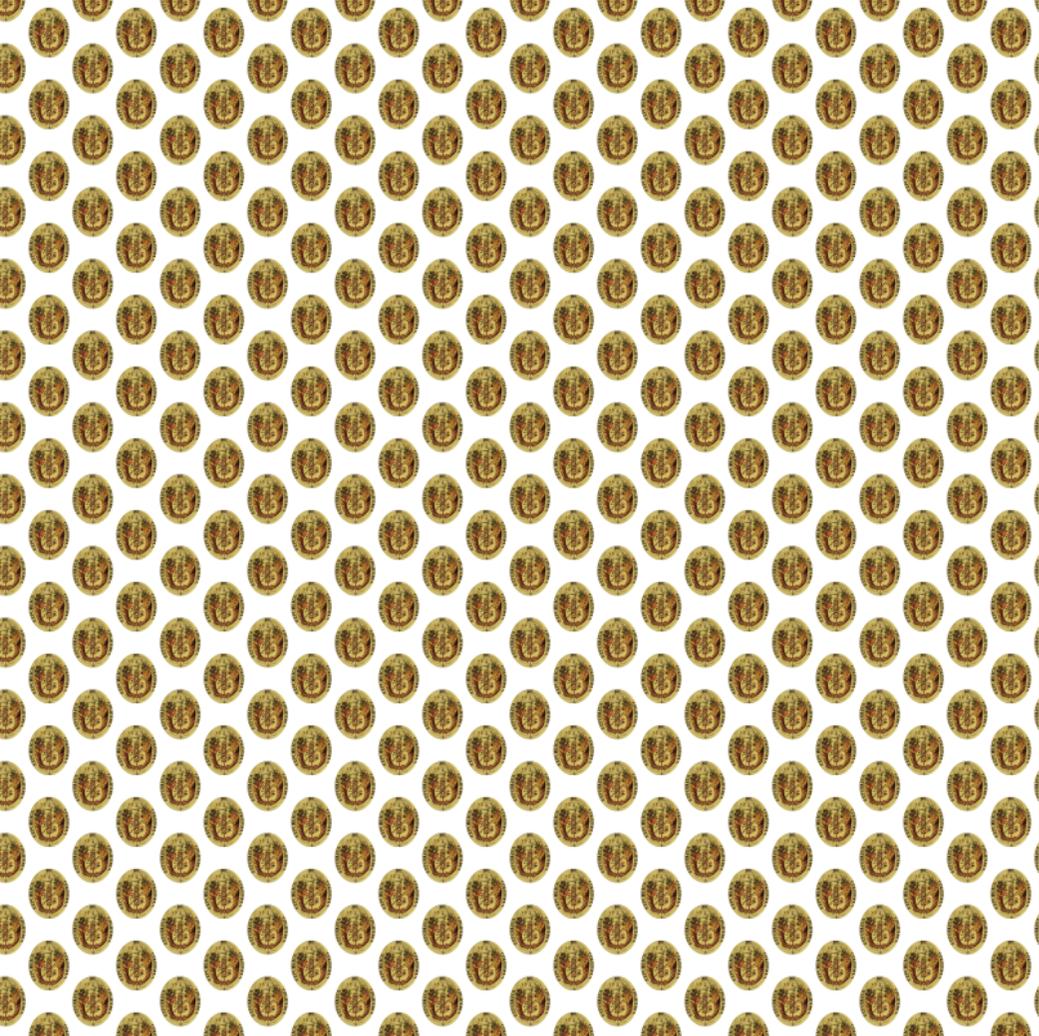




UN MUSEO PARA LA INDEPENDENCIA COLOMBIANA

Entre la memoria literal, la memoria ejemplar y el ejercicio de ciudadanía



UN MUSEO PARA LA INDEPENDENCIA COLOMBIANA

Entre la memoria literal, la memoria ejemplar y el ejercicio de ciudadanía

MUSEO DE LA INDEPENDENCIA

CASA^{DEL} FLORERO



MinCultura

**PROSPERIDAD
PARA TODOS**



SOCIEDAD DE MEJORAS Y ORNATO DE BOGOTÁ
Al servicio de la ciudad desde 1815

Textos

DANIEL CASTRO
CAMILO SÁNCHEZ

Fotografías

ARCHIVO MUSEO DE LA INDEPENDENCIA
CASA DEL FLORERO

Diseño gráfico

NEFTALÍ VANEGAS

Derechos reservados
Bogotá SEPTIEMBRE 2014



Anónimo, Francisco José de Cádiz. Ca. 1804

✧ PRESENTACIÓN / 5

- Memoria literal vs memoria ejemplar / **10**
- Coleccionar: reliquias para el santuario / **13**
- Conservar: de ruina a monumento / **17**
- Investigar: nuevo tiempo para un viejo pasado / **22**
- Divulgar: la historia con cincel entra / **29**
- Exhibir: la patria en la vitrina / **36**

✧ EL NUEVO MUSEO DE LA INDEPENDENCIA COLOMBIANA / 55

- La transición / **61**
- El nuevo proyecto museológico / **67**
- Pico y pala / **69**
- El diseño museográfico / **72**
- Los resultados / **82**
- Conclusiones / **88**
- Notas / **93**
- Bibliografía / **99**



PRESENTACIÓN



Anónimo, "La india de la Libertá". Ca. 1812

El 26 de junio del año de 1985, el historiador y académico Guillermo Hernández de Alba escribió un texto titulado “Crónica de la Fundación del la Casa Museo del 20 de julio de 1810”, que fue publicado un año más tarde en el Boletín de Historia y Antigüedades, órgano divulgativo de la Academia Colombiana de Historia¹. En él, daba cuenta de la fundación de la Casa Museo del 20 de Julio de 1810 llevada a cabo en 1960. Esta revisión retrospectiva, en el marco de las “bodas de plata” del museo, le permitió a Hernández de Alba describir someramente las ejecutorias que le darían cuerpo a la creación de esa institución y al desarrollo de la misma durante ese período que abarcaba 25 años. Esta remembranza estaba igualmente inscrita en un reconocimiento que la Presidencia de la República en ese entonces en cabeza de Belisario Betancur Cuartas le hizo al museo, en nombre de su director: La Medalla Civil al Mérito.

Esa circunstancia materializaba gran parte de las intenciones que hicieron de esta institución un lugar con un origen de exclusiva vocación conservacionista centrada en los objetos, base de su

colección y con ello la apelación a la autenticidad y originalidad de las piezas. Y por otra parte a la comparación continua a los objetos de la colección como “reliquias” y al museo como un venerable “santuario de la Patria”. En otras palabras, el carácter altamente devocional, de veneración, respeto y recogimiento, que ha terminado por identificar a estos lugares como espacios fríos, distantes y anclados en un pasado sesgado e inamovible centrado casi exclusivamente en la materialidad de sus acervos o en una específica interpretación de la historia.

Si la intención planteada por Hernández era hacer del museo un libro objetivo de la historia de la independencia, en primera instancia ello nos lleva a interpretar dicha intención a partir de las formas en que esa memoria histórica se materializa en el espacio del museo, y por otra parte la manera en que una circunstancia conmemorativa como el sesquicentenario de la independencia se convirtió en catalizador de un momento político que usó esa memoria para producir un mensaje deliberado y que pretendía asumir una aparente objetividad.

Si bien dicho mensaje perduró casi intacto durante los primeros veinticinco años de funcionamiento de la institución por razón de la tutela de Hernández de Alba, esta misma intención terminó afectando y demarcando las siguientes administraciones debido al carácter mismo que le fue impuesto al museo desde sus inicios al ser reconocido como un lugar de carácter devocional, reservado y en cierta forma hermético a cambios y transformaciones de diversa índole. Dicho discurso y prácticas se mantuvieron a lo largo de las tres administraciones que abarcaron los primeros cuarenta años de existencia del Museo, a saber: la de su director fundador Guillermo Hernández de Alba (1960-1988), Carmen Ortega Ricaurte (1988-1999) y Luis Jaime Ezquerro (1999-2002).

Es por lo anterior que entre el año 2002 y el año 2009 surgen dos iniciativas que van a conducir a una reflexión profunda sobre la razón de ser de esa institución, y a detectar con ello la necesidad de una transformación física en el contexto de la conmemoración de los doscientos años de la Independencia. La primera se

centró en una investigación inscrita en la Maestría en Historia de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá que se preguntó sobre las motivaciones del rescate de una casa del centro de Bogotá, convertida en el Museo del 20 de Julio de 1810, lugar de rememoración histórica sobre el periodo de la independencia de Colombia² y desarrollada por Daniel Castro; y la segunda un trabajo casi paralelo entre la revisión histórica del origen de la institución y el proyecto de renovación que concluyó en el año 2010 y que fue liderado por Camilo Sánchez.

Por consiguiente, este texto presenta los resultados generales de estas dos tareas que permitieron que un museo como el del 20 de Julio de 1810 reinterpretara el pasado a partir de una mirada contemporánea sobre los temas de la memoria histórica, las conmemoraciones y la participación ciudadana.



