

IDENTIDAD NACIONAL Y CONFLICTO DE INTERESES

PROCESO DE EXCLUSIÓN EN LA CONFORMACIÓN Y EXHIBICIÓN DEL
PATRIMONIO MATERIAL EN LOS MUSEOS HISTÓRICOS DEL SIGLO XX

ANDRÉS JACOBO CONTRERAS VILLAMIZAR



Instituto Latinoamericano de Altos Estudios

Identidad nacional y conflicto de intereses

Identidad nacional y conflicto de intereses

Proceso de exclusión en la conformación
y exhibición del patrimonio material en los
museos históricos del siglo xx

Andrés Jacobo
Contreras Villamizar

Queda prohibida la reproducción por cualquier medio físico o digital de toda o un aparte de esta obra sin permiso expreso del Instituto Latinoamericano de Altos Estudios –ILAE–.

Esta publicación se circunscribe dentro de la línea de investigación Sistemas Sociales y Acciones Sociales del ILAE registrada en Colciencias dentro del proyecto Educación, equidad y políticas públicas.

Publicación sometida a evaluación de pares académicos (*Peer Review Double Blinded*).

Esta publicación está bajo la licencia Creative Commons Reconocimiento - NoComercial - SinObraDerivada 3.0 Unported License.



ISBN: 978-958-8492-40-7

© ANDRÉS JACOBO CONTRERAS VILLAMIZAR, 2014
© Instituto Latinoamericano de Altos Estudios –ILAE–, 2014
Derechos patrimoniales exclusivos de publicación y distribución de la obra
Cra. 18 # 39A-46, Teusquillo, Bogotá, Colombia
PBX: (571) 232-3705, FAX (571) 323 2181
www.ilae.edu.co

Diseño de carátula y composición: Harold Rodríguez Alba
Edición electrónica: Editorial Milla Ltda. (571) 702 1144
editorialmilla@telmex.net.co

Editado en Colombia
Edited in Colombia

*Hay hombres que luchan un día y son buenos.
Hay otros que luchan un año y son mejores.
Hay quienes luchan muchos años y son muy buenos.
Pero hay los que luchan toda la vida, esos son los imprescindibles.*

BERTOLT BRECHT (1898-1956)

CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS	13
INTRODUCCIÓN	15
CAPÍTULO PRIMERO	
AMBIENTES Y GUSTOS EN EL ÁMBITO DE LO PRIVADO. CONSTRUCCIÓN DE COLECCIONES COMO REFERENTE DE UN PASADO MEJOR	
I. El coleccionismo en la burguesía: del misterio íntimo a la luz pública. La pasión por los objetos en la vida de Luis García Hevia y Alberto Urdaneta	19
II. Comercio de antigüedades, buscando joyas entre los rincones perdidos. El caso de Eduardo Santos y Antonio Cancino Jaramillo	31
A. Eduardo Santos Montejo, filántropo e insigne benefactor de la cultura en Colombia en la segunda mitad del siglo xx	43
B. El anticuario más vetusto de Bogotá. ANTONIO CANCINO, librero, coleccionista y meticoloso mercader de objetos del pasado	45
	49
CAPÍTULO SEGUNDO	
LA MEMORIA HISTÓRICA EN EL ÁMBITO DEL MUSEO	55
I. Contexto de los museos históricos	60
A. Museo Histórico de la Quinta de Bolívar	60
B. Casa Museo del 20 de julio de 1810	65

CAPÍTULO TERCERO	
¿PARA QUÉ COLECCIONAR Y MUSEALIZAR LA VIDA Y OBRA DE LOS GRANDES PRÓCERES?	69
CONCLUSIONES	93
RECOMENDACIONES	97
BIBLIOGRAFÍA	99
ANEXOS	105
ÍNDICE ONOMÁSTICO	115

ILUSTRACIONES

Imagen 1. <i>Interior santafereño</i>	23
Imagen 2. <i>Detalle interior casa quinta en la avenida Santiago de Chile. Sala con mobiliario estilo Luis xv</i>	24
Imagen 3. <i>Detalle interior casa quinta en la avenida Santiago de Chile. Sala con mobiliario estilo Luis xv</i>	25
Imagen 4. <i>Detalle interior casa quinta en la avenida Santiago de Chile. Sala con mobiliario estilo Luis xv</i>	25
Imagen 5. <i>Detalle interior casa quinta en la avenida Santiago de Chile. Conjunto arquitectónico de la chimenea principal ubicada en el salón del comedor en el que destaca la figura que hace alegoría al vino</i>	26
Imagen 6. <i>El Salón (1887)</i>	27
Imagen 7. <i>Alberto Urdaneta</i>	33
Imagen 8. <i>Tarjeta de visita. Copia de albúmina sobre papel. Luis García Hevia vestido de gran maestro masón</i>	33
Imagen 9. <i>Corona ofrendada por el Perú al Libertador Simón Bolívar</i>	37
Imagen 10. <i>Guirnalda cívica ofrendada por el pueblo de Cuzco al Libertador Simón Bolívar</i>	38
Imagen 11. <i>Tintero de Simón Bolívar</i>	38
Imagen 12. <i>Escribanía de Simón Bolívar</i>	39
Imagen 13. <i>Gabinete de curiosidades del médico, naturalista y coleccionista danés OLAUS WORMIUS (1588-1654)</i>	41
Imagen 14. <i>Copa para vino con el retrato de SIMÓN BOLÍVAR</i>	42

Identidad nacional y conflicto de intereses

Imagen 15. EDUARDO SANTOS en compañía de su esposa LORENCITA VILLEGAS	45
Imagen 16. <i>El anticuario Antonio Cancino en su almacén, rodeado de las piezas que comerciaba</i>	50
Imagen 17. Detalle del membrete que encabeza un recibo presentado por ANTONIO CANCINO de algunos objetos vendidos a la Quinta de Bolívar el 28 de octubre de 1931	52
Imagen 18. <i>Portada de la Quinta de Bolívar</i>	60
Imagen 19. <i>Sala dedicada a Eduardo Santos en el Museo 20 de julio de 1810</i>	63
Imagen 20. Sala Nariño	64
Imágenes 21 y 22. <i>Sala de Juego y Alcoba. Álbum Quinta de Bolívar</i>	64
Imagen 23. <i>Fachada del Museo del 20 de julio de 1810</i>	65
Imagen 24. Vista de los Cuadros de Costumbres exhibidas en el vestíbulo del segundo piso	68
Imagen 25. Afiche de la exposición <i>Bolívar sin tiempo</i> . Casa Museo Quinta de Bolívar	82
Imagen 26. Detalle de la oferta de actividades en la página de internet de la Casa Museo Quinta de Bolívar	84
Imagen 27. Detalle del montaje de la base del florero en la exposición de <i>Restaurar para el Bicentenario. Habla el Florero, hable con él</i>	85
Imagen 28. Montaje de la <i>Tienda de José González Llorente</i> , inaugurada en 2010	86
Imagen 29. Actividad con niñas y niños de primaria acompañados por un miembro del equipo educativo del museo	88

AGRADECIMIENTOS

Todo este periodo de investigación no hubiera tenido los frutos sin el aporte indispensable de muchas personas e instituciones a las que quiero agradecer.

A WILLIAM GAMBOA y ÁNGELA PARRA, quienes sabiendo mi gusto por coleccionar, intervinieron significativamente en el desarrollo de este proyecto disfrutando de igual forma de cada espacio de reunión para leer y releer cada uno de los capítulos. A MARÍA MARGARITA VARGAS RUBIO mi única compañera sobreviviente en éste periplo por museos, profesores y trabajos.

A mi familia le dedico este trabajo porque estuvieron muy atentos a su desarrollo y su apoyo incondicional le dio alas y fortaleza a este periodo de estudio. Y de manera especial a ERNESTO MATALLANA PÁEZ por ser la base de éste proyecto y demostrar que el coleccionismo de antigüedades es algo cíclico y perenne en la humanidad.

Dentro de este proceso de búsqueda debo mi gratitud a DANIEL CASTRO BENÍTEZ, director de los museos Casa Museo Quinta de Bolívar y Museo de la Independencia Casa del Florero por la generosidad y apertura en sus aportes. De igual manera al equipo de trabajo de las dos instituciones. A la anticuaria MARÍA CRISTINA CANCINO por su colaboración con la historia y memoria de su padre ANTONIO CANCINO.

No puedo dejar por fuera a dos personas quienes me dieron una valiosa ayuda; a mi hermano JUAN CARLOS por darle cara a éste trabajo con el diseño de la portada y contraportada, y a SERGIO GONZÁLEZ por la revisión final del texto.

INTRODUCCIÓN

El presente libro propone una lectura desde la museología sobre los procesos de exclusión en la conformación y exhibición del patrimonio material¹ a través del lente sacralizador y el poder legitimador de la Casa Museo Quinta de Bolívar fundada en 1919 y el Museo de la Independencia-Casa del Florero, creado en 1960. Ambos inaugurados en el siglo xx, pero enraizados en ideologías y gustos del siglo xix.

Ambas instituciones compartían un fin determinado: convertirse en templos laicos con su respectiva jerarquía de personajes ejemplares, desde el *Padre de la Patria* hasta todo aquel que, a través de sus hechos, reflejara los ideales de aquellas élites que le consagraban un lugar especial en un monumento vuelto museo.

A través de la investigación se verá cómo este proceso de generación de imágenes sobre los personajes y los momentos de la gesta independentista nació desde el seno de la propia élite colombiana, en especial, la que gobernaba y habitaba en Bogotá. Dicha élite fue formada en Europa y de sus múltiples viajes trajo consigo tradiciones, gustos y elementos que entraron a formar parte de la identidad individual que serán capitalizados e impuestos a la nación que empezaba a forjarse una imagen externa ante los demás países latinoamericanos e internamente comenzaba a sentir una necesidad de escribir la historia patria de Colombia y educar a los ciudadanos sobre el conocimiento del pasado, enmarcado en hitos históricos como reflejo de una preocupación moderna y cosmopolita de nación.

1 El patrimonio histórico cultural puede ser definido como un bien material, natural o inmueble que tiene significado e importancia artística, cultural, religiosa, documental o estética para la sociedad. Extraído de: [www.brasil.gov.br/sobre/cultura-1/patrimonio/patrimonio-material-e-inmaterial/br_video?set_language=es].

En particular, el coleccionismo de antigüedades² por un segmento de la burguesía³ servirá de preámbulo para la necesidad de construir museos históricos, en especial aquellos centrados en momentos de celebración de días patrios. Para establecer una contextualización sobre el mismo fenómeno se tomará la imagen del expresidente EDUARDO SANTOS, quien a través de donaciones, apoyo monetario y propagandístico de su círculo social y su periódico *El Tiempo*, comienza a perfilarse desde 1958 en la Quinta de Bolívar como un generoso personaje público inquieto por la situación de los museos y, a partir de 1959, presidiendo la comisión que escogería las piezas para conformar la Casa Museo del 20 de julio de 1810. Su figura tomará más fuerza como eje central y paterno del nuevo museo inaugurado en 1960 en el marco de la celebración del sesquicentenario del Grito de Independencia.

De igual manera, en este proceso de consecución de piezas encontraremos a ANTONIO CANCINO JARAMILLO, anticuario que desde los inicios del siglo XX incursiona en la compra, venta, avalúo y restauración de antigüedades. A través de su almacén de antigüedades y libros raros, surtió a la Quinta de Bolívar, así como a buena parte de la élite tanto política como artística y a la mayoría de museos de arte e historia de Bogotá, actividad que más adelante asumirán sus hijas quienes vendieron piezas al Museo del 20 de julio de 1810. Su ocupación podría suponerse pionera en Colombia, ya que fue reconocido por aquellos que vendían sus muebles, objetos y obras de arte del pasado, tanto en la capital como en otras ciudades de Colombia y en muchos casos, en otros países de Sur América. El legado y la tradición de ANTONIO CANCINO siguen vigentes hasta nuestros días ya que el almacén continúa activo en manos de una de sus hijas.

-
- 2 El coleccionismo y la acumulación de objetos que conservan su individualidad y se agrupan de manera intencional según una lógica específica. A través de la óptica del coleccionista, el objeto es buscado por su valor esencialmente simbólico, en la medida en que el objeto pierde su utilidad o su valor de intercambio para transformarse en portador de sentido, bajo una protección y expuestos a la mirada. (DESVALLÉES, ANDRÉ. MAIRESSE, FRANÇOIS. Eds.: 2010) Conceptos claves de la museología. [http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Key_Concepts_of_Museology/Museologie_Espagnol_BD.pdf] (p. 28). Extraída el 25 de marzo de 2013.
 - 3 Después de la Revolución Francesa, la burguesía sería la clase social dominante, impulsando cambios sociales como las repúblicas democráticas. Son de igual manera los círculos sociales que manejan la producción y el consumo de la sociedad.

Después de haberse conformado una parte de las colecciones de ambos museos mediante la donación de EDUARDO SANTOS y las compras a ANTONIO CANCINO y sus hijas, entre otros; y de transcurrir algunas décadas de servicio cultural a la ciudadanía, es a partir de los años 1970 que los museos, en particular de América Latina, entran en una crisis enmarcada en lo que ÓSCAR NAVARRO y CHRISTINA TSAGARAKI llaman “falta de ‘relevancia social’, y su ausencia de ‘inclusión”” (NAVARRO, O. y TSAGARAKI, C.: 2009, 5). Lo que les da repercusiones tales como hacer parte de las instituciones que tuvieron severas restricciones económicas dentro de los ajustes estructurales planeados por los gobiernos en tiempos de depresión financiera, en las décadas de 1980 y 1990.

A raíz de estos problemas y de los procesos sociales que buscaban insertar a la población mediante la revisión de la historia, la apertura del espectro social y los derechos de todas las comunidades mediante la Carta Política de 1991, es que los museos se embarcan en modelos museológicos que estimularían, entre otros puntos, la participación de la comunidad en la toma de decisiones y restablecer así su lugar específico en la misma sociedad.

Teniendo en cuenta lo anterior, el proyecto aborda, a partir de cuatro cuestionamientos, dicho proceso de elaboración de un discurso museal manipulado por la élite a través de la consecución de piezas y sus repercusiones inmediatas del contacto con sus públicos.

El primero tratará sobre el rol y las pautas tomadas por ambas instituciones como instrumentos de la élite colombiana para la construcción de identidad en relación a la situación socio-política-cultural del país en el siglo XIX. Es así como se presenta un panorama general del contexto colombiano de fines del siglo XIX y comienzos del XX, haciendo hincapié en los gustos y el coleccionismo de la clase alta en Colombia y su relación con la imagen de nación que proyectan los museos⁴ históricos como los del caso en estudio, tomando en consideración el tipo de piezas adquiridas por compra al anticuario de ANTONIO CANCINO y a través de la donación del expresidente EDUARDO SANTOS MONTEJO, ambos personajes muy influyentes en el círculo del coleccionismo nacional.

4 “Un museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad con fines de estudio, educación y recreo”. Estatutos del International Council of Museums –ICOM– adoptados durante la 22.^a Conferencia General de Viena en 2007.

Con el segundo punto se hará evidencia de cómo dichos procesos de escogencia de piezas y construcción de identidad por parte de la élite tiene implicaciones en el imaginario del ciudadano común al momento de acercarse a los dos museos para contemplar una imagen clasista, discriminatoria y hermética edificada por un pequeño círculo social.

Por último, la tercera parte devela los hechos de la ciudadanía en respuesta al tipo de colecciones exhibidas en los museos, así como el relato manipulado que mantenía maniatada la acción social del mismo: la comunidad deja en su pasado y como un capítulo olvidado la existencia de los museos como parte activa que integra la identidad⁵ y el patrimonio⁶ nacional. La reacción de ambos museos es adoptar las corrientes de la nueva museología y afrontar su rol ante procesos políticos como la Constitución Política de 1991. Las reuniones del International Council of Museums –ICOM–⁷ efectuadas en Latinoamérica y Europa nutren a la Quinta de Bolívar y al Museo de la Independencia, lo que queda demostrado en las actividades que en la actualidad vienen realizando como un proceso de revisión del papel que realiza y su función autocrítica de elaboración de guiones, actividades para todo tipo de público en aras de que el patrimonio conservado tenga una existencia renovada de cara a la dinámica contemporánea de Colombia.

-
- 5 “La identidad cultural de un pueblo viene definida históricamente a través de múltiples aspectos en los que se plasma su cultura, como la lengua, instrumento de comunicación entre los miembros de una comunidad, las relaciones sociales, ritos y ceremonias propias, o los comportamientos colectivos, esto es, los sistemas de valores y creencias [...] Un rasgo propio de estos elementos de identidad cultural es su carácter inmaterial y anónimo, pues son producto de la colectividad” (GONZÁLEZ VARAS, 2000: 43. Citado por MOLANO. O., 2007: 73).
 - 6 “El patrimonio es un proceso cultural o su resultado, que se relaciona con los modos de producción y de negociación vinculados con la identidad cultural, la memoria colectiva e individual y los valores sociales y culturales” (SMITH, 2007 citado en DESVALLÉES y MAIRESSE. Eds.: 2010).
 - 7 Consejo Internacional de Museos, fundado en 1946 con sede en París, se encarga de la promoción y la protección del patrimonio cultural y natural, presente y futuro, material e inmaterial.

CAPÍTULO PRIMERO
AMBIENTES Y GUSTOS EN EL ÁMBITO DE LO PRIVADO.
CONSTRUCCIÓN DE COLECCIONES COMO
REFERENTE DE UN PASADO MEJOR

Este capítulo aborda la contribución que hizo la alta sociedad bogotana en la importación y colección de objetos de valor artístico e histórico, como preámbulo a la construcción del imaginario de nación. Todo lo anterior enmarcado en un modelo simbólico de tradición, elegancia y gustos heredados de países europeos, como Inglaterra o Francia, lo que se vio permeado con la estructura de identidad nacional maquinada por el Estado.

Un ejemplo de importación de objetos y costumbres por medio de los viajes realizados a la capital francesa se puede ver en el caso de JOSÉ ASUNCIÓN SILVA, poeta y coleccionista colombiano (1865-1896). El escritor CRISTÓBAL PERA (PERA, 1996), investigador de la estadía del poeta en ésta ciudad, muestra la importancia vista por los latinoamericanos de realizar un viaje por Europa como parte de su formación intelectual y su aspiración de alcanzar notoriedad por medio de la permanencia en una ciudad tan moderna y desarrollada como París, así lo demuestra cuando dice:

En la imagen de París se concentran todos los anhelos de unas nuevas burguesías hispanoamericanas que, a mitad del siglo XIX, enriquecidas por el comercio, buscan un modelo de ciudad y de comunidad que las aparte definitivamente de la sociedad colonial que ha dejado atrás la independencia [...] la importación de toda clase de objetos, modas y costumbres de París, que aporten a estas nuevas burguesías, deseosas de acceder a los bienes que disfrutaban las burguesías europeas, los símbolos de su nueva condición social. (PERA, 1996:116)

Los espacios domésticos tanto de la nueva burguesía así como del ciudadano común, se describen en las obras de los escritores del siglo XIX

siendo un “fiel retrato” de la forma como se disponían muebles y objetos en un lugar determinado, hecho que quizá fue utilizado por quienes fundaron y organizaron los museos: Casa Museo y Biblioteca Quinta de Bolívar (1919) y la Casa del 20 de julio de 1810 (1960).

La Sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá y la Academia Colombiana de Historia, instituciones a quienes fue encomendada esta tarea por parte del Gobierno Nacional, al mismo tiempo hacían parte de la clase social y económica de quienes ostentaban el poder. Buscando legitimar su pensamiento y sus proyecciones alrededor de la creación de museos históricos que revelaran la vida y obra de sus antepasados a través de adquisiciones, legados y petición de piezas a otros museos, bibliotecas y edificios gubernamentales, para luego poner en exhibición dichas piezas involucradas en el texto que comenzaron a escribir y que tuvo claros elementos de exclusión para quienes no pertenecían a dichas élites.

Las piezas que construyeron el acervo de ambos museos son resultado del fenómeno socio-cultural que se dio en Colombia en el transcurso del siglo XIX e inicios del XX; con el florecimiento económico de algunas capitales del país y la consolidación de una clase burguesa influenciada por el estilo de vida europea por medio de los viajes que, como vimos antes en el caso de JOSÉ ASUNCIÓN SILVA y como se verá más adelante con ALBERTO URDANETA, servirán como molde de las aspiraciones personales por cambiar la imagen de una nación que acababa de salir de la época colonial, teniendo pocos años de soberanía, reacomodándose a su nuevo papel de país y cuyos intereses abarcaban todo aquello que fuera novedoso, evocador y moderno para la época. Una clase que según la opinión de las investigadoras GUILLERMINA SINNING y RUTH ACUÑA:

[era] culturalmente emergente y esnobista porque se entusiasma con lo importado, con lo que considera nuevo o dador de estatus, en un afanoso interés por diferenciarse rápido y notoriamente de los sectores populares [...] asumirá como propios otros gustos que difícilmente perduran en su memoria por la inestabilidad misma de su condición naciente; por ello oscila entre los ideales de progreso, civilización y modernidad ciudadanos, y un tradicionalismo conservador que valora el pasado parroquiano propio de sus orígenes rurales (SINNING. ACUÑA, 2011: 20)

Lo anterior puede ser constatado con las piezas exhibidas en la primera Exposición Nacional de 1886. La investigadora MARTA FAJARDO (1987: 6) habla de lo mucho que reveló este evento sobre el gusto de la burguesía nacional “poco exigente y cultivada, que se conformaba con copias de algunos artistas de renombre, medianos paisajes y retratos familiares”.

Esa clase naciente de la burguesía capitalina compuesta, según la historiadora ANA MARÍA OTERO, por “empresarios y políticos de las provincias, junto con ricos comerciantes y terratenientes de la capital” (OTERO, 2009: 26), comenzó a tener un interés por el coleccionismo privado de piezas, al querer reunir objetos y muebles tanto del pasado local, como de los provenientes de Europa, ya fueran de la antigüedad o modelos imperantes en ese momento. Esto contribuyó a una revaloración de los objetos, es decir, el cambio del uso original como elementos utilitarios, a ser portadores de una historia o tener conexión con un personaje o poseer valores estéticos. Todo esto se encaminó en un proceso de adquisición, conservación y construcción de colecciones privadas y museos de las que se hablará luego con más amplitud.

Los cambios paulatinos que tuvieron las casas en Bogotá a fines del XIX, en lo referente a tipos y estilos de mobiliario usados, los podemos encontrar en dos apartes del libro *Reminiscencias de Santafe y Bogotá* (CORDOVÉZ, 1893), del cronista payanés JOSÉ MARÍA CORDOVÉZ MOURE (1835-1918), quien vivió gran parte de su vida en la capital. El primer párrafo hace una descripción detallada de los espacios domésticos bogotanos de la clase media⁸:

En Santafé se vivía modesta pero confortablemente. Las casas eran de un solo piso, en lo general: todas las piezas estaban esteradas, porque el lujo de la alfombra sólo se conocía en las iglesias [...] El mobiliario de las salas no podía ser más modesto: canapés de dos brazos en forma de S, sin resortes y forrados en filipichín de Murcia (hoy tripe⁹); mesitas de nogal á estilo LUIS XV, sobre las cuales ponían floreros de yeso bronceado, con frutas imitadas de colores naturales; estatuas de lo mismo, que representaban La Noche y el Día, con un candelero en la mano; cajones del Niño Dios, de Nuestra Señora

8 Infortunadamente dentro de la búsqueda y hallazgo de textos que hablaban de la forma en que se amoblaban las casas en Bogotá a fines del siglo XIX no se encontró algún ejemplo relacionado con las casas de las clases populares.

9 Tejido de lana parecido al terciopelo.

de los Dolores ó de algún santo, llenos de todas las chucherías y baratijas imaginables, taburetes de cuero con el espaldar pintado de colores abigarrados [...] vitelas en las paredes (hoy cuadros o láminas) que representaban asuntos mitológicos o historias de HERNÁN CORTÉS, descubrimiento del Nuevo Mundo etc. etc. la bomba de cristal suspendida del cielo raso era un lujo que pocos se proporcionaban (CORDOVÉZ, 1893: 4,5).

El siguiente párrafo, también de CORDOVÉZ MOURE indica los cambios y las innovaciones dadas en los gustos de los más adinerados al querer vivir a la manera inglesa o francesa:

El mobiliario empezó a reformarse ó cambiarse [a mediados del xix por los de la clase alta de París y Londres¹⁰] por otro de mejor gusto, entre el cual se contaban canapés y mesas de caoba con embutidos blancos del estilo del primer imperio francés; silletas de paja, espejos de cuerpo entero y marco dorado, grandes grabados en acero que representaban asuntos históricos ó fantásticos, arañas y candelabros de bronce dorado y guarda-brisas, jarrones de alabastro, porcelana ó cristal, alfombra, piano inglés o bogotano [conocido como pianoforte¹¹], alumbrado de velas esteáricas ó lámparas con aceite de nabo; reloj de sobremesa con figuras de porcelana ó de bronce (CORDOVÉZ, ibíd.: 16)

El anterior párrafo da fe del uso de elementos suntuosos para la decoración que a la vista de los contemporáneos generó una imagen de buen gusto, elegancia y que se integró a la dinámica en la que se vio reflejada la élite; la misma que se manifestó en la escogencia y escenificación de los museos históricos. De igual manera, los viajes por Europa, Asia y Estados Unidos realizados por algunos miembros de la alta sociedad bogotana se traslucen en los nuevos conocimientos, las ideas heredadas del trato con ciudadanos de dichos países y el ingreso de objetos y muebles.

El “poder simbólico en el ámbito de lo doméstico” según expresión de SILVA, referido por el antropólogo GAITÁN AMMAN (SILVA, 2000, citado en GAITÁN, 2005: 41) se traduce en la imagen del célebre pintor bogotano RAMÓN TORRES MÉNDEZ (Imagen 1) quien muestra una sala en la que

10 Las modas imperantes en cuanto a mobiliario, objetos decorativos, usos y costumbres ingleses o franceses ingresaron al país por los viajeros extranjeros que en muchos casos vivieron por largos periodos en Bogotá y también por las élites que comienzan a viajar a Europa como parte de su formación académica, negocios o turismo.

