DIVERSIDAD CULTURAL: DISCURSO VISUAL EN EL MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA

Gina María López Duran

Septiembre, 2017

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Facultad de Postgrados

Maestría en Educación y Comunicación Línea de Medios

TABLA DE CONTENIDO

I. INTRODUCCIÓN 9

II. PREGUNTA PROBLEMA 12

III. OBJETIVO GENERAL Y ESPECÍFICOS 12

IV. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA 13

V. ANTECEDENTES 18

VI. MARCO LEGAL 22

6.1. Plan Estratégico 2001-2010 22

VII. MARCO TEÓRICO 24

7.1. Diversidad Cultural 24

7.1.1. Cultura y Sociedad 24

7.1.2. Multicultural, Pluricultural e Intercultural 31

7.1.3. Diversidad Cultural y Nación 35

7.1.4. Diversidad y Museo 39

7.2. El Museo 41

7.2.1. El Museo del Ayer al Hoy 41

7.2.2. Museo Nacional de Colombia 44

7.2.3. La Visión del Museo 47

7.2.4. Educación y Comunicación en el museo 50

7.3. Discurso Visual 53

7.3.1. La Imagen 53

7.3.2. Discurso Visual y textual 57

7.3.3. Lenguaje de Discurso Visual 60

7.3.4. Imagen e Historia.....62

VIII. METODOLOGÍA..... 66

8.1. Análisis de imagen 66

8.2. Parámetros Metodológicos 69

8.3. Sala Memoria y Nación 71

8.4. **Muro de la Diversidad.**.....74

IX. HALLAZGOS..... 79

9.1. Sala Memoria y Nación 79

9.2. La Diversidad: Un Punto de Vista Unilateral..... 82

9.2.1. Idealismo Pictórico 85

9.2.2. La Fotografía Subsidiaria de la Pintura.....91

9.2.3. Todo Cambia para Seguir Igual.....95

9.2.4. La Tradicional Familia Colombiana.....103

9.2.5. La Diversidad de las Minorías.....114

9.2.6. Del Plan Estratégico al Muro de la Diversidad.....119

X. CONCLUSIONES 121

XI. BIBLIOGRAFÍA……..……...…..125

XII. ANEXOS……..…132

TABLA DE IMÁGENES

Imagen 1 Museo Nacional de Colombia (2017) Planos Generales del Museo Nacional. Ubicación sala 7. Recuperado de Http://www.museonacional.gov.co/exposiciones/permanentes/default.aspx

Imagen 3. Vista del muro tercer piso

Imagen 4. Vista del muro entrada segundo piso

Imagen 5. Pantalla Interactiva del Muro de la diversidad. Tercer Piso

Imagen 6. División por grupos del muro de la diversidad

Imagen 7 Ubicación de las pantallas en el muro de la diversidad

Imagen 25 Posición de retratos de elite, (ascensión social)

- **Las siguientes imágenes pertenecen a**

Museo Nacional de Colombia (2014) ***Guion Sala 7: Memoria y Nación*****.** ***Proyecto "Renovación del guion y el montaje museográfico del Museo Nacional de Colombia"***

Curaduría Historia, arte, arqueología y Etnografía (ICANH). Bogotá

Imagen 2. Museo Nacional de Colombia (2014) Plano General Sala Memoria y Nación.

Imagen 8 Cano F (1928) Brumas. Pintura al óleo.

Imagen 9 Anónimo (1850), Juan José Masteur 1850. Pintura al óleo.

Imagen 11. Ospina M. (1976), Boquerón. Pintura al óleo.

Imagen 12. Botero F. (1952) Coco. Pintura al óleo.

Imagen 13 Wiedemann (1954) Sin título. Pintura al óleo.

Imagen 14 Santa María A. (1942) Estudio de Joven. Pintura al óleo.

Imagen 15 Magnenat T. (1935). Autorretrato. Pintura al óleo.

Imagen 16 Grau E. (1940) Mulata Cartagenera. Pintura al Óleo.

Imagen 17 Acuña L. (1940) Pescadores del Magdalena. Pintura al óleo.

Imagen 18 Jaramillo A. (1932) Cara Indígena. Pintura al óleo.

Imagen 19 Franco, Rubiano y Montoya (1886) Pedro Pascasio Martínez .Pintura óleo.

Imagen 20 Franco, Et.Al. (1886) Leonardo Infante 1886. Pintura al óleo.

Imagen 21 Montoya J. (1882) Dimas Daza. Pintura al óleo.

Imagen 22 Gutiérrez F. (1892) Florián Lagarcha. Pintura al óleo.

Imagen 23 Garay E. (1894) Emperatriz Barrera de Groot. Pintura al óleo.

Imagen 24 Anónimo. (1853) Familia de José Hilario López. Pintura al óleo.

Imagen 26 Ideales de familia.

Anónimo. (1853) Familia de José Hilario López. Pintura al óleo.
Anónimo (1885) General Wilches y Familia. Copia Fotográfica
Anónimo (1910) Familia de Carlos Restrepo. Copia Fotográfica

Imagen 27 Garay E. (1875) Manuel garay. Pintura al óleo.

Imagen 28 Cano F. (1917) La Niña. Pintura al óleo.

Imagen 29 Garay E. (1875) Manuel garay. Pintura al óleo.

Imagen 30 Gutiérrez F. (1892) Florián Lagarcha. Pintura al óleo

Imagen 31 La niñez en Colombia, finales de 1800 hasta 1940
Maduro Jr. (1899) Niños del ejército liberal en Panamá. Copia fotográfica
Abadía G. (1956) Sin Título. Copia Fotográfica.
Anónimo. (1940) Mujer Chamí con pintura facial. Copia Fotográfica.

Imagen 32 Mujeres combatientes a lo largo del siglo XX en Colombia (copia fotográfica)
De la Calle B. (1897) María A. Restrepo, Guerrillera Santa rosa de osos
Anónimo (1997) Mujeres combatientes. Compañeras de Guadalupe Salcedo
Anónimo (1950) Guerrillera. Llanos orientales

Imagen 33 Anónimo (1950) Sin Título. Fotográfica.

Imagen 34 Anónimo (1883) Capitán Anacleto Sánchez. Copia en gelatina.

Imagen 35 Zamora J. (1915) Marcha del libertador Bolívar y Santander en la campaña de los llanos. Pintura al óleo.

Imagen 36 Representaciones de Niños (copias fotográficas)
Emilio, E. (1912) Margarita Delgado de Negrette e hijos. Copia en gelatina)
Maduro, J (1899) Niños del ejercito panameño. Fotografía Blanco y Negro
Abad, J (1967) Serranía de San Lucas. Fotografía Blanco y Negro

Imagen 37 Anónimo (1853) Familia José Hilario López. Pintura al óleo.
Philips P. (1927) Familia Coulson. Copia fotográfica.

Imagen 38 Hernández G. (1938) Indígenas Wayúu con misionero Capuchino. Copia Fotográfica.

Imagen 39 Ariza G. (1950) Rio Apulo en San Javier. Pintura al óleo.

Imagen 40 Barrera A. (1981) Paisaje Arado. Pintura al óleo.

Imagen 41 Jaspe G. (1894) Vista de Cartagena. Pintura al óleo.

Imagen 42 Franco, Rubiano Y Montoya (1869). Leonardo Infante. Pintura al óleo.

Imagen 43 Procesos de Blanqueamiento en Costumbres
Maduro J. (1899) Niños del ejercito Liberal. Copia Fotográfica
Hernández G. (1938) Indígenas Wayuu con Misionero Capuchino. Copia fotográfica.
Ferro G. (2007) Altar San Antonio Tanguí, Choco. Fotografía a color
Friedmann N. (S.f.) San Basilio de Palenque. Copia fotográfica

TABLA DE ANEXOS

Anexo #1 Parámetro Compositivo

Anexo #2 Parámetro Técnico Expresivo

Anexo #3 Parámetro Retorico Simbólico

Anexo #4 Tabla de Contenido de Subgrupos Pictóricos del Muro de la Diversidad

Anexo#5 Tabla de Cuantitativa de Caracterización de Análisis de Piezas Pictóricas y Fotográficas.

Anexo#6 Ejemplo de Tabla de Análisis Retorico Simbólico (Una pieza picotica)

RESUMEN

El terreno de los discursos visuales en un museo es relativamente nuevo; entender estos como los constructores de los conceptos en sus paredes no es una tarea fácil; en este orden de ideas, este trabajo se plantea analizar desde la imagen propuesta por el muro de la diversidad en la sala Memoria y Nación del Museo Nacional de Colombia, la forma en la que se configura el concepto de diversidad cultural a la luz de los objetivos trazados por el estado a través del plan estratégico "Bases del Museo Nacional del Futuro". Lo anterior lleva a realizar una revisión profunda de los conceptos de diversidad cultural y discurso visual al interior de un museo, de la misma manera se examina la función histórica y actual de estas instituciones en una sociedad que hoy se reconoce diversa y que exige hacer visible dicha condición en la memoria del país, buscado que sin reescribir el pasado se encuentren anclajes propios a este. El análisis del discurso visual traza una revisión no solo de las piezas exhibidas en el muro sino de la forma en la que estas se relacionan entre sí, comunican y forman una determinada visión de diversidad cultural en una institución que entrelaza de manera simbiótica los ámbitos comunicativo y educativo.

Abstract

Visual discourse is a fairly new field in the museum; to understand it as the main concept builder within the museum's walls is no easy task. Thus, this paper analyzes how the concept of cultural diersity is built in light of the goals set by the strategic plan "Bases for the Museo Nacional of the Future", from a visual discourse viewpoint. This analysis is followed by an in-depth review of the concepts of cultural diversity and visual discourse within the museum; later, this paper examines the historical and current function of said institution in a society which is today recognized as diverse. Such diversity must be made visible in our nation's memory, anchoring us in the past without rewriting it. Visual discourse analysis reviews not just the pieces shown on the wall but also the way they correlate, communicate and form a particular view of cultural diversity in an institution that symbiotically ties the communicative and educational realms.

I. INTRODUCCIÓN

El museo es un espacio que siempre me ha llamado la atención, no solo porque he trabajado allí durante mucho tiempo, sino porque personalmente he visto el potencial educativo y comunicativo del mismo. La labor que he ejercido como guía me ha permitido entender que lo que las imágenes proyectan generan un tipo de experiencia más allá del terreno educativo, es por lo anterior que las imágenes y la forma en la que están dispuestas en las paredes del museo, juegan un papel muy importante en los planteamientos que se hacen de ciertos contenidos, dispuestos allí para comunicar a la vez que educan.

Este trabajo explora el discurso visual de una sala que cambia por completo la visión cronológica del museo, indaga en un guion temático que aborda la diversidad cultural de la nación como eje fundamental de un discurso que necesariamente debe cambiar, no solo por mandato constitucional o directrices institucionales, sino porque la sociedad de hoy lo exige. Ante este panorama, una de las acciones pertinentes es revisar la manera en la que la nueva sala termina dándole forma a lo que queda inscrito en los documentos que cimientan su cambio, tratando así de poner en la balanza la teoría y la práctica.

Suele suceder, con frecuencia, que los documentos oficiales poseen metas y directrices claras, y al momento de ponerlas en funcionamiento no se desarrollan de la manera que se espera. En el caso del museo, ante el desafío de la renovación de todo su contenido se hace indispensable mirar dicho cambio desde una posición crítica que permita entender sus planteamientos a la luz de lo que visualmente se muestra en sus paredes.

Para el caso específico de esta investigación, centraré mi atención en el muro de la diversidad, cuyo nombre atañe directamente al reconocimiento de dicha condición en la constitución de

1991 y el cual le da contexto y fundamento al proyecto de renovación en el plan estratégico 2001-2010 “Bases para eso el Museo Nacional del Futuro”, siendo éste el texto primario con el cual se realiza el balance entre lo planteado y lo mostrado.

El Plan estratégico reconoce el carácter elitista del museo desde sus inicios, y es precisamente esta condición la que se quiere replantear al buscar la creación de múltiples narrativas de la historia desde el reconocimiento de la diversidad. Por ello parto de la revisión del documento de los lineamientos para luego centrarme en tres ejes temáticos esenciales: diversidad cultural, el museo y discurso visual.

La diversidad cultural la abordo desde una perspectiva actual, haciendo una revisión del termino en la cultura y la sociedad de este momento histórico; a partir de esta misma visión contemplo los términos multicultural, pluricultural y diversidad cultural, que están atados entre si y son componentes fundamentales de la diversidad en cualquier cultura; finalmente relaciono la diversidad cultural y el museo, planteando la necesidad de este concepto en la supervivencia de un espacio institucional como el museo.

Por otro lado reviso la institución museo en sus orígenes europeos y desde los procesos históricos que lo han atado al nacimiento de las naciones latinoamericanas, puntualizando en la historia del Museo Nacional de Colombia, y de esta manera esbozar las características propias del lugar expositivo en el cual se dibuja un discurso de diversidad; por lo anterior hago un acercamiento a la visión del museo, institucionalmente hablando, y la forma en la que éste concibe al interior de sus paredes el concepto del otro al interior de la idea de diversidad; de la misma manera abordo la relación que se teje en el museo entre la

comunicación y educación, y la forma en la que dicha relación es necesaria para el éxito y reconocimiento de la labor de este espacio en la sociedad.

Por último, reviso el discurso visual desde la imagen y el lenguaje propio de esta, las relaciones que se tejen entre ellas y la forma en la cual, conservando su carga de origen, su significado se transforma al hacer parte de un discurso visual que plantea concepto o un relato propio, creando, en el caso de un museo, un vínculo innegable entre la imagen y la historia dibujada en sus formas.

Para realizar el estudio del discurso visual tomo como insumo las piezas que hacen parte del muro de la diversidad, haciendo un análisis sistemático de las características formales, físicas y de exhibición, para desde allí abordar su significación, su carga simbólica, el contexto que exponen y su papel dentro del juego visual que da paso a lo que se llama un discurso de diversidad cultural.

El resultado de este análisis, lejos de ser una crítica a la construcción del muro, es una revisión concienzuda de las relaciones e ideas que se plasman visualmente en él, en comparación con lo que se platea en los textos y documentos oficiales que le dan soporte al radical cambio de visión en la curaduría de un museo que pasa de un orden cronológico a temático y que se enfrenta a un proceso de renovación de todos sus contenidos bajo la directriz de diversidad cultural.

II. PREGUNTA PROBLEMA

¿Cómo responde el discurso visual de la sala memoria y nación del Museo Nacional de Colombia a los lineamientos del plan estratégico 2001-2010 con respecto a la diversidad cultural?

III. OBJETIVO GENERAL

Identificar y asociar la relación entre el discurso visual de la sala memoria y nación, y los lineamientos del plan estratégico 2001-2010 en relación a la concepción de diversidad cultural.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Caracterizar la forma en la se exhibe visualmente la diversidad cultural en el "muro de la diversidad" de la sala memoria y nación.
- Explorar la concepción de diversidad cultural en el "muro de la diversidad" de la sala memoria y nación a través del análisis de las relaciones que establecen sus imágenes.
- Vincular el discurso visual planteado en el "muro de la diversidad" de la sala memoria y nación con los lineamientos del plan estratégico 2001-2010.

IV. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Las imágenes son textos en sí mismas, más allá de la gramática de una escritura convencional, ella es contenedora de un gran número de significados, algunos simples y tácitos, otros más complejos y entramados en su interior, es así que una sola imagen sin duda puede contener más información de la que se percibe a simple vista; de esta manera, al configurarlas en un espacio determinado empiezan a dialogar entre sí y de la misma manera sirven a un determinado propósito, construyendo o reforzando una idea.

La sala memoria y nación del Museo Nacional de Colombia, es el primer resultado concreto de la directriz general del plan nacional de cultura 2010, denominado "hacia una ciudadanía democrática", donde específicamente, el museo, como institución gubernamental tiene la misión de hacer visible en su discurso dicho planteamiento a partir del Plan Estratégico 2001-2010, "Bases para el Museo Nacional de futuro"

Dicha pauta responde al reconocimiento en la constitución de 1991 de la diversidad de la población colombiana, denominándola "plurietnica y multicultural". Al reconocer esta condición del pueblo colombiano, el reto propuesto al museo está en la forma en la que visualmente se configura un discurso incluyente en la sala memoria y nación, es el muro de la diversidad, por ser el más grande de la sala, donde puede hacerse más explícito los resultados en cuanto a diversidad cultural. Es aquí donde se alberga el especial interés de esta investigación, en estudiar la forma en la que se aborda la diversidad dentro del discurso visual del muro denominado bajo esta misma palabra. A continuación se amplía un poco más el panorama de la problemática que surge al momento de dar imagen a un propósito tan ambicioso como el de reconocer la diversidad del país.

En el muro de la diversidad confluyen hoy pinturas y fotografías de diversos orígenes que se inscriben en el lenguaje de los nuevos medios, que lejos de presentar un relato histórico o cronológico configura una serie de reflexiones acerca de la diversidad, inclusión y participación del pueblo colombiano en la construcción del país; esta posición reflexiva e incluyente responde a las necesidades tanto del público actual como a las prioridades políticas expresadas en el plan estratégico 2001-2010.

Lo que inquieta no es si el museo responde o no a dichas políticas, sino a la forma en la que se manifiesta visualmente la representación de la diversidad en el muro denominado de la misma manera; la forma en la que la imagen dialoga para expresar y reflexionar sobre un tema determinado y ante todo el desafío que supone dar forma a una diversidad relegada durante mucho tiempo y con ello contribuir a la formación de una nación que se reconoce en la diferencia.

El problema de la representación visual de la diversidad en Colombia surge desde la creación del estado mismo y su camino ha sido bastante accidentado, inconstante e inconcluso, intentando reconocer un pasado indígena desde una visión europeizada de la creciente nación, la representación de la diversidad cultural la liga directamente con el estado, dicha imagen se ha mostrado históricamente excluyente, en unas ocasiones más que en otras y aquel vínculo con el estado se ve más como una imposición que como una relación consensuada tras una imagen que la sociedad ancla a las elites y que no siente como propia.

El museo por su parte, al ser una institución oficial, ha apoyado los procesos de representación social e histórica a lo largo de la construcción de la nación colombiana y dicha visualización ha obedecido y obedece a las directrices políticas del estado. El cambio de la constitución de 1991, donde se reconoce la diversidad de la población colombiana, da paso

a un cambio sustancial en la forma en la cual se concibe la sociedad del país y se empieza a forjar la diversidad cultural desde la dimensión democrática, incluyente y participativa.

Dicho cambio modifica, entre muchas otras cosas, la forma en la que se visualiza a la población colombiana y por ende la manera en la que aborda la diversidad desde el museo; por ello, dentro de un panorama de inclusión surge la necesidad de entender la importancia de la imagen en la creación o mejor en la transformación de conceptos imaginarios acerca de la diversidad, que lejos de ser estable, va teniendo cada vez más matices, pero que a pesar de esto, crea un vínculo entre el sujeto, el museo y el estado lo que logra desarrollar sentido de pertenencia del sujeto frente a las instituciones estatales, de allí que la forma de visualizarlo o representarlo sea indispensable en el proceso de formación y reconocimiento de la diversidad cultural desde un panorama de inclusión.

Es indudable que la imagen no solo representa sino también difunde, crea ideas y apoya la construcción de conceptos, sus posibilidades son infinitas. El museo históricamente ha construido discursos visuales que obedecen a las directrices de la nación, entonces se podría decir que el museo se convierte en una ventana del pensamiento y de los ideales que la nación pretenden para sí y sus ciudadanos.

De lo anterior, que la imagen de lo que ha representado a la nación en los discursos del museo se haya presentado hasta cierto punto elitista, excluyente y hegemónica, esto responde en buena medida a que durante más de 150 años, la constitución que guiaba las políticas del país no reconoció la diversidad del pueblo colombiano o mejor la ignoró y por ello los intentos por representar dicha diversidad, por incluirla visualmente en el discurso de la nación en el museo se entendían solo como esfuerzos solitarios, aislados e inconexos por dar voz a las

expectativas de un público que de una u otra manera quiere ser reconocido dentro de la oficialidad del país y de esta manera no sentirse huérfano y sin anclaje en su propio territorio.

Si bien el museo no es responsable directo de la creación de imaginarios de nación y de la exclusión de la diversidad de la población colombiana, si es contenedor, replicador, difusor y formador de dichas ideas; lo que en sus discursos se plantea y expone, consolida y apoya los ideales que la nación pretende para sus ciudadanos. Hasta la constitución de 1991, la representación del ciudadano en el museo mostraba de alguna manera las directrices de la carta creada por Rafael Núñez, con el cambio de la constitución y desde el reconocimiento de la diversidad multiétnica y pluricultural de los colombianos, se abrió una posibilidad de representación diferente en el museo, dicha posibilidad es a la vez un reto , pues se debe pasar de pensar en una Colombia "ideal" y hasta cierto punto única, a concebir y visibilizar una nación desde la diferencia, cambiante y participativa.

Al seguir aceptando sin reparos los discursos visuales que se proponen desde entidades hegemónicas y oficiales, como lo es el museo, se sigue cometiendo los mismos errores del pasado, donde las imágenes de lo nacional y en este caso de la sociedad, se perciben como imposiciones de un sector de la sociedad y no una construcción realmente conjunta que permita hablar de la diversidad del pueblo colombiano, creando así brechas aún más profundas entre un estado anclado en la soberanía de la modernidad y un pueblo que poco o nada encuentra de sí en la forma en la que se muestra su propia memoria, entendiendo por memoria la manera de conocer el mundo.

Como se mencionó anteriormente, el museo tradicionalmente ha sido replicador de los conceptos que el estado propende para su desarrollo, ha cumplido una tarea comunicativa y educativa desde lo que exhibe en sus paredes, en otras palabras, genera desde la imagen

imaginarios, independientemente de quien los ve y de la forma en la cual este los asume; de seguir replicando imágenes o imaginarios inconexos o ajenos al público general, inevitablemente el museo seguirá viéndose como una institución anquilosada en el pasado, excluyente, que no representa a los colombianos, que no los tiene en cuenta y que a pesar de sus esfuerzos, sigue sin poder visualizarlos como un conjunto en sus imágenes, en otras palabras, sigue sin poder reconocer el carácter realmente diverso de la sociedad del país.

Para hacer frente a esta problemática es necesario plantear una postura crítica ante lo que se exhibe en las imágenes del museo, para desde allí entender el fenómeno y la forma en la cual se habla de inclusión, hacer un análisis de la coherencia entre el discurso visual que se plantea en el muro y las directrices del estado hacia el concepto de diversidad cultural, de igual manera develar los propósitos que se plantea en las imágenes del muro de la diversidad, para de esta manera formular estrategias educativas que apoyen la idea de la formación de ciudadanos desde el carácter incluyente de una representación histórica y temática de la ciudadanía.

V. ANTECEDENTES

En la actualidad en los museos y en el campo del discurso visual, se han dado múltiples investigaciones que se acercan al tema de este trabajo, la diversidad cultural; el museo como ente gubernamental debe cambiar y dar un giro conceptual a las necesidades del mismo en la sociedad actual para mantenerse vigente, estos giros y cambios no son exclusivos del caso colombiano, se hacen visibles en muchas entidades de orden mundial.

En este sentido, un museo, tal como lo plantea Hernández (2010), no debe pretender instaurar certezas absolutas, ni históricas, ni artísticas; al contrario debe procurar poner al servicio de las personas diferentes visiones y voces de lo que se expone en sus paredes, propiciando un dialogo entre el contenido del museo y el público que a él asiste[1]. Así, se plantea la necesidad de deshacerse del pasado hegemónico atado a la unilateralidad y visión europea, para crear discursos propios, relacionados con su contexto y con la población que se representa al interior de este espacio.

En un ámbito más cercano y local, los museos chilenos son estudiados por Gebauer (2009) quien revisa las disposiciones gubernamentales que los rigen, la forma en la que estos disponen del pasado y logran que la diversidad empiece ser parte fundamental de sus contenidos; siendo conscientes de la necesidad del dialogo en la construcción de los contenidos del museo, "exponer ante el individuo las diferencias y la riqueza de sus

[1] "Porque el fin principal de los museos no son las colecciones sino las personas, consideradas protagonistas de su propia historia y de su propia cultura, quienes están llamadas no sólo a reproducirlas sino también y, sobre todo, a reinterpretarlas y transformarlas" (Hernández, 2010, p 407)

expresiones artísticas y culturales, que de otro modo serían homogeneizados e ignorados por este proceso de globalización en el que estamos inmersos." (Gabauer, 2009, p 1)

El trabajo de Gabauer, entremezcla la diversidad y el museo, haciendo entender que si éste pretende sobrevivir en la actualidad, necesita cambiar su visión y hacer de la diversidad cultural un eje estructural de su contenido, donde la exhibición de piezas sea un espacio de comunicación permanente con el heterogéneo público que visita un museo y sobre todo donde dicho público se sienta conectado con su contenido.

En otro ámbito latinoamericano, los museos venezolanos desde Galindo (2004), hacen énfasis en la manera en la en la que se edifica la historia de lo nacional y así deja entrever el carácter múltiple del público que asiste al museo, por lo cual la historia expuesta en las paredes de éste espacio debe ser igualmente múltiple, para responder a las necesidades de un público heterogéneo. El caso colombiano es muy similar, por no decir el mismo, la convivencia entre lo tradicional y lo moderno cada vez se hace más estrecha y pide a gritos una construcción conjunta de los contenidos históricos y de las representaciones nacionales; entonces, el multiculturalismo y la diversidad no deben ser entendidas como fenómenos modernos, sino como construcciones históricas que han ido creciendo con el pasar de los años.

De la misma manera, la exposición es considerada "un dispositivo socio-simbólico" (Davalon 1999) citado por (Galindo, 2004, p.379), un dispositivo de poder, donde el espectador queda suspendido en un espacio temporal único regido por lenguajes simbólicos que le cautivan, lo que sucede si y solo si, los públicos asistentes al museo perciben las

exposiciones como una construcción colectiva, una representación conjunta de su pasado que atañe a su presente.

Por otro lado, en un ámbito más local, Delgado (1999) se concentra en la relación entre educación y museo concibiéndolo con un espacio ante todo diverso, haciendo de él una herramienta efectiva para reconocer la cultura común y asumir la condición diversa de los colombianos, tal como lo plantea el Plan estratégico 2001-2010.

El discurso que el museo plantea debe verse como una reinterpretación de los objetos contenidos en su interior, la disposición de estos en un espacio diferente al original cambia y empieza a ser parte de todo un andamiaje de conceptos que transmiten una idea particular; se trata de entender el museo como espacio institucional que debe entablar discursos que favorezcan tanto a la nación como a sus ciudadanos.

Al acercarse a un contexto más cercano, es necesario revisar al Museo del Oro; Ana María Gonzales (2009) aborda las colecciones de la institución desde la museografía y su poder comunicativo. El texto se acerca igualmente a las formas de comunicar que residen en cada uno de los elementos que componen el discurso visual planteado en las paredes de una sala: "Tanto el espacio como los objetos y la apuesta en escena constituyen una polifonía de lenguajes y una polisemia de significados a ser construidos por el público". (Gonzales, 2009, p 91)

Es claro entonces, que las exhibiciones comunican un relato oficial y que desde allí se construyen valores, memoria e historia; reforzadas no solo desde la institución sino también desde objetos monumentalizados y exhibidos como documentos con validez.

De esta manera, se considera el museo como una suerte de "templo" edificado para ejercer comunicación directa y oficial con el pasado; así, los contenidos del museo al mismo tiempo que incluyen excluyen, por ello aunque se intente interpretar la realidad siempre se terminará por representar un esbozo o propuesta del pasado.

Directamente en el Museo Nacional, Vivian Escobar centra su trabajo en la sala de Emancipación Y República 1810 – 1830, la manera en la que esta exalta y omite relatos acerca de la nación; según Escobar (2004), la representación de una imagen nacional desde espacios que se han institucionalizado oficialmente, como el museo, constituye un acto de afirmación y actualización de formas de vinculación política de la sociedad.