MEMORIA LITERAL VS MEMORIA EJEMPLAR

El primer objetivo de la mencionada investigación consistió en determinar cuáles fueron las condiciones y motivaciones para que se instaurara en esa casa de la esquina nororiental (figura 1) de la Plaza de Bolívar en Bogotá un museo sobre ese tema y preguntarse cómo era entendido el concepto de museo nacional e internacionalmente en el momento de su creación y posterior desarrollo durante la segunda mitad del siglo xx; así como identificar quienes fueron algunos de los agentes individuales y colectivos que le dieron forma a esa iniciativa e indagar sobre las intenciones políticas e ideológicas que subyacían a la idea de creación del museo. Y más importante aún, determinar qué tipo de memoria era la que se iba a instaurar en ese lugar a través las funciones de coleccionar, conservar, investigar, divulgar y exhibir patrimonios relacionados con ese periodo histórico.

Una de las respuestas a este último interrogante identifiqué que lo sucedido en los primeros cuarenta años de desarrollo de esa

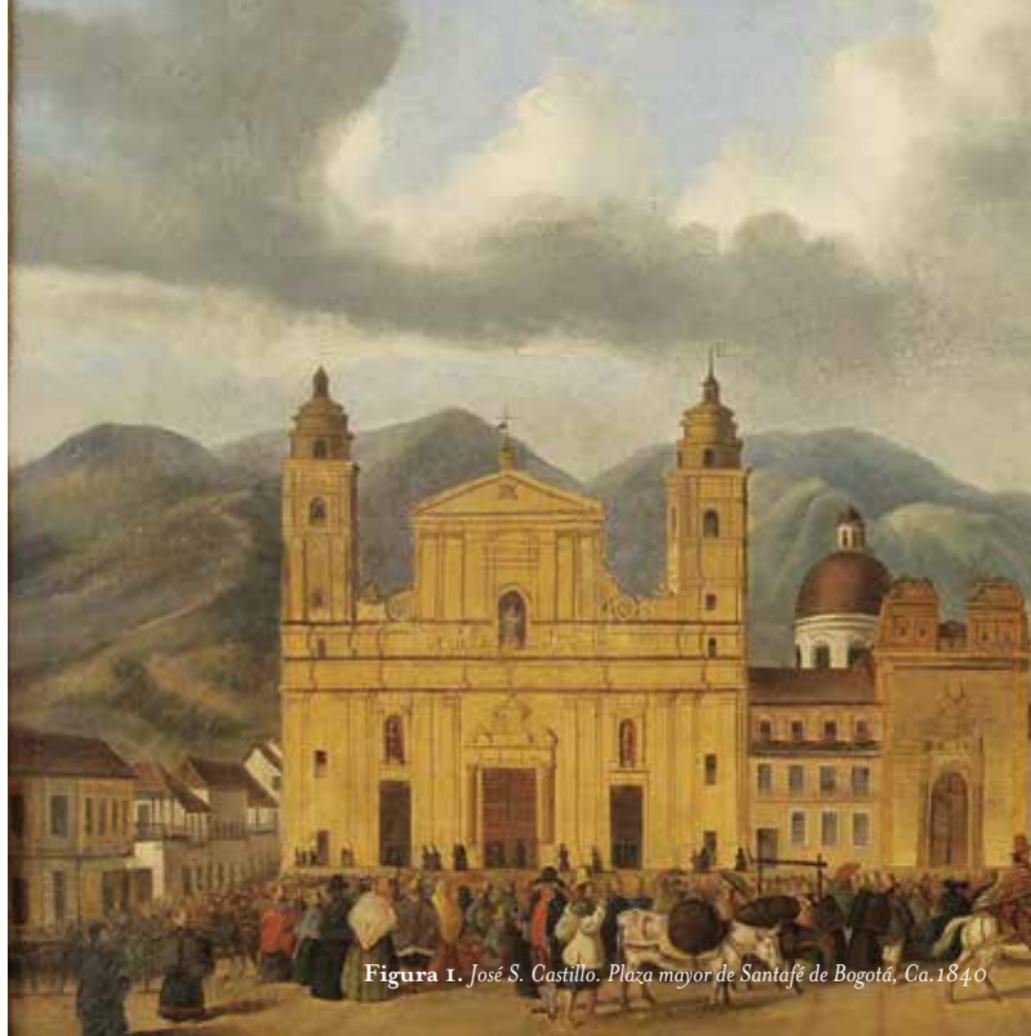


Figura 1. José S. Castillo. Plaza mayor de Santafé de Bogotá, Ca. 1840

institución fue elaborar, preservar y comunicar un tipo de memoria que osciló entre la literalidad y la ejemplaridad (categorías elaboradas por Tzvetan Todorov³) además de haberse convertido en un lugar legitimador de una minoría cultural y política bogotana.

Por otra parte fue fácilmente comprobable que ese grupo social que ostentaba el poder en varios ámbitos de la vida del país y que le daría vida al museo, vio cómo otras maneras de aproximarse e interpretar la historia nacional se constituyeron en una amenaza a la iniciativa original de crear un lugar donde la memoria histórica concebida por ellos mismos no debía cuestionarse, lo cual blindó a la institución de aproximaciones diferentes a la propuesta de quienes lo fundaron, y por ende a que ella misma quedara anclada en un pasado parcial y fragmentado. Finalmente dicha posición tradicionalista permitió que los avances de la ciencia museológica que se desarrolló con gran auge en la segunda mitad del siglo xx en el mundo, escasamente afectaran su dinámica por esa identificación y afincamiento de una memoria histórica literal y ejemplar sobre la independencia.

Lo anterior se reflejó en cada uno de los campos tradicionalmente identificados como los del desarrollo funcional de los museos, a saber: Coleccionar, conservar, investigar, comunicar y exhibir. A continuación se presentarán algunas de esas conclusiones de cómo se interpretó cada una de esas categorías de memoria en el desarrollo museístico de esos primeros cuarenta años.

COLECCIONAR: RELIQUIAS PARA EL SANTUARIO

Las entidades museísticas más tradicionales han basado su razón de ser en los conjuntos de patrimonio material que conformar sus colecciones. Frente a lo anterior cabe resaltar que para el caso del Museo del 20 de Julio de 1810, esta labor recayó en una serie de personas identificadas con los círculos de poder político, social y cultural de Bogotá y el país. La mayoría de ellos pertenecían a la Academia Colombiana de Historia, entidad que los acogió en sus dinámicas de reconocimiento de hombres “doctos y diligentes que tuvieran interés en contribuir al estudio de la historia en nuestro país”. En ese grupo inicial cabe destacar a Eduardo Santos,

expresidente de la república, Guillermo Hernández de Alba, quien se auto designó “director fundador” del Museo y Luis Morales Gómez, descendiente por línea directa de los hermanos Morales (figura 2), protagonistas de la reyerta de 1810, y quien fue Ministro de Hacienda del gobierno de Gustavo Rojas Pinilla.

La tarea de recopilación de objetos fue liderada de manera directa por Eduardo Santos, quien encomendó una comisión que seleccionó un grupo de objetos, que por su “literalidad”, es decir por su directa relación de contigüidad con el tema que se buscó representar en el Museo, como fue los años de búsqueda de la independencia. Esos objetos provinieron de los denominados “museos nacionales” tal como eran reconocidos en ese momento el Museo Nacional, el Museo Colonial, y la Quinta de Bolívar. La selección fue refrendada y aprobada en una reunión llevada a cabo en la casa del expresidente Santos, a la que asistieron los directores de los mencionados museos y miembros de una comisión que hacía parte de la Academia Colombiana de Historia.