11 Los fabricaba el norteamericano DAVID M'CORMIK.

están distribuidos un juego de muebles estilo isabelino¹² acompañados de un clavicordio¹³, instrumento ubicado frente a la joven que nos mira. Los libros en el borde de la ventana y la escupidera en el suelo, el tapete que recubre la esterilla del suelo, el papel de colgadura y las obras casi inconclusas de corte civil, militar o religioso, que cuelgan en la pared y reposan al lado de las partituras sobre el clavicordio muestran un interior como el que describía CORDOVÉZ MOURE y posiblemente éste no difiere de la mayoría de las casonas bogotanas de la burguesía en el siglo XIX, lugares que exhibían piezas de mobiliario con el ánimo de hacer notar la riqueza de los dueños de casa, sus gustos adoptados de las corrientes extranjeras y, al mismo tiempo, dejar en claro la exclusividad que solo el dinero, los viajes y la posición social pueden dar.



Imagen 1. RAMÓN TORRES MÉNDEZ. *Interior santafereño* (Ca. 1874), óleo sobre cartón. Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 2096¹⁴.

12 Mobiliario que toma su nombre por la época de la REINA ISABEL II DE BORBÓN en la segunda mitad del siglo XIX. También conocido como estilo victoriano en razón de las semejanzas con la ebanistería inglesa de la misma época.

13 Instrumento musical de cuerdas y teclado, antecesor del piano.

14 Imagen tomada de: [www.museonacional.gov.co/htm/ev_collections_det.php?id=0000001875], descargada el 10 de noviembre de 2012.

De igual manera tenemos ejemplos de la forma en que la burguesía bogotana de principios del siglo xx decoraba los espacios de socialización. En las imágenes de interiores tomadas en una casa quinta de la Avenida Santiago de Chile (actual Calle 72) (imágenes 2 a 5) es evidente la atracción hacia el mobiliario y el entorno de los salones de preeminencia francesa de fines del siglo xvii a la mitad del xviii; el juego de sala con hojilla de oro, tapizado en brocado de seda decorado con coronas florales estilo Luis xv, el biombo de tres hojas con medallones ovooidales de escenas bucólicas, el candelabro de tres brazos en cristal de Baccarat¹⁵, la figura y el reloj de bronce sobre las consolas, los cortinajes con galerías y la moqueta que cubre toda la superficie de los salones, todos los elementos importados de Europa y, en algunos casos, el mobiliario fue elaborado por ebanistas bogotanos que copiaban y comerciaban con lo que estuviera de moda en cuestiones de decoración para la sociedad. Cabe también destacar el trabajo de yesería en la cubierta, los muros y la chimenea, teniendo en cuenta que ésta tiene un estilo neoclásico que rompe con la unidad del resto de los salones. Dichos ambientes interiores fueron reproducidos y escenificados en las salas de ambos museos como modelo de lo que debía mostrarse en cuestiones de formas de vida, elementos suntuosos cuyo valor de antigüedad y belleza redundara en elementos específicos de las clases altas.



Imagen 2. LABORATORIO TECNIFOTO (Ca. 1930). *Detalle interior casa quinta en la avenida Santiago de Chile. Sala con mobiliario estilo Luis xv.* Gelatina de plata. Colección particular, Bogotá.

15 Ciudad francesa famosa por el conjunto de fábricas de cristalería fundadas en el siglo xviii.



Imagen 3. LABORATORIO TECNIFOTO (Ca. 1930). *Detalle interior casa quinta en la avenida Santiago de Chile. Sala con mobiliario estilo Luis xv. Gelatina de plata. Colección particular, Bogotá.*



Imagen 4. LABORATORIO TECNIFOTO (Ca. 1930). *Detalle interior casa quinta en la avenida Santiago de Chile. Sala con mobiliario estilo Luis xv. Gelatina de plata. Colección particular, Bogotá.*



Imagen 5. LABORATORIO TECNIFOTO (Ca. 1930). *Detalle interior casa quinta en la avenida Santiago de Chile. Conjunto arquitectónico de la chimenea principal ubicada en el salón del comedor en el que destaca la figura que hace alegoría al vino.* Gelatina de plata. Colección particular, Bogotá.

Como afirma GAITÁN AMMAN (2005), existían numerosas tiendas y depósitos especializados en determinados tipos de mercancías, donde los habitantes de Bogotá adquirieron los objetos importados de Francia e Inglaterra como parte de su deseo de estar a la moda europea. El mismo autor anota que la mayoría de los almacenes bogotanos presentaban la apariencia de variadas misceláneas, en las cuales el comprador podía conseguir blancas porcelanas y resonantes copas de cristal, entre otros objetos dignos de importación. El único rasgo que vincula a estos artículos entre sí –según el propio AMMAN– es que se trata de bienes suntuosos de “vanagloriada procedencia extranjera” (GAITÁN, 2005: 57) adquiridos solamente por las personas provenientes de los círculos selectos de la burguesía capitalina, en almacenes situados en la Calle Real. Es así como los espacios sociales de las élites intentaban

asemejarse a modas europeas como la imagen del cuadro elaborado por el pintor austriaco ANTON ROMAKO (Imagen 6).



Imagen 6. ANTON ROMAKO. *El Salón* (1887). Óleo sobre lienzo. Naturhistorisches Museum Wien, Vienna¹⁶.

Todo lo anterior hace pensar que los viajes realizados por las élites al viejo continente no eran con un único propósito académico o turístico, sino que se buscaba el conocimiento de los adelantos llevados por la Revolución Industrial de fines del siglo XVIII y principios del XIX y las ideas liberales emanadas de la Revolución Francesa de 1789. Aquello que vieron en los países por los que itineraron, creó la necesidad de importar los objetos que no se producían en la región para así buscar la semejanza con lo europeo a través del amueblamiento y la decoración de las casas que en efecto hacían parte de la contemporaneidad europea y la búsqueda del desarrollo de la reciente nación colombiana.

¹⁶ Imagen tomada de: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anton_Romako_007.jpg], descargada el 26 de agosto de 2013.

Para la historiadora ANA MARÍA OTERO se trató de un “impacto cultural” (OTERO, 2009: 20) en el cual las élites se vieron comprometidas con la búsqueda de progreso y desarrollo del país. De acuerdo con la historiadora OTERO, el proceso de la élite de consumir objetos de procedencia extranjera –puntualmente de la inglesa– como parte de las transformaciones experimentadas por lo importado cuando cruzan “sus fronteras culturales” se puede denominar “consumo de cultura a cultura” (OTERO, *Ibíd.*), debido a la adopción de nuevos factores de consumo de “bienes ingleses” por ejemplo, cuya finalidad no era otra sino ser reconocida como “una clase alta culturalmente europea” (OTERO, *Ibíd.*: 32). Continuando con OTERO, el uso de productos importados fue un mecanismo creado por las élites cuyo fin primordial era “desafiar, reafirmar y transformar cuestiones de raza, identidad y estatus social” (OTERO, *Ob. cit.*: 33).

La situación socio política del país a finales del siglo XIX y la primera década del XX, caracterizada por un interés gubernamental por la consolidación de la nación, la era de la industrialización, la modernización de vías y el mejoramiento del ferrocarril inaugurado en el gobierno de MANUEL MURILLO TORO, quien obtuvo la presidencia en dos oportunidades (1864-66 y 1872-74) y luego, con el periodo político llamado la Regeneración (1880-1900), que nace durante el gobierno interrumpido de RAFAEL NÚÑEZ (1880-1882 y 1884-1886) cuyo mandato fue constituido por dos facciones políticas, los conservadores y los liberales radicales llamados por BALDOMERO SANÍN CANO “los otros” y “los descastados” (SANÍN, 1915, citado por GUERRERO, 1915: 4) que tuvieron en mente para la nueva nación que se proponía rescatar, como lo expresa el historiador FREDERICK MARTÍNEZ “... dos empresas prioritarias: la instauración del centralismo político y la rehabilitación de la Iglesia como principal actor social” (MARTÍNEZ, 2001: 432). El gobierno de NÚÑEZ invitó a participar en su mandato a los dos principales partidos políticos buscando la unión de un país dividido en estados soberanos dentro de un modelo federalista. Mediante la Constitución Política de 1886 (CALDERÓN, 1895: 82) se garantizaba el derecho al voto y la libertad de prensa, se reconocieron las asociaciones, el derecho al trabajo y a la propiedad. Así mismo, se declaró a Colombia como un país que profesaba la religión católica y con ello la Iglesia retomó la fuerza y el protagonismo en las esferas políticas, educativas y normativas.

Todas estas acciones del Gobierno central de la Regeneración con los seguidores de NÚÑEZ y MIGUEL ANTONIO CARO, finalizan en la presidencia de MANUEL SANCLEMENTE (1898-1900) con dos hechos decisivos y dramáticos para Colombia: la Guerra de los Mil Días (1902) y la separación de Panamá (1903). Viene luego de algunos años el quinquenio de RAFAEL REYES (1905-1910) cuyo mandato buscaba industrializar al país, construir o mejorar el ferrocarril, las vías de acceso a la capital, impulsar la exportación de manufactura nacional, volver accesible la educación a un mayor número de niños y jóvenes. A nivel económico el sector comercial fue el que más se benefició de las importaciones y la inflación enriqueciéndose y constituyendo una nueva élite. Por razones políticas, REYES dimitió de su mandato, dejando el último año de su cargo a otro general conservador, el nortesantandereano RAMÓN GONZÁLEZ VALENCIA.

En el periodo en que nos ubicamos, aquella nueva élite buscó, por medio de estas acciones y la Constitución Política de 1886, conservar su poder, los negocios que venían haciendo con la exportación de productos al exterior y la importación de materia prima, objetos suntuosos, y todo aquello que aún no era posible producir a falta de tecnología, maquinaria y mano de obra experta. Pero, sobre todo, como dice el historiador FREDERICK MARTÍNEZ, nuestro país buscaba a través de las acciones del Gobierno y de las clases altas hacer referencia a las naciones europeas, lo que llega a invadir tanto el debate público como la situación política. Llegando a ofrecer “respuestas, argumentos, discursos, normas, modelos e instrumentos útiles para su doble ambición: construir su propia legitimidad y construir el Estado” (MARTÍNEZ, 2001: 532).

Ambos conceptos serían manejados tanto por el Gobierno como por la élite a través de museos y círculos literarios, sociedades históricas y escenarios artísticos. En particular, los museos que nacían de esa necesidad de construir la identidad para toda una nación de la que, como dice CARLOS MONSIVÁIS (2000) los héroes se convierten en arma poderosa quizá de la primera etapa de secularización del Estado-Nación cubriendo el papel que la Iglesia ostentaba. Haciendo una nueva escenografía para la nación en la que están representados aquellos que son:

... el modelo del habitante del país independiente, siempre esforzado, ya no sujeto a las monarquías, y sólo obligado a respetar las hazañas de precursores y fundadores de la Patria, y la conducta de sus herederos directos, los gobernantes (MONSIVÁIS, 2000: 84).

Esta facultad visible que se le confiere a quien gobierna se convirtió en el manifiesto motor para revelar por medio de la recreación de la historia a través de los museos y sus colecciones todas aquellas hazañas valiosas que deberían perdurar en la memoria colectiva.

El intento que tenían los museos históricos creados en diferentes lapsos como el Museo Histórico de la Quinta de Bolívar y la Casa del 20 de julio de 1810 de convertirse en “escenografía de las naciones”, en nuevos templos civiles con el mismo modelo eclesial por el uso de imágenes, ritos, fiestas, etc., y mostrar los “motivos de orgullo de las colectividades” los hacen portadores del poder legitimador y voceros de los hitos históricos, como lo indica el museólogo ÓSCAR NAVARRO:

Los museos se apropian de la historia y la memoria de la gente y conciben un recuento coherente de los orígenes y desarrollo de la nación-estado para así hallar y (re)presentar un significado en la secuencia lógica de eventos y así crear una “experiencia compartida” (NAVARRO, s. f. 2).

Continuando con NAVARRO, esta experiencia estaba dirigida hacia la generación de un tipo de orgullo por parte de las colectividades para así fomentar el consenso y la identificación con cierto imaginario nacional que pudiera cristalizarse en un grupo de personajes históricos y hazañas basadas en la memoria.

En cuanto a lo que NAVARRO describe como lugar para “fomentar el consenso y la identificación” también habla de que en este proceso, los museos como eje socio-político de los gobiernos guardaban sus intereses “convirtiéndose en una de las instituciones testigo de la dominación de unos pocos centros de poder sobre otros grupos” (NAVARRO, s. f.: 2).

Museos, coleccionistas y Gobierno podían caber en lo que el periodista PHILLIP BLOM opina sobre la acción de conservar colecciones de piezas en museos: “Somos la primera cultura en la historia que endiosa lo viejo solo por serlo, y nuestros museos son baluartes de la conservación de pasados que nos resistimos a dejar morir” (BLOM, 2012: 13).

Aunque se trata de una visión actual sobre la sensación que despierta un museo en este periodista, este testimonio no se aleja de la realidad que encierra el origen de ambos museos quizá también como lo recalca el museólogo FEDERICO GARCÍA SERRANO, por un “afán de poseer objetos admirados o de prestigio” (GARCÍA, 2000: 1). Lo que a continuación se abordará es un panorama del coleccionismo de antigüedades en Colombia, puntualmente los casos de ALBERTO URDANETA y LUIS

GARCÍA HEVIA en el contexto del XIX, y los casos específicos dentro de la investigación con EDUARDO SANTOS y ANTONIO CANCINO en el siglo XX.

I. EL COLECCIONISMO EN LA BURGUESÍA: DEL MISTERIO ÍNTIMO A LA LUZ PÚBLICA. LA PASIÓN POR LOS OBJETOS EN LA VIDA DE LUIS GARCÍA HEVIA Y ALBERTO URDANETA

La mirada hacia atrás [que] se traduce, [en] la añoranza de tiempos mejores y más prósperos del pasado [es lo que] se traduce en el coleccionismo de antigüedades
(YVETTE SÁNCHEZ, 1999: 220).

Con esta idea nos introducimos al tema del coleccionismo de antigüedades por parte de la burguesía colombiana. Siendo quizá el preámbulo de la recopilación de piezas históricas de un grupo de personas que, con el anhelo de agrupar un conjunto de objetos asemejando un museo en casa o tan solo como colección personal, aportaron a la construcción de museos.

Antes vimos cómo eran decorados los espacios de la naciente sociedad burguesa al igual que de las tradicionales familias bogotanas. En este caso, veremos ejemplos de personas que, además de decorar con objetos y mobiliario importado de Europa, construyen una vasta colección de objetos artísticos, científicos, bibliográficos e históricos que para ellos ameritaban ser conservados como legado de aquellos que tuvieron un lugar en la historia y son referente de un pasado mejor. Como se refiere la historiadora AMADA CAROLINA PÉREZ, los personajes ilustres de la independencia “tenían nombre y apellido, y ocupaban un espacio concreto en el tiempo y en la sociedad a la cual habían pertenecido” (PÉREZ, 2011: 131). Más adelante “al ser convertidos en próceres y mártires”, por medio del recuerdo de sus hazañas”, la representación de sus vidas había perdido su contingencia” (PÉREZ, *Ibíd.*) como simples ciudadanos del pasado, al dejar como legado para las nuevas generaciones una memoria ejemplar del valiente hombre o mujer que dio su vida por la causa emancipadora dejándolo todo atrás para que esta nación fuera independiente y soberana. Es así como su virtud será emulada por hombres y mujeres.

Aunque no hemos entrado a hablar sobre la participación del museo dentro de la representación de la memoria de los próceres, encontraremos en los coleccionistas privados una manera de hacerlo a través

de la recolección de objetos para su deleite, dentro de lo que podría considerarse un misterio íntimo conocido por pocos.

Dentro de la misteriosa intimidad de recolectar antigüedades y obras de arte, sobresalen coleccionistas colombianos de finales del siglo XIX y mediados del XX. En algunos casos, las piezas de su colección pertenecieron al Libertador SIMÓN BOLÍVAR y también, obras de arte y copias de famosas piezas de pintores y escultores europeos.

Existían colecciones privadas en Bogotá y otras ciudades de Colombia; algunas centradas en recuerdos familiares y objetos personales de próceres de la Independencia y personajes de gran importancia por sus aportes a la Nación en lo concerniente a la vida social, científica, religiosa, política y económica. Estas colecciones demostraban ante los demás, que sus dueños provenían de familias acomodadas, educadas en otros países y con amplia tradición por más de tres generaciones. Colecciones privadas del siglo XX como la del fundador del Museo 20 de julio de 1810, el historiador y cronista de Bogotá GUILLERMO HERNÁNDEZ DE ALBA (1906-1988) demuestran lo enunciado, cuando lo evidencia la periodista LUCY NIETO DE SAMPER en la entrevista hecha al historiador (NIETO, 1972):

... atesora hermosos objetos que pertenecieron a los antepasados o han sido conseguidos, a lo largo de viajes o descubrimientos en oscuros rincones, en casas de anticuarios [...] dan fe del gusto refinado de los dueños de casa y del conocimiento del valor histórico o artístico de las cosas nobles.

Aunque la presente investigación se centra en la figura del coleccionista privado, el ex presidente EDUARDO SANTOS MONTEJO (1888-1974), quien lega sus bienes a los museos Nacional, Quinta de Bolívar, Arte Colonial y 20 de julio de 1810, se mencionarán dos personajes imprescindibles en el ámbito artístico de finales del siglo XIX quienes también formaron colecciones de objetos, mobiliario y obras de arte colombiano y extranjero.

Se trata de LUIS GARCÍA HEVIA (1816-1887) y ALBERTO URDANETA (1845-1887). Para hablar un poco de ellos, habrá que remitirse a un estudio realizado por la socióloga RUTH NOEMÍ ACUÑA PRIETO (2010) en el que introduce su visión sobre ALBERTO URDANETA (Imagen 7), fundador del *Papel Periódico Ilustrado* (1881) y la Escuela de Bellas Artes (1886), y LUIS GARCÍA HEVIA (Imagen 8), fotógrafo y pintor, como coleccionistas con vocación de pedagogos y protectores del patrimonio. Según la publicación realizada por ACUÑA, ambos pueden considerarse

pioneros de la historia del arte en Colombia e hitos del coleccionismo ya que teniendo la posición social, académica y económica realizaron importantes inversiones con la adquisición de “obras de arte con un fin totalmente cultural” (ACUÑA, 2010: 8).



Imagen 7. RICARDO ACEVEDO BERNAL. *Alberto Urdaneta* Ca. 1905. Óleo sobre lienzo. Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 2120¹⁷.



Página anterior. **Imagen 8.** Anónimo. Tarjeta de visita. Copia de albúmina sobre papel. *Luis García Hevia vestido de gran maestro masón* (Ca. 1869). Colección particular¹⁸.

17 Imagen tomada de: [www.museonacional.gov.co/inbox/files/docs/elsecretario07.pdf], descargada el 4 de abril de 2013.

18 Imagen tomada de: [www.colarte.com//recuentos/G/GarciaHeviaLuis/GarLlam1042.jpg], descargada el 4 de abril de 2013.

LUIS GARCÍA HEVIA ingresa a temprana edad al taller de PEDRO JOSÉ FIGUEROA como aprendiz de pintura y dibujo. A raíz de su cercanía con el famoso pintor FIGUEROA, realiza durante muchos años algunas obras que le darán reconocimiento dentro de la sociedad; nos referimos a miniaturas, retratos al óleo y unos cuantos paisajes. La otra faceta que le dio relevancia en el medio social y artístico fue el uso del daguerrotipo¹⁹ para retratar personajes sobresalientes como políticos y figuras de la sociedad.

GARCÍA HEVIA estuvo en diferentes ciudades de Colombia y en cada una de ellas (Medellín, Bucaramanga y Bogotá) instaló su propio taller de fotografía, ofreciendo sus servicios a personas acomodadas que deseaban, como parte de su posición social, quedar retratadas para la posteridad. Su actividad como fotógrafo introdujo en esas regiones, junto con otros fotógrafos franceses e ingleses, la costumbre innovadora para la época, de retratarse; de alguna manera un medio más económico que los realizados al óleo, pero sólo al alcance de pocos. Además de su oficio en el taller se resalta la labor de HEVIA como el primer reportero gráfico de guerra del país, ya que la investigadora MARINA GONZÁLEZ DE CALA (GONZÁLEZ DE C., 1987) en su artículo “Los precursores de la fotografía en Santander” encontró que en “1862 registra las ruinas a que queda reducido el convento de San Agustín [en Bogotá]” (GONZÁLEZ DE CALA, M., 87).

En el mismo artículo la autora hace referencia a dos sucesos importantes en la historia social y artística de Colombia a mediados del siglo XIX en los que está involucrado el fotógrafo y artista. El primero es la fundación de dos logias masónicas en Bogotá en las que ingresaron personalidades de la élite política como el general TOMÁS CIPRIANO DE MOSQUERA y, por otro lado, funda con otros artistas la Academia de Pintura y Dibujo como un centro educativo privado.

Por último, debemos destacar que la obra de GARCÍA HEVIA fue reconocida por sus contemporáneos y exhibida en dos grandes exposiciones del siglo XIX: la Exposición Industrial de Bogotá en 1841 y la Exposición Nacional de Bellas Artes realizada en el Colegio Mayor de

19 Método de revelado de imágenes al vapor del mercurio de yoduro y bromuro de plata contenidos en una plancha de cobre, fijándose la combinación con cianuro o hiposulfito. *Diccionario Espasa Ilustrado* (2013).

San Bartolomé en 1886, organizada por su amigo ALBERTO URDANETA de quién se hablará en las siguientes líneas.

El otro personaje que nos compete en éste capítulo es justamente ALBERTO URDANETA quien pertenecía a una familia acomodada descendiente de un general venezolano cuya fortuna se derivó del trabajo en las haciendas que poseían. Esa fortuna le dio la oportunidad de viajar y adquirir objetos valiosos de los países que él visitó y “copias de obras de arte de muy alta calidad con lo que hizo de su propia casa un museo y demostró la pasión de URDANETA por el coleccionismo, siendo uno de los primeros coleccionistas de arte del país” (ACUÑA, 2010: 8 y 9.)

Es decir, que su afición al coleccionismo no se limitó a ser disfrutada por él, sus más cercanos amigos y familiares. Es aquí, en donde se contempla un afán de compartir y sacar a la luz pública piezas realizadas en el país o en el exterior, que, como hemos visto antes, muy pocas familias poseían en sus casas, tanto muebles y obras de arte y en el mejor de los casos, estas piezas serían vistas por un círculo pequeño de personas. En ALBERTO URDANETA esa dimensión íntima de distinción se abre para ser un disfrute general, un lugar de puertas abiertas.

Hay que tener en cuenta el contexto político colombiano que vivió el artista para quien “El arte fue concebido [...] como el mecanismo que permitiría la cohesión de la nación en contraposición a las guerras bipartidistas del siglo XIX” (ACUÑA, *ibíd.*: 9), no se trataba sólo de enmendar las heridas que habían dejado las guerras civiles que se ampliaron hasta los primeros años del siglo XX; sino, a la vez y a la manera de URDANETA, a preparar la Nación para crear en ella espacios de disfrute y aprendizaje de la cultura para la sociedad en general. Este caso se asemeja un poco al nacimiento de los museos nacionales europeos en los que al inicio en 1793 sólo ingresaban las élites y más adelante todas las personas tuvieron la oportunidad de acceso, al principio, con un horario restringido al igual que en pocos días de la semana, como parte del modelo de apertura y colectividad moderna, recordando que dichas colecciones fueron posesión de la realeza, personas de la nobleza y comunidades religiosas, que con los movimientos revolucionarios, la mayoría de los acervos culturales pasaron a manos de las nuevas repúblicas.

En una nación fragmentada por luchas entre partidos, pocas oportunidades de educación, vivienda y alimentación cobijaban al ciudadano del común. Mucho menos en lo relacionado al arte, las antigüedades

y los muebles e inmuebles históricos. La misión adquirida por este artista e intelectual se constata con lo que ACUÑA describe como “consolidar una mirada de nación del país y de América Latina”, su misión como intelectual cuyo trabajo incursionó en aspectos tan novedosos como patrimonio e identidad haciendo hincapié en “la necesidad de conservar toda una carga simbólica de conocimiento y de tradición de una nación” (ACUÑA, *ibíd.*: 14).

Recordemos que URDANETA fue el fundador del *Papel Periódico Ilustrado* en 1881, y que a través de su colección y de su periódico buscó generar esa carga simbólica de la nación que estaba formando su identidad por medio de su posición burguesa y todas las ventajas que ello conlleva. Su labor se extendió de tal manera que hizo parte del proyecto regeneracionista de RAFAEL NÚÑEZ, ya que fue comisionado para organizar la Exposición Nacional de 1886 y organizar la Escuela de Bellas Artes. Las imágenes del periódico que acompañaban los textos que hacían referencia a los próceres y los hitos históricos, en especial su febril actividad de reproducir la iconografía de SIMÓN BOLÍVAR, de la que AMADA CAROLINA PÉREZ comenta:

... ayudaba a la difusión de la imagen de BOLÍVAR en tanto se preocupó no solo por elaborar versiones propias de la misma, sino por poner en circulación las representaciones visuales de los héroes de la independencia que habían sido elaboradas por otros autores (PÉREZ, *ibíd.*: 79).

Lo interesante en el aparte anterior es que dentro de la misión propagandista, URDANETA utilizaba objetos que se encontraban en el Museo Nacional y también en su propia colección para reproducirlos en su periódico dentro de lo que denominó JESÚS MARÍA QUIJANO OTERO (QUIJANO, 1883: 333) “nuestro museo de recuerdos patrióticos”, teniendo en cuenta el contexto de la época de URDANETA en el cual muy posiblemente el número de visitantes al Museo Nacional de Bogotá era muy limitado y de igual forma ocurría en su casa museo, la reproducción de las imágenes de dichas piezas en un periódico servía paulatinamente como fuente visual para el conocimiento del patrimonio por parte de las masas.

En las páginas que explican el motivo de reproducir “Dos joyas inapreciables del Libertador SIMÓN BOLÍVAR” (QUIJANO, *ibíd.*: 333); la investigadora PÉREZ encontró que en el número 45 del año II del *Papel Periódico Ilustrado* circularon dos imágenes de objetos pertenecientes

al libertador: la corona que le ofrendó el Pueblo de Cuzco (Imagen 9), propiedad del Museo Nacional, Reg. 2552 (Imagen 10) y guardada en una caja fuerte en la Casa de la Moneda que únicamente se exhibía en las celebraciones patrias; y un tintero que hizo parte de sus objetos personales (Imagen 11). Dentro de la trayectoria de esta pieza se sabe que estuvo en la colección URDANETA, más adelante ingresó al inventario de la Quinta de Bolívar el 11 de febrero de 1945 como donación del Fondo Santos de la Academia de Historia (Imagen 12). Además del tintero, todas las piezas que él guardó en su casa museo y su función pública de educar por medio de ellas, son parte de la tradición de una Nación legitimada por el reflejo de la élite, su gusto y su manera de ver la realidad desde una posición ventajosa emanada de la educación, los bienes poseídos y los viajes al exterior.



