

Ana Cecilia
Escobar
Ramírez

EL MUSEO QUE IMAGINÓ UN PAÍS



OTRAS COLOMBIAS POSIBLES



OTRAS
COLOMBIAS
POSIBLES

OTRAS
COLOMBIAS
POSIBLES

El museo que imaginó un país

Disputas y modernización en el Museo
Nacional de Colombia (1975-1982)

ANA CECILIA
ESCOBAR
RAMÍREZ





Ministra de las Culturas, las Artes y los Saberes

Yannai Kadamani Fonrodona

Viceministra de los Patrimonios, las Memorias y la Gobernanza Cultural

Saia Vergara Jaime

Viceministro de las Artes y la Economía Cultural y Creativa (e)

Fabián Sánchez Molina

Secretaría general

Luisa Fernanda Trujillo Bernal

Director del Archivo General de la Nación

Francisco Javier Flórez Bolívar

Jefe de la Oficina Asesora de Comunicaciones MinCulturas

Óscar Javier Cuenca Medina

Grupo MiCasa

Sergio Zapata León

María Lucía Ovalle Pérez

Dilian Querubín González

Simón Uprimny Añez

María José Castillo Ortega

Paola Caballero Daza

Andrés Ramírez Muriel

Archivo General de la Nación

Jorge Alberto Cote Rodríguez (líder de comunicaciones)

María Paula Díaz Castro (editora)

Diana Carolina Delgado Guzman (diseñadora gráfica)

Diseño y diagramación de la colección

Alejandro Medina Florián

Corrección de estilo

Juan Pablo Parra

María Paula Díaz Castro

Gestión administrativa

Vannessa Holguín Mogollón

Asesoría legal

Yivy Katherine Gómez Pardo

Primera edición: febrero de 2026

ISBN (impreso): 978-958-8242-46-0

ISBN (digital): 978-958-8242-47-7

Título de la publicación

El museo que imaginó un país

Disputas y modernización en el Museo Nacional de Colombia (1975-1982)

Autora

© Ana Cecilia Escobar Ramírez

Fotografía de portada

© Museo Nacional de Colombia (1977).

Centro de Documentación, Archivo Histórico.

© Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes

© Archivo General de la Nación

Esta publicación cuenta con el apoyo de Corpoélite.

Está prohibida, sin la autorización escrita del editor, la reproducción total o parcial del diseño y del texto de esta obra por cualquier medio o procedimiento.

Está prohibida la venta de esta obra.

En busca de otras Colombias posibles

Francisco Javier Flórez Bolívar
Director del Archivo General de la Nación

En 1974, la editorial Antares publicó *El hombre colombiano*, resultado de quinientos programas radiales que Manuel Zapata Olivella había dedicado a reflexionar sobre la identidad nacional. No era un proyecto más en el panorama intelectual de su tiempo: se trataba de uno de los esfuerzos más ambiciosos por comprender el origen, la composición y el sentido de lo que significaba ser colombiano. Partiendo de un estudio profundo de la historia y de su relación con la cultura, Zapata Olivella propuso una explicación distinta a la versión oficial: una mirada compleja sobre el mestizaje y su impacto en la idiosincrasia del país. Frente a quienes veían la mezcla de pueblos como un simple proceso de asimilación hacia un modelo dominante, él afirmaba que en Colombia la diversidad no se borraba: se transformaba y persistía como una fuente creadora.

En su diagnóstico, esa diversidad había sido mistificada y muchas veces negada. “Al introyectarse la mirada discriminadora del conquistador —escribió—, el mestizo aceptó inconscientemente la subvaloración a la que fue sometido, considerando su hibridez como un lastre cultural”. Esa mirada ajena y jerárquica condujo, durante siglos, al ocultamiento de la identidad propia y a la imitación de patrones culturales extraños.

Para él, la respuesta a esa historia borrada, silenciada, estaba en reconocer y potenciar la participación creadora de los distintos grupos poblacionales que le daban forma a la nación, en particular los indígenas, los afrodescendientes y los sectores populares en general. Al hacerlo, decía, era posible reconstruir una historia más equilibrada. Esta visión dialoga directamente con el espíritu de la colección *Otras Colombias posibles* del Archivo General de la Nación y del Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes, porque ambos parten de una misma certeza: la historia oficial ha dejado en la sombra las luchas y creaciones de gran parte de la población colombiana.

Durante mucho tiempo, la narrativa histórica sobre Colombia enseñada en la escuela y difundida para el debate público se construyó en torno a una galería de héroes y hechos políticos que exaltaba, casi siempre, a figuras de las élites. En ese relato, los aportes de mujeres; comunidades indígenas, afrodescendientes, campesinas, obreras y migrantes, y movimientos sociales quedaban relegados y reducidos a meros datos formales, a simples elementos del paisaje o a anécdotas pintorescas. Esta forma de contar el país, heredera del siglo XIX y de su *historia patria* centrada en próceres y batallas, produjo una memoria incompleta, incapaz de dar cuenta de la verdadera complejidad y heterogeneidad de la nación.

Por fortuna, en las últimas décadas numerosas investigaciones históricas han enriquecido y transformado ese relato, dotándolo de una diversidad antes ignorada. Hoy sabemos que pueblos indígenas y comunidades afrodescendientes participaron activamente en la independencia y en la construcción de la República. También hemos descubierto que la cultura letrada no estuvo reservada exclusivamente a intelectuales varones blancos, sino que, desde finales del siglo XIX, se consolidó una vigorosa tradición intelectual afrodescendiente y popular. Gracias a estas recientes investigaciones, la historia ambiental, los movimientos obreros y las luchas campesinas, entre muchos otros temas, han entrado en escena para ofrecer un panorama más complejo y plural. Sin embargo, estos avances no han permeado con la amplitud necesaria la enseñanza escolar ni el debate público.

Para contribuir a cerrar esa brecha entre los hallazgos de la investigación histórica y su presencia en la conversación ciudadana,

nació la colección *Otras Colombias posibles*. Sus libros invitan a abrir archivos, rescatar memorias y poner en circulación relatos que, hasta ahora, han permanecido confinados en bibliotecas universitarias o en bases de datos digitales. No se trata de reconstruir el pasado desde el vacío, sino de partir de las huellas que persisten: documentos, testimonios orales, canciones, objetos y tradiciones que revelan un mapa distinto del país, donde confluyen voces y miradas que no caben en los márgenes estrechos de la historia oficial.

La colección, compuesta por dieciséis títulos, reúne investigaciones históricas que muestran diferentes maneras de contar a Colombia y que insisten en que todas son necesarias para entenderla.

Un primer grupo de obras recupera el pensamiento de intelectuales afros e indígenas, cuyas narrativas de nación han ampliado los horizontes democráticos. Otro conjunto se adentra en la historia de las mujeres y sus luchas por la igualdad. Este tipo de investigaciones revela que la historia política colombiana no puede comprenderse sin atender a las experiencias de género.

Las culturas campesinas tienen un lugar destacado en la colección, con miradas que retratan la vida rural en medio de la violencia de mediados del siglo xx. Estas aproximaciones van más allá de lo productivo: exploran la identidad, los lazos comunitarios y la relación con el entorno. Algo similar ocurre con las historias de migrantes, que reconstruyen las experiencias de inmigrantes *indeseados* entre finales del siglo xix y las primeras décadas del xx, un tema de renovada relevancia en el contexto actual. Otras ofrecen un relato que apela a la mayoría de nuestras historias familiares, tejidas por las migraciones al interior del país en busca de un mejor prospecto de vida.

El agua, en todas sus formas, también ocupa un lugar central en la colección. Es el caso del estudio del río Magdalena en la época colonial, donde se entrelazan comercio, poblamiento y vida cotidiana. Estos trabajos recuerdan que los ríos fueron, durante siglos, verdaderas columnas vertebrales del territorio. De igual manera, las investigaciones sobre poblaciones costeras y ribereñas como Santa Bárbara de Iscuandé demuestran que la historia urbana no es

exclusiva de las grandes capitales: también se forja en comunidades donde las dinámicas sociales y ambientales son inseparables.

La colección incluye campos de estudio esenciales para la historiografía colombiana contemporánea, como la historia laboral, y uno de sus títulos se centra en el análisis de las luchas por la vivienda en Bogotá a finales de los años veinte del siglo pasado y su relación con los procesos de organización obrera. También explora la intersección entre industria, energía y medio ambiente en regiones como el valle de Sogamoso, evidenciando cómo las decisiones productivas modifican el paisaje e inciden en la salud de las comunidades.

Otras líneas temáticas cuestionan los cánones culturales e iconográficos al analizar cartografías contemporáneas de la memoria cultural afrocolombiana, o al revisar la historia de instituciones culturales como el Museo Nacional. Estos estudios evidencian que dichos espacios funcionan como escenarios de disputa por la memoria.

La relación entre archivos y enseñanza de la historia aparece en investigaciones que rescatan experiencias como el Bachillerato por Radio en los años setenta y ochenta del siglo xx, una iniciativa que acercó el conocimiento de la historia a públicos amplios y diversos, y en otras que centran su atención en los manuales con los que se ha enseñado esta disciplina a lo largo del tiempo. En la misma línea, se documentan trayectorias de líderes sociales y políticos que constituyen testimonios de resistencia frente a la violencia.

Lo que une a todos estos trabajos no es solo su rigor investigativo, sino la voluntad de cuestionar la narrativa única y abrir el espacio a múltiples voces. En este sentido, la colección prolonga la lección de Zapata Olivella: la identidad colombiana no es un bloque uniforme, sino un entramado dinámico de memorias, saberes y territorios. “Una cultura no puede entenderse sin una geografía”, advertía el autor. Las obras aquí reunidas muestran que, en Colombia, esa geografía es tan diversa como sus pueblos y que la interdependencia entre regiones y comunidades ha sido una constante histórica.

Además, estos libros no se limitan a mirar hacia atrás. Al recuperar memorias olvidadas, plantean preguntas urgentes para el presente: ¿cómo garantizar la igualdad de género?, ¿qué significa la reparación histórica para comunidades indígenas y afrodescendientes?, ¿cómo

integrar la justicia ambiental en las agendas políticas?, ¿de qué manera los archivos pueden contribuir a formar ciudadanos críticos?

En un país donde, durante décadas, la historia ha sido reducida a un espacio mínimo dentro del área de ciencias sociales y dejó de enseñarse de manera autónoma, la circulación de estas investigaciones tiene un valor pedagógico incalculable. No se trata de sustituir un relato por otro, sino de construir un mosaico que reúna narraciones diversas, incluso aquellas que se contradicen entre sí, siempre que no promuevan el racismo, la discriminación o el odio. Esa pluralidad de miradas, basada en el respeto y la inclusión, es en sí misma una forma de construir un pensamiento democrático desde la historia.

Al invitar al público lector a recorrer estas páginas abrimos una ventana a esas otras Colombias, a sus paisajes y a sus rostros silenciados históricamente. Proponemos un viaje en el que las palabras, las imágenes y los documentos se convierten en ríos que confluyen, en caminos que se bifurcan y se encuentran. Y también queremos que se sorprenda ante la vitalidad de quienes, a pesar de las borraduras y el silencio, han seguido cantando, escribiendo, cultivando, resistiendo. Porque en cada trazo, en cada voz rescatada, yace la posibilidad de un país más amplio y diverso.

Esta colección, más que un inventario de hechos, puede ser definida como una travesía. Un viaje que empieza abriendo gavetas de archivo y termina en plazas, riberas, veredas y barrios; que camina con cronistas anónimos, canta con bullerengueras, conversa con líderes comunitarios y escucha a quienes nunca tuvieron tribuna. Porque la historia, cuando se cuenta entera, nos permite encontrar esas otras Colombias posibles que, aunque ignoradas, laten con fuerza.

El museo que imaginó un país

**Disputas y modernización en el Museo
Nacional de Colombia (1975-1982)**

Contenido

Agradecimientos	17
Introducción	19
Colombia en la década de 1970	27
La nueva política cultural inaugurada en 1968: el Instituto Colombiano de Cultura	29
La intelectualidad y la cultura colombiana	49
El inicio de la museología como disciplina en Colombia	56
El Museo Nacional de Colombia y la administración de Emma Araújo de Vallejo	71
La entrada de Emma Araújo de Vallejo al museo	82
Emma como Intelectual del Estado. Trayectoria e influencias	83
Modernizando el museo	89
Exposiciones temporales	92
Capacitación de personal	96
La lucha por el espacio físico	103
Prestación de nuevos servicios: biblioteca, teatro, cafetería	105
Gestión de colecciones: catalogación, adquisición y restauración	107
La creación del Departamento Educativo	115
Después de la renovación vienen las críticas. El retiro de Emma Araújo de la dirección	120

La exposición de larga duración	129
La participación de Ulrich Löber	134
El primer piso y la comisión de arquitectura	139
El Museo Histórico: la comisión de historia y las salas del segundo piso	158
El Museo de Arte: la comisión de Artes Plásticas y las salas del tercer piso	177
Consideraciones finales	191
Índice de tablas	193
Índice de figuras	194
Índice de imágenes	195
Referencias	195
Anexos	211

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

Agradecimientos

Antes que nada, deseo agradecer al convenio OEA-GCUB por brindarme la oportunidad de realizar mis estudios de maestría en Brasil. Este tipo de acuerdos internacionales permite que personas como yo —mujeres de escasos recursos, pero con un profundo deseo de continuar su formación— puedan alcanzar sus metas profesionales y crecer en lo personal. La educación es, y seguirá siendo, una herramienta poderosa para construir una sociedad más equitativa y diversa.

Quiero reconocer también a todas las personas funcionarias que me apoyaron en la búsqueda de información. Cada descubrimiento en el archivo y cada jornada de investigación fueron la excusa perfecta para largas conversaciones que, sin duda, enriquecieron las conclusiones aquí presentadas.

Siempre que se parte de casa, el corazón se divide en dos: una parte se queda y la otra viaja en busca de nuevas experiencias. Por eso, estos agradecimientos quedarían incompletos sin mencionar a quienes, desde el calor del hogar, me ofrecieron su apoyo incondicional. A mi pequeña familia (Maite y Óscar), a mi gran familia y a los que considero hermanas y hermanos de la vida, sepan que siempre tendrán un lugar en mi corazón y, con ello, mi lealtad.

Agradezco, además, a quienes me acogieron en tierras extranjeras como si fuera parte de su familia. A mi orientadora, Zita Possamai, quien con su inmensa paciencia y guía me abrió un campo vasto de investigación y me tendió una mano amiga cuando aún no podía articular palabra en portugués. Y a todas las mujeres con

quienes compartí este camino: no me queda más que darles las gracias. Gracias totales.

Introducción

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

Si se preguntara al público general cuál es la primera palabra que surge al pensar en un museo, es probable que la respuesta se asocie con lo antiguo o lo permanente. Quizá por ello muchas personas visitan una institución museal solo una vez. Sin embargo, cualquiera que haya trabajado en este ámbito —como la autora de esta investigación— sabe que los museos cambian, se renuevan y respiran. Ya autores como Abreu (1996), Brefe (2005), Oliveira (2013), Vasconcellos (2007) y Alves (2015) han definido el museo como un espacio donde se (re)construye la memoria de forma constante; un territorio de disputas sobre lo que se olvida y lo que se recuerda y un escenario dinámico en el que convergen tensiones, encuentros y lecturas divergentes del pasado.

No fue difícil, entonces, llegar a una primera premisa: así como la mayoría de los museos abordan temas históricos, la institución en sí misma puede y debe ser estudiada históricamente. Durante mi trabajo en museos, se me solicitó investigar la historia de estas instituciones. Ello me permitió realizar un primer acercamiento a los tipos de documentos, a los problemas metodológicos propios de esta rama de la historia y a la escasa historiografía disponible sobre el tema. Todo esto me llevó a reconocer la necesidad de ampliar

horizontes y buscar referentes en otras latitudes. Gracias al convenio OEA-GCUB en 2015, bajo la dirección de Zita Possamai y en el marco de la línea de investigación História, Memória e Educação del Programa de Posgrado en Educação de la Universidade Federal do Rio Grande do Sul, este trabajo tomó nuevos rumbos y se enriqueció con la vasta bibliografía brasileña sobre museos.

Mi primer acercamiento al campo museal había sido precisamente en el Museo Nacional de Colombia (MNC). No solo porque fue uno de los primeros museos que visité, sino porque en 2011 recibí una breve capacitación en museología y una introducción al esquema administrativo de la institución. La elección de esta institución como espacio y objeto de investigación exigió profundizar en los distintos tipos de museo y en las implicaciones conceptuales que ello supondría para la investigación. Autoras como Breffe (2005) y Jiménez-Blanco (2014) han analizado la categoría de “museo nacional”, ubicando su surgimiento en el siglo XIX, cuando se volvió fundamental articular una nación mediante un imaginario compartido, una tradición y una memoria capaces de distinguir un país de otro, marco que permitió comprender cómo el Museo Nacional de Colombia (MNC) se inscribe en esa lógica y qué narrativas históricas ha privilegiado en la construcción de la identidad nacional.

La elección de la temporalidad —1975 a 1984— respondió a una inquietud surgida tras una lectura inicial de la historia del MNC: ¿cómo fue transformado el museo después de veintiocho años de una administración que, aparentemente, lo mantuvo intacto? Esta pregunta partía de la premisa —arriesgada y probablemente errónea— de que durante la dirección de Teresa Cuervo (1946–1974) el museo no experimentó cambios significativos. Al mismo tiempo, abría la puerta para estudiar la figura de Emma Araújo y su papel renovador al frente de la institución. Esta idea se vio reforzada al encontrar la polémica en torno a su renuncia, en la cual se criticaba duramente su gestión por haber roto con la línea de la antigua dirección, un malestar que sugería tensiones más profundas.

De la misma forma, en 2015 se publicó el libro *Emma Araújo de Vallejo. Su trabajo por el arte, la memoria, la educación y los museos*, de William López, cuyo objetivo fue rescatar la trayectoria vital y

profesional de esta figura mediante entrevistas realizadas entre 2008 y 2013. El libro, dividido en una primera parte de aproximaciones teóricas y una segunda de carácter biográfico, resultó especialmente estimulante para la presente investigación, tanto por su valioso aporte documental como por las preguntas que despertó en torno a la figura de Emma Araújo, que terminaron de definir el problema de investigación.

Así, tras revisar la literatura básica sobre historia de los museos y su marco teórico, este trabajo se planteó en el cruce de tres campos: la historia cultural, la historia de la educación y, por supuesto, la museología. Cada uno de ellos aportó herramientas que, en conjunto, permiten ofrecer una visión amplia de la historia del MNC entre 1975 y 1982.

De esta forma, la historia cultural aportó, especialmente, nociones para reconocer y analizar los materiales producidos por el museo —su exposición, catálogos, guiones museológicos y expográficos, así como los planos—, entendiéndolos como fuentes históricas que permiten formular nuevas preguntas y explicaciones sobre el pasado. Igualmente, permitió un acercamiento al concepto de narrativa, entendiéndola como una representación de la realidad:

La narrativa de la historia está asociada a la representación de la realidad, que es considerada siempre como un movimiento con cierta autonomía en relación con el mundo de las acciones humanas. Las representaciones, a medida que se forman, se distancian de su origen, volviéndose nuevos objetos capaces de interferir directamente en el mundo que las creó (Sepúlveda dos Santos, 2006, p. 19. Traducción propia).

La historia de la educación permitió reconocer al museo como otro espacio formativo, en el cual la divulgación y la transmisión de conocimientos, así como la formulación de narrativas —en este caso, representaciones de lo nacional— forman parte de sus objetivos fundacionales.

El museo es el lugar del educar, pues se constituye como un espacio de creación de representaciones sobre el mundo y las cosas, proponiendo

visiones del mundo y versiones de la historia; determinando comportamientos y prácticas; y por encima de todo, colocándose como lugar autorizado y socialmente legitimado para tal (Possamai, 2015, p. 24. Traducción propia).

Por último, la museología permitió profundizar en el proceso de musealización, entendido como la operación mediante la cual los objetos son retirados de sus contextos originales y resemantizados en un nuevo espacio —la exposición— con el propósito de ser conservados, investigados y exhibidos (*ibid.*, pp. 23-24). Este proceso adquiere particular relevancia en los museos de historia, donde se produce lo que Morales denomina *interferencia museográfica* (2010): una mediación expográfica¹ que genera un efecto de presencia, una sensación de historia; que confiere a los objetos un valor probatorio del acontecimiento, y que organiza una narrativa histórica situada en un contexto político poscolonial que implica la construcción de identidades colectivas enmarcadas en hegemonías nacionales con fines de dominación política.

Definido el tema, la temporalidad y el marco conceptual para la investigación, siguió la búsqueda documental que se realizó en cuatro instituciones que albergaban información del museo durante esta época.

El Archivo Histórico del MNC constituyó el primer espacio de consulta. Su trabajo de catalogación y digitalización permitió consultar planos, catálogos de exposiciones temporales y un álbum fotográfico sobre el proceso de readecuación del edificio, material que se analiza en el tercer capítulo de esta investigación.

También se trabajó con la documentación del Ministerio de Cultura, distribuida entre el Centro de Documentación —donde se conservan los materiales más recientes— y el Archivo Central. Del primero se utilizó la planimetría del estudio arquitectónico

.....
¹ Conviene precisar el uso del término. Tanto Morales Moreno (2009; 2010) como los documentos de archivo emplean *museografía* para referirse al diseño visual de las exposiciones. Sin embargo, el concepto abarca el conjunto de técnicas vinculadas al acondicionamiento del museo, la conservación, la restauración, la seguridad y la exposición (Desvallées y Mairesse, 2010, p. 55). Por ello, aquí se utiliza *expografía* para aludir exclusivamente a lo visual.

realizado por Villegas y Sokoloff en 1975, además de varios números de la revista *Gaceta*, publicada por el Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura). En el Archivo Central se consultó un gran número de actas de las reuniones de las comisiones asesoras de la dirección, documentos de contratación, estudios para la intervención del edificio y parte de la correspondencia intercambiada entre Colcultura y el MNC durante este período.

El Archivo Histórico de la Universidad Nacional de Colombia aportó un conjunto documental significativo. Gracias a la investigación previa de William López, Emma Araújo donó allí su archivo personal. La familia del alemán Ulrich Löber —asesor internacional de la readecuación del museo, vinculado a través de un convenio con la embajada alemana— también donó varias cajas con documentos relacionados con su trabajo en Colombia. De este conjunto se extrajo material sobre el programa educativo del museo —informes, cartillas y fotografías de talleres—, así como un recuento elaborado por la propia Emma Araújo sobre su renuncia, compuesto por recortes de prensa de la época.

Finalmente, la Biblioteca Luis Ángel Arango proporcionó materiales esenciales desde su hemeroteca. Allí fue posible recuperar las memorias de los cuatro primeros congresos de la Asociación Colombiana de Museos (ACOM), así como para revisar revistas como *Proa* y *Revista de Arquitectura*, y periódicos como *El Espectador* y *El Tiempo*.

Esta exhaustiva búsqueda en archivos permitió identificar que el proceso adelantado en el MNC formó parte de un proyecto más amplio liderado por Gloria Zea, directora de Colcultura entre 1974 y 1982. Dicho proyecto incluyó la remodelación de otras instituciones como la Biblioteca Nacional, el Archivo General de la Nación (AGN) y el Teatro Colón. También evidenció que la propuesta del nuevo montaje se inscribía dentro de una reestructuración administrativa y misional más amplia sobre lo que debía ser un museo nacional. Ante ello, la pregunta de investigación se formuló hacia una cuestión central: ¿Cuáles son las narrativas que se establecieron en el

proyecto de modernización² del Museo Nacional de Colombia durante la gestión de Emma Araújo entre 1975 y 1982?

Así mismo, de esta pregunta central se desprendieron otras que dieron forma a los capítulos siguientes: ¿Cuáles fueron las narrativas que justificaron la necesidad de una readecuación total del museo? ¿Qué influencias ejercieron la formación académica de Emma Araújo en Francia, su experiencia profesional junto a Marta Traba en el Museo de Arte Moderno de Bogotá durante los años sesenta y las redes creadas con otros funcionarios del ámbito museal en la configuración de estas nuevas narrativas para el museo? ¿Qué características tuvo el proyecto modernizador que se llevó a cabo? ¿Qué significó ser un museo nacional en la década de 1970? Y, finalmente, ¿cómo fueron concebidas las salas del segundo y tercer piso?


Para dar forma y orden a este estudio, se adoptaron los presupuestos de Poulot (2013) sobre qué analizar en un museo. En primer lugar, es necesario considerar la misión de la institución en el momento de su fundación (en este caso, durante la gestión particular de Emma). En segundo lugar, conviene examinar su estructura administrativa y profesional. En tercer lugar, se debe atender a la colección —qué se dona, qué se adquiere y qué se retira de la exposición—. Finalmente, el edificio mismo adquiere relevancia, pues muestra la historia de adiciones, remodelaciones e incluso reconstrucciones que han configurado la institución.

Partiendo de estas preguntas y de los presupuestos de Poulot, mencionados anteriormente, este libro se divide en tres partes. La primera se enfoca en la Colombia en la década de 1970 y en el rol que jugaba el MNC en el país. Para alcanzar este objetivo, se estudian dos instituciones, el Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura) y la Asociación Colombiana de Museos (ACOM).

.....
² Sobre este punto, debe detallarse que aquí se utilizará la palabra *modernización* (diferente a las expresiones *moderno* o *modernismo*) como una serie de condiciones económicas, sociales y políticas que permiten la llegada de la modernidad a las entidades culturales, la cual se expresa por la renovación de las narrativas expuestas, pero también en los cambios organizacionales que respondían a cambios teóricos que se estaban planteando en el mundo, por ejemplo, con la Mesa de Santiago. Para entender la diferencia entre estos términos, véase Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1989), especialmente el capítulo II.

En la segunda parte se aborda el MNC y la administración de Emma Araújo. Asimismo, se presentan los principales puntos de debate sobre museos discutidos en los congresos de la ACOM y se expone cómo fue ejecutado el proyecto de modernización del Museo Nacional. Para comprender en qué consistió esta propuesta, se contextualiza históricamente la institución antes y después de la llegada de Emma Araújo en 1975. Finalmente, a partir de las polémicas generadas tras su renuncia en agosto de 1982 —incluyendo voces tanto a favor como en contra de su gestión—, se analiza lo que este período significó para la historia del museo.