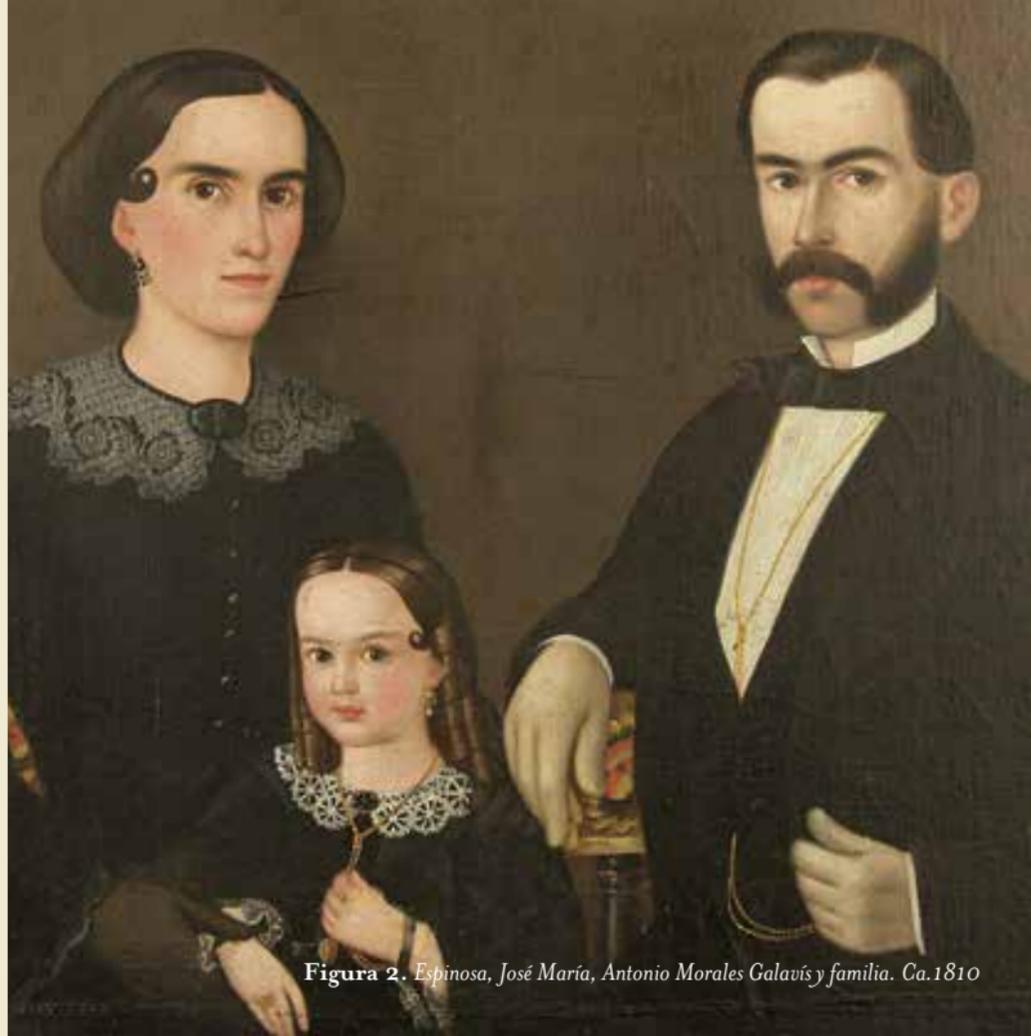


Figura 2. Espinosa, José María, Antonio Morales Galavís y familia. Ca.1810

Cabe resaltar que adicionalmente un editorial del Diario “El Tiempo”, de propiedad del expresidente convocó a “descendientes de los personajes protagonistas del proceso de independencia y los próceres” a donar testimonios de esa participación, por lo cual llegaron un grupo variado de objetos, documentos y retratos que complementaron el grupo proveniente de los “museos nacionales”. La tarea de Hernández de Alba desde su inicio fue identificar a estos posibles donantes, dadas sus relaciones con los altos círculos sociales de la capital, y así mismo reconocer al museo como un altar de la patria en el cual ese conjunto de donaciones se constituyera en las reliquias que según él, debían ser “veneradas” por los visitantes. Esto hizo que el Museo tuviera desde sus inicios un marcado carácter de lugar reverencial y sagrado, en el que no era permitido el cuestionamiento sino por el contrario una actitud de ciega fe ante las acciones de quienes “habían entregado vida y bienes” a la causa de la independencia, tal como rezaba el decreto de conmemoración del sesquicentenario de la Independencia.

Dentro del conjunto proveniente del Museo Nacional, se encontraba la pieza que se ha considerado emblemática de los sucesos del 20 de Julio de 1810, fecha que le dio nombre al nuevo museo y que se encontraba en esa institución desde finales del siglo XIX, luego de su donación por el pintor Epifanio Garay. La misma fue entregada por la Directora del Museo Nacional a Hernández el mismo 20 de julio de 1960 (figura 3) en la primera apertura que realizó el museo. Este objeto subraya con más acierto el carácter de literalidad que se buscó inicialmente, aunque hubiera sido cuestionado por historiadores como Arturo Abella, quien había presentado por esas fechas un estudio sobre ese momento histórico en el cual a su vez hacía una polémica interpretación sobre el rol de la sociedad santafereña frente a los sucesos de julio de 1810, con sus antecedentes y consecuencias.

CONSERVAR: DE RUINA A MONUMENTO

Si el aparte anterior hizo una breve revisión de algunos de los actores individuales del proceso de configuración del museo, en



Figura 3. Diario El Espectador Vespertino. Entrega del Florero y el Candado de Llorente. Julio, 1960

este punto se hace referencia al principal actor institucional como fue la Academia Colombiana de Historia. Esta entidad creada en 1903, fue determinante en la definición de lineamientos para la comprensión, estudio y circulación de los contenidos históricos en Colombia. Ello afectó de manera muy particular la iniciativa de creación del museo, en el que el mensaje histórico estaba fuertemente vinculado a la activación de la memoria ejemplarizante y moralista.

En este punto es interesante observar cómo convergen las intenciones de este grupo de intelectuales y miembros de los círculos de poder político y social identificados con los lineamientos de la Academia de Historia que buscaban un tipo de recordación histórica ejemplar, contrastada con la voluntad de preservación urbanística que estaba implementándose en el país luego del gobierno de Rojas Pinilla, la cual se identificó con el lenguaje arquitectónico del modernismo reconocible en formas austeras y geométricas. La posición de los académicos y los grupos más tradicionales de

poder intentaron contrarrestar esa práctica con la evocación de un pasado, en el que los parámetros de la arquitectura colonial y sus formas debían imponerse frente a los avances modernistas. Es aquí donde pareciera presentarse una contradicción sobre la necesidad de revivir los primeros años del período independentista con las formas y hábitos coloniales. La hipótesis planteada frente a esa actitud fue la evidente identificación de estos grupos con el pensamiento y actitud del “hispanismo”, que si bien fue un fenómeno que se inició a finales del siglo XIX y se concentró en revivir los legados de la madre patria (una sola raza, un solo credo, una sola lengua), logró entroncarse en los círculos de poder como la Academia de Historia y tal como se ha señalado, siguió su ruta hasta bien entrado el siglo XX, al marcar los derroteros del recién creado museo.

Así como se buscó contrarrestar los avances del modernismo arquitectónico con la necesidad de evocar a una Bogotá antigua y tradicional, de la misma manera se decidió invocar al pasado de

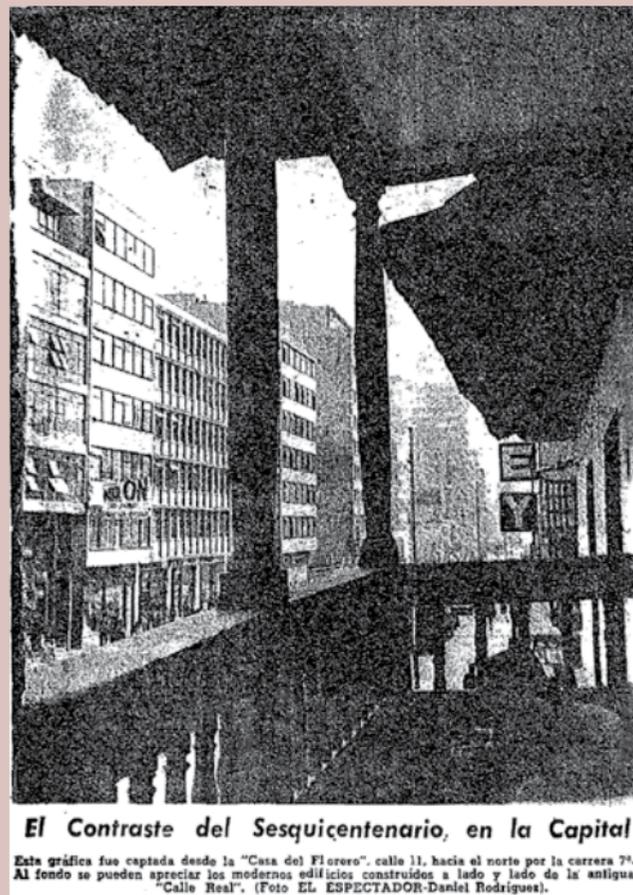
la primeras décadas del siglo XIX y los actos del grupo de criollos ilustrados que hicieron parte de ese proceso, como ejemplo de lo que había sucedido a finales de la década de 1950, cuando los dos tradicionales partidos políticos colombianos tomaron la decisión de frenar los avances de Gustavo Rojas Pinilla, quien luego de sus primeros años de gobierno asumió la figura de dictador. Es con esos antecedentes que se prepararon las conmemoraciones del sesquicentenario de la Independencia, uno de cuyos principales actos fue la creación del Museo del 20 de Julio de 1810. Es en estas circunstancias que adicionalmente se hizo un uso deliberado del rol de los próceres de la independencia, para identificarlos con los liberales y conservadores que habían derrocado al General Rojas en 1957, lo que se puede concluir como una manipulación de la memoria en función de una intención ejemplarizante.