Imagen 9. RICARDO MOROS URBINA. *Corona ofrendada por el Perú al Libertador Simón Bolívar* (1883) Grabado. *Papel Periódico Ilustrado*, Año II, n.º 45, 336²⁰.

20 Imagen tomada de: [www.banrepcultural.org/sites/default/files/lablaa/historia/paperi/v2/v2_45.pdf], descargada el 25 de noviembre de 2012.



Imagen 10. GHUNGAPOMA. *Guirnalda cívica ofrendada por el pueblo de Cuzco al Libertador Simón Bolívar* (Ca. 1825). Talla y ensamble de oro con perlas y diamantes adosados. Colección de Historia del Museo Nacional de Colombia, reg. 2552²¹.



Imagen 11. EUSTACIO BARRETO. *Tintero de Simón Bolívar* (1883) Grabado. *Papel Periódico Ilustrado*, Año II, n.º 45, 337²².

21 Imagen tomada de: [www.museonacional.gov.co/htm/ev_collections_det.php?id=0000001875], descargada el 11 de noviembre de 2012.

22 Imagen tomada de: [www.banrepcultural.org/sites/default/files/lablaa/historia/paperi/v2/v2_45.pdf], descargada el 25 de noviembre de 2012.



Imagen 12. ANÓNIMO. *Escribanía de Simón Bolívar* (Ca. 1826). Plata cincelada y decorada. Colección Casa Museo Quinta de Bolívar²³.

LUIS GARCÍA HEVIA es el otro coleccionista que antecedió a EDUARDO SANTOS en la adquisición de piezas, tanto artísticas como históricas. Según la investigadora ACUÑA, GARCÍA además de fotógrafo autodidacta y pintor, tuvo en su casa un conjunto de obras de “GREGORIO VÁSQUEZ, ANTONIO ACERO DE LA CRUZ, una serie de artistas tanto de la colonia como del siglo XIX, objetos de SIMÓN BOLÍVAR como mesas, escritorios y diversos elementos más”. (ACUÑA, *ibíd.*: 19) y fue el pionero de las colecciones de arte, inclusive nos hace pensar que mucho antes que URDANETA, GARCÍA HEVIA ya contaba con un conjunto de obras relacionadas con su oficio.

Al morir GARCÍA HEVIA, su legado queda en manos de su amigo URDANETA, quizá como una forma de transmitir conocimiento, tradición y memoria recopilados por varios años. Este legado enriqueció la colección que URDANETA tuvo en su casa hasta su prematura muerte, pocos meses después de GARCÍA HEVIA.

Al mismo tiempo su colección venía aumentando en forma paulatina, ya fuera con adquisiciones realizadas en Bogotá y también median-

23 Archivo fotográfico Museo Quinta de Bolívar. Ministerio de Cultura.

te lo manifestado por ACUÑA: “URDANETA en cada uno de sus viajes se hace a objetos de muy alta calidad, entre los que se van a encontrar bustos clásicos y copias del Renacimiento”, en un artículo de LÁZARO MARÍA GIRÓN titulado “El Estudio-Taller de ALBERTO URDANETA” (GIRÓN, 1888 citado en FAJARDO, 1987: 5) aparecen en la colección del artista “cuadros, dibujos, grabados y documentos, hasta armas, muebles, joyas, porcelanas, bronces, medallas y objetos precolombinos y una biblioteca de dos mil volúmenes”.

ACUÑA habla sobre lo que el visitante podía encontrar en la casa del artista y periodista “todo tipo de experiencias sobre el conocimiento del arte” de manera que no fuera casual ver en todo ello al coleccionismo como “una labor pedagógica y de ilustración fundamental” (ACUÑA, *ibíd.*: 19). Es posible que quienes ingresaran a la casa-museo de URDANETA fueran en su mayoría estudiantes de pintura ya que el artista impartía clases privadas, sin embargo, queda abierta la duda de si también lo hicieron historiadores y seguidores de SIMÓN BOLÍVAR y la época de la Independencia.

Aunque no se tienen imágenes del interior de su casa, pareciera que se tratara de una caja de maravillas, como las que tuvieron los reyes y príncipes en las que mostraban rarezas y objetos únicos de gran valor que demostraban el conocimiento y poder adquisitivo de su dueño, un lugar como el gabinete de curiosidades del médico, naturalista y coleccionista danés OLAUS WORMIUS (1588-1654) (Imagen 13).

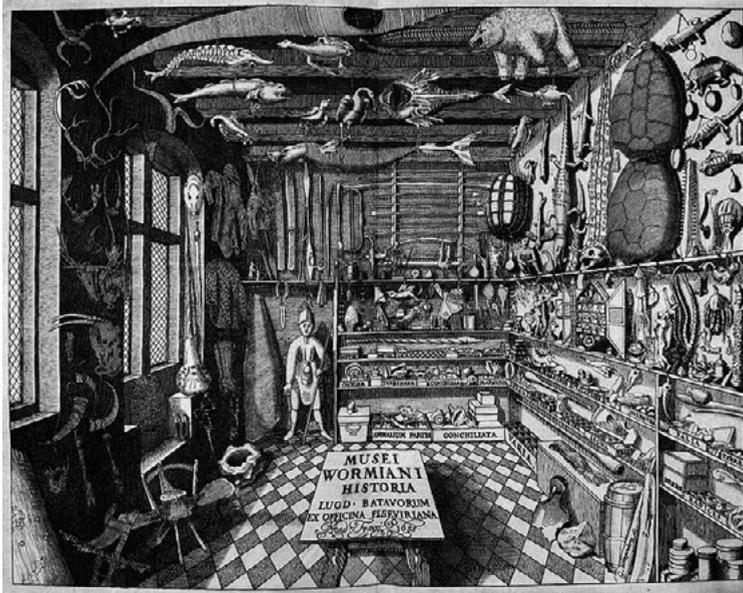


Imagen 13. Gabinete de curiosidades del médico, naturalista y coleccionista danés OLAUS WORMIUS (1588-1654). El grabado aparece en el catálogo de su *Museum Wormianum* (1655)²⁴.

El proyecto de casa-museo según ACUÑA empieza a generar “una mirada sobre la comprensión de la imagen”, un lugar como veíamos antes de puertas abiertas y de igual manera importante “referente de conocimiento, y una estrategia pedagógica para su gran proyecto que va a ser la Escuela de Bellas Artes, fundada [el 20 de julio de] 1886” (ACUÑA, *ibíd.*: 20)

Entonces, después de ver el esfuerzo del artista e intelectual alrededor de su colección para el provecho del público en general, la socióloga explica el final de ese capítulo del coleccionismo colombiano del siglo XIX. Al morir URDANETA, la casa es cerrada, abandonada y saqueada. Quedando muy poco de este patrimonio en manos del Museo Nacional (ACUÑA, *ibíd.*: 25), y también, como lo expresa MARTA FAJARDO (FAJARDO, 1987: 5) otra parte quedó en el Museo Colonial. Lo que ocurrió con

24 Imagen tomada del artículo “Museo: ¿piedra o relámpago? Reflexiones y experiencias en torno a la relación Museo-Públicos”, en *Cuadernos Curatoriales*, n.º 13, Bogotá, Museo Nacional de Colombia, p. 6. Extraído de: [www.museonacional.gov.co/Publicaciones/cuadernos-de-curaduria/Documents/cuadernos13FINAL.pdf], descargada el 26 de agosto de 2013.

la Colección Urdaneta es que no tuvo herederos, ya que su esposa SOFÍA ARBOLEDA muere antes que él y, debido a su muerte prematura, no alcanza a realizar un testamento final de sus bienes. En el desarrollo de esta investigación se encontró otra pieza de la Colección Urdaneta que actualmente hace parte del Museo Mercedes Sierra de Pérez “El Chicó”. Es una copa de cristal con base en plata que muestra la imagen de SIMÓN BOLÍVAR (Imagen 14). Según lo encontrado por la artista BEATRIZ GONZÁLEZ, esta pieza aparece “inventariada en el folleto *Museo-Taller de Alberto Urdaneta* escrito por LÁZARO MARÍA GIRÓN”, con el número 71 que la describe como “Una copa que tiene, en colores transparentes, el retrato de BOLÍVAR, con bigote”²⁵. (GONZÁLEZ, 2011: s. p.).



Imagen 14. ANÓNIMO. Copa para vino con el retrato de SIMÓN BOLÍVAR. Cristal modelado, esgrafiado y acuarela. Base en plata (Ca. 1820). Colección Museo de El Chicó. Registro 2086²⁶.

25 LÁZARO MARÍA GIRÓN. *El Museo-taller de Alberto Urdaneta. Estudio descriptivo*. Bogotá, Imprenta de vapor de Zalamea Hermanos, 1888, p. 71; ENRIQUE URIBE WHITE. *Iconografía del Libertador*, Bogotá, Editorial Lerner, 1967, p. 62.

26 Archivo fotográfico Museo Mercedes Sierra de Pérez “El Chicó”. Sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá.

Similar es el caso de EDUARDO SANTOS quien tuvo una hija, CLARA, que fallece a muy temprana edad, y sería la única heredera de su vasta colección, y también su esposa LORENCITA VILLEGAS (1892-1960) muere algunos años antes. La diferencia radica en que el ex presidente realiza su donación en vida, dejando estipulado las entidades públicas que recibirían las piezas de su colección y sus acciones en pro del fomento del patrimonio nacional como lo fue la Junta del Fondo Eduardo Santos de la Academia de Historia, su actuación en el campo cultural no se limitaría sólo a eso, como se verá más adelante en este trabajo.

II. COMERCIO DE ANTIGÜEDADES, BUSCANDO JOYAS ENTRE LOS RINCONES PERDIDOS. EL CASO DE EDUARDO SANTOS Y ANTONIO CANCINO JARAMILLO

Como resultado del emergente fenómeno del coleccionismo, empiezan a surgir a inicios del siglo XX en Bogotá y otras ciudades prósperas económicamente, almacenes centrados en la venta de antigüedades que suplían las necesidades de la burguesía colombiana en la búsqueda, seguimiento y adquisición de muebles y objetos. Esta relación de conveniencia entre ambas partes la podemos ver en lo expresado por el historiador JOSÉ LUIS CANO (2001).

... puede encontrarse una relación estrecha entre los anticuarios y los coleccionistas de la burguesía enriquecida por la industria [...] con la finalidad de legitimarse como clase social ascendente, [que] irá apropiándose poco a poco de los valores culturales (CANO, 2001: 19).

Uno de los primeros almacenes en Bogotá, dedicados al comercio de libros, muebles, y cualquier objeto del pasado, inclusive arqueológicos, fue el anticuario de ANTONIO CANCINO JARAMILLO, de quien se hará mención con profundidad más adelante. Por ahora, podemos decir que, como coleccionista innato, buscaba lo que él consideraba joyas entre los rincones perdidos y que luego exhibiría en su tienda. Las características de estas piezas son descritas, continuando con CANO como objetos con:

... factores de rareza y escasez relativos, bien a la propia producción de un artista, bien en lo tocante a las obras del pasado, al inexorable paso del tiempo y a la disminución de su número (CANO, ibíd.: 28).

Dejando claro que la visión del coleccionismo de antigüedades toma la “idea de gusto estético proyectada hacia una adquisición determinada

desde el momento de que [...] queda constituida por ejemplares únicos, esencialmente insustituibles e irreproductibles” (CANO, *ibíd.*). FRANK ARNAU (1961) explica con más detalle esa relación simbiótica existente entre la apertura de negocios de antigüedades y el florecimiento de la creciente clientela coleccionista colombiana. Según él varios motivos le dan existencia al negocio de las antigüedades: la afición, las tendencias de la moda, el sentido de la belleza, la acumulación de capital reflejado en poseer piezas por vanidad, que dan un estatus a su dueño y “el deseo de pavonearse a los ojos de los demás mediante el valor de los objetos coleccionados y elevar de este modo el propio prestigio personal” (ARNAU, 1961: 20).

Como vimos en los dos párrafos anteriores, el coleccionismo de antigüedades, conformado por círculos sociales restringidos a la élite, buscaban a través de la posesión de antigüedades tres aspectos: la legitimación como clase social ascendente, el gusto estético hacia las obras del pasado y el prestigio personal a través del valor de los objetos coleccionados. A esto se le suma lo expuesto por PIERRE BOURDIEU que tomando una cita de MARCEL PROUST habla del “arte infinitamente variado de marcar las distancias” (PROUST: s. f., citado por BOURDIEU, 1988: 63) cuando se habla del uso de “bienes simbólicos” por parte de un segmento de la sociedad como un acto de marcar profundamente los “contrastes privilegiados que acreditan la ‘clase’” (BOURDIEU, *ibíd.*). Con los ejemplos vistos de GARCÍA HEVIA y URDANETA podemos aportar un aspecto más, el interés por contener a través de los objetos la historia y el legado que viene del pasado, sin los objetos el olvido y la pérdida de memoria serán demolidos por la modernización y los cambios de gusto.

Por otra parte, la colección de EDUARDO SANTOS es una demostración de un deseo particular de atesorar objetos del pasado como registros materiales de valor histórico, siendo esto una acción heredada de los coleccionistas del siglo XIX, en palabras de BOURDIEU “poseer lo ‘antiguo’, es decir, esas cosas presentes que pertenecen al pasado –la historia acumulada, atesorada, cristalizada...” (BOURDIEU, *ibíd.*:70). Más adelante, dichos objetos, donados por él y contextualizados en museos centrados en un periodo de la historia de Colombia atraerán aportes económicos así como donaciones de amigos y conocidos del ex presidente, como muestra de patriotismo y también como un legado de las élites que pueda dar fe de su riqueza y generosidad personal al servicio del país para la creación de un modelo de identidad nacional y lugares de la memoria histórica visto así por sus contemporáneos.

A. EDUARDO SANTOS MONTEJO, filántropo e insigne benefactor de la cultura en Colombia en la segunda mitad del siglo xx

Fue EDUARDO SANTOS MONTEJO (1888-1974) presidente de Colombia durante el periodo de 1938-1942 (Imagen 15), quien además de político del Partido Liberal incursionó en el periodismo trabajando inicialmente como redactor para el diario de quien fuera su futuro suegro, ALFONSO VILLEGAS. Más adelante SANTOS compraría *El Tiempo* y se casaría con LORENZA VILLEGAS dando un empuje tal a la empresa, que años más tarde se convertiría en el periódico de mayor circulación nacional. De igual forma, fue miembro correspondiente de la Academia Colombiana de Historia y director de la misma de 1959 a 1962. Fue uno de los coleccionistas privados que donó la mayor parte de sus piezas históricas a los museos Colonial, Nacional y a los dos museos que hacen parte de esta investigación en el que, CRISTINA CORSO y JUAN DARÍO RESTREPO encontraron que “apoyaba la idea que el futuro ciudadano colombiano conociera no sólo las historias sino las imágenes de los héroes” (CORSO y RESTREPO, 2009).



Imagen 15. ANÓNIMO. EDUARDO SANTOS en compañía de su esposa LORENCITA VILLEGAS (Ha. 1940)²⁷.

27 Imagen tomada de [www.colarte.com], descargada el 5 de junio de 2012.

Al igual que ALBERTO URDANETA, el ex presidente también pensó en el uso de las imágenes de los héroes como parte de la educación. Por un lado, URDANETA usaba las imágenes como canon para los estudiantes de pintura de la Escuela de Bellas Artes y el conocimiento de la producción europea a nivel artístico, sin olvidar el uso de éstas para su periódico. EDUARDO SANTOS interpretó ese poder de la imagen como un proceso evangelizador laico en el que se reconocerían históricamente aquellos personajes modelo de ciudadano para las futuras generaciones.

A partir del documento “Casa Museo 20 de julio libro de compras y donaciones”, la donación Santos ingresó a la Quinta de Bolívar en dos tandas, la primera en 1951 (Museo, s. f: 709) de la que no se tiene un listado preciso y la última en septiembre de 1958, en diciembre de ese mismo año retira 67 piezas que el museo tuvo en calidad de depósito transitorio, algunas de ellas ingresarían más adelante a la colección de la Casa Museo del 20 de julio de 1810. El total de la donación era de 115 piezas que comprendía cuadros, escritos autógrafos o impresos y otros objetos. Algunas provenían de la “Sala Eduardo Santos” del Museo Nacional inaugurada en 1959 y otras de su domicilio en Bogotá.

En el caso del Museo del 20 de julio de 1810, fueron encontrados varios registros: 43 piezas entre manuscritos, cuadros, grabados y objetos varios (ver Anexo 1), con fecha 30 de septiembre de 1960²⁸. El documento muestra qué piezas entregaba SANTOS como prueba de su apoyo incondicional a la Casa Museo recién fundada. Piezas estelares como la copia del Acta de Independencia impresa en París en 1850 por la Casa Lemercier, que, apoyaba la idea de identidad nacional al mostrar un documento con las firmas de los signatarios que estaban reunidos en 1810 en el proceso independentista con la Corona Española. Otras piezas fundamentales en la elaboración de la identidad son los retratos de próceres, entre hombres y mujeres que tuvieron protagonismo en los hechos revolucionarios posteriores al Grito de Independencia. Recordemos que para el ex presidente la imagen de los personajes históricos era un móvil para la educación y la formación del nuevo ciudadano colombiano. Como reconocido coleccionista, SANTOS donó piezas que daban cuenta de elementos cotidianos de la élite

28 Donaciones y traslados año 1960. Archivo del Museo de la Independencia. Folios 85 a 87.

neogranadina colonial, poscolonial y republicana evidenciados en los braceros de plata, el florero de porcelana francés, las piezas de porcelana inglesa y de la Fábrica de Loza de Bogotá; no es del todo banal que dichas piezas reflejen también un deseo implícito de dar a conocer al público en general lo que SANTOS como miembro de la élite contemporánea al surgimiento del Museo del 20 de julio de 1810 consideraba como valioso, digno y museal.

No sólo se trataba de una simple donación de piezas sino del total apoyo que el ex presidente brindaba como presidente de la Academia de Historia y quien presidió, además, la *Comisión especial constituida por el gobierno nacional para la escogencia de los objetos históricos existentes en los museos nacionales de Bogotá y que han de ser trasladados a la Casa del 20 de julio*²⁹, creada con el Decreto 1517 del 25 de junio de 1960.

Al legar piezas cuya autenticidad fue dada por él mismo y los miembros de la Academia, mostraban un poder de conocimiento y legitimación histórica por parte de SANTOS al ser poseedor de una vasta colección y pertenecer a los círculos políticos e históricos del momento.

Por otra parte la autenticidad de los objetos dependía de su dueño original, de la familia reconocida por la sociedad que en varios casos el propio ex presidente visita como perito evaluador para calificar la originalidad de las piezas ya fuera para su propia colección o para ser remitidas a algún museo, lo que hizo que muchas personas acudieran a su oficina a ofrecer piezas.

Es, en el caso de la Casa Museo 20 de julio de 1810 en el que SANTOS se convierte en guía omnipotente, paternal y celoso guardián, quién, según la investigación de DANIEL CASTRO BENÍTEZ, hacía parte del “círculo político y cultural de la ciudad [que] se identificaba con la configuración de una historia patria tradicional y de una memoria ejemplar de la independencia” (CASTRO, 2012: 23).

Sin embargo, cabe preguntarse cómo llegó EDUARDO SANTOS a tener semejante injerencia en la transformación de la casa esquinera de la Calle 11 con carrera séptima, según DANIEL CASTRO el protagonismo que tuvo el ex presidente junto con ALBERTO LLERAS en la creación del Frente Nacional, además de impulsor de todos los eventos conmemo-

29 Presidencia de la República. *Diario Oficial*, año xcvii, n.º 30.271, Bogotá, 1960.

rativos del sesquicentenario le dieron la posibilidad de tener el control tanto del museo como de la celebración.

Las dos razones dan a entender el por qué SANTOS, siendo ex presidente liberal y personaje reconocido en el país, recibe de manos del propio LLERAS el proyecto como presidente de la Academia Colombiana de Historia para:

[...] identificar y ordenar los bienes simbólicos en los que ese grupo humano debía reconocerse y de esta manera jerarquizar valores, que por consiguiente eran similares a los de las mismas clases que los seleccionaban y catalogaban (CASTRO, *ibíd.*: 38).

Las labores del ex presidente hacia el nuevo museo no terminarían el día de su apertura; el viernes 19 de julio de 1960, en el mismo Museo según el propio DANIEL CASTRO se encuentra un archivo epistolar entre el director fundador GUILLERMO HERNÁNDEZ DE ALBA y EDUARDO SANTOS, algunas de las cartas del propio HERNÁNDEZ al ex presidente para pedir su intercesión en algún caso de adquisiciones de piezas, suscripciones a revistas especializadas en museos, o para cualquier acto en pro del acrecentamiento y mejoramiento tanto del museo como de la colección.

Él, “el más insigne benefactor de la Casa Museo del 20 de julio”, según el propio Director-Fundador, cabeza paterna de la Academia de Historia, tendría la figura de máxima autoridad casi religiosa como para bendecir la primera piedra del nuevo proyecto, continúa CASTRO narrando parte de la génesis del naciente museo:

El mensaje inicial que recibía el visitante estaba consignado en una gran placa de piedra que tenía un texto encomendado a EDUARDO SANTOS, lo cual producía una especie de bendición ritual para este altar de la patria por parte del político liberal de reconocida trayectoria y que [...] tenía sangre prócera en sus venas [la de la heroína santandereana ANTONIA SANTOS]. La sentencia inicial era contundente: “En esta casa el 20 de julio de 1810 nació la República” (CASTRO, *ibíd.*: 160).

Además, en el interior del museo se fundó una sala con su nombre “cuya voluntad inicial fue la de instalar en ella el carácter de ejemplaridad y testimonio de generosidad del ex presidente” (CASTRO, *ibíd.*: 180, 181). La sala que llevaría su nombre, cambiaría de denominación a los pocos años de la desaparición del ex presidente: HERNÁNDEZ DE

ALBA, quién hizo este acto de agradecimiento y adulación hacia el político y periodista boyacense, lo cambia por el de Sala del Libertador. En la nueva sala inaugurada en 1980 estaban exhibidas –como lo expresa DANIEL CASTRO– con palabras del propio HERNÁNDEZ DE ALBA, “reliquias inapreciables y únicas del Padre de la Patria” y las cuales “correspondían a variadas etapas de su gloriosa vida” (CASTRO, ibíd.: 182). Como parte de un reacomodamiento del museo que, a causa del carácter homogéneo de la colección no podía centrarse en la imagen de la Bogotá antigua y el Grito de Independencia.

Antes de finalizar con el papel de EDUARDO SANTOS como coleccionista y filántropo, ponemos a consideración un fragmento de la carta escrita por el propio SANTOS a su amigo GERMÁN ARCINIEGAS en el que se hace evidente su amor paternal por la Casa del Florero:

Para la preciosa casa del 20 de julio, que lo va a dejar a usted estupefacto, porque pelea con el Museo Colonial en cuanto a belleza y encanto, no pudo destinarse nada (para la exposición en preparación en Caracas), porque aquel es un museo limitado a los primeros veinte años del siglo XIX, que poco a poco está tomando caracteres de joya, y además dejando desocupada mi casa. Pero allá están mejor las cosas que aquí³⁰ (CASTRO, cit: 181).

B. El anticuario más vetusto de Bogotá.

ANTONIO CANCINO, librero, coleccionista y meticoloso mercader de objetos del pasado

Dentro del proceso de consecución de piezas históricas y artísticas encontramos el ya nombrado ANTONIO CANCINO JARAMILLO (1884-1960) (Imagen 16), la información que sigue es de su hija MARÍA CRISTINA a través de una entrevista concedida el 12 de diciembre de 2012 (ver Anexo 2).

30 FONDO EDUARDO SANTOS. BLAA, Caja 1, Carpeta 6, Folio 967, Citado por DANIEL CASTRO en su tesis de Maestría.



Imagen 16. ANÓNIMO. Copia de albúmina sobre papel. *El anticuario Antonio Cancino en su almacén, rodeado de las piezas que comerciaba* (Ha. 1940). Colección MARÍA CRISTINA CANCINO³¹.

ANTONIO CANCINO nació en Rionegro, Antioquia de padre italiano. Muy joven, llega con su familia a Bogotá y se instalan en una casa quinta de Chapinero. Sus estudios los cursa con los Hermanos Cristianos de la Salle y luego con los P. P. Jesuitas. El primer almacén que CANCINO abre a mediados de los años 1920 es la librería La Luz, que se centra en libros antiguos y estaba ubicada en el centro de Bogotá. Lo de las antigüedades comienza cuando, según su propia hija “él estudiaba muchísimo y sabía todo sobre los museos europeos. Y dijo ¿cómo en Europa y todas partes del mundo y Sur América no tenían un almacén de antigüedades?”³². Lo anterior complementa la situación de la muerte de su madre, quien como parte de la herencia le deja varias antigüedades, como objetos pertenecientes al General JOSÉ MARÍA CÓRDOVA. Inicialmente CANCINO visita algunos sitios de Bogotá en busca de muebles y objetos, después empezó a recorrer Boyacá, Antioquia y llegó hasta el Ecuador. Con el tiempo las personas le ofrecen en su almacén cualquier tipo de antigüedad. Más tarde hace sociedad con la señora MARGARITA

31 Imagen tomada de Pioneros de las antigüedades en Colombia. [www.mariacancino.com], descargada el 5 de junio de 2012.

32 Entrevista a MARÍA CRISTINA CANCINO. 12 de diciembre de 2012, ver Anexo 2.

ESCOBAR, esposa de ÁLVARO GÓMEZ HURTADO y vende antigüedades en el Edificio de El Mensajero en la Calle 11 entre carreras 5.^a y 6.^a, hasta la década de 1950 cuando se independizó y pasó su negocio a la Casa Consistorial en la Plaza de Bolívar. Su hija afirma que “mi papá ayudó y apoyó a los museos en la adquisición, organización y catalogación de algunas de las piezas. Vendió al Museo Nacional, Colonial, Quinta, en algunos casos asesoró sobre la veracidad de algunas” e incluso lo llamaban de algunos conventos para que les dijera cuáles piezas eran buenas e identificar obras de pintores reconocidos de la Colonia.