Así el museo es entendido desde la investigación de Escobar, como un espacio de persuasión y actualización de la idea de nación, cuya misión es la creación de un marco temporal que provee significado a la forma en la que se construye la idea de nación.

Finalmente Wiliam López se acerca directamente a la historia del Museo Nacional de Colombia y la aparición de su carácter educativo en los años 70, permitiendo entender los procesos de transformación que han dado paso a las reformas de estas instituciones, reformas que obedecen a los cambios sociales y políticos del estado, no desde la exclusividad oficial sino también desde las necesidades poblacionales de los colombianos que se hacen tangibles en la sociedad.

La anterior revisión deja claro que el museo no puede volverse una suerte de muros inmovibles que se quedan anclados al pasado, por el contrario debe responder a un público que necesita encontrarse allí, identificarse y sentirse parte activa de esa construcción, si se quiere hablar de diversidad, inclusión y multiculturalismo.

VI. MARCO LEGAL

6.1. Plan Estratégico 2001-2010 "Bases para El Museo Nacional del Futuro"

Este documento está inscrito dentro del proyecto de ampliación y renovación del Museo Nacional de Colombia realizado en el año 1998, así mismo orienta sus esfuerzos a dar cumplimiento a dos mandatos constitucionales, uno relacionado con la participación ciudadana y el otro con el reconocimiento de la diversidad cultural del país.

Al ser un documento oficial se articula con otros textos del mismo orden y su contenido esta permeado por varios pliegos institucionales de entidades gubernamentales a las que se asocia el museo; se hace referencia específica al Plan Nacional de Cultura 2001-2010 "Hacia una ciudadanía democrática", al Plan Nacional de museos y a la política de diversidad cultural, todos realizados bajo la tutela del ministerio de cultura; por lo anterior a lo largo del documento es necesario remitirse a varios de los textos antes mencionados para dar contexto y soporte a los planteamiento del plan estratégico del Museo Nacional.

Uno de los fines primordiales del plan es la participación activa de la ciudadanía, para ello se programan una serie de conferencias, talleres y actividades de libre acceso que permitan la participación del público de manera conjunta, esto con el fin de darle voz a los diferentes sectores poblacionales del país, esto se hace visible al hablar de la planeación estratégica y acudir a la constitución cuando afirma que el estado debe "facilitar la participación de todos en las decisiones que los afectan y en la vida económica, política, administrativa y cultural de la Nación". (Museo Nacional de Colombia, 2002, p6)

El Plan Estratégico 2001-2010 se divide en tres áreas estratégicas para ejecutar su plan de acción: Construcción de múltiples narrativas de la historia de los procesos culturales en

Colombia, Desarrollo de los públicos y Fortalecimiento de los museos del país; cada una de ellas contempla objetivos estratégicos, proyectos de largo plazo, metas a largo, mediano y corto plazo, actividades, procesos transversales, contribución a las prioridades nacionales y procesos de evaluación. La estructura, escrita de esta manera intenta no dejar al azar ningún elemento, con ello se garantiza, en teoría, que el camino a seguir sea claro y no dé cabida a duda alguna.

Esta investigación hace hincapié en la primera área estratégica: la Construcción de múltiples narrativas de la historia de los procesos culturales en Colombia, pues es aquí donde se aloja la tarea de representación de un país diverso culturalmente, "El Área Estratégica *Construcción de múltiples narrativas de la historia de los procesos culturales en Colombia* persigue estudiar y divulgar extensamente el carácter multiétnico y pluricultural" (Museo Nacional de Colombia, 2002, p 27) al perseguir el carácter multiétnico y pluricultural se infiere la diversidad de la nación, por ello no es gratis que se hable del muro de la diversidad en la sala Memoria y nación (primer sala producto del proceso de renovación del museo).

Es indispensable entender que el museo como institución, dentro de esta área estratégica pretende construir una representación nueva de Colombia donde tengan cabida las diferentes etnias y culturas del país.

Los objetivos planteados acercan el carácter educativo del museo, lo hacen parte esencial del accionar que allí se presenta, sin dejar de lado la carga comunicativa del espacio; de esta manera el museo se concibe como un lugar donde confluyen la comunicación y la educación, no como una opción de exhibición de contenidos, sino como profunda relación de concordancia, donde la educación y la comunicación no pueden desligarse una de la otra.

VII. MARCO TEÓRICO

7 .1. Diversidad Cultural

7.1.1. *Cultura y Sociedad*

La diversidad cultural atañe enteramente a la cultura y el movimiento que en ella se produce, por lo mismo este concepto móvil y maleable entre una sociedad y otra se ve atado inevitablemente al contexto y espacio temporal donde se desarrolla; la memoria que en una sociedad se crea, son vestigios fulgurantes de la cultura que se instaló en ella, cuyo movimiento termina fijándose en el colectivo social, haciéndose presente en el ahora y determinando las bases del futuro.

La cultura es algo que se hace día a día, se va tejiendo como un entramado de hilos que terminan cobijando a una población bajo dicha colcha, lo interesante es que en este tejido son todos los agentes culturales los que actúan y terminan construyéndolo; lo anterior implica diferencias sustanciales entre unos y otros, que logran hacer que la cultura sea un terreno móvil y bastante accidentado, al respecto Canclini afirma que:

> "Cuando hablamos de cultura referimos a un proceso de producción. No pensamos que la cultura sea un conjunto de ideas, de imágenes, de representaciones de la producción social, sino que la cultura misma implica un proceso de producción." (1997, pp 59)

Según lo anterior y teniendo en cuenta que la cultura se produce, las imágenes que de ella emanan son testigos, manifestaciones tangibles del proceso de producción cultural; lo que de una u otra manera hace que la responsabilidad cultural recaiga directamente en quienes las engendran; entonces el contenido de la imagen es aceptado o rechazado por el resto de agentes productores, el problema empieza cuando un grupo específico dentro de esta cultura toma las riendas de dicha producción y acepta o rechaza de manera unilateral el contenido de

algo; en este punto es donde la cultura que se genera no es una construcción concertada sino una imposición productiva, donde las variables socio económicas de la sociedad hacen su aparición.

Este tipo de gestos sociales, donde los medios de producción y poder económico favorecen ciertos sectores por encima de otros, hacen que imágenes y representaciones culturales de carácter oficial guarden una memoria limitada o mejor excluyente, que es en buena medida lo que sucede con el Museo Nacional. Las representaciones, imágenes y productos culturales de Colombia durante el siglo XIX y XX colaboraron en creación de un imaginario nacional amarrado a la elite colombiana; la sociedad vista desde el pueblo no encontró un anclaje cultural genuino dentro de sus representaciones oficiales, y por ello término abriéndose ampliamente la brecha entre unos y otros grupos sociales.

> "Allí donde el orden colectivo es precario a la vez idealizado como algo pre construido ontológicamente y no construido política y cotidianamente, la pluralidad es percibida como disgregación y ruptura del orden, la diferencia es asociada a la rebelión y la heterogeneidad es sentida como fuente de contaminación y deformación de purezas culturales." Barbero (2002, pp41)

Lo descrito anteriormente por Barbero, no es algo exclusivo de la independencia, la ruptura se dio en la conquista, cuando los procesos culturales de los pobladores americanos originales fueron quebrados, desarraigados y llegaron al continente culturas tan diametralmente opuestas a las existentes, que terminaron cambiando tanto el panorama, que no es claro si lo que sobrevivió fue una adhesión a lo que llego o un intento desesperado por no dejar morir la memoria original de la cultura americana, posiblemente es un poco de ambas; en cualquier caso, no se impuso una cultura a la otra, se inició una nueva cultura, que por los

enfrentamientos, inequidades y condiciones en las que se dieron nació con profundas diferencias, exclusiones y desigualdades[2].

Más allá de señalar culpables o de hacer un juicio acusador ante la devastación cultural y social que significó la conquista en el territorio americano; se trata de entender que los orígenes de la cultura que se construyó en el territorio nacional están fuertemente ligados a los procesos de exclusión, dominación y supremacía social de unos sobre otros; es de allí donde se gestaron las clases, las pureza de la raza y otras manifestaciones sociales de eliminación sistemática de lo diferente.

Podría decirse que lo que hoy se llama cultura, es hijo de un pasado quebrado que no pudo sanar sus heridas y que permeó esas rupturas hasta el presente. La independencia, con todo y sus "héroes", fue un proceso que si bien se deshizo de la dominación y administración española, reprodujo y mantuvo las bien ya formadas tradiciones coloniales; la discriminación por raza, etnia y poder económico y termino creando un "relato de la nación como entidad homogénea; es decir, como un pueblo, una lengua, una cultura". Gros (2002, pp 353), aunque la elite criolla quería alejarse por completo del orden colonial y crear un proyecto diferente, reprodujo una suerte de desigualdades que profundizaron en las ya resquebrajadas brechas sociales.

Este pasado cultural se dibuja en las imágenes que se realizaron entre el siglo XIX y XX, el Museo Nacional guarda muchas de ellas, las exhibió con orgullo y oficializó como "reales"[3]

[2] "Lo cierto es que América estaba poblada por una variedad de culturas, -de símbolos, de tradiciones, de costumbres, de artes, de conocimientos y saberes...-, que fueron ignoradas, menospreciadas y destruidas, en su gran mayoría, por los invasores que llegaron de Europa con su afán de riqueza, de dominación y con sentimientos de una ilusoria superioridad" DANE (2005, pp 8)

[3] La ahora republica de Nueva Granada empieza, igual que toda América latina, a realizar diferentes exposiciones alentadas por los grupos dirigentes, una oportunidad única para dar a conocer la producción y los adelantos sociales, económicos y científicos de una nación desconocida como Colombia, es así que "las

y representantes simbólicos del país en crecimiento. En pro de este ideal, se generaron banderas, escudos, símbolos cuyo objetivo era arraigarse en todo el territorio nacional, y unir bajo un mismo sentimiento nacionalista las diferencias de la sociedad colombiana, lograr cohesión social bajo la idea de uniformidad fue el estandarte del Estado por mucho tiempo.

Si las imágenes son producto de la cultura, no son la cultura en sí; en el caso colombiano es una cultura de elite donde salen a flote los ideales de raza, creencia, comportamiento e identidad; la multiplicidad y diversidad que confluían en el territorio fueron desprovistas de oficialidad, es así que el dibujo de la nación "No es Colombiano por la peculiaridad de sus gentes, su geografía, sus paisajes, sus recursos naturales o sus expresiones artísticas…lo es porque pertenece a la civilización occidental, una civilización cuyo distintivo es el catolicismo." Wills (2002; pp 391)

Es indispensable entender que lo que hasta ahora se ha hecho es contextualizar el concepto de cultura en el caso colombiano, pues no es posible para esta investigación desligar el uno del otro, su relación es directa y proporcional a las representaciones de país que se hicieron en el ayer y se hacen en el hoy; la cultura por su lado puede describirse como "…un proceso de ensamblado multinacional, una articulación flexible de partes, un montaje de rasgos que cualquier ciudadano de cualquier país, religión o ideología puede leer y usar". Canclini (1995 pp 16)

En esta reflexión de Canclini se destaca la idea que se ha venido planteando con anterioridad, la cultura es la suma y construcción de muchos grupos y territorios sociales que termina expresándose en la cotidianidad de la sociedad donde se produce; es así, que no tiene sentido

exposiciones aparecen entonces como la principal herramienta para conseguir el reconocimiento, tan anhelado, del estado de civilización de que goza la patria" Martínez (2002, pp 318)

entregar el poder de figuración y expresión a un sector social, mucho menos intentar igualar todas la expresiones culturales bajo los mismos parámetros; pues para el desarrollo de un país es necesario una cohesión entre sus agentes, puntos de encuentro común, donde el otro no sea un desconocido irrumpiendo en un orden social, sino alguien con quien se construye en las mismas condiciones.

Precisamente es "el otro" quien ha salido a flote después de la constitución de 1991, el otro es por definición el que es diferente a mí, por ello causa temor y representa peligro para quien ostente propiedad sobre algo; en el caso de naciones tan diversas como la colombiana, el otro podría traducirse en aquel que se aleja de la cultura occidental impuesta después de la conquista o de los criollos que lideraron (de manera cuestionable) el proceso de independencia, es así que el "otro" es la amenaza latente de la destrucción de un determinado orden social, por ello es necesario invisibilizarlo, esconderlo, excluirlo y mantenerlo al margen.

> "En los discursos de exclusión, lo que se postula es la imposibilidad de reducir las diferencias, los otros son vistos como "demasiado" diferentes, y por lo tanto adquieren una entidad amenazadora. Con esto, la exclusión busca entonces deshacerse del diferente" (Mayol, 2000, pp 146)

Reconocer que el "otro", es parte esencial del extraño que hace parte de la construcción propia y que en estos términos ese "otro" somos todos, es reconocer que la exclusión significa borrarse a sí mismo.

La Constitución de 1991, que reconoce eso que durante mucho tiempo se consideró oficialmente el "otro"; eliminó en el papel, oficialmente lo hablando, las desigualdades de raza, género y posición social: "todas las personas nacen libres e iguales ante la ley" (Const, 1991, Art 13); aunque en términos reales y concretos, lo anterior es un proceso lento que

toma tiempo para que se articule en la cotidianidad del país, y aunque está escrito en un documento avalado por el estado, las crecientes desigualdades sociales del territorio colombiano, hacen que la exclusión de unos u otros sectores siga creciendo.

La imagen puede ser un mecanismo de exclusión, mediada no solo por políticas de representación nacional sino también por la creación de estereotipos[4] del otro, así, lo que se quiere mostrar e idealizar se hace más recurrente y visible;

> "En otras palabras, cuando se produce un encuentro entre culturas distintas, lo más probable es que las imágenes que una hace de otra sean estereotipadas... El estereotipo puede no ser completamente falso, pero a menudo exagera determinados elementos de la realidad y omite otros" (Burke, 2005, pp 158)

Esta exageración y omisión de elementos terminan por generar procesos de asimilación de una cultura por otra; el desemejante se debe adaptar al semejante, produciendo una fusión de identidades, una formación de culturas hibridas[5] diversas, pasando de metrópolis a estados pluriculturales. Lo anterior puede ser descrito como un proceso de restructuración social dado a través de las mezclas, donde lo tradicional y lo moderno se entremezclan, donde el hoy tiene sus raíces y bases en el ayer pero sus fronteras quedan difuminadas en las muchas transformaciones de los diferentes grupos sociales que llegaron desde la conquista y que hoy llegan desde todas partes del mundo.

[4] "El término «estereotipo» (originalmente la plancha a partir de la cual se grababa una estampa), al igual que la palabra clisé (término utilizado originariamente en francés para designar dicha plancha) constituye un recordatorio muy eficaz de los vínculos existentes entre imagen visual e imagen mental" (Burke,2005, pp158)

[5] "La noción de lo híbrido me sugiere, quizá por mi convincente ignorancia de lo biológico, una especie fronteriza un acontecimiento, la irrupción súbita de una morfología aún sin inscripción bien establecida en las taxonomías...Lo hibrido designa una liminaridad; una materia cuya existencia exhibe la afirmación dual de una sustancia y su falta de identidad, lo que está en el intersticio, lo que se perfila en una zona de penumbra; lo que escapa, cuando menos en su surgimiento, a la repetición. Lo híbrido es el nombre de una materia sin identidad, el nombre de una condición evanescente". (Mier, Paccini, Zires, 1990, pp 361)

En el hoy, la hibridación cultural ha hecho que los elementos discriminatorios del pasado se transformen sin desaparecer; indudablemente ya no se puede hablar de "un credo, una religión, una lengua" en la construcción del estado, tampoco de imágenes blanqueadas y estereotipadas para mostrar un sector de la sociedad especifico; la exclusión hoy tiene parámetros diferentes, lo diverso se muestra entre lo cotidiano y la cultura termina nuevamente siendo esclava de la sociedad que la genera, lo que hay que cuestionar, ante los cambios que los procesos de globalización y las nuevas políticas de estado han generado, es la forma en la que se asume la memoria y la historia resquebrajada de un país que nació plural pero creció uniforme, la forma en la que se intenta producir una cultura heterogénea basada en el reconocimiento de la diferencia.

El panorama social de la cultura hoy está dado más en términos del acceso a, que en términos de religión, lengua o raza. Canclini, (1997) afirma que los niveles culturales y las clases sociales no obedecen solo al capital económico, obedecen a un sistema conceptual de diferencia, un sistema simbólico, donde la distancia entre unos y otros, superficialmente está dada por el conocimiento, la capacidad de entender la cultura, pero que realmente es un resultado de un sistema desigual de acceso al conocimiento, algo que se repite históricamente.

Teniendo en cuenta lo anterior, la cultura se ha trasformado a tal grado, que lo diverso- de lo que se hace reconocimiento en 1991- salió de la sombra para quedar atrapado entre niveles de acceso a la cultura; ya no se puede hablar de blancos, negros o mestizos, se habla de quienes poseen los conocimientos, los medios simbólicos y económicos para acceder a los diferentes bienes culturales, tanto en producción como en consumo. Lo que hace que la sociedad se vea permeada por otra forma de exclusión, una que pretende incluir a través de políticas estatales, pero detiene en cuanto a traducciones prácticas de dichas políticas.

Ahora bien, la cultura y la sociedad en la actualidad están mediadas por el acceso a los bienes simbólicos, las clases populares rechazan la ostentación, en otras palabras, la clase popular crea su propia cultura, su acceso actual a los medios de producción hace que puedan ser consumidores y productores al tiempo, la "ostentación" se traduce entonces en la capacidad de la personas de comprender y leer los diferentes mensajes imbricados en las manifestaciones culturales, en el museo, cuyo contenido es en su mayoría imágenes, el acceso a este bien simbólico no está dado en poder entrar o no a la institución, está dado en la capacidad de poder leer el contenido de las imágenes, su configuración, en descifrar el mensaje en ellas contenido y para esto se requiere cierto tipo de formación a la que las clases populares tiene un acceso limitado.

Entonces, para hablar de igualdad ante la ley, reconocimiento de lo diverso, de lo multicultural y lo plurietnico, la cultura y la sociedad necesitan garantizar un acceso a lo simbólico igualitario, donde las brechas de conocimiento sean reducidas y superadas, proceso altamente complejos si se tiene en cuenta que la sociedad colombiana nació polarizada y que se acostumbró a las brechas entre unos grupos y otros, al acceso diferencial a los bienes sociales y culturales. La exclusión cultural se mantiene en buena medida porque lo más complejo de una sociedad es transformar los imaginarios, las costumbres, el pensamiento.

7.1.2. Multicultural, Pluricultural e Intercultural

Lo que llamamos cultura es un entramado construido socialmente, un mecanismo de leyes que de una u otra manera inciden en el comportamiento y pensamiento de la persona. El concepto cultura es versátil, complejo, heterogéneo y está completamente atado a su contexto, por ello es sensato definirlo desde una entidad portadora de oficialidad:

> La cultura debe ser considerada como el conjunto de los rasgos distintivos espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o a un grupo social y que abarca, además de las artes y las letras, los modos de vida, la manera de vivir juntos, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias. (Unesco, 2002, p 5)

Este concepto agrupa elementos constitutivos e inherentes a una sociedad, considera "la manera de vivir juntos" como un tópico para conceptualizar la cultura, lo que hace entender que dentro de ella no solo reside lo que hay en común entre las personas, sino también lo diferente y que de una u otra manera comparte el mismo espacio temporal.

No es posible hablar de la cultura de un país, sino de las culturas que se entretejen al interior de una sociedad organizada; en este orden de ideas, términos como pluricultural, multicultural e intercultural emergen con el propósito de entender y administrar mejor las culturas que cohabitan en el territorio. Los tres términos dibujan un mapa frente al terreno de la diversidad, se mezclan entre sí y determinan hasta cierto punto, la forma y los alcances de dichos conceptos en el panorama legal y práctico.

Por un lado, el pluriculturalismo es un fenómeno que ha tenido lugar en todas las sociedades, designa un evento que se ha producido desde que ha habido migraciones de un territorio a otro:

> "Desde el punto de vista sociológico, el término pluralidad designa la presencia de diversas tendencias ideológicas y grupos sociales coordinados en una unidad estatal….como la presencia simultánea de dos o más culturas en un territorio y su posible interrelación". (Barnavé, 2014, p 69).

Este término hace referencia a la existencia de diferentes culturas en un mismo territorio, en una misma articulación social, en un mismo sistema de gobierno, en un mismo estado, lo que hace que dicha nación o mejor articulación social se enriquezcan culturalmente al tener mayor diversidad.

Por otro lado, el multiculturalismo[6] reconoce la diferencia entre aquellos que pertenecen a una cultura, la respeta y la defiende:

> …como la presencia en un territorio de diferentes culturas que se limitan a coexistir pero no a convivir. En este caso no tienen por qué darse situaciones de intercambio, es un concepto estático que lleva a una situación de segregación y de negación de la convivencia y la transformación social debido a la adopción de posturas paternalistas hacia las minorías culturales presentes. (Bernavé, 2014, p 69)

Si como lo sugiere la cita anterior, el multiculturalismo promueve el coexistir pero sin convivir, el resultado lógico es la segregación, exclusión y por ende, es totalmente disfuncional en la sociedad actual.

Es aquí donde aparece la interculturalidad, que puede traducir "entre culturas", se trata de promover "la comunicación entre diferentes culturas, el encuentro cultural para contrastar y aprender mutuamente, la toma de conciencia de la diferencia para resolver conflictos." (Bernavé, 2014, p 70).

Al poner lo anterior en términos prácticos, no es posible concebir la multiculturalidad sin interculturalidad, es muy poco probable que dos culturas cohabiten un territorio y no interactúen; por ello es necesario aclarar que en la sociedad de hoy el término multiculturalidad contempla la interacción de sus miembros y promueve estrategias de mediación entre los conflictos de los mismos.

He aquí la dicotomía del multiculturalismo que se plantea en la actualidad, el equilibrio entre la convivencia de diversas culturas en un mismo territorio y la absorción de unas culturas

[6] "El término Multiculturalismo se sitúa en Canadá con su "Act for the servation and Enhancement of Multiculturalism in Canadá" (1988), en la que se pretendía establecer una política respetuosa con las culturas inmigrantes presentes en el territorio" (Bernavé, 2012, p 69)

sobre otras. En término estatales la política de diversidad cultural del ministerio de cultura hace un especial énfasis:

> …en grupos poblacionales específicos: las comunidades pertenecientes a los pueblos indígenas, las poblaciones afrocolombianas, palanqueras y raizales, el pueblo gitano o rom, y los grupos en situación de vulnerabilidad socialmente diferenciados especialmente las mujeres cabezas de hogar, los jóvenes y la primera infancia. (Ministerio de Cultura, 2010, p 372)

Lo anterior incluye lo que por muchos años se excluyó, pero ahora deja por fuera a aquellos que no hacen parte de los grupos mencionados, es así que cabe reflexionar si dicha política de diversidad es solo para las minorías, de ser así, la visión de lo multicultural como la confluencia de varias culturas en un espacio, se atora entre las minorías y las mayorías a reconocer.

Cada vez se hace más difícil conciliar el pasado que ha sido dibujado unilateralmente, con un presente ágil y diverso. Incorporar en un estado una política justa que contenga de igual manera los derechos universales de los individuos y al tiempo determinados derechos diferenciados para aquellos grupos minoritarios, logra que la idea de multiculturalidad e interculturalidad se desdibuje tras muros de papel.

El panorama antes planteado en cuanto a la diversidad cultural y sus términos asociados, muestran la complejidad de la sociedad actual, la multiplicidad de factores que en ella operan servidos a la luz de los diferentes fenómenos de globalización generan líneas de tráfico en contravía sin encontrar escenarios donde confluir y enriquecerse; en otras palabras, la complejidad no está depositada en la conceptualización de los términos asociados con la diversidad, se forja en la sociedad en sí misma, es el movimiento constante de las personas en una cultura el que enriquece la sociedad, pero al tiempo impone unas costumbres sobre otras, logrando un paralelo entre lo deseable y lo real.

7.1.3 Diversidad Cultural y Nación

Lo diferente está incluido en lo diverso, lo diferente por definición es lo que no es igual a otra cosa y lo diverso son elementos de la misma naturaleza pero con rasgos diferentes, puesto en práctica, lo diverso puede equipararse a una sociedad determinada, lo diferente serían los elementos que componen esa sociedad; de allí que la diversidad cultural requiera indiscutiblemente reconocer las diferencias que la construyen y ponerlas a interactuar en un mismo nivel o mejor de manera igualitaria, bajo las mismas condiciones, sin los favoritismos del pasado, "la lucha por la igualdad cultural hoy no se entiende como la búsqueda de la homogeneidad sino como el esfuerzo por crear, entre grupos e individuos que se reconocen como distintos, relaciones simétricas de poder." (Wills, 2002, pp 402)

Lo que se llama "relaciones simétricas de poder" esta encadenado a una memoria hegemónica de poder asumida por un grupo social especifico, que se dedicó a homogenizar e implantar sus formas de entender el mundo sobre otras, esta es la razón por la cual hoy la política de diversidad quiera resarcir ese pasado y se focalice en los grupos que sistemáticamente se han ignorado; la problema radica en que la mayoría diferente a la minoría se queda por fuera de esta política y por ende las "relaciones simétricas de poder" dejan de ser simétricas, se van al otro costado de la balanza y de cierta manera se vuelve al principio, entendiendo que nunca ha habido dicha simetría.

Ahora bien, el Plan estratégico 2001-2010 se nutre y debe basarse en el plan nacional de cultura, que a su vez promulga diferentes grupos de políticas públicas, una de ellas la política de diversidad cultural, la cual a su vez se fundamenta en documentos generados por la Unesco, teniendo en cuenta la anterior correlación documental entre instituciones, es

necesario revisar la conceptualización de la Unesco para la diversidad cultural, la cual es definida como:

> "un principio organizador de la pluralidad cultural sostenible en las sociedades y a través de ellas...Es un recurso para organizar un diálogo más productivo entre pasados pertinentes y futuros deseables. Como tal, no puede funcionar dentro de límites estrictamente nacionales, sino que ha de beneficiarse del diálogo entre sociedades, como ocurre con la globalización basada en la economía de mercado, que se beneficia del comercio a través de las fronteras" (Unesco, 2002, pp12)

Estas líneas dejan entender que la idea de la diversidad cultural trasciende los límites de lo nacional, al igual que es un factor para organizar las diferentes culturas que confluyen en un espacio y hacerlas sostenibles, entonces no basta reconocer la diversidad propia, también hay que reconocer la diversidad del otro y construir un puente que medie entre las tensiones y conflictos de las diversidades propias y la de los otros, sin pretender que lo propio y lo otro sean categorías homogéneas.

La imagen de un determinado grupo cultural puede asociarse a este pero no necesariamente a todos sus miembros, así que lo que se termina generando son representaciones que más o menos se asocian a un grupo de personas que pueden o no pertenecer al mismo grupo cultural, lo que complejiza el campo y hace que plantear una política de diversidad cultural que haga énfasis en unos grupos sociales determinados (indígenas, afrodescendientes, gitanos o población vulnerable) produzca más brechas de las que ya de por si existen en la sociedad colombiana.

La heterogeneidad sociocultural que se crea en las sociedades actuales y que cada vez se hace más evidente, agudizan hasta cierto punto los conflictos culturales que se heredan del pasado y que conviven con las problemáticas del presente, aunque se reconozca el carácter unilateral y elitista de las imágenes que durante mucho tiempo se produjeron en el territorio colombiano, la configuración de estas hoy deben colaborar en una visión diversa de la

población, que respete y exponga el pasado pero que reinterprete el presente y el futuro desde una visión múltiple.