Lo anterior fue igualmente comprobable en el tratamiento que se le dio al inmueble donde tenía sede la tienda de González Llorente, el cual fue señalado con una placa conmemorativa en el centenario de la independencia en 1910, pero que luego sufrió

serios daños durante el Bogotazo. Luego amenazó ruina e incluso fue propuesta su demolición para ser sustituido por un obelisco recordatorio. La gestión de la Academia de Historia quien hizo un segundo gesto de señalamiento con otra placa conmemorativa, hizo que se llevara a cabo una “restauración museificante”, por lo cual la casa devino en monumento a partir de una serie de mecanismos de interpretación de ese pasado arquitectónico, en el cual se reconstruyó el inmueble bajo lo que se consideraban los parámetros de fidelidad de la arquitectura colonial, pero permeado por una intención de convertirse en un ejemplo del pasado que no podía ser destruido por los avances modernizadores. (figura 4)

INVESTIGAR: NUEVO TIEMPO PARA UN VIEJO PASADO

A partir de la segunda mitad del siglo xx, el país asistió a una serie de cambios que ya se han señalado en los apartes anteriores, como el caso de la voluntad modernizadora vs. la postura conservacionista, en el caso de la adecuación del inmueble. Paralelamente cabe recordar que igualmente los cambios políticos suscitados con



El Contraste del Sesquicentenario, en la Capital

Esta gráfica fue captada desde la "Casa del Florero", calle 11, hacia el norte por la carrera 7ª. Al fondo se pueden apreciar los modernos edificios construidos a lado y lado de la antigua "Calle Real". (Foto EL ESPECTADOR-Daniel Rodríguez).

Figura 4. Diario El Tiempo. El contraste del Bicentenario. Julio, 1960

la caída de Rojas Pinilla y la creación del Frente Nacional, fueron condicionantes para que se limitaran las opciones de participación de otros actores políticos de los cuales los grupos de izquierda vieron limitada su intervención pública. Algunos efectos de estas circunstancias se evidenciaron en el campo académico, luego de los intentos de transformación liderada por un grupo de intelectuales formados en Ciencias Sociales en el exterior, como Jaime Jaramillo Uribe, y quienes a su regreso al país decidieron formalizar los procesos de enseñanza de la historia a nivel universitario. Esto condujo a que un grupo de jóvenes comenzaran su formación bajo parámetros diferentes a los que habían imperado en el país en la primera mitad del siglo, y que se encontraban identificados con teorías y modelos conceptuales y metodológicos que se alejaban de la labor de los académicos tradicionales. (figura 5)

Es por lo anterior que la Academia de Historia comenzó a ver con recelo el producto de las primeras investigaciones de esos jóvenes historiadores, que comenzaron a sustituir los modelos anecdóticos y moralizantes con los que se identificaba la labor



Figura 5. Editorial La Carreta. *Sobre Historia y Política* de Jorge Orlando Melo. Julio, 1979

de los académicos, con aproximaciones novedosas centradas en el pensamiento económico y social, amén de otras posturas que hicieron que los sectores tradicionalistas identificaran esta “nueva historia” con los grupos de izquierda que veían limitada, por demás su participación política. Ello generó una evidente prevención así como debates abiertos, para los cuales la Academia de Historia decidió crear un Curso Superior de Enseñanza de la Historia, dirigido a docentes de educación básica y media, en los cuales intentaron inculcar lo que, para ellos, debían ser los parámetros de la verdadera historia, cuyas fuentes eran el producto intelectual de estos mismos hombres “doctos y diligentes” que conformaban esa corporación. (figura 6)

Si bien, el país asistía a cambios y transformaciones que ya se han señalado anteriormente, el mundo de los museos no quedaba exento de esos procesos. El mundo veía como la entidad museo quería así mismo modificar su imagen tradicional por una en la que la responsabilidad de una entidad como esta no estuviera exclusivamente centrada en el cuidado y conservación de sus

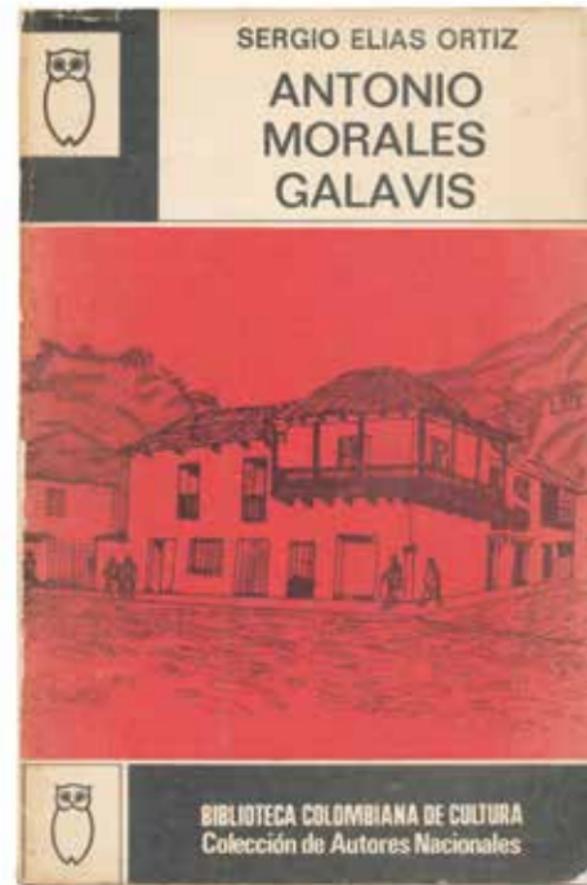


Figura 6. Colcultura. Antonio Morales Galavis de Sergio Elías Ortiz. Agosto, 1973

patrimonios materiales, sino que alcanzara mayor trascendencia en cuanto a su tarea frente a la sociedad y su desarrollo. Es de señalar que una de las personas que hizo parte de ese procesos a nivel latinoamericano fue Alicia Dussán de Reichel Dolmatoff, quien como Jefe de la División de Museos del Instituto Colombiano de Cultura, llevó a los encuentros regionales parte de esas innovadoras propuestas. Sin embargo ella misma manifiesta que la investigación y propuestas que surgieron de esos intercambios y que marcaron nuevos destinos para la museología mundial, no afectaron de ninguna forma el quehacer de los museos del país. Y con ellos igualmente lo que sucedía en el Museo del 20 de Julio de 1810.

En este lugar prevalecía el culto a la memoria ejemplar a partir de la tarea cotidiana de Hernández de Alba, quien dedicaba la mitad de su tiempo de trabajo en este museo en producir material que subrayaba su nominación de “Cronista de Bogotá”. Es importante reconocer que su acuciosidad y constancia dejó un conjunto muy diverso de aspectos del devenir de nuestro país, pero lo que es incomprensible es que ese tipo de investigaciones nos tuvieron un

verdadero efecto en el espacios del Museo. La tarea que se siguió llevando a cabo fue la de incrementar la colección y acumular un sinnúmero de objetos bajo las categorías pre establecidas por él, las cuales le daban forma al “libro objetivo” (figura 7) sobre el proceso de independencia. Luego de su muerte en 1987, fue remplazado por Carmen Ortega Ricaurte, quien se había formado con Jaime Jaramillo Uribe. Es con ella que entra al museo un nuevo lenguaje relacionado con los avances museológicos, aunque sin mayor efecto. Así mismo, y luego del retiro de Carmen Ortega, la sucede en el puesto un museólogo profesional colombo español, de nombre Luis Jaime Ezquerro, quien sí intentó introducir nuevas prácticas museológicas, como el registro y conservación adecuada de las colecciones, a partir del reacondicionamiento de los espacios de bodegas, así como el uso de la informática.

DIVULGAR: LA HISTORIA CON CINCEL ENTRA

Si bien, la tarea de un museo es la de investigar y conservar conjuntos patrimoniales, es también suya la de poner en circulación

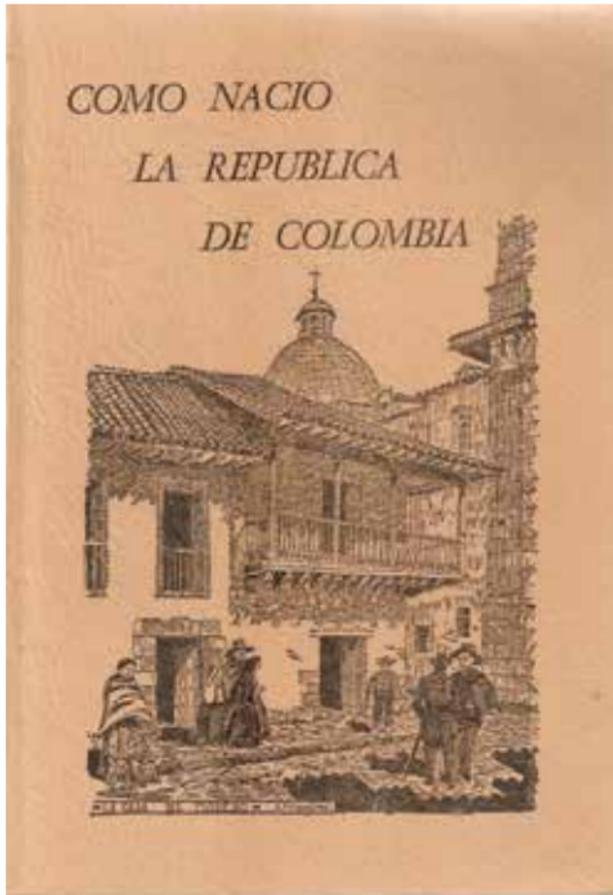


Figura 7. *Banco de la República, Aquí nació la República de Guillermo Hernández de Alba. 1978*