Según la información encontrada en la página *web* del almacén de *María Cristina Cancino*, su padre “inicia su colección de antigüedades de la cual surge un interesante y cultural epicentro que reunía a personas de la sociedad cachaca; entre ellos artistas, extranjeros y embajadores” (CANCINO, 1.º de octubre de 2012)³³. En la entrevista, MARÍA CRISTINA habla de personajes connotados como LAUREANO GÓMEZ o GUILLERMO HERNÁNDEZ DE ALBA, quien pasaba en repetidas ocasiones para ver qué nueva pieza había, ya fuera para su colección privada o para aconsejar su adquisición a la Quinta de Bolívar, al Museo de Arte Colonial o la Casa del Florero. Cliente recurrente fue también el ex presidente SANTOS, quien tuvo una larga amistad con CANCINO y compraba piezas para su colección privada, objetos para el mausoleo del Cementerio Central y también para decorar la hacienda Bizerta.

Según la investigación de la ex directora de la Quinta de Bolívar, DIANA TORRES DE OSPINA (TORRES, 1999), de 1928 a 1942 ingresan a la Quinta de Bolívar 38 piezas adquiridas en su almacén (Anexo 3). Sus hijas MARÍA CRISTINA y MARY CANCINO, heredaron el almacén cambiándole el nombre inicial de Almacén de Antigüedades –Librería La Luz–, por el de Anticuuario de las Hijas de Antonio Cancino. Ellas no vendieron piezas a la Quinta de Bolívar, pero sí al 20 de julio, debido a que su padre había fallecido antes de la apertura de este museo. Desde 1950 y hasta 1998, el almacén funcionó en la Casa Consistorial, entre la Catedral Primada y la Capilla del Sagrario en el costado oriental de la Plaza de Bolívar.

33 Pioneros de las antigüedades en Colombia, en [www.mariacancino.com], descargada el 5 de junio de 2012.

De acuerdo con las ofertas de venta que ANTONIO CANCINO hizo a los museos Quinta de Bolívar y 20 de julio, además de la información suministrada por su hija MARÍA CRISTINA, se puede evidenciar que éste comerciaba con objetos, documentos y mobiliario, reuniendo colecciones centradas en un periodo de la historia del país desde materiales arqueológicos, la Colonia, pasando por la Independencia hasta finales del siglo XIX, reuniendo piezas relacionadas con personajes importantes a nivel histórico, escuelas de arte o diseño; ejemplo de ello se evidencia en el membrete de las cuentas del almacén (Imagen 17) con la siguiente leyenda: “Almacén de antigüedades. Objetos indígenas-libros-curiosidades del país”.

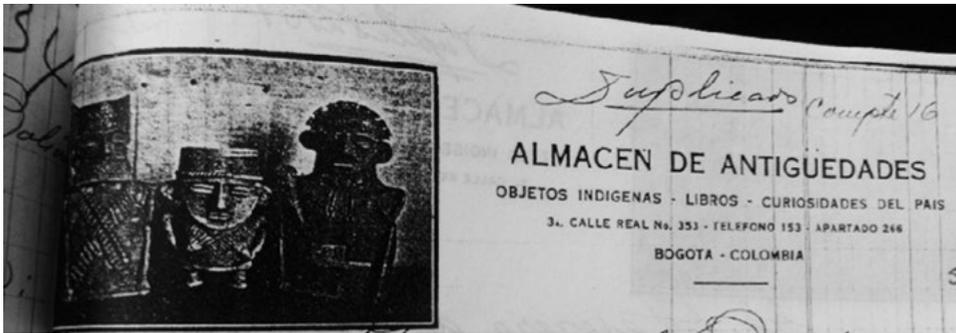


Imagen 17. Detalle del membrete que encabeza un recibo presentado por ANTONIO CANCINO de algunos objetos vendidos a la Quinta de Bolívar el 28 de octubre de 1931³⁴.

Según lo recuerda la señora MARÍA CRISTINA CANCINO, su padre fue el primero que consiguió tanto cuadros de GREGORIO VÁSQUEZ, de FIGUEROA, como bronce europeos. Le gustaba coleccionar objetos y correspondencia de SIMÓN BOLÍVAR, cosas típicas colombianas, piezas precolombinas, objetos utilitarios, vajillas francesas, esculturas y pinturas colombianas, marcos incrustados en carey y hueso, bargueños; también incursionó en la elaboración de réplicas de muebles coloniales que se exportaban a otros países. Con lo anterior, unido al listado de piezas adquiridas por la Quinta de Bolívar (Anexo 3) se evidencia el gusto de ANTONIO CANCINO por adquirir piezas para su colección y almacén relacionadas de igual forma con los objetos provenientes de

34 CMQB. Archivo, p. 561.

la élite bogotana del siglo XIX. Elementos que representan el deseo de esta élite de acercarse al estilo de vida europeo. Piezas exhibidas en su anticuario que, al ser ofertadas por un conocedor y comerciante como CANCINO, tendrían aprobación de la élite, pues las escogían para el museo histórico como símbolo de sus aspiraciones identitarias de nación. Es de notar que entre las piezas adquiridas por los miembros de la Academia de Historia al anticuario de CANCINO figuran entre otras, cinco objetos relacionados puntualmente con SIMÓN BOLÍVAR: la capa azul bordada con laureles de propiedad del Libertador, tres retratos, la imagen de su tumba y una medalla de la Batalla de Ayacucho.

Por último, cabe resaltar un punto fundamental tratado en la entrevista realizada a la señora MARÍA CRISTINA CANCINO a la hora de escoger piezas para comercializar. Tanto ella como su hermana y su padre sintieron mayor cercanía hacia las antigüedades lujosas provenientes de Europa y el exterior, también a objetos realizados por ebanistas y talladores de la Colonia; lo más interesante fue que en algún momento de la entrevista, cuando se preguntó sobre objetos de uso cotidiano de los estratos sociales medios y bajos, ella se refirió a estos artefactos como “cosas típicas”, dejando al descubierto también una exclusión social y un desdén hacia ciertas piezas que en nuestros dos casos de estudio ameritan hacer parte del patrimonio a exhibir, estudiar y divulgar.

CAPÍTULO SEGUNDO

LA MEMORIA HISTÓRICA EN EL ÁMBITO DEL MUSEO

A continuación se abordará la construcción de la memoria material de las instituciones museales a partir de: 1. Los inmuebles que albergan los museos, 2. Las colecciones que se van adquiriendo por medio de préstamos, compras, traspasos y donaciones hechas por privados, y 3. El interés de sus creadores por fundar espacios de memoria histórica mediante un modelo de identidad de Nación.

El nacimiento de los museos Quinta de Bolívar y Casa Museo del 20 de julio de 1810, están relacionados con fiestas patrias de gran importancia, que enmarcan el nacimiento de una nación independiente y con soberanía. Los hechos históricos de el *Grito de Independencia* iniciado el 20 de julio de 1810 en la Plaza Mayor de Bogotá y la *Batalla de Boyacá*, ocurrida el 7 de agosto de 1819 en el puente de Boyacá, enmarcaron las fiestas patrias de 1910 y 1919 en las que aún no existían ninguno de los dos museos y, por ende, tampoco colecciones que relataran los hechos y personajes de la Independencia; lo que sí existía eran eventos públicos que reunían grandes masas para la representación teatral sobre la vida y obra de un prócer, carrozas que llevaban mujeres vestidas como alegorías de la libertad con vestidos blancos y sobre la cabeza coronas de laureles, así como celebraciones litúrgicas en la Catedral Primada, la Iglesia de la Veracruz y presentaciones de revistas militares por parte de la Escuela Militar de Cadetes General José María Córdova. Para enmarcar la necesidad que el país tuvo en todo lo relacionado al papel de los museos y las celebraciones que les dieron vida, nos remitimos a la siguiente idea de DANIEL CASTRO:

El centenario de la independencia en 1910, así como el sesquicentenario realizaron por consiguiente todos los intentos para proponer, activar y darle sentido a esos escenarios de la conmemoración categorías monumentales y dotarlos de una carga de sacralización y veneración, que compitiera con la

aparente deshumanización del producto de la denominada modernidad urbanística (CASTRO, 2012: 87).

Para la construcción de dichos espacios, AMADA CAROLINA PÉREZ habla de los “olvidos y contradicciones que tales representaciones establecieron” (PÉREZ, 2011: 76) vienen de procesos constitutivos de nación del último cuarto del siglo XIX. Los autores pertenecían al

estado central [...] [o] iniciativas privadas relacionadas con los intereses de las élites locales, para quienes resultaba importante construir una memoria pública sobre la participación de sus ancestros [...] en cuanto les permitía situarse en un lugar particular en el presente (PÉREZ, *Ibíd.*: 98).

Más adelante, la misma investigadora se refiere a la participación del resto de la sociedad, ese público que

[...] al parecer era el destinatario de algunas de las representaciones elaboradas por las élites, pero que prácticamente era silenciado a la hora de convertirse en un actor relevante en el proceso de la transición política [e histórica] (PÉREZ, *ibíd.*: 98).

Convirtiéndolo en simple espectador y jamás actor de la historia. Entre ese grupo obviado por el proyecto “patriarcal y elitista” (ACHUGAR, 2002, citado por LLERAS, 2011: 25) caben destacar “las mujeres, la población indígena, los negros, población esclava, analfabetas, y en muchos casos personas sin posesiones” (ACHUGAR, 2002, *ibíd.*).

Dentro de este proyecto de formación de nación moderna, diferentes aspectos culturales y conmemorativos cobran importancia en la consolidación del imaginario de la nación a comienzos del siglo XX. Prueba de ello son eventos como la celebración del Centenario de la Independencia, a través de la Exposición del Centenario y la inauguración del Parque de la Independencia (1910); así como la exaltación de próceres por medio de la erección de esculturas en lugares públicos; además, de otras evidencias del cambio del aspecto de la ciudad que el historiador TOVAR narra en el siguiente párrafo:

... en los nombres de calles, plazas y fenómenos del paisaje [urbanístico], en los monumentos, en la estatua, el mausoleo³⁵, el cuadro, la medalla y en el calendario de la nación, con sus efemérides y festividades (TOVAR, 1997: 157).

35 Según el mismo autor, para 1938 se realizó un inventario de los mismos en Bogotá a cargo

Así mismo, para esta ocasión, se encargaron a diferentes artistas connotados la elaboración de pinturas para los museos y edificios gubernamentales; incluso, concursos nacionales para seleccionar un repertorio de poemas alegóricos a los sucesos independentistas, y la “mejor” obra de enseñanza para los profesores relacionada con historia.

La *Historia de Colombia para la enseñanza secundaria* fue la escogida, escrita por los miembros de la Academia de Historia GERARDO ARRUBLA (1872-1946) y JESÚS MARÍA HENAO (1870-1942) quienes, según el historiador BERNARDO TOVAR ZAMBRANO (1999) compartían, entre otras cosas, la misma ideología política conservadora, la concepción de la historia positivista y patriótica. Ambos fueron testigos de los estragos y las pérdidas a raíz de la Guerra Civil, así como los traumas por la crítica situación de un país que perdía territorios como el caso del proyecto del Canal de Panamá. Colombia se encontraba en la miseria, dividida por las facciones políticas; ese conjunto de situaciones “planteaba la urgencia de rehacer los fundamentos de la patria y los lazos de unidad nacional” (TOVAR, 1999, *ibíd.*).

Aunque el libro fue una “narración dedicada a registrar los sucesos y personajes importantes en el acontecer político, militar, institucional y eclesiástico” (TOVAR, *ibíd.*) tuvo un

carácter acontecimental, anecdótico, romántico y patriótico [...] [que] por más de medio siglo ejerció una influencia primordial en la noción de historia nacional de muchas generaciones de colombianos (TOVAR, *ibíd.*).

Tanto en las aulas de clase como en ambos museos, fue la hoja de ruta que tuvieron los directores al momento de crear la identidad de nación. Uno de los autores del libro fue GERARDO ARRUBLA, quien se desempeñó como director del Museo Nacional y tuvo incidencia notoria en la fundación de la Quinta de Bolívar. ARRUBLA leyó el discurso de apertura de la Quinta y, en los documentos fundacionales del museo aparece dentro de la comisión encargada de la escogencia de piezas, dando visto bueno a las adquisiciones hechas por la Academia de Historia a coleccionistas privados y al anticuario de CANCINO (ver Anexo 2).

de ROBERTO CORTÁZAR, miembro de la Academia de Historia. En él estaban registrados “37 monumentos, 22 estatuas, 65 bustos, 13 medallones y 125 lápidas (que incluye placas y losas)” dedicados a la memoria de personajes notables de la iglesia, la milicia y la política, entre otros. Lo anterior demuestra el aumento del número con relación a las últimas décadas del siglo XIX. (TOVAR, *cit.*: 157).

Otros valores de identidad nacional creados fueron el Himno Nacional (difundido en 1887, y proclamado por la Ley 33 de 1920), el escudo definitivo para los Estados Unidos de Colombia (1834), que empieza llamarse así desde 1889, y la instauración de fiestas patrias que rememoran fechas de sucesos históricos independentistas (20 de julio mediante la Ley 60 de 1873 y 7 de agosto decretado en 1879), así como la muerte del Padre de la Patria, el 18 de diciembre de 1830. Por último, cabe resaltar una celebración que mostró el interés de la élite por el respeto, la admiración y la filiación a las raíces hispánicas: fue a través del cuarto centenario de la llegada de CRISTÓBAL COLÓN a América (1892) que, tanto el Gobierno Nacional como las élites institucionalizaron el 12 de octubre como el “día de la raza”.

Dentro de ese marco de conmemoración y festejos, estuvo la creación de museos históricos en Bogotá, aparte del Museo Nacional de Colombia fundado en 1823 como la institución que presentaba la nueva nación recién independizada enmarcando un nuevo capítulo para la historia de Colombia. Para la celebración del Centenario de la Batalla de Boyacá en 1919 se crea la Casa Museo y Biblioteca Quinta de Bolívar y 40 años más tarde, con la celebración de los 150 años del Grito de la Independencia abre sus puertas el Museo del 20 de julio de 1810 en 1960.

Con la apertura de estas entidades se comenzaron a formar sus colecciones por medio de traspasos de piezas provenientes de la Academia Colombiana de Historia y del Museo Nacional de Colombia, así como la adquisición por medio de compra de objetos a coleccionistas privados y anticuarios como ANTONIO CANCINO; de igual forma el recibo de donaciones, entre otras la del ex presidente SANTOS; las piezas elegidas estaban relacionadas cronológicamente con los dos momentos específicos de la historia de la Nación que se deseaba exhibir en los inmuebles destinados como museos.

La búsqueda de un modelo de identidad de Nación que se reflejara en ambos museos, respaldada por las clases dirigentes y la burguesía del momento en que fueron creados (1919 y 1960), demuestra que fueron medios de difusión de las élites para consolidar su particular imagen de nación, a partir de sus gustos e intereses. Sus discursos fundacionales fueron sustentados en unas colecciones específicas constituidas por las élites que legitimaran y perpetuaran su propia imagen. Otro caso es el que la museóloga CRISTINA LLERAS (2011) refiere como los factores que centralizaron la identidad cultural mucho antes de la Constitución Política de Colombia, proclamada en 1991. Dichos factores son “la idea de

una raza, una religión y un idioma” (LLERAS, 2011: 2) entrelazados en esa “concepción ideológica” (LLERAS, ibíd.) develada en las colecciones de museos como la Quinta y el 20 de julio de 1810.

El caso de la Casa Museo del 20 de julio de 1810, fundado por el historiador GUILLERMO HERNÁNDEZ DE ALBA tomaba como modelo el ya citado libro *Historia de Colombia para la enseñanza secundaria*, escrito por ARRUBLA y HENAO para la conmemoración del centenario. Lo interesante de tomar como guía un libro escrito medio siglo antes es que para finales de los años 1950 comienza a germinar una crítica social por parte de historiadores como INDALECIO LIÉVANO AGUIRRE, quien publica a manera de artículos en la *Revista Semana* “Los grandes conflictos económicos y sociales de nuestra historia” recopilados en un libro. Por medio de éste se involucraba a los ciudadanos de las clases medias y pobres en la historia nacional y se hizo una profunda crítica a las élites. Este es uno de los ejemplos de la nueva historia emanada de las universidades que, como subraya DANIEL CASTRO, al no compaginar con la dinámica de la Academia de Historia como “vientos de cambio y la transformación” (CASTRO, ibíd.: 98) no influyó de manera notable en las perspectivas puestas sobre el museo a punto de fundar.

En el nuevo museo nada podía faltar dentro de lo que la Academia de Historia y las élites creyeron conveniente, un ejemplo de esto lo podemos ver en el siguiente párrafo tomado de una entrevista hecha por LUCY NIETO al director del Museo, 12 años después de la inauguración:

Cada sala es un capítulo de un texto de historia. Su instalación es monográfica, de ahí la denominación de cada una de las salas [...] Salón del Florero [...] Sala del Acta de la Independencia [...] Sala de la Prensa [...] Sala de la Junta Suprema, Sala Nariño, Torres, Caldas, Sala Libertador, Santander y Heroínas de la Independencia Nacional, Galería de los Firmantes del Acta del 20 de julio, Sala del Reloj (NIETO, 1972, mayo).

Para el Museo Histórico de la Quinta de Bolívar los ejes primordiales fueron la figura del Libertador SIMÓN BOLÍVAR y la Batalla del Puente de Boyacá. La casa estaba dividida en diez salas y cuatro espacios anejos a saber:

Vestíbulo, Salón principal, Sala José Ignacio París, Sala de juego, Biblioteca, Dormitorio, Sala de la tertulia, Comedor, Pinacoteca, Antigua cocina, Alberca, Mirador, Caballerizas (Levantadas en los años 1940), Patio interior³⁶.

36 CMQB. Piezas en diálogo, 2007,[www.quintadebolivar.gov.co/piezasendialogo.swf].

La génesis de ambas instituciones se da por la intervención de dos colectividades que para la época tenían injerencia plenipotenciaria respecto de la conservación de lugares históricos. Hablamos de la Sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá que tendrá en sus manos la materialización de la Biblioteca y Museo en la Quinta de Bolívar, y la Academia de Historia será quien impulse y de forma al Museo del 20 de julio de 1810.

I. CONTEXTO DE LOS MUSEOS HISTÓRICOS

A. Museo Histórico de la Quinta de Bolívar³⁷

El Museo se encuentra alojado desde 1922 en el inmueble llamado antiguamente Quinta de Portocarrero construida en los albores del siglo XIX (Imagen 18).



Imagen 18. GUMERSINDO CUELLAR JIMÉNEZ. Albúmina sobre papel. *Portada de la Quinta de Bolívar* (Ha. 1940)³⁸.

37 Actualmente denominado Casa Museo Quinta de Bolívar.

38 GUMERSINDO CUELLAR (Ha. 1940). Imagen tomada de [www.banrepcultural.org], descargada el 5 de junio de 2012.

En 1820 la finca fue adquirida por el gobierno político del Estado de Cundinamarca,

... dicha compra la hace a nombre del Excmo. Señor Vicepresidente, y del Estado, para mejorar además la finca en el modo posible y presentarla al Excmo. Señor Libertador, Presidente de la República, SIMÓN BOLÍVAR” (Sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá, 1930: 2).

El regalo para BOLÍVAR es

... una pequeña demostración de la gratitud y reconocimiento en que se halla constituido este Departamento por tan inmensos beneficios de que lo ha colmado su Excelencia restituyéndole su libertad” (SMOB, ibíd.: 2).

Según el texto de la Sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá,

... el 28 de enero de 1830 [...] ha dispuesto S. E. por el amor y la adhesión que tiene al Señor JOSÉ IGNACIO PARÍS [...] en cedérsela gratuitamente [...] para que como cosa propia habida con justo y legítimo título disfrute de ella a su voluntad (SMOB: 2).

No hay que olvidar que el señor PARÍS será más adelante, quien dona la estatua del Libertador realizada por el escultor italiano PIETRO TENERANI (1789-1869) y fundida en Munich, ubicada en la antigua Plaza de la Constitución de Bogotá en 1846, bautizada desde ese momento Plaza de Bolívar.

Durante casi 90 años, la Quinta cambió de dueños y, a la vez de usos. Sólo hasta 1919 el inmueble fue adquirido por el Gobierno Nacional, por iniciativa de la Sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá en colaboración con la Academia de Historia, mediante el decreto 53 de 1919 se creó una Junta “de la Quinta y Museo de Bolívar” para “adquirir los objetos que a juicio de la Sociedad de Embellecimiento deben figurar en el Museo Boliviano” (SMOB, ibid.: 4). Junto al Decreto 53 se sumó la Ley 47, cuyo artículo 19 declaraba:

Por la cual se dictan algunas disposiciones sobre bibliotecas, museos y archivos y sobre documentos y objetos de interés público.

Autorizase al Gobierno Nacional para enviar al Museo Histórico de la Quinta de Bolívar los objetos pertenecientes al Libertador que se encuentran en el Museo Nacional y en otros edificios públicos. La designación de dichos objetos

será hecha por el Ministerio de Instrucción Pública de acuerdo con la Academia de Historia (Colección Quinta de Bolívar, s. f.: 258).

Por medio de acto legislativo, el Gobierno buscó convertir a la Quinta en un espacio simbólico de relevancia para la construcción identitaria nacional, que

[...] sea destinada única y exclusivamente para organizar y conservar en ella una Biblioteca y Museo Bolivianos, que mantengan siempre vivo en el pueblo de Colombia el recuerdo y el culto del Padre de la Patria (SMOB, ob. cit. :6).

Como Casa Museo y Biblioteca, estuvo a cargo inicialmente de la Sociedad de Mejoras y Ornato, pero siempre al amparo de la Academia de Historia, creada con el Decreto 1808 en 1902

[...] como espacio institucional de regulación del pasado de la nación. La academia no sólo veló por la producción de escritos históricos, sino que llevó a cabo una administración de las fiestas patrias, los homenajes y las conmemoraciones, así como de la organización de archivos y museos (PÉREZ, 2011: 115).

Dentro del proceso de selección de piezas estuvo implícito el deseo de adquirir y conservar aquellas que tuvieran un valor estético, artístico, antiguo o histórico. Aparte del valor intrínseco, el museólogo ÓSCAR NARVÁEZ habla de un proceso en el que dichas piezas son musealizadas por creer en un poder de representación de un periodo de tiempo, tomando las palabras del museólogo holandés PETER VAN MENSCH

[...] el valor documental de los objetos no depende de sus propiedades físicas sino de su asociación con personas o situaciones históricas (VAN MENSCH, 1992, citado por NARVÁEZ: 3).

Así, NARVÁEZ explica que los museos que construyen la identidad “son como teatros donde la historia nacional y la identidad son (re)creadas y exhibidas mediante la puesta en escena de grupos de objetos y pedazos de información” (NARVÁEZ, s. f). En la teatralización de las hazañas históricas y sus personajes más memorables, los creadores del guión buscaban que el “elenco de estrellas” fuera de primera plana, aquellos que por sus méritos y distinción, sea buena o mala, pero matizada en el espectro del templo laico serían representados a través de una recreación de un espacio doméstico, un conjunto de piezas pertenecien-

tes a un personaje y, por supuesto “pedazos de información” unidos y presentados por medio de un discurso simple y a la vez, saturado de niveles de nobleza y grandeza; siempre y cuando los niveles de información puedan ser controlados y velados por los mismos que hacen su lectura y sienten que son los únicos entendidos en la materia. Quienes están expuestos en los museos, se creía que eran quienes existían y debían permanecer intactos en lugares en donde se detiene el tiempo y la verdad es una sola. Como ejemplo de la teatralización llevada a su plenitud por los dos museos, presentaremos dos imágenes que muestran el atiborramiento de piezas (imágenes 19 a 22), todo el conjunto es una demostración de la exquisitez y la opulencia de una sociedad adinerada y alfabetizada que ostentaba el poder.



Imagen 19. Sala dedicada a Eduardo Santos en el Museo 20 de julio de 1810, luego denominada Sala del Libertador (Ca. 1980)³⁹.

39 Archivo Museo de la Independencia Casa del Florero. Ministerio de Cultura.

Identidad nacional y conflicto de intereses



Imagen 20. Sala Nariño (Ca. 2004)⁴⁰.



Imágenes 21 y 22. ANÓNIMO. Copia de albúmina sobre papel. *Sala de Juego y Alcoba. Álbum Quinta de Bolívar* (Ca. 1940)⁴¹.

40 Archivo Museo de la Independencia Casa del Florero. Ministerio de Cultura. Imagen tomada de CASTRO BENÍTEZ, 2012: 182.

41 Archivo Casa-Museo Quinta de Bolívar. Ministerio de Cultura.

*B. Casa Museo del 20 de julio de 1810*⁴²

Bautizada como la Casa Museo del 20 de julio de 1810, inmueble construido en el siglo XVIII, ubicado en la esquina oriental de la Calle 11 con Carrera Séptima (Imagen 23) en donde otrora funcionara en el primer piso la tienda DE JOSÉ GONZÁLEZ LLORENTE, dueño del florero que sirvió de excusa y detonante de la reyerta en contra de la Corona Española. Al igual que con la Quinta de Bolívar, la histórica casa pasó por diferentes dueños.



Imagen 23. WERNER BIERMANN. Copia de albúmina sobre papel. *Fachada del Museo del 20 de julio de 1810*, imagen tomada desde la intersección de la Calle 11 con Carrera 7.^a (Ha. 1960)⁴³.

Sobrevivió el Bogotazo seriamente dañada, con los estragos y las llamas del 9 y 10 de abril de 1948, y de ser demolida para construir un monumento conmemorativo a la reyerta independentista, fue adquiri-

42 El nombre del museo cambió en 2010 a raíz de la reapertura del mismo conmemorando el Bicentenario de la Independencia. Se rebautizó como Museo de la Independencia-Casa del Florero.

43 WERNER BIERMANN (1960). Archivo Museo de la Independencia-Casa del Florero. Ministerio de Cultura.

da para luego restaurarla y crear el Museo mediante la Ley 95 de 1950. Confirmada por el Decreto 1517 de 1960 con la creación de la comisión encabezada por el ex presidente SANTOS en el que se decía:

cuya reconstrucción ordena esa ley y que será inaugurada el día en que se conmemora el Sesquicentenario de la Independencia, se dedique a Museo del Bogotá Antiguo y Galería de los Dirigentes del Movimiento de Emancipación de aquella fecha... (Presidencia de la República, 1960).

La restauración de la casa, la adecuación de espacios expositivos y la adquisición de piezas “hizo parte [...] [de] mecanismos institucionales e informales de construcción de memoria histórica” (HENSEL, F. ORTEGA, F. et. al, 2011). Contextualizando un poco la situación general en la que Colombia se encontraba en el momento de celebrar los 150 años del Grito de Independencia, los investigadores HENSEL, ORTEGA y CHICANGANA nos hablan del contexto en el que germinó el proyecto museal en 1960, no sólo en Colombia sino en la mayoría de los países de América:

con la creación de un museo destinado a guardar la memoria sacra de los próceres, el país se topa horrorizado con la violencia inter-partidista que lo asolaba y se halla con una abigarrada sociedad que no se reconoce, ni siquiera míticamente, en la preconizada galería de héroes y batallas gloriosas (HENSEL, F. ORTEGA, F. et. al, 2011: 28).