Además de revisar los conceptos, dinámicas y leyes que giran en torno a la diversidad es indispensable hacerlo también con las imágenes así lo afirma Taylor : "los grupos dominantes tienden a afirmar su hegemonía inculcando una imagen de inferioridad a los subyugados. Por tanto, la lucha por la libertad y la igualdad debe someterse a la revisión de estas imágenes." (2009, pp 97)

Bajo esta premisa y teniendo en cuenta que la imagen ha estado eternamente mediada por su contexto y por el artista, es preciso entender que la diversidad cultural que hoy se quiere dibujar debe hacerlo con los retazos del pasado; al igual que en la sociedad, un espacio museal debe lograr el dialogo e interacción entre las piezas que en él existen, donde se respete por un lado el origen y el lenguaje con el que la imagen se concibió, pero que también se relacione con el resto de representaciones, logrando la expresión de un lenguaje representacional e iconológico[7] enriquecido por la multiplicidad de expresiones que confluyen en ellas; algo muy parecido a lo que se pretende con la inserción del concepto de diversidad cultural en la sociedad actual.

Uno de los retos más grandes en este sentido es lograr que lo contenido en los documentos oficiales en cuanto a diversidad realmente se dibuje en las imágenes, haciendo que aquellas

[7] Los términos iconográfico e iconológico fueron relanzados hacia los años 20 y 30 del siglo XX, (originalmente ya se habían aparecido con el trabajo de Cesare Ripa 1593) y hacen hincapié en el contenido de las obras artísticas; Panofsky en un ensayo publicado en 1939 propone un método para el análisis de imágenes artísticas, denominado iconográfico el cual contempla tres niveles de análisis: pre-iconográfico (significado natural), iconográfico (significado convencional) e iconológico, "que se distingue de la iconográfica en que a la iconología le interesa el significado intrínseco, en otras palabras, los principios subyacentes que revelan el carácter básico de una nación, una época, una clase social, una creencia religiosa o filosófica. En este nivel es en el que las imágenes proporcionan a los historiadores de la cultura un testimonio útil, y de hecho indispensable." (Burke, 2005, pp45)

polaridades segregacionales del pasado afirmadas por la sociedad hegemónica que manejaba el poder, no se desconozcan sino formen parte de la memoria colectiva pero encapsuladas en un discurso que promueva una visión incluyente de la sociedad que se pretende representar allí.

Con la desaparición de relatos ordenadores, de libretos hegemónicos dictados desde la sociedad elite y el poder político, que de una u otra manera jerarquizaban el patrimonio del país (Canclini, 1990, pp 307), emergen obras y culturas populares, que se toman los espacios cotidianos y redimensionan la forma de dibujarse a sí mismas y a su contexto, volviéndose, de una u otra manera parte de la construcción en la diversidad que tanto se promulga desde las políticas estatales, ahora bien, lo que cabe preguntar es si estas representaciones tienen cabida en los nuevos discursos que el Museo Nacional exhibe en sus paredes, ya que esto podría dar entender que la concepción de diversidad oficialmente hablando se esfuerza por romper la barrera entre lo que visualmente se ata a la tradición artista y las nuevas formas de entender el arte hoy.

Un museo debe escuchar y tener en cuenta todas las voces que hacen parte de la sociedad, invitar a la construcción del escenario histórico y representacional a actores que de una u otra manera involucren su visión con el acoplamiento conjunto de una memoria colectiva incluyente, que sin desconocer el pasado se proyecte a un futuro conciliador entre el pasado y el presente "…porque el principio de la diversidad cultural asegura el mantenimiento de una reserva de imágenes evolutivas que corresponden a pasados pertinentes y a futuros deseables" (Unesco,2002, pp 13)

7.1.4. Diversidad y Museo

El reto del museo frente a la diversidad requiere la interrelación de los diferentes actores de la sociedad, la pluralidad colombiana debe hacerse explicita en las imágenes expuestas en el museo, para esto hay que tener en cuenta que la diversidad cultural es concebida como un valor en el cual lo que se imagina como diferencia es lo que realmente se relaciona y apoya mutuamente. (Unesco, 2002)

Los fenómenos culturales producidos en la multiculturalidad afectan también el manejo de esta en el museo, la diferencia y la deficiencia son caras de una misma moneda; en el museo, para evitar que la diferencia se vuelva deficiencia, deben promulgarse condiciones igualitarias en las cuales las diferentes voces que allí participan suenen con el mismo volumen, aunque suenen todas en frecuencias distintas.

Un museo cuyo propósito y figuración ha cambiado sustancialmente desde su concepción[8], que en la actualidad no solo quiere sino debe adaptarse y moldearse al contexto social que lo contiene necesariamente ha de reinventarse desde la multiculturalidad.

> En consecuencia, el museo multicultural ha de ser un espacio donde puedan oírse las voces de todos los grupos sociales y, en especial, de los excluidos, marginados, explotados y desplazados por diferentes motivos…Por eso los museos han de fomentar en sus discursos museográficos el respeto real de la diversidad nacional, étnica, religiosa, cultural e histórica, en un intento de contribuir a la reivindicación de la propia identidad, evitando caer en manipulaciones interesadas que sólo pretenden el desmembramiento de las formas estatales de organización de la sociedad. (Hernández, 2010, p 412)

[8] Hay que recordar que el museo es heredero de la tradición europea, sus inicios están estrechamente ligados a una visión occidentalizada del mundo, esto sumado a la concepción de una hegemonía blanca criolla que instalo su visión del país en leyes, pinturas y paredes, desconociendo o mejor invisibilizando a aquellos que no pertenecían a este grupo social. Delgado (1999)

La relación entre la diversidad y el museo esta permeada por la comunicación; una idea social como la diversidad cultural necesita (como lo ha necesitado siempre) una ventana de visualización y divulgación, en este caso el museo actúa como tal, no solo como una ventana, también como un centro de reflexión y construcción de memoria, que hasta cierto punto adquiere estatus de oficialidad.

La comunicación que en el museo se entabla crea un puente entre la imagen y las personas que a él acuden; las imágenes que se exhiben en las paredes de dicha institución adquieren, además de su carga simbólica original, una carga adicional dependiendo de la forma y del discurso al cual se adhieran, así, los cascajos del pasado que imborrables se muestran en las imágenes que se albergan en sus paredes contienen fracciones de una memoria social que ya no existe, pero que aún trasciende las barreras del tiempo, adquiriendo el estatus de opinión.

Es así que el museo debe entenderse como una institución en la cual se deposita la tarea de representar el pasado para reflejarlo en el presente, de esta manera, el material que exhiba en sus paredes, lo que mantenga en sus colecciones y en sus salas, está promoviendo una particular forma de concebir el mundo, una identidad cultural específica, una memoria múltiple.

Esta memoria múltiple debe centrarse en la sociedad heterogénea a la cual se enfrenta, una sociedad con desigualdades que interactúan de manera conflictiva con el acceso a ciertos espacios culturales, acercamientos ligados al nivel económico y académico de las personas,

> "La asistencia a los museos aumenta a medida que ascendemos de nivel económico y escolar, las posibilidades de acceso y de éxito en la escuela crecen según la posición de clase que se ocupa y las precondiciones recibidas de la formación familiar." Canclini, (2004, p 56)

De esta manera las representaciones e imágenes de un museo están supeditadas por tradición a cierto nivel intelectual y social, donde las clases populares, no poseen el hábito, la necesidad o la curiosidad de entrar en contacto con dichos espacios. La idea que un discurso visual pretenda mostrar, la forma en la que lo haga y el ánimo con el que se divulgue, contribuye o aleja a quienes asisten a ver dichas imágenes, por ello es necesario encontrar puntos comunes donde "todos" se vean representados de una u otra manera, "El desafío de la diversidad al interior del museo consiste entonces en crear ese espacio multicultural y participativo." (Gebauer, 2009, p 49)

De esta manera la diversidad cultural al interior del museo no es una opción, es una necesidad ante una sociedad que cambia constantemente frente a los desafíos que los fenómenos de globalización representan para las naciones, que cada vez ven más diluidas sus fronteras territoriales y cuyo público necesita verse reflejado en condiciones igualitarias en su interior.

7.2. El Museo

7.2.1. El Museo del Ayer al Hoy

El origen del museo se remonta a los griegos y romanos, al "mouseion", a la cultura, las tertulias y las ciencias; con el pasar de los años este espacio, desde el contexto occidental, se transforma favoreciendo los nacionalismos patrióticos, logrando hasta cierto punto unificar la cultura y la identidad; éste es a grandes rasgos el museo que termina migrando a las colonias americanas tras los procesos de independencia: innegables hijos de la cultura europea.

El museo, institucionalmente hablando, aparece como un depositario de objetos curiosos, "un gabinete de curiosidades" y su misión se va complejizando con los años convirtiéndose en guardián y conservador del patrimonio. El guardar un objeto se convierte entonces en un ejercicio de memoria y sacralización del mismo, donde el objeto adquiere un valor más allá del económico y se vuelve depositario de las experiencias y recuerdos de una comunidad o persona. Visto así, los museos en general son vestigios del pasado que trascienden al presente y dibujan las líneas sobre las que se cierne la identidad de un territorio.

De la Europa del siglo XIX retoma, entre otras cosas, la mirada regulada y la prohibición al tacto, Borja (2000); las paredes eternamente blancas y cierta tendencia a ser más una vitrina de las elites que una representación del pueblo, logró que el museo se viera, hasta el momento, como algo lejano, portador de legitimidad histórica, pero ajeno, desconectado de su contexto.

La función del museo hoy es muy distinta, por ello, más que mirar al pasado de la institución como tal, es necesario entender las dinámicas en las que hoy se desenvuelve dentro de la sociedad; Wiliam López (2013) habla del museo como un espacio de convergencia, donde el ideal radica en hacer visible la pluralidad identitaria de la nación y generar la inclusión del público en el sentir ciudadano, la complejidad de lo anterior reside en que la mirada elitista y excluyente con la que se crearon muchos museos en Latinoamérica se instaló en el imaginario colectivo y buena parte de la población ata su percepción de dicho espacio a una institución rígida, fría y elitista.

> Hoy el museo continúa siendo, en regla general, una institución dedicada a la conservación de objetos ubicados fuera de su contexto y seleccionados por los representantes de un grupo social hegemónico que tiene la idea de una cultura única y universal. (Delgado, 1999, p 75)

Es precisamente esta mentalidad la que se debe cambiar para que el museo empiece a concebirse como un espacio más plural, incluyente y cercano a la población de cualquier estrato socioeconómico.

Como hasta el momento se ha podido ver, definir lo que es un museo a la luz de la actualidad no es fácil; en una primera instancia un museo puede entenderse como un depositario de memoria, de pasado, de historia que de una u otra manera es convertida en el relato de su contexto; pero la institución va más allá, es un agente de difusión, de convergencia, de construcción, de conocimiento, de intercambio de saberes, de representación común.

"Los museos colaboran indiscutiblemente en la construcción pública del conocimiento, en el establecimiento del poder gubernamental del Estado moderno en la formación del ciudadano" (Borja, 2000, p40); visto de esta manera, la tarea de construir el conocimiento público se relaciona con el poder, con tácticas gubernamentales donde desde los espacios públicos es posible ejercer control, vigilancia e ideología, lo que en el fondo no es complejo siempre y cuando esta ideología edifique la nación desde la diversidad y el respeto por el otro; lo que por supuesto parece más un ideal utópico que una realidad tangible.

En el caso del Museo Nacional, la hegemonía y la historia contada desde una perspectiva elitista han manejado los contenidos en su interior, han replicado sin cesar modelos de exhibición de lo nacional que distan mucho de la realidad y diversidad colombiana. Pero así como el museo ha sido generador de identidad hegemónica, puede convertirse en un artífice del cambio y contribuir a entender mejor la pluralidad de la población colombiana, transformarse en un mecanismo efectivo de divulgación, de cambio de pensamiento y actitud frente a un pasado que se desconoce, o mejor se conoce a medias y de un presente que necesariamente es hijo de ese pasado.

Un museo no cambia la vida, pero si puede apoyar los cambios en la sociedad, puede aportar a la democratización de la nación, evitando crear versiones autoritarias de la "verdad" o mejor de la oficialidad histórica; su misión, lejos de ser un simple depositario de patrimonio, consiste en crear y hacer evidentes esos lazos que unen a la población y que por muchos años permanecieron indelebles en las paredes del museo.

Lo anterior imposibilita hablar de un museo como una isla desconectada de su contexto, es en la colectividad es donde cabe redefinir esta institución, ya que desde una visión tradicional los contenidos de éste fueron definidos, discutidos y expuestos desde un grupo de "expertos" para una población que se creía muda, solo un grupo receptivo de información.

la situación hoy es muy diferente, la hiperconectividad comunicativa obliga a que las instituciones tradicionalmente concebidas como contenedoras de conocimiento, entre las que se encuentra el museo, cambien radicalmente y se enfrenten a procesos de pensamiento versátiles, a fronteras móviles que se deshacen rápidamente y a públicos que se niegan a seguir aceptado un rol pasivo. Así, el museo hoy debe ser un lugar necesariamente participativo, donde el público construye en conjunto su contenido, puede interactuar con él y ante todo, se encuentre representado en su interior.

7.2.2. Museo Nacional de Colombia

En 1823 se nace el Museo Nacional de Colombia, bajo la tutela de Simón Bolívar y Francisco de Paula Santander, como una entidad de investigación y formación científica[9] con tendencia

[9] "El 1º de mayo de 1822, Francisco Antonio Zea visitó en París al Barón Cuvier para solicitar su ayuda en la contratación de una comisión científica, con el fin de fundar "un establecimiento consagrado al estudio de la naturaleza, al adelanto de la agricultura, las artes y el comercio como fuentes de progreso... La dirección del

a las ciencias naturales gracias a la expedición botánica realizada por José Celestino Mutis, que deja un legado académico de reconocimiento de los recursos naturales del territorio nacional.

Los objetivos y la misión fundamental con las que se crea el museo se puede resumir en tres puntos según Gonzales "Conocer los recursos naturales del país, mostrar al mundo que Colombia era una nación civilizada y consolidar una nueva república" (2000, p86), en esta lista de objetivos es fácilmente identificable la misión patriótica y de civilización que se le confiere al museo como tal, dejando entender que la "civilización" está dada en términos de lo cercano a lo europeo.

El museo se va desarrollando a la par con los procesos de independencia y consolidación de la nación, lo que hace que la política y la ideología del tiempo permeen por completo los objetivos y la visión con la que nace la institución, aunque "el modelo institucional trata de emular los formatos arquetipo consolidados previamente en los circuitos europeos." (Rodríguez, 2008, párr.)

Así, bajo una marcada herencia europea, hay que reconocer que desde sus inicios el carácter educativo del museo es innegable y por ello se convirtió en una institución que no solo albergaba objetos, sino que también generaba conocimiento propiciando la investigación al interior de sus paredes.

establecimiento recayó sobre el peruano Mariano de Rivero. El gobierno de la naciente república esperaba, mediante la contratación de estos hombres, recuperar gran parte de los adelantos científicos de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada confiscados por Pablo Morillo en tiempos de la reconquista española". (Museo Nacional de Colombia, 2017, párr.)

En 1825 el congreso acuña una medalla homenaje a Simón Bolívar al regresar de Ayacucho y es así que se traza el destino histórico para el museo, dando albergue a objetos de carácter histórico y bélico. El "gabinete de curiosidades" se vuelve así, un depositario de memoria estrechamente ligado al estado; que pasa de las riquezas naturales a la reconstrucción de historia o versiones de la misma.

La antigua casa Botánica[10] fue la primera sede del museo, donde funciono hasta 1842, luego empieza una carrera de ires y venires por diferentes edificios de la ciudad que crecía al tiempo que lo hacían las colecciones del museo, finalmente, en 1948 llega a la penitenciaria "Panóptico de Cundinamarca" su sede definitiva y donde funciona actualmente.

Para su inauguración en 1948, el museo muestra una exhibición de tres colecciones divididas por pisos, así las piezas de arqueología estaban en el primer piso, la historia en el segundo y el arte en el tercero, era como tener tres museos en uno, lógicamente esta distribución se revalúa y hacia 1980.

El diseño del edificio como cárcel se encargó al Británico Thomas Reed hacia 1850 quien lo termina en 1905, Reed creía profundamente en la resocialización de los presos a través de la educación[11], es así que el pasado del "panóptico de Cundinamarca" está marcado por una visión pedagógica.

[10]La casa botánica era uno de los predios de José Celestino Mutis que fue donado al estado luego de su fallecimiento, hoy en día no existe, pero como referencia queda el observatorio que está ubicado en la parte posterior de la casa de Nariño.

[11] "el gobierno de Cundinamarca se propone fundar un sistema penitenciario que llene en lo posible las condiciones esenciales de penalidad: esto es, que mantenga a los presos en seguridad, que los mejore en condiciones físicas e intelectuales, y sobre todo que les dé hábitos de trabajo y moralidad, para que cuando recobren su libertad, en vez de una amenaza, sean miembros útiles de la sociedad que les recibe de nuevo en su seno" (Guerrero G. 2008, párr.)

Teniendo en cuenta lo anterior, es necesario resaltar que los espacios que hoy ocupan los objetos en el museo no son simplemente paredes blancas dispuestas para tal fin, sino lugares donde la memoria y la historia ya han trazado un camino que de una u otra manera influye en los discursos que se tejen al interior de la institución.

Para finalizar este apartado, la historia del museo determina no solo su contenido sino su posición frente al contexto y sobre todo, la capacidad que este posee para responder a las necesidades de su tiempo, su entorno y su realidad; nada de lo que se presenta en las paredes del museo está abandonado al azar, todo hace parte de una construcción que proyecta una idea determinada, lo importante es saber y entender el punto desde donde se la mira y los actores que intervienen en ella.

7.2.3. La Visión del Museo

Un museo es la vitrina desde la cual una sociedad puede verse a sí misma, pues es allí, desde la presencia o la omisión, que se desentraña la construcción de la memoria social de un pueblo, lejos de ser un legado afincado en el pasado son recuerdos vivos y latentes en la realidad de las sociedades; entonces, los museos*:*

> …deben convertirse gradualmente en verdaderos espacios de reflexión sobre la realidad de las comunidades a las que prestan sus servicios y deben pensar seriamente en asumir una posición beligerante (en el sentido pacifico de la palabra) frente a la búsqueda de soluciones concretas. (Cuervo, 2000, párr.)

Lo anterior refuerza la idea de que el museo no es gabinete o depósito de objetos; el valor del objeto exhibido está más allá de los términos físicos, el sentido que se le otorga a este, la importancia del mismo, reside en buena medida en quien lo ve, en la forma en la que se

configura al objeto en el espacio y en la carga que le proporciona el contexto social,[12] dicha visualización esta mediada por el museo; entonces el objeto no adquiere valor por el solo hecho de estar en la institución, es la forma en la que se presenta y la relevancia que adquiere en el público lo que realmente hace a un objeto patrimonial.

En la actualidad el museo es considerado por Gonzales (2010) como un espacio conector entre el pasado y el presente, un centro difusor de identidad multiétnica y pluricultural, un recurso educativo de la historia y cultura colombiana, una institución para apoyar procesos de reconciliación y tolerancia de los colombianos.

En estos términos, el pasado del museo está ligado a una hegemonía elitista, alentada por el estado y cuyas representaciones se transformaron en la imagen de una historia ajena que se ve más como una lección de historia que debe aprenderse, que como un una memoria que quiera recordarse.

Hoy, el vínculo con el estado sigue vigente, las políticas públicas transversalizan la misión y visión del Museo Nacional de Colombia; la constitución de 1991, donde se reconoce la diversidad de la población colombiana y el Plan estratégico 2001-2010 establecen las pautas para construir un nuevo discurso visual donde se estimule la participación ciudadana y la creación de relatos desde la diversidad, así queda consignado en la misión del museo:

> "…reconocemos que al Museo Nacional le corresponde la misión de irradiar conocimiento y placer, integrar en una narración multivocal y polifónica la historia de Colombia, celebrar la equidad y representar la diversidad, ser un espacio de encuentro de todos y para todos, responder a la globalización del mundo, integrar a las regiones en su trabajo, ser ejemplo de servicio público y hacer parte de un nuevo contrato social." (Museo Nacional de Colombia, 2002, p 109)

[12] Los objetos de un museo a aparte de la carga original que poseen de sus contextos de origen, se cargan con otros significados con la exhibición en un espacio como el museo "Por lo tanto, el museo, al elegir su material de exhibición, está también promoviendo una identidad cultural en particular, en base a elementos semipermanentes que construyen una o cualquier cultura, existente o extinguida" (Gebauer, 2009, p 47)

En resumen, la tarea que se propone el museo es multifuncional, se enfoca en convertirse en un lugar de dialogo en el cual se den encuentros culturales que permitan construir a través de la diversidad y que de una u otra manera puedan dibujar esa nación culturalmente diversa de la que tanto se habla en la constitución política de 1991. Por otro lado, la visión[13] del museo plantea la conciliación de las diferencias básicas y la reparación de las injusticias históricas, para que lo anterior pueda ser realizable, el cambio al interior del museo debe ser radical; en este sentido el proyecto de renovación del museo pasa de un guion cronológico a uno temático y la participación del público es necesaria e imprescindible.

Para construir un nuevo relato de diversidad cultural, se hace indispensable hacer uso de diversos modos, medios, textos, imágenes, tecnologías, discursos y campos de conocimiento para transmitir una memoria común en un espacio participativo que no solo comunique sino que también forme el capital social sobre el cual construir en multiculturalidad, ajustada más a las necesidades actuales que a la "recurrencia a moldes y viejas costumbres pasadas" (Knight, 2002, p 125), que lo único que logran es atar al museo a la idea de un pasado nostálgico en el cual el público, el ciudadano y la sociedad no encuentran anclaje, ni conexión.

[13] Vislumbramos una Colombia caracterizada por: un nuevo contrato social con las diferencias básicas conciliadas y procedimientos democráticos para conciliar las demás, con un modelo de desarrollo participativo y un alto sentido de lo público, derechos y necesidades mínimas asegurados, equidad y oportunidades y, por ende, sanada y reparada nuestra historia de injusticias, honestidad, solidaridad y paz, sólido sentido de pertenencia y autoestima, líderes con credibilidad y responsabilidad, capaces de construir y respetar políticas de largo aliento, ser disfrutable y disfrutada, y exigir respeto hacia su medio ambiente." (Museo Nacional de Colombia, 2002, p109)

7.2.4. Educación y Comunicación en el Museo

La labor educativa del museo es inherente al mismo, no desde la concepción tradicional o formal del término, sino desde una institución cuyo discurso está abierto a todo tipo de público y expone su contenido directamente. La participación del público en el museo está, en una primera instancia, mediada por la mirada, por lo tanto la relación que se entreteje entre el observador y lo observado ofrecen una experiencia diferente y significativa de manera particular, un aprendizaje independiente, autónomo y libre.

> A las personas les gusta mirar las escenografías que se montan en las exposiciones, disfrutan al observar los detalles de las piezas, ver el objeto realzado mediante recursos museográficos, con lo que se tiene la posibilidad de tener una experiencia distinta y peculiar de construcción participativa de sentido que no es fácilmente repetible en otros medios y que tiene, además, una dimensión estética intensa. (Ochoa, 2008, p 8)

Es así que el museo es un ente educativo y comunicativo a la vez; si bien en el pasado las paredes blancas y los espacios estáticos homogenizantes imperaban en la institución, hoy se prevé un espacio más abierto, accesible e incluyente, donde el público genere empatía con una interacción más cercana.

Los procesos de comunicación y educación en el museo deben incluir al público como principal actor de su contenido[14], como parte esencial de un proceso mutuo de aprendizaje, donde éste sea parte activa de la generación de exhibiciones, de investigación y de contextualización de los contenidos albergados en sus paredes.

[14] "Los ciudadanos colombianos son quienes invierten en los programas y actividades de investigación conservación y difusión del museo y al mismo tiempo son los usuarios y beneficiarios finales de estos programas" (Museo Nacional, 2002. p 27). La razón de ser del museo está dada en y para el ciudadano, aunque el museo obedezca ciertas directrices estatales y políticas oficiales, es necesario también crear un vínculo exitoso con la población, lo que hace que el museo sea una institución de cierta manera mediadora entre el estado, la oficialidad y el pueblo colombiano.

Por lo anterior, las representaciones expuestas en las paredes del museo no son contenidos atados a un programa prestablecido, si bien se posee un guion curatorial, este no es una camisa de fuerza, es más una construcción conjunta que pretende lograr experiencias significativas en el público, es en este punto donde se hace uso de la iluminación, el diseño, la distribución de la sala, entre otros elementos museográficos, que colaboran en la tarea de transmitir los contenidos de la exposición, donde la recepción es un proceso subjetivo y múltiple.

> Al tener en cuenta que la exposición es un medio de comunicación, lo primero que se debe definir son los contenidos por comunicar. Ese contenido parte del conocimiento que se construye en torno a los objetos gracias a un proceso de investigación que se convierte en una estructura temática denominada guion, posteriormente dicha información se divulga a los visitantes a través de las mismas piezas y de las relaciones que se establecen entre ellas. (Rodríguez y Mora, 2009, p 56)

Las exposiciones son un medio comunicativo que construye conceptos, por ello la relación entre educación y comunicación en el museo es simbiótica; el atractivo de las nuevas tecnologías, de imágenes expuestas en una pared, de un espacio cuyo recorrido no está necesariamente determinado[15], terminan acercando al visitante a un espacio de encuentro de saberes, haciendo que todo saber pueda tener validez y voz, donde no hay aprobación o desaprobación de versiones del conocimiento, sino una complementación de los mismos.

Lo anterior es lo que se espera de un museo en la actualidad, un espacio sin versiones autoritarias y verdaderas sobre un tema específico, un espacio flexible de acceso al conocimiento. En este sentido si la exposición de un museo es un medio de comunicación la característica de dicha exposición:

> …es "mediar", o sea, interponerse en la comunicación para alterar la manera en que se percibe o interpreta la realidad o contenido en juego; en este sentido, la exposición media al traducir a

[15] El museo puede sugerir un determinado orden en el recorrido del museo, pero el público decide si seguirlo o no, así el recorrido se convierte en autónomo, proporcionando cierta libertad a quien visita este espacio.

> lenguajes múltiples y asequibles ciertos temas o contenidos que se ponen a disposición de los públicos. (Ochoa, 2008, p 7)

En este sentido, un museo, y sobre todo si es nacional, ha de estar en concordancia no solo con las necesidades del público y de la sociedad en el contexto en el que se desarrolla, también debe atender las directrices estatales del país, la visión que como estado se plantee para el desarrollo del mismo.

En la política nacional de Cultura se plantea a los museos "como instituciones dinámicas, vivas y de encuentro intercultural, como lugares que trabajan con el poder de la memoria" (Ministerio de Cultura, 2014, p9), lo que implica que la comunicación y educación en dicho espacio necesariamente debe hacerse a partir de las imágenes y puestas en escena de las mismas, sin pretender verdades únicas; para que sea el visitante quien descubra su propio aprendizaje y no el museo quien se lo imponga,[16]aunque la carga de veracidad del mismo siempre está implícita en sus contenidos.

El reto de un museo que apunte a la diversidad, que haga visible parte de la directriz que el estado asumió desde 1991 con la constitución política, requiere replantear la institución desde sus cimientos, implica cambiar la concepción elitista arraigada en el público desde hace muchos años. Este proceso no es algo que pueda hacerse en un par de décadas, significa una transformación constante, un evaluar y revaluar sobre la marcha, ajustándose al mundo globalizado al que se enfrenta.

[16] "El museo es un lugar donde la gente aprende fundamentalmente sobre la gente (incluso sobre ellos mismos) a través de objetos que la gente ha hecho, ha utilizado o ha considerado valiosos" (Rodríguez y Mora, 2009, p 24).