los resultados de esas tareas. Es pues, en este punto donde es importante señalar algunos de los contextos en los que el museo realizó esa labor. Uno de ellos fue el texto de José María Henao y Gerardo Arrubla, que nació del contexto conmemorativo de 1910, la misma manera que lo había sido el Museo en 1960. Las celebraciones del centenario y sesquicentenario de la independencia llevaron a las élites políticas y culturales a crear nuevos referentes de rememoración y recordación histórica, y con más razón por el hecho de haber sido conmemoraciones que estaban cercanas al fin de procesos bélicos y de confrontaciones políticas como la Guerra de los Mil Días y derrocamiento de Gustavo Rojas Pinilla. Ello condujo a que se buscara un referente y mirada al pasado, con el tradicional mensaje de que “quien no conoce su historia, está condenado a repetirla”. Esa frase estaba implícita en la introducción del texto de Henao y Arrubla, y también permearía otro tanto de publicaciones que fueron producto de la labor de los historiadores más tradicionales. Cabe recordar en este punto, que si bien la Independencia fue un referente de gran importancia

en cuanto al porcentaje de información que tenían los manuales tradicionales, fue un tema que no revistió el interés de los nuevos historiadores. Sin embargo si fue centro de atención de un grupo de periodistas y diplomáticos que se encontraron en el medio de la producción de los académicos como de los nuevos historiadores. Un par de casos para mencionar fueron los de Indalecio Liévano Aguirre y Arturo Abella. Sin embargo ninguna de esas propuestas tuvo cabida en el museo.

Por otra parte esa narrativa que se circunscribía a los hechos y las fechas, y la cual generaba claras secuencias cronológicas, estaba fuertemente centrada en los protagonistas de esos hechos y acontecimientos. Además es importante resaltar el hecho en el cual la historia descrita en los libros de texto (figura 8) que tácitamente se identificaba con la narrativa que Hernández de Alba impuso desde el primer momento en el Museo y que sólo tuvo unas leves variaciones en la nominación de algunas salas, estaba representada en esas publicaciones dirigidas a la educación

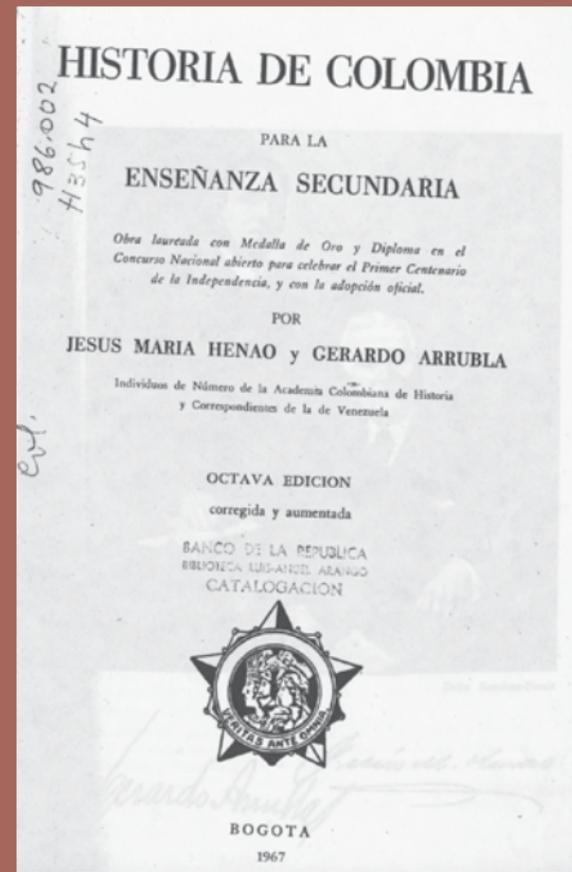


Figura 8. Jesús María Henao y Gerardo Arrubla. Manual de Historia de Colombia, Octava Edición. Academia Colombiana de Historia, 1967

formal, muchas de ellas complementada por un grupo nutrido de retratos de personajes, los cuales hacían parte de las colecciones del mismo museo. Es decir que el museo sirvió como ilustrador de muchos de los discursos presentados en los libros de texto por medio de piezas de sus colecciones. Lo que no se logró determinar por no tener fuentes suficientes, fue la recepción de dichas imágenes en los grupos estudiantiles, y si esto condujo a visitas “comprobatorias” de ese material gráfico en el espacio físico del museo. Otro aspecto de relevancia fue la manera de identificar a los héroes y personajes de la independencia con una serie de atributos ejemplarizantes que a su vez eran reconocidos por las imágenes que el museo poseía.

Ello nos lleva a afirmar que esas formas de descubrir, revelar y evaluar la historia no fueron inocentes y estuvieron marcadas por individualismos y voluntades no exentas de tintes políticos y reivindicaciones partidistas, así como de tensiones entre unos y otros grupos de académicos que defendían su propia manera de narrar la historia. (figura 9)

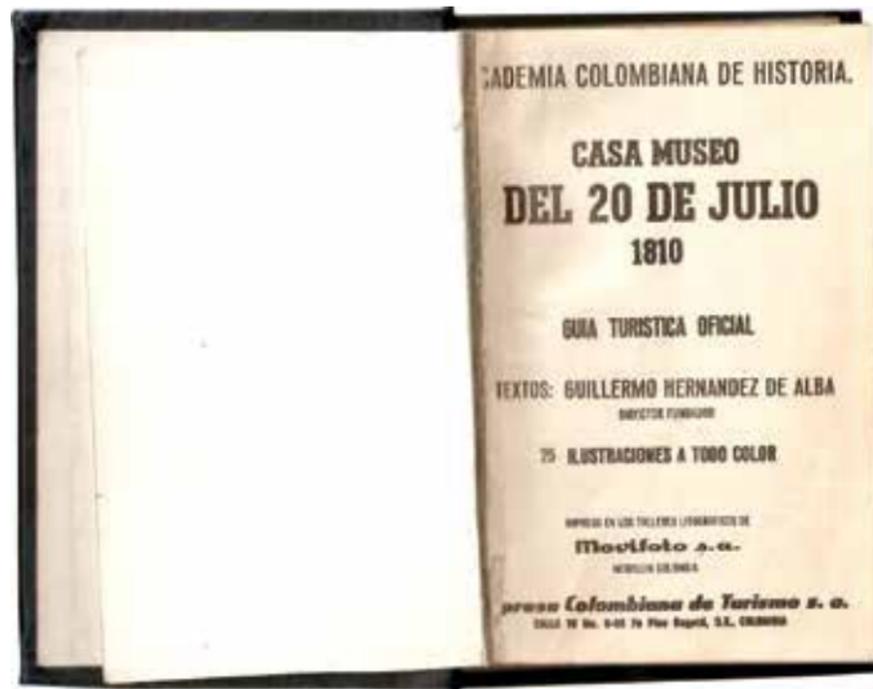


Figura 9. Guía turística *Movifoto. Casa del Florero. Ca. 1970*

En esos momentos una nueva temporalidad marcó nuevos derroteros y enfrentó a la “antigua historia” con unos intentos más recientes y renovados, que contrastaba acusadamente en métodos y estilo con la que se escribía desde los escritorios de los académicos de número y correspondientes. Esta nueva historia puso en duda el lema de la corporación que había contribuido a la creación y establecimiento del museo y que rezaba: *Veritas ante Omnia*: “la verdad, ante todo”, pero esa intención no fue suficiente para que se pudiera traspasar el umbral del museo, y con el sus espacios, narrativas y discursos.

EXHIBIR: LA PATRIA EN VITRINA

Esa “verdad ante todo” fue durante esos primeros cuarenta años una consigna que permaneció omnipresente en la tarea del museo, en las cuales el discurso, los objetos, y la voluntad de quienes dispusieron de uno y otro de esos elementos, hizo uso de un tipo de memoria, conveniente a todas y cada una de las intenciones que fueron desarrollándose en ese momento, fuera para

subrayar la literalidad de los discursos, ya para transformar dicha literalidad en un mensaje moralizante y ejemplar.