En este momento, vemos la entrada en escena del Frente Nacional como pacto político excluyente en cabeza de ALBERTO LLERAS CAMARGO, quien –como vimos antes– puso mucho interés en esta celebración dentro de una nueva era política que había salido de la dictadura militar de ROJAS PINILLA al igual que 150 años antes ocurrió con el Virrey JUAN DE SÁMANO⁴⁴ y la Corona Española.

El “país oficial sobrepuesto al país profundo” es la problemática que se repite en el nuevo museo manejado otra vez por círculos excluyentes de la élite. Después de casi medio siglo de haber sido fundada la Quinta de Bolívar, persiste el afán de la burguesía por inmortalizar su presencia mediante la creación de una memoria identitaria particular;

44 JUAN JOSÉ FRANCISCO DE SÁMANO Y URIBARRI DE REBOLLAR Y MAZORRA (Selaya, Cantabria, 1753-Panamá, 1821).

las piezas, el mensaje legitimador y los encargados de desarrollar el proyecto de la Casa del 20 de julio de 1810 fueron, por decirlo de alguna manera, los mismos de la Quinta y Museo de Bolívar en 1919.

La investigación del actual director de la Casa Museo Quinta de Bolívar y la Casa del Florero-Museo de la Independencia, DANIEL CASTRO cita al director-fundador GUILLERMO HERNÁNDEZ DE ALBA con su “Crónica de la fundación de la Casa Museo del 20 de julio de 1810” cuando describe las salas del museo:

... se encuentran saturadas de historia, de reliquias y de recuerdos auténticos de la época gloriosa a que está consagrado el museo. En las salas se reúnen elementos históricos auténticos y valiosísimos, relacionados con la vida y la obra de los grandes próceres (CASTRO, 2012: 2).

De igual manera, CASTRO dice que

gran parte de los lineamientos [...] estarán centradas en sus decisiones personales o las de un reducido grupo de personas e instituciones las cuales se sentían a su vez representadas en ese naciente museo (CASTRO, ibíd.: 2).

En concordancia que fueron descendientes de próceres y por lo tanto los vestigios materiales terminarían por convertirse en patrimonio que conformaría el nuevo museo. Continuando con el texto de HERNÁNDEZ DE ALBA, en el que quedan plasmados en placas de bronce los nombres de aquellos que entregan al nuevo museo sus piezas:

En las cartelas que los ilustran se pueden apreciar los nombres de quienes, con generosidad suma, han entregado al Museo retratos al óleo, miniaturas, trajes, muebles y objetos varios, que dan nuevo título al Museo como manifestación de generosidad y patriotismo (HERNÁNDEZ DE ALBA, GUILLERMO. *Crónica de la Fundación de la Casa Museo del 20 de julio de 1810*, citado por CASTRO, 2012: 2 y 3).

Lo que se refleja en las palabras del director-fundador del Museo es que, dentro de sus paredes estarían representadas las dos élites: tanto las involucradas en la gesta independentista, a través de sus objetos convertidos en símbolos históricos, como sus herederos naturales, quienes legaron a la Nación “como manifestación de generosidad y patriotismo” dichas piezas para los espacios expositivos inspirados en los hogares de aquellos que, según su ideal identitario, realmente debían ser recordados y su huella fuera imborrable en la memoria colectiva.

Lo anterior dejando concienzudamente de lado a la gran mayoría. Silenciando su existencia y no dejando lugar en el Templo Civil, ninguna manifestación popular que manche o siquiera opaque la clara y contundente cuna de quienes en forma patriótica legaron un pedazo de su historia familiar. En el discurso se niega la participación de las clases populares, dejando su figuración como simples espectadores o pueblo que sigue a un líder. Al parecer el único lugar en el que se esbozaba a la sociedad en general era al llegar al segundo piso y observar un conjunto de grabados de RAMÓN TORRES MÉNDEZ (Imagen 24) conocidos como “Cuadros de Costumbres” que en la Guía Turística Oficial del Museo del 20 de julio de 1810 impresa por Movifoto en 1968 decía “recuerdan las costumbres de la época, sencillas y sanas de nuestro pueblo bueno” haciendo diferentes actividades en lugares públicos y en días en los que todos se reunían en la Plaza Mayor de Santafé.



Imagen 24. MOVIFOTO. Vista de los Cuadros de Costumbres exhibidas en el vestíbulo del segundo piso. Imagen tomada desde el descanso de la escalera. (Ca. 1968)⁴⁵.

45 Imagen tomada de la tesis de maestría de DANIEL CASTRO BENÍTEZ, p. 168.

CAPÍTULO TERCERO

¿PARA QUÉ COLECCIONAR Y MUSEALIZAR LA VIDA Y OBRA DE LOS GRANDES PRÓCERES?

Aquí se interroga sobre el hecho de coleccionar y musealizar⁴⁶ piezas dentro de una construcción excluyente de la memoria histórica. Siendo así un proceso que recayó sobre pocos y dialogaba con un pequeño grupo de personas lo que repercute y tiene implicaciones en la imagen de ambos museos para el ciudadano común.

Para hacer un relato de cómo la élite construyó lentamente la identidad a partir de los primeros años de lograr la independencia, nos remitiremos al trabajo del historiador BERNARDO TOVAR ZAMBRANO. Lo que inicia con la Guerra de Independencia como origen de las representaciones de “unas tradiciones de pasados heroicos y de difuntos célebres” (TOVAR, 1997: 130) desencadena un conjunto de acciones que buscaban aliviar la necesidad de “elaborar las imágenes, los símbolos, los rituales, la invención de la memoria, de la festividad y de la mitología que debía sustentar la construcción del Estado y de la identidad nacional” (TOVAR, *ibíd.*: 143). Este objetivo se repetirá en varias ocasiones tanto en el siglo XIX como en el XX, aquél personaje histórico tomado como ejemplo y cuya “biografía ejemplar” (TOVAR, *cit.*: 149) servirá como paradigma del ciudadano, tendrá injerencia en el deseo por parte de las colectividades elitistas de, como vimos en el capítulo anterior, hacer parte de la construcción y de la materialización de la

46 El objeto en “el interior del museo se transforma en testimonio material o inmaterial del hombre y de su medio ambiente, fuente de estudio y de exposición, adquiriendo así una realidad cultural específica”. (DESVALLÉES, ANDRÉ. MAIRESSE, FRANÇOIS. Eds.:2010). *Conceptos claves de la Museología*. [http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Key_Concepts_of_Museology/Museologie_Espagnol_BD.pdf], p. 59, descargada el 25 de marzo de 2013.

memoria histórica y la identidad nacional, ésta última a partir de “la identidad simbólica [...] determinada en valores y normas de la patria y la nación” (TOVAR, 1997: 146).

Dicha exclusión social que permeó varios aspectos de ambos museos como la escogencia de piezas, el ingreso de colecciones de un reducido grupo económico y social, el lente sacralizador de unos pocos auto elegidos que dirigían las instituciones culturales del caso de estudio, así como la dinámica a través de un discurso que mostraba al museo como lugar legitimador de hitos históricos fundacionales de nación. Confiado en su propia sabiduría y en ser un factor necesario para la configuración identitaria de nación lo que nos hace preguntarnos al igual que el periodista mexicano CARLOS MONSIVÁIS:

¿Para que existen los “espejos de virtudes”? ¿Estimulan a los que allí se reflejan? ¿Son retratos ideales o metas imposibles? ¿Son concebibles las sociedades sin personajes emblemáticos? Si se aplican a los dos siglos de vida independiente en Iberoamérica, las preguntas se multiplican: ¿cómo se fragua el canon de los seres ejemplares?, ¿quiénes determinan lo canónico de un comportamiento?, ¿qué criterios deciden la ejemplaridad?, ¿a quiénes califica el Estado de seres admirables, a quiénes la sociedad y cuáles son los puntos de acuerdo?, ¿cómo se forjan, encumbran y consolidan los héroes, las grandes personalidades, los ídolos? (MONSIVÁIS, 2000: 79).

Se suma a la lista de preguntas de MONSIVÁIS, la cuestión central de este capítulo, ¿para qué coleccionar y musealizar la vida y obra de los grandes próceres? Porque, si es cierto, que quienes fundaron ambos museos tuvieron dentro de sus planes armar una colección y configurar un discurso, para mostrar a los ciudadanos la imagen de nación; sin embargo, dentro de sus planes no estaban incluidos ni los objetos, ni los discursos de otros grupos sociales. “Los espejos de virtudes” no mostraban al ciudadano común, “los personajes ejemplares” exhibidos entraban en la vida nacional a través de historias parcialmente contadas como en un breviario católico, un *Flos sanctorum*⁴⁷ civil y estatal que canonizaba y pregonaba a aquellos que, alguna vez dieron su vida por la causa patriótica, siendo aptos para entrar en la lista de nuevo en común acuerdo, pero sólo por las élites y la burguesía que gobernaba;

47 Colección hagiográfica de vidas de santos que fue muy importante para la iconografía del arte cristiano en general, escrita en el siglo XVII por el jesuita PEDRO RIVADENEIRA.

al no contar también con aquellos nombres que rindieron su vida y su legado como parte integrante del pueblo. El papel activo de la sociedad en la escogencia de los “seres admirables, las grandes personalidades y los ídolos”, sin olvidar los sucesos históricos, se verían años más tarde, cuando el museo y los ciudadanos se sentaran a discutir sobre eso como resultado de ser conscientes que los museos “forman parte del poder histórico, social y nacional, así como de la identidad, las condiciones y las estructuras que se dan en su entorno” (ICOM, 2006: 9).

Sin embargo, lo que alguna vez fue necesario, valioso y respetado se convierte en obsoleto, anticuado y olvidado por la comunidad, ya que, teniendo los rasgos de la élite y la burguesía, sólo ellos entendían la verdadera dimensión de lo que habían creado, un simulador de su propio mundo que encarnaba sus deseos de ser recordados para la eternidad como únicos actores de la historia patriótica. De acuerdo con lo anterior, podríamos retomar una de las preguntas de MONSIVÁIS, ¿Son concebibles las sociedades sin personajes emblemáticos?

Ambos momentos de la historia nacional narradas en estos museos, fueron convertidos en íconos identitarios y estaban al borde de perder el brillo inicial con que fueron investidos por el Gobierno del momento y por la celebración que les dio vida. Al verse rezagados por otras entidades culturales y sus bases iniciales debilitadas por otras necesidades del público, procesos sociales y políticos como la aparición de movimientos sociales reivindicando los derechos de las minorías étnicas, sociales, nacionales y de género; así como las secuelas de

la violencia guerrillera y paramilitar [...] el narcotráfico y [...] la incapacidad e incongruencia del Estado para hacer frente a estos problemas, puso en el centro del debate las preguntas sobre la manera como se había constituido la nación y su memoria (PÉREZ, 2012: 7, citado por FONSECA y VARGAS, 2012: 9).

Todo lo anterior vivido en las décadas de los 1980 y 1990 que tiene como paréntesis un evento transformador como lo fue la Constitución Política de 1991.

Como consecuencia, estos museos se vieron obligados a repensarse y plantearse nuevas narrativas que involucraran diversos discursos así como múltiples vivencias dentro del contexto por el que el país atravesaba, reflejando los cambios de toda una comunidad política y social. Retomando la investigación de doctorado en museología de CRISTINA LLERAS; se trató de una secuencia de actos que llevaron a la

“adopción para el acceso a los derechos culturales en la nación multicultural cuando está tratando con exigencias por la reparación histórica y la inclusión” (LLERAS, *ibíd.*: 4) saliendo así del estigma de ser lugares “con la impronta de colonialista, racista, maléfico, misógino, y quizá instituciones irrelevantes” (KAPLAN, 2006: 166).

Dichos cambios, provienen del interés que desde hace algunos años la dirección de ambos museos ha puesto sobre conceptos de la nueva museología⁴⁸, en los que el Museo de la Independencia-Casa del Floreño y la Casa Museo Quinta de Bolívar trabajan por la inclusión de las comunidades en la elaboración de ejes temáticos y museográficos, actividades culturales y participación de sus públicos a través de mesas interdisciplinarias apoyadas por la academia, profesionales de la museología y diferentes disciplinas; mostrando así lo que los investigadores ALEJANDRA FONSECA y SEBASTIÁN VARGAS consideran una revolución cultural cuya finalidad es ampliar

lo que se entiende por cultura y patrimonio, no limitada a las manifestaciones artísticas de las élites e inscritas en un código de gusto burgués, sino como toda la producción material e intelectual humana (FONSECA y VARGAS, 2012: 9).

En éste caso, la museóloga española AURORA LEÓN nos contextualiza el proceso llevado gradualmente por los museos hacia el interés actual de sus visitantes, es la época en la que el propio “hombre sustituyó sus ídolos y mitos románticos por otros que se puedan comprender por la mirada, de forma experimental, directa, somática y vital” (LEÓN, 1990: 56 y ss.), teniendo la sensación no sólo de hacer parte del patrimonio, sino también tener derecho a él, porque le pertenece a toda la sociedad, no a una pequeña minoría. Podemos nutrir lo expuesto antes con la idea de dos pedagogas museales argentinas: SILVIA ALDEROQUI y CONSTANZA PEDERSOLI, reconocidas en Latinoamérica porque a través

48 Creada en la década de 1980, esta corriente de pensamiento puso el acento sobre la vocación social del museo y su carácter interdisciplinario, al mismo tiempo que sobre sus renovadas formas de expresión y de comunicación. Su interés se dirige a los nuevos tipos de museos concebidos en oposición al modelo clásico y a la posición central que ocupan en ellos las colecciones [...], la mayor parte de las nuevas propuestas que tienden a utilizar el patrimonio en favor del desarrollo local”. (DESVALLÉES, ANDRÉ. MAIRESSE, FRANÇOIS. Eds.:2010). Conceptos claves de la Museología. [http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Key_Concepts_of_Museology/Museologie_Espagnol_BD.pdf], p. 59, descargada el 25 de marzo de 2013.

de su labor profesional, comentan los alcances que puede tener el patrimonio para los diversos públicos:

Puede decirse que recién cuando un museo se plantea los problemas acerca de cómo los visitantes eligen su herencia y deja de pensarse en primer término en las colecciones; cuando se pasa de un énfasis taxonómico a un énfasis explicativo, que acepta las ambigüedades y contradicciones, y comienza a intervenir el pensamiento cuestionador y crítico acerca del lugar que ocupan las voces del público como fuente de conocimiento en el desarrollo de las exposiciones es cuando su función educativa comienza a tener cierto espesor

[...]

La preservación y exhibición de objetos en los museos ocupa un lugar central en ellos, pero no es suficiente para sostener su existencia. En la actualidad, el mensaje principal de los museos se centra cada vez más en las historias que cuenta y en los modos en que habilita y aloja las experiencias de sus visitantes. (ALDEROQUI y PEDERSOLI, 2011: 19 y 36)⁴⁹.

A través de la búsqueda de espacios de esparcimiento y recreación llega la cultura como una opción, sumado al ingreso de dispositivos tecnológicos en la exhibición de las piezas y el énfasis en descubrir “los nuevos valores vivos del arte contemporáneo” (LEÓN, *ibíd.*: 56). Sin lugar a dudas, el espectro del público beneficiado con las visitas a los museos incrementaría notablemente a raíz de todo lo enunciado. Lo anterior no visto como “cultura de masas” o “el patrimonio y la cultura como mercancías”, sino más bien demostrando que la cultura y el patrimonio es un todo que equivaldría a ser un eje imprescindible para la sociedad que contribuye a su desarrollo, no solo un mecanismo de entretenimiento y ocio.

La referencia que antes tenían los museos de ser panteones de la cultura y depositarios de tesoros queda descontextualizada en el momento en que se piensa más en aquél que ingresa a las salas en busca de lo que le interesa, no como simple espectador, entregado a la sumisión de las ideas que genera un museo, sino con la libertad de definir por sí mismo a través de las piezas y del contexto reflejado por el museo; si en efecto, ellas emanan algo conocido como identidad y patrimonio para él. La memoria que pretende originar el museo debe contener la

49 Citadas por ALEJANDRA FONSECA y SEBASTIÁN VARGAS, 2012: 14.

idea que el visitante traiga consigo sobre herencia y apropiación del patrimonio. Para esto, es necesario que dichas instituciones tengan en cuenta que un público heterogéneo está constituido como lo expresa JESÚS MARTÍN BARBERO por “diferentes grupos (sociales, étnicos, nacionales, de género)” (MARTÍN, 2000: 21) cada uno de manera independiente está construyendo

sus memorias, sus temporalidades, sus legitimaciones, y a partir de éstas le dan también su sentido propio al pasado en función del presente y definen sus aspiraciones identificatorias futuras (MARTÍN, *ibíd.*: 21).

Otro aspecto que ambos museos deben observar y, continuando con MARTÍN BARBERO, es que son contenedores de una memoria épica en el que están envueltos personajes y hechos fundacionales, memorables ya institucionalizados, y a la vez dichas instituciones comienzan a interesarse por tener una comunicación participativa con la memoria enmarcada en la cotidianidad del hombre común y los lugares que ocupa para descubrir las historias en el anonimato, haciéndolos visibles e ingresándolos a la memoria social que redunde en una democratización de la memoria y el patrimonio.

Teniendo presente ampliar el espectro de opciones de cultura para los colombianos por medio de la reconstrucción de una “memoria cotidiana” en la que estén implícitos factores de “democratización de la memoria social” enmarcados en los procesos políticos-sociales que enunciamos antes, el museo dará paso a líneas de contacto que generen apertura al público en general. En éste sentido, ERNESTO BOHOSLAVSKY, MARISA GONZÁLEZ DE OLEAGA y MARÍA SILVIA DI LISCIA hablan de “sitios donde se ponen en entredicho diferentes culturas, lógicas y sentidos de pertenencia” (BOHOSLAVSKY et. al, 2010: 2). Es también, cambiar la imagen que tuvieron los museos en el pasado pregonando discursos que evidenciaban lo que el historiador HUGO ACHUGAR (2001) llama olvidos conscientes y memoria elegida dentro de la posición del poder y la autoridad. Del mismo autor es la idea de que todas las memorias e historias de aquellos que tienen el poder y de los que se mantienen bajo él “siguen siendo un elemento central de la categoría ‘nación’” (ACHUGAR, 2001: 81).

Teniendo en cuenta las dos situaciones expuestas en el párrafo anterior, se materializa la necesidad de un museo en el que se amplíe el universo de voces escuchadas y las imágenes reflejen a un colectivo más

general, creando espacios de socialización, ejercicio selectivo y exhibición de verdaderas representaciones que contemplan en su totalidad a las esferas sociales. Llega el momento de realizar un alto en el camino para escudriñar sobre el origen que el país tuvo como nación moderna, teniendo como puntos de partida la

revisión del pasado [...] asociada con la necesidad de conocer los orígenes, de averiguar filiaciones y pertenencias, de precisar el momento inicial de individuos y colectividades; y con un modo particular con la necesidad de revisar el origen del estado-nación (ACHUGAR, *ibíd.*: 81).

La investigadora FLORA EDOUWAYE S. KAPLAN (2006) propone un cuestionamiento crucial que encierra aspectos importantes de este proyecto. ¿Podrá la identidad nacional sobrevivir o sólo se redefinirán el museo y la identidad? A lo que su respuesta es que, tanto identidad, idea de nación y museo pueden permanecer como conceptos viables y mutables que se reinventan a través de factores como la política y lo social en la misma sociedad. Llegando a la conclusión, por ejemplo, de que la

Identidad (definida variablemente y entre guiones) sirve y se incrementa como punto de apoyo para relaciones grupales en los existentes estados nación y cada vez más hoy a través de los destinos de la nación (KAPLAN, 2006: 168).

Estas revisiones del origen, pertenencia, identidad y memoria encontradas en los museos a través de la construcción de “áreas de contacto” nos introducen sobre las etapas que llevaron a cabo los museos en la segunda mitad del siglo xx. A partir de los años 1960, los museos, al igual que otras instituciones similares de la sociedad, ingresaron a lo que la museóloga SUSAN PIERCE define como “la nueva mentalidad denominada posmodernismo” (PIERCE, 1999: 14) en el que, como lo señala AURORA LEÓN opera “un nuevo humanismo que descosifica al hombre en relación con el museo, otorgándosele una preponderancia sobre los objetos. Este es el cambio fundamental operado teóricamente por el museo” (LEÓN, 1990: 57). Pero, ¿cómo llegaron los museos a éste consenso? El museólogo francés HUGUES DE VARINE (2008) en un artículo publicado en la revista del ICOM⁵⁰, hace un recuento de las

50 International Council of Museum. Estamento consultor de la UNESCO creado en 1946 para conglomerar los museos del mundo. Noticias del ICOM, vol. 61, 1, 5.

sucesivas reuniones llevadas a cabo en distintos países en las que se trataron diversos temas enfocados en el papel del museo, los públicos y las exhibiciones como agentes importantes para la sociedad contemporánea. Esto se hace evidente a partir de la información del museólogo que se muestra en el siguiente cuadro (DE VARINE, 2008: 5).

<ul style="list-style-type: none"> - Coloquio de Neuchâtel en 1962 - Seminarios Regionales - Jos en 1964 - Nueva Delhi en 1966 	<p>Exploró “El papel que desempeñaban los museos en los países en vías de desarrollo con el fin de encontrar una independencia cultural que acompañara la independencia política”.</p>
<ul style="list-style-type: none"> - Mesa de Santiago en 1972 - Le Creusot-Montceau 1975-1980 	<p>Definió “la implicación de los museos en una óptica de desarrollo territorial”.</p>
<ul style="list-style-type: none"> - Canadá, Suecia, Noruega y Portugal (década de 1980) 	<p>Surgen iniciativas de la llamada “nueva museología”.</p>
<ul style="list-style-type: none"> - Diversos países del mundo (década de 1990) 	<p>Divulgación y fortalecimiento, a través de “la universalización de la nueva museología”.</p>

En otro artículo, el mismo autor habla de los factores políticos que desencadenaron movimientos convencidos de reclamar los derechos cívicos, buscar las identidades nacionales y locales, en especial los casos de los países emergentes que acababan de salir del yugo de las grandes potencias. Para DE VARINE “las ideas de pensadores y militantes revolucionarios influyeron paulatinamente en los círculos más marginales del universo museístico” (DE VARINE, 2005: 3). La aparición de ideas nuevas encaminadas a descolonizar los museos y convertirlos en instrumentos de desarrollo de las comunidades, y no en instituciones de prestigio al servicio de las élites.

Aunque, la nueva museología se inspiró en las mesas de trabajo europeas, sus implicaciones para Latinoamérica, Asia y África eran evidentes porque servían de modelo para los museos ubicados en los países en vías de desarrollo. En el marco de “la segunda revolución de los museos” llamada así por VAN MENSCH (1996, citado en FERNÁNDEZ, 1999) se reconoce la responsabilidad social de los museos como ejes activos de la comunidad mediante tres modalidades otorgadas por el propio VAN MENSCH que son: la museología comunitaria (entre los que se encuentran museos comunitarios y ecomuseos), el museo inclusivo (dentro de lo que podrían caer comunidades excluidas y sin repre-

sentación) y los lugares de memoria (a partir de situaciones que merecen ser recordadas como parte de un proceso de reivindicación de víctimas de la violencia o el desplazamiento). Retomando las palabras de DE VARINE cuando habla de los militantes de esta reforma en la ciencia de los museos que “se reconocen entre sí y prosiguen de lo que ODALICE PRIOSTI ha llamado ‘museología de la liberación’ (DE VARINE, 2005: 3), en la que se encuentra la fuerza y los medios internos y externos “para vivir y actuar como protagonistas de su propio futuro” (DE VARINE, *ibíd.*). Contemplando unos desafíos que en muchos casos nacen al interior del museo, por iniciativa del personal que labora en él, que a la vez es público latente de la oferta cultural que recibe por parte de otros museos lo que redundará en las necesidades y expectativas insertadas en el espectro que encierra identidad y patrimonio colectivo.

En la actualidad existe entre los profesionales que laboran en los museos una progresiva adhesión al movimiento llamado “la museología contemporánea” en la que los museólogos MEIJER y VAN MENSCH (2004) ven el museo como un lugar que tenga una narrativa abierta y, a la vez, desarrollada en compañía de su público, sea éste recurrente u ocasional. También encontramos la participación activa de los públicos en la toma de decisiones y siendo centro de atención para el museo, así como sus aportes, inquietudes y necesidades dentro de los planes, proyectos y programas elaborados por el equipo de trabajo.

En nuestro caso latinoamericano a partir de la década de 1990 se realizaron importantes mesas de trabajo que abordaban problemáticas, desafíos y herramientas para el quehacer de los museos. La presencia de representantes de los museos colombianos ayudó a retroalimentar y replicar dichas ideas en nuestro país. GEORGINA DECARLI, anterior directora del Instituto Latinoamericano de Museos –ILAM– hace un recuento de estas reuniones cuyo interés vital fue el desarrollo de mecanismos que “permita trabajar con la comunidad en la protección del patrimonio y de hacer copartícipes a la comunidad en las políticas y decisiones del museo” (DECARLI, 2003: 2), plasmadas en el siguiente recuadro:

Declaración de Caracas: “El museo en américa latina hoy” (1992).
Declaración de Cuenca: “Tráfico ilícito de bienes culturales” (1995).
Carta de San José: “Museos y desarrollo humano sostenible” (1995).
Agenda para la acción: “Museos y comunidades sostenibles” (1998).
Declaratoria Ciudad de México: “Conservación, identidad y desarrollo” (1999).
Carta de principios: “Museo y turismo cultural” (2000).
Conclusiones de las reuniones de trabajo del ICOFOM-LAM (1993-2003).

Las acciones tomadas por los museos estatales y algunos privados a partir de los modelos de la nueva museología y las reuniones de los museos latinoamericanos de abrir sus puertas a un número mayor de visitantes y canalizar sus actividades en la propuesta de dar espacios, a aquellos quienes antes estuvieron vetados, así como a los hechos silenciados concienzudamente por la élite y el Gobierno es, como propone AURORA LEÓN, un fenómeno de interés al interior del museo actual que, siendo una creación de la burguesía, ésta o al menos un sector considerable, “ha vuelto la espalda o ha contestado al museo actual”. En el momento en que la nueva burguesía toma las riendas del destino del museo “reclama en aras de las libertades y democracias que caracterizan al sistema burgués, vitalidad y eficacia del entramado museístico. (LEÓN, *ibíd.*: 77).