Así, la tarea del Museo Nacional hoy no es ser un faro de verdades inquebrantables, sino ser un espacio de construcción conjunta de una memoria quebrada, la cual involucre diferentes actores de la sociedad colombiana, una instrucción que permita visualizar un país diverso en sus paredes, un espacio de representación, y para lograrlo es indispensable cohesionar los procesos pedagógicos y comunicativos para crear un espacio atractivo y educativo al tiempo, dejando atrás el imaginario de un espacio intocable, de frías e inamovibles paredes blancas.

7.3. Discurso Visual

7.3.1. La Imagen

En un discurso visual uno de los principales actores es la imagen, compañera asidua del desarrollo humano, por ello es indispensable entender que lo que hoy se producen no son únicamente imágenes, son entramados de representaciones que se conectan de diferentes maneras, tanto así que la concepción de una imagen sola se desvanece y necesariamente debe encontrar una conexión con otras que le permitan seguir vigente.

Hablar sobre la imagen, además de sus aspectos formales atractivos para el ojo humano, significa también desentramar los contenidos y los mensajes que en ellas se entretejen sin palabras. Fisiológicamente hablando, el ojo es el que percibe la imagen de primera mano, es el que escanea rápidamente el entorno y proporciona datos básicos del mismo, es que el dibuja en la mente la apariencia de la realidad, así una primera definición de imagen la proporciona Berger: “Una imagen es una visión que ha sido recreada o reproducida. Es una

apariencia, o conjunto de apariencias, que ha sido separada del lugar y el instante en que apareció por primera vez y preservada por unos momentos o unos siglos". (2000, p6)

De esta manera, una imagen termina convirtiéndose irremediablemente en el registro que alguien hace de una situación determinada, para que sea vista por otros; convirtiendo al museo en una institución que contiene la apariencia de las cosas, que guarda la memoria de esos registros que se hacen de una realidad, no es la realidad en sí, es la interpretación que alguien hace de ella. Al dejar de lado la concepción de visiones únicas e irrefutables de un evento se entiende que la singularidad de los individuos es la que genera procesos de inclusión, donde el observador entiende que la historia, la memoria no es uniforme para todos, no es un elemento estandarizado, es un entramado de relatos que viven y conviven en la actualidad.

La imagen y el texto son lenguajes diferentes, supremamente ricos en sí mismos y el uno no puede equipararse al otro, pero por la aparente "simpleza" de la imagen; "algunos piensan que la imagen es un sistema muy rudimentario en comparación a la lengua, y otros piensan que la significación no es capaz de agotar la inefable riqueza de la imagen" (Barthes, 1986, p30), dicotomía debatible en la actualidad.

La palabra imagen viene del vocablo "imago o imitare" cuyo significado está relacionado con la manifestación visual de la apariencia de un objeto, su significado se relaciona profundamente con actividades de creación, imaginación, imitación, realidad entre otras, todas netamente humanas y por ello el carácter de la imagen no puede ser concebido lejos de lo humano, es de allí de donde proviene, ese es el real origen de ésta, el ser humano.

En consecuencia, la representación de la realidad es en sí una subjetivación de la misma, la imagen es manipulada porque es la visión particular del ojo que la recrea, pero esta misma representación subjetiva del entorno es el que construye la realidad de una sociedad, esto es lo que enriquece al mundo de la imagen, lo que lo hace cada vez más complejo, dinámico y utilizable.

Hoy el hombre dibuja para el mismo hombre, cuyo propósito es la intervención en la realidad de diferentes grupos humanos, así, la imagen puede considerarse como "…figura, representación y apariencia de una cosa, también es una forma de expresión, es un soporte de comunicación visual que materializa un fragmento del mundo, es la representación de una realidad objetualizada susceptible de ser contemplada" (Gómez, 2001, p 41)

Vista de esta manera, la imagen es una secuencia de puntos y líneas en un plano, la repetición de puntos da origen a la línea y la acumulación de línea da paso a la figura, la acumulación de figuras crean una composición y la acumulación de imágenes se denomina discurso visual, aunque no toda acumulación de imagen es un discurso.

En la imagen cada elemento cuenta, un solo punto es capaz de modificar por completo lo que el ojo ve. He aquí la complejidad del lenguaje de la imagen, lo que se representa y la interpretación de esto puede ser diametralmente diferente.

> Desde el punto de vista del creador, una imagen se puede entender como representación y como interpretación de algo que no está presente y que va a generar una serie de sensaciones y evocaciones, mientras desde el punto de vista del observador es este quien le atribuye significados que pueden estar presentes o no en la obra o con la finalidad planteada por su realizador. (Aparici, García, Fernández y Osuna, 2006, p 101)

En síntesis, ninguna imagen pude presumir de "inocente", ninguna es deliberada, todas están hechas para cumplir un propósito específico, por lo tanto el discurso visual puede entenderse

como la objetivación de un propósito, cuyos elementos se relacionan entre sí para construir un mensaje.

Mientras a diario se bombardea la cotidianidad con imágenes, la capacidad de procesarlas y entenderlas se ve diezmada, cada vez es más difícil que una imagen se grabe en la memoria del espectador. Lo anterior sucede no solo por la cantidad de imágenes que hoy se producen, sino porque la sociedad occidental es hija del texto, "Todavía hoy somos más herederos de los textos que de las imágenes, de lo que hemos leído, y continuamos leyendo, que de lo que contemplamos" (Pantoja, 2007, p 185), no se trata de desplazar el texto por la imagen o viceversa, se trata de darle a la imagen y a su discurso un papel diferente, un estudio más completo y entenderla como un recurso, que al igual que el texto, es capaz de hacer historia.

Lo anterior hace que el campo de los estudios visuales haya crecido en los últimos años haciéndose cada vez más complejo, hablar hoy de discurso visual, es una tarea dispendiosa que necesita ser abordada desde la localidad o el contexto de producción del mismo.

En el caso puntual de esta investigación, lo que analiza es un conjunto de imágenes que forman una idea y que pretenden un mensaje, un compendio de representaciones pasadas donde se hace uso de diferentes matices tecnológicos y conceptuales que pretenden reformular la concepción del espacio museal ante el público para hacerlo más cercano; replantear lo que se dibuja en sus paredes requiere modificar la concepción de la forma en la que se piensan los conceptos que se exhiben en sus exposiciones a través de imágenes.

7.3.2. Discurso Visual y Textual

Para hablar de discurso visual es indispensable entender como la imagen se desarrolla y llega a la categoría de discurso; con la popularización y capacidad reproductible de las imágenes se empieza a hacer más frecuente el uso de las mismas en la difusión de mensajes y en la comunicación efectiva con el público. El comunicar y convencer es uno de los propósitos primordiales de un discurso visual en cualquier ámbito de la cotidianidad y de la sociedad.

Por otro lado, tradicionalmente el discurso está ligado estrechamente a la palabra y lo escrito, con el pasar del tiempo y el desarrollo de la humanidad el discurso amplía su espectro de acción, se complejiza y enriquece en el mismo lenguaje en el que se produce, haciendo que sus alcances no se aten única y exclusivamente a lo escrito, en este orden de ideas es posible afirmar que lo visual es por definición comunicativo,

> …el discurso está en el orden de las leyes, que desde hace mucho tiempo se vela por su aparición; que se le ha preparado un lugar que le honra pero que le desarma, y que, si consigue algún poder, es de nosotros y únicamente de nosotros de quien lo obtiene. (Focault, 1992, p 4)

Focault (1992) deja claro que el poder del discurso reside en las personas que lo escuchan, o en este caso particular, lo ven; es así que la tarea de este es convencer, lograr que su mensaje no solo se trasmita sino que se avale por quien lo recibe. En un discurso de cualquier tipo, más allá de la apariencia lo que se debe es desentrañar sus objetivos, mostrar la razón que se dibuja tras su exterior.

El discurso tiene un carácter flexible, adaptable y vigente, visto así, es parte del lenguaje, de las maneras específicas de ver el mundo desde la mente humana, "…el lenguaje es parte de una figura del mundo por todo el globo terrestre donde todos los lenguajes del mundo forman en conjunto el imaginario universal." (Foucault, 1968) citado por (Finkel, 2010, p 24), al

hablar de "imaginario universal" como consecuencia del lenguaje, se abre paso a aquella relación donde la imagen y el texto terminan vinculándose dentro del complejo entramado que resulta de la comunicación humana.

Por su parte, el discurso visual tiene un lenguaje propio que se dibuja tras puntos, líneas, colores y formas, que significan de cierta manera según su contexto, por ello es preciso decir que el discurso es hijo innegable de su entorno y que a pesar de atravesar fronteras, siempre tiende a conservar conceptos y relaciones adquiridas desde su origen, lo anterior, en un museo, puede o no enriquecer la significación de los contenidos expuestos, esto depende de la forma en la que el discurso visual configure la organización y el uso de las piezas.

Por otro lado, es innegable la relación del discurso con la lógica al tener en cuenta la afirmación de Orozco "La lógica es la expresión de la coherencia de las posibilidades de re-presentación de un sistema, su centricidad" (Orozco, 1983, p 103). En un discurso, obedeciendo a la lógica, debe existir una representación coherente de algo, así, frente al campo visual cabe preguntarse ¿coherente para quién crea el discurso, para quién lo ve o para lo sociedad a la que se refiere?

Desde este punto de vista la coherencia parece más un flexible concepto que una característica inmutable, la razón de esto, como el mismo Orozco lo expone, es que el discurso obedece al poder, es el poder el que rige de mil maneras los alcances y las funciones del mismo.

Las relaciones de poder, de una u otra manera están latentes en los discursos generados por cualquier sociedad; en el Museo Nacional, por ejemplo, hacia 1880 la representación del museo estaba dirigida a "presentar al héroe como una figura ejemplificate del ciudadano ideal" (Riviere, 2009, párr.); la colección de pinturas Franco, Rubiano, Montoya dan cuenta

de esta directriz, donde varios de sus personajes pasan por un delicado proceso de blanqueamiento [17], por lo tanto el estereotipo de los personajes de dichas imágenes se acerca más a un ideal europeo que al mestizo americano. Hoy la política estatal apunta a reconocer la diversidad, por ello el discurso intenta hacer lo mismo desde su configuración, obedecer, en este caso, a las políticas estatales del momento.

De la misma manera, la verdad contenida en el discurso también está atravesada por el poder, el discurso coopera en esta "voluntad de verdad" como lo denomina Orozco cuando afirma que "el poder necesita poner en circulación un saber, una representación de sí, que exprese su centralidad, su lógica, que llame a la obediencia requerida, que exprese su voluntad de verdad" (1983, p 105).

La anterior afirmación puesta en el contexto específico del museo y del muro de la diversidad, se puede entender así: *el poder*- el Estado- *necesita poner en circulación un saber, una representación de sí*,- la idea del reconocimiento de la diversidad- *que exprese su centralidad, su lógica* - las directrices del país desde la constitución de 1991-*que llame a la obediencia requerida*- para lo que se requiere la participación de muchos sectores sociales, que a su vez generen validez de lo que allí se muestra- *que exprese su voluntad de verdad*- legitimando la nueva visión no solo del museo sino del estado.

El discurso entonces es una condensación de saberes controlada, en el caso particular del discurso visual lo que se controlan son las imágenes que se exponen, la correlación que entre

[17] El proceso de Blanqueamiento es definido por Arévalo como "las actitudes que cada persona negra ha ido implementando en su vida, para relacionarse con los otros, en contextos mayoritariamente mestizos, tanto como en circunstancias en las que se encuentra en medio de negros, incluso los de la misma familia." (2015, p 30). Visto de esta manera, este proceso es el resultado de una actitud excluyente de una población hacia otra, donde una es dominada y la otra dominante, por lo tanto la dominada termina buscando la manera de hacerse, verse y parecerse a la dominante.

ellas guardan y la asociaciones que puedan darse al estructurarse en conjunto, en otras palabras la imagen, los objetos exhibidos en un espacio como el museo, aunque conmemoran el origen con el que fueron creados, empiezan a ser parte de una construcción de sentido diferente.

7.3.3. Lenguaje del Discurso Visual

Al hablar del discurso visual se analiza el conjunto de imágenes, el contexto en el cual se produce, las relaciones que entre ellas se tejen, no se trata de dejar de lado la individualidad de la pieza, sino de estudiar el comportamiento de esta en grupo, de controlar el mensaje que se trasmite, o como Orozco lo denomina la "voluntad de verdad," [18] que se esconde tras un grupo de imágenes que arman un discurso.

En este punto es necesario entender que el terreno de la semiótica incluye a la imagen y a la forma en la que esta se comporta como lenguaje, Eco, por ejemplo plantea que la información semiótica y la estética son campos distintos:

> Estamos obligados a distinguir entre una información semántica y una información estética, interpretando la primera como un sistema de relaciones que puede ser traslado de su soporte físico a otro y la segunda-enraizada en la misma naturaleza de los soportes materiales- solo puede ser trasladada de una manera aproximada. (Eco, 1986, p 130)

Lo anterior permite entender que el *traslado de manera aproximada,* infiere que lo estético si se traslada puede fragmentarse, adquirir otros significados haciendo que el significado original se transforme. Es así, que intentar explicar un discurso visual desde lo semiótico no

[18] "Voluntad de verdad" es una frase que se atribuye a la relación entre el poder y la realidad. (Orozco, 1983, p 105)

solo resulta una tarea titánica sino infructuosa, la semiótica puede brindar un panorama extenso sobre la imagen como "mensaje- obra", controlar lo que está previsto, teorizar acerca de la obra, pero no puede explicar lo que se sale de lo previsto, el "mensaje autoreflexivo"[19], la experiencia subjetiva ante las imágenes, la sensación individual, no logra medir la obra en cuanto a lo que puede provocar

> La semiótica y la estética de origen semiótico pueden explicar lo que puede llegar a ser una obra, pero no lo que realmente ha sido. Lo que verdaderamente ha llegado a ser una obra solo puede explicarlo la crítica, como narración de una experiencia de lectura. (Eco 1986, p 130)

Por lo anterior, el análisis del discurso visual se complejiza, la semiótica por sí sola no puede ocuparse de esta tarea, debe apoyarse en el terreno de la crítica para proporcionar una visión completa del discurso visual; entendiendo lo anterior no como una limitante del discurso visual, sino como una característica propia del mismo, donde éste significa en la medida en la que este permeado por su cotidianidad.

Ahora bien, en un discurso visual aunque la imagen este atada al pasado, su configuración actual está unida inevitablemente a la coyuntura en la que se lee, es por ello que las imágenes de un museo pueden referirse a una época histórica diferente para recrear el pasado, pero la lectura que se hace de ellas cambia radicalmente en el hoy, son un espejo del pasado desde el presente, una visión construida desde un imaginario.

En este sentido, una seguidilla de imágenes que recrean el pasado son un discurso que de una u otra manera impactan visualmente, "Los mensajes icónicos prevalecen frente a las palabras y el lenguaje audiovisual impera frente al tradicional lenguaje escrito" (Gómez,2001, p 33),

[19] "mensaje obra" y "mensaje autoreflexivo" son dos categorías que Umberto Eco usa para explicar que de acuerdo a la estética, el primero se refiere a aquello que es medible, que se teoriza, aquello objetivable, y lo segundo es aquella experiencia subjetiva, lo inmedible, lo que se sale de los terrenos limítrofes de la teoría, la experiencia. (Eco, 1986)

lo que deja entrever que los mensajes contenidos en las imágenes llegan de manera más directa a quien los ve, la complejidad de lo anterior radica en la escasa educación en el terreno del análisis de imagen e interpretación de discursos visuales.

Lejos de ser sencillo, el lenguaje visual se hace complejo por la cantidad de factores que en el intervienen y por la "libertad" con la que éste puede ser asumido por el público; lo que complica la labor del discurso visual, pues aunque se trate de controlar exhaustivamente su contenido y mensaje, lo que lea el espectador depende en buena medida del conocimiento previo del mismo.

En este punto es indispensable recordar que el discurso visual es ante todo una reconstrucción de una faceta de lo que se llama realidad, un relato que obedece a un propósito, sin que esto se convierta en una connotación negativa, simplemente es una mirada que se carga de valor dependiendo de la manera como se muestre; así el discurso visual debe entenderse como una propuesta del pasado y de la realidad, no como una verdad irrefutable.

7.3.4. Imagen e Historia

Habiendo abordado el discurso visual desde el lenguaje y contextualizándolo en su papel como parte esencial en la construcción de realidad, es indispensable entender que dentro de un museo las relaciones que se tejen en el discurso hablan directamente de la historia, de la forma en la que esta se ha ido construyendo y mostrando a través de los años, que de una u otra manera adquieren cierta validez y oficialidad.

Es así que la historia y la imagen se relacionan directamente y como lo menciona Burke, la imagen ha sido considerada subsidiaria de la historia "Cuando utilizan imágenes, los

historiadores suelen tratarlas como simples ilustraciones, reproduciéndolas en sus libros sin el menor comentario." (Burke, 2005, p 12), por ello pareciera que siempre ha existido una distancia entre el texto y la imagen, entre la historia y su representación visual.

Uno de los lugares de reconciliación de estas diferencias es el museo, donde la imagen adquiere categoría de documento histórico, con todo y sus limitaciones. Ahora bien un discurso visual es un relato construido a partir de imágenes, la fabricación conjunta de la imagen histórica que se expone en las paredes de un museo se convierte en una tarea donde deben intervenir varios agentes para poder ofrecer un verdadero relato múltiple de los procesos culturales e históricos colombianos.[20]

Una imagen puede reflejar la realidad social de su contexto, por más que dicha imagen sea intencionada, mediada por el artista o por la situación cultural, las representaciones visuales son testimonios de una sociedad, son una visión de la realidad, pero no son toda la realidad; por ello pretender verdades absolutas de un discurso visual en cualquier caso es una utopía que no beneficia la diversidad de la que se habla hoy en las sociedades.

El discurso visual en un museo está formado a partir del guion curatorial, es algo así como un mapa que va trazando un relato el cual descubre poco a poco los conceptos y las propuestas que desde un principio se trazaron para él, en este orden de ideas es indispensable entender que "las imágenes pueden representar tanto aquellas cosas que existen en la realidad como las que nunca antes han existido como entidad total" (Aparici. Et. Al, 2006, p 101), pueden dibujar realidades que están allí pero que se han omitido en el total. En este sentido, las manos

[20] El plan estratégico 2001-2010, bases para el Museo Nacional del futuro, divide su accionar en tres áreas estratégicas: fortalecimiento de la red de museos del país, desarrollo de públicos y la construcción de múltiples narrativas de historia de los procesos culturales en Colombia (Museo Nacional de Colombia, 2002); es en esta última donde reside el cambio conceptual más fuerte al que se enfrenta el museo y donde la imagen y la historia deben transformarse sustancialmente para poder hablar de un museo diverso culturalmente.

de quien crea una imagen pueden llegar a tergiversar o imponer su visión de la historia, aunque dicha distorsión es también un testimonio de ciertos fenómenos y comportamientos sociales. Es innegable que las imágenes o representaciones visuales del Museo Nacional y del muro de la diversidad incluyen buena parte de la historia nacional y excluyen aquello que no era necesario para las directrices trazadas para el desarrollo del país, el reto es partir de estas imágenes para reformular las versiones de historia que se crearon por mucho tiempo.

En esta labor, el guion curatorial, el curador y la participación ciudadana son los que soportan el papel fundamental de la creación del discurso visual incluyente, estos tres factores deben actuar conjuntamente para lograr una visión global de la idea a difundir, en este caso la diversidad cultural. (Canclini, 2007, p 46) afirma que la atracción al interior del museo está dada en buena medida por la interpretación del curador que plantea una particular forma de releer la historia, la memoria, el arte; si bien tiene la razón, es necesario decir que dicha interpretación no puede concebirse como un trabajo individual o solitario, la labor investigativa y conjunta con la comunidad es esencial para presentar versiones holísticas y adaptadas al contexto.

En este orden de ideas es indispensable entender que el discurso visual, la imagen, es poder e ideología, más aun cuando el centro de la investigación es la sala de un museo que hace parte del aparato gubernamental de orden nacional. La historia si bien no se ha construido solo con imágenes si se ha soportado en ellas, estas se han convertido en comprobación de lo escrito, de lo hablado, construyendo o reafirmando una versión de verdad.

La construcción de memoria que se le atribuye a la imagen es parte de esas muchas funciones que se han ido masificando con el tiempo, por ello la fuerza de un discurso visual en un museo crece y se consolida; en conclusión "la imagen entendida como un lenguaje tiene

valor informativo muy superior al de la palabra, pues no en vano posee una concreción de significado de la que carece el signo verbal, aunque esté dotado de mayor abstracción". (Pantoja, 2007, p 192)

No se trata de descalificar el texto, se trata de hacer relevante el papel de la imagen hoy, comprender que la fuerza comunicativa de misma en la actualidad es masiva y esto la vuelve compleja, es así que el discurso visual, se convierte en un complejo entramado comunicativo -y en el caso del museo- educativo, donde lo visual es un estímulo de la mente humana que dentro del proceso comunicativo permite rastrear la línea de significación de las imágenes, esto último obliga a concebir el conocimiento producido por un discurso visual como producto de la interdisciplinariedad entre la educación, comunicación e imagen.

8. METODOLOGIA

8.1. Análisis de Imagen

El análisis del discurso en la imagen es un área relativamente nueva, pues aunque la imagen en la historia humana haya aparecido casi al mismo tiempo con el hombre, el auge de esta y su inserción directa en la cotidianidad toman vigencia hasta finales del siglo XIX, con la aparición de la reproducción técnica e industrialización de las imágenes.

Uno de los pioneros en esta esta metería es Erwin Panofsky quien es el primero en entregar un método detallado para analizar una imagen, donde contempla tres niveles de análisis: preliminar, iconográfico e iconológico, mediante los cuales se hace una observación directa y profunda sobre las obras de arte; éste método es referente obligado de cualquier estudio actual acerca de la imagen, aunque dicho método hace referencia a piezas individuales, sus tres niveles serán base para muchos de los métodos de análisis de imagen en el futuro.

La denominada escuela de Warbunrg, de una u otra manera empieza a hacerse cargo del mundo de las imágenes, en ella reposa la sabiduría para entender su complejidad, sus seguidores desde diferentes áreas del conocimiento, se encargan de analizar las imágenes y de producir un método científico para lograr resultados objetivos, dejando de la apreciación meramente sensible y subjetiva de la obra y dándole al análisis elementos que puedan ser categorizados y estudiados de manera objetiva.

Peter Burke ofrece un panorama de estudios de la imagen un poco más amplio al de Panofsky, en su libro “visto no visto”, trata a la imagen como un documento histórico e incluye en sus

estudios a la fotografía y el movimiento, de manera que amplía su cambio de acción y no se ciñe únicamente a las obras de arte; aunque acude a los niveles tradicionales propuestos por Panofsky, trata las imágenes desde su contexto, sin hacer una distinción marcada entre arte e imagen popular, así mismo agrega niveles de análisis que se enfocan al desenvolvimiento de las imágenes en su contexto.

Para el caso particular de esta investigación se decidió tomar como referente la metodología que proporciona Rafael Gómez Alonso, pues amplia el rango del análisis de la imagen a piezas visuales y audiovisuales, sin hacer distinción entre piezas artísticas y populares, además especifica de manera puntual cada nivel de análisis haciendo que dicho proceso sea cuidadoso y minucioso, a fin de proporcionar mayor objetividad en los resultados.

Según Gómez, el análisis de la imagen ante todo es un método flexible con el cual se explora el discurso que hay detrás de ellas

> El análisis de la imagen permite profundizar en el entramado de los discursos audiovisuales y conocer cómo están construidos los textos, en función de qué parámetros se sustentan, bajo qué teorías se pueden estudiar, qué influencias reciben de otras materias y qué aportan al receptor con la intención de permitir desarrollar investigaciones relativas tanto al entorno de las disciplinas citadas anteriormente como a otras ajenas al mundo de las ciencias sociales que pueden incidir en aspectos relativos a la cultura visual. (Gómez, 2001, p10):

Este método plantea la forma de entender la conformación de las imágenes en un contexto determinado, de la misma manera la metodología permite un análisis multidisciplinar y flexible, haciendo que los postulados que de él se obtienen no sean camisas estáticas de fuerza, ni análisis inacabados, por el contrario promueven el uso del análisis como referentes y apreciaciones sobre las cuales se pueda seguir reflexionando y trabajando, ya que la imagen lejos de ser estática está en continua construcción, exige un estudio que tenga las mismas propiedades. Por lo anterior, es necesario decir que si bien se toma de referencia el método

de Gómez, este debe adaptarse al contenido de la sala y del muro de la diversidad, que contempla no solo pinturas sino también pantallas.

Por otro lado, el análisis es "…un conjunto de operaciones aplicadas sobre un objeto determinado y consistente en su descomposición y en su sucesiva recomposición." (Cassetti 1991) citado por Gómez (2001, p12); para esta investigación, el análisis de imagen se debe entender como un sistema de organización que basa su fundamento en teorías desde varias disciplinas y desde el cual se pueden brindar interpretaciones sobre un conjunto de imágenes que permitan aclarar aspectos de la misma que no están expuestos a simple vista.

Teniendo en cuenta lo anterior y siguiendo el texto de Gómez, esta investigación realiza un Macro-análisis que se puede extender a un conjunto de piezas que pertenecen o no a una misma categoría o estilo artístico; el muro de la diversidad toma imágenes de heterogénea índole y utiliza soportes de video para la fotografía, desde allí configura el discurso expuesto en la pared, la tarea para el análisis es desentramar la forma en la el muro relaciona la diversidad en sus piezas.

La presente investigación se basa en el análisis de las piezas, mas no en los fenómenos de recepción, es así que los objetos de estudio y los datos provienen de diferentes tipos de piezas que se encuentran en el muro y la forma en la que estos se agrupan y se presentan, de la misma manera tampoco son materia de este trabajo los archivos sonoros y las grabaciones de audio que están presenten en la sala ya que ninguno de ellos hacen parte del muro de la diversidad.

8.2. Parámetros Metodológicos:

La Metodología de Gómez contempla tres niveles de análisis puntuales: parámetros compositivos, parámetros técnico expresivos y parámetro simbólico; a partir de los cuales se puede analizar tanto la pieza como su conjunto. A continuación se explica los puntos y pormenores de cada nivel de análisis para enfrentarse al discurso visual que se presenta en la sala memoria y nación del Museo Nacional de Colombia

Parámetro Compositivo

Este análisis puntualiza acerca de los elementos morfológicos que desde su naturaleza plástica dan forma a las organizaciones compositivas y de significación de la imagen. Se centra en las características físicas y contextos de las mismas y se detiene en su contenido netamente visual. Es en sí el primer estado del análisis pues contempla las características superficiales, sin entender esto como superfluo; es caracterización primaria y el acercamiento inicial a los objetos que se analizan, en este primer estado se hace una descripción de las imágenes y conjunto en términos de forma, contexto, espacio, entre otros. Dentro de este análisis se contemplan las siguientes categorías: Escala, Forma y Proporción; Espacio; Volumen; Peso visual y línea de lectura; Contenido Preliminar, los cuales se aplican en el conjunto de piezas a analizar. (Ver Anexo #1)

Parámetro Técnico Expresivo

Este grupo de análisis alude directamente a la calidad de la imagen, herramientas tecnológicas y las formas en que estas se emplean y hacen parte del montaje audiovisual,

también se encarga de identificar la caracterización de los personajes que aparecen en las imágenes y la manera en los que estos están presentados y hacen parte del discurso visual.