La última parte está dedicada a la exposición de larga duración y a un análisis detallado de la intervención realizada en el edificio, así como del montaje propuesto para las salas del segundo y tercer piso. Posteriormente, se reserva un espacio para la figura de Ulrich Löber, destacando sus principales aportes como asesor internacional, y se describe la intervención arquitectónica. Por último, se identifican las narrativas de la representación de lo nacional, construidas por cada comisión asesora en las salas de historia y de artes.



**Colombia
en la década
de 1970**



Esta sección examina los debates que tuvieron lugar dentro de Colcultura y de la ACOM. El análisis se apoya en sus principales medios de divulgación sobre política cultural, con el objetivo de entender cómo estas instituciones concebían el papel de los museos en la sociedad colombiana del período estudiado.

Para cumplir este objetivo el apartado se organiza en tres secciones. En la primera, se presenta a Colcultura a través de la revista *Gaceta*, analizando sus discursos y preocupaciones frente al panorama cultural nacional. En la segunda, se aborda el concepto de intelectual y su relación con el Estado, siguiendo la discusión planteada por Miguel Urrego sobre el científico social como modelo de intelectual y la configuración de un campo cultural como rasgo distintivo del período. Finalmente, se examina la ACOM a partir de los anales de sus primeros cuatro congresos y de sus estatutos, estableciendo algunas consideraciones sobre la situación de los museos en Colombia durante esta década.

La nueva política cultural inaugurada en 1968: el Instituto Colombiano de Cultura

Durante el Gobierno liberal de Carlos Lleras Restrepo —tercer mandato del ciclo pactado en el Frente Nacional— se impulsó una reforma general del Estado. Entre los cambios implementados se crearon el Instituto Colombiano de

Cultura y el Consejo Nacional de Cultura, mediante el Decreto 3154 del 26 de diciembre de 1968. Como señala Álvaro Echeverri, esta reforma perseguía objetivos específicos:

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 (1997, p. 288).

Parte de esta transformación consistió en la creación de entidades adscritas a todos los ministerios. Algunos ejemplos incluyen el Consejo Nacional de Integración y Desarrollo de la Comunidad y el Fondo de Desarrollo Comunal en el Ministerio de Gobierno; la Procuraduría General de la Nación y la Contraloría General de la República en el Ministerio de Hacienda; la Corporación Nacional para el Desarrollo del Chocó, el Fondo de Desarrollo y Diversificación de Zonas Cafeteras y el Consejo Superior de Agricultura en el Ministerio de Agricultura; así como el Fondo Nacional del Ahorro, la Corporación Nacional de Turismo y Artesanías de Colombia en el Ministerio de Desarrollo. En el Ministerio de Educación se crearon 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 cuanto a las políticas educativas de este período —que incluyen las culturales, por su estructura administrativa— en *La educación básica primaria y secundaria en Colombia: 1974–1980*, Aristizábal(2015) señala que su desarrollo estuvo marcado por procesos de modernización —burocratización— y descentralización administrativa —creación de Fondos Regionales—. Aunque su marco temporal inicia en 1974, su análisis incluye los últimos años del Frente Nacional y los dos primeros gobiernos posteriores.

Con base en un análisis cuantitativo de los decretos expedidos por cada administración, Aristizábal concluye, por una parte, que

el escaso desarrollo legislativo entre 1974 y 1978 se explica por la movilización social de docentes, padres de familia, académicos y estudiantes, que impidió la promulgación de varias normas. Por otra parte, sostiene que la entrada en vigor del Estatuto de Seguridad del Gobierno de Julio César Turbay Ayala y la consecuente persecución al sindicalismo y a la protesta estudiantil, facilitaron lo que entonces se denominó la *Revolución Educativa*, evidenciada en una triplicación de la legislación emitida.

Aunque Aristizábal identifica la descentralización y la burocratización como rasgos centrales de las reformas educativas de 1974 a 1980, al observar el caso específico de 1968 puede afirmarse que dichas tendencias ya estaban presentes como política estatal. Esta modernización, orientada a consolidar una tecnocracia, amplió el campo laboral e impulsó la incorporación de una clase media profesional al Estado. A su vez, la descentralización abrió la posibilidad de asignar recursos —aunque modestos— a regiones históricamente marginadas, como el Chocó.

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. Al respecto, Urrego 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 (2002, p. 148).

Esta reforma sería el aporte de Lleras Restrepo para el fortalecimiento del Frente Nacional, en lo que Echeverri llama *Régimen de Democracia Restringida*. Según el autor, este período está regido por dos tendencias: calificar los conflictos sociales como un problema de

orden público por parte del Estado, respondiendo a ello con la proclamación constante del estado de sitio, y el abstencionismo electoral como forma de manifestación pasiva y en constante aumento.

De esta forma, el último período de este pacto bipartidista se inauguró con un escándalo por fraude electoral. Misael Pastrana Borrero, el fraudulento ganador, se enfrentó a un candidato ajeno al Frente Nacional y quien representaba la oposición, Gustavo Rojas Pinilla³. El fraude llevó al país a un nuevo momento de inestabilidad política, reflejado en el Paro Nacional de 1971 y la creación de un nuevo movimiento guerrillero, el Movimiento 19 de abril, mejor conocido como M-19. Lo anterior generó 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, desestabilizando aún más la legitimidad de la administración. 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, 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 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 llenas de efectismo electoral como *El presidente de la esperanza* consiguió la mayor

³ 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 hasta 1967. En 1965 crea el partido Alianza Nacional Popular (ANAPO) y en 1970 vuelve a presentarse a los comicios por la presidencia. Su Gobierno es considerado una dictadura militar.

votación en la historia electoral colombiana en lo corrido del siglo⁴. 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 nacional⁵ que simbolizó un grito de revancha popular por la votación de 1974 estuvo a punto de tumbar al presidente López (Ayala, 2003, pp. 325-326).

Frente a estas elecciones es posible añadir otros dos comentarios. La reforma de 1968, además de modernizante y descentralizadora, cumplió la labor de fortalecer el Poder Ejecutivo añadiendo institutos a los ministerios y estableciendo normas sobre la designación de personal entre los partidarios que los siguieran 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 mandato de López y el belisarista durante el de Turbay Ayala (Echeverri, 1997, p. 305).

.....
⁴ Esta participación, aun siendo la mayor, representó apenas un índice del 43 % de participación electoral. En los comicios de 1960 el porcentaje fue de 39 % (Echeverri, 1997, p. 255).

⁵ “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).

Ligado a este comentario, es posible demostrar que con estas elecciones no solo el proyecto político del Frente Nacional 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” (*ibid.*, p. 303).

Esta sucesión familiar es lo que llama Echeverri 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, se concluye que, a través del reconocimiento de las redes familiares y gremiales de ministros —enfocado especialmente en los ministerios de Hacienda, Desarrollo y Agricultura—, no hay una renovación o circulación durante estos veintiocho 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” (1997, p. 312).

Para 1978, después del enfrentamiento en las urnas entre Julio César Turbay Ayala y Belisario Betancur, dando al primero como ganador, se aprecian nuevas dinámicas producto de la deslegitimación del Gobierno y la entrada del problema del narcotráfico al país. Como bien ha ilustrado Urrego, 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” (2002, p. 173). Si bien desde la presidencia 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) (Biblioteca Virtual del Banco de la República, 2005).

La respuesta no se hizo esperar. Alegando problemas de orden interno, Turbay proclamó el estado de sitio en septiembre de 1978, apenas un mes después de asumir la presidencia. Además, puso en marcha la Doctrina de Seguridad Nacional mediante el Decreto 1923. Esta doctrina buscaba “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” (Jiménez, 2009, p. 79).

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 (*ibid.*, 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 reduciéndolas a una ideología anticomunista. Otra de ellas, y que afectó directamente a la clase intelectual, fue el control de los medios de comunicación. Así, las principales editoriales vinculadas a la izquierda se cerraron o limitaron, entre ellas: *Cuadernos Colombianos*, *Estudios Marxistas*, *Teorema* y *Alternativa*.

Con este pico de represión hacia toda crítica al Estado termina el Gobierno Tubay, debilitando a la intelectualidad gracias a la persecución y la censura. Con la entrada de Belisario Betancur a la presidencia en 1982 termina el estado de sitio y se da un giro en la política para el tratamiento de las guerrillas.

Como bien lo explica Catalina Jiménez, 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, con la que Belisario Betancur lograría atraer a los intelectuales de nuevo a los diferentes entes del Estado.

Hasta aquí se han podido establecer algunas características relevantes del período del que trata esta investigación, llamado como pos Frente Nacional. Esta época se enmarca en 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 a 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 proyectos realizados en cada una de sus dependencias. Es necesario recordar antes de seguir, que entre 1968 y 1982, Colcultura contó con dos directores: el primero Jorge Rojas⁶ quien estuvo en el cargo hasta 1974 y, a continuación, Gloria

.....
⁶ 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*. Creó 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” (*El Tiempo*, 1995).

Zea⁷ 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:

- Elaborar, para aprobación del Gobierno Nacional, planes para el desarrollo cultural del país;
- 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;
- Difundir la cultura colombiana dentro del país y en el extranjero, en coordinación con los Ministerios de Educación Nacional y de Relaciones Exteriores;
- 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;
- 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;
- 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;
- 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;
- 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 lo que ellos denominan *cultura colombiana*. Entendida como la política cultural que emana

.....
⁷ 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 hasta el 2016 fue la directora del Museo de Arte Moderno de Bogotá, lo cual intercaló en varios momentos con la dirección de otras entidades como Colcultura, la Ópera de Colombia y el Camarín del Carmen.

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.

El segundo es la preocupación por la divulgación en dos sentidos: el internacional, a través del Ministerio de Relaciones Exteriores, y el nacional, mediante el Ministerio de Educación, trabajo encargado a la subdirección de Comunicaciones Culturales.

La descentralización aparece como un tercer punto. El Instituto Colombiano de Antropología realizó una regionalización del país para estudios y trabajos en la comunidad, que condujo a la aparición de organizaciones de economía mixta (público-privado) para la consecución de diferentes proyectos. Para este fin, se dividió 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. 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 parte de esta estructura.

Debido a la gran cantidad de divisiones que tiene Colcultura, para los fines de esta investigación solo se profundizará lo referente a la Subdirección de Patrimonio Cultural, sección donde estaba vinculado el Museo Nacional a través de la División de Museos, y la División de Publicaciones de la Subdirección de Comunicaciones Culturales.

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 (ahora Archivo General de la Nación), 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.

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

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 m² ocupados por entidades que hacían parte de la Biblioteca y que gentilmente nos devolvieron estos espacios (1976, p. 29).

La readecuación arquitectónica del Museo Nacional hizo parte de un proyecto más amplio de Colcultura de reestructuración y adecuación que abarcó el Teatro Colón, la Biblioteca Nacional y el Archivo Nacional. Todos espacios 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 porqué parte de la política de salvaguarda del patrimonio hacía tanto énfasis en la restauración de estos edificios y los objetos contenidos en ellos.

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

Comprobar y asegurar la continuidad de los derechos e intereses del Estado y de las personas físicas y morales. Proporcionar a la administración un instrumento eficaz para el cumplimiento de sus funciones, así como para la planificación del desarrollo. Ofrecer a la investigación científica la fuente primaria de información. 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 y solo se convierte en división independiente a partir de 1973, cuando se le asignó un presupuesto propio.

Una de las características de este período para el Archivo fue 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, se adquirieron —gracias a la solicitud de Asistencia Técnica al Programa de Desarrollo de Archivos de la Organización de Estados Americanos (OEA)— dos laboratorios y la capacitación del personal. De igual forma, los jefes de estos dos nuevos espacios, Jorge Montoya y Noemí de Greiff⁸, fueron designados por Colombia ante los Comités de Microfilms y Restauración del Consejo Internacional de Archivos.

Una segunda característica fue el afán por tener circuitos regionales de intercambio de información, con la creación el 29 de marzo de 1977 de la Asociación Latinoamericana de Archivos con sede en Bogotá.

Una de las preocupaciones más nombradas, tanto en la revista como en las memorias de la ACOM, 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

.....
⁸ 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.

los museos, no existe. Pero es más todavía: ni siquiera sabemos cuántos museos existen en América Latina (Vásquez, 1974, pp. 58-59).

Para superar esto, dentro de Colcultura se crea la División de Inventario del Patrimonio Cultural, cuyo objetivo no sería otro que el de conocer con qué patrimonio contaba el país (De la Hoz, 1976, p. 30). La idea que acompañaba 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).

Con este panorama, la división más transversal de esta subdirección fue el Centro de Restauración, creado en 1974. Ubicado en el antiguo convento de Santa Clara, contó con el patrocinio directo del Gobierno italiano, a través del Instituto Ítalo Latino Americano (IILA). La inquietud por la creación de este centro fue posible rastrearla hasta el III Congreso de la ACOM, realizado en Medellín en 1972. Allí, el arquitecto Guillermo Trimmiño —quien por ese entonces era el director de la División del Inventario del Patrimonio Cultural— presentó ante los asistentes un documento de trabajo, *La Conservación de los Bienes Culturales: con especial referencia a las condiciones tropicales*, preparado 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. También se encontraba el artículo escrito por Hiroshi Daifuku⁹, *La Importancia de los bienes culturales* (1975) que respondía a la preocupación por la salvaguardia del patrimonio material

.....
⁹ 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 del programa en la División de Monumentos y Museos, Unesco, (1954-1966) y jefe de la Sección de Revalorización del Patrimonio Cultural desde 1967 (Daifuku, 1973, p. 53).

deteriorado y descuidado, y de los altos costos de la restauración por entes privados:

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 Coremans¹⁰ en *Organización de un Servicio Nacional de Preservación de los Bienes Culturales*, quien da sugerencias puntuales sobre cómo debía organizarse tal servicio nacional. Se pedía, por ejemplo, que de ser posible el director fuera original del país donde se estableciera la institución y que contara con asesoría internacional. También que hubiera un presupuesto anual independiente, la creación de un comité asesor civil-religioso —en el caso del patrimonio histórico-religioso— y un personal mínimo que incluyera ingenieros, arquitectos, modeladores y copiadores.

Los tres fines de esta institución serían: primero, la de conservación y restauración, para la que necesitaría un laboratorio central científico o técnico. Segundo, la de investigación, a través del establecimiento de un inventario del patrimonio cultural y, tercero, tener una biblioteca y un taller fotográfico, los cuales tenían que estar estrechamente vinculadas a la sección de pesquisa.

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 lograra una total estructuración interna y de programas de trabajo y capacitación. Después de esto, el centro pasaría

.....
¹⁰ Doctor en Ciencias por la Universidad Libre de Bruselas y exdirector del Instituto Royal du Patrimoine artistique, de la misma ciudad. 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. Falleció el 11 de junio de 1965 (Coremans, 1973, p. 67).

totalmente a manos colombianas (Trimmiño, 1974, p. 43). El Centro de Restauración jugó un papel importante en el montaje de la exposición de larga duración del Museo Nacional, ya que la mayoría de las piezas que se ubicaron necesitaron de la labor prestada por el centro.

No se pueden pasar por alto las dificultades, que como en la mayoría de los casos serían de carácter económico. La solución que se presentó, como ya se había mencionado anteriormente para el Instituto Colombiano de Antropología, fue la puesta en marcha de proyectos de economía mixta, con la creación de la Fundación para la 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, Licoreira 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, que estaba compuesta por cuatro instituciones: el Museo Nacional de Colombia, 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. En *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, presenta-

ciones 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 (*Gaceta*, 1977, p. 7).

En el anterior aparte es posible ver dos características que tiene la gestión de museos en estos años. Primero, la preocupación por la prestación variada y constante de servicios al público —conciertos, seminarios y conferencias, cafeterías, tiendas del museo, bibliotecas, entre otros—. Y segundo, la prioridad de mostrar esta institución como algo vivo, no solo un lugar de objetos inertes, sino en constante cambio, producto de la recurrente investigación de sus colecciones. Estas peticiones repercutirán directamente en los proyectos de remodelación del Museo Nacional.

Para terminar esta sección, otras dos divisiones dentro de Colcultura son 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 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. Aunque ligado en un primer momento de forma directa al Ministerio de Educación, entre sus integrantes se encontraban: el ministro de Educación —o su delegado—, los presidentes de las academias Colombiana de Historia —o su delegado— y de la Lengua, de la Comisión de Arte Sagrado y de la Sociedad Colombiana de Arquitectos, y los directores de los museos Nacional, Colonial y del Oro, y de los institutos de Ciencias Naturales, de Antropología y de Bellas Artes. 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 (Ley 163 de 1959, artículo 21).

Resulta interesante este extracto en cuanto 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, 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 (1976, p. 31).

Paralelamente, la Subdirección de Comunicaciones Culturales tenía como fin la transmisión de las diferentes manifestaciones culturales del país y “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 por su alto valor divulgativo. Para 1976, esta contaba con tres programas de publicaciones que serían aumentadas a cinco el siguiente año, que

también incluía dos programas de edición de discos, todos a precios asequibles al público general.

Las tres colecciones eran: la *Colección Popular*, con veintidós libros con un costo de diez pesos la unidad, fueron publicaciones literarias, la mayoría de autores nacionales; *Publicaciones Especiales*, con tres libros y un costo que variaba entre los treinta y 150 pesos, y la última, la *Colección Autores Nacionales* estuvo compuesta por veinticinco libros, cada uno a cincuenta pesos y que albergaba piezas literarias, pero también ensayos y escritos filosóficos. Un hecho especial de esta época es que Colcultura publicara, en 1976, *La Nueva Historia de Colombia* y que desde 1978 empezara a publicar *El Manual de historia de Colombia*, con un segundo y tercer tomo en 1979 y 1980, respectivamente. Con esto se recopilaban 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, Francisco Gil Tovar y Eugenio Barney-Cabrera.

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, Oveja Negra, entre otras creadas en estos años, demuestran el movimiento de ideas. También pululaban revistas y periódicos que circulaban por todo el país, que fueron reflejos de las distintas sensibilidades colombianas. La intelectualidad del país había pasado hacia 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).

De forma paralela a este amplio trabajo en las subdirecciones y al tiempo de existencia de Colcultura, el problema de la financiación estuvo siempre presente. Para 1976, Gloria Zea aseguraba una inversión de 146 millones de pesos, “un 2.72 por mil del presupuesto nacional” (1977, p. 18). Esta cifra era muy baja para soportar toda la burocracia que generaba la institución, y para 1982 el balance que se realizaba era el siguiente:

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 solo 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 (Instituto Colombiano de Cultura, 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 (Tabla 1) se pueden apreciar los problemas económicos que enfrentó la institución. Es importante anotar que, debido al tipo de ente adscrito, tenía una línea en el presupuesto nacional independiente a la del Ministerio de Educación, aunque siguiera vinculada a ella administrativamente.

Tabla 1. Relación presupuestal entre el Ministerio de Educación Nacional y Colcultura vs. el presupuesto anual de la nación (1975 y 1982)

Año	Presupuesto nacional ¹¹ (millones de pesos)	Presupuesto MEN ¹² (millones de pesos)	Relación porcentual MEN/nación	Presupuesto Colcultura ¹³ (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

¹¹ Este valor fue tomado del cuadro 1. Proyecto, Ley de Presupuesto y Presupuesto Definitivo (Instituto Colombiano de Cultura, 1990, p. 15), de la columna sobre presupuesto definitivo según los informes financieros de la Contraloría General de la República.

¹² Este valor fue tomado del cuadro 86. Apropriaciones Definitivas (Instituto Colombiano de Cultura, 1990, p. 90) de la columna sobre el "Presupuesto Total".

¹³ Este valor fue tomado del cuadro 319. Ejecución Presupuestal (Instituto Colombiano de Cultura, 1990, p. 333), de la columna "Total Ingresos".

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: Cifras Presupuestales 1970-1988, Ministerio de Hacienda y Crédito Público (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 durante esta década. Además de la entrada de dineros por entes internacionales como el Instituto Ítalo Americano, para el caso del Centro de Restauración. 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 el caso de Colcultura, si bien en años como entre 1980-1981 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 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, órdenes, 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 inicu mercado que en pocos años ha logrado despojarnos de piezas irre recuperables, 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 segunda se refiere a que Colcultura, para esta fecha, no contaba con una sede propia, sino 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” (Instituto Colombiano de Cultura, 1982, f. 3).

La intelectualidad y la cultura colombiana

Revisada la estructura organizacional de la entidad, ahora es pertinente caracterizar los actores presentes en Colcultura entre 1975 y 1982, así como explicar el peso de sus discursos en la consolidación de las políticas sobre museos. Para ello, se retoma la definición que Urrego da sobre los intelectuales, como “aquel individuo cuya función social es producir o difundir ideas” (Urrego, 2022, 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 (*ibid.*, p. 12).

De igual manera, Sánchez (2001) añade 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. Vale aclarar que, si bien existe una historicidad del intelectual, no implica una posibilidad de tipificación para cada momento, 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 etapas 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 (p. 10).

Ahora bien, los dos autores citados concuerdan que en este período (1962-1982) se da un tipo concreto de intelectual. Sánchez (2001) lo llama *intelectual crítico*, mientras que Urrego (2002) lo nombra *científico social*. La razón de ser de la elección de estas fechas está dada por el cruce de varios eventos: la fundación en 1962 del *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, revista que inaugura una renovación historiográfica por investigadores como Jaime Jaramillo Uribe, y la presidencia de Belisario Betancur, que comienza en 1982, y es un punto de cambio en el tipo de intelectual predominante.

Este *científico social* o *intelectual crítico* se caracteriza por su independencia con respecto a los partidos y al Estado mismo —evidente en la automarginación de los puestos del Estado—, también por la militancia en organizaciones políticas y militares de izquierda, así como en revistas independientes, y por sus esfuerzos por dar 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).

Con la llegada de los años ochenta, la intelectualidad que durante el período anterior se había alejado del Estado, retorna durante la presidencia de Belisario Betancur (1982-1986). En la mayoría de los

casos debido a la llamada del Gobierno a conformar las comisiones asesoras que llevarían a cabo los diálogos de paz con las guerrillas del M-19 y el Ejército Popular de Liberación (EPL) y al fomento de investigaciones sobre la violencia. Sumado a esto, Urrego 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 y los documentos hasta ahora analizados, se hace necesario ampliar y complejizar el movimiento intelectual en estos años. Se habla de ampliar debido a que las instituciones base para estudiar a estos intelectuales —la Universidad Nacional de Colombia, Colcultura, el Partido Comunista y los dos partidos tradicionales— son vistas meramente como instituciones normalizadoras de estos intelectuales. Sin embargo, otra institución que también tuvo funciones de este tipo fue el Ministerio de Educación Nacional a través de instituciones como Colcultura. Las colecciones publicadas consagraron a un tipo específico de intelectuales, estableciendo qué era lo representativo de la producción intelectual (*ibid.*, p. 157). Así mismo complejizar es imperativo, ya que una fracción de la intelectualidad hacía parte del Estado a través de Colcultura y esta entidad es quien publica sus obras.

Se tiene así, que dentro del mismo Estado también hay presencia de una intelectualidad de la cual emergen discursos de cambio y utopía, alejándose, 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 al hablar de los *intelectuales para la democracia*, que emergen con el Gobierno de Betancur y que son académicos que entran al Estado como facilitadores en las comisiones de paz entre el Estado 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 (Sánchez, 2001, p. 146).

Es importante observar que, si bien se les considera *intelectuales del Estado*, no pierden lo que los identifica como intelectualidad, 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, ya que el instituto produce representaciones de lo nacional a través de, por ejemplo, el Instituto Colombiano de Antropología, los Archivos y Bibliotecas y también del Museo Nacional.

Una de las categorías de trabajo implementadas por Colcultura, la *cultura colombiana*, requiere un análisis particular, ya que es no solo un ideal utópico de estos intelectuales, sino una narrativa construida. Para esto se analizarán dos artículos, ambos salidos de *Gaceta*: el primero de Jorge Eliécer Ruiz¹⁴ llamado “El nuevo orden cultural internacional”, publicado en el número 18 de la revista. El otro texto proviene de la directora de Colcultura, Gloria Zea, y que fue publicado en la edición número 10 de la revista bajo el título “La Nueva Cultura Colombiana”.

.....
¹⁴ “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.

Para lograr este fin, se deberá empezar por una definición global sobre lo que para ellos representaría esta tal *cultura colombiana*:

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, 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).

Para definir el concepto de cultura, Ruiz se refiere a la Conferencia Intergubernamental sobre los aspectos institucionales, administrativos y financieros de las políticas culturales convocada por la UNESCO en 1970. Afirma que la cultura es un derecho humano conectado a su desarrollo individual y de la comunidad. Además, señala 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” (Ruiz, 1978, pp. 17-18). Como se verá también en las memorias de la ACOM, es habitual que estos dos términos, cultura y desarrollo sean interdependientes.

También resalta la concepción de cultura como un derecho ligado a una posición política. De esta forma, la cultura se ve como un derecho de todos y 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, son referentes constantes que piden ser estudiadas e incluidas en las instituciones culturales. 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 la única manera 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. “La cultura no es ya un hecho espiritual, es un hecho material, social, económico” (*ibid.*, p. 17). Según ella, sin suplir las necesidades básicas de vivienda, alimentación, trabajo y educación de la población, no había posibilidad de diseño de una política coherente.

El miedo a la transculturación es otro de los grandes temas. Un elemento que apareció constantemente en los documentos trabajados es el de este sentimiento a ser absorbido por otras culturas sin un proceso de sincretismo, sino con 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, 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; fondos que apoyaban el Centro de Restauración, la formación de personal y la creación de laboratorios especializados y que imponían ciertos estándares y líneas generales que estos países beneficiados debían adoptar:

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 (1978, p. 16).

Otro aspecto importante es 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. 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*, con el objetivo de divulgar la cultura nacional y contribuir a la democratización, aunque como bien anota Urrego:

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 (2002, 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 p.m.— en la Radiodifusora Nacional de Colombia. Sus objetivos eran “no sólo la divulgación de la 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 cincuenta 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.

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 como las artes plásticas, el teatro, el cine o conmemorando algún hecho histórico.

Es en el espacio creado por *Gaceta* donde algunos *intelectuales del Estado*, como Jorge Rojas, Gloria Zea y Jorge Ruiz, además de reflexionar sobre la política cultural del país, asumen su trabajo en Colcultura como difusores del conocimiento.