Otro aspecto que cambia de manera progresiva en el diario vivir de los museos es la función otorgada a la colección. Tanto las piezas estrella como los objetos de relleno serán retomados desde la historia que cuentan, convirtiéndolos en eslabones de una cadena que tienen variantes, diversidad de lecturas y focos de sentido, lo que en palabras de la museóloga SUSAN PIERCE es “volver a contemplar las colecciones heredadas, pero esta vez desde abajo y no desde arriba” (PIERCE, 1999: 15) intentando enmendar la idea de que el trabajo que sale de curaduría y museografía a partir de la colección son “verdaderos espejos de la razón, la historia y el conocimiento” (PIERCE, *ibíd.*).

Para dar un ejemplo de esos nuevos usos que se da a la colección de un museo, AURORA LEÓN opina que

La colección, al entrar a formar parte de la institución museística, sustituye su antiguo carácter de gusto particular de su dueño por un estudio científico, investigador y educativo, insertándose en el complejo museístico (LEÓN, *ibíd.*: 88).

Conforme a lo anterior, las piezas cambian su fin original y toman un nuevo rol: de “*goce para el coleccionista a pieza educativa en el museo y nueva razón fundamental: satisfacción de su dueño al ser colección privada a exposición pública y de dominio colectivo en el museo*”⁵¹ (LEÓN, *ibíd.*: 88).

Ahora bien, las piezas que pasan de ofrecer un goce, y de cualquier modo, un deleite personal a su anterior dueño, al de servir como herramienta educativa en un museo, nos lleva a la formulación que hace AURORA LEÓN de las acciones que los museos de cualquier tipo tienen en la actualidad a partir de la comunicación público-objeto derivada del trabajo del equipo del mismo a saber, “misión educativa (implicadora de la estética), misión científica y misión difusora y social” (LEÓN, *Ob. cit.*: 304).

Al abordar las tareas alrededor del museo es necesario antes contextualizar sobre los cambios que tanto la Quinta como la Casa de la Independencia tuvieron que realizar como parte del esquema para mejorar la imagen de ambos ante el ciudadano común al transformar su función social y cultural.

La Quinta de Bolívar, como lugar que rememora la estancia del Libertador SIMÓN BOLÍVAR luego de la victoria del Puente de Boyacá en 1819, ha tenido algunos cambios significativos a nivel arquitectónico. El caso más reciente se presentó en la década de los noventa cuando la casa se cierra por un periodo de ocho años (1992-2000), para realizar la restauración integral al inmueble y producir un nuevo guión narrativo y museográfico que relataba la vida del Libertador SIMÓN BOLÍVAR, tomando en consideración las adecuaciones hechas por la Sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá y la Subdirección de Monumentos Nacionales del Instituto Nacional de Vías.

En este caso veremos que se asoma una vez más el poder de las élites empecinadas en tomar la vocería en un proyecto que se esperaba estuviera más acorde con la multiculturalidad y pluriétnicidad exhortada y resaltada unos meses antes en la Constitución de 1991. De acuerdo con los movimientos evidenciados en el programa Colecciones Colombianas de la Quinta de Bolívar, la historia se repite por varias razones: se conciben los espacios expositivos según los gustos de la Sociedad de

51 El resaltado es nuestro.

Mejoras y Ornato en cabeza de ELVIRA CUERVO DE JARAMILLO también directora del Museo Nacional de Colombia para la época, dejando el proyecto fuera del alcance de la opinión pública sin un reconocimiento por parte de la sociedad a través de herramientas como consultas, encuestas y mesas de trabajo que presentaran el proyecto, sus ambiciones y los ejes temáticos para el museo renovado.

Las piezas que ya existían en el museo se acompañarán con otras provenientes de anticuarios como el almacén de las hermanas Casas, PHILIP CHOUTEAU, *Santa María de los Ángeles* propiedad de BERNARDO CHÁVEZ (q. e. p. d.) y JAIME CAMPUZANO, *Santa Severa* propiedad de JAIME MANRIQUE, MARÍA CRISTINA CANCINO, CECILIA FISCHER, JAIME BOTERO (q. e. p. d.) y LUCÍA SOTO DE COLLINS. Todos ellos vendieron piezas a través de una convocatoria realizada por el museo con el fin de renovar la narrativa del museo usando antigüedades acordes a la época bolivariana, piezas de gran valor artístico bajo el amparo y la aprobación de un pequeño grupo que representaba los intereses de una clase alta, basados en investigaciones y herramientas que soportaban un trabajo muy dedicado y que, sin embargo, generó un monólogo que buscaba proyectar una hacienda bonita, una tacita de té a la orden de los turistas nacionales y extranjeros.

Vemos que en este caso primó la “belleza estética” y el “buen gusto” de los autores del montaje y la curaduría transmitida a través del amueblamiento, decoración y escogencia de piezas cuyo mensaje pocos conocían. Podríamos pensar que el legado de SIMÓN BOLÍVAR a los suramericanos es una colección de muebles y objetos donados a él por el gobierno de Cundinamarca y, como si se tratara de la casa de ERNEST HEMINGWAY o de PABLO NERUDA, se buscaba transportar al visitante al tiempo contemporáneo de BOLÍVAR, obviando la otra cara de la moneda en la que podrían estar representados, en primer lugar, los colombianos y luego los ciudadanos de las demás naciones independizadas por el Padre de la Patria. Tenemos aquí un ejemplo del museo cuyos objetos tienen prioridad sobre los públicos, como lo explica la museóloga mexicana MAYA LORENA PÉREZ-RUIZ, ya que son lugares que

... se centran en la colección y la conservación, y su relación con el público se circunscribe a crear las condiciones para exhibir las mejores obras “del hombre” y “de su civilización” en un medio propicio para reflejar la grandeza de la obra y del espacio museográfico para su consagración (PÉREZ-RUIZ, 1998: 96).

Aunque para la museóloga este tipo de museos no son atípicos y existen de igual forma que los museos cuya prioridad son los sujetos y no las colecciones, es importante recalcar que la función adquirida por los objetos debe ser, por el contrario, el de orientar al visitante acerca de los contextos históricos, políticos y culturales que enmarcan la creación de una pieza, lograr que ella tenga un diálogo con quien está observando, interactuar con los públicos, convirtiendo la experiencia en un beneficio para la sociedad, para finalmente como lo dice la propia museóloga “superar el proceso de sacralización al que son sometidos los objetos en los museos tradicionales” (ibíd.: 97).

Según el cuestionario diligenciado por DANIEL CASTRO (ver Anexo 4), se pudo saber las acciones tomadas por el Museo a partir de la reapertura en 2000, luego de ocho años de interrupción de las actividades. Se realizó una planeación estratégica, fueron reactivados los espacios adecuados en el proceso de restauración, enfatizando los programas educativos de cara a los públicos heredados de la anterior dirección encabezada por DIANA TORRES DE OSPINA, y enriquecida por la experiencia en el Museo Nacional de DANIEL CASTRO como director del Departamento de Educación y su equipo de trabajo. A continuación veremos cómo ambos museos tienden más a ver al sujeto –visitante– como prioridad para el desarrollo de sus actividades y cómo también “tienen como fundamento conocer haciendo, aprender jugando, así como comprometerse conociendo y haciendo” (PÉREZ, 1998: 97).

Las actividades desarrolladas por la Quinta van desde el Rally Boliviano cuya primera versión data del año 2000, para más adelante ser adaptada y modificada de acuerdo con su implementación con los públicos en el 2003 complementando lo anterior con encuestas y la revisión del libro de visitas. El Rally consiste en hacer un recorrido grupal por todo el inmueble descubriendo puntos resaltados por el área educativa del museo, en el que el visitante, con ayuda de un monitor educativo, interactúa con las piezas de la colección o lugares de la hacienda. De otra parte el museo cuenta con una página en la *web* en la que se ofrece al público visitas virtuales, recorridos comentados en diferentes idiomas, información sobre las piezas del mes, historia de la casa, entre otros.

Para la celebración de los 200 años de la Batalla del Puente de Boyacá y, por supuesto, la imagen de Bolívar como Padre de la Patria en 2019, el museo desde hace unos años tiene planteados tres ejes o líneas de in-

vestigación sobre la temporalidad “aunada a la figura de BOLÍVAR” (Cuestionario. Anexo 4, pregunta 7). En ellas se plantean propuestas desde diferentes conceptos temporales: BOLÍVAR sin tiempo (Imagen 25)⁵², BOLÍVAR y su tiempo y BOLÍVAR a través del tiempo; teniendo presente al Vencedor del Puente de Boyacá como piedra angular, no como la figura fulgurante y detenida en la cima de la Nación, sino fungiendo el proyecto permanente de la sociedad colombiana y de los demás países libertados por él tratándose de un patrimonio identitario latinoamericano.

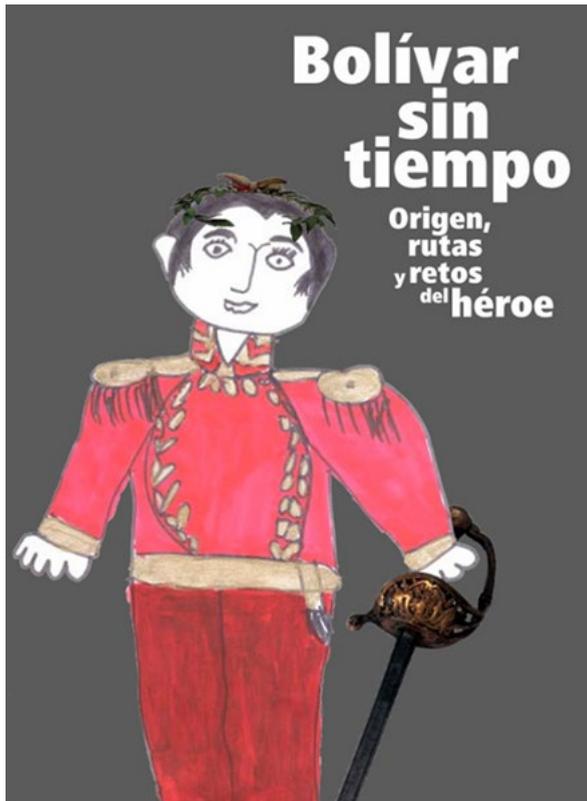


Imagen 25. Afiche de la exposición *Bolívar sin tiempo*. Casa Museo Quinta de Bolívar, 2013⁵³.

52 Para este tópico, la Quinta de Bolívar desarrolló en el primer semestre de 2013 una exposición temática titulada con el mismo nombre, en el que se mostraba la forma en que se construyó la imagen de SIMÓN BOLÍVAR como héroe nacional. Aunado a lo anterior, se mostró la condición humana y los posibles parecidos de él con el público visitante.

53 Imagen extraída del sitio de la Casa Museo Quinta de Bolívar: [www.facebook.com/photo.php?fbid=133283323519598&set=pb.119049934942937.-2207520000.1378932048.&type=3&theater], descargada el 11 de septiembre de 2013.

A propósito de éstas líneas de investigación, DANIEL CASTRO las describe de esta manera:

1. "BOLÍVAR sin tiempo: Indagar sobre la configuración del *ser heroico* desde la literatura, el arte, la mitología y la historia.
2. BOLÍVAR y su tiempo: Analizar las circunstancias de contemporaneidad de la *vida, hechos y legados de SIMÓN BOLÍVAR* aplicados a la casa Museo.
3. BOLÍVAR a través del tiempo: Indagar sobre la recepción, usos y efectos del *pensamiento y los legados bolivarianos* desde el momento de su muerte hasta el presente" (Cuestionario, punto 7)⁵⁴.

Con los tres puntos de la programación para la celebración que se llevará a cabo en seis años, se evidencia el trato hecho por el propio museo a la figura de BOLÍVAR, trabajando no sólo con las piezas y la figura tradicionalmente conocida de la hacienda, sino que va más a extramuros del propio inmueble. Ya decíamos que nos enfrentamos ante un patrimonio que le pertenece a varias naciones y por ende debe contemplar "el ser heroico" encarnado en BOLÍVAR y la herencia de su "pensamiento y los legados bolivarianos" desde un corte en el tiempo que no mire hacia el pasado como comúnmente sucede, sino que le de implicancias al mundo contemporáneo, al visitante actual y al concepto de identidad bolivariana que va mutando según los fenómenos políticos, sociales y culturales de Latinoamérica a través del tiempo (Imagen 26).

54 El resaltado es nuestro.



Imagen 26. CMQB. Detalle de la oferta de actividades en la página de internet de la Casa Museo Quinta de Bolívar⁵⁵.

En el caso del Museo de la Independencia-Casa del Florero, durante la administración del historiador GUILLERMO HERNÁNDEZ DE ALBA (1960-1988), las salas no tuvieron cambios significativos con relación a las piezas exhibidas y el modo de realizar el recorrido. Después del fallecimiento del director-fundador en 1988, las direcciones que le sucedieron hicieron intentos por construir nuevos guiones y realizar algunas intervenciones en sala. La más destacada fue la propuesta de los señores LUIS JAIME EZQUERRO y ROBERT OJEDA para la renovación museológica y museográfica entre 1999-2000, la cual no se realizó, pero aportó al proceso llevado a cabo en la actual administración liderada por DANIEL CASTRO BENÍTEZ. Antes de la reapertura de la casa, el equipo del museo realizó intervenciones en sala que pretendían enfocar sobre una pieza visible de la colección, nuevos rasgos que pudieran suscitar en el observador preguntas y reflexiones a partir de campos como la historia, la materialidad del objeto, su cotidianidad y el simbolismo actual que éste pudiera contener. Ejemplo de ello es *Restaurar para el Bicentenario. Habla el Florero, hable con él* (Imagen 27) llevado a cabo en 2009 por medio del trabajo compartido entre el equipo del museo y el programa de Restauración y Conservación de Bienes Muebles de la Universidad Externado de Colombia. Fruto de este proceso fue acercar

55 Imagen tomada de: [www.quintadebolivar.gov.co/Es-es/Paginas/default.aspx], descargada el 15 de marzo de 2013.

a los visitantes a la intervención realizada por restauradores de la universidad en vivo y en directo, demostrando así que parte de la existencia del patrimonio es no dejarlo inmóvil e inerte.



Imagen 27. Archivo fotográfico MICF. Detalle del montaje de la base del florero en la exposición de *Restaurar para el Bicentenario. Habla el Florero, hable con él*⁵⁶.

Entre 2008 y 2010, tanto el inmueble, como la colección y los recorridos en salas se replantearon en un proyecto ambicioso del Ministerio de Cultura y la Presidencia de la República. Este replanteamiento se deriva –como lo dice su propio director– a partir de

la tarea que han abordado en más de una década ha sido la de activar al ciudadano como el verdadero protagonista de la historia, y con el contrastar y matizar los relatos de ausencias, vacíos y presencias que el museo ha manejado.

Esta idea proviene de uno de los puntos del cuestionario que aborda la situación de la población colombiana que no se ve reflejada en ambos museos.

Como parte del proceso llevado a cabo en los últimos años, en lo concerniente a servicios educativos, este museo comparte con la Quinta los mismos esquemas de actividades, cambiando las temáticas a

56 Archivo Museo de la Independencia-Casa del Florero. Ministerio de Cultura.

partir del inmueble contenedor y la colección exhibida. Las propuestas están diseñadas dependiendo del público focal. Las temáticas actuales en las que se realizan recorridos grupales son: *Cazadores de historia, La Casa del Florero e ¿Independencia absoluta? Una búsqueda que aún no termina.*

El inmueble tiene un profundo proceso de restauración de la zona histórica y la readecuación de los espacios creados en las décadas de 1960 y 1980 en la administración HERNÁNDEZ DE ALBA. Esta vez, las intervenciones son tan evidentes que causan diversas reacciones en el público, aquellos que conocieron el antiguo museo por casi medio siglo, las piezas exhibidas y la manera en que fue contada la historia se encuentran con un relato multifacético en el que prevalecen en mayor medida los diálogos y las historias alrededor de la casa durante los 200 años de permanencia, con un montaje museográfico contemporáneo que no escatimó en el uso de recursos audiovisuales como soporte de la exhibición de las piezas históricas como ocurrió, entre otros, con la tienda de JOSÉ GONZÁLEZ LLORENTE (Imagen 28).



Imagen 28. MICEF. Montaje de la *Tienda de José González Llorente*, inaugurada en 2010. Diseño museográfico realizado por MARCELO DANTAS y CAMILO SÁNCHEZ⁵⁷.

57 Imagen extraída del sitio de la Casa Museo Quinta de Bolívar: [www.facebook.com/photo.php?fbid=402873843141820&set=pb.400701940025677.-2207520000.1378931594.&type=3&theater], descargada el 11 de septiembre de 2013.

Teniendo presente como ejemplo estelar el espacio del primer piso en el que la memoria histórica vista en la actualidad como proceso de reivindicación de víctimas de la violencia y la situación política como los espacios con paneles interactivos que muestran El Bogotazo y la toma del Palacio de Justicia por parte del M-19. Todo lo anterior mostrando que no es equitativo con la profusión de piezas que otrora estaban exhibidas, personajes mostrados e historias narradas por otras manos.

La ampliación de actividades educativas, tomaron gran impulso para finalmente crear un nuevo guión curatorial y museográfico como uno de los proyectos centrales de la celebración del Bicentenario del Grito de Independencia. Retomando las temáticas que desde la reapertura se han dispuesto a los públicos tenemos: *Cazadores de historias*, dirigido a público infantil en el que a través del uso de escenarios y actores que personifican a “los criollos, los españoles, los esclavos y los campesinos”⁵⁸ como medio para dar a conocer los protagonistas poco nombrados de la historia que encierra El Grito de Independencia (Imagen 29). Otra oferta temática es *La Casa del Florero*, que retoma los participantes del proceso independentista y libertador a través de experiencias directas y vivenciales para que el estudiante de 3.º a 9.º descubra y reflexione sobre el hecho histórico que inició la conformación de nuestro país “bajo la premisa de la curiosidad, el intercambio de saberes y experiencias, todo por medio de un diálogo reflexivo”⁵⁹. Por último nos encontramos con la actividad ¿Independencia absoluta? Una búsqueda que aún no termina; oferta educativa diseñada para estudiantes de 10.º y 11.º en la que se exploran conceptos como libertad, autonomía e independencia a través de un recorrido comentado en el que se abordan las costumbres de los habitantes de Bogotá en el XIX, puntualmente concentrado en los días de la reyerta independentista teniendo como objetivo la reflexión y la relación que puede suscitar en la historia particular o social del estudiante que realiza la visita.

58 [www.quintadebolivar.gov.co/museoindependencia/servicioseducacioncasadelflorero.html], descargada el 23 de febrero de 2013.

59 [www.quintadebolivar.gov.co/museoindependencia/servicioseducacioncasadelflorero.html], descargada el 23 de febrero de 2013.



Imagen 29. MICF. Actividad con niñas y niños de primaria acompañados por un miembro del equipo educativo del museo. Al fondo se aprecia el conjunto escultórico que representa a FRANCISCO MORALES reprendiendo al español JOSÉ GONZÁLEZ LLORENTE⁶⁰.

A partir de la celebración del Bicentenario, la casa en la que reposa el florero de Llorente se renombró Museo de la Independencia-Casa del Florero, y su transformación permeó las bases que fundaron en 1960 “el panteón de los próceres” para abrir sus perspectivas al público contemporáneo. En la elaboración del guión curatorial y museográfico, la dirección del museo realizó mesas de trabajo en las que estaban invitados profesionales de diferentes disciplinas. Cada una de las seis mesas propuso temas alrededor del guión, recorridos posibles, piezas de la colección, públicos focales e inclusión de la población silenciada dentro del nuevo relato. Además de las mesas de trabajo, el museo realizó encuestas a los públicos para conocer la opinión sobre el futuro del nuevo museo y las piezas, el modelo que se ha seguido es tener una vocación autocrítica para emprender procesos que descentren el discurso de los modos tradicionales y con ello se generen nuevas interpretaciones sobre los sucesos históricos, aboliendo la tradicional mirada

60 Imagen extraída del sitio de la Casa Museo Quinta de Bolívar: [https://sphotos-b-ord.xx.fbcdn.net/hphotos-ash4/1003336_478478788914658_1663164440_n.png], descargada el 15 de marzo de 2013.

de estos lugares como espacios donde se exhiben verdades absolutas. Conectado con lo anterior está la situación actual de los museos vista por el historiador del arte ERNEST GOMBRICH (1999) no solamente en Colombia, sino en todo el mundo con la presión constante

... de demostrar, mediante cifras de asistencia, que merece el escaso apoyo de la sociedad y cumple con su deber de *prodesse* (aprovechamiento) y *delectare* (deleitar) ante unas multitudes cada vez más numerosas" (GOMBRICH, 1999: 198).

HUGUES DE VARINE explora una opción enraizada en el desarrollo de lo cultural a la par o quizás más prematuramente que lo concerniente a lo social y económico. Hablamos de la cultura viva y el dominio o mejor empoderamiento de su propio futuro, del patrimonio que le pertenece para lograr efectos transformadores y creadores. DE VARINE también pone el caso de "El museo tradicional, encerrado en un edificio y preocupado por atesorar colecciones y atraer al público [...] Acoge una cultura fuera de su suelo" (DE VARINE, 2008: 5). Otro enfoque que se repite en lo enunciado antes con respecto a lo que en la actualidad realizan los dos museos es recalcado por el museólogo africano HANS-MARTIN HINZ (2006) cuando muestra que hoy en día "los nuevos museos permiten a los visitantes confrontarse con el universo de objetos, sacarlos de su contexto original, atribuirles una función ejemplar y explicar el pasado en función de los interrogantes de la sociedad" (HINZ, 2006: 8). Nos enfocamos en la función que se le atribuye al objeto antiguo –proveniente de coleccionistas, anticuarios y la élite colombiana–, que si bien no refleja las costumbres y modos de vida de toda una sociedad, ya hace parte de un acervo material patrimonial identificado por muchos; y con la posibilidad de ser usado por el equipo de trabajo para despertar la curiosidad del visitante e iniciar así un debate sobre el por qué y el hasta cuándo serán expuestos sólo este tipo de piezas, persuadiendo a la sociedad de la inminente necesidad de incluir artefactos de las demás clases sociales, aprovechando la oportunidad de pedir en comodato o préstamo a otros museos, evitando atiborrar de nuevo las salas de exposición y las reservas con muchas piezas que poco o nada comunican.

Hemos visto en las actividades y los procesos que han llevado los dos museos de esta investigación que en su camino sobre el continuo cambio seguirán en la búsqueda de lo que AURORA LÉON considera en la actualidad

... como un ser vivo adaptado continuamente al medio social, avanzando en sus conquistas al ritmo del tiempo y, en definitiva, ejerciendo una actividad autocrítica ante las exigencias de la sociedad que es la consumidora del museo (LEÓN, 1990: 58).

Es también el momento de motivar a los museos a lo que el museólogo DAWN CASEY increpa sobre la adaptación y el cambio a través de las épocas, porque así “pueden reafirmar sus valores duraderos y afirmarse como lugares de celebración, recuerdo, debate y, ante todo, aprendizaje” (CASEY, 2002: 7). Recordemos la definición de museo que hace el ICOM

Un museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad con fines de estudio, educación y recreo (ICOM, 2007)⁶¹.

Lo que tenemos dentro de la definición que acabamos de ver es la misión del museo de estar al servicio de la sociedad y aportar a su desarrollo, ser de puertas abiertas, de generosa inclusión a sus públicos, cuyos testimonios materiales e inmateriales albergados en él brinden un espectro que compense la historia que por muchos años estuvo subordinada, entendiendo esto por las acciones de adquirir, exhibir y relatar únicamente lo que para las clases altas merecía ser tenido en cuenta como lo vimos en los capítulos anteriores. Queda entonces la esperanza puesta en lo que el museo ha querido realizar como parte de una mirada autocrítica de su devenir, esperando que los cambios en aras de sublevar las cadenas del pasado logren realzar la importancia de estas instituciones cuyo encargo oficial será el de portar el estandarte de la identidad nacional. También, es significativo ver como los museos se impregnan de corrientes como la “museología crítica” derivado de la filosofía crítica de los teóricos THEODORE ADORNO y MAX HORKHEIMER (ADORNO y HORKHEIMER, s. f. citado en NAVARRO y TSAGARAKI, 2009: 2) que hace referencia a la teoría de museo tradicional y sus principios base como producto de la sociedad en la que fueron creados y están in-

61 Estatutos del ICOM adoptados durante la 22.ª Conferencia general de Viena en 2007, en [<http://icom.museum/la-vision/definicion-del-museo/L/1/>], extraído el 25 de marzo de 2013.

mersos, atendiendo al contexto histórico, político y social. Lo enunciado antes se complementa con “las relaciones de poder que atraviesan el mundo cultural, museal y patrimonial” (SANTACANA y HERNÁNDEZ, 2006, citado por FONSECA y VARGAS, 2012: 10), así como los nuevos espacios que abre “el museo virtual como una práctica de desterritorialización, democratización y apertura de los museos (FONSECA 2009a; VÁZQUEZ ROCCA, 2008; SANTACANA y HERNÁNDEZ, 2006, citados por FONSECA y VARGAS, cit.).

Podemos por último adjuntar dentro de la misión de los dos casos de estudio al abordar su acervo patrimonial, lo que expresa MAYA LORENA PÉREZ como una de las funciones esenciales, aparte de la educativa, de crear conciencia en sus públicos a partir de los bienes culturales que contienen porque

... son medios a través de los cuales se deben desarrollar actividades para fortalecer en el público la conciencia y las reflexiones críticas sobre su entorno social, político y cultural, además de despertarle curiosidad y motivación por conocer (PÉREZ, 1998: 97).

CONCLUSIONES

Los museos históricos de esencia nacionalista moldeada en el siglo XIX como los estudiados en la presente investigación, nos dejan ver los procesos que intervinieron en su creación y trayectoria, inclusive tratándose de dos momentos distantes de la historia nacional del siglo XX en los que el Museo Histórico de la Quinta de Bolívar (1919) y la Casa Museo del 20 de julio de 1810 (1960) vieron la luz. Se trata pues de lugares históricos creados por la élite de nuestro país, persuadidos de que la única manera de dejar su huella en la fisonomía de la nación era mediante los artefactos y el discurso emanado de su experiencia y existencia, concretamente expuestas a través de la autoridad brindada por el Gobierno y las corporaciones que dependían de este grupo social. El resultado fue un entramado, hilado con trozos de su memoria; estableciendo un árbol genealógico cuya copa era ocupada por el *Padre de la Patria* SIMÓN BOLÍVAR y que incluía a sus antepasados enlistados en las batallas en pro de la independencia y los sucesos que enmarcaron la división definitiva de las colonias a la Corona Española.

