 1977</p>	Serie de Grabados /Colección Cartón de Colombia/1976	
<b>1977</b>	<p>Aspectos de la Cultura Muisca /Colcultura y MNC/ 26 de abril al 20 de junio de 1977</p>	<p>Margarita Holguín y Caro (1875-1959) /MNC/marzo 1977</p> <p>La Nueva Gente del Museo /Colcultura/28 de julio al 7 de septiembre de 1977</p>	Grabados de Yugoslavia / 17 de noviembre al 1 de diciembre de 1977
<b>1978</b>	<p>Aspectos de la Cultura Muisca /Colcultura y MNC/ segunda vez en la sala, inició el 12 de enero</p>	Epifanio Garay/ MNC y Colcultura/ abril 17 a mayo 27 de 1978	<p>Raoul Dufy/ Traído por el Secretariado Francés de la Cultura, el Museo de Arte Moderno de París y la Asociación Francesa de Acción Artística/marzo 1978</p>

	<p>Exposición Commemorativa Centenario de la Muerte General Tomás Cipriano de Mosquera/ MNC/ 7 de octubre al 10 de noviembre de 1978</p> <p>Exposición Precolombina/ Colcultura y MNC/ septiembre 8 a octubre 31</p>	<p>Díaz Vargas /MNC y Colcultura/ junio 1 a julio 1 de 1978</p> <p>El Grabado en Colombia /MNC y Acopex/ julio 10 a agosto 31</p> <p>Roberto Pizano Restrepo. Pinturas /MNC/ Agosto -septiembre 1978</p> <p>XXVII Salón Nacional de Artes Visuales /MNC y Colcultura/ noviembre 1978- enero 1979</p>	<p>Historia del Vestido /Museo Metropolitano de Nueva York/ enero 17 a febrero 28 de 1978</p> <p>Gustav Klimt y Egon Schiele / Colcultura y Embajada de Austria/ Mayo- junio 1978</p> <p>La Nueva Imagen de Bolívar/Ministerio de Relaciones Exteriores de Venezuela y Colcultura/ Septiembre-octubre 1978</p> <p>Cuentos Jasidicos Pintor Arik Brauer/MNC y el pintor/ Octubre- noviembre 1978</p>
1979	<p>Gonzalo Jiménez de Quesada/ MNC/ hasta el 30 de abril de 1979</p> <p>Aspectos de la Cultura San Agustín: diciembre 20 a febrero 20 de 1980</p>	<p>Epifanio Garay/ MNC y Colcultura/ mayo 11 a junio 30 1979</p> <p>Acuarelistas Antioqueños/MNC/ julio 13 a agosto 24 de 1979</p> <p>Historia del Grabado en Colombia/ MNC/ septiembre 7 a octubre 29 de 1979</p> <p>Retrospectiva de Feliza Bursztyn/ MNC/ noviembre 8 al 30 de 1979</p>	

1980	<p>Sesquicentenario de la Muerte del Libertador / MNC y Centro de Restauración/ octubre de 1980</p> <p>Expedición Botánica /MNC/ 17 de septiembre de 1980 a mayo de 1981</p>	<p>Feliza Bursztyn / MNC/ septiembre 1980</p> <p>Colombia en Blanco y Negro / MNC y Colcultura/ octubre de 1980</p> <p>XXVIII Salón Nacional/ Colcultura/ noviembre 1980</p> <p>Muestra de Fotografía Semana de la Cultura Negra/ ICANH/ 27 al 31 de octubre de 1980</p>	<p>Gráfica Cubana/ no se especifica/ julio 1980</p> <p>Gráfica y Dibujo/ Venezuela/ julio 1980</p>	<p>Muestra de metodología y procesos de restauración / MNC y Centro de Restauración/ Colcultura/ Agosto-septiembre 1980</p> <p>Exposición didáctica “El Árbol” / MNC/ 27 de marzo de 1980</p>
1981		<p>Muestra del Barroco en Colombia/MNC/Abril-mayo de 1981</p> <p>Obras del Taller de Rubens y su influencia en Bogotá/MNC y Colcultura/27 de mayo- 15 de junio 1981</p> <p>Colombia en Blanco y Negro y 23 fotógrafos en la Bienal de Venecia/MNC y Colcultura/ julio 23 a septiembre 6 de 1981</p>	<p>José Clemente Orozco/ Colcultura y la Embajada de México/ Septiembre-octubre 1981</p> <p>Expomarca Latinoamérica/ No se especifica/ septiembre 9 a 30 de 1981</p> <p>Hundertwasser/ Embajada de Austria/ octubre 27 a noviembre 17</p>	