Una de las formas de comprobación de esa actitud fue la manera en que las salas recibieron denominaciones específicas dependiendo de las piezas de colección que albergaban (figura 10). El siguiente cuadro (Tabla 1) resume e identifica las variables y las constantes de esa articulación entre la colección y las temáticas con casos significativos como la Sala dedicada a Antonio Nariño (personaje al que tenía especial predilección Hernández de Alba y fue que concebida en el contexto de conmemoración del bicentenario del nacimiento del bogotano en 1964), la Sala “Eduardo Santos”, nombrada por Hernández de Alba en agradecimiento al ex presidente por su constante generosidad hacia el museo y que luego deviene en Sala del Libertador, la Sala Santander creada a partir del recibo de gran parte de piezas pertenecientes al personaje tanto en carácter de donación como por compras, así como la de Caldas y Torres. Los anterior muestra una vez más que ningún acto de memoria es inocente y que gran parte de los que sucede en



Figura 10. Guía Turística de Movifoto.
Panorámicas de la Sala del reloj, Galería de firmantes del acta y Cleros y sabios. Ca 1970

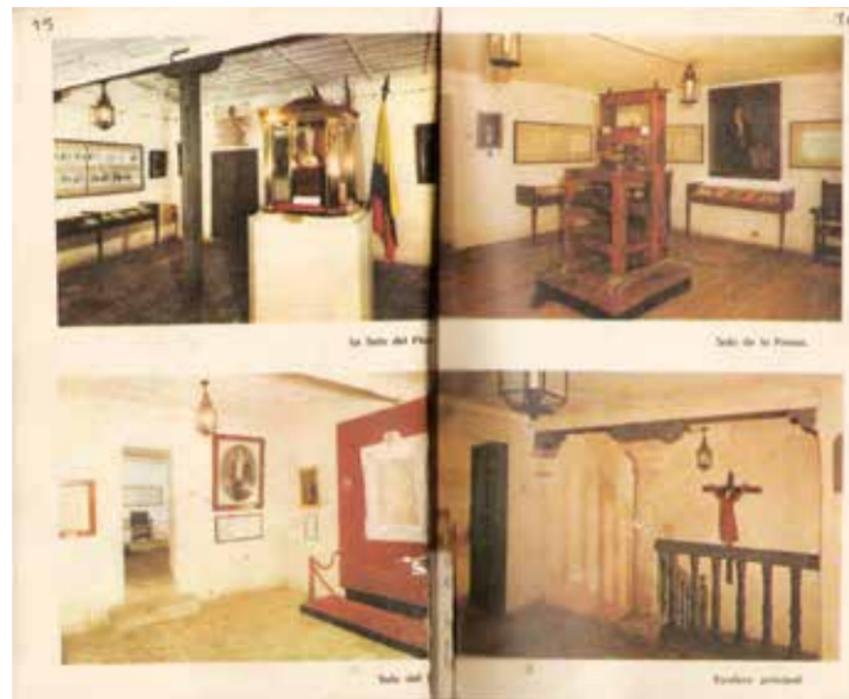


Figura 11. Guía Turística de Movifoto.
Panorámicas de la Sala del Florero, de la Prensa, del Acta y Escalera principal. Ca 1970

TABLA 1

1960	1972 (Guía Movifoto. Primera Edición)	1980 (Visita Guiada del Director en Bogotá Cívica)
Sala del Florero (primer piso)	Sala del Florero	Sala del Florero
Sala de la Constitución(primer piso)	Sala del Acta	Sala del Acta de Independencia
Sala de la Prensa (primer piso)	Sala de la Prensa	Sala del periodismo
Sala de Junta Suprema (Segundo piso)	Sala de La Junta Suprema	Sala de la Junta Suprema
Sala del Reloj	Sala del Reloj	Primeros Mandatarios
Sala de la Junta Suprema	Galería de los Firmantes del Acta del 20 de Julio	Galería de los Signatarios del Acta

Planos de 1980 División de Museos de Colcultura/ Corrección de Hernández de Alba	1980-2000	Propuesta de renovación museológica y museográfica. 1999-2000: Luis Jaime Ezquerro-Robert Ojeda. (No se realizó)
Sala de los símbolos patrios	Sala del Florero	Sala de la Tienda de Llorente
Sala del Acta de Independencia	Sala del Acta de la Independencia	Sala del Acta
Sala del Periodismo	Sala de Periodismo hasta 1999/ Sala de los próceres (desde 2000)	Tienda de Recuerdos
Sala de los próceres de la Independencia	Sala de los Próceres (hasta junio 1999)	Sala de los Movimientos Juntistas
Sala de la Primera República	Sala de la Primera República (hasta 1998)	Sala de las ciudades y el territorio
Sala de los Signatarios del Acta	Sala de la Junta Suprema	Sala de las Independencias y La nueva república

		Sala de Torres y Caldas Sala de Nariño
	Sala de Nariño	
	Sala de las Heroínas	Sala de las Heroínas
Sala Eduardo Santos	Sala Eduardo Santos	Sala Eduardo Santos
		Oratorio
		Sala Santander
	Jardín	Jardín de Nariño

Sala de Torres y Caldas. Desmontada en enero de 1999	Oficina de Dirección	Reservas Técnicas de Colecciones (desde 2002)
Sala Bogotá desde 1990 / Sala de Nariño	Sala de Bogotá / Sala de Nariño	Sala de La Guerra Civil y Toma de Santafé/ Sala del Fracaso de la Guerra contra los realistas y Campaña del Sur
Sala de las heroínas	Sala de las heroínas	Sala de Centralismo y Federalismo
Sala del Libertador	Sala de Bolívar	Sala de Refuerzo
Oratorio	Oratorio	Desmontado en el año 2007 por problemas de conservación
Sala Santander	Sala Santander hasta junio 1999. Desmontada en 2000	
Jardín de Nariño	Jardín de Nariño	

el espacio museístico no es gratuito y sí producto de las voluntades de las personas e instituciones que definían un tipo de mensaje (ya fuera el aleccionador y ejemplarizante, ya el de la reiteración del discurso histórico de datos y fechas y el de la literalidad del patrimonio material). (figura 12)

El siguiente cuadro (Tabla 2), se constituye igualmente en un resumen de los efectos de uno y otro mensaje de uso de la memoria, que comprueba la manera en que el museo realmente osciló entre lo literal y lo moralizante, sin que realmente pudiera prevalecer una más que otra, pero con la certeza que ese uso, o más bien abuso, terminó conduciendo al museo a una neutralidad y a una inercia que fue lo que conllevó a buscar una renovación integral posterior no sólo de la forma de exhibir sus contenidos, sino así mismo de una actualización de estos mismos discursos y narrativas de manera más acorde con las condiciones sociales y políticas de un país que buscó igualmente un cambio, el cual se materializó en la constitución política de 1991.



Figura 12. Guía Turística de Movifoto.
Panorámica de la Sala Eduardo Santos o del Libertador. Ca. 1970

TABLA 2

1960	1972 (Guía Movifoto. Primera Edición)	1980 (Visita Guiada del Director en Bogotá Cívica)
Sala del Florero (primer piso) MEMORIA LITERAL/ EJEMPLAR	Sala del Florero: MEMORIA LITERAL/ EJEMPLAR	Sala del Florero MEMORIA LITERAL/ EJEMPLAR
Sala de la Constitución (primer piso) MEMORIA LITERAL	Sala del Acta: MEMORIA LITERAL	Sala del Acta de Independencia MEMORIA LITERAL
Sala de la Prensa (primer piso) MEMORIA LITERAL	Sala de la Pr MEMORIA LITERAL	Sala del periodismo MEMORIA LITERAL
Sala de Junta Suprema (Segundo piso) MEMORIA LITERAL	Sala de La Junta Suprema. MEMORIA LITERAL	Sala de la Junta Suprema MEMORIA LITERAL

1980-1990 Planos de 1980 División de Museos de Colcultura/ Corrección de Hernández de Alba	1990-2000	1999-2000: Propuesta de renovación museológica y museográfica. Luis Jaime Ezquerro- Robert Ojeda. (No se realizó)
Sala de los símbolos patrios: MEMORIA EJEMPLAR	Sala del Florero MEMORIA/ LITERAL/ EJEMPLAR	Sala de la Tienda de Llorente: MEMORIA LITERAL
Sala del Acta de Independencia MEMORIA LITERAL	Sala del Acta de la Independencia MEMORIA LITERAL	Sala del Acta MEMORIA LITERAL
Sala del Periodismo MEMORIA LITERAL	Sala de Periodismo hasta 1999/ sala de próceres desde 2000 MEMORIA LITERAL	Tienda de Recuerdos
Sala de los próceres de la Independencia MEMORIA LITERAL	Sala de los Próceres (hasta junio 1999) MEMORIA LITERAL	Sala de los Movimientos Juntistas MEMORIA LITERAL

Sala del Reloj MEMORIA LITERAL	Sala del Reloj MEMORIA EJEMPLAR	Primeros Mandatários MEMORIA EJEMPLAR
Sala de la Junta Suprema MEMORIA LITERAL	Galería de los Firmantes del Acta del 20 de Julio MEMORIA LITERAL	Galería de los Signatarios del Acta MEMORIA LITERAL
		Sala de Torres y Caldas MEMORIA LITERAL/ EJEMPLAR
	Sala de Nariño MEMORIA LITERAL/EJEMPLAR	Sala de Nariño MEMORIA LITERAL/EJEMPLAR
	Sala de las Heroínas MEMORIA LITERAL/ EJEMPLAR	Sala de las Heroínas MEMORIA LITERAL/ EJEMPLAR