Al ser un segundo paso en los tres propuestos por Gómez, es necesario entenderlo como un nivel de profundidad que contempla no solo la descripción física de los elementos a analizar sino también parte de su contenido y la manera en la que todo lo anterior forma un conjunto. A partir de éste parámetro es posible empezar a arrojar algunos comentarios iniciales que identifican el discurso que se teje alrededor de las imágenes y la forma en la que estas se presentan en un espacio concreto. Este nivel de análisis contempla tres categorías fundamentales: Iluminación, Caracterización, Sonido y Montaje. (Ver Anexo # 2)

Parámetro Retórico Simbólico

Este grupo de análisis permite identificar el sentido profundo de la imagen o el conjunto de imágenes que se están analizando; actúa como un sistema estructurado de formas conceptuales y lingüísticas cuyo fin es develar la estructura discursiva de la imagen. El análisis retórico y simbólico posibilita identificar el sentido profundo del mensaje inscrito en ellas.

La retórica es, en el ámbito de la imagen, el arte de convencer, es un sistema de figuras y formas que unidas a un concepto cumplen la tarea de conseguir cierto efecto deseado o pretendido en el discurso. Según Gómez "alude a la facultad de poder y saber persuadir mediante una comunicación que es, en cierto modo, en lo que se basan las estrategias de marketing y publicidad" (2001, p 167).

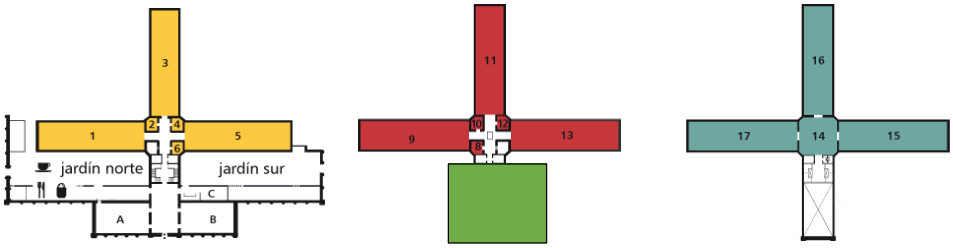
El contenido simbólico está estrechamente ligado con el contexto de la imagen, por ello hay que descifrarlos y denominarlos, son las percepciones significativas que produce una imagen,

por basarse en las percepciones, es el análisis más complejo de realizar y por ello requiere hacerlo a partir de los dos parámetros anteriores.

Es posible observar como este grupo interpretativo utiliza conceptos y métodos de otras disciplinas del conocimiento, haciéndolo más incluyente, fácil de entender y flexible al momento de analizar grupos de piezas. Este grupo de análisis contempla tres categorías fundamentales: Figuras retóricas de Adición, Figuras retóricas de alteración y Figuras retóricas de sustitución. (Ver Anexo # 3)

8.3. Sala Memoria Y Nación

La sala Memoria y Nación es el primer resultado del proyecto de renovación del Museo Nacional de Colombia, tarea que se emprendió luego de discusiones académicas y basadas en los cambios sustanciales plateados en la constitución de 1991. Ubicada en el segundo piso del edificio, la antigua sala 7, es la más amplia del panóptico, pues allí se situaba la capilla de la antigua penitenciaria de Cundinamarca. La disposición expositiva de las piezas y sus contenidos ubica al muro de la diversidad en la pared del fondo, que cuenta con un amplio rango de visibilidad tanto dentro de la sala como desde el balcón del tercer piso, a continuación se muestra la estructura del panóptico de los tres pisos y se ubica la sala Memoria y Nación.



Piso 1 Piso 2 Piso 3

Imagen 1. Planos Generales del Museo Nacional, Ubicación sala 7

El objetivo de la sala esta plateado en los siguientes términos:

> La nueva mirada del Museo Nacional de Colombia se sintetizan en este espacio que invita, a través de sus colecciones, a reflexionar sobre la libertad, la equidad, la diversidad, la inclusión, la participación y el respeto para construir nación y reconocerse en la diferencia. La Constitución de 1991 proclama un país pluriétnico y multicultural, visibiliza las voces y presencias anteriormente ignoradas. Este mandato nacional inspira, justifica y obliga a reescribir el relato histórico del país. (Museo Nacional de Colombia, 2015, p9)

De lo anterior se puede deducir la necesidad del museo por alejarse de las representaciones hegemónicas y elitistas que caracterizaron buena parte de las colecciones y configuraciones que hasta el momento mostraba en sus paredes; de la misma manera enuncia como punto de partida la constitución de 1991, la intención de mostrar la diversidad cultural del país y la construcción de relatos desde voces múltiples. La sala memoria y nación presenta las siguientes características generales:

Iluminación

Es el espacio expositivo más amplio con el que cuenta el Museo Nacional de Colombia luego de sala de exposiciones temporales, la altura del techo y las vigas estructurales que lo sostienen permiten una instalación compleja de luminarias (halógenas suaves de gradación media) que permiten iluminar toda la sala sin realizar exposición directa de luz sobre ninguna pieza por condiciones específicas de conservación de las mismas; se cuentan en total 7 líneas de iluminación halógena de diferentes potencias amarillas. Las ventanas originales de la que en un tiempo fuera la capilla de la penitenciaria fueron tapadas con plástico anti.reflectivo que limita su poder lumínico y no permite que la luz de estas incida de manera directa sobre la exposición, ni las piezas.

Espacio expositivo

La sala posee un tono gris ahumado parejo que neutraliza los efectos lumínicos de las luces halógenas y que permiten cierta neutralidad para la exposición de los contenidos, pues genera descanso cromático y visual al quitarle protagonismo al espacio de la sala. El recorrido está planteado circularmente con un espacio expositivo en el centro de la sala, y en la sala pueden contarse 8 vitrinas de exposición objetual, 7 superficies estilo plataformas inclinadas que no superan los 50 cm de alto, una plataforma recta tipo mesa de 1mt de alto, una plataforma recta con terminación inclinada de 70 cm aprox. Una vitrina empotrada en la pared.

Recursos tecnológicos

La sala cuenta con 11 video beam de proyección cenital, dispuestos en el techo de la sala y dos más detrás una de las plataformas de exposición que logra realizar proyecciones sobre la pared. La sala cuenta en total con 21 pantallas de proyección en diferentes materiales y tres recursos táctiles, uno en la entrada de la sala, el segundo frente al muro de la diversidad y el tercero en el tercer piso frente a la baranda de visión que ofrece una panorámica de la sala (antiguo coro de la iglesia) dispuestos para manipulación publica y que contienen información sobre piezas o grupos específicos de la sala. Se encuentran ocho fuentes de sonido en la sala que reproducen diferentes sonidos ambientes y que se hacen referencia a grupos específicos de la misma, hay un dispositivo auricular independiente para escuchar el video relacionado con la elaboración del manto de Mampujan, único en la sala.

Grupos de la sala

En totalidad la sala cuenta con 73 piezas en exhibición, 16 instalaciones audiovisuales y 943 fotografías históricas. La sala desde el guion curatorial está dividida en 9 grupos de piezas, a continuación se presenta la lista de dicha división

Grupo introductorio
Grupo 1: Mixtura y Sincretismo, Sala Memoria y Nación
Grupo 2: Inclusión/ exclusión
Grupo 3: Oralidad Y Escritura / Formación De La Opinión Pública / Circulación De Conocimiento Y Saberes
Grupo 4: Diversidad / Inclusión / Participación Concebir Y Representar La Naturaleza
Grupo 5: Región / No-Frontera (Territorio, Geografía Y Cultura En Un Sitio De Frontera
Grupo 6: Guerra Y Memoria
Grupo 7: Violencia Y Conflicto
Grupo 8: Vida Y Convivencia / Unidad Y Diversidad

8.4. Muro de la Diversidad (grupo 9)

Desde la curaduría se presenta el grupo de la siguiente manera:

> "Repensarnos como un país diverso en lo cultural, lo social y lo político nos invita a mirar quiénes y cómo hemos sido representados, a ponderar las exclusiones, los silencios e inequidades. La inclusión de múltiples memorias y narraciones de individuos y colectivos, donde la multiplicidad de territorios, lenguas, creencias, rituales y cotidianidades sean respetados y valorados, son necesarias para reconocernos y construir en nuestras diferencias y similitudes." (Museo Nacional de Colombia, 2014, parr)

Este grupo es el más grande de la sala y ocupa la pared del fondo, esta subdividido en seis subgrupos: Paisaje Vivencial, Paisaje Colonizado, Actividades Fiestas y Oficios, Género Femenino, Familia e Infancia, Género Masculino. (Ver Imagen #6)

Parámetro Compositivo

Escala Espacio y Volumen: Al estar ubicado en la pared del fondo de la sala tiene visibilidad desde el segundo y tercer piso; por tamaño el punto atención se focaliza en las piezas: Vista Panorámica de Cartagena, Pescadores del Magdalena y Familia de José Hilario López. Es necesario aclarar que las pantallas (10 en total) generan cierta fuerza visual por la textura y la innovación tecnológica, la luz que de ellas emana logra atraer la mirada, haciendo que la misma rompa con la configuración rectangular del muro. (Ver imagen #7)

Todas las piezas del muro son bidimensionales, la mayoría de pinturas aluden a espacios cerrados, interiores y aunque todas tienen un mismo formato (rectangular) cambian de tamaño y están dispuestas en el espacio de manera que forman una especie de "tetris", logrando de esta manera que el recorrido visual sea más dinámico.

Peso Visual y Contenido: la iluminación general de la sala anula cualquier tipo de sombra, pero por conservación de las piezas la luz no es directa ni fuerte, la visualización de las piezas superiores del muro es más difícil por su posición, lo que se compensa con la pantalla táctil ubicada en el balcón del tercer piso. La división entre los grupos no es notoria o evidente, lo que hace que se vea un gran número de piezas y pantallas dispuestas en el muro más como una forma compositiva para del muro en sí que como un planteamiento curatorial de conceptos o subgrupos. El contenido de dichos subgrupos comprende 29 piezas pictóricas al óleo (Ver anexo 4) y 10 pantallas de exposición que contienen 255 fotografías, exhibidas de acuerdo al subgrupo al que pertenecen.

Parámetro Técnico Expresivo

Iluminación: Las piezas del muro de la diversidad cuentan con iluminación cenital, proporcionada desde la parte superior de la sala gracias a siete lámparas halógenas directas y 14 lámparas de iluminación por reflejo. Ninguna de estas luces inciden de manera directa sobre alguna pieza pictórica o pantalla de exposición por manejo museográfico de conservación de las piezas, por tal motivo la iluminación es controlada y tenue, no solo en el muro de la diversidad, sino también en toda la sala, sin que esto entorpezca la visualización de las piezas por estar oscuras, lo que si sucede con la altura de algunas de ellas; aunque la luz es controlada en las piezas pictóricas, las iluminación que emana de las diez pantallas del muro atraen la visión de forma directa y logran atrapar la atención de quien mira por un breve momento pues con la exposición a la luz de la pantalla cansa la mirada rápidamente.

Caracterización: De las 29 piezas pictóricas, 23 son de carácter académico pictórico y se inscriben en la técnica del óleo, solo hay un autorretrato. El formato de pantallas y obras es rectangular, varía el tamaño de cada una las piezas pictóricas. Los paisajes pertenecen en su mayoría a representaciones del interior del país y del territorio rural. La mayoría de las piezas pictóricas del muro son retratos que aluden en buena medida as las elites colombianas entre mediados de 1800 y la década de 1930. La relación entre la alusión a diferentes grupos poblacionales es más equilibrada en las fotografías, aunque dejan algunos espacios en cuanto a la mención de jóvenes y tercera edad, en un primer reconocimiento

Es posible ver que caracterización de los personajes de las pinturas tienden a hacer estereotipos de la clase elite y militar del país, la mención en pinturas del mundo indígena y

afrodescendiente es escasa, al igual que los niños y la tercera edad. Las fotografías muestran mayor diversidad poblacional y de territorio que las pinturas, aunque tanto pintura como fotografía adolecen de imágenes de ciudad. Es visible que las imágenes del género masculino son las de mayor recurrencia visual, tanto en pintura como en fotografía, en contraposición las imágenes de otros grupos poblacionales. (Ver Anexo #5)

Montaje: El muro combina imágenes pictóricas con pantallas de exposición que muestran una serie de fotografías rotativas en blanco y negro que logran romper con la dinámica visual propuesta por las pinturas, dichas pantallas no están sincronizadas y tienen diferentes proporciones, de la misma manera el tiempo de exhibición de una fotografía es de 20 segundos aproximadamente, pero el tiempo para poder visualizar todas las fotografías de una pantalla varía según el número de piezas de cada sub guion fotográfico.

Como una forma de suplir la visualización de algunas piezas del muro, en el tercer piso se ubica una pantalla táctil que permite el acceso a cada una de las piezas pictóricas junto a una explicación de las mismas, en cuanto a la fotografía solo se puede observar una imagen y una regencia al sub guion al que pertenecen (solo el nombre y la cantidad de piezas del mismo)

Parámetro Retórico simbólico

Este análisis es el más dispendioso de realizar, pues requiere el análisis de cada una de las piezas del muro desde su contenido por adición, alteración y sustitución; en este orden de ideas, se analizaron las piezas pictóricas de manera individual y las fotografías en conjunto según a la pantalla y el grupo al que pertenecen, ofrecer al lector un resumen cualitativo de

dicho análisis es complejo, ya que la riqueza del mismo está dada en los términos propios de cada pieza y es en las repetición de elementos o la ausencia de ellos que surgen categorías de análisis; dependiendo del análisis realizado a cada pieza en su contexto, historia y uso en el muro, fue posible visibilizar aquellos fundamentos que permiten entender el discurso detrás del muro de la diversidad. (Ver Anexo 6)

9. HALLAZGOS

9.1.Sala Memoria y Nación

La ubicación del muro al interior de la sala es privilegiada, no solo por ser la de mayor número de piezas pictóricas y fotográficas, sino también porque es visible desde la entrada del segundo piso y el balcón del tercer piso, en este tiene a su disposición una pantalla táctil que permite la interacción individual con las obras pictóricas del muro, junto a una explicación de las mismas. Lo anterior es posible entenderlo como una estrategia de accesibilidad y divulgación de los contenidos de las imágenes, ya que algunas piezas del muro salen un poco del rango visual del visitante, que por estar en una posición muy alta no permiten la contemplación en detalle de las mismas. A continuación un plano general de la sala y la ubicación del muro en ella.

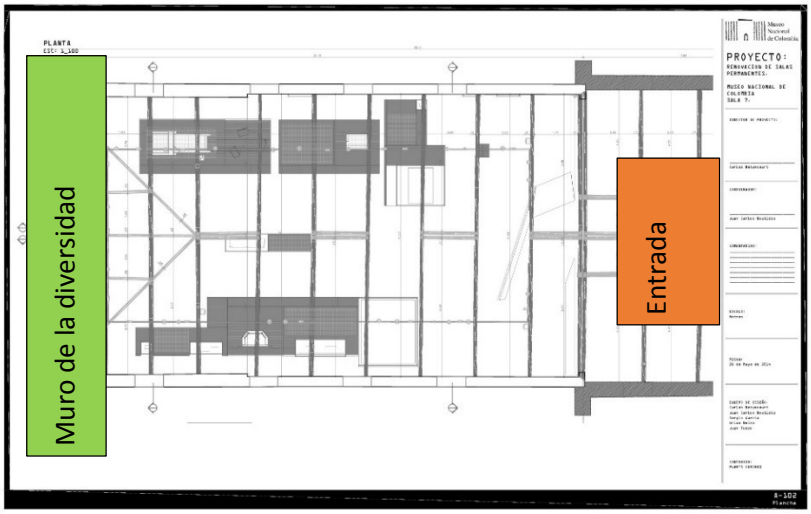


Imagen 2. Plano General Sala Memoria y Nación

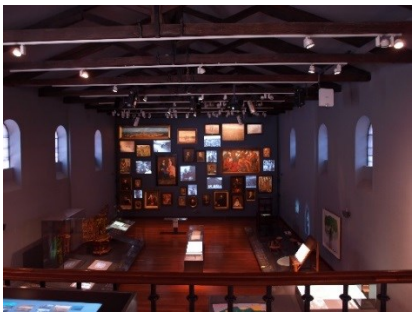


Imagen 3. Vista del muro tercer piso



Imagen 4. Vista del muro entrada 2do piso

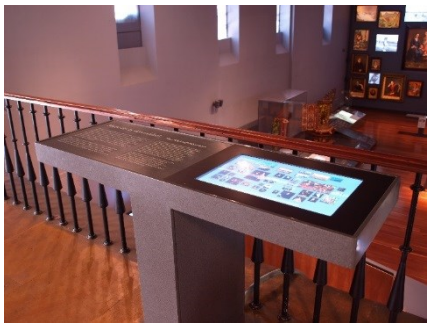


Imagen 5. Pantalla Interactiva del Muro de la diversidad. Tercer Piso

El Muro de la diversidad está compuesto por 29 piezas pictóricas y 255 fotografías distribuidas en 10 pantallas, estas imágenes están subdivididas en 6 subgrupos desde la curaduría: paisaje vivencial, paisaje colonizado, actividades fiestas y oficios, género femenino, familia e infancia y género masculino; de lo anterior cabe destacar que el grupo con el mayor número de piezas en el muro es el de género masculino.

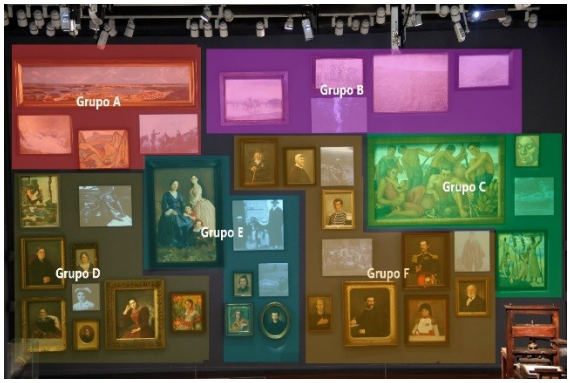


Imagen 6. División por grupos del muro de la diversidad



Imagen 7. Ubicación de las pantallas en el muro de la diversidad

Las temáticas que atañen directamente a esta investigación están ligadas con la idea de repensar la sociedad colombiana desde lo diverso, hacer énfasis en la manera en la cual recrea la imagen, incluye o excluye, trata los silencios e inequidades, entre otros aspectos, que se plasmaron por mucho tiempo en las representaciones de lo nacional exhibidas en las paredes del museo.

Partiendo de esta perspectiva se realiza un análisis visual que empieza buscando las coincidencias, lo común entre las imágenes, los grupos sociales que estaban incluidos, los territorios representados, las condiciones de género, las técnicas pictóricas, los pintores, los temas, en otras palabras, se indaga tanto en lo que esta visible, como en lo que queda alojado en los diferentes planos de representación.

Para realizar el anterior análisis se indaga en las imágenes pictóricas y fotográficas del muro las coincidencias entre aspectos como la raza, el género, la edad, el paisaje (rural o urbano), la clase social, la comunidad, los estilos pictóricos, entre otras condiciones.

9.2. La Diversidad: un Punto de Vista Unilateral

El Plan estratégico 2001-2010 afirma que:

> "las colecciones y las salas de exhibición permanente registran numerosos vacíos en acontecimientos, procesos sociales y otros temas clave de la historia de la cultura colombiana y distan mucho de reflejar una representación del carácter multiétnico y pluricultural de la nación, cuyo reconocimiento y difusión es un mandato constitucional y legal*"* (Museo Nacional de Colombia, 2002, p 26)

Muchos de los imaginarios de Colombia que se dibujaron en el tiempo acerca del pasado se alojaron en el Museo Nacional y se construyeron, en buena medida, desde sus colecciones, los vacíos de los que hace mención la cita anterior, están dados, hasta cierto punto, porque las imágenes que se coleccionaron en el museo se construyeron en su mayoría desde la elites.

En general, muchas de las obras pictóricas del muro de la diversidad, hacen parte de aquella historia que intentaba buscar una imagen "civilizada" ante los ojos de un mundo europeo, con todo y proceso de independencia el pueblo colombiano seguía atado a su influencia y su aprobación; lo anterior no permitió contar la historia desde diferentes puntos de vista y en realidad no había ninguna voluntad de construir una nación desde lo diverso, por ello se construyó desde lo ideal para un sector específico de la población.

Las nuevas naciones americanas empezaron a pensar en las exposiciones como una forma de representarse ante los ojos del mundo; así comenzó una especie de afán por mostrar lo "mejor" de cada nación, una comparación que deslumbrara a los contemporáneos, dichas exhibiciones debían ante todo, "…poner el acento en el grado de civilización material de la cada nación- el orgullo del progreso de los países <adelantados> y el deseo de acceder a él en los países <atrasados>" (Martínez, 2002, p 317)

Así, el Museo Nacional se presenta como un sitio donde se hace público y se expone lo que puede entenderse como la historia oficial de Colombia[21], se convierte en un depositario de las imágenes de las elites, de lo que se necesitaba mostrar o mejor del ideal que se intentaba imponer como la realidad histórica para todos los colombianos.

El discurso de nación construido desde las élites deja de lado una historia sin contar, que excluye sistemáticamente las formas reales de vivir de las clases populares que no son "dignas" de estar en un museo. La actual sala Memoria y Nación, pretenden darles un lugar a todos por igual, siguiendo los parámetros constitucionales que rigen un estado plural y diverso, pero este mismo carácter oficial argumentado desde lo estatal limita, en algunos aspectos, la libertad de discurso y la inclusión total de contenidos.

La labor del museo para representar la diversidad de la nación y crear múltiples narrativas de la historia, donde lo multiétnico y lo pluricultural predominen, exige generar una visión diferente tanto en forma como en fondo. El plan estratégico contempla tres estrategias fundamentales: Construcción de múltiples narrativas, desarrollo de públicos y fortalecimiento de los museos del país; en el caso particular de esta investigación, se centrará específicamente en el área de la construcción de múltiples narrativas de la historia de los procesos culturales en Colombia, donde se consignan objetivos como:

> Contribuir a la comprensión de la identidad multiétnica y pluricultural de la Nación por parte de los distintos sectores de la ciudadanía, a través de un proceso sistemático de construcción de múltiples narrativas de la historia de los procesos culturales en Colombia, realizado de manera participativa. (Museo Nacional de Colombia, 2002, p 28)

[21] "Los museos colaboran indiscutiblemente en la construcción pública del conocimiento, en el establecimiento del poder gubernamental del Estado moderno y en la formación del ciudadano" (Borja, 2000, p 40). Viendo un poco más a profundidad la tarea de la construcción política del conocimiento se relaciona con el poder, con tácticas gubernamentales, donde desde los espacios públicos es posible ejercer control, vigilancia e ideología, lo que en el fondo no es complejo, siempre y cuando esta ideología edifique una nación y una ciudadanía desde la diversidad y el respeto por lo ajeno; no desde una posición sesgada que represente a un sector exclusivo de la sociedad.

El Plan Estratégico 2001-2010, hace parte del Plan Nacional De Cultura "Hacia una ciudadanía democrática cultural", por lo tanto, de una u otra manera, también tiene en cuenta otros documentos del mismo corte, uno de ellos es la "Política de Diversidad Cultural", en donde se enfatiza que los grupos poblacionales sobre los cuales se actuará son: "las comunidades pertenecientes a los pueblos indígenas, las poblaciones afrocolombianas, palanqueras y raizales, el pueblo gitano o rom, y los grupos en situación de vulnerabilidad socialmente diferenciados especialmente las mujeres cabezas de hogar, los jóvenes y la primera infancia." (Ministerio de Cultura, 2001, p 372)

Teniendo en cuenta lo anterior, es necesario hablar de cifras poblacionales para dibujar un mapa de las minorías que componen esta limitación de la diversidad en cuanto a políticas públicas se refiere. El DANE, proporciona las cifras oficiales del censo del 2005, dividiendo a la población colombiana así: el 3,43% (1.392.623) de la población total corresponde a etnias indígenas, el 10,62% (4.311.757) son afrocolombianos, el pueblo rom o gitano son el 0,01% (4.858) "el restante 85,94% no se consideró perteneciente a ninguno de los anteriores grupos étnicos" (DANE, 2007, p37); cifras que se han de tener en cuenta al revisar la configuración visual del muro de la diversidad.

Es evidente el esfuerzo de la curaduría del museo por llenar los vacíos de las colecciones, por las innovaciones tecnológicas y por tratar de hacer visible la diversidad que por muchos años se pasó por alto, aun así, al analizar detenidamente las imágenes del muro, su disposición, la narrativa y la forma en la que se configura la estructura visual es posible evidenciar el predominio de una visión tradicionalista y de elite, que deja unir y mostrar narrativas diferentes a las habituales, pero cuyo eje transversal está atado al pasado de un sector poblacional predominante y una figuración de sociedad idealizada en la familia

tradicionalmente constituida, lo anterior se desarrolla en varias dimensiones producto del análisis visual del muro de la diversidad.

9.2.1. Idealismo Pictórico

Al revisar el compendio de las obras pictóricas del muro e investigar sus características formales fue inevitable observar que los aristas pertenecientes a dicho muro estuvieron, al igual que las imágenes, atados a la escuela europea, a la clase elite del país y a las posibilidades económicas de los artistas.

Las imágenes pictóricas mostradas en el muro están realizadas después del proceso independentista, de 29 piezas pictóricas, 23 son de carácter académico y figurativo, traducido en otras palabras, dichas obras siguen fielmente el movimiento academicista europeo, por lo tanto muchas de las imágenes están realizadas bajo los cánones del paisaje, estructura social, rasgos físicos y tendencias europeas; por ello no es gratuito, que por ejemplo "Brumas" (1928) de Francisco Cano refleje "…Toda la tradición paisajística europea de finales de siglo, especialmente la pintura romántica" (Museo Nacional de Colombia, 2014, párr.).



Imagen 8
Brumas (oleo)
Cano F.

Los retratos, son otro ejemplo de lo anterior; guardan similitud entre sí por postura, expresión, tono de piel y configuración. Los retratos de Juan José Masutier 1850 e Ignacio Torres Mariño de 1821, muestra a dos militares condecorados de elite, sus uniformes son muestra de dicha condición ya que el ejército raso muy rara vez tuvo uniforme y no se representa en pinturas como agente principal, sino como "relleno" del cuadro.





Imagen 9
Juan José Masteur (oleo)
Anónimo

Imagen 10
Ignacio Torres Mariño (oleo)
Anónimo

Lo expuesto no pretende desconocer en ningún momento el pasado histórico del país, se trata de cuestionar que la mayoría de las imágenes pictóricas, que por posición, tradición y color poseen mayor fuerza visual dentro del conjunto del muro, hagan parte y recuerden esta etapa especifica representacional de la nación colombiana, cuando lo que se quiere construir son múltiples narrativas de la historia desde un carácter multiétnico y pluricultural.

Ahora bien, las seis piezas que no pertenecen a la tradición academicista figurativa, se inscriben dentro de estudios de estilos cubistas, expresionistas, impresionistas, abstractos y nacionalistas, dados después de 1920, cuando Europa se encontraba sumido entre la primera y segunda guerra mundial, y donde los estilos que llegaron a Latinoamérica y a nuestro país fueron producto de las múltiples migraciones europeas, que permitieron hacer reinterpretaciones de ciertos estilos desde una visión contextual americana.

Lo anterior es posible verlo en "Coco" de Fernando Botero (1952), una exploración cubista del paisaje caribeño y la población afrodescendiente del mismo; "Boquerón" de Marco Ospina (1972) un paisaje que parece figurativo pero posee un alto grado de abstracción; "sin Título" (1954) de Guillermo Wiedemann , un cuadro expresionista realizado por un alemán

que al quedarse en Colombia y abordar el tema afrodescendiente termina inscribiéndose en la plástica del país; "Estudio de Joven" (1942) de Andrés de Santa María, un retrato con clara tendencia impresionista que difiere del resto de retratos del muro, "autorretrato" (1935) de Trujillo Magnenat, la única pintura de este tema y la cual tiene características cubistas, aunque con cierta carga figurativa.