Ahora, si bien ninguno de los autores de *Gaceta* deja clara su pertenencia a algún partido político, tradicional o de izquierda, sí realizan cuestionamientos importantes al Gobierno sobre cómo se están aplicando sus políticas de salvaguardia al patrimonio nacional o los pocos recursos con los que cuentan. También es fácil identificar los discursos respecto de la utopía y un llamado a políticas de fomento cultural. Sin embargo, la mayoría de los autores siguen perteneciendo a una *élite*, compartiendo lazos familiares con políticos de alto nivel o entre ellos.

El inicio de la museología como disciplina en Colombia

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 en 1970. Sus estatutos aparecen el 25 de noviembre de ese mismo año y fueron reformados en 1981, estableciendo las siguientes funciones:

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
- 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).

Los documentos que se analizan en este estudio son las memorias de los cuatro primeros congresos de la ACOM. Si bien se sabe que se generaron también libros del quinto y sexto congreso no fue posible encontrar una copia física de estos números y no se tiene seguridad de una continua publicación en los años posteriores. Por último, se revisaron los cuatro primeros boletines publicados por la ACOM, por intermedio del Museo de Tradiciones Populares.

Una característica general de todas las publicaciones son los errores tipográficos, además, en algunas ponencias son obvios los problemas de redacción. Esto podría reafirmar la hipótesis de los pocos recursos para publicar, 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 solo de América Latina, sino de Estados Unidos, Canadá y de países europeos. También se evidencia una continua preocupación por generar circuitos de préstamos de obras y circulación de exposiciones, así como el interés por 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 treinta y dos delegados, sin la participación de los directores de los cuatro museos adjuntos de Colcultura. Al finalizar se emitió una resolución señalando:

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.

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

En agosto de 1971 se reúnen de nuevo, pero esta vez en el Planetario de Bogotá. En este congreso, se dobla la asistencia con sesenta y cinco 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 y director del Museo de Arte Religioso de Duitama, Carlos Chaparro; también participaron Alicia Dussán de Reichel-Dolmatoff como jefe de la División de Museos de Colcultura. Aprovechando la presencia de estas figuras, en las conclusiones se desvela la intención de que la ACOM se convierta en el portavoz de todos los museos colombianos.

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 la ACOM. Se resalta la presencia de setenta y seis participantes en las reuniones que se llevaron a cabo durante el Congreso. Sin embargo, 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, informes dando a conocer diferentes instituciones museales locales, su constitución, acervo y colecciones.

El último documento de memorias estudiado es producto del IV Congreso Nacional y I Internacional, realizado en Pasto en 1973, como parte de la descentralización por la que apostaba Colcultura. Dentro de los invitados especiales estuvo Mario Vásquez¹⁵,

.....
¹⁵ Mario Vásquez “es considerado padre de la Museología comunitaria de México y figura clave del proceso de construcción de una museología de base comunitaria construida por medio de Instituto Nacional de Antropología e Historia. Participó de los Encuentro de ICOM de 1958, en Brasil; de 1962, en México y en el de 1972, en Chile, demostrando su militancia,

subdirector del Museo Nacional de Antropología, con la ponencia “Capacitación Museográfica. Problemática de los Museos en América Latina”. Si bien hubo conferencistas internacionales, la asistencia con respecto al año anterior disminuyó a cincuenta y siete asistentes. Como bien resaltó Trimmiño 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 (1974, pp. 42-43).

Esta descentralización cultural estaba pensada como forma de desarrollar el potencial económico y social de las regiones. Por lo que este tipo de eventos impulsaría la creación de organizaciones culturales y fortalecería el presupuesto recibido por las ya existentes. Desde el análisis de las memorias de los cuatro primeros congresos de la ACOM, se han sistematizado algunas temáticas claves para entender el ambiente general de la discusión, las preocupaciones y problemas que los directores y el personal presentaron 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 Dussán y el mismo Trimmiño, fueron ponentes asiduos en estos cuatro años, ambos en directa representación del Instituto.

Una primera temática identificada dentro de las memorias es la 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.

.....
profesional e intelectual, en las discusiones del campo museológico” (Berg, 2015, p. 52.
Traducción propia).

Tal difusión está pensada para abarcar a la mayor parte de la población, arguyendo que esta sea *la función social del museo*, como lo plantea Diego Renato Salazar, 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 distinción 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 (1972, p. 106).

Del fragmento anterior es posible retomar una idea constante: el museo como un espacio vivo para la cultura, donde es importante una interacción continua con el público. Así Alicia Dussán lo reiteraba en su intervención en la inauguración del II Congreso, cuando decía que el lema del futuro de los museos del país debía ser el servicio a la comunidad (1972, p. 72). 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 él 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:

¿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 (*ibid.*, 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, sino incorporando a la comunidad con movimientos continuos del centro a la periferia y viceversa.

Alicia Dussán, quien había participado en la mesa redonda de Santiago de Chile en su calidad de directora de la División de Museos, 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 desvenijada” (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, reconocido político del Partido Liberal y ministro de Educación de entonces, señala en su intervención inaugural de aquel II Congreso:

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 (1972, p. 61).

Divulgación —o transmisión—, desarrollo, y comunidad son los tres ejes sobre los cuales se instaura este discurso. Ninguno puede faltar para lograr el objetivo de darle vida a un museo y no caer en el olvido. Esto no significa que deban ser olvidados aspectos como los de conservación e investigación, pero si 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. Comenta Acevedo:

Paso fundamental en la historia de los Museos el montaje del Museo del Oro en su nuevo edificio, exhibición didáctica, correcta iluminación, se-

cuencia 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 (1972, p. 41).

Este es el museo esperado: uno que combine divulgación, servicios, una adecuada exposición de los objetos y 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 la dimensión educativa (Pereira, 2010) y la petición por institucionalizarla a través de las áreas de educación. 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 la ACOM, Graceliano Vélez —coordinador de la Sección de Antropología del Museo Universitario de la Universidad de Antioquia— advertía:

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 (1972, pp. 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 deben tener los museos. Para el arquitecto Mario Hernández —asesor del Museo de Antropología de la Universidad del Atlántico—, en su ponencia “Medios de Comunicación entre el público y

los museos”, esta 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” (Hernández, 1973, 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.

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 *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 desempeñar 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 a afianzarlos como su público principal. Germán Ferrer, 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 (1972 p. 42).

De aquí surge la necesidad de que los museos organicen un área educativa que prepare actividades paralelas a las exposiciones y que esté puesta al servicio de los escolares. Esto como forma de transmitir a estos receptores la *cultura colombiana*.

La tercera temática es el estado de los museos colombianos. El encargado de elucidar estas cuestiones es Germán Ferrer, quien en dos ponencias —“Problemas y necesidades” y “Qué ocurre con los museos y la política cultural en Colombia”— concentra las quejas en dos aspectos: la falta de *idoneidad* del personal que compone y dirige algunas de estas instituciones y el desamparo económico y didáctico hacia todas las actividades culturales del país (1972, p. 42).

Frente al primero, todas las actividades propuestas durante estos congresos estuvieron encaminadas hacia el intercambio con entidades extranjeras o la creación de planes de estudio para trabajadores de museo. 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 Aso-

ciación 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 todo el Instituto y la poca participación que estas entidades estaban teniendo, el que sigue habla al respecto del Museo Nacional y la gestión de Alicia Dussán como jefe de la División de Museos:

Mucho nos ha repetido la señora Alicia Dussán de Reichel (*sic*), 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? (*ibid.*, pp. 162-163).

En su texto de 1973, Ferrer propone cuatro bases para la formulación de una política cultural nacional: participación del Estado en la formación de un plan cultural nacional; participación del Estado por medio de organismos que auspicien creación, investigación y museografía; no intervención estatal en las manifestaciones culturales y reconocimiento total a la ACOM como el ente coordinador con un presupuesto suficiente.

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 visitante. 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 —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 (1972, p. 96).

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— una guía de los servicios que debería prestar un museo (Figura 1):

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 [...] 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 (Vásquez, 1974, p 57).

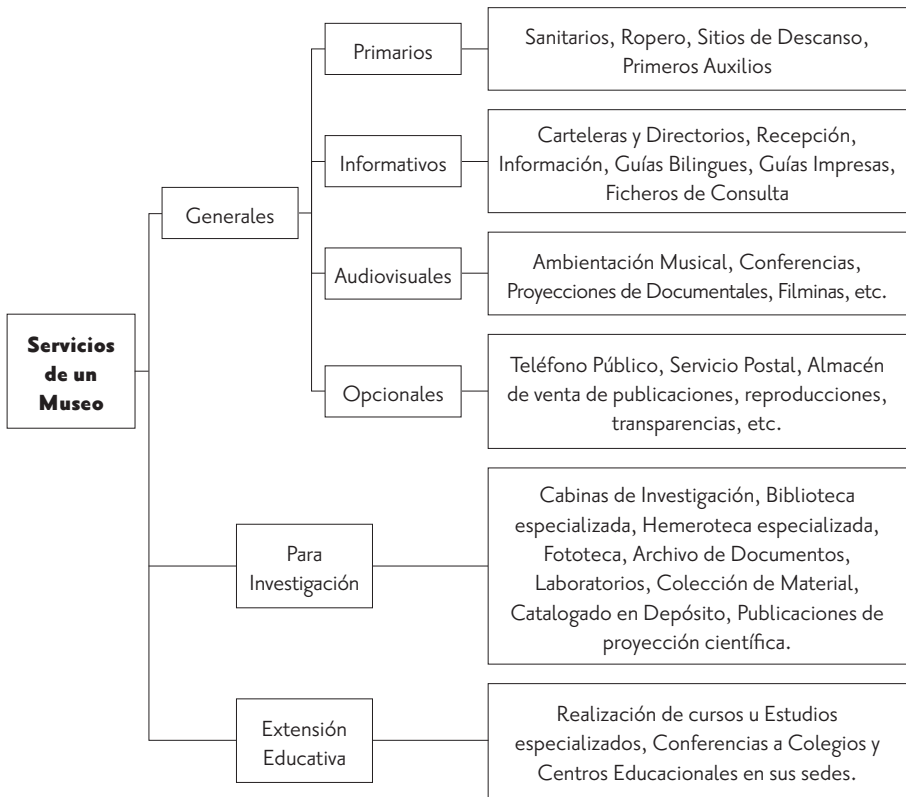


Figura 1. Servicios que debe prestar un museo

Fuente: Barreto y Barriga, 1972, p. 82.

Esta preocupación que retrata Vásquez tiene mucho que ver con la recurrente asociación del museo con el turismo y el potencial económico que representa para la comunidad. La finalidad del incremento de los servicios prestados es buscar más visitantes, más turistas.

Así pues, el turismo y 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 la ACOM se tuvo una mesa titulada El Museo y el Desarrollo Turístico en Colombia. Al respecto, Acevedo señala:

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 (Acevedo, 1972, p. 86).

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, retomó 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).

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. Preocupándose más por la prestación de servicios que por ser “verdaderos centros de cultura y enseñanza para nuestras gentes” (*ibid.*, 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.

Durante el período estudiado es posible constatar diferentes debates en torno al museo colombiano, sus principales problemáticas y las soluciones propuestas por entidades como Colcultura y la ACOM. Se resalta el museo como un foco de desarrollo comunitario,

a través de su dimensión educativa y de difusor cultural, lo que permitiría la instrucción de un público nacional y extranjero sobre la *cultura colombiana*. También fue posible observar la preocupación constante con respecto a la poca financiación estatal y sobre las limitaciones que se desprenden. Como respuesta se plantean las alianzas público-privadas y la vinculación con el sector turismo. Otro de los puntos tratados fue la carencia de un personal especializado en todas las instancias del museo, tanto en los guías como en los mismos directores. En respuesta se promueven convenios con entes internacionales, becas e intercambios de funcionarios.

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 Museo Nacional y como se materializaron todas estas narrativas en la reinauguración en 1978, bajo la dirección Emma Araújo.



**El Museo
Nacional de
Colombia y la
administración
de Emma Araújo
de Vallejo**



Esta sección se dedica a explicar cómo fueron abordados los puntos de discusión tratados en los capítulos anteriores durante el proceso de *modernización* del Museo Nacional. 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 necesidades urgentes.

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 Araújo, profundizando la influencia de figuras como Marta Traba y Pierre Francastel, caracterizándola como una *intelectual del Estado* (Sánchez, 2001) con una doble apuesta hacia la plástica modernista (López, 2015) y hacia un museo como ente educador.

Posteriormente, se adentra en el proyecto integral que la dirección del museo, junto con Colcultura, adelantó en este espacio. Se parte del principio de que, con ellos, hay un cambio no solo en el contenido de la exposición de larga duración, sino también en un orden más amplio sobre lo que es un museo y, más específicamente, un museo nacional. López menciona esto como un proyecto museológico que abarcó 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” (López, 2015, pp. 34-35).

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*.

Una pequeña historia del Museo Nacional de Colombia

Creado en 1823 por Francisco de Paula Santander, en sus más de 200 años de historia, el Museo Nacional de Colombia, ha pasado por varias fases. La intención de esta pequeña reseña histórica es la de reconstruir, en grandes términos, las etapas por las que ha pasado el museo hasta 1975, año en que asume la dirección Emma Araújo.

Inaugurado en 1824, el museo fue pensado como una institución eminentemente científica. La base ideológica eran los ideales de civilización y progreso, asociado a la eficiente explotación de los recursos naturales de la nación. El museo contaba con un anexo para la formación educativa, de ahí su nombre Museo de Historia Natural y Escuela de Minas. Sus colecciones, por entonces, estuvieron conformadas por los especímenes recolectados durante las expediciones que realizaban tanto los profesores como los estudiantes de la escuela, y fue ubicado en la antigua sede de la Expedición Botánica¹⁶. Para la constitución de este ente, el Gobierno nacional, a través de Francisco Zea, pidió el envío de una comisión asesora a Colombia. Así lo escribe María Rodríguez:

.....
¹⁶ 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).

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 (2008, p. 2).

El grupo de especialistas estuvo compuesto por: Mariano Eduardo de Rivero y Ustariz, de nacionalidad peruana, quien fue asignado como director de la expedición; Jean-Baptiste Joseph Dieudonné Boussingault formado como ingeniero; los naturalistas Jacques Bourdon y Justin-Marie Goudot; y, por último, el fisiólogo François-Désiré Roulin. Ellos se encargaron de programar y dictar las diferentes cátedras de la escuela, entre las que se encuentran: 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, rápidamente, su carácter científico se ve transformado con la llegada de otro tipo de objetos que se añadirían a la colección, como los trofeos de guerra, banderas, prendas y, especialmente, 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, existía un gran déficit económico para el Gobierno. Sumando a “la enorme distancia entre los ideales de los líderes republicanos y las realidades sociales, políticas y económicas” (Botero, 2006, p. 109) se hizo imposible, entonces, 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, para 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” (*ibid.*, 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 propios fondos. De esta forma se cierra una primera fase del museo, que Rodríguez resume 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* (2008, p. 1).

Para la investigadora Clara Botero, a partir de la década de 1840 se inicia una nueva fase para el museo, caracterizada por su decaimiento debido a la desatención prestada por la administración central, evidenciada en la venta del edificio donde se encontraba el museo en 1842 y el consecuente envío a una sala del edificio de las Secretarías del Interior y de Guerra. En 1845 es nuevamente trasladado al Edificio de las Aulas.

A pesar de ello, es durante este período que se agregan tres importantes conjuntos de obras al museo: los retratos que fueron “ordenados y contratados a pintores como José María Espinosa para ser colocados en el Museo” (González, 2001, p. 237), los treinta y ocho volúmenes que componían un herbario para el Gabinete de Historia Natural y los huesos fósiles, muestras geológicas y minerales entregados por Agustín Codazzi. 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.

Estos años resultan confusos y faltos de información. Solo se vuelve a tener pista del museo hasta 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 con Miguel Antonio Caro¹⁷, quien fue nombrado bibliotecario nacional, por tanto, director del museo. 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:

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 1 622 objetos históricos registrados. La mayoría

.....
¹⁷ 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*.

de las piezas habían ingresado por donación o por decreto del Gobierno y ninguna había sido adquirida por compra (2001a, p. 237).

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 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 de folletos como la *Nueva Guía descriptiva del Museo Nacional* y la revista *Anales de la Instrucción Pública* (Botero, 2006).

En 1907 es elegido 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: la falta de presupuesto y la salida de obras para fiestas particulares. Tres años después, en diciembre de 1910, Ernesto Restrepo Tirado¹⁸ 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, 2001a, pp. 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

.....
¹⁸ “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).

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 mueve nuevamente al edificio Pedro A. López y en 1926 aparece como nuevo director Gerardo Arrubla.

De nuevo, en 1934 el museo fue 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 “la fuerte fragmentación de la colección del Museo Nacional fue tal vez el elemento más decisivo con que durante el período de análisis esta institución participó en el fortalecimiento del pensamiento científico enfocado a las ciencias naturales” (2012, pp. 45-46).

Luego de muchos intentos, es en 1946 cuando las cosas empiezan a cambiar para el museo. Desde la Universidad Nacional se llama a Teresa Cuervo Borda¹⁹ para que asuma su dirección. Ella misma relata este episodio en el catálogo del Museo Nacional:

.....

¹⁹ “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, 1995a, pp. 230-231).

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, 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 ((Museo Nacional de Colombia, 1968).

El edificio escogido para ser la sede definitiva del museo había sido construido a finales del siglo XIX por Thomas Reed como la penitenciaria de Cundinamarca. 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. En este contexto, la directora del museo aprovecha esta oportunidad y establece la nueva sede del Museo Nacional allí. La inauguración se realiza en mayo de 1948, en presencia del presidente Mariano Ospina Pérez, Monseñor Emilio de Brigard y 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 por Guillermo Hernández de Alba, además que, por el Decreto 1517 del 25 de junio de 1960, el presidente Alberto Lleras crea 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).

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 Museo Nacional poseía dos características hasta dicho momento: la primera esbozada por William López, 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” (2015, p. 29). La segunda la aporta Beatriz González al hablar del museo como un espacio de museos, con un carácter triple de museo de ciencias, de historia y de arte que ha ido variando según el director y su formación. Es esta última característica la que permite entender no solamente el museo de Teresa

Cuervo, sino también el que desarrolla Emma Araújo durante su administración.

La entrada de Emma Araújo de Vallejo al museo

Con la llegada de los gobiernos posteriores al Frente Nacional, en 1974 se abre un nuevo período para Colcultura. El 7 de agosto de ese año se posesiona Alfonso López Michelsen en la presidencia de la República. Entra al Instituto Gloria Zea y con ella se instaura una política para la salvaguarda del patrimonio. En 1978, debido a la reinauguración del Museo Nacional, se le hace una entrevista en el periódico *El Espectador*:

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).

Para realizar este cambio, no podía contarse con la antigua directora, quien llevaba veinte ocho años en el cargo. El museo necesitaba un relevo que le diera nuevos aires y afrontara los retos que se le imponían. Es así como, el 23 de septiembre de 1974, Teresa Cuervo envió su carta de renuncia al presidente y a Gloria Zea (Segura, 1995a, 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 de *El Tiempo* del 11 de noviembre de 1974 se informó sobre el perfil de la nueva directora:

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).

Emma como *intelectual del Estado*. 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 como *intelectuales de Estado*. Las características de este tipo de pensadores son: 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; tercero, la pertenencia, en su mayor parte, a una élite política (Urrego, 2002); cuarto, la aspiración a un gran cambio del sistema, y, 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 posicionar la figura de Emma Araújo, por a varias razones, la más fuerte de ellas debido a su poca producción textual. Lo que se pudo cerciorar gracias a los documentos de archivos, es que fue llamada, en no pocas ocasiones, para dictar conferencias, cursos, seminarios nacionales e internacionales sobre su labor en museos o sobre sus conocimientos en el área de la sociología del arte. Esto indica que se movía en los círculos de la academia, pero a través de otras formas que no pasaban por lo textual, sino por lo oral, lo que hace necesario 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 los hijos 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 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, Sociología del Arte y Ciencias Económicas y Sociales en la Universidad de la Sorbona. Así es que, entre 1959 y 1966 conocerá a sus dos influencias más fuertes: Marta Traba —en la Universidad de los Andes— y Pierre Francastel —en Francia—. Cuando regresa al país, dirige la sección de Extensión Cultural de la Universidad Nacional por dos años, junto a Marta Traba, 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 su vida académica y laboral es posible apreciar cómo Emma ha estado marcada precisamente por el medio en el que nació, algo que ella sabía muy bien, y que supo aprovechar de la mejor manera. Al respecto, Araújo cuenta 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 solo 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. 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 expresados en los artistas escogidos y en la forma en la que son expuestos en el montaje de la exposición de larga duración después de la renovación del MNC, sobre todo 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, ff. 9-10).

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

Traté, 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 él 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. Debido a ello, el autor afirma que para que una obra de arte sobresalga al romper paradigmas, requiere un progreso simultáneo entre pensamiento — contenidos— y la técnica. 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. Aquellos están en una constante evolución, independientes de las intenciones del artista. Es así que Francastel 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” (Francastel, 1975, 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 a Colombia en 1954 y desde ahí comienza su labor como crítica de arte. En la década de 1960 en Colombia no se ejercía esta labor profesionalmente, solo con la llegada de personajes como Casimiro Eiger, de Polonia, o Walter Engel, de Austria, es 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—.

Beatriz González, en un texto para la cátedra sobre 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 (González, 2010, p. 72).

Estos tres puntos pueden ser explicados de la siguiente manera: primero, para Marta Traba el realismo socialista no es más que el nombre que le da a la escuela del muralismo mexicano, el que

considera una gran equivocación del cual el arte latinoamericano había sido víctima. En segundo lugar, la combinación del papel político público en el que había incurrido el artista era el gran culpable de crear el supuesto *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”, donde recoge 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 los artistas colombianos se dividieron en dos bandos: los primeros, herederos de los postulados del muralismo mexicano, fueron formados en el exterior e incluían nombres como Pedro Nel Gómez (1899-1984), Luis Alberto Acuña (1904-1993), Ignacio Gómez Jaramillo (1910-1970), Gonzalo Ariza (1912-1995) y Alipio Jaramillo (1913-1999). Los segundos, que ella llama los nuevos, se caracterizaban por introducir nuevos lenguajes en los salones y las escuelas de arte, entre los cuales 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 la 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 lidera a los nuevos (1976,

p. 23) y les brinda un espacio para que puedan exponer, realizando un ejercicio consciente de inclusión y exclusión con los artistas de la vieja guardia.

Modernizando el museo

En el mismo momento en que Emma entra a la dirección en enero 1975 se pone en marcha su plan de renovación. Ya ese mes aparecen 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 y se da 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 Museo Nacional según 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... Ofrecer el material artístico e histórico para estudio de investigaciones de las personas que lo soliciten.
- c. Proyectar normas sobre el funcionamiento del Museo para aprobación del Instituto, y vigilar su cumplimiento.
- d. 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.
- e. Impartir información sobre procedencia, valor estético e interés histórico de las piezas expuestas.
- f. Elaborar y mantener al día el inventario físico de las obras, cuadros, documentos, etc., que pertenecen al Museo.

- g. Colaborar con la División de Inventario en la realización del inventario técnico de los bienes culturales pertenecientes al Museo.
- h. Preparar las guías y demás elementos de difusión del Museo y propender porque las exhibiciones se divulguen debidamente.
- i. Conservar en buen estado las piezas existentes en el Museo...
- j. Aplicar las normas que garanticen la seguridad y conservación de los objetos y obras de valor artístico e histórico, que integren el Museo Nacional.
- k. Programar, en coordinación con la División de Museos, los espectáculos culturales y artísticos que deban presentarse en el Museo (División de Museos, 1975, ff. 5-7).

Con base en esto, en el mismo informe se afirmaba que era necesario revitalizar las funciones del museo, creando una nueva imagen de este. Se proponía una reorganización del campo administrativo, formas de exposición, catalogación, capacitación de personal, 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, el presupuesto anual del museo era 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, con un monto total de 1 600 000 pesos se debía pagar 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, 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 Subdirección 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 (1975, 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, rescataba un poco el déficit presupuestario. Dos meses después, y en vistas de las circunstancias, la dirección del museo (Araújo, 1975) comienza los trámites para una petición de presupuesto mayor para el año siguiente, que con un total de tres millones incluía seiscientos mil pesos para exposiciones temporales, cien mil para elementos de divulgación y un millón 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 desfinanciamiento se presenta como un obstáculo que impide la total realización de este. Para finalizar, se quisiera resaltar que la entrada de un mayor volumen de público era uno de los objetivos centrales de la readecuación del Museo Nacional. 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 dicho objetivo.

Como se puede observar, no se disponen los datos ni de 1979, ni de 1977 y solo hay 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 porqué no hay un número para 1979, lo único que se pudo establecer es que

hay un desorden del archivo de ese año, producto tal vez de problemas administrativos entre el museo y el instituto. Dejado claros estos puntos, ahora sí es posible adentrarse en cada uno de los ejes de la propuesta y cómo fue ejecutada durante estos años.

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 datos
1978	89 541
1979	No se encontraron datos
1980	147 202
1981	140 236

Fuente: elaboración propia a partir de: Informe de Actividades año 1976 Museo Nacional (Vol. 61, ff. 2-7); Informe de Actividades del Museo Nacional durante el año de 1978 (Vol. 65, ff. 602-606), y Resumen relacionado con la creación, organización y funcionamiento del Departamento Educativo del Museo Nacional (Vol. 69, ff. 752-760).

Exposiciones temporales

Una parte muy importante del proyecto que enarbó Emma Araújo fue el de la creación de una agenda de exposiciones temporales. El objetivo de estas era realizar muestras seccionadas de toda la colección que tenía en depósito el Museo Nacional. Como aclaraba Gloria Zea en la inauguración de la exposición sobre Ramón Torres Méndez:

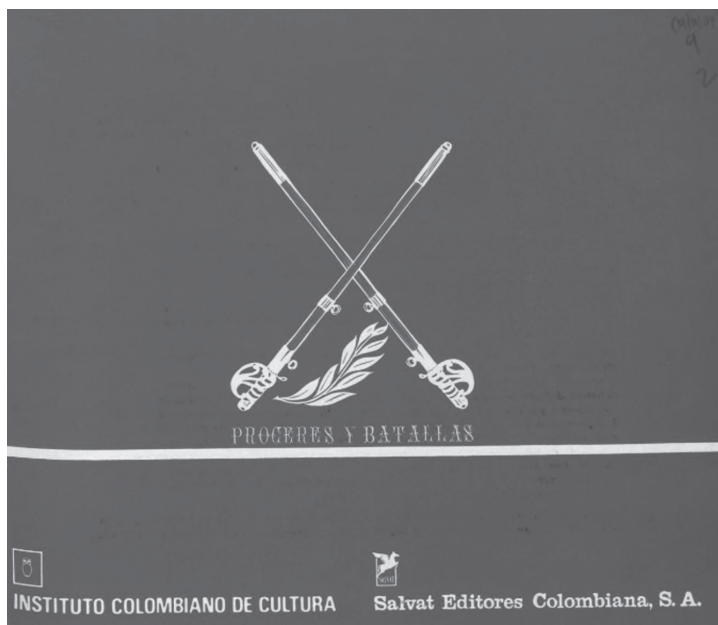
El Instituto Colombiano de Cultura, en esta nueva etapa de labores, quiere, por una parte, otorgarles a los museos un carácter dinámico, de permanente renovación y actividad. Por otra parte, busca rescatar, y poner en conocimiento de las nuevas generaciones, toda una serie de obras

y de creadores, que han sido preteridos o que permanecen, lamentablemente, olvidados (1975).