Sala de la Primera República MEMORIA LITERAL/ EJEMPLAR	Sala de la Primera República (hasta 1998). Desmontada para convertirse en oficina de la Dirección MEMORIA LITERAL	Sala de las ciudades y el territorio MEMORIA LITERAL
Sala de los Signatarios del Acta MEMORIA LITERAL	Sala de la Junta Suprema MEMORIA LITERAL	Sala de las Independencias y La nueva república MEMORIA LITERAL
Sala de Torres y Caldas. Desmontada en enero de 1999 MEMORIA LITERAL/ EJEMPLAR	Oficina de Dirección	
Sala Bogotá desde 1990 / Sala de Nariño MEMORIA LITERAL/EJEMPLAR	Sala de Bogotá /Sala de Nariño MEMORIA LITERAL/ EJEMPLAR	Sala de La Guerra Civil y Toma de Santafé/ Sala del Fracaso de la Guerra contra los realistas y Campaña del Sur MEMORIA LITERAL
Sala de las heroínas MEMORIA LITERAL/ EJEMPLAR	Sala de las heroínas MEMORIA LITERAL/ EJEMPLAR	Sala de Centralismo y Federalismo MEMORIA LITERAL

Sala Eduardo Santos MEMORIA EJEMPLAR	Sala Eduardo Santos MEMORIA EJEMPLAR	Sala Eduardo Santos MEMORIA EJEMPLAR
		Oratorio MEMORIA LITERAL/ EJEMPLAR
		Sala Santander MEMORIA LITERAL7 EJEMPLAR
	Jardín	Jardín de Nariño MEMORIA LITERAL

Sala del Libertador MEMORIA LITERAL/ EJEMPLAR	Sala de Bolívar MEMORIA LITERAL/ EJEMPLAR	Sala de Refuerzo MEMORIA EJEMPLAR
Oratorio MEMORIA LITERAL/ EJEMPLAR	Oratorio MEMORIA LITERAL/ EJEMPLAR	
Sala Santander MEMORIA LITERAL/ EJEMPLAR	Sala Santander hasta junio 1999. Desmontada en 2000 MEMORIA LITERAL EJEMPLAR	
Jardín de Nariño MEMORIA LITERAL	Jardín de Nariño MEMORIA LITERAL	



José Santiago Castillo, Detalle de Plaza Mayor de Santafé de Bogotá. Ca. 1837



Fábrica del Buen Retiro. Fabricación española, Base de florero (detalle). Ca. 1780

MUSEO DE LA INDEPENDENCIA
CASA DEL FLORERO

*Fachada del Museo de la Independencia Casa del Florero
luego del proceso de renovación del año 2010*

EL NUEVO
MUSEO DE LA
INDEPENDENCIA
COLOMBIANA



Tal como se vio anteriormente, desde su fundación, y hasta el final del siglo pasado, las salas de exhibición no tuvieron cambios significativos y mantuvieron el carácter de ser un “libro abierto” según la intención de su fundador, por lo que en consecuencia, el Museo recibió el nuevo milenio como un espacio anacrónico de exclusiva veneración a los héroes patrios y con una mirada tradicional de la historia. Un cambio era absolutamente necesario.

Frente a ello, es importante recordar que los museos siempre son acusados de ser instituciones obsoletas, que no se mantienen al ritmo de una sociedad cambiante. Cuando se le pregunta al público acerca de sus expectativas de cambio con relación a los museos, la mayoría opina que éstos nunca deberían transformarse, o que el cambio y el progreso debería ser una cuestión más inmediata y “cosmética”: decisiones simples que implican cambio de vitrinas, un novedoso diseño gráfico y el uso de nuevos materiales y tecnologías. El público exige un lugar comfortable y sobre todo, estéticamente hermoso, una mezcla entre parque de atracciones y centro comercial. Sin embargo, las transformaciones

profundas y significativas toman un largo tiempo, porque generalmente implican más un cambio de actitud que de tendencias de exhibición y espacios de disfrute.

Cuando en cualquier museo del mundo se lleva a cabo un proceso de renovación existen al menos dos vías: una es unilateral y proviene del museo y sus “expertos”; la otra busca una mirada externa que en la mayoría de casos convoca a una consulta pública para garantizar que los deseos de los visitantes se vean reflejados en la exposición (después de la cual se acude a un grupo de profesionales que traduzcan estos deseos en acciones concretas).

Para el caso del Museo del 20 de Julio de 1810, en el año 2000, (figura 13) se pensó en una reorganización total del Museo y de la forma en que éste debería cambiar. Surgió así una primera propuesta de renovación integral inscrita dentro del primer modelo mencionado anteriormente, en el que el componente fundamental era la renovación de los contenidos del Museo. Mientras que el guión original (de 1960) contaba con las salas que fueron señaladas en la Tabla 1, la nueva propuesta concebida en el año 2000, aunque

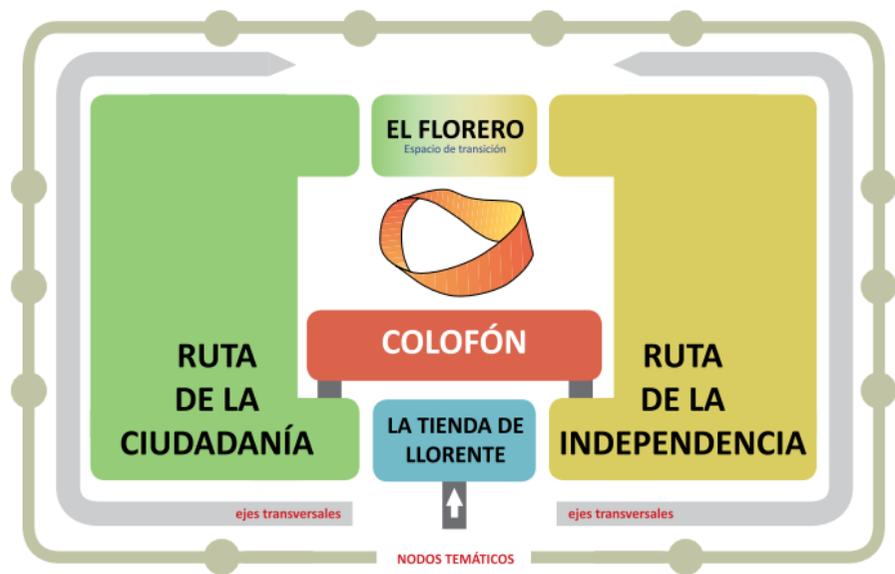


Figura 13. Esquema museológico para el futuro proyecto de ampliación



Figura 14. Esquema museológico de sostenibilidad conceptual e histórica para el futuro proyecto de ampliación

denotaba un cambio en la organización general del Museo y en el enfoque expositivo, no representaba un cambio profundo en cuanto a la forma de narrar la historia pues seguía siendo estrictamente lineal, aunque se trató de incluir nuevos temas como una sala de los movimientos junistas, la de las ciudades y el territorio, y la sala del fracaso de la guerra contra realistas, entre otros temas del período.

Esta primera propuesta coincidió con un cambio en la dirección del Museo en el año 2002, que al hacer el análisis de ésta, consideró que adolecía de una validación pública, dada la vocación pedagógica del nuevo director. Aunque no se descartó inmediatamente esa propuesta si se inició un proceso dialógico con el público y expertos en varias disciplinas, que terminaría por reinterpretarla.

Este proceso pedagógico se llevó a cabo de diversas maneras, motivadas a partir de algunos cuestionamientos: ¿Cómo involucrar a los visitantes de manera activa en lugar de simplemente preguntarles lo que deseaban?, ¿Cómo cambiar las preconcepciones

históricas sobre los hechos ocurridos hace 200 años?, ¿Cómo transformar la perspectiva del público acerca del carácter del Museo como templo de la patria?, etc.

El Museo adelantó una serie de actividades de carácter académico⁴ (coloquios, talleres, conferencias con expertos), e inició una serie de actividades que buscaban cuestionar al público con el fin de generar una actitud participativa y crítica por parte de éste. Las tradicionales salas del Museo empezaron a ser invadidas por preguntas, actividades pedagógicas y reflexiones sobre la colección, el patrimonio y la independencia como concepto, entre otros.

LA TRANSICIÓN

La primera de estas iniciativas concretas fue la creación de un lugar denominado “El espacio independiente” (2003 – 2008), (figura 15) transformándose una de las salas del Museo en un espacio de actividades que iban desde el cuestionamiento de conceptos básicos en cuanto a la tarea del Museo como guardián del patrimonio⁵, hasta la activación de un “pensamiento independiente”⁶

por medio de la inserción de temas contemporáneos del ámbito público y privado.