Imagen 11
Boquerón 1976
Ospina M.



Imagen 12
Coco 1952
Botero F.



Imagen 13
Sin título 1954
Wiedemann G.





Imagen 14
Estudio de Joven 1942
Santa María A.

Imagen 15
Autorretrato 1935
Magnenat T.

En estas obras hay una clara influencia de la plástica Europea de vanguardia, pero la temática está dirigida a un contexto más local, más propio, los temas que se abordan en estos pocos ejemplos muestran la intención de los artistas por entender su entorno desde una perspectiva diferente, aunque esto no constituya un cambio total en la representación del país.

La pintura de Enrique Grau "Mulata Cartagenera" (1940), es una imagen altamente figurativa de tradición académica, pero cuyo tema y manejo del color la hacen diferente; Grau toma de modelo a una mujer humilde de rasgos afrodescendientes, la representa desde sus características más sensuales y los equipara a las frutas y flores propias del caribe colombiano. Así, se ve la influencia europea replanteada desde la simbología y el manejo de color en la pintura, algo directamente atado al ingenio y la visión que del contexto colombiano.



Imagen 16
Mulata Cartagenera 1940
Grau E.

En el muro de la diversidad, existen dos cuadros que llaman especialmente la atención por estar inscritos en la escuela de los "Bachué[22] : "Cara indígena" y "Pescadores del Magdalena" de Luis Alberto Acuña y Aplio Jaramillo respectivamente; lo que algunos expertos en arte reconocen como los artistas de clara influencia indígena y precolombino colombiano.

[22] Los Bachúe, fueron un grupo de artistas presentes en el escenario colombiano entre las décadas de 1920 a 1940, tomaron su nombre de la diosa Bachúe y el mito muisca. Su creador Rómulo Rozo centró sus estudios en el pasado indígena y precolombino. "Estos artistas recopilaron la estética de lo social y lo campesino en la aplicación del color y de las formas, siguiendo diferentes movimientos artísticos, resaltando su valor e influencia en nuestra identidad nacional. Muchos de estos artistas fueron contratados por el gobierno para desarrollar murales que hacían alusión a la idea de identidad de país y fueron ávidos seguidores de Muralismo Mexicano, que aportó a Colombia sus mejores lecciones" (Torres, 2017, párr.)



Imagen 17
Pescadores del Magdalena 1940
Acuña L.



Imagen 18
Cara Indígena 1932
Jaramillo A.

El cuadro de los "pescadores del magdalena" es uno de los más grandes del muro (145 cm X 248 cm), los personajes allí representados corresponden a población trabajadora del rio magdalena; es así que la pintura termina siendo ejemplo de la inclusión de esas múltiples versiones de la historia que se intentan construir desde la curaduría. En "Cara Indígena" los rasgos indígenas se acentúan y exageran de manera fuerte en la imagen, este tipo de imagen muestra el amplio sentido de patriotismo y compromiso de los artistas Bachúe con el pasado nacional y la valoración de los procesos de mestizaje ocurridos en el territorio.

Visto de esta manera, pareciera que los Bachúe lograron reivindicar el pasado raizal del territorio ante una sociedad claramente elitista, pero no fue así:

> A pesar de que las culturas indígenas se valoraron en su dimensión cultural, en este periodo, su papel en la definición de la identidad nacional fue un proceso selectivo dirigido por las clases dirigentes. Es decir, a pesar de que los artistas "Bachués" tuvieron la posibilidad de reivindicar ciertos íconos de origen indígena, como la "Bachué", desde la Independencia, los derechos cívicos primaron sobre los culturales. (Pineda, 2013, p 45)

Es así que la presencia del poder de la clase dirigente, de una o de otra manera, influye constantemente en la forma en la que se representa la realidad, o mejor, en la manera en la que socialmente se dibuja y representa la historia y sus participantes.

Otro de los puntos a tomar en cuenta dentro de la dimensión de idealismo pictórico radica en los artistas, su origen, su formación y su acceso al conocimiento. Artistas como Francisco Antonio Cano, Gonzalo Ariza, Epifanio Garay, entre otros, poseen un estilo similar ya que proceden del mismo movimiento pictórico europeo: el academicismo, donde el realismo pictórico es una constante.

Ahora bien los intereses nacionales de representación permearon la visión de estos artistas, más allá de querer representar una elite social, lo que se pretende es generar una imagen que busca afanosamente símbolos que los unan y representen como nación. Tal como lo afirma Babero "La preservación de la identidad nacional se confunde con la preservación del estado y la defensa de los intereses nacionales puesta por encima de las demandas sociales" (2002, p 42)

Ejemplo de lo anterior es la colección Franco, Rubiano, Montoya[23] (1880) una serie de retratos que exhiben figuras "heroicas" de la independencia bajo elementos constantes de figuración, y cuyo objetivo era:

> "ilustrar a los ciudadanos sobre los rasgos físicos y morales que debían poseer para aportar al desarrollo material y moral de su patria. En últimas, las galerías de notabilidades fueron una herramienta más para alcanzar, desde los museos nacionales, los objetivos de civilización y progreso de la nación." (Riviere, 2009, parr)

De la colección anterior hay dos piezas en el muro de la diversidad, pero al comparar su contenido, forma y configuración con el resto de retratos del muro, se encuentran muchas similitudes, tanto que pareciera que varias obras hacen parte de la colección en mención.

[23] Esta colección fue encargada por Rafael Núñez a Constancio Franco para acompañar una serie de biografías de los próceres de la independencia, dichos textos reservados para la población alfabetizada, el 20% de los colombianos.



Imagen 19
Pedro Pascasio
Colección F.R.M. 1886



imagen 20
Leonardo Infante



Imagen 21
Dimas Daza 1882
Montoya J.



Imagen 22
Florián Lagarcha 1892
Gutiérrez F.

Esto prueba, que la individualidad del artista se ve permeada por intereses nacionalistas y por la clase dirigente; de cierta manera, visualmente hablando, se sigue construyendo el pasado desde la clase dirigente, desde el imaginario de una elite "blanca" que nunca existió, pero que sí se imaginó y representó; es de destacar que los autores de las 29 obras pictóricas se inscriben dentro de la población "blanca" masculina, la mayoría de elite; en el muro no hay ningún pintor afrodescendiente, indígena o mujer, entonces, de cierta manera es una construcción desde un solo punto de vista.

9.2.2. *La Fotografía Subsidiaria de la Historia*

Uno de los campos donde se hace visible la actualización y modernización de los contenidos del museo es en la fotografía con el uso de nuevas tecnologías. En el caso del muro de la diversidad se pueden contar diez pantallas de diferentes dimensiones que están distribuidas en cada uno de los subgrupos del muro y cuya misión radica principalmente en exponer imágenes fotográficas que corresponden a los temas específicos de cada subgrupo.

Visualmente las pantallas[24] generan una ruptura con las obras pictóricas, crean espacios de transición visual que le dan dinamismo a la forma en la que se presentan las imágenes, resultando atractivas a la vista el público; la incursión de nuevas tecnologías contribuye a fortalecer el quehacer del museo ante una sociedad globalizada y permite entender el mundo de la imagen más allá del mundo exclusivo del arte, dándoles carácter de documento, de historia.

El museo por su parte, después del siglo XX empieza a buscar mayores dinámicas de visualización, herramientas que flexibilicen su capacidad comunicativa, es así que los

> …museos resurgen como instancias consagratorias, algunos aumentan su público y logran situarse en las redes estratégicas de comunicación intercultural… la mediatización y digitalización de los bienes y mensajes culturales ha transformado las tareas clásicas de los museos: coleccionar obras, conservar patrimonios y comunicarlos a diferentes públicos. (Canclini, 2007, p 45)

Teniendo en cuenta lo que plantea Canclini, la incursión de nuevas tecnologías transforman la manera en la que se exhiben los contenidos del museo, los bienes patrimoniales son entendidos como testimonios de la memoria de una nación, en este orden de ideas, las fotografías adquieren la misión de llenar aquellos espacios que por múltiples razones no son evidentes en las obras pictóricas.

Las imágenes fotográficas que se hallan en las pantallas del muro, muestran en gran medida -según la temática del subgrupo al que pertenecen- lo que se dejó de representar en las imágenes pictóricas e históricas del país. A diferencia de las obras artísticas, los autores de las fotografías no revisten la misma importancia que los pintores, sus autores son diversos y solo algunos están inscritos dentro de la tradición plástica colombiana, esto debido en buena

[24] Ver imagen #7

medida a que durante mucho tiempo la imagen fotográfica se considera una técnica menor, subsidiaria de la pintura, por ello varias de las fotografías son anónimas.

Las imágenes fotográficas son entonces un punto de apoyo en el discurso visual que se quiere plasmar en el muro, aunque "las fotografías no son nunca un testimonio de la historia: ellas mismas son algo histórico" (Burke, 2005, p 28), se hace necesario resaltar que su contenido transita por la historia de Colombia y permite encontrar algunos aspectos de la realidad social que apenas se divisa en las pinturas.

No se trata de generar una discordancia entre la imagen pictórica y fotográfica, finalmente ambas son elementos históricos, ni mucho menos creer que una es subsidiaria de la otra, pero si entender que el objetivo del discurso visual necesita nutrirse de ambos campos y complementarlos para lograr una puesta en escena más sólida y diversa.

Para mostrar esas múltiples voces de las que se habla constantemente en el plan estratégico, se requiere reescribir la historia desde diferentes puntos de vista, tomando en cuenta no solo lo que se ve, sino también como se muestra; en el caso específico del muro de la diversidad, la fotografía está atada al uso de las nuevas tecnologías, su disposición espacial juega con la composición del muro y la distribución de las imágenes en cada subgrupo.

En el muro se encuentran un total 255 fotografías distribuidas en 10 pantallas y categorizadas en 6 subgrupos denominados así: Habitando mi país (61 piezas), Celebración y trabajo (58 piezas), memorias de mujeres (21 Piezas), memoria de familia (52 piezas), combatientes (35 piezas) y memorias de Hombres (23 piezas), esta división no es exclusiva de uno u otro de los subgrupos del muro de la diversidad, pero si se relacionan con las temáticas de los mismos. Las fotografías se presentan en blanco y negro, una tras de otra, se difuminan para dar paso entre sí, el tiempo que una imagen permanece en la pantalla es de 20 segundos en

promedio y cada pantalla tiene una secuencialidad distinta, (las pantallas no están sincronizadas.)

El análisis de las imágenes fotográficas se realiza en los mismos grupos en los cuales están divididas desde la curaduría y de la misma manera que se hizo con las piezas pictóricas. Lo que se busca es ver como pintura y fotografía se complementan en contenido y colaboran en mostrar una idea balanceada de diversidad y multiculturalismo según lo que se plantea en el plan estratégico 2001-2010.

En efecto, las fotografías abarcan temáticas y condiciones que no son visibles en las pinturas; por ejemplo el mundo indígena y afrodescendiente tiene mayor número de piezas de las que se pueden apreciar en las obras pictóricas, o las imágenes de niños y jóvenes se hacen más frecuentes, el paisaje resulta más cercano a la realidad del país y sus habitantes, la mujer es mostrada en diferentes escenarios y papeles sociales, aunque no hay imágenes de roles políticos o militares; en síntesis, las fotografías, con algunas falencias, complementan el contenido visual expuesto en las pinturas, pero su visualización no es la misma que en las pinturas.

En resumen, es posible ver que las fotografías de una u otra manera llenan algunos vacíos temáticos del muro, que si bien es cierto presentan falencias, se convierten parte de la configuración general de la construcción del relato múltiple desde donde se pretende mostrar la diversidad del país; lo que se cuestiona es la forma en la que se presentan dichas imágenes, aunque las pantallas son visualmente atractivas e incursionan dentro de las nuevas tecnologías de la comunicación, la disposición de imágenes rotatorias a manera de video hacen que la fotografía solo sea apreciable por un breve periodo de tiempo y el conjunto de fotografías tarde mucho para ser observable en su totalidad, creando así una suerte de

imágenes pasajeras que pueden conectarse con el resto del muro pero no generan un impacto importante en el discurso de diversidad que pretende la curaduría.

El promedio de tiempo que una imagen fotográfica permanece expuesta en la pantalla es de 20 segundos, tiempo en el cual se captan algunos aspectos generales de la imagen, lo esencial, la riqueza de lo fundamental o mejor la historia que se contiene tras los blancos y negros de las formas se difumina; podría decirse que nuevamente la diversidad, que francamente es mayor en la fotografía, se invisibiliza al mostrar imágenes que se perciben más como una cenefa o mosaico, que como un intento por develar lo que por años ha pasado desapercibido o no ha sido de interés para buena parte de la plástica colombiana.

El color, la fuerza y la permanencia de las obras pictóricas chocan con la monocromía, lo efímero y la rapidez de las pantallas, este choque podría entenderse como una forma de dinamizar visualmente una pared compuesta por geometrías rectangulares y superficies bidimensionales atadas a la tradición pictórica del arte, pero la misma estrategia dinamizadora sacrifica el contenido y el poder comunicativo de las fotografías, generando sin querer, mayor validez a lo que está expuesto de manera permanente y delegando un papel secundario a lo que rota transitoriamente por las diez pantallas del muro.

9.2.3. Todo Cambia para Seguir Igual: una Ideología de Elite

Está claro que la imaginería del Museo Nacional durante mucho tiempo estuvo asociada a las elites, no solo creó, sino que alimentó representaciones de una clase social dirigente, dejando de lado al resto de la sociedad, generando un discurso unilateral que creó una narrativa de identidad hegemónica, pero más allá de seguir afirmando categóricamente dicho pasado es necesario entender la forma en la cual Colombia terminó imaginándose de esta

manera y como esto sigue presente a pesar de los cambios y de las nuevas directrices de la nación. "Colombia tiende a presentarse como una nación andina, blanca y mestiza a pesar de que también es un país caribeño cuya población de ascendencia africana es la más numerosa de las naciones hispanohablantes de las Américas." (Helg, 2002, p 211)

Esta afirmación plantea el problema principal de la representación visual de buena parte de las pinturas que se exhiben en el muro de la diversidad: "*Colombia tiende a representarse como una nación andina, ,blanca",* no suena atrevido decir que la población mestiza tampoco es reconocida como tal; los diferentes grupos poblacionales de la sociedad colombiana, después de los procesos de independencia, no lograron el reconocimiento social igualitario con las elites, las condiciones económicas y políticas, entre otros fenómenos hicieron que dichos grupos adoptaran una posición más pragmática, evitando el choque y conflicto con la elite del país.

Al pasar el proceso de independencia, la situación de discriminación y de desconocimiento, o mejor de no reconocimiento de la diversidad del país se agudizó, el lema de la academia de la lengua en Colombia para 1886 era "una sola lengua, una sola raza, un solo Dios"[25] Arocha citado por (Wills, 2000 p389) en el afán por consolidar una nación fuerte y unida, se terminó asumiendo unilateralmente para todo el país y sus pobladores, omitiendo su condición múltiple y diversa, donde lo que se tejió fue una colcha de retazos con una misma puntada y pretendiendo una tonalidad uniforme desde colores diametralmente distintos.

[25] Dicho lema acuñado por la Academia de la Lengua hacia 1886 demuestra que en Colombia mientras avanzaba, de manera tímida, hacia la democracia, la esfera cultural se estancaba; el orden social fue compatible únicamente con la homogeneidad y el respeto a la jerarquía social fundada en fronteras de clase y raza. (Wills, 2000)

La constitución política de 1886 con Núñez a la cabeza, dentro de un movimiento regeneracionista, concibe su proyecto de estado en términos de cohesión social desde la uniformidad de ideas, credos, lenguas y un poder centralizado, los protagonistas para dicho proyecto eran sin lugar a dudas, las letradas elites blancas; entonces no es extraño, que aparte del poder económico que hacia accesible el retrato pictórico a las elites, hubiese la necesidad de representar esta condición uniforme de raza, lengua y credo ejemplificándola en los que representaban esa condición blanca de la nación, al respecto Wills afirma:

> …se resume el proyecto político y la concepción de nación de estas elites: para ellas, la nación, sujeto llamado a mantener la cohesión del orden, será una e indivisible, indisoluble en su unidad por su naturaleza católica, conducida por hombres letrados, los criollos que se autodefinen como blancos y como portadores del conocimiento necesario para proyectar a Colombia por las sendas del progreso. (2002, p 388)

Esta condición puede ser fácilmente confirmada en varias de las pinturas y algunas fotografías del muro de la diversidad; por un lado la tendencia en estilo pictórico es de orden académico y la forma de representación de los retratos es casi la misma. El retrato de la familia de José Hilario López (1853) o el retrato de la Emperatriz Barrera de Groot (1894); fueron símbolo de poderío en el siglo XIX y permanencia en la posteridad de dicho poderío; ambas obras poseen un fondo monocromático, el vestuario refleja su condición de elite y llama la atención el tono extremadamente blanco (por no decir europeo) de los rostros de cada imagen.





Imagen 23
Emperatriz Barrera de Groot
Garay E.

Imagen 24
Familia de José Hilario López
Anónimo

El nacionalismo y la idealización de la nación desde un proyecto como el de la regeneración y la consolidación de un país en términos de uniformidad también es visible en las piezas del muro que hacen parte de la colección Franco Rubiano Montoya, en este caso los retratos de Pedro Pascasio Martínez (1886) y Leonardo infante (1880)[26], que aunque afrodescendiente y campesino poseían las calidades "morales"[27] para alcanzar el estatus de prócer, por lo anterior son pintados más blancos de lo que realmente eran.

En un análisis profundo de las imágenes y su contexto no sería preciso afirmar que esto se relaciona con la inclusión de diferentes sectores sociales, se trata de que "la existencia de los héroes negros demuestra la posibilidad de ascensión social y civilizatoria que ofrece la independencia" (Riviere, 2009, párr.) lo que también podría aplicarse a Pascasio Martínez.

Los retratos distan mucho de la realidad histórica, Leonardo Infante se presenta con un color mestizo no negro, tal vez como una manera de "blanquear" visualmente a los héroes. En definitiva esta colección da cuenta de una intención más histórica, pedagógica y comunicativa que estética, por ello tiene el carácter ejemplificante del ideal ciudadano que implícitamente se buscaba con el proyecto de regeneración colombiano.

Lo expuesto anteriormente, donde la imagen se convierte en un vehículo comunicador de un proyecto político y social, se hace visible también en el retrato de Dimas Daza (1882)[28] realizado por José Eugenio Montoya -quien hizo parte de la colección Franco años más tarde-

[26] Ver imagen 19 y 20

[27] Para Constancio Franco, los valores morales se traducían en una fisionomía bella, buenas posturas y buen vestido, por supuesto los personajes retratados fueron aquellos próceres de la independencia generales, militares y algunas mujeres, las virtudes antes señaladas se manifestaron en una figuración común: fondo de un solo tono, los militares representados con uniforme, los civiles con traje negro de gala, las mujeres con chal en tonos oscuros y sin maquillaje, el tono de piel lo más blanco posible, una mirada hacia el infinito, entre otras condiciones representacionales.

[28] Las referencias a Dimas Daza, solo se encuentran en relación a sus imágenes y como el último soldado de Nariño; sus datos biográficas, incluso la fecha, razón y condición de su muerte no están claras y tampoco se encuentran fácilmente, parece que la única referencia a su vida es el homenaje que se le hace en 1882, para las festividades del 20 de julio. Ver imagen # 21

un combatiente de las guerras de independencia condecorado pero que no hacia parte de la elite colombiana, fueron sus actos "heroicos" los que aseguraron su imagen para la posteridad, guardando los parámetros de ejemplaridad antes expuestos.

Estos tres cuadros: Pedro Pascasio Martínez, Leonardo Infante y Dimas Daza, son un ejemplo de la forma en la que la imagen puede modificar su contexto original para servir a un fin, en este caso, dar la idea de que los colombianos del común debían intentar actuar, ser y parecer a manera de estos próceres para llegar a convertirse en un "buen ciudadano".

La inclusión de dichos cuadros en el muro, sería suficiente para ejemplificar y problematizar la imaginería con la que Colombia se representó durante sus inicios como nación, entonces ¿Por qué sobrecargar el muro de la diversidad con imágenes tan parecidas entre sí, que afianzan la idea de una elite hegemónica que permanece allí a pesar del tiempo y los cambios sociales, que solo se reacomoda ante las nuevas políticas del país, pero que sigue imponiendo su presencia por encima de la del otro?



Imagen 25

Posición de retratos de elite, resalta imágenes de personas que lograron asunción social

Hasta el momento pareciera que las imágenes idealizadas de la elite fueran exclusividad de las obras pictóricas, pero al revisar las fotografías se pueden ver ciertas semejanzas

representacionales[29], que si bien no se hacen con esa intencionalidad si se convierten en una prueba fehaciente de que la ideología unificadora de lo nacional quedo anclada en el inconsciente colectivo.



Imagen 26
Ideales de Familia

Por otro lado la representación de la infancia es bastante particular, el muro presenta dos imágenes pictóricas y 44 fotografías que de una u otra manera se hacen referencia a la niñez, por supuesto hay que decir que la condición de niñez cobra mayor importancia a mediados del siglo XIX y por ello se hace más recurrente el tema en las fotografías que en las obras pictóricas. Los retratos de Manuel Garay (1875) y la Niña (1917), el primero hijo del autor y el segundo sin identidad específica, muestran a dos niños representados como adultos, así que la condición de niños como tal es poco distinguible.



Imagen 27
Manuel Garay 1875
Garay E.

Imagen 28
La Niña 1917
Cano. F.

[29] Si bien la fotografía llega a Colombia en 1841, es solo hasta finales de 1800 se populariza y hasta inicios de 1900 se hace común y más accesible al público.

La idea del niño en formación está estrechamente unida a la imagen del adulto blanco y modelo que se identifica en los retratos de la misma época, de cierta manera "la imagen muestra a niños imaginarios en situaciones de bienestar y prosperidad inalcanzable" Gonzalbo (2006) la cita enfatiza en el hecho de que la imagen muestra ideales sobre la forma en la que se dibuja algún tema, en este caso, las obras en cuestión reflejan un proyecto nacional unificador, prueba de esto es que el retrato de Manuel Garay (1875) y el de Florian Lagarcha (1824) relejan un fondo neutro muy parecido, el mismo traje negro de cuello alto, incluso su pose y expresión son muy parecidas.





Imagen 29
Manuel Garay (1875)
Graray E.

Imagen 30
Florián Lagarcha (1892)
Gutiérrez F.

Al revisar detenidamente las fotografías, las cosas cambian sustancialmente, aunque es necesario tener en cuenta que la fotografía es hija de su contexto, abajo las imágenes muestran a niños en un entorno más cotidiano, más aterrizado a la realidad de un tiempo específico del país, teniendo en cuenta que los derechos del niño solo se proclamaron hasta 1948, antes de esta fecha los niños fueron representados como adultos pequeños.

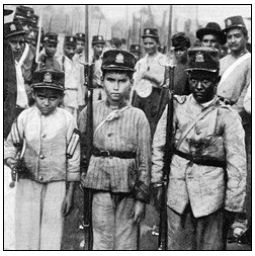






Imagen 31

La Niñez en Colombia finales de 1800 hasta 1940

Resumiendo, en el muro de la diversidad pueden contarse un total de 14 obras pictóricas y cerca de 20 fotografías que hacen referencia a la elite, a la población denominada blanca y que reafirman ese pasado anclado al proyecto de Rafael Núñez para la nación, que de ninguna manera debe ser dejado de lado pero que tampoco debería ocupar el 48 % de las representaciones pictóricas del muro, que como se discutió anteriormente son las que mayor impacto y recordación visual generan.

Por supuesto, las imágenes fotográficas son más equilibradas, haciendo evidente una realidad distinta y más aterrizada del país, la complejidad radica en que cada fotografía solo tiene un promedio de 20 segundos de exposición y hace parte de una cenefa de imágenes que se repite cada cierto periodo de tiempo, lo que mitiga considerablemente su impacto.

El museo en su visión actual contempla la diversidad y la multiculturalidad como uno de sus ejes de apoyo y lo reafirma cuando declara que no quiere que el Museo Nacional llegue a ser una institución "elitista y excluyente en el campo social y cultural, que no responda a los intereses de los diversos públicos y que no respete las diferencias" (Museo Nacional de Colombia, 2002, p 111), antagónicamente responde desde una puesta en escena en teoría diversa pero en la práctica, anclada a un pasado uniforme, hegemónico; el deshacerse de más de un siglo de una historia contada desde un solo punto de vista resulta más difícil de lo que se pretende en políticas, documentos y lineamientos, por más oficiales que estos sean.

El muro de la diversidad, muestra avances significativos en cuanto a la modernización del museo desde sus aspectos técnicos, tecnológicos y hasta cierto punto su visión plural, ha entendido como institución que no puede actuar pensándose desde parámetros extranjeros, que debe ubicarse al interior de sus propios conflictos, de sus necesidades y de su sociedad, para desde allí convertirse en un espacio reflexivo y un punto de encuentro para la diferencia.

Lo anterior está coherentemente plasmado en diversos documentos, planes, estrategias, guiones, catálogos, es decir ,en teoría, el resultado práctico de lo escrito en un papel se queda corto; visualmente las narrativas múltiples, el multiculturalismo, lo diverso sigue imaginándose desde una sola visión, la reconstrucción del pasado desde la voz que enmudeció por doscientos años se puede ver pero desde los ojos de quien prevaleció en el poder durante todo este tiempo, se abona y aplaude el espacio dado para otras voces, el reconocimiento, pero es razonable dudar de la amplitud y de la imparcialidad de dicho espacio.

9.2.4. La Tradicional Familia Colombiana

Recreando un ejercicio tradicional de la escuela primaria en el cual se pide a un niño hacer un dibujo de familia, donde la mayoría termina plasmando en la hoja la bien arraigada idea de familia impuesta por la tradición político religiosa colombiana: mamá, papá, hijos y detrás, una casa con un árbol en un campo con montañas, idea que difiere diametralmente de la realidad, se parte de este ejemplo para explicar esta dimensión y se intenta hacer un ejercicio similar con el muro de la diversidad y los subgrupos que lo conforman, el resultado sugerido es el siguiente:

Subgrupo de Género Femenino,

Las imágenes del muro ubican a la mujer en roles de madre, trabajo, hogar, campo, ciudad, entre otros, pero este adolece de representaciones políticas, de poder o militares; solo es posible ver un par de esbozos que se alejan a la mujer de su papel tradicional en la sociedad: tres fotografías de guerrilleras combatientes; es de destacar que las fotografías mencionadas

se incluyen dentro de una de las pantallas que pertenece al grupo del género masculino, por lo tanto no pertenecen al grupo de mujeres.