Es así como entre 1975 y 1982²⁰, según lo documentado en el archivo del Centro de Documentación del Museo Nacional, se realizaron sesenta y cinco exposiciones de carácter temporal —Apéndice 1— con picos en dos años: en 1975 con un total de once exposiciones y, en 1978, con trece. De igual forma en 1976 y 1977, debido a los trabajos integrales al edificio el número cae, siendo de cuatro 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 doce para todo el período estudiado. La mayoría realizadas para la conmemoración de fechas patrias como el *Sesquicentenario de la Muerte de Simón Bolívar* 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 es la portada del catálogo de la exposición *Próceres y Batallas* realizada en 1975.

²⁰ 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, 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).



Portada del Catálogo Próceres y Batallas (1975)

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, y 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 diecisiete. Entre ellas resalta Raoul Dufy, artista que fue llevado por la secretaria francesa de 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 treinta y ocho grupos escolares (Araújo, 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 *El Árbol*, que tenía un carácter pedagógico didáctico.

Por último, y la más abundante, con treinta y tres exposiciones para todo el período, se refiere a las muestras sobre artistas nacionales. Las exposiciones realizadas en el Museo Nacional solían estar organizadas por este 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.

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



Portadas de los catálogos xxv y xxvii Salón Nacional de Artes Visuales

Fuente: Colcultura (¿1975?d; 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 y Central del Sur, estableciendo primero salones regionales y luego un salón nacional con los artistas escogidos por los jurados locales.

Sin embargo, el gran número de exposiciones sobre artistas nacionales no solo 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).

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 el mismo 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 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 de la dirección:

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 a.m. 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).

Solo seis meses después de este memorando fue posible encontrar en agosto de 1979 otro, 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. En esta ocasión, es Sally García, la secretaria de la 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 solo se presentaba con las informadoras, los guardas de seguridad —que en los archivos aparecen con el nombre de celadores—, sino además tenían estos problemas de inasistencia.

Casos aparte se presentaron cuando los celadores llegaron al trabajo ebrios o cuando 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, el problema de la inasistencia y la falta de orden sí permite 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 la mayoría de los empleados apenas si tenían un nivel de primaria, era necesario un proceso fuerte de formación. 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 canalizaron convocatorias de entidades internacionales como de la OEA, ya que había una preocupación constante porque empleados de todas sus instituciones culturales aplicaran a estas becas. En el archivo del Museo Nacional es posible encontrar que el 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. Solo por tener un ejemplo, se tomará 1976, al cual llegan un total de ocho convocatorias, de las cuales cinco 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. Colcultura realizaba talleres, cursos y conferencias a todos sus empleados para lograr este cometido y la mayoría de las veces se realizaba en las mismas instalaciones del Museo Nacional, 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, dirigida a los empleados del Museo Nacional, dictadas por Graciela Esguerra —restauradora de Obras de Arte y funcionaria del Centro de Restauración—, y tituladas: Materiales que componen un bien mueble. La charla 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).

Si bien esta conferencia en especial trató de un tema específico del museo, los cursos dictados tenían distintas temáticas. 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 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 Ítalo Latinoamericano (MNC, 1977a, diciembre).

Un dato muy interesante fue encontrar que la propia Emma Araújo brindó cursos de formación anuales para los informadores. En el caso de 1975, este fue no solo para los empleados del Museo Nacional sino también para los otros museos de la División en Bogotá: el Museo de Arte Colonial y la Casa Museo 20 de Julio. 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. En ese mismo año se brindaron dos cursos dirigidos al 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).

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 inaugurado el museo— y el segundo, de 1981, tan solo dos años después. Como se puede observar en este primer diagrama (Figura 2), la entidad contaba con dos departamentos y una sola secretaria para toda la entidad, con un total de veintiocho 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.

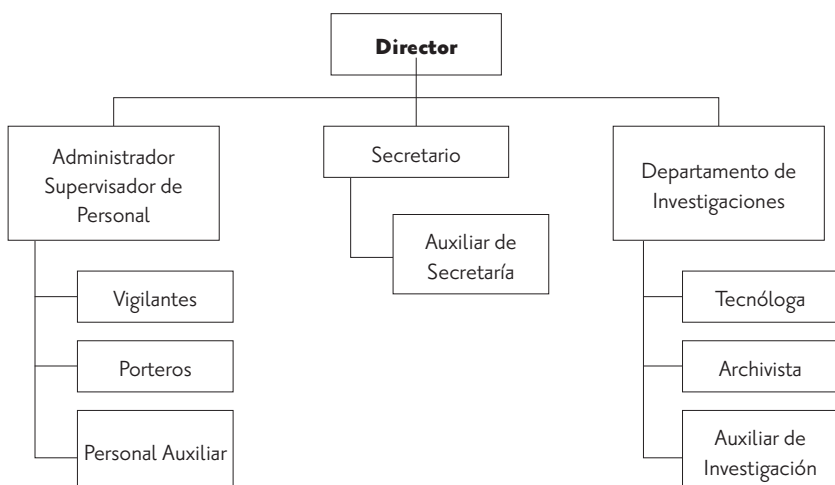


Figura 2. Organigrama administrativo del Museo Nacional de Colombia (1978)

Fuente: MNC, 1978c, f. 79

Ya para 1981 se observa una compleja estructura administrativa del museo. En esta no solo ya se encuentran incluidas y diferenciadas las funciones de cada uno de sus empleados, sino que ya se ha añadido el Departamento Educativo, fundado un año antes. Con todo, sí se encuentra un aumento en el número del personal, considerándose que en 1975 se enumeran un total de veinticuatro, contando a la directora entre ellos. No obstante, frente a esta imagen hay que hacer una salvedad: si bien pareciera que el número de empleados hubiera aumentado, en realidad no ocurrió de forma tan exponencial, ya que en todo el período hay una constante petición de Emma Araújo por la inclusión de nuevo personal. Solicitud que solo 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:

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 Co-

lumna” 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).

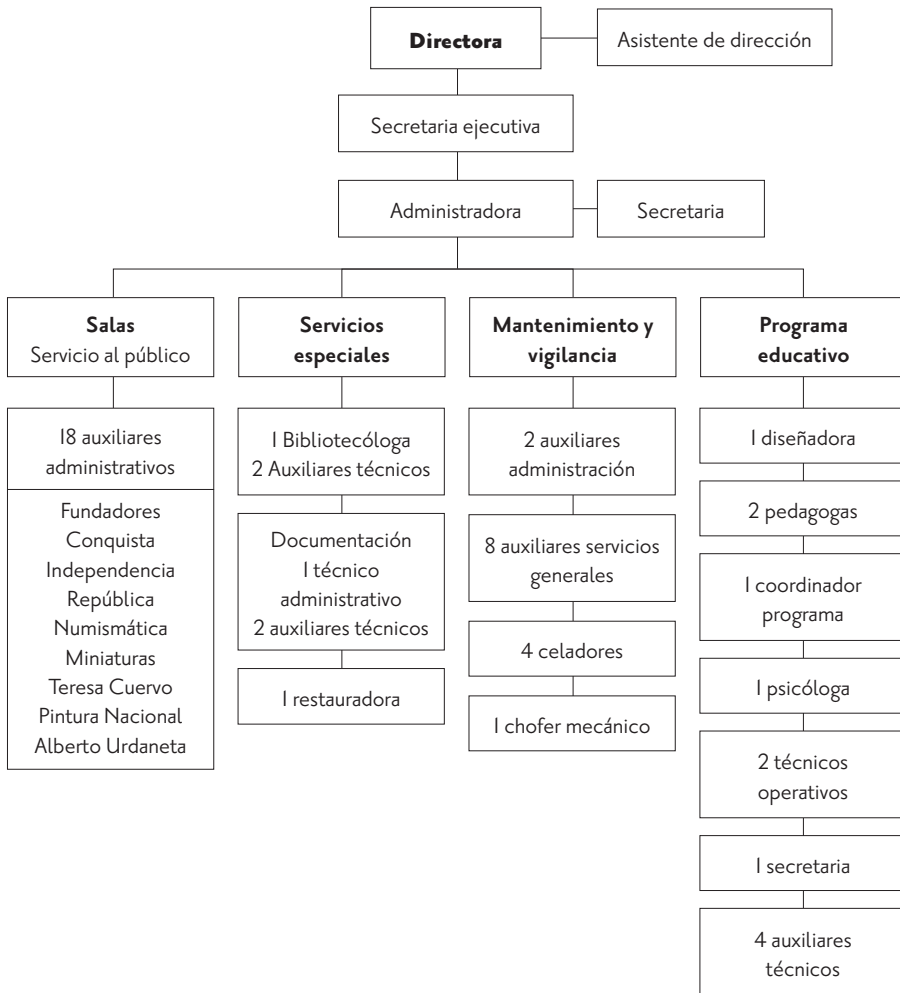


Figura 3. Organigrama general del Museo Nacional de Colombia (1981)

Fuente: MNC, 1981, f. 291.

Una de las formas como el Museo Nacional lidió con la falta de personal 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 catorce estudiantes del Curso de Guía Local de Turismo del Servicio Nacional de Aprendizaje (SENA), para realizar prácticas en el museo; estaría a cargo de Emma Araújo directamente, quien los repartiría 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 prestaran ayuda dentro del museo como guías especializados durante algunas horas. Al final del semestre, además de la certificación dada por el MNC, esta ayuda tendría nota dentro del curso (Araújo, 1978b).

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 eximido de esto. Para 1974 se cuentan 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 les 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, que 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 Museo Nacional.

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. El proceso que se lleva con esta entidad durante 1975 y 1976 es el de la retirada de los objetos que se encontraban en el depósito. En un primer momento, Gloria Zea les comunicó su intención de adherir las piezas del Museo de la Policía al Museo Nacional, 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:

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 Museo Nacional a este edificio, el Colegio también fue puesto allí. Para entender cómo se abre el debate en 1976, es necesario observar de qué forma el museo fue puesto en este edificio. Según la Ordenanza 013 de mayo de 1946, la Gobernación de Cundinamarca —el verdadero dueño del edificio— estableció un contrato de arrendamiento por cuarenta años con el Ministerio de Educación Nacional. Es justo en esta administración cuando se vuelve necesario actualizar 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 (9ª) 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 (Departamento de Cundinamarca, 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. Solicitó 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 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.

Prestación de nuevos servicios: biblioteca, teatro, cafetería

En el primer capítulo se observó que una de las principales preocupaciones esbozadas en los congresos de la 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 Museo Nacional. Si bien esta institución poseía un teatro donde se realizaban

conferencias y conciertos, pronto la Dirección y Colcultura se dieron cuenta de 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 y 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 fundación²¹. 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, aunque esto último no tuvo éxito, sí 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 hizo 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 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 sí del tipo de texto. La mayoría abordaba temas diversos como geografía, botánica o 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 en 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 para los funcionarios. Aun así, esto no fue impedimento para intentar engrosar un poco más la colección. Se encuentran esparcidas por

.....
²¹ Para una pequeña reseña histórica del surgimiento de la biblioteca del MNC, ahora denominada Centro de Documentación, remitirse al artículo hecho por Antonio Ochoa “Breve historia de la biblioteca del Museo Nacional de Colombia” (2008).

todo el archivo del Museo Nacional varias peticiones al Instituto Colombiano de Cultura solicitando 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 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— se hace un listado de arreglos para este lugar, que abarcaban: 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, pero, 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 sí 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, chocó con el problema presupuestal no permitiendo su total desarrollo. Fue necesario adaptarse a lo que se tenía y aprovechar otros servicios que podía realmente brindar el museo, como fue el caso de las exposiciones temporales.

Gestión de colecciones: catalogación, adquisición y restauración

Dentro de las características planteadas por López como bases del proyecto museológico en esta administración, aparece la gestión de colecciones. Un primer intento de catalogación en el MNC aparece con

Fidel Pombo, pero los movimientos de fragmentación y donación, muchas veces de forma desordenada, provocaron que, en 1975, cuando Emma Araújo asume la dirección, sea necesario retomar 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 varias etapas: en una primera, se realizó una catalogación, que derivó en la investigación y evaluación del estado de la obra y, por último, 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 paró allí, ya que debido al papel asumido por las comisiones para la selección de las piezas del montaje fue necesario realizar una investigación sobre la autenticidad de los autores y año de realización de la obra. Esta investigación se llevó a cabo por varios entes, el departamento de investigaciones del Museo Nacional, 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 se hace un listado de quienes 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. Sobre armas, a Antonio García de la Asociación Colombiana de Armas Antiguas
5. Sobre banderas y documentos históricos, al presbítero Alberto Lee López
6. Sobre miniatura y grabado, al investigador Gabriel Giraldo Jaramillo (Segura, 1995a, p. 403).

Paralelamente, la investigación llevada a cabo por el museo estuvo a cargo de María Cristina Tovar y Leonor Aya de Díaz. 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
II Grabados Chinos	Anónimo
Dama Española	Luis A. Acuña
Cabeza de Hombre	Copia de Domingo Moreno Otero

Nombre de la obra	Autor
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 (¿?) ²²
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 III
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

.....
²² 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.

Nombre de la obra	Autor
Francisco de Paula Santander	Luis García Hevia* ²³
José María Rojas Garrido	Anónimo*
Agustín Codazzi	Anónimo*
Cuchilla del Tambo 1816	José María Espinosa*
Policarpa Salavarrieta	Anónimo*
3 dibujos	Ramón Torres Méndez
Varios grabados Iconografía Bolivariana	Sin especificar

Fuente: elaboración propia.

Como se puede ver, más de cuarenta 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 Museo Nacional debía darse por tres medios: el primero, la compra directa, la cual nunca sucedió debió a las dificultades 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. Generalmente, por período de un mes, a menos que las instituciones o los dueños decidieran que estuvieran un tiempo mayor. Sobre las peticiones a entidades,

.....
²³ Los asteriscos se refieren a un altercado que ocurrió el 22 de marzo de 1979, donde fueron dañadas cinco obras por los visitantes.

es necesario citar tres casos: 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 siete 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 treinta y cuatro 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 nueve obras
- Beatriz González traspasó dos heliografías: *Cúrese las amígdalas sin operación* y *Asesinada mujer en hospedaje no ha sido posible identificarla*
- Alberto Gutiérrez 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 dio nueve 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 hicieron 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, 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” (Vareal, 1977, f. 53). En todos estos casos, es obvio que para estos artistas y para el mismo Mendoza donar o prestar 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.

La otra forma de que llegaran nuevas adquisiciones al museo se dio por medio de la Fundación Beatriz Osorio²⁴, 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, pp. 24-25).

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 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:

.....
²⁴ “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)

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 del 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, catorce 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, donan sus

obras para ser expuestas 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.

La creación del Departamento Educativo

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

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 de los cuatrocientos 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 Río 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.

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”, el Ministerio de Educación y el Comité Operativo para el Año Internacional del Niño fue posible crear el Departamento Educativo que tenía como objetivos los siguientes:

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.

El Departamento Educativo le permite al Museo, cumplir una función dentro de la comunidad y acercar al 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 a la comunidad (Araújo, 1979b, f. 336).

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*. 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.

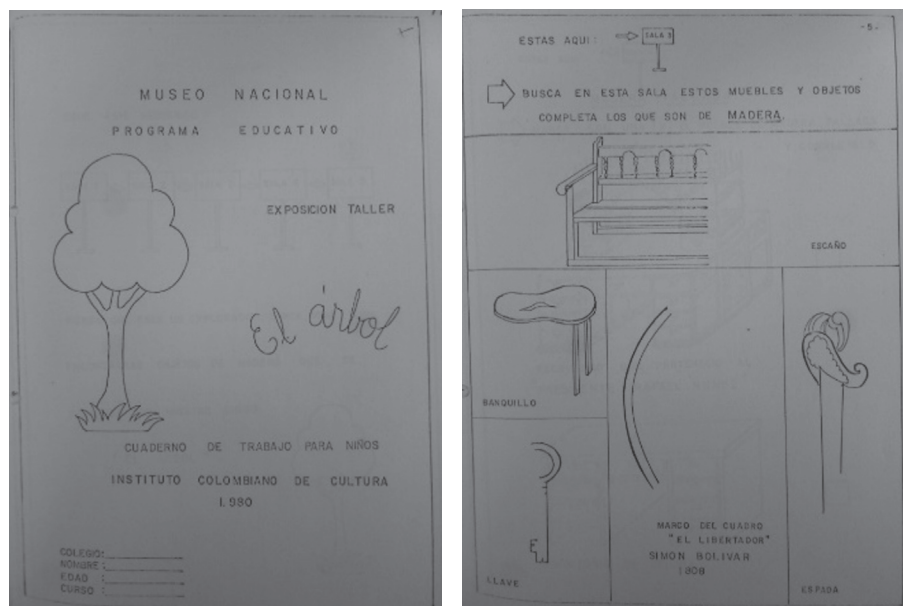
Para el caso particular de esta exposición se plantearon “tres estrategias informativas” (Benavides, 2013, f. 6) a saber: los objetos propios del museo, los paneles elaborados específicamente para esta exposición y las cartillas. La redacción de los textos de aquellos cuadernillos fue realizada por Sabogal, mientras que las viñetas estuvieron a cargo de María Victoria de Uribe. Para esta exposición

se realizan dos tipos de publicación según la edad: uno para niños de segundo y tercero de primaria y otro para estudiantes de cuarto, quinto y sexto. 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 de actividades para trabajo en el jardín, y una infografía denominada *El correo curioso*, en honor al periódico fundado en la época de la expedición.



“Taller El Árbol”

Fuente: Programa Educativo Museo Nacional. Exposición-Taller “El Árbol”. Expedición Botánica, Caja 56, ff. 2, 53, 66, 77 y 82.



Cuaderno de trabajo exposición El Árbol para niños de 2º y 3º de primaria

Fuente: Programa Educativo Museo Nacional. Exposición-Taller "El Árbol". Expedición Botánica, Caja 56, ff. 2, 53, 66, 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 ósmosis 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 y buscando siempre que el estudiante participe de forma activa en la recolección de la información. De esta forma, se buscaba que los niños no fueran solo un espectador de la exposición, sino que a partir de estas actividades y las posibilidades de tocar, analizar, construir y comparar identificaran el museo como un sitio *vivo*.

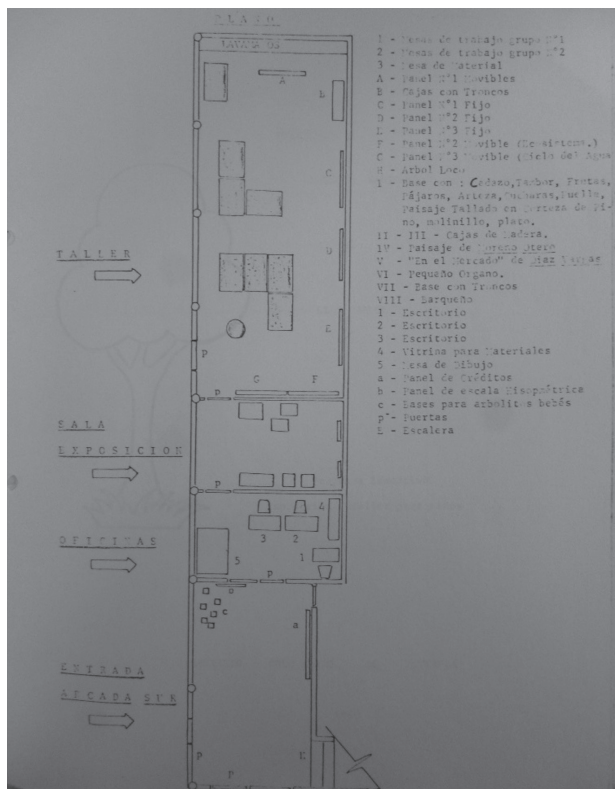


Figura 4. Plano de la Arcada Sur, donde se ubicó el Departamento Educativo

Fuente: Programa Educativo Museo Nacional. Exposición-Taller "El Árbol". Expedición Botánica, Caja 56, ff. 2, 53, 66, 77 y 82.

En el caso de la exposición *El árbol*, la madera se volvió 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 (*ibid.*, f. 7).

En esta labor, jugó 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” (*ibid.*, 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 ochenta alumnos, los cuales se dividían en dos subgrupos, uno de ellos iba hasta las salas donde se trabajaba con las cartillas mientras el otro era, a su vez, dividido nuevamente en otros dos, unos dirigiéndose al jardín y el resto haciendo actividades en el taller. No se especifica, pero sí se sigue la lógica usual de este tipo de trabajo, al terminar la dinámica en cada uno de los espacios, los estudiantes eran rotados para que todos tuvieran la oportunidad de participar en todo lo propuesto por el programa.

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.

Después de la renovación vienen las críticas. El retiro de Emma Araújo de la dirección

En agosto de 1982 se posiciona como presidente de Colombia Belisario Betancur. Con él viene un cambio significativo en los puestos administrativos de Colcultura: Gloria Zea fue reemplazada por

Aura Lucía Mera en la dirección del Instituto y a los pocos días Sebastián Romero²⁵ se posiciona como director del Museo Nacional de Colombia. Lo que sucedió en los meses siguientes a su renuncia demuestra lo que representó su administración para la historia del Museo Nacional. Todo comenzó el 25 de septiembre con una carta que fue publicada por el periódico *El Tiempo*. Había sido enviada por el arquitecto Santiago Martínez Concha, hijo del pintor Santiago Martínez Delgado, y llevaba por título “S.O.S por el Museo Nacional”. En la carta Martínez 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. [*sic*] 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, 1982a, 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 Cuervo había dejado en el centro de la sala de Artistas Nacionales en el tercer piso. Por demás, obra que no había sido donada al museo, sino prestada por tiempo indefinido por su madre.

Al final de su nota señalaba que

.....
²⁵ “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, 1995a, p. 234)

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 (*ibid.*, 1982).

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, pidió el despido de María de la Luz Giraldo de Puech, Elsa Pizano Mallarino y Silvia Helena Ardila, las cuales conformaban el Departamento Educativo:

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

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

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, p. 8-A).

Siete días después, el 24 de octubre, en la sección de *Lecturas* salió a la luz una entrevista realizada por Gloria Moanack 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 insti-

tución 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 (Moanack, 1982, p. 9).

Adicional a esto mencionaba otros dos problemas: primero, el 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.

Las voces de defensa a este proyecto no se hicieron esperar. 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, ya que varios de sus integrantes habían estado al frente de la elaboración del nuevo montaje. A esto respondió Martínez 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»” (Martínez, 1982b, p. 10-A). El 10 de noviembre, otra de las columnistas de *El Tiempo*, Lucy Nieto de Samper, 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 supervigilada 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 (Nieto, 1982, p. 7-C).

Ese mismo día, en la columna de D´Artagnan se volvió al tema con un artículo titulado “Lágrimas de «museólogos»”. 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:

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 serenen 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 (*ibid.*).

Se puede notar cómo en el poco tiempo que duró esta polémica, el tono fue subiendo 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— no tenían esta formación de base. El último artículo publicado sobre este debate fue hecho por Gloria Zea el 19 de noviembre. En este vuelve al tema de los depósitos y responde a la acusación de Romero sobre que el Museo Nacional es solo 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 (Zea, 1982,14-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 Museo Nacional 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 veintinueve 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 y *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. Al parecer, algún tiempo después, el mismo

Romero le pide al presidente devolver algunas de estas obras, tal vez al percatarse del 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 demuestra la importancia que tiene esta administración en el paso de un museo tipo *gabinete de curiosidades* a uno que plantea una narrativa de lo nacional. 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. Sobre todo, en un momento donde todos piden su espacio en el Museo Nacional. 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 Araújo y su equipo asesor.



**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 Zea los cambios realizados en el Museo Nacional entre 1975 y 1978, en la presentación del catálogo sobre el artista Roberto Pizano. Esta exposición temporal 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, continuar siendo memoria activa de un pueblo; 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.

Como se pudo ver en el capítulo anterior, con la llegada de Emma Araújo en 1975 al museo, se inició un proceso de readecuación y renovación integral del Museo Nacional. 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. 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 Löber, 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 Araújo, 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 a 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, Hernando Vargas Rubiano, José María de Miery y Dicken Castro²⁶, este último con quien se contratarían las primeras etapas de la obra. Por su parte, la comisión histórica estaría encargada a: Gabriel Giraldo Jaramillo, historiador; el 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 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 las otras directamente. De esta

.....
²⁶ 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).

forma, la información se vuelve un tanto confusa. Para dar orden, se ha decidido dividir en cuatro este último capítulo: en un principio se presentará la figura de Ulrich Löber y su aporte no solo al Museo Nacional, sino al instituto y a otros proyectos que realizó en Colombia durante sus visitas. Posteriormente, se describirá detalladamente el trabajo de cada una de las tres comisiones, para lo cual se propone una visión por pisos del edificio, continuando con la tesis de Beatriz González de la existencia de varios museos dentro del Museo Nacional.

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 posicionó el Departamento Educativo, no fue tocado por esta administración más que en lo arquitectónico. 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. 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 solo a la comisión de arquitectura, sino también a la de artes plásticas.

La participación de Ulrich Löber

La historia de Ulrich Löber en el Museo Nacional comienza con su llegada al país a comienzos de 1976. Inicialmente fue llamado por Carlos Rojas, a través de un convenio con el Gobierno de la República Federal de Alemania, para dictar el curso Prácticas en el Museo, entre el 16 de febrero al 12 de marzo de ese año. Esta sería la primera de una serie de visitas que no solo incluirían al Museo Nacional, 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, 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 (López, 2015, p. 38).