En consecuencia, la definición de identidad fue una burbuja que reflejaba a las clases más poderosas y adineradas así como su contexto histórico, político y cultural, lo que se percibió inicialmente con total calma por parte del público en general, ya que lo que importaba era tener para ese momento de gran relevancia, al cumplirse el Centenario y el Sesquicentenario respectivamente, lugares que materializaban la celebración de las fiestas patrias; inclusive a costa hasta de desvanecer su propio protagonismo en la remembranza patriótica que se había escrito.

Teniendo como telón de fondo la indiscutible forma de vida de la burguesía y la tradicional élite bogotana enmarcada en las comodidades y el buen gusto por un lado y el coleccionismo de antigüedades y obras de arte por el otro, evidenciados en los casos de ALBERTO URDANETA y LUIS GARCÍA HEVIA a finales del siglo XIX, así como EDUARDO

SANTOS y ANTONIO CANCINO durante el xx, éstos últimos como principales personajes de la investigación, ya que establecieron las pautas para la selección de lo que constituiría el acervo patrimonial de ambos museos.

Todos como coleccionistas, tuvieron mecanismos como el deseo de propiedad de lujos que expandieran su ser, la demostración de una erudición en cuestiones históricas usando herramientas tales como la clasificación, el orden y la documentación. Afirmando así una labor de rememorar a través de su gusto y el valor de los objetos todo aquello que debe tenerse en cuenta históricamente. Contemplando también una función educativa y una honda preocupación por darle al país instrumentos de identidad mediante la imagen y el simbolismo emanados de sus colecciones; sin olvidar que ellos como individuos integrantes de la élite harán parte –de alguna manera– de dicha identidad.

El tipo de piezas exhibidas en las salas de la Quinta de Bolívar y el Museo del 20 de julio de 1810 procedentes de las familias ricas, los coleccionistas y los anticuarios, fue justificado por aquellos a quienes se les encomendó la tarea de presentar una historia libre de toda mancha dentro de lo que caracteriza una sociedad católica, con raíces españolas y de talante progresista, hablamos de instituciones y corporaciones como la Sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá, la Academia Colombiana de Historia y los miembros de las Juntas creadas por el Gobierno para las conmemoraciones patrióticas (1919 y 1959). Con dichas piezas y un relato monotemático emanado del libro de historia de HENAO y ARRUBLA entorno al reflejo de una esfera social letrada, seguidora de ideas provenientes de Europa y sus costumbres, se dieron las bases de un discurso que llenaría las expectativas y las esperanzas de un país fragmentado por guerras y facciones políticas, así como dictaduras e inequidad social. Obviando de igual manera la nueva revisión de la historia que se engendraba al interior de la academia universitaria y cuyo fin era enmendar los estragos que el olvido había ocasionado en el relato histórico.

Hasta aquí, la trayectoria de las dos instituciones culturales se construyó sin una crítica social, no fue sino hasta después de algunos años que aquellos templos civiles empezaron a desmoronarse frente a los retos que les impuso la comunidad. La riqueza y la unicidad de las piezas, la monumentalidad del inmueble y la historia escrita con letras de bronce sobre piedra se van desvaneciendo. Con la crisis iniciada por la

indiferencia de la comunidad ante las instituciones cuyo proyecto de identidad fue liderado por la élite y los gobiernos de turno teniendo tintes clasistas y discriminatorios. Lo que mostró una voz que desenmascaraba la exclusión de los demás que no tuvieron la misma actuación en el elenco histórico.

Vimos anteriormente que el júbilo y el patriotismo opacaron la importancia de contener en ambos lugares los rostros, diálogos y piezas de toda una nación evadiéndose así la función de representar a un colectivo más amplio por parte del museo. Algo que ocurre en la actualidad cuando en pocas ocasiones la sociedad se interroga sobre la función cultural y de identidad efectuada por estas instituciones.

Fue a raíz de los cambios sociales surgidos de iniciativas políticas como la Constitución de 1991 y en lo concerniente a los museos con las diferentes reuniones en el ámbito mundial y en especial latinoamericano que buscaban generar un cambio en las funciones y proyecciones de dichos epicentros culturales, lo que motivó acciones que de manera gradual dieron inserción a temas y poblaciones nunca antes tenidas en cuenta dentro del relato histórico promovido al interior del museo. No obstante, fue un proceso lento ya que en la década de 1990 encontramos similitudes en la recreación de la historia con herramientas evidentemente clasistas y cerradas a la opinión de un pequeño segmento de la sociedad colombiana como ocurrió a principios del siglo pasado.

Tratando de salir de la hecatombe en la que estaba sumergida la institución museal y escribir un nuevo capítulo en la escena actual, se vislumbran procesos renovadores al interior del museo como lo son: la nueva museografía, el guión curatorial en diálogo con el público, la escogencia de piezas clave dentro del discurso que se quiere originar y el recorrido establecido por la institución, pero a través de un diálogo mancomunado entre todas las partes (Museo-Colección-Equipo de trabajo-públicos) lo que ha hecho posible que su quehacer se convierta en un factor social determinante para la apropiación del patrimonio, su conservación y sus repercusiones futuras en torno al proceso de creación de la identidad nacional, continuamente reinventados. Las piezas que conforman el acervo de ambos museos provienen como vimos de un selecto grupo de personas y su función era retratar a través de las piezas a los prohombres de la historia; la utilidad reciente dentro del factor social es permitir que el visitante haga relación de un conjunto de piezas con su propia realidad, con lo cotidiano de su vida y con la

estructura personal de identidad nacional; lo anterior servirá para re-
oalimentar a los museos en la construcción de referentes más acorde
al actual devenir de la sociedad y conocer a fondo sus oportuni-
dades y debilidades ante ésta.

Con el compromiso adquirido por la Quinta de Bolívar y el rebau-
tizado Museo de la Independencia-Casa del Florero de ser portadores
de ideas que van más acorde con la finalidad de su misión, visión y
objetivos, de la mano de los procesos sociales, espacios de diálogo y
respeto e inclusión de su público; se espera que a futuro el país y los
gobiernos venideros no reincidan en el pensamiento de cuál es el mo-
tivo de seguir conservando espacios saturados de antigüedades que no
reflejan a la sociedad entera. El devenir tanto de los museos como de
las piezas y el relato que cada uno incorpore, nos da una idea del valor
mutable del mismo, es decir, lo que antes era un anhelo de exhibir en
vitrinas cualquier fragmento con el propósito de infundir un hálito de
grandeza sobre él y construir una historia grandilocuente y verdadera
ya no es prioridad.

Lo que está en juego ahora es poner todos los medios para acercar a
los públicos, al aprovechar las piezas de la colección en un relato cuyo
final no ha sido escrito. No se trata pues de destruir lo que ya ha sido
creado, sino dejar que los museos se permeen de los valores otorga-
dos por la ciudadanía logrando superar los obstáculos que impiden su
dinamicidad y la vitalidad que emanan en la historia que exhiben; es
también contemplar la independencia de ambos museos de la figura
paternalista y veedora de las corporaciones que en el pasado tuvieron
poderosa injerencia sobre ellas.

RECOMENDACIONES

Al ser este un trabajo museológico que aborda problemáticas antes no estudiadas, se sugiere a futuro continuar ahondando sobre el papel del coleccionismo en la conformación del patrimonio material así como sus implicaciones en la función que dichas adquisiciones puedan tener dentro del papel social del museo.

Otro punto importante es la indagación sobre los procesos que en la actualidad lleva a cabo el museo como parte de su fortalecimiento en su diario quehacer, enmarcados como “factores históricos, estructurales, profesionales y sociales” (NAVARRO y TSAGARAKI, 2009: 1). Para ambos museólogos, las condiciones del origen y trayectoria del museo enmarcan el *factor histórico* importante dentro del desarrollo de este trabajo; el *estructural* se refiere a la dependencia administrativa, normativa y procedimental en cuanto a institución adscrita a un sector de la sociedad o entidad; el *profesional* está vinculado con el equipo de trabajo y la oferta formativa para el mismo en relación a la museología en el entorno geográfico en el que se ubica el museo. Por último, el *factor social* sugiere el contexto humano de inserción dispuesto por el museo o el sector de la comunidad en el que enfoca su oferta manifiesta de forma explícita o implícita.

Dentro de la conformación de espacios históricos de talla nacional, se hace necesario ahondar sobre los diferentes momentos en que los museos se han confrontado con la sociedad que lo observa, es decir, la sociedad en un país burgués –mercantil y luego la actual nación masificada–capitalista, para al final llegar al proceso de globalización, tecnificación, superación de barreras físicas en las que nos vemos en la contemporaneidad en lo denominado hipermodernidad. De tal manera que los museos de cualquier naturaleza (arte, historia, etnografía, arqueología, ciencia y tecnología, comunitarios y ecomuseos) sepan estudiar las posibles medidas que se tomarán como base de su trabajo

y proyecto con las comunidades, desplegando su actividad más allá de su territorio, compartiendo sus experiencias en mesas de trabajo que cuestionen, realicen lecturas y fortalezcan el devenir de entidades culturales contemporáneas.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

- ACHUGAR, HUGO (2001). "Ensayos sobre la nación a comienzos del siglo XXI" en: MARTÍN-BARBERO, JESÚS. Coordinador, Ed. *Imaginario de Nación. Pensar en medio de la tormenta. Cuadernos de nación*, Ministerio de Cultura, Bogotá, Imprenta Nacional de Colombia.
- ACUÑA, RUTH (2010). *Alberto Urdaneta. Coleccionista y artista*, Colección Cuadernos de Pioneros de Museología, Bogotá, Sistema de Patrimonio Cultural y Museos, Universidad Nacional.
- ARNAU, FRANK (1961). *El arte de falsificar el arte*, Barcelona, Editorial Noguer.
- BOURDIEU, PIERRE (1988). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, MARÍA DEL CARMEN RUÍZ DE E. (trad.), Madrid, Altea, Taurus, Alfaguara.
- CANO DE GARDOQUI GARCÍA, JOSÉ LUIS (2001). *Tesoros y colecciones. Orígenes y evolución del coleccionismo artístico*, Valladolid, Gráficas Andrés Martín.
- CASA-MUSEO DEL 20 DE JULIO DE 1810 (s. f.). Libro compras y donaciones, s.p., Bogotá.
- CASTRO BENÍTEZ, DANIEL (2012). "Museo de la Independencia-Casa del Florero", tesis de Maestría en Historia, Territorio y Sociedad, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, s. p.
- CORDOVÉZ, JOSÉ MARÍA (1893). *Reminiscencias de Santafé y Bogotá*, t. I, Bogotá, Imprenta de "El Telegrama", Director Joaquín Vargas T.
- Espasa-Calpe (2012). *Diccionario enciclopédico*, Barcelona, Espasa Calpe Ed.
- FERNÁNDEZ, LUIS ALFONSO (1999). *Introducción a la nueva museología*, Madrid, Alianza Editorial.

Identidad nacional y conflicto de intereses

- GAITÁN, FELIPE (2005). *Expresiones de modernidad en la Quinta de Bolívar. Arqueología de la alta burguesía bogotana en tiempos del Olimpo Radical*, Documento n.º 90, Bogotá, Ediciones Uniandes.
- GOMBRICH, ERNST HANS JOSEPH (1999). *El museo: pasado, presente y futuro. Ideales e ídolos. Ensayo sobre los valores en la historia y el arte*, Madrid, Debate.
- GONZÁLEZ, BEATRIZ (2011). *Boceto de guión técnico Museo de El Chicó*, Bogotá, s. p.
- HENZEL, FRANZ; FRANCISCO A. ORTEGA y YOBENG CHICANGANA-BAYONA (2011). *El pasado como posibilidad. Del dicho al hecho. 200 años de independencia y ciudadanía en Colombia*, XIII Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado, Bogotá, Javegraf.
- LEÓN ALONSO, AURORA (1990). *El museo. Teoría, praxis y utopía*, Cuadernos Arte, Madrid, Ediciones Cátedra.
- MARTÍNEZ, FRÉDÉRIC (2001). *El nacionalismo cosmopolita. La referencia europea en la construcción nacional en Colombia, 1845-1900*, Banco de la República e Instituto Francés de Estudios Andinos, Bogotá, Guadalupe.
- MINISTERIO DE CULTURA (2000). *Museo, memoria y nación. Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro*, Bogotá, Litografía Arco.
- MONSIVÁIS, CARLOS (2000). *Aires de familia*, México D. F., Anagrama.
- MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA (2000). *Museo, Memoria y Nación. Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro*, Memorias del Simposio Internacional y IV Cátedra Anual de Historia "Ernesto Restrepo Tirado", Bogotá, Litografía Arco.
- MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA (2010). *Las historias de un grito doscientos años de ser colombianos*, Exposición conmemorativa del Bicentenario 2010, Bogotá, Legis.
- PÉREZ, AMADA CAROLINA (2010). "Devolverle a los objetos su magia y contener la dispersión: las colecciones y el coleccionismo moderno", en Ángela Santamaría (ed.). *Un legado fecundo. Catálogo de las fundaciones Beatriz Osorio*. Bogotá, Legis.
- PÉREZ, AMADA CAROLINA (2011). *La memoria convertida en exhibición: adecuaciones de la sección de historia patria en el Museo Nacional de Colombia (1880-1912). Del dicho al hecho. 200 años de independencia y ciudadanía en Colombia*. XIII Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado, Bogotá, Javegraf.
- SINNING TÉLLEZ, LUZ GUILLERMINA y ACUÑA PRIETO, RUTH NOEMÍ (2011). *Miradas a la plástica colombiana de 1900 a 1950: un debate histórico y estético*, Externado. Bogotá, Kimpres.

SOCIEDAD DE MEJORAS Y ORNATO DE BOGOTÁ (1930). *La Quinta de Bolívar*, Bogotá, Editorial Santafé.

TORRES DE OSPINA, DIANA (1999). *Antecedentes de la colección Quinta de Bolívar*, Investigación, Bogotá, Manuscrito no publicado.

TOVAR ZAMBRANO, BERNARDO (1997). "Porque los muertos mandan. El imaginario patriótico de la historia colombiana", en *Pensar el pasado*, Universidad Nacional de Colombia-Archivo General de la Nación, Bogotá.

REVISTAS

BLOM, PHILIPP (2012). "Las cortinas de Napoleón. Un alegato para salir de los museos", MAURICIO POMBO (trad.), *Revista El Malpensante*, n.º 133, Bogotá.

CASEY, DAWN (2002). "Volver a examinar la historia nacional", París, *Noticias del ICOM*, vol. 55, 1, 7.

CONSEJO INTERNACIONAL DE MUSEOS (2006). "Museos y patrimonio universal", París, *Noticias del ICOM*, vol. 59, 4, 9.

DE VARINE, HUGUES (2005). "El museo como agente social del desarrollo", París, *Noticias del ICOM*, vol. 58, 3, 3.

DE VARINE, HUGUES (2008). "El museo como agente social del desarrollo", París, *Noticias del ICOM*, vol. 61, 1, 5.

FAJARDO DE RUEDA, MARTA (1987). "Alberto Urdaneta", Bogotá, *Revista de la Universidad Nacional*, vol. III, n.ºs 14 y 15.

NIETO DE SAMPER, LUCY (1972) "La Casa del 20 de julio mostrada por su fundador", *Revista Colombia Ilustrada*, t. 3, vol. 8, Bogotá, mayo a agosto de 1972.

PEARCE, SUSAN (1999). "Antigüedades contempladas desde un nuevo ángulo", *Museum Internacional*, Unesco, vol. 51.202, 14 y 15.

FUENTES ELECTRÓNICAS

BOHOSLAVSKY, ERNESTO. GONZÁLEZ DE OLEAGA, MARISA y DI LISCIA, MARÍA SILVIA. "Pertenencia y exclusión en el Museo Histórico Nacional de Buenos Aires y el Museo de Trelew en tiempos del Bicentenario. Universidad Nacional de General Sarmiento/CONICET; Universidad Nacional de Educación a Distancia – Madrid; Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de La Pampa. *Revista Pilquen Sección Ciencias Sociales*, año XII, n.º 13, 2010. Extraído el 30 de septiembre de 2012 en: [www.scielo.org.ar/pdf/spilquen/n13/n13a01.pdf].

Identidad nacional y conflicto de intereses

- CANCINO, MARÍA. “Pioneros de las antigüedades en Colombia” Extraído el 1.º de octubre, 2012 de: [<http://www.mariacancino.com>].
- CALDERÓN REYES, CARLOS. *Núñez y la Regeneración*, 1895. Búsqueda realizada el 4 de mayo de 2012 en: [www.banrepcultural.org/sites/default/files/lablaa/769063.pdf].
- CORSO, CRISTINA y JUAN DARÍO RESTREPO FIGUEROA (curadores) (2009). *Dar es Dar. 50 años de la donación Eduardo Santos al Museo Nacional de Colombia*, Museo Nacional de Colombia, en [www.museonacional.gov.co/exposiciones/pasadas/Paginas/Daresdar50anosdeladonacionEduardoSantosAlMuseoNacional36.aspx].
- DECARLI, GEORGINA (2003). “Vigencia de la Nueva Museología en América Latina: conceptos y modelos”, en: *Revista ABRA*, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional, Costa Rica, Editorial EUNA, julio – diciembre, 2004. Texto en PDF.
- DESVALLÉES, ANDRÉ y FRANÇOIS MAIRESSE (eds.) (2010). Conceptos claves de museología”, extraído el 25 de marzo, 2013 de: [http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Key_Concepts_of_Museology/Museologie_Espagnol_BD.pdf].
- FONSECA, ALEJANDRA y SEBASTIÁN VARGAS (2012). “Museo: ¿Piedra o relámpago? Reflexiones y experiencias en torno a la relación Museo-Públicos”, en *Cuadernos Curatoriales*, n.º 13, Museo Nacional de Colombia, en [www.academia.edu/2320717/Museo_piedra_o_relampago_Reflexiones_y_experiencias_sobre_la_relacion_museo-publicos].
- GARCÍA SERRANO, FEDERICO (2000). “La formación histórica del concepto de Museo. ‘Una mirada hacia atrás’”, en *El museo imaginado*, Base de datos y museo virtual de la pintura española fuera de España, en [<http://www.museoimaginado.com/TEXTOS/Museo.pdf>].
- GONZÁLEZ DE CALA, MARINA (1987). “Los precursores de la fotografía en Santander”, *Revista Lámpara*, n.º 104, Bogotá, Departamento de Relaciones Públicas de Esso Colombiana. Búsqueda realizada en: [www.colarte.com/colarte/cons pintores.asp?idartista=1018&tipo=1].
- GUERRERO, JENARO. *La Regeneración. Leyenda política*, 1915. Búsqueda realizada el 4 de mayo de 2012 en: [www.banrepcultural.org/sites/default/files/lablaa/606129.pdf].
- KAPLAN, FLORA EDOUWAYE S. (2006). “Making and remaking national identities”, en: *Uses of Heritage*, New York, London, Routledge.
- LLERAS, CRISTINA (2011). *Towards new narratives of the multicultural nation: negotiating difference in the National Museum of Colombia*, University of Leicester.

- MEIJER-VAN MENSCH, LÉONTINE (2004). "New Challenges, New Priorities: analyzing ethical dilemmas from stakeholders perspective in Netherlands", en [<http://www.bms.edu.lv/wp-content/uploads/2013/11/Meijer-van-Mensch-2011.pdf>].
- MOLANO L., OLGA LUCÍA (2007). "Identidad cultural un concepto que evoluciona", Extraído el 1.º de junio de 2013 en: [<http://comunicaciones.uexternado.edu.co/revistas/index.php/opera/article/download/1187/1126>].
- MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA. Minisitio de la exposición Dar es Dar. Extraído el 15 de mayo, 2012 en: [www.museonacional.gov.co].
- NAVARRO, Óscar y CHRISTINA TSAGARAKI (2009). "Museos en la crisis: Una visión desde la Museología crítica", Maestría virtual en museología, UNA, Costa Rica, en [http://www.mcu.es/museos/docs/MC/MES/Rev05-06/Navarro_Tsagaraki.pdf].
- NAVARRO, ÓSCAR (s. f.). "Museos nacionales y representación: ética, museología e historia", Maestría virtual en museología, UNA, Costa Rica, en [<http://www.ilam.org/viejo/ILAMDOC/MuseosRepresentacion.pdf>].
- OTERO CLEVES, ANA MARÍA (2009) "'Jeneros de gusto y sobretodos ingleses': el impacto cultural del consumo de bienes ingleses por la clase alta bogotana del siglo XIX", *Revista Historia Crítica*, n.º 38, Universidad de los Andes, en [<http://historiacritica.uniandes.edu.co/indexar.php?c=Revista+No+38>].
- PERA JIMÉNEZ, CRISTOBAL (1996). "José Asunción Silva: un coleccionista hispanoamericano en París", Cuadernos Hispanoamericanos, n.º 556, 115-126, en [<http://www.cervantesvirtual.com/obra/jose-asuncion-silva-un-coleccionista-hispanoamericano-en-paris/>].
- PÉREZ-RUIZ, MAYA LORENA (1998). "Construcción e investigación del patrimonio cultural. Retos en los museos contemporáneos" Dirección de Etnología y Antropología Social-Instituto Nacional de Antropología e Historia, México D. F., *Alteridades*, 8 (16): pp. 95-113, en [<http://www.redalyc.org/pdf/747/74781608.pdf>].
- QUIJANO OTERO, JOSÉ MARÍA "Dos joyas inapreciables", *Papel Periódico Ilustrado*, vol. 2, 45, 333. Búsqueda realizada el 25 de noviembre de 2012 en: [www.banrepcultural.org/sites/default/files/lablaa/historia/paperi/v2/v2_45.pdf].
- "Quinta de Bolívar", Extraído el 29 de mayo, 2012 de: [www.quintadebolivar.gov.co/piezasendialogo.swf].
- TOVAR ZAMBRANO, BERNARDO. "Jesús María Henao y Gerardo Arrubla: Nueva lectura de una vieja Historia de Colombia", *Revista Credencial Historia*, Edición 115 de 1999. Búsqueda realizada el 11 de octubre de 2012 en: [www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/julio1999/115jesus.htm].

ANEXOS

ANEXO 1. RELACIÓN DE LAS PIEZAS DONADAS POR EDUARDO SANTOS AL MUSEO DE LA INDEPENDENCIA CASA DEL FLORERO⁶².

TIPO DE PIEZAS	DESCRIPCIÓN
Manuscritos e impresos	<ul style="list-style-type: none"> - Colección casi completa de la <i>Gazeta Ministerial de Cundinamarca</i>, publicada en Santafé de Bogotá entre los años 1811 y 1815. - Dos litografías de los próceres don CAMILO TORRES y PEDRO ALCÁNTARA HERRÁN. - Retratos a la aguada de los historiadores GROOT y VERGARA Y VERGARA. - Acta de la Independencia Nacional. Ed. De París por Lemercier, con las firmas en facsímile. - Cubierta del testamento ológrafo (¿?) del General SANTANDER. - Carta íntima del Mariscal ANTONIO JOSÉ DE SUCRE al Coronel DANIEL FLORENCIO O'LEARY. Cuilca 15 de octubre. 1823 - Oficio del General JOSÉ ANTONIO PÁEZ, Jefe del Gobierno de Venezuela, al Dr. LÓPEZ ALDANA. 1829. - Autógrafo del General [Almirante] JOSÉ PADILLA. Cartagena, 2 de noviembre de 1824. - Certificado de práctica forense expedido por el Dr. GUTIÉRREZ DE CAVIEDES a favor del escritor D. MANUEL M. ÁLVAREZ LOZANO. - Nombramiento a favor del Dr. VICENTE AZUERO, firmado por el Libertador el 15 de agosto de 1819.

⁶² La donación ingresó el 30 de septiembre de 1960. Casa Museo del 20 de julio de 1810. Libro compras y donaciones. pp. 124 y 125.

Identidad nacional y conflicto de intereses

	<ul style="list-style-type: none"> - Patente de Hermandad de San Agustín expedida por Fray DIEGO F. PADILLA al futuro General JOSÉ MARÍA VERGARA LOZANO. 3 de julio de 1804. - Expediente de convocatoria a elecciones para representantes 5 de septiembre de 1812, con la lista de los actuales miembros de la Representación nacional. - Carta del Dr. CAMILO TORRES a su suegra Doña ROSA RICAURTE. 2 de abril de 1805.
Bienes muebles	<ul style="list-style-type: none"> - Dos vitrinas Imperio destinadas a la sala Santander. - Dos sillas frailunas coloniales, de cuero repujado. - Mesita colonial con cajón de batiente exterior taraceado en madera. - Florero de porcelana blanca con aplicaciones de flores en colores, de fabricación francesa de fines del siglo XVII. - Dos braceritos de plata colonial para cigarros. - Tres paños de damasco de seda carmesí bordado de flores, con encaje dorado. - Cinco platos de pedernal blanco, de tipo inglés, con decoración azul, dos de ellos con la marca Fábrica de Bogotá.
Cuadros y grabados	<ul style="list-style-type: none"> - Virgen Orante, por GREGORIO VÁSQUEZ, con marco de madera dorado y tallado del siglo XVII. Donación de Doña LORENCITA. Tríptico histórico de N.[uestra] S.[eñora] de las Angustias, óleo sobre cobre, que le fue obsequiado en el Dpto. de Nariño. - Grabado francés de BADOUREAU, según dibujo de (¿)uuthier (sic) que representa una <i>Jeune femme</i> de Colombie. - Mercado en la Plaza Mayor de Bogotá. Grabado policromado de ACKERMANN según dibujo de CASTILLO en 1838. - Litografía de la Capilla del Humilladero. - Plano de Bogotá, levantado por CODAZZI en 1849 e im[p]reso en París por M. M. PAZ en 1890 ilustrado con edificios. - La Heroína POLICARPA SALAVARRIETA. Acuarela de PÁRAMO. - La Heroína ANTONIA SANTOS, Acuarela de PÁRAMO. - El historiador D. JOSÉ MANUEL RESTREPO, tinta china de PÁRAMO. - El Dr. JUAN MARÍA PARDO, signatario del Acta. Grabado.