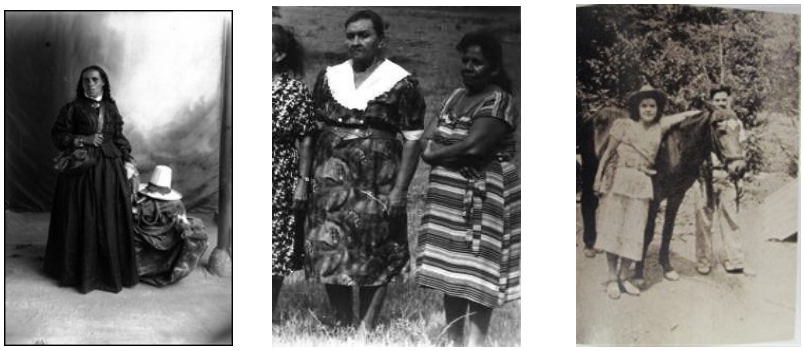


Imagen 32
Mujeres combatientes a lo largo del siglo XX en Colombia

El anterior panorama deja al descubierto el tratamiento del papel femenino no solo al nivel político y social, sino también en la cotidianidad colombiana, de esta manera es necesario recordar que la mujer solo fue ciudadana hasta 1954, antes estaba atada legalmente a una figura masculina (hermanos, padre, esposo, entre otros)[30], lo que de una u otra manera deja entender que el papel femenino en la historia colombiana ha estado supeditado a ciertos roles, así lo propone Suarez (2013) quien afirma que entre finales del siglo XIX y principios del XX, bajo el proyecto de regeneración la mujer pasa de la influencia de la iglesia al ámbito doméstico, capacitándose en economía, política y sociedad, pero para replicar sus ideas en el seno del hogar, "…precisamente, la mujer se concibió con una función: crear buenos ciudadanos aunque a ella misma no se le confiriera este estatus" Suarez (2013, pp 37). Los

[30] Dicha dependencia es posible verla en "el Código Civil colombiano expedido por el Congreso de 1873 y adoptado por la Ley 57 de 1887…en los artículos: 195, si la casada ejerce industria se supone autorización del marido para los actos consiguientes; 2347, de sus hechos, siendo casada, es en ciertos casos responsable el marido." Suarez A. (2013, pp 38)

oficios fuera del hogar que eran aceptados socialmente para ser desempeñados por una mujer eran de maestras, costureras, voluntarias, artesanas, secretarias y enfermeras, en algunos casos.

Lo anterior explica en buena medida que muchas de las representaciones de mujer estén inscritas dentro de estos parámetros, ejemplo claro de lo anterior es el cuadro de la Familia de José Hilario López que muestra a una mujer con las características y lineamientos mencionados anteriormente, al cuidado de sus hijos y con un padre de alta influencia política, pero ausente. Las fotografías, al ir un poco más allá en la historia, permiten ver un cambio sustancial en la forma de representación femenina en el país y sus roles sociales, pero siguen atadas, hasta cierto punto, al imaginario tradicional de mujer, pareciera que el ámbito político, militar o de autoridad está vedado en el muro de la diversidad para la mujer.

La diversidad de la que el muro pretende hablar, se ve sesgada en representaciones femeninas que distan de papel de la mujer en la actualidad, la igualdad de género y el terreno ganado en la historia en cuanto a su aporte en la construcción de la sociedad colombiana, queda restringido a la tímida imagen de mujeres en ámbitos que inevitablemente atañen en su mayoría, al hogar. El hecho de que las únicas representaciones de mujeres combatientes estén incluidas en el sub guion del género masculino permite entender que la concepción curatorial de la sala aún sigue ligada a tradicionales y pasados moldes de representación, haciendo que la versatilidad del mundo femenino, demostrada en los últimos 60 años, aun no sea del todo aceptada y admitida en todas sus dimensiones.

Grupo del Género Masculino

Apenas si deja entrever el rol de padre, pero si enfatiza en la figuración como trabajador, luchador, político y guerrero; la posición tradicional del hombre dentro de la sociedad confiada a la fe católica desde 1886 en la constitución política se hace evidente en las imágenes del muro de la diversidad, incluso hay una serie de fotografías dedicadas exclusivamente a los combatientes, aquí algunas imágenes ejemplo de lo anterior y la pintura que consagra la imagen de Bolívar como prócer en el muro.



Imagen 33
Sin Título
Anónimo



Imagen 34
Cap A. Sánchez
Anónimo

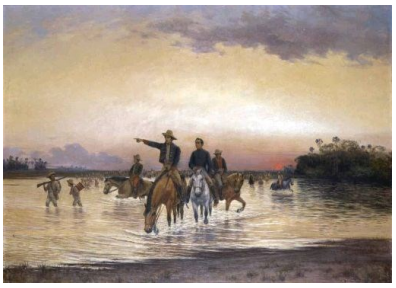


Imagen 35
Marcha del libertador Bolívar y Santander en la campaña de los llanos
Zamora J 1915

Este subgrupo es el que mayor piezas pictóricas posee, y si el grupo femenino adolece de representaciones de poder, militares o políticas, el grupo del género masculino las tiene y en abundancia, pareciera que la construcción del país se yergue bajo las espaldas de los hombres combatientes y sus iluminadas mentes, los aportes de otros sectores de la sociedad existen pero organizados y ejecutados por el género masculino, "blanco" y de elite, por lo menos así lo dejan ver las representaciones de buena parte de la historia colombiana, donde el hombre se muestra en un rol militar, político o de poder.

No es gratuito encontrar en el muro de la diversidad imágenes de militares y políticos, este es un rol tradicional del género masculino), la memoria del pasado esta imaginada de esta manera, la condición de la sociedad estuvo dada bajo parámetros machistas durante mucho tiempo. La actualidad, aunque heredera de dicho pasado, es diferente, hoy se habla de igualdad de género, se intenta un equilibrio conciliador entre diferentes grupos sociales, entre las labores de hombres y mujeres, para no privilegiar unas de otras de acuerdo al género, aunque lo que se presenta en el muro es distinto.

En este sentido, el muro de la diversidad presenta un mundo masculino dominante, los roles de padres o de hogar son muy pocos, dejando entender, por debajo de líneas, que la "igualdad" entre unos y otros aun es un ideal que difiere de la tradición colombiana; plantear desde la curaduría grupos enfrentados de mujeres y hombres, bajo estas condiciones de roles diferenciados desde la tradición, dejan más vacíos que certezas, pues desconocen desde su raíz que el género es un mundo complejo que no se limita a un sexo biológicamente asignado y que seguir ahondando en la brecha entre lo femenino y lo masculino significa alejarse de una representación de lo diverso.

Grupo De Familia e Infancia

En este subgrupo se encuentra uno de los cuadros más llamativos del muro por su tamaño, la familia de José Hilario López de la que se habló anteriormente y algunas representaciones de infancia (prever imágenes 27 y 28) que corresponden más imágenes de "adultos pequeños" que a una representación de niñez como se la concibe hoy: un sujeto de derechos y deberes que debe estar al cuidado de los adultos[31]. Históricamente lo anterior es entendible en la

[31] Otro de los cambios sustanciales de la constitución de 1991 es la inclusión de los derechos del niño "Artículo 44. Son derechos fundamentales de los niños: la vida, la integridad física, la salud y la seguridad

medida en que la condición de infancia es una idea de la modernidad y por ello su reconocimiento está atado a la cultura en la cual se desarrolle, así las imágenes de infancia van a estar sujetas a la idea de niñez de su contexto y época.

Teniendo en cuenta lo anterior y al observar algunas imágenes de los guiones del muro, la presencia infantil pasa casi desapercibida, son mas parte de un proceso social colectivo que un tópico de inclusión para referirse a la niñez desde la actualidad, en otras palabras lo que debería tener un papel protagónico, se pierde entre mares de imágenes femeninas y masculinas que intentan crear "narrativas múltiples" naturalizando, hasta cierto punto, el tratamiento de la niñez como algo superficial y no como un elemento que marca profundamente la historia de un país.



Imagen 36
Representaciones de niños

Por otro lado la familia, eje sobre el cual se fundamentaron y se fundamentan muchos procesos sociales, políticos y culturales en Colombia, se ve en el muro desde una ventana femenina, el hecho de que en las fotografías del sub guion "memorias de familias" haya 42 imágenes que aludan a la mujer (frente a 31 que aluden al género masculino), deja entender que la carga de familia corresponde más a la mujer que al hombre.

social, la alimentación equilibrada, su nombre y nacionalidad, tener una familia y no ser separados de ella, el cuidado y amor, la educación y la cultura, la recreación y la libre expresión de su opinión. Serán protegidos contra toda forma de abandono, violencia física o moral, secuestro, venta, abuso sexual, explotación laboral o económica y trabajos riesgosos." Const (1991, art 44)

Por otro lado, las pocas familias indígenas que aparecen en las fotografías (8 en total) y la casi nula aparición de las familias afrodescendientes (dos) se inscriben dentro de una concepción tradicional de familia católica de preferencia "blanca" (mujer, hombre e hijos). Así es visible en la imagen de los indígenas Wayuu, donde representan una familia adoctrinada bajo la fe y los estándares católicos de la misma. No se trata de borrar el pasado religioso del país, se trata de ver la familia desde modelos más cercanos a la realidad actual del país, donde no es posible hablar de ideales de familia (mamá, papá e hijos) sino de estructuras sociales cambiantes que se adaptan a la diversidad (de cualquier tipo), a los cambios y los retos que plantea un mundo globalizado.



Imagen 37
Familia López J.
Anónimo 1853



Familia Coulson
Philips P 1920



Imagen 38
Indígenas Wayúu y misionero
Hernández G. 1938,

Grupo de Actividades, Fiestas y Oficios

Hace referencia principalmente a la a la clase trabajadora y obrera del país, visualmente la imagen de los "pescadores del magdalena" [32]es una de las más atractiva por su tamaño y tema, al pertenecer al movimiento Bachúe, presenta un lenguaje propio arraigado al pasado

[32] Ver imagen #19

indígena del país, la condición de familia se observa en el niño que es amamantado y que comparte el escenario representacional con el resto de personajes, casi que como un trabajador más.

La representación de los personajes del cuadro en cuanto a raza y etnia no es determinante, al estar influenciado por el movimiento indigenista y el muralismo mexicano, se mueve ágilmente entre lo indígena y lo mulato, dando una idea más cercana del mestizaje propio del territorio colombiano, donde los límites entre etnias y razas han sido tan permeados que ya son una simple línea divisoria que se atenúa con el tiempo y que cada vez más se acerca a la idea de un país rico y diverso.

En este grupo puede observarse la mayor diversidad del muro, la figuración de diversos sectores sociales de jornaleros, campesinos, trabajadores, mujeres, pescadores, entre otros, hacen referencia a la comunidad que no fue visibilizada de manera contundente durante mucho tiempo en las representaciones de nación.

Las dos únicas obras pictóricas del muro que muestran una comunidad son "pescadores del magdalena" y "coco", [33]ambas ratifican la condición mestiza, indígena y afrodescendiente de la población colombiana, son muestra del accionar colectivo en la formación de país, así estas imágenes pueden convertirse en documentos históricos o mejor testigos del crecimiento poblacional de la nación.

Grupo Paisaje Vivencial y Colonizado

Finalmente, para terminar el ejercicio del dibujo de familia es necesario poner todo el panorama en el paisaje del país, los subgrupos A y B de paisaje colonizado y vivencial se

[33] Ver imagen # 14 y # 19 respectivamente

presentan divididos en el guion curatorial, pero en términos visuales y de contenido son muy parecidos. La mayoría de piezas tanto pictóricas como fotográficas muestran el carácter rural y andino del territorio, no hay un equilibrio entre paisaje del interior y el de las costas, el paso de lo rural a lo urbano se desdibuja.

El paisaje rural que muestran las piezas pictóricas es bastante amplio, son 7 pinturas de las cuales 6 son de carácter rural, 4 andinas, 1 selva y 1 paisaje de llanos orientales, la tendencia hacia el paisaje del interior es notoria, lo que responde a la visión del país a mediados de 1800, según Helg, los afrocaribeños y las elites costeras no lograron unirse para superar el provincialismo, " El fracaso de las clases populares y dirigentes en el apuntalamiento de la región costeña permitió a la elite de los altiplanos centrales construir la nación colombiana como andina, blanca y mestiza y minimizar su identidad afrocaribeña" (Helg, 2000, p 222)





Imagen 39
Rio Apulo en San Javier
Ariza G.

Imagen 40
Paisaje Arado 1981
Barrera A.

Así es entendible que el paisaje del interior aislara el panorama costero y por ende a su población, lo que ahondo en la ya existente brecha entre las diversas etnias y culturas. Al mirar las pinturas de "Rio Apulo" y "Paisaje Arado" realizadas en 1950 y 1981, cabe la posibilidad de cuestionar si dicha brecha y preferencia por lo andino sigue vigente, por lo menos, pictóricamente hablando.

En cuanto al guion fotográfico la relación es muy parecida, el paisaje rural supera al urbano, los escenarios costeros aparecen en 8 imágenes en contraposición a las 41 fotografías del

paisaje andino, manteniendo la balanza inclinada hacia las tradiciones representacionales forjadas desde los inicios de la nación colombiana. Es necesario reconstruir los relatos de nación desde un punto vista más equitativo, donde el pasado y el presente sean producto de una sucesión de historias comunes y no la imposición de enfoques unilaterales.

Por otro lado, la obra de Generoso Jaspe "Vista panorámica de Cartagena" 1894, aparte de mostrar el desarrollo urbano del entonces puerto de Cartagena, utiliza la fotografía como fundamento para la imagen.



Imagen 41
Vista de Cartagena 1894
Jaspe G.

El hecho de que solo se encuentre una pintura de ciudad en el muro de la diversidad va en contraposición a una parte su visión "integrar en una narración multivocal y polifónica la historia de Colombia" (Museo Nacional de Colombia, 2002, p 109), pues no es posible integrar una narración histórica desde un solo escenario, desde un país que se ubica visualmente en las montañas, pero su actualidad es urbana, desde un país que sin negar su pasado rural se hizo urbano a fuerza de la violencia y desarrollo industrial impuesto por las condiciones económicas de la sociedad de ese momento.

En Definitiva…

Siguiendo con el ejercicio planteado al inicio de esta dimensión, al realizar un dibujo de la familia tradicional, es posible ver que el muro de la diversidad incluye visualizaciones del

país que no hubiesen sido posibles años atrás, que simplemente hubiesen sido dejadas de lado, como se ha hecho durante mucho tiempo, pero desde una posición tradicional.

Lo planteado por el plan nacional de cultura y las bases para el Museo Nacional del futuro, propone la "Construcción de múltiples narrativas de la historia de los procesos culturales en Colombia" (Museo Nacional de Colombia, 2014, p 7), construcción que a través de los años no se ha hecho, no se ha reconocido y no se ha visibilizado. Al tratar de condensar la diversidad de la población colombiana en un muro, puede pasar que al pretender incluir todo en un mismo lugar, se caiga en las tradicionales trampas del pasado, dejando al descubierto parte de los viejos moldes con los que se ha construido el imaginario representacional del país y que ha ahondado en las existentes barreras entre la población colombiana y la elite dominante.

> "la sociedad brasileñas y la gran mayoría de sus etnias, constituidas por la mezcla de los descendientes de amerindios, africanos y europeos, difícilmente pueden identificar un pasado histórico y especifico como consecuencia del mestizaje que diluyó y ha diluido cualquier rasgo cultural auténtico" (Arrieta, 2008, p 18)

El caso que Arrieta (2008) pone en escena de la sociedad brasileña, no dista mucho del colombiano, los procesos de mestizaje sufridos desde el mismo momento de la conquista y heredados a la fuerza en la colonia y la independencia desdibujan, no un "rasgo cultural auténtico", sino una cultura que se creyó uniforme y que se caracteriza precisamente por esa polifonía cultural, donde lo auténtico no es lo único, es simplemente una de las raíces que forman parte de este país; lo importante no es precisar que raíz es más grande, importante o autentica, lo realmente necesario es encontrar esos puntos comunes de interacción colectiva que logren conectar las diferencias en un mismo lugar, reivindicando el pasado pero sin atarse a él.

9.2.5. La Diversidad de las Minorías

Al referirse al ámbito colombiano, la política de diversidad cultural centra sus esfuerzos en comunidades puntuales:

> La política pública de diversidad cultural hace un especial énfasis en grupos poblacionales específicos: las comunidades pertenecientes a los pueblos indígenas, las poblaciones afrocolombianas, palanqueras y raizales, el pueblo gitano o rom, y los grupos en situación de vulnerabilidad socialmente diferenciados especialmente las mujeres cabezas de hogar, los jóvenes y la primera infancia. (Ministerio cultura, 2001, p 372)

En este orden de ideas, se debe entender que, aunque los grupos antes mencionados tengan prioridad no son los únicos, por lo tanto no se trata de valorar la diversidad del muro en términos de afrodescendencia, indígenas o población vulnerable, se estaría jugando de nuevo a construir solo desde un punto de vista, se trata de develar las relaciones y las historias que se tejen entre los diversos grupos sociales, culturales y étnicos para allí encontrar las voces con las cuales articular ese relato múltiple que se menciona tan asiduamente en el plan estratégico y sobre el cual se fundamenta el guion de la sala y del muro.

La visión de Colombia estuvo durante casi doscientos años mediada por un grupo social específico representado en las elites, de allí que buena parte de las obras pictóricas del muro se refieran a "blancos" del interior del país y la puesta escena de la diversidad este atada a moldes ideales y tradicionales de la nación, dicha imaginería terminó imponiéndose en el territorio gracias, en parte, a una educación entregada a la religión, logrando unificar, a las malas, un credo, una raza y una lengua.

Con la declaración de un país diverso y multicultural, polifónico y con libertad de credo, los imaginarios se vieron en la necesidad de cambiar o desaparecer, para hacerlo hay que reconocer en el pasado los procesos que le dieron vía libre a la exclusión, uno de ellos el blanqueamiento.

El problema de la raza se remonta a la conquista y la colonia, las mesclas entre negros, indios y blancos crearon una gran gama de castas étnicas y de grados de mestizaje que le daban a las personas privilegios según la cantidad de sangre blanca tuvieran en sus árboles genealógicos, esto de por si plantea una exclusión desde el mismo momento de la concepción y también empezó a crear profundas diferencias sociales en la cotidianidad.

> "Aquellos " limpios de sangre" desempeñaban trabajos considerados nobles, como el ejercicio de la jurisprudencia, cargos en las oficinas públicas y en la iglesia. En otras palabras, la burocracia era oficio de nobles. Y todos los trabajos manuales eran labores innobles propias de pardos, mestizos y otras castas" (Friedmann, 1993, parr)

El autor se refiere específicamente a la época colonial, pero esta cita es aplicable a la época de la independencia, pues aunque se dio la libertad a esclavos, los procesos de mestizaje heterogéneos y la división social basada en la raza continuaron por años, se hizo una independencia que simplemente paso de españoles a criollos, lo anterior explica en gran medida que el retrato de Leonardo Infante[34] sea una excepción a la regla, al haberse convertido en patriota "héroe" a un mulato blanqueado por obra y gracia de la colección Franco Rubiano Montoya.



Imagen 42
Leonardo Infante
Franco Rubiano Montoya 1886

[34] Venezolano de nacimiento, llega a Coronel por las guerras independentistas, perteneciente a una familia de esclavos nunca tuvo acceso a la educación, acusado de asesinar al teniente Francisco Perdomo, no se le permitió por ley llamar a juicio al acusado y se lo condenó a muerte sin poder defenderse. Años después de la muerte se comprueba su inocencia y por ello se empieza a considerar un "héroe" de la patria y ejemplo de patriotismo, es así que pasa de un negro esclavo a un mulato patriota.

El concepto de blanqueamiento es dado por Arévalo como:

> "Las actitudes que cada persona negra ha ido implementando en su vida, para relacionarse con los otros, en contextos mayoritariamente mestizos, tanto como en circunstancias en las que se encuentra en medio de negros, incluso los de la misma familia." (2015, p 30)

No sería atrevido decir que el concepto de blanqueamiento no es exclusivo para los negros, sino que es extensivo a toda la población, si la raza y la "pureza" de la misma legitimaban y aseguraban un puesto en la sociedad, entonces entre más blanco el individuo mejor, traducido a los términos de la imagen y teniendo en cuenta que el ideal social era el ser blanco, entonces cualquier retrato debería atender a esta premisa y hacer con la paleta de pintura lo mismo que se pretendía con los procesos de mestizaje, blanquear la raza para llegar al republicano blanco ejemplo de buen ciudadano, entonces no resulta descabellado decir que en el muro los retratos pueden haber sido "blanqueados" de forma masiva desde su origen.

En las fotografías no es posible hacer este tipo de blanqueamiento social, en ese sentido una foto es más confiable, pero dicho proceso no es solo visible en el tono de piel, las costumbres y su mezcla también pueden entenderse como un tipo de blanqueamiento, otra forma de teñir de blanco la cotidianidad para poder subir en la escala social o mejor para unificar la población " el régimen no se basó en el reconocimiento de la diversidad de razas y etnias que poblaron el territorio colombiano, con sus creencias, lenguas y costumbres particulares sino en el intento consciente de borrar las singularidades" (Wills, 2002, p 393).

Las imágenes que abajo se muestran dan ejemplo de lo anterior, las costumbres propias de un determinado grupo social empiezan a cambiar para adaptarse a la sociedad donde se presentan y esta fue otra manera de blanqueamiento, donde se terminan adoptando creencias, lengua y cultura de la estructura social dominante, una respuesta pragmática y pacífica para utilizar lo mejor posible los cambios de condiciones y las ventajas que podrían representar el acercamiento a lo blanco.



Imagen 43
Procesos de Blanqueamiento en costumbres.

Son claros entonces los procesos de blanqueamiento que dieron en el país y que de una u otra manera se reflejan en las imágenes del muro, la integración de diversos grupos sociales, no solo indígenas y afrodescendientes, empezaron a diluirse como etnias diferentes, alejándose o mejor adaptando sus raíces a su contexto; este es un rasgo distintivo de la sociedades lideradas por los "blancos", con el propósito de crear una sociedad de piel blanca, así lo afirma Fredmann (1993)

Décadas de este proceso, generan un imaginario colectivo y una memoria nacional difícil romper, de cambiar; la inclusión y el reconocimiento de la diversidad del país en el papel no son suficientes para transformar la sociedad y sus representaciones; el muro de la diversidad es muestra de lo anterior, incluye en su guion a diferentes sectores poblacionales que se habían dejado de lado en el pasado, pero sin manifestar concretamente las singularidades que los diferencian, nuevamente atados a una representación del mundo ajena a sí mismos.

A diferencia de lo anterior, un ejemplo de la visualización de la riqueza afrodescendiente en sus características, creencias y cultura propia, la dan en el muro de la diversidad, las

imágenes de Wiedemann, Fernando Botero y Enrique Grau,[35] que permiten ver a la cultura afrodescendiente desde algunas particularidades propias de la etnia.

Por un lado Wiedemann, vincula la labor comerciante de una mujer con la exploración de la identidad de las comunidades que habitan el litoral pacífico de Colombia; Coco, se refiere a la cotidianidad de la vida en la costa retratando los oficios diarios de la población afrocaribeña; mulata cartagenera puede ser vista como un remanente colonial al referirse a la condición mulata de la modelo, pero en realidad es la sensualidad de un cuerpo joven y las curvas propias de una mujer afrodescendiente la que le dan fuerza al cuadro.

Es bastante particular que la ahora política de diversidad se centre en grupos tan específicos, como los afrodescendientes, indígenas, mujeres cabeza de hogar y primera infancia, como si al querer resarcir la memoria histórica se pretendiera borrar al resto de la población, lo que se traduce en la misma condición unilateral del pasado pero visto desde los ojos de los ignorados.

Es necesario decir que la sala memoria y nación explora directa y ampliamente el sector indígena, más allá del muro de la diversidad, pero queda en deuda con los afrodescendientes, la población vulnerable, las madres cabeza de hogar, el pueblo rom y la primera infancia, que aparecen en el muro sin pena ni gloria. Si la memoria no es un tiempo inmóvil del pasado, sino la presencia constante de una historia que desestabiliza, lo mejor es encontrar en ese pasado aquellos puntos que le hacen falta al presente y crear un lenguaje heterogéneo,

> A partir de ahí, lo que se configura es la propuesta de un museo articulador del pasado con el futuro, esto es, de la memoria con la experimentación, de la resistencia contra la pretendida superioridad de una culturas sobre otras con el dialogo y la negociación cultural; de un museo sondeador de lo que hay en el pasado de voces excluidas, de alteridades y residuos. (Barbero, 2002, p 59)

[35] Ver imágenes #12 Fernando Botero, #13 Wiedemann, y # 16 Enrique Grau

Si la política de diversidad cultural pretende ver a la sociedad desde la minorías, para reivindicar su accionar en ellas, es necesario decir que las minorías aún están atadas a las elites, que la aspiración de igualdad en el papel, en la práctica es otra; en el muro de la diversidad existe una relación muy parecida, "la inclusión de múltiples memorias y narraciones" se traducen en tímidas imágenes que pictóricamente son una isla étnica en un mar de predominancia blanca y en fotografías que cíclicamente aparecen y tienen solo 20 segundos para poder construir desde las diferencias y similitudes.

9.2.6. Del Plan Estratégico al Muro de la Diversidad

La creación de múltiples narrativas que se propone en los lineamientos del plan en estratégico quedan atrapadas en la categorización de grupos concebidos desde una visión tradicional de sociedad colombiana y de territorio; el discurso visual que busca hacer visible la diversidad del país, se atora en el enfrentamiento entre las pinturas y las fotografías, siendo estas últimas las que mayor contenido en diversidad cultural pueden mostrar, se ven limitadas por la forma de exhibición y por el manejo museográfico que se les da; logrando que apenas sean un recurso efímero que acompaña al contenido pictórico.

Las obras pictóricas se pueden entender en su mayoría como repeticiones infinitas de un pasado académico y elitista, cuya fuerza es reafirmada por la exhibición y la disposición de las piezas en el muro, sin contar que el estilo de estas recuerdan los lazos a las tradiciones europeas, las obras que se salen de este molde se presentan más ejemplos exóticos de algunos sectores por reconocer la riqueza cultural del país, no como un camino a seguir para dibujar narrativas desde diferentes puntos de vista.

Si los postulados del plan estratégico propenden por crear una visión incluyente del contenido del museo y por alejarse de la idea elitista del mismo, el planteamiento visual que hace la curaduría en el muro de la diversidad sugiere lo contrario; la subdivisión en paisaje, hombres, mujeres, familia y oficios sigue entendiendo la sociedad colombiana desde el pasado histórico bien aprendido de la fe católica, dejando al margen la complejidad social que suponen las relaciones humanas hoy en día.

La familia sigue mostrándose como dominio femenino y como estructura ideal de la sociedad, pero nunca por encima del poder político, económico y constructor del género masculino, dicha dicotomía deja por fuera estructuras familiares de diversa índole, no hay mención alguna a la diversidad de género o la construcción de familia desde diferentes puntos de vista; la infancia, juventud o tercera edad son parte de algún grupo del muro pero no se muestra como un eje fundamental para la construcción de su contenido; el paisaje donde todo esto ocurre es rural, permeado por el romanticismo europeo adolece de los cambios sustanciales que transformaron al país de rural a urbano, desconociendo la memoria violenta que en buena parte hizo de Colombia un país urbano a la fuerza.

Lo que se ha mostrado a lo largo del capítulo de hallazgos es una reflexión acerca de forma en la que la diversidad cultural ha sido dibujada en una serie de imágenes que pretenden repensar la historia del país desde múltiples voces, pero que termina incurriendo en relatos de lo diverso desde categorías constituidas en el pasado, la diversidad del muro muestra más una construcción que no entiende a ciencia cierta la manera en la cual puede deshacerse de doscientos años de postulados hegemónicos, sin convertirse en la vitrina útil de políticas momentáneas que obedezcan a postulados políticos más que a las necesidades reales de la sociedad colombiana.

X. CONCLUSIONES

El reto que asume el museo en el plan estratégico, como respuesta a los cambios sustanciales que propone la constitución de 1991 en cuanto a diversidad cultural, es un desafío que requiere pensar la institución desde sus cimientos, el paso de un guion cronológico a uno temático suponen concebir la historia desde puntos de vista que jamás se habían tenido en cuenta para la construcción de su contenido; la inclusión de opiniones diferentes a las mundo académico, provenientes de diversos grupos poblacionales, la necesidad de utilizar nuevas tecnologías, son algunos de los elementos con los cuales se enfrenta dicho reto, la forma para abordarlos y hacerlos parte de las nuevas directrices quedan contenidas en el documento "Plan estratégico 2001-2010", en el cual se basa la curaduría de la sala memoria y nación y por ende el muro de la diversidad.