Alexander Dorner fue director del Landesmuseum entre 1922 y 1937, a su vez que Löber asume la dirección de este museo en 1975. De ahí las palabras de López. Bajo la batuta de Dorner, sin lugar a duda, 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 (Cintrao, 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.

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 propuso para el Museo Nacional de Colombia. 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 Museo Nacional 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 y 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 asumiendo en esto una línea más francasteliana, las comisiones del Museo Nacional decidieron tomar en cuenta tanto el valor estético como el histórico, para evaluar las piezas del nuevo montaje. Si bien muchas de ellas solo 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 abarcara 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, seguido de 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, 1976a, 1976b), 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. Esto 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.

Tres son los aportes de Löber al proyecto del MNC. Primero el fortalecimiento de los procesos de conservación, como ya se pudo ver. En segundo lugar, aportó una 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 dudó en su faceta educativa, reconociendo el museo como una institución de enseñanza.

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 las que cuenta el museo para la atención de niños. Señalando, además, que son los mejores correctores de los procesos didácticos de la institución:

Los niños son los mejores correctores de nuestros programas didácticos. Pero estos deben estar muy bien preparados. En Alemania, estamos tratando de instalar lecciones en museos en algunos currículos de colegios, es un trabajo duro pero espero que seamos exitosos. Los primeros pasos llevados a cabo en los últimos años han mostrado que vamos por buen camino. Todos los museos tienen la gran ventaja de que están equipados con material real y —espero— con secundarios y terciarias fuentes, lo que significa, que un buen museo tiene tanto buenos objetos como información (Löber, 1976b, f. 517. Traducción propia).

Su segunda visita se realizó 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 cuatro semanas. En esta ocasión no solo 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.

Desafortunadamente, aparte de esto no se encuentra más información sobre sus actividades en el Museo Nacional. Durante sus asesorías no 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 Araújo (Francastel, Traba y Löber) se transcribe un trecho de la entrevista realizada por López 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 (López, 2015, p. 108).

De esta forma, los cuestionamientos sobre el tratamiento y estudio de las obras de arte de Francastel, los aportes sobre museología de Löber y el trabajo con Marta Traba en el Museo de Arte Moderno y su crítica al arte colombiano son los ejes constitutivos del trabajo de Emma Araújo modernizando el museo.

El primer piso y la comisión de arquitectura

Según los planos que se encuentran en el Centro de Documentación del Ministerio de Cultura, el primer piso del panóptico contaba con las siguientes áreas: un hall de entrada que daba acceso al salón de conferencias —o teatro—, el salón de Exposiciones temporales, las oficinas del Instituto Nacional de Antropología (ICAN) y sus talleres, el espacio del museo arqueológico y etnográfico dirigido por el ICAN y 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.

En cuanto a espacios, en el período estudiado no se realizaron mayores cambios, a excepción de los trabajos hechos en la arcada sur donde se ubicó años después el Departamento Educativo.

Administrativamente, el edificio del panóptico presenta una peculiaridad en cuanto a sus espacios físicos, ya que, además de albergar el Museo Nacional, 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. Así, mientras se daban las renovaciones del Museo Nacional, el museo del ICAN no pasara por las mismas, precisamente por no pertenecer al proyecto general que pretendió Emma Araújo y su equipo, además de presentar una estructura única e independiente.

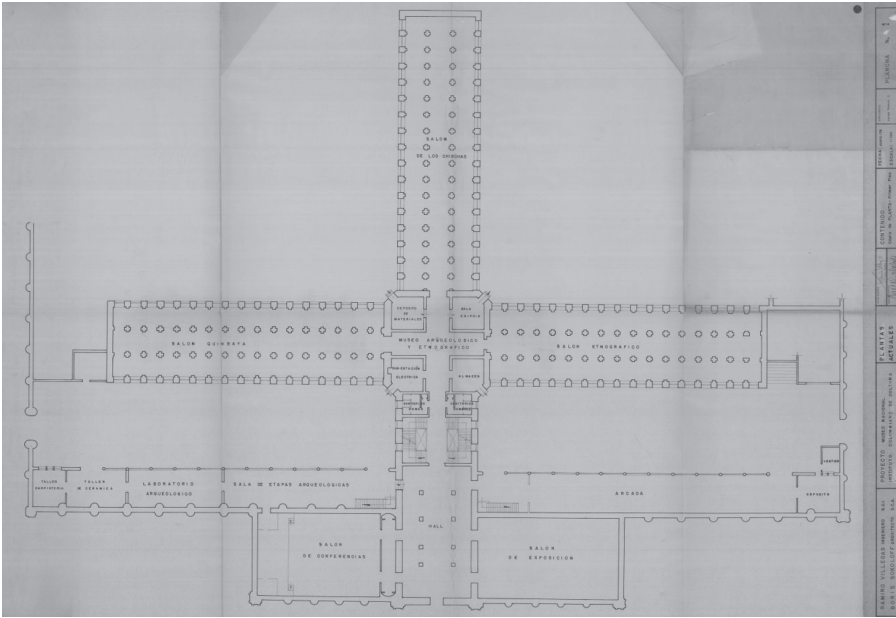


Figura 5. Plano Planta primer piso antes de la remodelación

Fuente: Villegas y Sokoloff, 1975, f. 1

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 las de readecuación de espacios y funciones del museo, de forma 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, que logra registrar un antes y un después de la intervención. Desafortunadamente no se registra el montaje final, sino solo 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 Museo Nacional a Mariela de

la Hoz, jefe de la División de Inventario de Patrimonio Cultural en mayo de 1976 y 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 revivirse.

Antes de seguir, es necesario entender porqué fue necesario realizar contratos con externos y no con el Centro de Restauración para llevar a cabo las obras de remodelación del predio. En el mismo Acuerdo 12, donde se especificaba que el servicio de restauración era gratis para todos los museos de Colcultura, también se 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 tuvieran 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. En abril de 1975 se decide hacerlo a través del Ministerio de Obras Públicas, debido a que con ellos no se tendría que realizar un proceso de licitación. Se nombró supervisora del proyecto a Gloria Tapias de la División de Inmuebles Nacionales y, 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, por lo que, siguiendo la Ley 163 de 1959, es el Ministerio de Obras Públicas quienes asignarían el presupuesto para realizar las obras. Esto terminaría explicando porqué se realiza la contratación a través de ellos y no de licitación a terceros. 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 exográfico. Y también ayudarían a sentar algunos puntos claves para los estudios que se mandaron a hacer a la firma Villegas y 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:

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 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 y Sokoloff, ninguno de los pisos poseía lugares especializados para el almacenamiento de obras. Sobre este problema, comenta Emma Araújo:

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 maniquis. Cuando ordenamos la realización de los dichosos maniquis, 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 maniquis 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 se aconsejó no hacerlo puesto 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 la comisión de arquitectura 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. Franco ya 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, arreglar primero la sala de exposiciones del primer piso, incluídos 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. Además se pide incluir estudios de reformas del teatro y de los jardines, clarificando que no se buscaban cambios radicales en los mismos.

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. 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.

Tres meses después llegan los estudios de la oficina Villegas y Sokoloff para las reformas del edificio. 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 y 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 Mendéz.

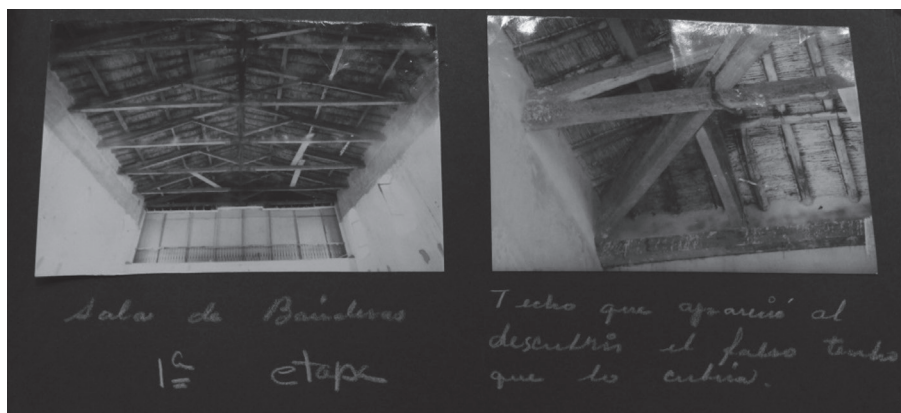
La reforma que encuentran más importante es el cambio de la red eléctrica del museo, ya que debido al tipo de iluminación propuesta “cambiando el actual sistema de lámparas de hierro o lámparas fluorescentes por un sistema de rieles eléctricos con lámparas

o reflectores especiales (Bazukas)” (*ibid.*, f. 30) requería un cambio de voltaje y la reinstalación de la red. 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 pesos.

Fue solo 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 pesos e 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. 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 iluminación que como requisito imponía el cambio de voltaje 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 zócalos de piedra del primer piso que habían sido puestos en la intervención de 1946.

En esta imagen se puede ver cómo se encontró el techo de la sala de Banderas en el momento de levantarse el cielo raso. Los arreglos consistieron 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.



Techo sala de Banderas en la primera etapa

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.



Sala de Exposiciones primer piso con los reflectores instalados (mayo 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.



Sala de Banderas con los reflectores instalados (mayo 1976)

Fuente: *ibid.*

Con esta última fotografía es posible ver el antes y el después del techo de la sala de Banderas. El resultado sería parecido a todas las salas del tercer piso.

Como parte del problema de la iluminación se inician el cerramiento de ventanas. Consistió en bloquear la entrada de luz en los interiores de la sala sin tapparlas 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.



Sala Pintores colombianos muertos. Parte de ventanas tapiadas (mayo 1976)

Fuente: *ibid.*

Los últimos arreglos referidos en este contrato correspondían a los baños del museo, donde se hizo un arreglo general de la baldosa de estos lugares, además de un cambio de tuberías, puertas, pisos y algunos sanitarios.

Durante 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.

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. Se necesitó de varios contratos adicionales, el primero de ellos del 10 de abril de 1976 con el número 23Bis/76, que aplazó la entrega de las obras hasta el 30 de agosto 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:



Sala Pintores muertos terminada y ocupada como depósito transitorio durante algún tiempo de la remodelación

Fuente: *ibid.*

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 pesos para realizar los trabajos, con el objetivo de cubrir

imprevistos surgidos en la obra y la “necesidad de ejecutar trabajos adicionales” en el segundo piso (Colcultura, 1976b, f. 87). La entrega de esto se haría el 27 de noviembre del mismo año.

Además de los atrasos en la obra, aquí se presentaría otro problema: 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 cien mil pesos 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.

El 30 de marzo de 1977 se realiza un nuevo contrato con número 044/77 por un valor de 217 617 pesos. Con este último contrato se completó una inversión total para esta primera fase de 2 165 729 pesos.

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 salón²⁷ y, en segunda medida, se cerraron unos pequeños balcones que daban a la sala del segundo piso de la Gran Colombia.

Después de realizar este primer gran avance en la readecuación del Museo Nacional, en abril de 1977, comienza la etapa de montaje y con esto se abren nuevas necesidades. En primer lugar, todo lo

.....
²⁷ 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—.

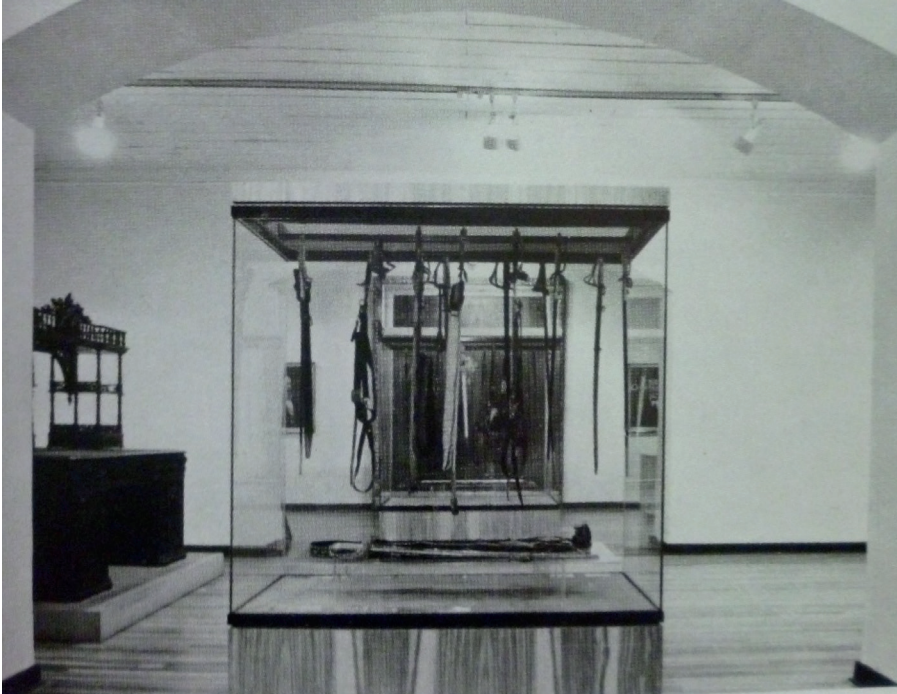
referente a la expografía: vitrinas, paneles y señalización de las salas. En segundo lugar, los espacios que no habían alcanzado a contratar antes eran el teatro y los jardines. Los primeros diseños de las vitrinas fueron aportados por Löber en sus visitas. En cuanto a los otros dos espacios, para el 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. 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 pesos y recogía las siguientes obligaciones: la inversión para el teatro que sería de 1 000 000 pesos, para los jardines de 100 000 y lo concerniente a señalización y montaje —paneles, vitrinas, bases, etc.— tendría un gasto de 530 000 pesos (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 terminara la primera etapa. El otro asunto que quedaba pendiente, los tiempos de entrega, se aplazaban hasta que no se desembolsaran 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 que tanto Castro como Mosseri siguieran los principios de la Bauhaus. María Bolaños, en su libro *La memoria del mundo: cien años de museología 1900-2000* (2002), comenta que las consecuencias en el diseño que tendría esta escuela para los museos serían la “depuración estética”, es decir preferir ambientes neutros y minimalistas con formas discretas y pocos ornamentos.

Las pocas imágenes que se tienen del montaje las aporta el artículo que escribieron en conjunto Jacques Mosseri y Carlos Niño sobre su propuesta. 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.



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

Fuente: Mosseri y 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 de aluminio sostiene la estantería de

vidrio, complementada con soportes especiales en acrílico y las fichas de catalogación. Sala por sala fuimos definiendo el montaje de cuadros y vitrinas, siguiendo siempre un recorrido cronológico: donde la ambientación se creaba por medio de paneles y vitrinas, procurando dar énfasis a las obras importantes y rematando la vista axial con un elemento símbolo del período. Cada sala tiene un color representativo que sirve de referencia en el Mapa General y en el recorrido, iniciado siempre con un panel (1A), que introduce y explica el recinto, y los paneles 1B, cuyos textos complementan la información para el visitante (Mosseri y Niño, 1979, p. 30).

Como se puede observar en los detalles del plano de la sala Conquista, Colonia y Ciencias que se presenta a continuación, las características de esta propuesta expográfica son la sobriedad y el fácil tránsito de los visitantes por la exposición al mostrar menos piezas, así como una narrativa cronológica de los eventos.

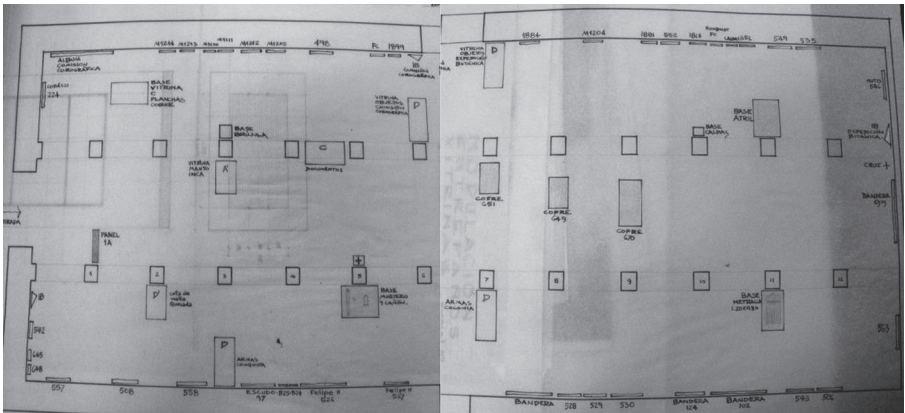


Figura 6. Plano sala Conquista, Colonia y Ciencias. Distribución de vitrinas

Fuente: MNC, 1978b.

Durante estos meses el problema de las goteras y los gorgojos se incrementaron. Así que en reunión celebrada el 10 de marzo de 1978 entre Álvaro Barrera, Jacques Mosseri y Carlos Niño, Germán Franco —interventor del contrato— y Emma Araújo logran algunos

acuerdos de intervención al predio, que fueron incluidos en el contrato entre Colcultura y la oficina de Mosseri. Según un acta de reunión realizado el 12 de abril de 1978 (MNC, 1978), el costo total presupuestado, con los nuevos arreglos sería de 2 054 254 pesos.

Sin embargo, para agosto de este mismo año, aún faltaban muchos trabajos por realizar. En carta enviada por Emma Araújo a la oficina de Mosseri, listó los trabajos faltantes, entre los que se encontraba un número considerable de fichas y paneles por corregir en todas las salas, además de la elaboración de todas las vitrinas y fichas de 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 del mismo año. El 6 de ese mes se realiza una reunión entre los arquitectos, Emma Araújo y el Instituto, para acordar los pasos a seguir con respecto a los pendientes del contrato. La conclusión fue 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 pesos. 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 es difícil saber cuál fue el monto total de lo invertido en esta segunda etapa de obras. No obstante, se puede afirmar que logró 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 en 1979 por Sally García, administradora del museo, 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).

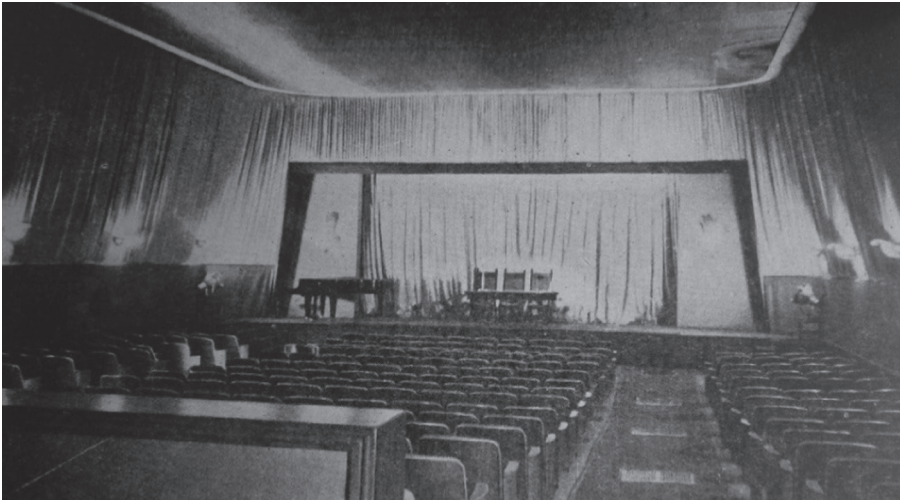
Parte de la explicación del porqué del retraso de las obras puede ser encontrado en las comunicaciones, siendo la entrega de dineros el motivo principal que retrasó todo por unos cuantos meses, Álvaro Barrera, subdirector de Patrimonio Cultural informa a Alfonso Rodríguez sobre los cambios producidos 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, ni los arreglos del jardín, ni los del teatro fueron realizados pese a la alta inversión realizada en esta fase de la readecuación del Museo Nacional. Sobre estos dos últimos espacios, se vuelve a encontrar referencia hasta inicios de 1982, cuando en una carta de Emma Araújo 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. De hecho, los arreglos 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 siguiente imagen se aprecia el teatro antes de sus arreglos, foto encontrada en el catálogo del Museo Nacional de 1968.

Sobre los jardines se tienen datos hasta junio de ese año, cuando la Dirección le informa a Álvaro Barrera, esta vez en calidad de 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 (Araújo, 1982c, f. 558).



Teatro. Primer piso de la remodelación

Fuente: MNC, 1968, Sección Fotos

Desgraciadamente, durante el período estudiado, si bien hubo una inversión considerable de parte del Gobierno para el Museo Nacional —el presupuesto anual era de 1 600 000 pesos para 1975 y, por cuenta de los contratos con Castro y Mosseri, se invirtieron más de 4 000 000 de pesos—, 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 solicitudes de 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.



El jardín. Parte norte antes de remodelar

Fuente: MNC, 1976b.



El jardín. Parte sur antes de remodelar

Fuente: *ibid.*

Bastantes son los pedidos de Emma Araújo para lograr estos dineros. Solo 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 Museo Nacional:

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.

El Museo Histórico: la comisión de historia y las salas del segundo piso

Esta sección abre con dos planos. El primero es realizado por la oficina Villegas y Sokoloff para el segundo piso del museo en junio de 1975. La imagen 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 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 el ala 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 a de la República, compartiendo espacio con una revisión de la iconografía de Bolívar y Santander. Además, el espacio dedicado a la colección Eduardo Santos, al fondo de esta sala, se desmontaría y se convertiría 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 de Miniaturas, y la Torres Méndez sería la nueva sala de Numismática.

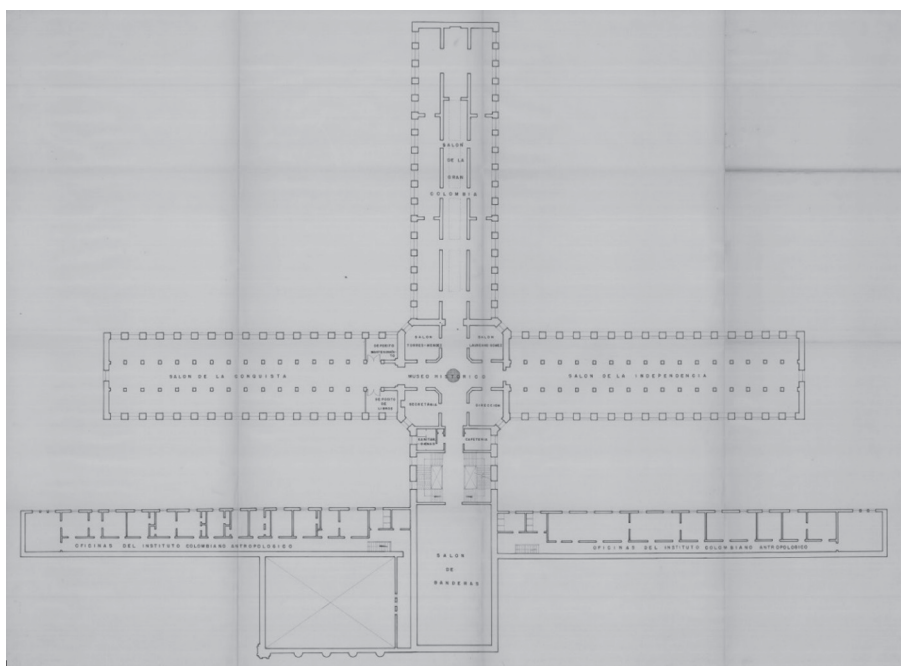


Figura 7. Plano planta segundo piso (junio 1975)

Fuente: Villegas y Sokoloff, 1975, f. 2

Antes de hablar del montaje de las salas, se debe realizar una parada antes en el único escrito que queda sobre la intención del montaje. En la revista número 15 de *Gaceta* fue publicado un artículo con el nombre “Estudios para los guiones museológicos de la Colección de Bellas Artes del Museo Nacional” de Beatriz González y Marta Fajardo. El texto cuenta las principales ideas que se intentaron

plasmar en la exposición, no solo 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.

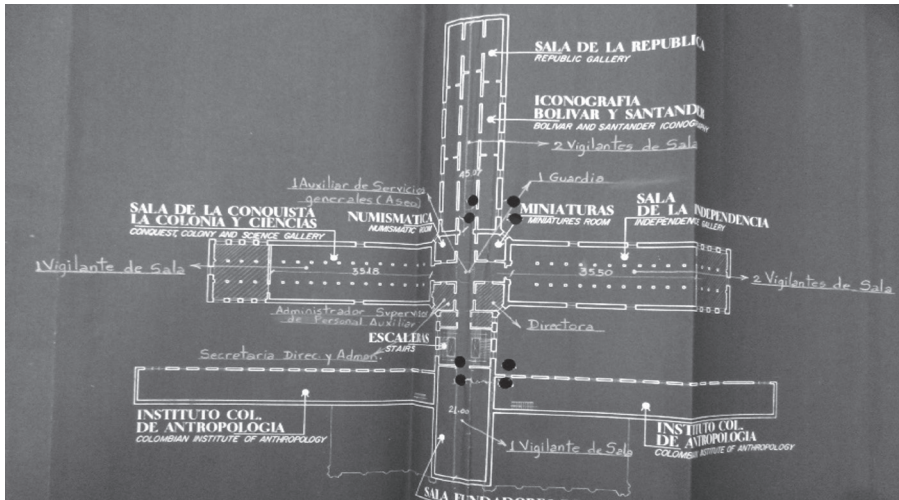


Figura 8. Plano segundo piso después de la readecuación

Fuente: MNC, ¿1979?b, f. 11

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—, sin duda con grandes aportes que traen los nuevos historiadores profesionales que se empiezan a formar en el país, principalmente en 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. Este es el punto de partida narrativo para comenzar el análisis de la Colonia, donde se resalta el aporte de España, al brindar algunos elementos de unificación nacional como lo fueron la delimitación territorial, el Gobierno central, el poblamiento en centros urbanos, el idioma y la religión (*ibid.*, p. 16). Se resaltan entonces el papel evangelizador de la Iglesia y la centralidad de Santa Fe.

Con el cambio de dinastía de los Austria a los Borbones, se inicia una nueva etapa de acuerdo con este guion. 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. Otro de los hechos que se subrayan 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 los recursos naturales.

Sobre el proceso de la Independencia solo se enuncian 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 (*ibid.*, p. 18).

La figura del presidente José Hilario López aparece en el guion como el que instaura la Comisión Corográfica, cuyo propósito fue el estudio sistemático de la geografía del país. Esta, junto con la Expedición Botánica, representaría puntos importantes no solo en las salas históricas, sino también en las plásticas, ya que la expedición aportó en la formación de dibujantes científicos y la comisión por la creación de la escuela costumbrista.