	Salón Atenas/ MNC y Museo de Arte Moderno/ noviembre 20 de 1981 a enero 15 de 1982	Exposición Haitiana/ Sin especificar/ octubre 6 a 25 de 1981	
1982	Gabriel Giraldo Jaramillo /MNC/ enero 20 a marzo 21 de 1982	Fotografías Juan Ramón Giraldo/MNC/Bogotá abril 15 a mayo 16 de 1982	Ritos Afro-brasileros Xango/ Instituto Colombo- alemán/ junio 15 al 30 de 1982
		Roberto Paramo/MNC y Colcultura/ abril 15 a mayo 31 de 1982	Johannes Vermeer/ Sin especificar/ noviembre de 1982
		Acuarelistas Antioqueños/MNC/ junio 3 a julio 19 de 1982	
		Historia del Grabado en Colombia/ MNC/ julio 22 a septiembre 20 de 1982	
		Fernando Urbina "Metamorfosis del Hombre Serpiente/ Sin especificar/ octubre de 1982	
		Gonzalo Ariza/MNC/ noviembre de 1982	

**8 APÉNDICE 2. LISTA DE EMPLEADOS DEL MUSEO NACIONAL PARA 1978 RELACIONANDO CARGOS Y FUNCIONES**

<b>Nombre</b>	<b>Cargo</b>	<b>Funciones</b>
Natalia de Rosas	Aux. De Oficina. Informadora	Vigilancia Sala Conquista- Colonia Ciencias
Marina Ortiz Sáenz	Aux. De Oficina. Informadora	Vigilancia Sala República
Cecilia de Pérez	Aux. De Oficina. Informadora	Vigilancia Sala República
Luz Beatriz Jiménez	Aux. De Oficina. Informadora	Vigilancia Sala Fundadores
Bárbara de Casa	Aux. De Oficina. Informadora	Vigilancia Sala Independencia
Fabiola Rojas	Aux. De Oficina. Informadora	Vigilancia Sala Independencia
Tulia Correa de Pérez	Aux. De Oficina. Informadora (prestada del Museo 20 de julio.)	Vigilancia Sala Teresa Cuervo
Clemencia Lagos R.	Aux. De Oficina. Informadora	Vigilancia Sala Pintura Nacional. Manejo y Mantenimiento de los 4 depósitos de Bellas Artes. Tercer Piso
Mirtha Hernández	Aux. De Oficina. Informadora	Vigilancia Pintura Nacional. Colabora en Investigaciones
María Olga de Manrique	Aux. De Oficina. Informadora	Vigilancia Sala Alberto Urdaneta. Manejo Biblioteca del Museo
Carmenza de Gómez	Aux. De Oficina. Informadora (Incapacitada)	Vigilancia Sala Conquista- Colonia Ciencias. Manejo Biblioteca del Museo

Stella de Parra	Supervisora de Personal. Auxiliar	Manejo de fichas, archivo y mantenimiento de los depósitos de Historia
Jesús A. Fernández	Aux. Servicios Generales	Ayudante de la Dirección. Auxiliar de Vigilancia 2º piso. Mantenimientos del edificio
Artemio Vargas	Aux. Servicios Generales (Traslado de Almacén)	Vigilancia Sala Alberto Urdaneta
Efraím Chaparro	Aux. Servicios Generales	Aseo baños 3er. Piso, aseo salas 3er piso, auxiliar de vigilancia 3er piso. Depósito de materiales y elementos de oficina, solicitudes de Carlos Niño relacionadas con el montaje
Carlos Gómez	Aux. Servicios Generales	Aseo salas 3er piso, aseo baños 3er piso. Retoques de pintura y mantenimiento del edificio
Álvaro Panche	Aux. Servicios Generales	Aseo salas República y Conquista, baño 2º piso, dirección y Secretaría. Arreglo y mantenimiento de jardines.
Gilberto Morera	Aux. Servicios Generales	Aseo zonas exteriores del Museo, aseo salón de Exposiciones, teatro
Juan Hurtado	Aux. Servicios Generales	Aseo Salas Fundadores e Independencia Hall del 2º piso, escaleras. Mensajería
Pedro Fajardo	Aux. Servicios Generales	Recorre el Museo durante el día, aseo hall de entrada y Salón de Exposiciones
Juan Bermúdez	Celador	Hace celaduría nocturna en rotación
Antonio Mendoza	Celador	Celaduría diurna primera portería

Avelino Sánchez	Aux. Servicios Generales	Labores de carpintería, manejo de depósitos de materiales del edificio. Aseo y organización de depósito de la arquería, reemplazo de celadores.
Manuel Atara	Celador nocturno	
Carlos Julio Cortes	Conductor	Mensajería
Clara de Forero	Secretaria	Administración del personal, asistente de la dirección, coordinación de los espectáculos del teatro, asesoría a la sala de exhibiciones en colaboración con la sección de Artes Plásticas.
Leonor Aya de Díaz	Aux. De Oficina	Elaboración del Guion Museográfico, levantamiento de los planos de salas de exhibición, colaboración en las investigaciones, visitas guiadas