ANEXO 2

Ficha de grabación ⁶³	
Entrevistado: (Código n.º)	MARÍA CRISTINA CANCINO
Sexo:	Femenino
Edad:	85 años
Nivel de escolaridad:	Secundaria
Ocupación:	Comerciante de obras de arte y antigüedades
Lugar de origen:	Bogotá, Colombia
Personas presentes durante la visita:	2
Observaciones generales:	La entrevista tuvo una duración de 16:53 minutos. Hubo algunas interrupciones en el desarrollo.

Bogotá, D. C. 12 de diciembre de 2012

Entrevista realizada en el anticuario de la señora MARÍA CRISTINA CANCINO (11:30 a. m.)

1. JC: ¿De dónde proviene el apellido CANCINO?

MCC: El apellido CANCINO viene de Italia, dos hermanos llegaron a Medellín y se instalaron poco tiempo allí, uno de ellos se pasó a vivir a Rionegro, el padre del señor ANTONIO CANCINO.

2. JC: ¿En qué año nació y falleció el señor ANTONIO CANCINO JARAMILLO?

Aunque el año de nacimiento no está claro, podría pensarse que nació a finales del siglo XIX y falleció a mediados del siglo XX. En un reportaje hecho por JUAN LOZANO Y LOZANO⁶⁴ hay una entrevista a ANTONIO CANCINO.

3. JC: ¿Cuál fue su trabajo en su ciudad natal, Rionegro?

No aplica porque en la siguiente pregunta la entrevistada aclaró que su padre vino a Bogotá con su familia cuando era niño.

4. JC: ¿Cuándo llega a Bogotá?

MCC: Vino con su familia y se estableció en el Barrio de Chapinero en una casa-quinta en cercanías a la Iglesia de Lourdes.

63 JOSELYN LETORNEAU (2007). *La caja de herramientas del joven investigador. Guía de iniciación del trabajo intelectual*, Bogotá, La Carreta Editores, p. 174.

64 No fue posible acceder a dicha entrevista por la información incompleta de la señora MARÍA CRISTINA sobre el nombre de la publicación y el año en que se publicó.

Identidad nacional y conflicto de intereses

5. JC: ¿Cuál era su formación académica?

MCC: Estudiante de los Hermanos Cristianos de la Salle y luego con los P. P. Jesuitas.

6. JC: ¿Cómo inicia su gusto por coleccionar y la intuición de escoger piezas?

MCC: Estudiaba muchísimo y sabía todo sobre los museos europeos y dijo cómo en Europa y en todas partes del mundo y casi Sur América, por ejemplo Ecuador, no tenían un almacén de antigüedades, además de herencia le tocaron varias antigüedades y después empezó a recorrer todos los pueblos, todo Bogotá, Medellín y varias partes. Después ya le ofrecían porque sabían que él compraba.

7. JC: ¿Qué objetos comenzó a coleccionar?

MCC: Él empezó a coleccionar objetos modernos. Libros incunables, era muy versado en eso.

8. JC: ¿Cuándo cambia su negocio de libros por la venta de antigüedades?

MCC: Al mismo tiempo vendió antigüedades y libros.

9. JC: ¿En qué año abre el anticuario, cuándo se sitúa en la plaza de Bolívar y hasta qué año permanece allí? ¿originalmente se llamó Librería La Luz?

MCC: Mi papá inició en el [edificio] Mensajero⁶⁵ con MARGARITA [ESCOBAR], esposa de ÁLVARO GÓMEZ HURTADO. Esa familia tenía un almacén allí. Después él se independizó pasando el negocio a la Plaza de Bolívar en la década del 1950. Después de su muerte sus hijas continúan en el mismo lugar hasta 1998.

10. JC: ¿Qué tipo de piezas recuerda haber visto en el almacén?

MCC: En el almacén de mi papá, tenía, fue el primero que consiguió cuadros de VÁSQUEZ, de FIGUEROA, cosas maravillosas, bronces.

11. JC: ¿Cuáles piezas históricas relacionadas con épocas o personajes le gustaba adquirir a su padre?

MCC: Vendió varias cosas para la Quinta de Bolívar porque le gustaba adquirir cosas relacionadas con sobre todo BOLÍVAR. A mí me tocó vender algunas piezas de la vajilla de BOLÍVAR, era muy linda. Piezas de BOLÍVAR como cartas que le gustaba adquirir y luego vendió a la Quinta de Bolívar.

12. JC: ¿Qué idea tenía él sobre los museos?

MCC: Mi papá ayudó a construirlos, por ejemplo al Museo Colonial le vendió varias cosas para que tuvieran piezas muy buenas. Nosotras también le vendimos una Inmaculada y cosas que todavía se conservan en el museo, maravillas. Los ayudó más o menos a organizar, catalogar y saber qué piezas eran.

65 Este inmueble estaba situado en la Calle 11 entre carreras 5.^a y 6.^a

13. JC: ¿Conoce usted algunas de las piezas adquiridas en el almacén por los museos Quinta de Bolívar y 20 de julio de 1810?

MCC: Muchas cartas del Libertador. Su madre CECILIA JARAMILLO era descendiente del general JOSÉ MARÍA CÓRDOVA heredando piezas del prócer como algunas cartas y cosas.

14. JC: ¿Recuerda alguna anécdota en relación a la adquisición y venta de dichas piezas?

MCC: Mi papá a veces iba a los conventos a decirles cuáles eran las piezas buenas, cuáles eran los VÁSQUEZ, cuáles eran los FIGUEROA, les ayudó mucho a seleccionar a las monjas que también tenían maravillas de cosas.

15. JC: ¿Con qué frecuencia iban al anticuario el ex presidente EDUARDO SANTOS, el historiador GUILLERMO HERNÁNDEZ DE ALBA y otras personas relacionadas con ambos museos, cuál era el motivo de su visita?

MCC: Era como su casa, se la pasaba allá. Tanto que un día mi papá dijo: Puede venir el presidente pero no me lo dejan pasar aquí del mostrador. Y entonces llegó EDUARDO SANTOS y dijo: Buenas, soy EDUARDO SANTOS el presidente. Entonces dijo una de mis hermanas mayores dijo: No, si aquí mi papá dijo que podía venir hasta el presidente y no podía entrar (risas).

GUILLERMO HERNÁNDEZ DE ALBA era amiguísimo mío. Le vendí también muchos ZAMORA, muchos BORRERO, cuadros coloniales del siglo XVI y XVII, pesebres. Había una cantidad de gente maravillosa que le gustaban las antigüedades, gente muy entendida.

16. JC: ¿Con cuál de los anteriores su padre tuvo más cercanía y confianza al momento de ofrecer una pieza recién llegada?

MCC: LAUREANO GÓMEZ, gente importantísima, ministros, embajadores, personajes diplomáticos enviados de la Cancillería llegaban al almacén de la Plaza de Bolívar. EDUARDO SANTOS compraba cosas para la Capilla del cementerio y la finca Visesto que tenía.

17. JC: ¿Usted y su hermana MARY vendieron también piezas a ambos museos?

MCC: Al 20 de Julio se vendieron cantidades de cosas y al Museo Nacional también. Hace poco vendió un altar precioso de finales del siglo XVII, principios del XVIII pintado con colores vegetales porque en esa época no se usaban sino los colores vegetales de las plantas, entonces era muy curioso.

18. JC: ¿Qué piensa sobre ellos?

MCC: Los museos tienen maravillas y que ELVIRA CUERVO hizo en el Museo Nacional muchos aportes. Hay muchos museos buenos acá.

19. JC: ¿Dentro del coleccionismo de antigüedades, que papel cree usted que desempeñó su padre para los museos? Y ¿cuál pensaría en la actualidad que es el suyo?

MCC: A mi papá lo llamaron de todas partes, no sólo de aquí sino de todos los departamentos. Iba a Medellín y a Boyacá y conseguía las mejores piezas. También ven-

díamos cosas típicas colombianas, unas descerezadoras⁶⁶, todos los objetos que se usaban. Todas las familias traían todas sus vajillas de Europa, Limoges⁶⁷, todas esas marcas francesas maravillosas, aquí llegaron cosas increíbles. Marcos incrustados en carey y hueso, bargueños, sacamos réplicas de muebles coloniales que se exportaban para todas partes del mundo. Al principio vendíamos Precolombinos pero como lo prohibieron dejamos de hacerlo.

ANEXO 3. LISTADO DE PIEZAS ADQUIRIDAS POR LA QUINTA DE BOLÍVAR A ANTONIO CANCINO

Todos los recibos de compra son avalados por los miembros de la Academia de Historia JOSÉ MANUEL MARROQUÍN, EDUARDO RESTREPO SÁENZ y GERARDO ARRUBLA integrantes de la Junta de la Quinta y Museo de Bolívar.

Piezas adquiridas	Fecha de ingreso
1. Cuadro hecho a lápiz por J[ENEROSO] JASPE, que representa la tumba de BOLÍVAR con marco dorado.	30 de mayo de 1925 (p. 433)
2. Dos canapés antiguos de caoba.	14 de noviembre de 1925 (p. 548)
3. Dos (2) mesas antiguas de caoba y dos (2) medallas del Libertador.	2 de diciembre de 1925 (p. 549)
4. Marco de caoba antiguo con incrustaciones y restauración de un retrato del Libertador.	26 de julio de 1926 (p. 552)
5. Dos sillas de cuero antiguas. Un mosaico de los presidentes de la Gran Colombia con marco de caoba. Retrato de JOSÉ MARÍA ESPINOSA PRIETO, hecho por el artista FELIPE S. GUTIÉRREZ.	24 de noviembre de 1926 (p. 427)
6. Dos mesas antiguas de taray [taracea ¿?], con incrustaciones, dos mesas antiguas con embutidos.	31 de marzo de 1927 (p. 342)
7. Un retrato del general TOMÁS CIPRIANO DE MOSQUERA, pintado al óleo por JOSÉ MARÍA ESPINOSA PRIETO. Un cromo de BOLÍVAR con marco dorado.	12 de enero de 1928 (p. 235)

66 Máquinas de hierro fundido que retiran de la semilla de café la cereza en que está contenida.

67 Famosa ciudad francesa por sus industrias y fábricas de porcelana.

8. Una miniatura del Libertador. Dos espejos redondos de marco dorado. Una araña de cristal con seis briseros. Dos tapetes antiguos de lana. Un reloj antiguo de sobremesa.	26 de junio de 1928 (p. 435)
9. 2 sillas de antiguo antiguas (sic).	30 de junio de 1928 (p. 442)
10. Medalla conmemorativa Batalla de Ayacucho. Sofá grande antiguo tapizado en rojo con patas de águila.	1.º y 7 de diciembre de 1928 (pp. 543-544)
11. Objetos varios –sin discriminar–.	Junio - diciembre 1928 (pp. 555-560)
12. Araña de cristal dorado al fuego, con seis briseros, y un reloj imperio, de caoba y bronce.	22 de octubre de 1931 (p. 436)
13. Espejo redondo, con marco dorado, estilo imperio y con copete de un águila real.	5 de noviembre de 1931 (p. 430)
14. Crucifijo antiguo. Retrato del Libertador-Miniatura de la época, hecha a la acuarela sobre marfil.	11 de noviembre de 1931 (p. 436)
15. Capa de paño azul, bordada de laurel, que perteneció al Libertador.	31 de marzo de 1948 (p. 323)

ANEXO 4. ENCUESTA HECHA AL DIRECTOR DE LOS DOS MUSEOS DANIEL CASTRO BENÍTEZ EL 21 DE NOVIEMBRE DE 2012

JC: ¿A su llegada cuál era la situación en las dos instituciones?

DCB: CMQB (Casa Museo Quinta de Bolívar): Mi ingreso a la dirección de la Quinta de Bolívar se hizo un año después de haber concluido el 90% de las obras de restauración lideradas por la Sociedad de Mejoras y Ornato y la Subdirección de Monumentos Nacionales del Instituto Nacional de Vías. En el año 2000 se culminó la restauración del mirador, y con ello esas tareas. Por lo tanto el museo recibido tenía un nuevo relato centrado en la vida cotidiana del Libertador a partir de esa readecuación de espacios, y no en el museo mausoleo dedicado sólo a la memoria heroica y que se había creado desde la década de 1920. Por lo tanto la tarea luego de casi ocho años de cierre, era reactivarlos a partir de un ejercicio de planeación estratégica y así mismo con un énfasis acento educativo y de cara a los públicos heredado de la administración de DIANA TORRES DE OSPINA, la anterior directora y de la tarea realizada por mi en la jefatura del Departamento de Educación del Museo Nacional.

MICF (Museo de la Independencia-Casa del Florero): El Museo del 20 de julio como era conocido en 2012 (fecha en la que se integraron las direcciones de estos museos) había realizado un trabajo de reorganización interna, en especial de las colecciones, su registro y adecuada conservación, a partir de la iniciativa de LUIS JAIME EZQUERRO,

Identidad nacional y conflicto de intereses

museólogo colombo-español, quien fue mi antecesor. Por lo tanto y una vez se recibe el museo con esas tareas organizadas, se decidió aplicar la experiencia de reactivación educativa que ya se había adelantado en la Quinta de Bolívar, y de esta manera un reposicionamiento de ese museo hacia una oferta más amplia a los públicos, e intentar aplicar la experiencia de esa reorganización en registro y conservación de colecciones en la Quinta de Bolívar.

2. JC: ¿Qué porción de la población colombiana no se ve reflejada en los dos museos al construir la memoria histórica de los acontecimientos del Grito de la Independencia y la Batalla de Boyacá?

DCB: Es importante tener en cuenta que cuando hoy en día se habla de “memoria histórica”, este concepto está más ligado a los procesos de reivindicación de víctimas de la violencia y el desplazamiento en nuestro país y en el resto del mundo, y por ende a los museos de la memoria como una categoría aparte a los museos históricos. Este debate ya lo he señalado y cuestionado en contextos académicos recientemente. En ese orden de ideas, en el campo de la representación los museos tradicionalmente crearon un discurso que sólo incluyó a los héroes y los protagonistas principales de los sucesos históricos. Sin embargo la tarea que han abordado en más de una década ha sido la de activar al ciudadano como el verdadero protagonista de la historia, y con el contrastar y matizar los relatos de ausencias, vacíos y presencias que el museo ha manejado.

3. JC: Teniendo en cuenta los factores que rodearon la creación de ambos museos y los contextos de sus directores fundadores, ¿hay alguna resistencia por parte del ciudadano común por la manera en que fue contada la historia y los personajes más sobresalientes de la independencia?

DCB: El porcentaje más amplio de la población que visita los museos tiende a no ser muy crítica con respecto a los contenidos que estos presentan. Ello se debe a la tradición de ser reconocidos como espacios con aparentes “verdades absolutas” que siempre se han materializado por medio de las exposiciones y las colecciones. Somos justamente nosotros, con una vocación más autocrítica quienes estamos volcando la mirada y llevando a cabo procesos que descentren el discurso de los modos tradicionales y con ello se generen nuevas interpretaciones sobre los sucesos históricos.

4. JC: ¿Cuáles fueron los retos sociales que empujaron a ambos museos a realizar dichos cambios?

DCB: Los retos sociales son precisamente lo comentado anteriormente y es desprenderse de la manera como la institución museal es leída tradicionalmente. Es desde allí que se han buscado estrategias de renovación y cambio, que no sean innovadoras de manera radical, pero que sí equilibren los avances en la investigación histórica, la valoración de los públicos y la forma de exhibir.

5. JC: ¿Por qué se hacen cambios en el guión del Museo de la Independencia y la Quinta de Bolívar?

DCB: De acuerdo a lo contestado anteriormente, además de una voluntad de valoración de la experiencia y saber de los visitantes en la construcción de significados.

6. JC: ¿Cuáles fueron los ejes centrales que dieron base a la producción de memoria e identidad en el renovado Museo de la Independencia?

DCB: Entender que la memoria y la identidad no son conceptos que “patrimonio” de la institucionalidad, como se cree que deben ser los museos de carácter nacional, como la Quinta de Bolívar y el Museo de la Independencia, sino por el contrario que ese “patrimonio” es de todos y cada uno de los visitantes como ciudadanos en ejercicio. Por ello este museo abordó innovadoramente en su proceso de renovación las inquietudes e intereses de los públicos que se deben servir del museo, por medio de un proceso de consultas y dispositivos pedagógicos.

7. JC: ¿Cuáles son los ejes pensados para la celebración del bicentenario de la Batalla de Boyacá y la figura de Bolívar en 2019?

DCB: Los ejes de las conmemoraciones del bicentenario de la Batalla de Boyacá han estado planteados desde hace algunos años, en los que se han creado tres líneas de investigación basadas en el concepto de temporalidad aunada a la figura de Bolívar.

BOLÍVAR sin tiempo: Indagar sobre la configuración del ser heroico desde la literatura, el arte, la mitología y la historia.

BOLÍVAR y su tiempo: Analizar las circunstancias de contemporaneidad de la vida, hechos y legados de SIMÓN BOLÍVAR aplicados a la casa Museo.

BOLÍVAR a través del tiempo: Indagar sobre la recepción, usos y efectos del pensamiento y los legados bolivarianos desde el momento de su muerte hasta el presente.

8. JC: ¿Qué piezas de la colección fueron tomadas para la renovación del discurso museal en la Casa del Florero? (Puede poner varios ejemplos).

DCB: Uno de los conjuntos de colección que fueron usados en la renovación del discurso museal en el Museo de la Independencia, fueron piezas de vida cotidiana que se integraron a otra pieza de apoyo que el museo solía exhibir y era una reproducción facsimilar del testamento de JOSÉ GONZÁLEZ LLORENTE. Al unir estos dos conjuntos se logró recrear de manera contemporánea un anhelo de gran parte del público como era la Tienda de Llorente, complementada con un dispositivo interactivo que presenta información sobre la procedencia, el valor de la época y el valor en correspondencia de pesos actuales, así como sus características. Otra de las piezas de colección utilizadas en un nuevo contexto en la renovación fue precisamente el Florero de GONZÁLEZ LLORENTE, que se integró a una nueva sala dedicada a esa sola pieza, pero reinterpretada por múltiples voces, lo cual subraya el mensaje con el que el museo se ha querido identificar en el tiempo reciente.

9. JC: ¿Cuáles obras de los museos piensa que han sido revaloradas por los públicos a través de los nuevos discursos?

DCB: El ejemplo anterior es el más contundente.

10. JC: En el caso de ambos museos ¿cómo trabajan actualmente en la renovación de espacios y la inclusión de sus públicos? ¿Cuáles diferencias se pueden encontrar según la óptica de cada museo?

DCB: El museo basa su tarea en la identificación del pensamiento y pedagogía constructivista, la cual valora la experiencia y saber de cada uno de los visitantes, y ello se

Identidad nacional y conflicto de intereses

articula con uno de los componentes del Plan Nacional de Cultura que es el componente de la participación.

11. JC: ¿Cuál definiría como rol de ambos museos en el proceso educativo actual de Colombia?

DCB: Precisamente el rol es el de activación de procesos participativos para el reconocimiento y valoración de un ciudadano en potencia o en ejercicio, con un sustento pedagógico que está basado en los postulados del constructivismo.

12. JC: ¿De qué manera ingresan los museos en el pensum institucional de los colegios?

DCB: A partir de la definición de las competencias básicas en ciencias sociales, y en las de construcción de ciudadanía, pero además con la propia oferta de educación museal, en la cual no buscamos ser un complemento de la educación formal, sino por el contrario, ser reconocidos como espacios donde se aprende de manera libre y espontánea basados en la valoración de los estudiantes como sujetos activos de construcción de conocimiento y experiencia.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

-A-

Acero de la Cruz, Antonio 39
Acevedo Bernal, Ricardo 33
Achugar, Hugo 56, 74, 75
Acuña Prieto, Ruth Noemí 20, 32, 33, 35, 36,
39, 40, 41
Adorno, Theodor Ludwig Wiesengrund 90
Alcántara Herrán, Pedro 105
Alderoqui, Silvia 72, 73
Álvarez Lozano, Manuel M. 105
Arboleda, Sofía 42
Arciniegas, Germán 49
Arnau, Frank 44
Arrubla, Gerardo 57, 59, 94, 110
Azuero, Vicente 105

-B-

Badoureau, Jean Francois 106
Barreto, Eustacio 38
Biermann, Werner 65
Blom, Phillip 30
Bohoslavsky, Ernesto 74
Bolívar, Simón 32, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 52,
53, 59, 61, 79, 80, 82, 83, 93, 108, 110, 113
Botero, Jaime 80
Bourdieu, Pierre 44

-C-

Calderón Reyes, Carlos 38
Campuzano, Jaime 80
Cancino Jaramillo, Antonio 16, 17, 31, 43, 49,
50, 51, 52, 53, 57, 58, 94, 107, 110
Cancino, María Cristina 49, 50, 51, 52, 53, 80,
107
Cancino, Mary 51
Cano, José Luis 43, 44
Caro, Miguel Antonio 29
Casey, Dawn 90

Castro Benítez, Daniel 47, 48, 49, 55, 56, 59,
64, 67, 68, 81, 83, 84, 111
Chávez, Bernardo 80
Chicangana, Fredy 66
Chouteau, Philip 80
Cipriano de Mosquera, Tomás 34, 110
Codazzi, Agustín 106
Colón, Cristóbal 58
Córdova, José María 50, 109
Cordovéz Moure, José María 21, 22, 23
Curso, Cristina 45
Cortázar, Roberto 57
Cortés, Hernán 22
Cuellar Jiménez, Gumersindo 60
Cuervo de Jaramillo, Elvira 80, 109

-D-

Dantas, Marcelo 86
Decarli, Georgina 77
De Sámano, Juan José Francisco 66
Desvallées, André 16, 18, 69, 72
De Varine, Hugues 75, 76, 77, 89
Di Liscia, María Silvia 74

-E-

Escobar, Margarita 50, 108
Espinosa Prieto, José María 110
Ezquerro, Luis Jaime 84, 111

-F-

Fajardo, Marta 21, 40, 41
Fernández, Luis Alfonso 76
Figueroa, Pedro José 34, 52, 108, 109
Fischer, Cecilia 80
Fonseca, Alejandra 71, 72, 73, 91

-G-

Gaitán Amman, Felipe 22, 26
García Hevia, Luis 30, 31, 32, 33, 34, 39, 44,
93

Identidad nacional y conflicto de intereses

- García Serrano, Federico 30
Girón, Lázaro María 40, 42
Gombrich, Ernest 89
Gómez Hurtado, Álvaro 51, 108
Gómez, Laureano 51, 109
González, Beatriz 42
González de Cala, Marina 34
González de Oleaga, Marisa 74
González Llorente, José 65, 86, 88, 113
González Valencia, Ramón 29
González Varas, Ignacio 18
Groot, José Manuel 105
Guerrero, Jenaro 28
Gutiérrez de Caviedes 105
Gutiérrez, Felipe S. 110
- H-**
- Hemingway, Ernest 80
Henaó, Jesús María 57, 59, 94
Hensel, Franz 66
Hernández Cardona, Francesc Xavier 91
Hernández de Alba, Guillermo 32, 48, 49, 51,
59, 67, 84, 86, 109
Hinz, Hans-Martin 89
Horkheimer, Max 90
- J-**
- Jaramillo, Cecilia 109
- K-**
- Kaplan, Flora Edouwaye S. 72, 75
- L-**
- León, Aurora 72, 73, 75, 78, 79, 90
Letorneau, Joselyn 107
Liévano Aguirre, Indalecio 59
Lleras Camargo, Alberto 47, 48, 66
Lleras, Cristina 56, 58, 59, 71, 72
Lozano y Lozano, Juan 107
- M-**
- Mairesse, François 16, 18, 69, 72
Manrique, Jaime 80
Marroquín, José Manuel 110
Martín Barbero, Jesús 74
Martínez, Frederick 28, 29
M'Cormik, David 22
Meijer-van Mensch, Léontine 77
Molano, Olga Lucía 18
Monsiváis, Carlos 29, 70, 71
Morales, Francisco 88
- Moros Urbina, Ricardo 37
Murillo Toro, Manuel 28
- N-**
- Narváez, Óscar 62
Navarro, Óscar 17, 30, 90, 97
Neruda, Pablo 80
Nieto de Samper, Lucy 32, 59
Núñez, Rafael 28, 29, 36
- O-**
- Ojeda, Robert 84
O'Leary, Daniel Florencio 105
Ortega, Francisco 66
Otero, Ana María 21, 28
- P-**
- Padilla, Diego F. 106
Padilla, José 105
Páez, José Antonio 105
Páramo, Roberto 106
Pardo, Juan María 106
París, José Ignacio 61
Pedersoli, Constanza 72, 73
Pera, Cristóbal 19
Pérez, Amada Carolina 31, 36, 56, 62, 71
Pérez-Ruiz, Maya Lorena 80, 81, 91
Pierce, Susan 75, 78
Priosti, Odalice 77
Proust, Marcel 44
- Q-**
- Quijano Otero, Jesús María 36
- R-**
- Reina Isabel II de Borbón 23
Restrepo, José Manuel 106
Restrepo, Juan Darío 45
Restrepo Sáenz, Eduardo 110
Reyes, Rafael 29
Ricaurte, Rosa 106
Rivadeneira, Pedro 70
Rojas Pinilla, Gustavo 66
Romako, Anton 27
- S-**
- Salavarieta, Policarpa 106
Sánchez, Camilo 86
Sánchez, Yvette 31
Sancllemente, Manuel 29
Sanín Cano, Baldomero 28

Andrés Jacobo Contreras

Santacana Mestre, Joan 91

Santos, Antonia 48, 106

Santos, Clara 43

Santos Montejo, Eduardo 16, 17, 31, 32, 39,
43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 58, 93, 105, 109

Silva, José Asunción 19, 20, 22

Sinning, Guillermina 20

Soto de Collins, Lucía 80

-T-

Tenerani, Pietro 61

Torres, Camilo 105, 106

Torres de Ospina, Diana 51, 81

Torres Méndez, Ramón 22, 23, 68

Tovar Zambrano, Bernardo 56, 57, 69, 70

Tsagaraki, Christina 17, 90, 97

-U-

Urdaneta, Alberto 20, 30, 31, 32, 33, 35, 36,
37, 39, 40, 41, 44, 46, 93

Uribarri de Rebollar y Mazorra 66

-V-

Van Mensch, Peter 62, 76, 77

Vargas, Sebastián 71, 72, 73, 91

Vásquez, Gregorio 39, 52, 106

Vázquez Rocca 91

Vergara, José María 106

Villegas, Alfonso 45

Villegas, Lorenza 43, 45, 106

-W-

Wormius, Olaus 40, 41



Editado por el Instituto Latinoamericano de Altos Estudios –ILAE–,
en enero de 2014

Se compuso en caracteres Cambria de 12 y 9 pts.

Bogotá, Colombia