Luego de esto, se inserta otro punto central en el siglo XIX, el período denominado Regeneración, donde el Partido Conservador asume la presidencia después de un largo período de control del Partido Liberal.

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, solo 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 (*ibid.*, 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*, a su vez que Moreno era integrante de la Academia Colombiana de Historia. 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.

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, inicia una profesionalización de la carrera que academiza el trabajo investigativo hecho por esta nueva generación. También se da un esfuerzo por diferenciarse del estilo positivista de la Academia Colombiana de Historia y al mismo tiempo obtener una mayor divulgación:

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)²⁸. 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. Colcultura editaba estos textos legitimando el trabajo hecho por *la Nueva Historia*, mientras que la conformación de la comisión de historia que asesoraría el montaje del Museo Nacional tenía un talante positivista-documentalista. Las publicaciones hechas por José María Mier, miembro de la comisión, 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*

.....
²⁸ Es importante recordar que tanto *La Nueva Historia de Colombia* organizada 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.

de Paula Santander: fundador civil de la República de Moreno de Ángel —otro de los miembros— no pasaban de ser biografías de los grandes próceres de la patria.

Y no bastando esto, otro evento podría confundir más la situación: en los documentos sobre el montaje de las salas, se especifica que los referentes a Bolívar y Santander de la sala Fundadores y el panel introductorio de la sala de Conquista, Colonia y Ciencias fueron corregidos por el historiador Jaime Jaramillo Uribe. Para explicar esta aparente contradicción, Alexander Betancourt da una pista. 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:

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 heroico, y centralista (*Ibid*, 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. Características como la periodización, un marcado sentido hispanista, la invisibilización de minorías y hasta de otras regiones de Colombia fuera de Bogotá permanecen.

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 Colo-

nia, 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 estaban vacíos. Para resolver el problema se propuso incluir material gráfico y reproducciones en estos espacios. Por su parte, Eduardo Santa resaltó el criterio elitista (*ibid.*, f. 9) con el que fue organizado el museo. Agregó que debieron 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 tenida 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 (Comisión de Historia, ¿1975?g) 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. Luego 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 qué 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 (Comisión de Historia, 1977) y 19 de febrero de 1977 (*ibid.*, 1977b). Aquí, finalmente las salas estarían dispuestas 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 de las Banderas— no presentó gran discusión entre la comisión. Desde la primera reunión, el 26 de febrero de 1975, 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 (Comisión de Historia, 1975, f. 17).

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

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

Cuadros como el de García Hevia o el retrato de Bolívar atribuido a Pedro José Figueroa, 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).



Sala de Banderas (1949)

Fuente: López, 2015, p. 30

Así, se convierte esta sala en el pilar fundamental de la sección histórica 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, momentos después de conformada la nación. Los objetos seleccionados fueron veintisiete cuadros —en su mayoría

retratos— cuatro banderas y un número considerable de objetos pertenecientes a los próceres. En cuanto a los textos, estos fueron compuestos en 1977 por los integrantes de la comisión. El texto introductorio se inserta al lado de una imagen de la sala —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—:

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).



Sala Fundadores, después de la remodelación y el montaje

Fuente: Mosseri y 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). Los textos B se diferenciaban de las fichas o cédulas que venían con cada pieza. En el caso de esta sala había tres paneles 1 B con datos biográficos de cada personaje central, solo

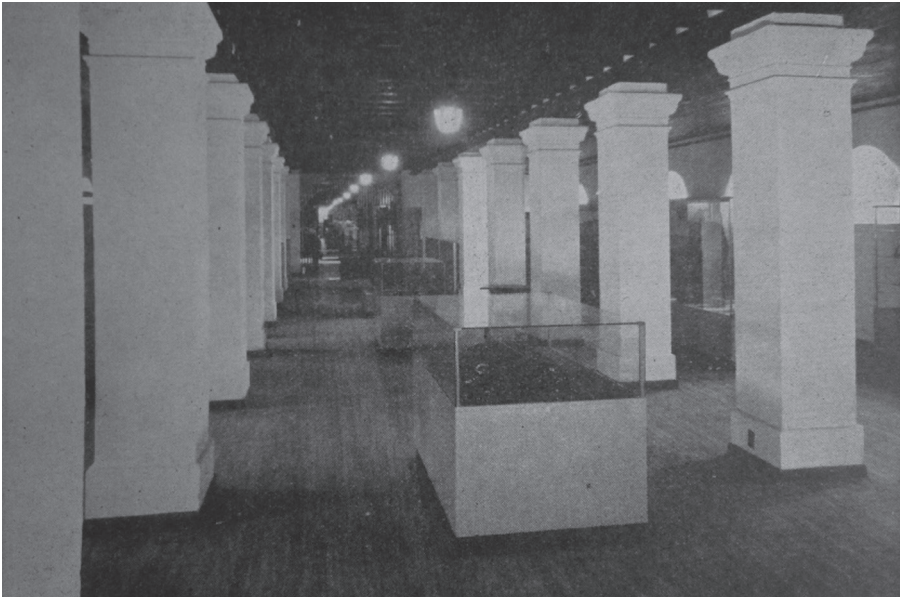
como ejemplo se reproduce el concerniente a Bolívar, que fue uno de los tres paneles corregidos por Jaime Jaramillo Uribe;

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” (*ibid.*, f. 327).

La siguiente sala sería la de Conquista, Colonia y Ciencias. De la antigua sala se retiraron las monedas y medallas que irían a organizar una sección de numismática, mientras que se organizaba una nueva parte, científica, dedicada a la Expedición Botánica y la Comisión Corográfica, para la cual se planteó 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*.

Si bien la fotografía no muestra cómo fue montada esta sala, sí 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 caballo 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).



Salón de la Conquista y Colonia antes de la remodelación

Fuente: MNC, 1968.

Como se puede ver, la narrativa incrusta nuevos elementos en referencia al texto de González como la visibilización de otros grupos apartes del español en las tierras neogranadinas, pero omite que el trabajo indígena, ni que hablar del negro, realmente consistió

en la esclavización de estos. Esto demuestra que, los elementos hispanistas continúan, tal vez en un grado diferente, pero persisten. Desde aquí la sala se dividía en dos, una con lo concerniente a Conquista-Colonia y otra 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 en 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 recuerda también el inicio histórico del museo como Museo de Historia Natural y Escuela de Minas, además de rescatarse el carácter de museo de museos al incluir la ciencia al binomio historia, arte.

La tercera sería la sala Independencia la cual fue estudiada en la cuarta reunión de la comisión, efectuada el 2 de abril de 1975. En dicha sesión Gabriel Giraldo Jaramillo pidió que para la selección de pintura se siguiera un criterio más artístico, eliminando lo que es antiestético, copia o falsificación (Comisión de Historia, 1975d, f. 36). Esta premisa requirió de un estudio pormenorizado de cada cuadro, para así saber cuáles serían las piezas para 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). De esta manera, la forma en que estaría organizada esta sala tendría como hilo conductor la historia de la guerra, con 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:



Sala de la Independencia antes de la remodelación (marzo 1976)

Fuente: MNC, 1976b.

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 culmi-

na gloriosamente en los campos de batalla que consagraron la libertad (MNC, ¿1977?c, f. 333).

Esta sala centrada en el 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 de Historia.

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.



Sala de Presidentes antes de la remodelación

Fuente: MNC, 1976b.

Como se puede observar, 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 habían 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 (Comisión de Historia, 1975f, f. 50) y en su lugar se presente el Bastón de Mando como símbolo que corresponde al Poder Civil (*ibid.*). 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 guardé 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” (Museo Nacional de Colombia, ¿1977?d).

Por último, al final de la sala se dedicó un espacio para la exposición de la Iconografía de Bolívar y Santander, cuyas 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 porque habían sido 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.



Sala Eduardo Santos. Izquierda: Centro de adelante hacia atrás.
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” (CHa, 1975e). De igual forma se sugiere que Gloria Zea, en su calidad de directora del Instituto, se comunique con los 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:

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 signi-

ficaba para ellos ese montaje y, sobre todo, 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. La sala Laureano Gómez pasaría a albergar la colección de Miniaturas por su valor histórico y artístico (CH, f. 50) y en la otra se colocaría la exhibición de medallas, monedas y troqueles (*ibid.*, 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 que el relato fundante giraba entorno España desde la época colonial en el caso del guion publicado, sin embargo, en el montaje se dio prelación a la narrativa de la Independencia e hizo que toda la exposición se enforcará en esto, aunque con tonos hispanistas.

En cuanto al siglo xx, llama la atención la falta de tratamiento general, simplemente resolviendo este tema con la presentación de las escuelas plásticas surgidas en estos años.

Pensando lo anterior, podría considerarse que la narrativa central del montaje es la representación de la nacionalidad a través de los próceres, de símbolos como el himno, de los aportes de la hispanidad y del conocimiento de sus recursos y territorio gracias a la Expedición Botánica y la Comisión Corográfica.

El Museo de Arte: la comisión de Artes Plásticas y las salas del tercer piso

Al igual que en la sección anterior, dos planos de las salas del tercer piso muestran los cambios de forma global que se realizaron en estos años. Como condición especial, de los tres pisos este era el único que pertenecía enteramente al Museo Nacional: tres salas principales y el hall central, comúnmente llamado rotonda. El recorrido empezaba por este último espacio 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 siglos xvii a xix. El antiguo Museo de la Policía, transformado en la sala Alberto Urdaneta era la siguiente parada y 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 siglo xx.

Siguiendo la misma lógica de la sección anterior, se iniciará este relato con el análisis del guion hecho por González y Fajardo, se confrontará con las actas de la comisión, y por último se revisará el montaje y las obras efectivamente mostradas.

Frente a las salas de historia, González y Fajardo comenzaban su relato con la sección de España antes del Descubrimiento, sin embargo, en el caso del arte 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” (González y Fajardo, 1977, 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 (*ibid.*) y que continuaron sus hijos.

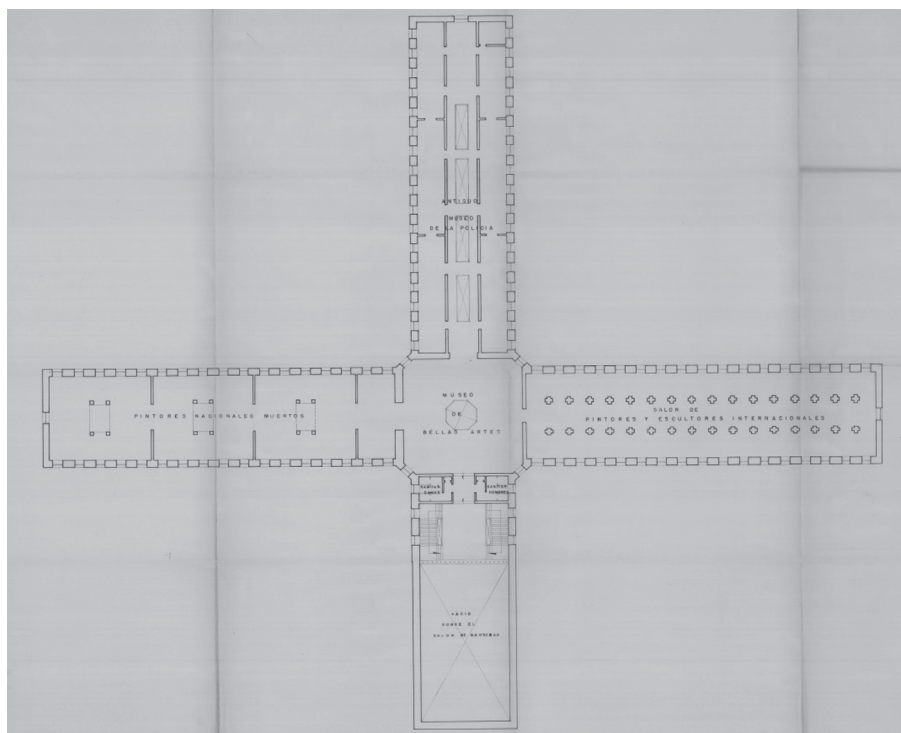


Figura 9. Plano planta tercer piso (junio 1975)

Fuente: Villegas y Sokoloff, 1975, f. 3

Entrando en el período de la Independencia, las autoras referencian al 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 (*ibid.*).

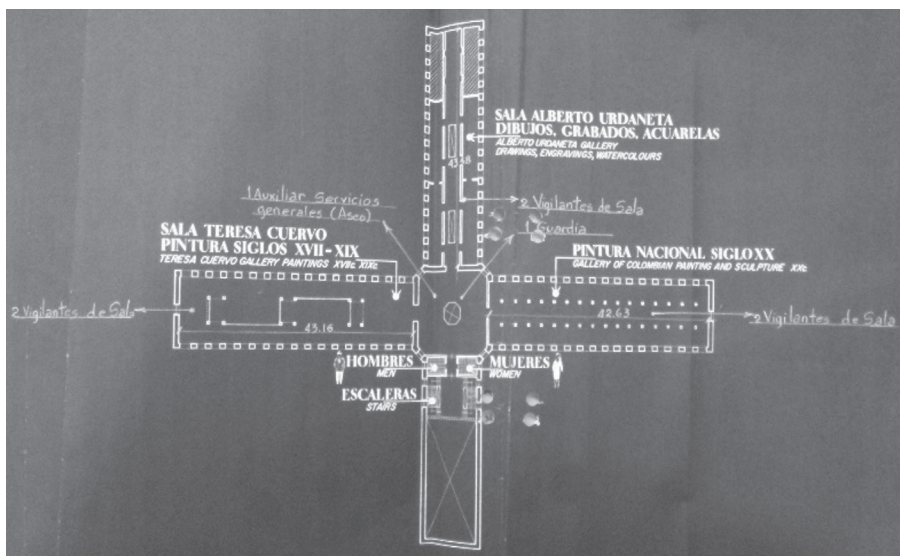


Figura 10. Plano de las salas del tercer piso después de la renovación

Fuente: MNC, ¿1979?b, f. 12.

En igual medida aparece en el guion el artista Ramón Torres Méndez, representando la corriente costumbrista que inicia con la creación de la Comisión Corográfica. De estos hechos, que se presentan a mediados del siglo 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 y 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*. Otro artista reseñado 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 siglo XIX surgen varios artistas quienes continúan con la escuela de retrato académico propuesta por Garay: Ricardo Moros Urbina, Pantaleón Mendoza, Salvador Moreno, Ricardo Acevedo Bernal y Francisco Cano. Este último es profundizado debido a su trabajo que también abarcó 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 de 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” (*ibid.*, 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, que sitúan a inicios del siglo XX, 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 el establecimiento de los Salones Nacionales en 1940 que, como parte de la política cultural del Gobierno de Eduardo Santos, apoyó la divulgación del arte y ayudas para estudiar en el exterior. El guion finaliza con la caracterización de las obras de Alejandro Obregón y Fernando Botero, de este último comentan que “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” (*ibid.*, p. 22).

Por otra parte, la comisión de artes que asesoró el nuevo montaje en el MNC 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. Esto planteó de entrada algunas diferencias con respecto a la comisión de historia, ya que, tanto Gil Tovar como Barney, habían escrito en las colecciones de la *Nueva Historia de Colombia* y el *Manual de Historia de Colombia* y Serrano, Dicken y González por su parte representaban una oleada de tendencias

más contemporáneas en las plásticas que estaban entrando al país. Siendo Acuña, como integrante del grupo Bachué, la encarnación de las propuestas artísticas de inicio de siglo.

Esto aseguró en el nuevo relato un espacio para el nuevo arte colombiano, con 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 se discutió el año de inicio de la muestra y el orden en el que serían presentados. Alberto Acuña consideró que se debían seguir un orden artístico e histórico en las salas, acordando “efectuar un análisis formal, respecto a obras que, aunque no representen una evolución en la plástica colombiana, sí marquen una etapa histórica” (Comisión de Artes Plásticas, 1975, ff. 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 (*ibid.*, f. 12).

Desafortunadamente, a diferencia de la comisión de historia y arquitectura, no hay casi actas de estas reuniones, por lo que se vuelve complicado seguir el hilo de las discusiones. Solo es claro que 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 creación de un Gabinete de Artes Gráficas, el cual no tendría una colección permanente, sino que consistiría en exposiciones rotatorias (*ibid.*, 1975b, f. 33). Esta propuesta es recogida con agrado por los otros asesores, agregando además

de dibujos, grabados y serigrafías, las categorías de publicidad y fotografía para componer esta nueva colección.

En la octava reunión (Comisión de Artes Plásticas, 1975c) 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 un gran salto temporal, en julio de 1975 —la 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 (*ibid.*, 1975d). Además de esto se generan otros acuerdos: el primero, la creación de la sala de Pintura Internacional; el segundo, los valores que se tendrían en cuenta en la selección de las piezas, sobre lo cual se reafirma lo dicho por Acuña de “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” (*ibid.*, f. 57); y, el último, sobre el límite temporal, se decide que no se mostraría ninguna obra ejecutada durante los quince años antes de realizado el nuevo montaje, margen que no aplicaría de ningún modo a la adquisición de obras por parte del museo.

La primera selección de obras se concluyó en 1977. Aunque todavía no se tenía seguridad sobre la disposición final por salas, ya se tenía claro las obras y los artistas: 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 seleccionaron 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:

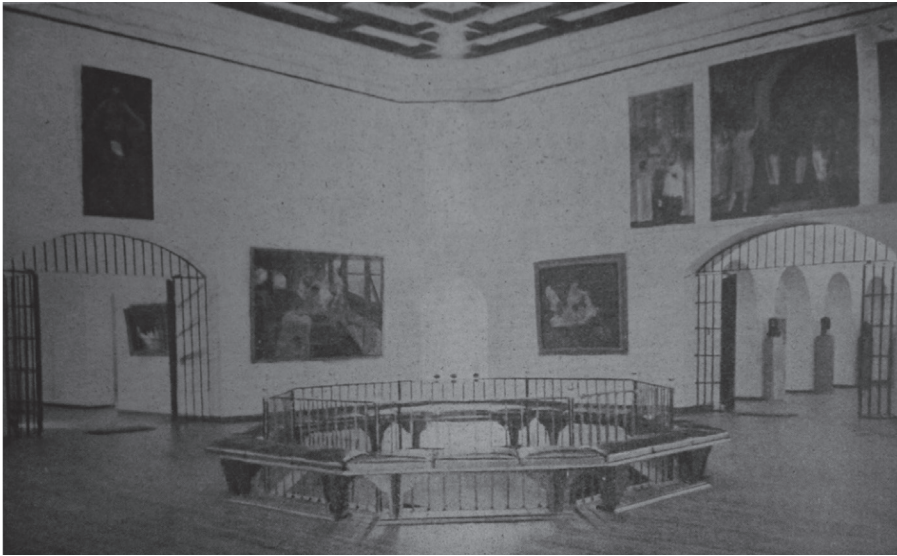
Nombre del Artista- Fecha de nacimiento y muerte. Nombre de la Obra-
Fecha de la Obra

Procedimiento. En la parte inferior se colocará la información si es una donación o adquisición (ibid., f. 34).

Finalmente, por unanimidad se decidió que no se exhibiría en su totalidad la obra de un artista cuando esta fuese muy numerosa; seleccionando en este caso sus trabajos más importantes y representativos y dejando el resto de la colección para muestras de carácter temporal. Fue precisamente esto lo que se realizó en las exhibiciones de Epifanio Garay en 1978 y 1979, Ramón Torres Méndez en 1975 y Gonzalo Ariza en 1982, entre otros. De este modo se conformó un primer programa de exposiciones itinerantes sobre artistas nacionales en el Museo Nacional.

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) presentó en el momento de su salida para tener una visión general del montaje.

El espacio de la rotonda fue utilizado, como ya se había comentado, para mostrar obras de gran formato de artistas remarcables en la historia del arte colombiano.



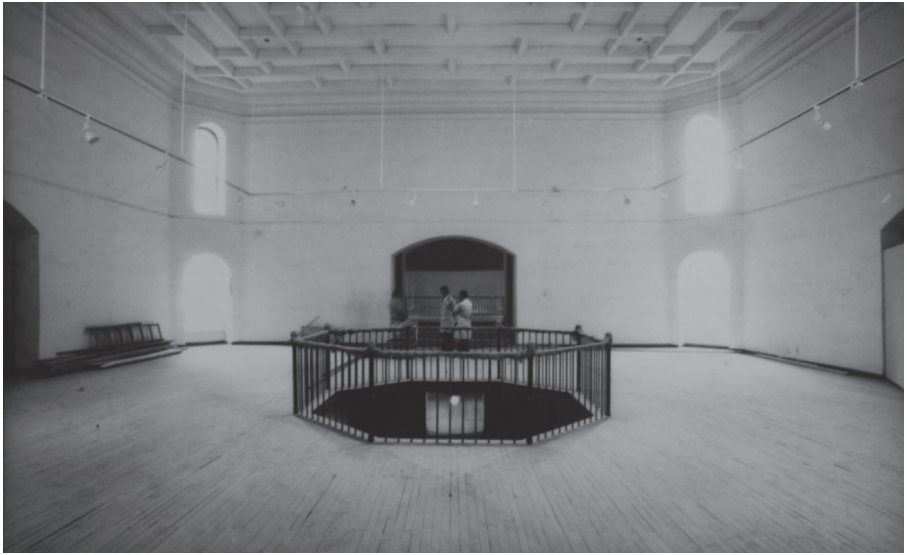
Hall central. Tercer piso antes de la remodelación

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 ya diferencia de los otros espacios del tercer piso, el techo no fue tocado.

En este lugar se emplazarían las obras: *Retablo de los Dioses tutelares* de Luis Alberto Acuña; *San Sebastián en las Trincheras* de Ignacio Gómez; *Máscara 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 seleccionadas.

La siguiente sala, nombrada en honor a su antecesora, Teresa Cuervo, contenía pintura elaborada entre los siglos xvii al xix. Aunque parezca un espectro de tiempo largo, el número de artistas y piezas colocados allí igualaban a la sala de Pintura Nacional que solo contenía la primera mitad del siglo xx.



Rotonda, etapa final (marzo 1977)

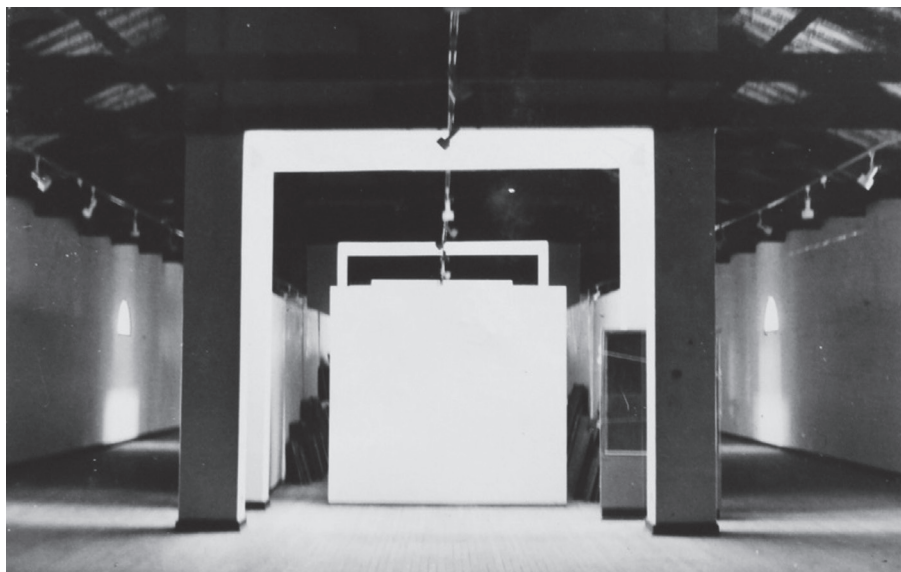
Fuente: MNC, 1976b.



Salón de Pintores colombianos muertos, antes de la remodelación (marzo 1976)

Fuente: MNC, 1976b.

El ejemplo de esta sala sirve para mostrar de nuevo, los cambios producidos en la readecuación del edificio. 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 los paneles que subdividían el espacio.



Sala Pintores colombianos muertos, etapa final (agosto 1976)

Fuente: MNC 1976b

Para esta sala, los artistas que quedaron fueron: Gregorio Vásquez, Joaquín Gutiérrez, José Miguel Figueroa, 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, 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 como muestras temporales con piezas prestadas, sin embargo, como muchos artistas nuevos comenzaron una donación en masa al MNC, se pudo consolidar

una colección permanente. Igualmente, en esta sala fue 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 dejando varias obras en los nuevos depósitos.

Como se ilustra en las siguientes imágenes, esta fue tal vez la sala que mayores cambios tuvo durante este período. No solo se quitó el cielo raso, sino que además fueron tapadas estas especies de claraboyas que daban directamente a la sala de la Gran Colombia —sala de la República—, dejando solo dos espacios abiertos al final de la intervención. Esto agregó un espacio en la sala para la acogida de un número mayor de visitantes.



Salón Galería de estampas (antiguo Museo de la Policía), tercer piso antes de la remodelación

Fuente: MNC, 1968.

Los tipos de obras que se escogieron para figurar aquí fueron grabados, dibujos, litografías, escultura, serigrafías y acuarelas de los siguientes artistas: 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 Giangrandi, Pedro Alcántara, Alfredo Guerrero, Antonio Roda y Ned Trusse.



Remodelación de la sala Alberto Urdaneta, tercer piso (febrero 1977)

Fuente: MNC, 1976b.

Finalmente, la sala Internacional, desmontada y reducida, se convertiría en la sala Pintura Nacional siglo xx. Esta, junto con la sala Alberto Urdaneta, presentaban un rasgo arquitectónico importante, la conservación de los espacios de las celdas para subdividir las salas, dando como resultado la posible creación de varios ambientes dentro de la misma.



Sala Pintores internacional antes de la recaudación, pasillo central

Fuente: MNC, 1976b.

Para esta sala se reúnen a los artistas: Ricardo Borrero, Eugenio Peña, Roberto Páramo, 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, siendo esta una de las dos características de este montaje. La segunda particularidad sería el tratamiento de la obra de arte desde valoraciones históricas y plásticas, logrando con ello una narrativa sobre la historia del arte colombiano, con influencia tanto de Marta Traba como de Pierre Francastel en este nuevo proyecto de museo.

Para finalizar conviene recordar que el propósito central de la reorganización fue convertir el museo en un gran libro de historia. 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 solo 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.