**9 APÉNDICE 3. LISTA DE EMPLEADOS DEL MUSEO NACIONAL PARA 1979 RELACIONANDO CARGOS Y NIVEL DE ESTUDIOS**

<b>Cargo</b>	<b>Nombre</b>	<b>Estudios</b>
Directora	Emma Araujo de Vallejo	Primarios Secundarios- Bachiller Universitarios: Historia del Arte, Arte del Medioevo, Arte Moderno, Arte Contemporáneo
Administradora	Sally Yolanda García	Primarios Secundarios- Bachiller Universitarios: Técnica Administración Pública, Técnica Supervisión Administrativa, Técnica Relaciones Industriales, Especialista en Administración y Gerencia Cooperativa. Otros: Cibernética Social y Creatividad Comunitaria, Educación de Adultos, inglés, francés, ruso
Archivista	Leonor Aya de Díaz	Primarios Secundarios- Bachiller Universitarios: Licenciada Arte y Decoración Arquitectónica Otros: inglés, Contabilidad
Supervisora	Stella Gómez de Parra	Primarios

		<p>Secundarios: 5</p> <p>Otros: Comercio, Capacitación Museográfica, Prácticas de Museos, Introducción a la Restauración, Simposio Internacional Latinoamericano, Conferencias de Arte, Curso de Educación Cooperativo y Contabilidad, actualmente cursa en la Escuela de Museología para Auxiliares y Técnicos.</p>
Técnico Operativo	Mirta Hernández Zabala	<p>Primarios</p> <p>Secundarios- Bachiller</p> <p>Universitarios: Matemáticas y Física, 3 semestres. Ingeniería Industria sexto semestre. Contabilidad, Museología, Prácticas de Museos, Historia de Colombia.</p>
Secretaria	Alicia Torres Jiménez	<p>Primarios</p> <p>Secundarios- 5 Normalista</p> <p>Otros: Comercio, inglés, Secretariado General “Sena”, Educación Cooperativa y Contabilidad.</p>
Ayudante de Oficina	María Ortiz Sáenz	<p>Primarios- 5</p> <p>Secundarios-5</p>
Ayudante de Oficina	Marly Mosquera Rentería	<p>Primarios-5</p> <p>Secundarios- Bachiller</p> <p>Otros: Mecanografía, Bibliotecología.</p>
Ayudante de Oficina	Carlos Julio Cortes	<p>Primarios-5</p> <p>Secundarios-3</p>
Ayudante de Oficina	Bárbara Guarín de Casas	<p>Primarios-5</p> <p>Secundarios-2</p>

		Otros: Capacitación Museográfica
Ayudante de Oficina	Cecilia de Pérez	Primarios-5 Secundarios-4 Otros: Capacitación Museográfica, Historia
Ayudante de Oficina	Rosa M. Berthel Suarez	Primarios-5 Secundarios- Bachiller Universitarios: 2 semestres Administración de Empresas
Ayudante de Oficina	Maritza Vela Garzón	Primarios-5 Secundarios Universitarios: 2 semestres Administración Turística, inglés, francés, italiano.
Ayudante de Oficina	Pilar Guzmán de Jara	Primarios-5 Secundarios- Bachiller Universitarios: 4 semestre Idiomas
Auxiliar Administrativo	Pedro J. Fajardo Mendoza	Primaria-5
Auxiliar Administrativo	Efraím Chaparro	Primaria- 5
Auxiliar Servicios Generales	José Antonio Mendoza	Primaria – 5
Auxiliar Servicios Generales	Álvaro Panche	Primario- Secundaria-1 Otros: Cooperativismo, Historia
Auxiliar Servicios Generales	Gilberto Moera U.	Primaria Otros: Cooperativismo, Historia
Celador	Rubén Garay Quevedo	Primarios- 5

Auxiliar Servicios Generales	Juan Hurtado Abarcón	Primarios – 5
Auxiliar Servicios Generales	Luis Carlos Gómez	Primarios-5 Secundarios -2
Auxiliar Servicios Generales	Januario Díaz Rodríguez	Primarios- 5 Secundarios- 4 Otros: Taquigrafía 6 meses
Ayudante de Oficina	Tulia Villarreal V.	Primarios- 5 Secundarios- Bachiller Universitarios- 8 semestres diplomacia
Ayudante de Oficina	Jesús A. Fernández	Primarios -5 Secundarios-1 Otros: Cooperativismo y Contabilidad, Museología, Historia.
Conductor	José Israel Ramírez	Primarios- 5
Celador	Juan de J. Bermúdez	Primarios- 5