El anterior documento, en su base teórica y textual clarifica el panorama, deja conceptos y postulados bien concebidos, en otras palabras, textualmente hablando, el proyecto de renovación se plantea sobre bases sólidas; el problema se aloja entre lo trazado textualmente y lo obtenido visualmente, la paradoja radica en que toda la diversidad, la multiplicidad de narrativas, la propuestas tecnológicas, la intención de inclusión y la pretensión de un espacio alejado de la elite, se quedan en el papel. En la práctica, la propuesta del discurso visual retoma viejas fórmulas de exhibición o mejor la exposición de contenidos se hace bajo cánones tradicionales de concepción social, la repetición del pasado "glorioso" de la historia colombiana, se reformula desde la intención de diversidad.

En este orden de ideas, después de hacer un análisis de las piezas del muro de la diversidad, de su contexto, su estilo artístico, la forma de exhibición y las relaciones que se pueden trazar entre los grupos que la curaduría plantea para el muro es posible ver que:

La puesta en escena de un planteamiento temático de los contenidos del museo hace uso de las nuevas tecnologías, generando una ruptura con los tradicionales muros blancos, ajenos e intocables con los que se suele relacionar este espacio, pero se queda en el uso de la tecnología como herramienta novedosa, los contenidos que estas exhiben, como las fotografías, se vuelven efímeros, pasajeros, la diversidad a la que pueden aportar se limita a una impresión primaria, a un llamado de atención momentáneo; en cuando al dispositivo interactivo, deja de ser interesante cuando no va más allá de la ampliación de una imagen y de la descripción textual de parte de su contenido; en síntesis, el potencial que la tecnología ofrece a un cambio como el que se plantea, se reduce a un atractivo visual momentáneo, que poco aporta a la visión total de la diversidad que pretende el muro.

La diversidad cultural que se procura desde los lineamientos y que se expone visualmente en el muro, intenta incluir a todos y a todo en una sola pared, tarea no solo titánica sino infructuosa, más aun si se tiene en cuenta que los puntos de vista desde donde se parte para mostrar la diversidad (subgrupos del muro) están férreamente atados a condiciones y concepciones tradicionalistas de la sociedad colombiana. Lo anterior logra que el denominado "muro de la diversidad" presente un discurso visual que muestra muchas imágenes que aparentan la inclusión de diferentes sectores poblacionales pero que en realidad siguen atadas a una visión de elite del museo; en otras palabras, cambio la apariencia pero el contenido sigue anclado al pasado.

El trabajo de construcción de múltiples narrativas de la historia se hizo a partir de la construcción ciudadana, de la inclusión y participación de diferentes sectores sociales desde diversos eventos académicos donde se recogieron diferentes insumos para ponerlos al servicio de la configuración del muro, dichos insumos y opiniones queda relegados a unas cuantas imágenes, el aporte de estas visiones plurales de varios grupos sociales se incluye, pero como parte de subgrupos que evidencian una concepción tradicional de sociedad, así que el museo, que hoy debe necesariamente representar y mostrar su contexto para crear vínculos sociales fuertes con la comunidad, sigue omitiendo, hasta cierto punto, la opinión del pueblo al que pertenece.

La sectorización y subdivisión de grupos que se hace en el muro de la diversidad está sustentada en dinámicas sociales tradicionalistas; la preferencia de un escenario rural a uno urbano deja de lado los procesos sociales de la construcción de la realidad actual e impide hacer un balance entre ayer y el ahora; la división entre grupos de mujer, hombre y familia terminan concibiendo a una familia tradicional (desde el punto de vista católico), que no da espacio para reflexionar sobre la diversidad de género o la complejidad de los procesos familiares en la historia de Colombia y en su actualidad.

La infancia, la juventud y la tercera edad están tímidamente representadas en algunas piezas, la omisión visual de estos grupos sociales evidencia que se adolece de una posición clara sobre el tratamiento de su figuración. Los mencionados grupos visitan regularmente el museo, la poca presencia de imágenes que permitan generar un vínculo representacional directo del contenido con el visitante, logra que dicho espacio siga entendiéndose como un lugar ajeno, una vitrina de imágenes sin anclajes que no dejan entenderlo como propio o como patrimonio de los colombianos.

La deuda del muro de la diversidad con la etnia afro descendiente es bastante notoria, las pocas piezas que se refieren a este grupo social son parte de grupos tradicionales que no evidencia la historia, tratamiento o influencia del mundo afrodescendiente en la creación de país. El muro de la diversidad limita esta palabra a la bien aprendida historia construida y contada desde un punto de vista unilateral y termina incluyendo a la comunidad negra pero desde los parámetros de elite tradicional.

El museo es un espacio que tiene la posibilidad de moverse entre los campos educativo y comunicativo, incluso necesita de ambos, pues el aprendizaje que allí se obtiene está basado en el impacto y el vínculo que el contenido de sus paredes pueda generar en el público, en este orden de ideas, aunque el muro de la diversidad visualmente hablando genera dicho impacto comunicacional su contenido sigue planteando una historia bajo formulas tradicionales, lo que hace que aquella riqueza relacional entre la educación y la comunicación no se potencialice en pro de la construcción de una nueva sociedad, como lo pretende el plan nacional de cultura.

La relación entre comunicación y educación en el museo siempre ha existido, ya que el contenido del mismo sugiere un encuentro directo con el espectador, pero hoy más que nunca esta relación necesita nutrirse si se quiere hacer de la historia y la memoria algo vivo, que sirva de insumo para la construcción de una sociedad mejor y no de una sociedad que termine repitiendo sus errores pasados, por ello es indispensable pensar y evaluar constantemente los contenidos de su interior y potencializar este doble campo de acción que se da en el museo.

XI. BIBLIOGRAFIA

Aparici, García, Fernández y Osuna (2006*). La imagen, análisis y representación de la realidad*, ed. Gedisa. España

Arévalo M. (2015) *Amir Smith Córdoba del Blanqueamiento a la negritud*. Pontificia Universidad Javeriana, departamento de estudios Culturales, trabajo de grado para Magister en Estudios Culturales. Bogotá

Arrieta I. (2008). *La nueva Museología, el patrimonio cultural y la participación ciudadana a debate*. En Participación Ciudadana, patrimonio cultural y museos: entre la praxis y la teoría. Ed Argitalpen Zerbitzua. Bilbao

Barbero J. (2002) *El futuro que habita la memoria.* En Museos en Tiempos de conflicto: un debate sobre el papel de los museos en la situación actual. Museo Nacional de Colombia. Bogotá 26 octubre. pág. 35-62

Barthes R. (1986) *Lo obvio y lo Obtuso: imágenes, gestos, voces*. Ed Paidos. Barcelona

Bernavé M, (2012*). Pluriculturalidad, multiculturalidad e interculturalidad, conocimientos necesarios para la labor docente*. Aportaciones Arbitrarias. Revista Educativa Hekademos. V/ 11 Junio 2012. Pág. 67-76

Borja., H, (2000) *EL objeto-monumento y configuración de la identidad Nacional*. En Museos en Tiempos de conflicto: un debate sobre el papel de los museos en la situación actual". Museo Nacional de Colombia. Bogotá 26 octubre de 2000

Burke P. (2005) *Visto no visto: el uso de la imagen como documento histórico*, ed. cultura libre, Barcelona.

Canclini N. (2007) *El poder de las imágenes, diez preguntas sobre su redistribución internacional. Estudios Visuales*, Revista Acción Paralela N. 4. España. pág. 35-55

Canclini N, (2004) *Diferentes, desiguales y desconectados: Mapas de la interculturalidad*. Ed Gedisa, Barcelona

Canclini N, (1997) *Ideología, Cultura y Poder,* Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires

Canclini N, (1995) *Consumidores y Ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*. Ed Grijalbo. DF México

Canclini N. (1990) *Culturas Hibridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, ed Grijalbo. México

Constitución Política de Colombia. [Const] (1991), 2da Ed, Legis, Recuperado de http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=4125

Cuervo E, (2000). *La historia contemporánea como eje de la relación de los museos con la realidad actual.* En Museos en tiempos de conflicto: un debate sobre el papel de los museos frente a la situación actual. Museo Nacional de Colombia y ministerio de Cultura. Bogotá, pág. 30-34

DANE, Departamento Administrativo Nacional de Estadística (2007) *"Colombia una nación multicultural: su diversidad étnica*. Republica Nacional de Colombia.

Delgado C. (1999) *La educación para la nueva ciudadanía: nuevos retos del museo*. Universidad Simón Bolívar. Dpto de ciencias sociales. Trabajo de asenso para optar la categoría de profesor asociado. Sartenes.

Eco H. (1986) *La estructura Ausente: introducción a la semiótica*. Ed Lumen. Barcelona

Escobar V. (2003) *Imagen De Nación Que Se Construye Y Refuerza En La Sala Emancipación Y Republica 1810 – 1830*. Monografía de Grado. Departamento de Ciencia Política. Universidad de los Andes. Bogotá. Disponible en:

https://biblioteca.uniandes.edu.co/visor_de_tesis/web/?SessionID=L1Rlc2lzXzIwMDRfcHJpbWVyX3NlbWVzdHJlLzAwMDAyNjkzLnBkZg%3D%3D

Finkel M, (2010) *Teoría De La Imagen: Utilización de las tecnologías de las comunicaciones digitales (TCD's) en la edu-comunicación.* Universidad de San Carlos de Guatemala, Ensayo Doctorado en comunicación social. Guatemala

Foucault M, (1973*) Esto no es una pipa*, Ensayo sobre Magritte. Ed Anagrama. Barccelona

Foucault M, (1992) *El orden del discurso*. Tusquets Editores, Buenos Aires,

Friedemann N. *(1993) La saga del negro: Presencia Africana en Colombia*. Pontificia Universidad Javeriana Bogotá. Capitulo castas, mestizaje y blanqueamiento disponible en http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/antropologia/la-saga-del-negro/castas-mestizaje

Galindo L. (2004) *Museos, saberes y diversidad cultural* Boletín Antropológico, vol. 22, núm. 62, septiembre-diciembre, 2004, pp. 369-404. Universidad de los Andes. Mérida Venezuela

Gebauer M. (2009*) "Museos Y Diversidad Cultural: Propuestas Para La Sociedad Multicultural Del Siglo XXI".* Proyecto Final para optar al Magíster en Gestión Cultural. Universidad de Chile, Facultad de artes. Santiago de Chile

Gómez R. (2001) *Análisis De La Imagen: Estética Audiovisual*. Ed. laberinto comunicación. Madrid

Gonzalbo P, (2006) de *"Conceptos, imágenes y representaciones de la niñez en la ciudad de México"* de Alberto Del Castillo Troncoso Historia Mexicana. Recuperado de http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=60056209>

González A. (2009) *Identidad Nacional: Arqueología De Los Relatos Oficiales Del Museo Del Oro.* Pontificia Universidad Javeriana Facultad De Comunicación Y Lenguaje Maestría En Comunicación. Bogotá.

González B. (2000), *¿Un museo Libre de toda sospecha?,* en Museo Memoria y Nación: misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro. Memorias del simposio y IV catedra Nacional de Historia "Ernesto Restrepo Tirado". Museo Nacional de Colombia, Bogotá, pág. 85-97

González S. (2010) Los Museos ¿Para Qué?, Cuadernos de Curaduría, Museo Nacional de Colombia, núm. 10, enero - junio 2010, Recuperado en: http://www.museonacional.gov.co/inbox/files//docs/Museos_para_que%20_01_MAC.pd

Gros C, (2002) *De la nación mestiza a la nación plural: el nuevo discurso de las identidades en el contexto de la globalización*. En Museos en Tiempos de conflicto: un debate sobre el papel de los museos en la situación actual". Museo Nacional de Colombia. Bogotá 26 octubre. pág. 353-363

Guerrero G. (2008) *Existencias Miserandas Y Espacios Del Panóptico*. Cuadernos de curaduría, sexta edición, Museo Nacional de Colombia. Bogotá

Helg A. (2000) *Raíces de la invisibilidad del afrocaribe en la imagen de la nación colombiana: independencia y sociedad 1800-1821*. En Museo Memoria y Nación, Memorias del simposio internacional y IV catedra anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado. Museo Nacional de Colombia, Bogotá. pág. 190-214

Knight Alan (2002) *La identidad nacional: ¿mito, rasgo o molde?* En Museos en Tiempos de conflicto: un debate sobre el papel de los museos en la situación actual". Museo Nacional de Colombia. Bogotá 26 octubre. pág. 119-156

López W. (2013) *Museo en tiempos de conflicto: memoria y ciudadanía en Colombia*. Cuadernos de Museología. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

Mayol, H. (2000) *Multiculturalidad y diversidad cultural*. Escuela de Comunicación Social, Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario, pp 137-150 disponible en http://rephip.unr.edu.ar/handle/2133/293

Mier R, Piccini M, y Zires M, (1990) *Figuraciones sobre culturas y políticas: conversación con Néstor García Canclini* En Culturas Hibridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Ed Grijalbo, México, pág. 349-376

Ministerio de Cultura, (2001). *Política de Diversidad Cultural*. En Compendio de Políticas culturales. República de Colombia. Bogotá. pág. 371-395

Ministerio de Cultura (2014) *Política Nacional de Museos,* Republica de Colombia, Bogotá

Museo Nacional de Colombia (2002) *Plan estratégico 2001-2010 "bases para el Museo Nacional del Futuro"*. Museo Nacional 17 oct 2002

Museo Nacional de Colombia (2015) *Bibliografía Comentada. Proyecto "Renovación del guion y el montaje museográfico del Museo Nacional de Colombia".* Curaduría Historia, arte, arqueología y Etnografía (ICANH). Bogotá

Museo Nacional de Colombia (2014) *Guion Sala 7: Memoria y Nación*. *Proyecto "Renovación del guion y el montaje museográfico del Museo Nacional de Colombia"* Curaduría Historia, arte, arqueología y Etnografía (ICANH). Bogotá

Museo Nacional de Colombia (22/7/2017) “Nacimiento de Museo” Mincultura, recuperado de http://www.museonacional.gov.co/el-museo/historia/nacimiento-museo/Paginas/Nacimiento%20Museo.aspx

Núñez A, (2006) *El museo como espacio de mediación: el lenguaje de la exposición museal.* Re4vista Universitas Humanística N. 63 (ene-jun 2007), Universidad del Cauca, pág. 181-199

Ochoa L, (2008) *Los museos: espacios para la educación de personas jóvenes y adultas.* Revista Decisio. Vol 20. Centro de Investigación y estudios avanzados. México. Pág. 3-13

Orozco Silva Luis Enrique (1983) *El Discurso Filosófico Y Su Función Enunciativa.* Revista Ideas y Valores, Volumen 32, Número 62. Universidad Nacional de Colombia, p. 101-118 disponible en http://revistas.unal.edu.co/index.php/idval/article/view/19114

Pantoja (2007) *La Imagen Como Escritura.* En: El Discurso Visual Para La Historia. Norba Revista de Historia, Vol 20. pág. 185-208

Pineda M, (2013). *Rómulo Rozo, la diosa Bachue y el indigenismo en Colombia 1920-1950*; en Bukara 3, Bitácoras de Antropología e Historia de la antropología en América Latina. Bogotá, Pág. 41-56

Riviere L. (2009) “*Lo ideal en lo visual: arte y república en la Colección Franco-Rubiano-Montoya”*, *Cuadernos de Curaduría*, Museo Nacional de Colombia, núm. 9, julio - diciembre 2009, en: http://www.museonacional.gov.co/inbox/files/docs/ccfranco.pdf

Rodríguez M, y Mora M, (2009) *Comunicación + educación en un museo: nociones básicas*. Ministerio de Cultura y Museo Nacional de Colombia. Bogotá

Rodríguez M, (2008*) Origen de la institución museal en Colombia: Entidad científica para el desarrollo y el progreso*. Cuadernos de curaduría. Vol 6. Ene 2008. Museo Nacional de Colombia. Bogotá

Suarez A. (2013) *La Representación de la Mujer y los Ideales del Pensamiento Colombiano de Finales del Siglo XIX y Comienzos del Siglo XX: la Metáfora de la Falsa Inclusión*, Revista La Palabra. Vol. 24 Ene-Jun 2014. Tunja. Pág. 33-41

Taylor C. (2009) *El multiculturalismo y la Política del Reconocimiento*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México

Torres A. (2017) *Los artistas "Bachues"*. Recuperado de https://www.radionacional.co/detalle-hitos/los-artistas-bachues

Wills O. (2000) *De La Nación Católica A La Nación Multicultural*. En Museos en Tiempos de conflicto: un debate sobre el papel de los museos en la situación actual". Museo Nacional de Colombia. Bogotá 26 octubre. pág. 380-415

Unesco, (2002) *Declaración Universal sobre la diversidad cultural*. Cumbre Mundial Sobre el desarrollo sostenible, Organización de las naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, Johannesburgo

ANEXOS

Anexo #1 Parámetro Compositivo; Análisis de Imagen

Categorías	subcategorías	Descripción
Escala, Forma y proporción	Plano general, plano de conjunto, plano medio, plano detalle, primer plano	Designa específicamente el esqueleto estructural de la obra u obras a analizar
	Formas: geométricas, orgánicas, de curva, rectilíneas, irregulares, accidental	
Espacio	Imagen fija: Abierto, cerrado, vacío, poblado, complementarios, imaginarios	
	Imagen en movimiento: globales, independientes, dramáticos, reales, concretos, virtuales,	
Volumen	Perspectiva geométrica, cromática, frontal, focal, cinética	Se refiere al espacio bidimensional o tridimensional, ocupado por los objetos en su forma expositiva
Peso Visual y línea de lectura	Se definen por: ubicación del elemento, tamaño, formas irregulares, iluminación del objeto, cercanía, dirección de exposición, textura, aislamiento de objetos, zonas de desequilibrio.	Define los puntos de atención o atracción que tiene una imagen o el conjunto de imágenes.
Contenido preliminar	Iconográfico: enumerativo, simbólico, persuasivo, calificativo, comparativo.	La expresividad de la obra es entendida como el mensaje que aporta el conjunto del texto visual, percibir si se presenta un acto narrativo con intensión de expresar un mensaje o son elementos de una exposición sin movimiento

Anexo # 2 Parámetro Técnico Expresivo; análisis de imagen

Categoría	Subcategorías	Descripción
Iluminación	Natural, artificial, uniforme, irregular, gradual, contrastada, intensa, escasa suave, matizada, focalizada, simbólica, manipulada.	Se trata de precisar si la luz constituye una línea de lectura pronunciada o incide con juegos de luz y sombras en el significado que le otorga a la imagen.
Caracterización	Históricos, mitológicos, alegóricos, sociales, caricaturizados, animalizados, humanizados, estereotipados.	Es la distinción de los personajes que se encuentran inmersos en una imagen, bien estén presentes o no en ella. Se trata de describir a través de varios elementos, los personajes a los que se alude en una o varias imágenes.
Montaje	Multimedia, lineal, alterno, paralelo, invertido, retorico, rítmico.	Supone la integración de elementos tecnológicos en la estructura y construcción de una imagen o una escena, con el fin configurar o darle fuerza a un discurso narrativo dentro de la imagen.

Anexo #3 Parámetro Retórico Simbólico

Categorías	Subcategorías	Descripción
Figuras retóricas de adición	Imagen fotográfica y pictórica: donde se hace alusión a imágenes icónicas de otra obra	Son aquellas que se designan por acumulación de elementos en las escenas o las imágenes, que pueden ser o no repetitivos y que sobre todo cargan de contenido y significación a la imagen.
	Imagen por repetición: el mismo elemento repetido varias veces.	
	Imagen por ampliación: donde la proporción de un objeto carga visualmente su contenido.	
	Imágenes de múltiple variación: saturación de elementos tonales cromáticos y texturados en la imagen.	
	Imagen de insistencia o alabanza: cuando un mismo elemento se observa varias veces en diferentes escenas o imágenes.	
	Imagen por derivación: cuando se hace reinterpretaciones de obras en otra técnica u formato visual.	
	Imagen por antítesis: cuando las imágenes se contraponen, mostrando dos opciones diferentes para una misma situación	
Figuras retóricas de alteración	Juegos de iluminación: los que alteran directamente a la imagen y designan una zona puntual de visión.	Surgen a partir de los cambios o modificaciones que sufre el discurso visual, las ambigüedades que puedan percibirse en el desarrollo de las acciones o de la imagen. Las ilusiones creadas en la imagen que crean una sensación ópticas que distraen la mirada. En síntesis los elementos que de una u otra manera rompan con la lectura de la imagen.
	Anacrónias temporales: Cuando en una misma escena o imagen confluyen dos o más tiempos en la misma narración.	
	Trascodificación: en el uso de colores, texturas y formas diferentes a las propias de la imagen o el objeto.	
Figuras retóricas de sustitución	Metáforas: plástica (composición visual), verbales (Contenido oral), ideológicas (relación contenido de la imagen)	Se basan en el intercambio de sentidos de la imagen, ambivalencias entre semejanzas y diferencias de los juegos visuales. Utilizan las metáforas y las metonimias como partes esenciales del análisis; donde la metonimia se refiere a las relaciones directas existentes entre 2 o más imágenes; y las metáforas cuya significación está relacionada con el carácter simbólico de la imagen. Frecuentemente están asociadas a las ironías que expresan ideas que sustituyen un significado por otro.
	Metonimias: causa por el efecto, el efecto por la causa, lo genérico por lo especifico, lo físico por lo moral, la obra por el autor, lo singular por lo plural	

Anexo # 4 Tabla de contenido Subgrupos pictóricos del muro de la diversidad

Subgrupo	Piezas
Paisaje Vivencial	-Panorámica de Cartagena 1894 Jaspe Generoso -Brumas, Cano Cardona, Francisco Antonio (1865/1935) , 1928 -Boquerón , Ospina, Marco (1912/1983) , 1976 -Pantalla rotación fotografías 33 piezas
Paisaje Colonizado	-Paisaje arado , Barrera, Antonio (1948/1990) , 1981 -Río Apulo en San Javier, Ariza, Gonzalo (1912/1995), Ca. 1950 -En la selva, Otálora, Félix María (1896/1961) , 1928 -Marcha del Libertador Bolívar y Santander en la campaña de los Llanos, Zamora, Jesús María (1871/1948) Ca. 1915 -Pantalla rotación imágenes fotográficas 37 piezas
Actividades fiestas y oficios	-Pescadores del Magdalena, Jaramillo, Alipio (1913/1999) Ca. 1940 -Cara indígena, Acuña Tapias, Luis Alberto (1904/1994), Ca. 1932 -Pantalla subguión 57 piezas -Coco, Fernando Botero 1951 (óleo sobre tela)
Mujeres	-Julia Pizano de la Torre, Pizano Restrepo, Roberto (1896/1929). 1929 S. -Luisa Isaza de López, Arcila, Elías, Ca. 1940 S. -Emperatriz Barrera de Groot, Garay Caicedo, Epifanio Julián (1849/1903) , 1894 -María de Jesús Josefa Petronila Frade, Nates, V. J. -Carmen Rodríguez de Gaitán, Torres Méndez, Ramón (1809/1885), Ca. 1852 -Sin título, Wiedemann, Guillermo (1905/1969) , 1954 S -La mulata cartagenera, Grau Araujo, Enrique (1920/2004) , 1940
Familia e Infancia	-La familia de José Hilario López, Anónimo, Ca. 1853 -Pantalla 1 y 2 subguión 50 piezas -Manuel Garay, Garay Caicedo, Epifanio Julián (1849/1903) Ca. 1875 -La niña, Cano Cardona, Francisco Antonio (1865/1935) 1917 -Estudio de joven , Santa María Hurtado, Andrés de (1860/1945) , 1942
Género Masculino	-Dimas Daza, último soldado de Nariño, Montoya, José Eugenio (1860/1922) Ca. 1882 -Pedro Pascasio Martínez, Franco Vargas, Constancio F. 1886 -Leonardo Infante, Franco Vargas, Constancio. Atribuido, Ca. 1880 -Juan José Masutier, M. D. M. Ca. 1850 S. XIX -Ignacio Mariño Torres, Anónimo, Ca. 1821 S. XIX, -pantalla1, 2 y 3 subguión 23 piezas -Froilán Largacha, Gutiérrez, Felipe Santiago (1824/1904) Ca. 1892 S. -Autorretrato, Trujillo Magnenat, Sergio (1911/1999) , 1935

Anexo # 5 (Tabla cuantitativa de categorización de análisis de piezas pictóricas y fotográficas)

aspectos a categorizar	grupo	de ciudad	campesinos	elite	afrodescendientes	indígena	mujer	hombre	niño	joven/adolecente	tercera edad	comunidad
SUBGUION FOTOGRÁFICO												
Habitando mi paisaje (61 p)	A y B	4	7	0	1	0	1	3	2	0	0	4
Celebración y Trabajo (58)	C	0	14	0	15	8	19	16	4	1	2	19
Memorias de Mujeres (26)	D	4	4	1	6	6	26	1	2	6	1	2
Memoria de familia (52)	E	6	7	6	2	8	42	31	32	11	3	2
combatientes (35)	F	0	3	10	0	0	5	27	3	2	3	5
Memorias de Hombres (23)	F	9	3	3	0	3	3	23	1	0	0	10
Subtotal		23	38	20	24	25	96	101	44	20	9	42
OBRAS PICTORICAS												
Paisaje vivencial	A	1	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Paisaje colonizado	B	0	4	1	0	1	0	0	0	0	0	0
Actividades, fiestas y oficios	c	0	1	0	1	1	2	3	1	0	0	2
Género Femenino	D	0	0	5	2	0	7	0	0	0	3	0
Familia e Infancia	E	0	0	2	0	0	3	0	2	3	0	0
Género Masculino	F	0	1	6	1	0	0	8	0	0	3	0
Subtotal		1	8	14	4	2	12	11	3	3	6	2
TOTALES		24	46	34	28	27	108	112	47	23	15	44

Anexo # 6 Ejemplo de Tabla análisis retorico (una pieza pictórica)

SUBGRUPO C	**ADICION**			
	Acumulación	Amplificación	textura	Derivación
Actividades fiestas y oficios				
Pescadores del Magdalena, Jaramillo, Alipio (1913/1999), Ca. 1940	Se representan varios campesinos en una barca de pescadores	es uno de los cuadros de mayor peso visual en el muro, su tamaño se distingue	la pertenencia de los personajes del cuadro a un grupo social está dada por la paleta cromática que se maneja	

SUBGRUPO C	**ALTERACION**		
	Personificación	Anacronía	Trascodificacíon
Actividades fiestas y oficios			
Pescadores del Magdalena, Jaramillo, Alipio (1913/1999) Ca. 1940	campesinos trabajadores, mujeres, niños, de clima cálido y de población rivereña		Los rasgos campesinos de los personajes están acentuados precisamente para hacer referencia al arte nacionalista de la época en la que fue realizada la obra, aunque la construcción formal de los cuerpos obedece a la tradición academicista europea.

SUBGRUPO C	**SUSTITUCION**	
	Metáforas	Metonimias
Actividades fiestas y oficios		
Pescadores del Magdalena, Jaramillo, Alipio (1913/1999), Ca. 1940	Las personas en una balsa hacen referencia a la clase campesina y trabajadora del colombiano. Se refiere a las difíciles condiciones del campesino. Es de notar que se representa la condición de desproteccion de la mujer y su papel en la sociedad.	la referencia es directa al trabajo campesinos de zonas de clima cálido, donde los trabajadores se transportaban en balsa por entre el rio

SUBGRUPO C	**CATEGORIAS PROVISIONALES**		EN COMUN	SECTOR POBLACIONAL
	Urbano y rural	ideal y real		
Actividades fiestas y oficios				
Pescadores del Magdalena, Jaramillo, Alipio (1913/1999), Ca. 1940	rural	real	son campesinos trabajadores, la pintura pertenece a un movimiento artístico nacionalista	campesinos