Consideraciones finales

A lo largo de este libro se pudo reconstruir el sentido que el Museo Nacional de Colombia tuvo durante la gestión de Emma Araújo, concebido como un foco de desarrollo comunitario a través de su dimensión educativa y que, desde una perspectiva de difusor cultural permitió la instrucción de un público amplio nacional y extranjero sobre el eje de la cultura colombiana.

De esta manera, tres fueron los propósitos que planteó Gloria Zea, como cabeza de Colcultura en un programa más amplio que involucraba muchas instituciones estatales de cultura, 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, que 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—.

De esta forma, 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 duda 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, ya que al replantear la institución brinda una consciencia del poder que tiene 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 así un nivel de discusión que solo 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 Museo Nacional, 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.

Finalmente, se espera que este libro renueve la curiosidad sobre esta década y su *boom* cultural profundizando en instituciones como Colcultura o la ACOM y claro, abriendo espacio al estudio histórico de nuestros museos que permita preguntarse sobre su sentido y proceso. Después de todo, los museos no son una institución cualquiera, sino una con un poderoso quehacer: el de crear representaciones.

Índice de tablas

Tabla 1. Relación presupuestal entre el Ministerio de Educación Nacional y Colcultura vs. el presupuesto anual de la nación (1975 y 1982)	47
Tabla 2. Número de visitantes del MNC entre 1974 y 1981	92
Tabla 3. Listado de obras llevadas al Centro de Restauración entre 1975 y 1981	109

Índice de figuras

Figura 1. Servicios que debe prestar un museo	67
Figura 2. Organigrama administrativo del Museo Nacional de Colombia (1978)	101
Figura 3. Organigrama general del Museo Nacional de Colombia (1981)	102
Figura 4. Plano de la Arcada Sur, donde se ubicó el Departamento Educativo	119
Figura 5. Plano Planta primer piso antes de la remodelación	140
Figura 6. Plano sala Conquista, Colonia y Ciencias. Distribución de vitrinas	153
Figura 7. Plano planta segundo piso (junio 1975)	159
Figura 8. Plano segundo piso después de la readecuación	160
Figura 9. Plano planta tercer piso (junio 1975)	178
Figura 10. Plano de las salas del tercer piso después de la renovación	179

Índice de imágenes

Portada del Catálogo Próceres y Batallas (1975)	94
Portadas de los catálogos xxv y xxvii Salón Nacional de Artes Visuales	95
“Taller El Árbol”	117
Cuaderno de trabajo exposición El Árbol para niños de 2º y 3º de primaria	118
Techo sala de Banderas en la primera etapa	146
Sala de Exposiciones primer piso con los reflectores instalados (mayo 1976)	146
Sala de Banderas con los reflectores instalados (mayo 1976)	147
Sala Pintores colombianos muertos. Parte de ventanas tapiadas (mayo 1976)	148
Sala Pintores muertos terminada y ocupada como depósito transitorio durante algún tiempo de la remodelación	149
Ejemplo de vitrina diseñada por la oficina de Jacques Mosseri en colaboración con Carlos Niño	150
Teatro. Primer piso de la remodelación	156
El jardín. Parte norte antes de remodelar	157
El jardín. Parte sur antes de remodelar	157
Sala de Banderas (1949)	167
Sala Fundadores, después de la remodelación y el montaje	168
Salón de la Conquista y Colonia antes de la remodelación	170

Sala de la Independencia antes de la remodelación (marzo 1976)	172
Sala de Presidentes antes de la remodelación	173
Sala Eduardo Santos.	175
Hall central. Tercer piso antes de la remodelación	184
Rotonda, etapa final (marzo 1977)	185
Salón de Pintores colombianos muertos, antes de la remodelación (marzo 1976)	185
Sala Pintores colombianos muertos, etapa final (agosto 1976)	186
Salón Galería de estampas (antiguo Museo de la Policía), tercer piso antes de la remodelación	187
Remodelación de la sala Alberto Urdaneta, tercer piso (febrero 1977)	188
Sala Pintores internacional antes de la recaudación, pasillo central	189

Referencias

- Abreu, Regina. (1996). *A fabricação do imortal: memória, história e estratégias de consagração no Brasil*. Lapa/Rocco.
- Acevedo, Hernando. (1972a). Museos Distritales. En Asociación Colombiana de Museos (ACOM), *Memorias del I y II Congresos* (pp. 53-56). Talleres Cromos; Editores e Impresores Ltda.
- . (1972b). El Museo y el Desarrollo Turístico en Colombia. En Asociación Colombiana de Museos (ACOM). *Memorias del I y II Congresos* (pp. 57-62). Talleres Cromos; Editores e Impresores Ltda.
- Alves, Rafael Da Silva. (2015). *lendo o Museu da Inconfidência: História, Memória e Patrimônio*. Fino Traço Editoria.
- Aramendia, María Victoria. (1972a). En Asociación Colombiana de Museos (ACOM), *Memorias del I y II Congresos*. Talleres Cromos; Editores e Impresores Ltda.
- . (1972b). Política de Defensa. En Asociación Colombiana de Museos (ACOM), *Memorias del I y II Congresos*. Talleres Cromos; Editores e Impresores Ltda.
- Araújo, Emma. (1975a, 14 de abril). *Memorando de Emma Araújo a Luisa de Monsalve sobre la inversión del Museo Nacional para 1976* (Vol. 60, ff. 372-373). Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Archivo Histórico.
- . (1975b, 29 de agosto). *Memorando a Gloria Zea de Uribe de Emma Araújo sobre la Biblioteca del Museo Nacional* (Vol. 60, f. 142). Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Archivo Histórico.
- . (1976a, 1 de agosto). *Carta de Emma Araújo a Gloria Zea de Uribe sobre el recorrido hecho con Dicken Castro al Museo* (Vol. 61, ff. 201-202). Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Archivo Histórico.
- . (1976b, 16 de septiembre). *Memorando de Emma Araújo a Ilse Schutz Buenaventura sobre visita del profesor Ulrich Löber al Museo Nacional* (Vol. 61, Folio 133). Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Archivo Histórico.

- (1976c, 24 de mayo). *Memorando de Emma Araújo a Mariela de La Hoz, jefe de la División de Inventario de Patrimonio cultural* (Vol. 61, Folio 284). Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Archivo Histórico.
- (1978a, 4 de abril). *Memorando de Emma Araujo a Sebastián Romero* (Vol. 64, Folio 677). Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Archivo Histórico.
- (1978b, 25 de octubre). *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* (Vol. 64, Folio 107). Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Archivo Histórico.
- (1978c, 11 de diciembre). *Carta de Emma Araújo a Gloria Zea de Uribe* (Vol. 64, f. 18). Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Archivo Histórico.
- (1978d, 16 de febrero). *Carta de Emma Araujo a Gloria Zea de Uribe* (Vol. 64, f. 766). Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Archivo Histórico.
- (1978e, 24 de agosto). *Carta de Emma Araujo a Jacques Mosseri y Carlos Niño*. Instituto Colombiano de Cultura, Museo Nacional de Colombia. Archivo Central Ministerio de Cultura. (Caja No. 1, Carpeta AR-013, Correspondencia-Varios, Folios 54-55).
- (1978f, 13 de octubre). *Memorando de Emma Araujo a Sebastián Romero, director División de Museos sobre un informe sobre problemas y necesidades actuales del Museo Nacional* (Vol. 64, Folios 144-145). Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Archivo Histórico.
- (1979a, 18 de enero). *Memorando de Emma Araujo a las informadoras del Museo* (Vol. 65, Folio 570). Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Archivo Histórico.
- (1979b, 23 de mayo). *Carta de Emma Araujo a Luis Horacio López, jefe de la División de Desarrollo Cultural y Coordinador del Programa AIN* (Vol. 65, Folios 335-338). Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Archivo Histórico.
- (1980a). *Programa Educativo Museo Nacional. Exposición-Taller “El Árbol” Expedición Botánica* (Caja 56, Carpeta 5, Folios 1-101). Universidad Nacional de Colombia, Archivo Histórico.
- (1980b, 29 de febrero). *Memorando de Emma Araujo a Álvaro Barrera sobre urgente necesidad de aumento personal de vigilancia en salas del Museo Nacional* (Vol. 66, Folios 435-436). Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Archivo Histórico.

- . (1981a, 4 de septiembre). *Carta de Emma Araújo a Silvio Mutal* (Vol. 68, Folio 180). Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Archivo Histórico.
 - . (1981b, 21 de enero). *Memorando de Emma Araujo a Álvaro Barrera- Subdirector Patrimonio Cultura sobre arreglos instalaciones sala de conferencias* (Vol. 68, Folios 546-547). Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Archivo Histórico.
 - . (1982a, 29 de septiembre). “Respuesta al sos sobre el Museo Nacional”. *El Tiempo*, p. 10-C.
 - . (1982b, 19 de febrero). *Carta de Emma Araujo a Bertha Bejarano de Díaz con el informe de 1981* (Folios 733-742). Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Archivo Histórico.
 - . (1982c, 25 de junio). *Carta de Emma Araujo a Álvaro Barrera, Secretario Consejo de Monumentos Nacionales y Sub director de Patrimonio Cultural* (Vol. 69, Folio 558). Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Archivo Histórico.
 - . (1982d, septiembre). *Inventario realizado por Emma Araujo de todos los objetos en exposición y en bodega* (Caja 57, Carpeta 6, Folios 1-312). Universidad Nacional de Colombia, Archivo Histórico.
 - . (1985). *Reseña Sociología del Arte: Pierre Francastel* (Caja 20, Carpeta 1, Folios 9-32). Universidad Nacional de Colombia, Archivo Histórico.
- Aristizábal, Luis. (2015). *La educación básica primaria y secundaria en Colombia: 1974-1980* [Disertación de maestría no publicada]. Universidad Nacional de Colombia.
- Asociación Colombiana de Museos (ACOM). (1972a). Resoluciones. En *Memorias del I y II Congresos*. Talleres Cromos; Editores e Impresores Ltda.
- . (1972b). Política de Defensa de los Museos y del Departamento Artístico Nacional. En *Memorias del I y II Congresos*. Talleres Cromos; Editores e Impresores Ltda.
 - . (1981). *XII Congreso y Asamblea de la Asociación Colombiana de Museos, Institutos y Casas de Cultura. El Museo como Empresa Cultural*. Talleres Gráficos Banco Popular.
- Ayala, César. (1999, noviembre). Frente Nacional. Acuerdo Bipartidista y alternación del poder. *Revista Credencial Historia*, (119).
- . (2003). Colombia en la Década de los Años Setenta. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, (30), 319-338.
- Barragán, Carlos. (2013). *El rastro de la arqueóloga, la mirada de la antropóloga: diálogos con Alicia Dussán de Reichel y su obra*. Maguaré, 27(2), pp. 199-253.
- Barrera, Álvaro. (1980, 24 de enero). *Memorando de Álvaro Barrera a Alfonso Rodríguez, Secretario General*. Instituto Colombiano de Cultura, Museo

- Nacional de Colombia. Archivo Central Ministerio de Cultura. (Caja No. 1, Carpeta AR-013, Correspondencia-Varios, Folio 60).
- Barreto, Jorge y Barriga, Luis. (1972). Mesa: Tipología y Servicios. La integración como una necesidad para lograr fines comunes. En Asociación Colombiana de Museos (ACOM), *Memorias del I y II Congresos*. Talleres Cromos; Editores e Impresores Ltda.
- Benavides, Iván. (2013). “El árbol” llega al Museo Nacional, primeros materiales didácticos en el Museo (Caja 56, Folios 1-19). Universidad Nacional de Colombia, Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio, Archivo Histórico.
- Berg, Patria María. (2015). *Apropriações e invenções: a experiência dos museos comunitários no México (1958-1993)* [Dissertação de mestrado não publicada]. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Betancourt, Alexander. (2007). *Historia y Nación*. La Carreta Histórica.
- Biblioteca Nacional de Colombia (BNC). (2009). *Láminas de la Comisión Corográfica*. Sección Biblioteca Digital, Tesoros de la Biblioteca. Disponible en: <http://www.bibliotecanacional.gov.co/content/1%C3%A1minas-de-la-comisi%C3%B3n-corogr%C3%A1fica>
- Biblioteca Virtual del Banco de la República (BVBB). (2005). *Turbay Ayala, Julio César*. Sección Biografías. Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/turbay-ayala>
- Bois, Yve-Alain. (2002). Exposición: estética de la distracción, espacio de demostración. En Bolaños María (Org.), *La memoria del mundo: cien años de museología 1900-2000*. Trea.
- Bolaños, María. (Org.). (2002). *La memoria del mundo: cien años de museología 1900-2000*. Trea.
- Botero, Clara Isabel. (2006). *El redescubrimiento del pasado prehispánico de Colombia: viajeros, arqueólogos y coleccionistas 1820-1945*. Universidad de los Andes.
- Brefe, Ana Claudia Fonseca (2005). *O Museu Paulista. Affonso Taunay e a memória nacional*. Editora UNESP: Museu Paulista.
- Bushnell, David. (2004). *Colombia, una nación a pesar de sí misma. De los tiempos precolombinos hasta nuestros días* (3ra. ed.). Editorial Planeta. (Obra original publicada en 1994).
- Castro, Dicken. (1976, 30 de agosto). *Carta de Dicken Castro a Gloria Zea de Uribe*. Instituto Colombiano de Cultura, Museo Nacional de Colombia. Archivo Central Ministerio de Cultura. (Caja No. 1, Carpeta AR-010, Remodelación Museo Nacional, Folio 97).
- Cintrão, Rejane. (2010). As montagens de exposições de arte: dos Salões de Paris ao MOMA. En A. D. Ramos, *Sobre o Ofício de Curados*. Zouk.

- Instituto Colombiano de Cultura. (1975a, 1 de abril). *Acuerdo No. 12 del 1 de abril de 1975 por el cual se fijan las tarifas que regirán en el Centro de Restauración* (Vol. 60, Folios 392-395). Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Archivo Histórico.
- . (1975b, 17 de diciembre). *Contrato No. 108/75*. Museo Nacional de Colombia. Archivo Central Ministerio de Cultura. (Caja No. 1, Carpeta AR-010, Remodelación Museo Nacional, Folios 72-78).
- . (1975c). *Catálogo: Próceres y Batallas*. Salvat Editores Colombiana S. A.
- . (1975d). *Catálogo 25 Salón Nacional de Artes Visuales*. Escala.
- . (1976a, 12 de marzo). *Acta de donación de la República Federal Alemana al Instituto Colombiano de Cultura* (Vol. 61, Folio 386). Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Archivo Histórico.
- . (1976b, 25 de agosto). *Contrato adicional No. 50 Bis/76*. Museo Nacional de Colombia. Archivo Central Ministerio de Cultura. (Caja No. 1, Carpeta AR-010, Remodelación Museo Nacional, Folios 87-88).
- . (1977a, mayo). *Gaceta*, 1(10), pp. 1-36.
- . (1977b, 23 de septiembre). *Contrato No. 089*. Museo Nacional de Colombia. Archivo Central Ministerio de Cultura. (Caja No. 1, Carpeta AR-013, Correspondencia-Varios, Folios 42-46).
- . (1 de julio de 1975d) 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, Folio 56- 57.
- . (11 de mayo de 1977) 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, Folio. 34- 44.
- . (26 de febrero de 1975) 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. Folio 16-17.
- . (5 de marzo de 1975b). 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, Folio 8-9.
- . (12 de marzo de 1975c). 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, Folio 24- 27.
- . (2 de abril de 1975d). 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, Folio 35-38.

- (9 de abril de 1975e). 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, Folio 18.
 - (23 de abril de 1975f). 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, Folio 50-51.
 - (1975?g.) 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, Folio 44-45.
 - (19 de febrero de 1977b). 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, Folio 49- 59.
 - (1978). *xxvii Salón Nacional de Artes Visuales*. ESCALA: Colcultura.
 - (1982). *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).
- Ministerio de Hacienda y Crédito Público. (1990). *Cifras Presupuestales 1970-1988*.
- Combariza, Marta y otros. (2014). *Museos y Museologías en Colombia. Retos y Perspectivas*. Cuadernos de Museología. Universidad Nacional de Colombia.
- Comisión de Arquitectura. (1975a, 3 de marzo). *Segunda Reunión de la Comisión de Arquitectura* (Folios 18-20). Instituto Colombiano de Cultura, Museo Nacional de Colombia. Archivo Central Ministerio de Cultura. (Caja No. 1, Carpeta AR-007, Comisión de Remodelación Museo Nacional).
- (1975b, 10 de marzo). *Tercera Reunión de la Comisión de Arquitectura* (Folios 21-23). Instituto Colombiano de Cultura, Museo Nacional de Colombia. Archivo Central Ministerio de Cultura. (Caja No. 1, Carpeta AR-007, Comisión de Remodelación Museo Nacional).
 - (1975c, 17 de marzo). *Cuarta Reunión de la Comisión de Arquitectura* (Folios 28-29). Instituto Colombiano de Cultura, Museo Nacional de Colombia. Archivo Central Ministerio de Cultura. (Caja No. 1, Carpeta AR-007, Comisión de Remodelación Museo Nacional).
 - (1975d, abril). *Informe de la Comisión Asesora de Arquitectura del Museo Nacional* (Folios 13-15). Instituto Colombiano de Cultura, Museo Nacional de Colombia. Archivo Central Ministerio de Cultura. (Caja No. 1, Carpeta AR-007, Comisión de Remodelación Museo Nacional).
 - (1975e, 7 de abril). *Sexta Reunión de la Comisión de arquitectura* (Folio 39). Instituto Colombiano de Cultura, Museo Nacional de Colombia.

- Archivo Central Ministerio de Cultura. (Caja No. 1, Carpeta AR-007, Comisión de Remodelación Museo Nacional).
- . (1975a, 25 de febrero). *Acta #1 Comisión Asesora de Artes Plásticas* (Folios 11-12). Instituto Colombiano de Cultura, Museo Nacional de Colombia. Archivo Central Ministerio de Cultura. (Caja No. 1, Carpeta AR-007, Comisión de Remodelación Museo Nacional).
 - . (1975b, 1 de abril). *Acta #5 de la Junta Asesora de Artes Plásticas* (Folios 33-34). Instituto Colombiano de Cultura, Museo Nacional de Colombia. Archivo Central Ministerio de Cultura. (Caja No. 1, Carpeta AR-007, Comisión de Remodelación Museo Nacional).
 - . (1975c, 22 de abril). *Acta #8 Comisión de Artes Plásticas* (Folios 42-43). Instituto Colombiano de Cultura, Museo Nacional de Colombia. Archivo Central Ministerio de Cultura. (Caja No. 1, Carpeta AR-007, Comisión de Remodelación Museo Nacional).
 - . (1975d, 1 de julio). *Acta # 11. Comisión de Artes Plásticas* (Folios 56-57). Instituto Colombiano de Cultura, Museo Nacional de Colombia. Archivo Central Ministerio de Cultura. (Caja No. 1, Carpeta AR-007, Comisión de Remodelación Museo Nacional).
- Comisión de Artes Plásticas. (1977, 11 de mayo). *Acta # 12 Comisión Artes Plásticas* (Folios 34-44). Instituto Colombiano de Cultura, Museo Nacional de Colombia. Archivo Central Ministerio de Cultura. (Caja No. 1, Carpeta AR-007, Comisión de Remodelación Museo Nacional).
- Comisión de Historia. (1975a, 26 de febrero). *Acta #1 Comisión de Historia* (Folios 16-17). Instituto Colombiano de Cultura, Museo Nacional de Colombia. Archivo Central Ministerio de Cultura. (Caja No. 1, Carpeta AR-007, Comisión de Remodelación Museo Nacional).
- . (1975b, 5 de marzo). *Acta No. 2 Segunda Reunión de la comisión Asesora de Historia* (Folios 8-9). Instituto Colombiano de Cultura, Museo Nacional de Colombia. Archivo Central Ministerio de Cultura. (Caja No. 1, Carpeta AR-009, Actas No. 1-14 Comisión de Historia).
 - . (1975c, 12 de marzo). *Tercera Reunión de la Comisión Asesora de Historia* (Folios 24-27). Instituto Colombiano de Cultura, Museo Nacional de Colombia. Archivo Central Ministerio de Cultura. (Caja No. 1, Carpeta AR-007, Comisión de Remodelación Museo Nacional).
 - . (1975d, 2 de abril). *Acta #4 Comisión de Historia* (Folios 35-38). Instituto Colombiano de Cultura, Museo Nacional de Colombia. Archivo Central Ministerio de Cultura. (Caja No. 1, Carpeta AR-007, Comisión de Remodelación Museo Nacional).
 - . (1975e, 9 de abril). *Acta #5 Junta Asesora de Historia* (Folio 18). Instituto Colombiano de Cultura, Museo Nacional de Colombia. Archivo Central

- Ministerio de Cultura. (Caja No. 1, Carpeta AR-009, Actas No. 1-14 Comisión de Historia).
- (1975f, 23 de abril). *Acta #7 Comisión de Historia* (Folios 50-51). Instituto Colombiano de Cultura, Museo Nacional de Colombia. Archivo Central Ministerio de Cultura. (Caja No. 1, Carpeta AR-007, Comisión de Remodelación Museo Nacional).
 - (1975g). *Acta #10 Comisión de Historia* (Folios 44-45). Instituto Colombiano de Cultura, Museo Nacional de Colombia. Archivo Central Ministerio de Cultura. (Caja No. 1, Carpeta AR-007, Comisión de Remodelación Museo Nacional).
 - (1977a, 28 de enero). *Acta No. 12. Comisión de Historia* (Folios 35-48). Instituto Colombiano de Cultura, Museo Nacional de Colombia. Archivo Central Ministerio de Cultura. (Caja No. 1, Carpeta AR-009, Actas No. 1-14 Comisión de Historia).
 - (1977b, 19 de febrero). *Acta No. 13 Comisión de Historia* (Folios 49-59). Instituto Colombiano de Cultura, Museo Nacional de Colombia. Archivo Central Ministerio de Cultura. (Caja No. 1, Carpeta AR-009, Actas No. 1-14 Comisión de Historia).
- Coremans, Paul. (1973). Organización de un Servicio Nacional de Preservación de los Bienes Culturales. En Asociación Colombiana de Museos (ACOM), *Memorias del Tercer Congreso* (pp. 66-76). Talleres Cromos; Editores e Impresores Ltda.
- Cuervo, Teresa. (2010). Un Legado Fecundo. En *Un Legado Fecundo. Catálogo de las Fundaciones Beatriz Osorio*. Editora Ángela Santamaría Delgado.
- Cury, Marília Xavier. (2005). *Exposição. Concepção, Montagem e Avaliação*. Annablume.
- Daifuku, Hiroshi. (1973). La Importancia de los bienes culturales. En Asociación Colombiana de Museos (ACOM), *Memorias del Tercer Congreso* (pp. 52-63). Talleres Cromos; Editores e Impresores Ltda.
- De La Hoz, Mariela. (1976, octubre). “Nuestro Patrimonio Cultural”. *Gaceta*, 1(7), 30-31.
- De Mello Vasconcelos, Camilo. (2007). *Imagens da Revolução Mexicana. O Museu Nacional de História do México. 1940-1982*. Editora Alameda.
- Departamento de Cundinamarca. (1975, 28 de noviembre). *Ordenanza Número 0028 de 1975 del 28 de noviembre* (Vol. 61, Folio 311). Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Archivo Histórico.
- Desvallées, André; Mairesse, Francois. (Org.). (2010). *Conceptos Claves de Museología*. Armand Collin: ICOFOM.
- Díaz Piedrahita, Santiago. (2009, diciembre). “La Real Expedición Botánica”. *Revista Credencial Historia*, (240). Disponible en: <http://www>.

- banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/diciembre2009/botanica.hth
- División de Museos (DM) Ministerio de Cultura. (1975). *Informe y Propuestas sobre el Museo Nacional* (Folios 1-24). Museo Nacional de Colombia. Archivo Histórico Ministerio de Cultura. (Caja No. 1, Carpeta AR-010, Remodelación Museo Nacional).
- Dussán, Alicia. (1972a). *El museo y el Cambio Cultural*. En Asociación Colombiana de Museos (ACOM), *Memorias del I y II Congresos*. Talleres Cromos; Editores e Impresores Ltda.
- . (1972b). *Intervención de Alicia Dussán de Reichel D.* En Asociación Colombiana de Museos (ACOM), *Memorias del I y II Congresos*. Talleres Cromos; Editores e Impresores Ltda.
- Echeverri, Álvaro. (1997). *Élites y Proceso Político en Colombia. 1950-1978. Una democracia principesca y endogámica. Régimen Político colombiano en los últimos treinta años* (2da. ed.). Atípicos Editores Ltda. Fondo de Publicaciones -FUAC.
- “El Museo como Centro Cultural de la Comunidad”. (1972). En Asociación Colombiana de Museos (ACOM), *Memorias del I y II Congresos*. Talleres Cromos; Editores e Impresores Ltda.
- Ferrer, Germán. (1972). Problemas y Necesidades de los Museos en Colombia. En Asociación Colombiana de Museos (ACOM), *Memorias del I y II Congresos*. Talleres Cromos; Editores e Impresores Ltda.
- . (1973). Qué ocurre con los museos y la política cultural en Colombia. En Asociación Colombiana de Museos (ACOM), *Memorias del Tercer Congreso*. Talleres Cromos; Editores e Impresores Ltda.
- Francastel, Pierre. (1975). *Sociología del Arte*. Emecé Editores; Alianza Editorial S.A.
- Franco, Germán. (1975, 29 de enero). *Memorando de Germán Franco a Emma Araujo*. Instituto Colombiano de Cultura, Museo Nacional de Colombia. Archivo Central Ministerio de Cultura. (Caja No. 1, Carpeta AR-013, Correspondencia-Varios, Folios 1-4).
- Galán, Luis Carlos. (1972). *Instalación del Congreso Nacional de Museos*. En Asociación Colombiana de Museos (ACOM), *Memorias del I y II Congresos*. Talleres Cromos; Editores e Impresores Ltda.
- García, Sally. (1979a, 22 de agosto). *Memorando de Sally García Jiménez a Maritza Vela* (Vol. 65, Folio 199). Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Archivo Histórico.
- . (1979b, 11 de diciembre). *Memorando de Sally García, a Ligia Rangel de Arango* (Vol. 65, Folio 24). Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Archivo Histórico.

- González, Beatriz. (1999). “¿Un museo libre de toda sospecha?” En G. Sánchez & E. Wills (Org.), *Museo, memoria y nación: Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro, memorias* (pp. 83-97). Ministerio de Cultura.
- . (2001a). Formación y trayectoria de las colecciones de historia en el Museo Nacional de Colombia. En *Memorias De Los Coloquios Nacionales: Arqueología, La Etnografía, La Historia Y El Arte En El Museo* (pp. 235-246). Ministerio de Cultura, PNUD, Museo Nacional de Colombia.
- . (2001b). Formación y trayectoria de las colecciones de arte en el Museo Nacional de Colombia. En *Memorias De Los Coloquios Nacionales: Arqueología, La Etnografía, La Historia Y El Arte En El Museo* (pp. 325-337). Ministerio de Cultura, PNUD, Museo Nacional de Colombia.
- . (2010). “Marta Traba y la Crítica de una Década”. En Zalamea Gustavo (Ed.), *El programa cultural y político de Marta Traba. Relectura* (pp. 69-77). Editorial Universidad Nacional de Colombia.
- González, Beatriz; Fajardo, Marta. (1977, octubre). “Estudios para los guiones museológicos de la Colección de Bellas Artes del Museo Nacional”. *Gaceta*, (15), Sección: La Separata.
- Guerrero, Francisco. (2008, enero-junio). “Existencias miserandas y espacios del panóptico”. *Cuadernos de curaduría*, (6). Disponible en: <http://www.museonacional.gov.co/Publicaciones/publicaciones-virtuales/Documents/existencias06.pdf>
- Hernández, Guillermo. (1975, 17 de enero). *Memorando para Emma Araujo de Guillermo Hernández sobre la transferencia de varias obras para la creación del Museo 20 de Julio* (Vol. 60, Folios 530-533). Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Archivo Histórico.
- Hernández, Mario. (1973). “Medios de Comunicación entre el público y los museos, galerías, casa de cultura, etc.”. En Asociación Colombiana de Museos (ACOM), *Memorias del Tercer Congreso*. Talleres Cromos; Editores e Impresores Ltda.
- Instituto Colombiano de Crédito Educativo y Estudios Técnicos (ICETEX). (1976). *Convocatoria No. 88-76 de la OEA ofreciendo becas a través del ICETEX, para adelantar un curso interamericano de capacitación museográfica* (Vol. 61). Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Archivo Histórico
- Jaramillo, Pedro Juan. (2003, 12 de junio). “El Valor de lo cotidiano. Una aproximación a la Obra de Dicken Castro”. *Mundo*, (8), 16-21.
- Jiménez, Catalina. (2009). “Aplicación e Instrumentalización de la Doctrina de Seguridad Nacional en Colombia (1978-1982): Efectos en materia de derechos humanos”. *Colección*, (20), 75-105.

- Jiménez, Wilson. (2012, diciembre). “El Museo Nacional de Colombia y las Ciencias Naturales entre 1920 y 1935”. *Cuadernos de curaduría*, (13). Disponible en: <http://www.museonacional.gov.co/Publicaciones/cuadernos-de-curaduria/Documents/cuadernos13FINAL.pdf>
- Jiménez-Blanco, María Dolores. (2014). *Una historia del museo en nueve conceptos*. Ediciones Cátedra.
- “Jorge Rojas 1911-1995”. (21 de mayo de 1995). *El Tiempo*, sección Archivo.
- Lee, Alberto. (1976, septiembre). “El Archivo Nacional”. *Gaceta*, 1(6), pp. 33-34.
- Löber, Ulrich. (1976a). *Study guide for the seminar Prácticas en el Museo* (Caja 67, Carpeta 1, Folios 40-107). Universidad Nacional de Colombia, Archivo Histórico.
- . (1976b). *Study guide for the seminar Prácticas en el Museo: Educational program for schools* (Caja 67, Carpeta 3, Folios 517-520) Universidad Nacional de Colombia, Archivo Histórico.
- López, William Alfonso. (2015). *Emma Araújo de Vallejo. Su trabajo por el arte, la memoria, la educación y los museos*. Universidad Nacional de Colombia.
- Mallarino, Ana. (1975, 21 de agosto). *Carta de Ana Mallarino de Ospina, Superintendente del Centro Nal. De Hotelería y Turismo del SENA a Emma Araújo* (Vol. 60, Folio 160). Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Archivo Histórico.
- Martínez, Santiago. (1982a, 25 de septiembre). “S.O.S. por el Museo Nacional. Carta enviada por Santiago Martínez”. *El Tiempo*, p. 12-B.
- . (1982b, 5 de noviembre). “El Museo Nacional.” *El Tiempo*, p. 10-A.
- Medina, Hernando. (1976, 21 de enero). *Oficio 0231 de rc. Hernando Medina Aldana Jefe de Información y Prensa de la Policía Nacional a Emma Araújo sobre el traslado del Museo Policía Nacional* (Vol. 61, Folio 483). Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Archivo Histórico.
- Mendoza, Eduardo. (1977, 18 de noviembre). *Oficio No. 238 de Eduardo Mendoza Varela a Emma Araujo* (Vol. 63, Folio 53). Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Archivo Histórico.
- Moanack, Gloria. (1982, 24 de octubre). “El Museo Nacional: Un ente fosilizado”. *El Tiempo*, pp. 8-10.
- Monsalve, Luis. (1975, 20 de enero). *Memorando de Luisa Monsalve a Emma Araújo sobre el presupuesto del Museo para 1975* (Vol. 60, Folios 370-371). Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Archivo Histórico.
- Morales, Luis Gerardo (2009). “Límites narrativos de los museos de historia”. *Alteridades*, 19(37), pp. 43-56.

- . (2010, enero-junio). “La escritura-objeto en los museos de historia”. *Intervención*, 1(1), 30-38.
- Moreno de Ángel, Pilar. (1976, agosto). “La recuperación de la Biblioteca Nacional”. *Gaceta*, 1(5), pp. 28-29.
- Mosseri, Jacques; Niño, Carlos. (1979, abril). “Montaje Museográfico Museo Nacional, Bogotá”. *Proa*, (280), pp. 30-34.
- Museo Nacional de Colombia (MNC). (1968). *Catálogo del Museo Nacional* (2.^a ed.). Ministerio de Educación Nacional: Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo.
- . (1975). *Informe y Propuestas sobre el Museo Nacional* (Folios 1-24). Instituto Colombiano de Cultura. Archivo Central Ministerio de Cultura. (Caja No. 1, Carpeta AR-010, Remodelación Museo Nacional).
- . (1976a, 15 de diciembre). *Informe de Actividades Año 1976 Museo Nacional* (Vol. 61, Folios 2-7). Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Archivo Histórico.
- . (1976b). *Álbum Fotográfico Obras de Remodelación 1976* Dicken Castro y Ricardo Rincón (Org.). Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Archivo Histórico.
- . (1977a, diciembre). *Informe de Actividades del Museo Nacional durante el año de 1977* (Vol. 63, Folios 2-5). Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Archivo Histórico.
- . (1977b). *Memorias del Coloquio Sobre Museología y Patrimonio cultural, Bogotá 21 al 25 de noviembre de 1977* (Vol. 63, Folios 66-81). Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Archivo Histórico.
- . (1977c, 18 de agosto). *Documento del Montaje del Museo Nacional. Señalización aconsejada por el Profesor Ulrich Löber* (Vol. 63, Folios 325-341). Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Archivo Histórico.
- . (1977d). *Montaje del Museo Nacional. Salas de Historia* (Folios 22-38). Instituto Colombiano de Cultura. Archivo Central Ministerio de Cultura. (Caja No. 1, Carpeta AR-013, Correspondencia-Varios).
- . (1978a, 12 de abril). *Acta de Reunión en la Dirección del Museo Nacional sobre su remodelación* (Vol. 64, Folios 664-665). Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Archivo Histórico.
- . (1978b). *Sala Conquista, Colonia y Ciencias. Distribución de Vitrinas. Detalles plano 1043/PL0097*. Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Archivo Histórico.
- . (1978c, 1 de octubre). *Organigrama Administrativo del Museo Nacional* (Vol. 64, Folio 179). Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Archivo Histórico.

- . (1979a, 9 de enero). *Informe de Actividades del Museo Nacional durante el año de 1978* (Vol. 65, Folios 602-606). Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Archivo Histórico.
- . (1979b). *Planos de las Salas 2ª y 3ª piso del Museo Nacional* (Folios 11 y 12). Instituto Colombiano de Cultura. Archivo Central Ministerio de Cultura. (Caja No. 2, Carpeta AR-019, Proyectos Planeación Cultural).
- . (1980, 7 de febrero). *Programa Conferencia para los Empleados del Museo Nacional Materiales que componen un bien mueble* (Vol. 66, Folios 479-480). Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Archivo Histórico.
- . (1981, junio). *Organigrama General del Museo Nacional* (Vol. 68, Folio 291). Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Archivo Histórico.
- . (1982). *Resumen relacionado con la creación, organización y funcionamiento del Departamento Educativo del Museo Nacional* (Vol. 69, Folios 752-760). Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Archivo Histórico.
- Nieto, Lucy. (1982, 10 de noviembre). “Cosas que pasan. ¿Y el Museo?”. *El Tiempo*, p. 7-C.
- Nora, Pierre. (2009). *Pierre Nora en Les Lieux de mémoire* (Laura. Masello, Trad.). LOM Ediciones.
- Ocampo, Javier (1977, julio/agosto). “De la historiografía Romántica y Académica a la “Nueva Historia” de Colombia”. *Gaceta*, (12-13), pp. 64-71.
- Ochoa, Antonio. (2008, enero-junio). Breve historia de la biblioteca del Museo Nacional de Colombia. *Cuadernos de curaduría*, (6). Disponible en: <http://www.museonacional.gov.co/Publicaciones/publicaciones-virtuales/Documents/brevehistoria06.pdf>
- . (2009, enero-junio). “Los catálogos: una fuente para la historia del Museo Nacional”. *Cuadernos de curaduría*, (8). Disponible en: <http://www.museonacional.gov.co/Publicaciones/publicaciones-virtuales/Documents/catalogos.pdf>
- Oliveira, Cecilia Helena de las Salle. (2013, diciembre). “O Tempo presente e os sentidos dos museus de história”. *Revista História Hoje*, 2 (4), 103-123.
- Páez, Gustavo. (2011, 6 de abril). “Jorge Eliécer Ruíz”. *El Espectador*. Disponible en: <http://www.elespectador.com/opinion/jorge-eliecer-ruiz>
- Pereira, Marcele Regina Nogueira. (2010). *Educação Museal. Entre dimensões e funções educativas: a trajetória da 5ª Seção da Assistência ao Ensino de História Natural do Museu Nacional* [Disertación de maestría no publicada]. Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Pérez, Amanda Carolina. (2010). Devolverles a los objetos su magia y contener la dispersión: las colecciones y el coleccionismo moderno. En T.

- Cuervo (Ed.), *Un Legado Fecundo. Catálogo de las Fundaciones Beatriz Osorio*. Editora Ángela Santamaría Delgado.
- Pineda, Roberto. (2012, enero-junio). “La aventura de ser antropóloga en Colombia: Alicia Dussán de Reichel-Dolmatoff y la antropología social en Colombia” Un país sin Museo Nacional. *El Tiempo*, p. 8-A.
- . (1982b, 10 de noviembre). “Torre. Lágrimas de “museólogos”. *El Tiempo*”, pp. 13C-14C.
- Possamai, Zita. (2015, marzo/abril). Olhares cruzados. Interfaces entre história, educação e museologia. *Museologia & Interdisciplinaridade*, 3(6).
- Poulot, Dominique. (2013). *Museu e Museologia*. Autêntica Editora.
- Rodríguez, María Paola. (2008, enero-junio). “Origen de la institución museal en Colombia: entidad científica para el desarrollo y el progreso”. *Cuadernos de curaduría*, (6). Disponible en: <http://www.museonacional.gov.co/Publicaciones/publicaciones-virtuales/Documents/Aproximacionesalahistoria06.pdf>
- Roldán, Mary. (1999). “Museo Nacional, fronteras de la identidad y el reto de la globalización”. En Gonzalo Sánchez & Emma. Wills (Org.), *Museo, memoria y nación: Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro, memorias*. Ministerio de Cultura.
- Romero, Sebastián. (1982a, 1 de octubre). *Memorando de Sebastián Romero a Julio Samper, Secretario General sobre cancelación contratos asesorías* (Vol. 69, Folio 394). Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Archivo Histórico.
- . (1982b, 7 de octubre). *Memorando de Sebastián Romero a Julio Samper sobre solicitud de contrato* (Vol. 69, Folios 365-366). Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Archivo Histórico.
- Ruiz, Jorge Eliecer. (1978). “Sección: La Separata 18. El nuevo orden cultural internacional”. *Gaceta*, 1(18), 15-22.
- Salazar, Diego Renato. (1972). La importancia social del museo y su proyección a la comunidad. En Asociación Colombiana de Museos (ACOM), *Memorias del I y II Congresos*. Talleres Cromos; Editores e Impresores Ltda.
- Sánchez, Efraín. (2003). El Museo del Oro. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 40(64), 3-48.
- Sánchez, Gonzalo. (2001). El Compromiso social y político de los intelectuales. *Journal of Iberian and Latin American Research*, 7(2), 133-150.
- Santos, Myriam Sepúlveda dos (2006). *A escrita do passado em museus históricos: museu, memória e cidadania*. Garamond.
- Segura, Martha. (1995a). *Itinerario del Museo Nacional de Colombia 1823-1994, Tomo 2. Historia de las Sedes*. Colcultura, Museo Nacional de Colombia.

- . (1995b). *Itinerario del Museo Nacional de Colombia 1823-1994, Tomo 1. Cronología*. Colcultura, Museo Nacional de Colombia.
- Traba, Martha. (1976). “Mirar en Bogotá”. *Gaceta*, 1(3), pp. 22-23.
- Trimmiño, Guillermo. (1974). Intervención del Doctor Guillermo Trimmiño Arango. En Asociación Colombiana de Museos (ACOM), *Memorias del IV Congreso Nacional y I Internacional*. Talleres Cromos; Editores e Impresores Ltda.
- Uribe, Patricia. (1976, 4 de junio). *Carta de Patricia Uribe, Secretaria Privada Encargada del Ministerio de Educación a Emma Araújo* (Vol. 61, Folio 270). Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Archivo Histórico.
- Urrego, Miguel Ángel. (2002). *Intelectuales, Estado y Nación en Colombia*. Universidad Central -DIUC: Siglo del Hombre Editores.
- Vásquez, Mario. (1974). Capacitación Museográfica. Problemática de los Museos en América Latina. En Asociación Colombiana de Museos (ACOM), *Memorias del IV Congreso Nacional y I Internacional*. Talleres Cromos; Editores e Impresores Ltda.
- Vega, Carlos Mauricio. (1978, 1 de agosto). “Se reabre el Museo Nacional. Otra obra de Colcultura en Bogotá”. *El Espectador*, p. 11-A.
- Vélez Vélez, Luis Fernando. (1972). Algunas Ideas sobre los Museos y el Desarrollo Turístico. En Asociación Colombiana de Museos (ACOM), *Memorias del I y II Congresos*. Talleres Cromos; Editores e Impresores Ltda.
- . (1973). Razones de ser y logros del III Congreso. En Asociación Colombiana de Museos (ACOM), *Memorias del Tercer Congreso*. Talleres Cromos; Editores e Impresores Ltda.
- Vélez, G. (1972). Ponencia presentada al segundo Congreso Nacional de Museos, reunido en Bogotá. En: Asociación Colombiana de Museos (ACOM), *Memorias del I y II Congresos* (pp. 125-130). Talleres Cromos; Editores e Impresores Ltda.
- Villegas, Ramiro y Sokoloff, Boris. (1975a, junio). *Levantamiento y Propuesta 1975* (Carpeta BOG-1659-05, ff. 1-12). Museo Nacional de Colombia. Centro de Documentación, Ministerio de Cultura.
- . (1975b, 30 de julio). *Estudio para las Reformas en el Edificio del Museo Nacional* (Folios 25-60). Instituto Colombiano de Cultura, Museo Nacional de Colombia. Archivo Central Ministerio de Cultura. (Caja No. 1, Carpeta AR-010, Remodelación Museo Nacional).
- Zea, Gloria. (1975). Presentación. En Granados, M (Ed.) *Ramón Torres Méndez*. Instituto Colombiano de Cultura.
- . (1977). “La Nueva Cultura Colombiana”. Separata 10. *Gaceta*, 1(10), pp. 15-22.

- (1978). Presentación. En MNC, *Roberto Pizano*. Instituto Colombiano de Cultura.
- (1980, 23 de julio). *Carta de Gloria Zea de Uribe a Emma Araújo* (Vol. 66, Folios 235-236). Museo Nacional de Colombia, Centro de Documentación, Archivo Histórico.
- (1982, 19 de noviembre). “Gloria Zea defiende a exdirectora del Museo Nacional”. *El Tiempo*, p. 14-C.

Anexos

Anexo I. LISTA DE EXPOSICIONES TEMPORALES EN EL MUSEO NACIONAL ENTRE 1975 Y 1982²⁹

	Exposiciones históricas	Exposiciones de artistas nacionales	Exposiciones internacionales	Otros
1975	<p>Próceres y Batallas/ MNC y Editorial Salvat/1975.</p> <p>Las Armas de la paz / MNC/ 23 de octubre a noviembre de 1975.</p> <p>Prehistoria a la Conquista/ MNC e Instituto Colombiano de Antropología/ 1975.</p>	<p>Ramón Torres Méndez/ División de Museos /junio 1975.</p> <p>I Salón de Artes Plásticas de ACOPEX/ ACOPEX y MNC/ 19 de septiembre al 7 de octubre de 1975.</p> <p>xxv Salón Nacional de Artes Visuales/ Colcultura/1975.</p> <p>Primitivistas Colombianos/Museo de Arte Religioso de Duitama y MNC/ septiembre 19 a octubre 11 de 1975.</p> <p>Retablos y Tapices. Luis Alberto Acuña/ MNC /15 de octubre (inauguración) de 1975.</p>	<p>Arte Medieval Español/ Colcultura, Instituto de Cultura Hispánica y el Instituto Colombiano de Cultura Hispánica/ abril-mayo 1975.</p> <p>Aves de América. Relieves en Metal: Perú, Ecuador, Colombia, Venezuela. Víctor Delfín/ Siderperu y misiones diplomáticas de Ecuador, Colombia y Venezuela. 1975.</p> <p>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.</p>	<p>Iglesias y Calles de Santander del Sur/ MNC/ 7 al 20 de octubre de 1975.</p>

²⁹ 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 MNC y los informes que presentaba la directora en algunas ocasiones a Gloria Zea, al director de la División de Museos o a la Subdirección de Comunicaciones Culturales. 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.

	Exposiciones históricas	Exposiciones de artistas nacionales	Exposiciones internacionales	Otros
1976		<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>	<p>Serie de Grabados/ Colección Cartón de Colombia/1976.</p>	
1977	<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>	<p>Grabados de Yugoslavia/ 17 de noviembre al 1 de diciembre de 1977.</p>	
1978	<p>Aspectos de la Cultura Muisca / Colcultura y MNC/ segunda vez en la sala, inició el 12 de enero.</p> <p>Exposición Conmemorativa Centenario de la Muerte del General Tomás Cipriano de Mosquera/ MNC/ 7 de octubre al 10 de noviembre de 1978.</p> <p>Exposición Precolombina/ Colcultura y MNC/ 8 de septiembre al 31 de octubre.</p>	<p>Epifanio Garay/ MNC y Colcultura/ 17 de abril al 27 de mayo de 1978.</p> <p>Díaz Vargas/ MNC y Colcultura/ 1 de junio al 1 de julio de 1978.</p> <p>El Grabado en Colombia/ MNC y ACOPEX/ 10 de julio al 31 de agosto.</p> <p>Roberto Pizano Restrepo. Pinturas/ MNC/ agosto a septiembre 1978.</p> <p>xxvii Salón Nacional de Artes Visuales/ MNC y Colcultura/ noviembre 1978 a enero 1979.</p>	<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>Historia del Vestido/ Museo Metropolitano de Nueva York/ 17 de enero al 28 de febrero de 1978.</p> <p>Gustav Klimt y Egon Schiele/ Colcultura y Embajada de Austria/ mayo a junio 1978.</p> <p>La Nueva Imagen de Bolívar/ Ministerio de Relaciones Exteriores de Venezuela y Colcultura/ septiembre-octubre 1978.</p> <p>Cuentos Jásídicos Pintor Arik Brauer/ MNC y el pintor/ octubre-noviembre 1978.</p>	

	Exposiciones históricas	Exposiciones de artistas nacionales	Exposiciones internacionales	Otros
1979	<p>Gonzalo Jiménez de Quesada/ MNC/ hasta el 30 de abril de 1979.</p> <p>Aspectos de la Cultura San Agustín: 20 de diciembre al 20 de febrero de 1980.</p>	<p>Epifanio Garay/ MNC y Colcultura/ 11 de mayo al 30 de junio de 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/ 8 al 30 de noviembre 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 <i>El Árbol</i>/ MNC/ 27 de marzo de 1980.</p>
1981		<p>Muestra del Barroco en Colombia/ MNC/ abril a mayo de 1981.</p> <p>Obras del Taller de Rubens y su influencia en Bogotá/ MNC y Colcultura/ 27 de mayo al 5 de junio 1981.</p>	<p>José Clemente Orozco/ Colcultura y la Embajada de México/ septiembre a octubre 1981.</p> <p>Expomarca Latinoamérica/ No se especifica/ 9 al 30 de septiembre de 1981.</p>	

	Exposiciones históricas	Exposiciones de artistas nacionales	Exposiciones internacionales	Otros
		Colombia en Blanco y Negro y 23 fotografías en la Bienal de Venecia/ MNC y Colcultura/ 23 de julio al 6 de septiembre de 1981. Salón Atenas/ MNC y Museo de Arte Moderno/ 20 de noviembre de 1981 al 15 de enero de 1982.	Hundertwasser/ Embajada de Austria/ 27 de octubre al 17 de noviembre. Exposición Haitiana/ Sin especificar/ 6 al 25 de octubre de 1981.	
1982	Gabriel Giraldo Jaramillo /MNC/ 20 de enero al 21 de marzo de 1982.	Fotografías Juan Ramón Giraldo/ MNC/ Bogotá / 15 de abril al 16 de mayo de 1982. Roberto Paramo/MNC y Colcultura/ 15 de abril al 31 de mayo de 1982. Acuarelistas Antioqueños/MNC/ 3 de junio al 19 de julio de 1982. Historia del Grabado en Colombia/ MNC/ 22 de julio al 20 de septiembre de 1982. Fernando Urbina "Metamorfosis del Hombre Serpiente/ Sin especificar/ octubre de 1982. Gonzalo Ariza/ MNC/ noviembre de 1982.	Ritos Afro-brasileros Xango/ Instituto Colombo-alemán/ 15 al 30 de junio 1982. Johannes Vermeer/ Sin especificar/ noviembre de 1982.	

Anexo 2. LISTA DE EMPLEADOS DEL MUSEO NACIONAL PARA 1978 RELACIONANDO CARGOS Y FUNCIONES

Nombre	Cargo	Funciones
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 segundo piso. Mantenimientos del edificio
Artemio Vargas	Aux. servicios generales (traslado de almacén)	Vigilancia sala Alberto Urdaneta
Efraím Chaparro	Aux. servicios generales	Aseo baños tercer piso, aseo salas tercer piso, auxiliar de vigilancia tercer piso. Depósito de materiales y elementos de oficina, solicitudes de Carlos Niño relacionadas con el montaje
Carlos Gómez	Aux. servicios generales	Aseo salas tercer piso, aseo baños tercer piso. Retoques de pintura y mantenimiento del edificio

Nombre	Cargo	Funciones
Álvaro Panche	Aux. servicios generales	Aseo salas República y Conquista, baño segundo 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 segundo 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

Anexo 3. LISTA DE EMPLEADOS DEL MUSEO NACIONAL PARA 1979. RELACIONANDO CARGOS Y NIVEL DE ESTUDIOS

Cargo	Nombre	Estudios
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 Secundarios-5 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
Técnico operativo	Mirta Hernández Zabala	Primarios Secundarios-Bachiller Universitarios: Matemáticas y Física, tres semestres. Ingeniería Industria sexto semestre. Contabilidad, Museología, Prácticas de Museos, Historia de Colombia
Secretaria	Alicia Torres Jiménez	Primarios Secundarios- 5 Normalista Otros: Comercio, inglés, Secretariado General “Sena”, Educación Cooperativa y Contabilidad

Cargo	Nombre	Estudios
Ayudante de oficina	María Ortiz Sáenz	Primarios-5 Secundarios-5
Ayudante de oficina	Marly Mosquera Rentería	Primarios-5 Secundarios-Bachiller Otros: Mecanografía, Bibliotecología
Ayudante de oficina	Carlos Julio Cortes	Primarios-5 Secundarios-3
Ayudante de oficina	Bárbara Guarín de Casas	Primarios-5 Secundarios-2 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-I Otros: Cooperativismo, Historia

Cargo	Nombre	Estudios
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 seis meses
Ayudante de oficina	Tulia Villarreal V.	Primarios- 5 Secundarios-Bachiller Universitarios- ocho semestres diplomacia
Ayudante de oficina	Jesús A. Fernández	Primarios-5 Secundarios-I Otros: Cooperativismo y Contabilidad, Museología, Historia
Conductor	José Israel Ramírez	Primarios-5
Celador	Juan de J. Bermúdez	Primarios-5



El museo que imaginó un país
Disputas y modernización en el Museo
Nacional de Colombia (1975-1982)

se terminó en el mes de diciembre de 2025
en Bogotá, Colombia.

Para su elaboración se usaron tipos Priori sans y Meno text.

El Archivo General de la Nación y el Ministerio de las Culturas, las Artes
y los Saberes presenta este título como parte de la colección

Otras Colombias posibles

que da la bienvenida a esos otros relatos que conforman
la esencia de nuestra identidad, a las diferencias que desbordan los límites
del canon y al reconocimiento de quienes, con su resistencia
y esperanza, han luchado —y siguen luchando—
por construir un país más equitativo y justo.

El museo que imaginó un país revela la historia poco contada de la modernización del Museo Nacional de Colombia durante la gestión de Emma Araújo de Vallejo (1975-1982), un momento clave en el que el museo dejó de ser un simple custodio de objetos para convertirse en un escenario de debate sobre la identidad nacional. A través de un riguroso trabajo de archivo y una mirada que entrecruza historia cultural, museología y educación, el libro muestra cómo las exposiciones, los edificios y las decisiones curatoriales también escriben historia.