Además de estas actividades, se llevaron a cabo una serie de sencillas exposiciones temporales que fueron abonando el camino para los cambios que vendrían más adelante, al validar propuestas pedagógicas e incentivar otros niveles de investigación y difusión de la colección. Por ejemplo, la exposición denominada “Independencia en el acto” (2005), que abordaba el tema del contexto y contenido del Acta de Independencia (figura 16) permitió que los visitantes redactaran su propia acta de independencia. Así mismo, otra muestra llamada “Rompa usted el Florero, nosotros lo reponemos” (2006), abordó el tema tradición histórica del objeto símbolo de la Independencia colombiana, y del cual solo se preservó una parte, e hizo que los visitantes comprendieran cómo la historia no es una construcción única sino que de la misma manera que el objeto en cuestión, es fragmentaria y parcial. Aquí, los visitantes hacían el ejercicio imaginario de completar la pieza fragmentada. Estas estrategias fueron posteriormente utilizadas en



Figura 15. Panorámica del “Espacio independiente”. 2004 -2007

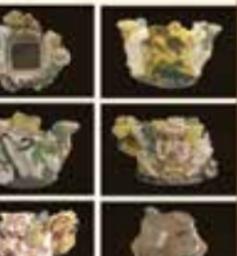
Las intervenciones anteriores

Según se puede observar a simple vista, la obra ha sido reparada anteriormente y con el paso del tiempo de estas intervenciones son aparentes los cambios en la conservación de la obra o poner en evidencia sus valores visuales. Por lo tanto su objetivo es poder determinar si es necesario retomar la decisión de la forma de hacerlo.



Análisis Científicos

Existen varias herramientas que permiten analizar la obra y sus cambios materiales. Las ciencias naturales como la química y la física proporcionan información sobre su diversa composición, posible datación y origen, entre



Finalmente y como un punto determinante que buscó articular el principio básico de la participación ciudadana desde los principios de la nueva constitución política colombiana como de sus leyes derivadas de educación y cultura, y el Plan Decenal de Cultura y sus campos de diálogo cultural, participación y creación y memoria, se adelantó durante 2007 y 2008 una consulta pública abierta en diversos escenarios, que sirvió de base para la formulación del nuevo proyecto⁸. Esta iniciativa cerró el ciclo que se había abierto en el año 2002, en el cual se consideró indispensable activar la participación de la ciudadanía como parte integral del proceso de renovación del Museo y responder al mandato constitucional⁹ de valoración y validación ciudadana por medio de un ejercicio participativo.

EL NUEVO PROYECTO MUSEOLÓGICO

En 2008 se empezó a diseñar un nuevo esquema conceptual del Museo basado en los resultados de las iniciativas citadas anteriormente. A partir de los resultados de la consulta pública, y

Figura 17. Detalle de apoyos museográficos.

para terminar de configurar el proyecto, se adelantaron dos mesas de carácter transdisciplinar¹⁰ en las que participaron historiadores, antropólogos, conservadores, museólogos, museógrafos, artistas, comunicadores sociales, estudiantes y académicos, entre otros¹¹.

Como resultado de estas mesas, se planteó un esquema conceptual a largo plazo que a su vez fue sometido a diversos exámenes en una serie de mesas especializadas con arquitectos, historiadores y museólogos, que sirvieron para perfeccionar la propuesta. El resultado más importante del nuevo planteamiento fue la necesidad de presentarle al público dos alternativas de recorrido: la “Ruta de la Independencia” y la “Ruta de la Ciudadanía”. Esto con el fin de generar tensión en el visitante al obligarlo a hacer una elección de recorrido (la independencia es, después de todo, una elección que implica decisión). Estas rutas buscan encontrarse en un espacio central en el que la tensión narrativa alcanza su máximo punto en una sala que presenta al objeto emblemático (el Florero), para luego ingresar en sentido contrario a la ruta que no fue elegida desde un comienzo para así tener el panorama completo de la

narración del Museo. La mejor manera de ilustrar esta intención la encontramos en la cinta de Möbius¹².

Cada una de estas rutas fue asignada a un grupo académico de investigación¹³ que se encargó de analizarlas para proponer cambios y ajustes. Una vez se hicieron las correcciones pertinentes, la propuesta terminada se presentó públicamente en diversos escenarios a nivel nacional e internacional, que sirvieron para validar y terminar de detallarla¹⁴. La propuesta final, requiere aún de al menos 2.000 m² de área, que implican el crecimiento de las salas de exhibición y reservas técnicas, así como el de su planta operativa.

PICO Y PALA

Mientras se llevaba a cabo la formulación de la propuesta se adelantaron los estudios técnicos arquitectónicos del inmueble para su restauración por parte del Ministerio de Cultura, ente gubernamental al que pertenece el Museo. Estos concluyeron que además de restaurar los vestigios arquitectónicos de la casa colonial, se hace necesario demoler la parte del Museo añadida en

1960, para dar lugar a un edificio contemporáneo que le permita al Museo crecer en área de exhibición y ofrecerle al público todos los servicios que éste demanda. Sin embargo, el costo de este proyecto superaba el presupuesto disponible para el Bicentenario y por tal razón se decidió intervenir únicamente la casa original, que además de la readecuación de espacios requería un reforzamiento estructural y antisísmico, y el cambio de nivel en algunas de las cubiertas. (figura 18)

Estas decisiones determinaron tres acciones importantes:

- ✦ El cierre del Museo durante siete meses para su intervención arquitectónica.
- ✦ El embalaje y traslado de toda la colección durante las obras arquitectónicas a un espacio externo al Museo.
- ✦ El diseño de una nueva propuesta museográfica limitada a los espacios de la casa original (alrededor de 400 m²), lo cual implicó hacer una reducción significativa de los temas planteados en el nuevo proyecto museológico y hacer una pequeña selección representativa de éstos.



Figura 18. Obra de restauración del inmueble para el Bicentenario. Mayo 2010

EL DISEÑO MUSEOGRÁFICO

El diseño museográfico se encargó a la compañía brasilera Magnetoscopio, bajo la dirección de Marcello Dantas, (figura 19) quien había recientemente trabajado con mucho éxito en otra propuesta novedosa para un museo ubicado en Barranquilla, zona norte de Colombia, y que se denominó Museo del Caribe. El proceso a seguir fue el resultado de un ejercicio de sinergia entre el equipo del Museo de la Independencia en Bogotá y la compañía de Dantas en San Pablo. Los diseños enviados desde Brasil eran evaluados y aprobados en Colombia por el equipo del Museo de la Independencia y del Ministerio de Cultura.

Mientras por un lado se trabajaba en una propuesta de diseño general, que Marcello presentó al Museo de la Independencia y al Ministerio de Cultura, la obra física presentaba atrasos significativos por falta de planeación y trámites burocráticos. En un proyecto tan complejo como éste, en el que la fecha de apertura era inamovible pues correspondía al momento exacto de la conmemoración

bicentenario (20 de julio de 2010) se presentaron muchos problemas por la premura del tiempo, ya que Dantas fue contactado en diciembre de 2009 y la obra de restauración de la casa se inició apenas en enero de 2010. Era definitivamente una carrera contra el tiempo, la historia y el sentido común.

La mayoría de las veces en que se realiza una obra arquitectónica en nuestros países hay retrasos. Además, estos se multiplican dado el carácter público de la institución a la que pertenecemos (Ministerio de Cultura), lo que hace aún más lento cualquier proceso, ya que en muchos aspectos intervienen un gran número de instancias y personas, tanto del ámbito público como privado. Esto comprobó que la realidad de la planeación era diferente a la de la ejecución, lo que hizo que se modificaran los tiempos de manera vertiginosa, por lo cual obligó a que los responsables asumieran una actitud rigurosa pero flexible.

Para resumir, por demoras en los permisos de construcción y otros trámites financieros, la obra, que inicialmente tenía un



Figura 19. Modelo de proyecto museográfico elaborado por Marcelo Dantas. Marzo 2010

cronograma de ejecución de seis meses, termino haciéndose solamente en tres, con los sobrecostos que ese recorte de tiempo implicó y con el estrés que trajo consigo.

Volviendo a la parte museográfica, una vez el Ministerio de Cultura y el Museo aprobaron los diseños generales presentados por Dantas, se inició una carrera por darle forma y contenido a lo que se planteaba. Ello condujo a un proceso de producción intelectual que cubrió varios frentes:

- ✦ La producción de guiones museográficos y textos específicos para cada sala.
- ✦ La selección de piezas a exhibir.
- ✦ La cuantificación de todos los elementos museográficos para poder iniciar los procesos de contratación.
- ✦ La generación de guiones para todos los elementos audiovisuales e interactivos, que acarreó una tarea posterior de selección y adquisición de imágenes y videos necesarios para armar el conjunto. (figuras 20-23)

Este último punto fue especialmente traumático, dado que el Museo no estaba acostumbrado al lenguaje y requerimientos técnicos de los productores audiovisuales. Luego de muchas jornadas extenuantes de trabajo con los productores, en las que parecía que no se avanzara en lo más mínimo, ya que la discusión se centraba solamente en la “sensación visual” de los videos e interactivos (sin hablar de sus contenidos), finalmente y con mucho esfuerzo se establecieron todos los parámetros de producción audiovisual. Se inició entonces una maratón de consecución de materiales para poder producir los videos (teniendo en cuenta que para cada minuto de video se exigía una cantidad impensable de imágenes de soporte), lo cual, y en vista de la falta de tiempo, terminó incidiendo en decisiones de producción que a la postre resultaron efectivas. Por ejemplo, en uno de los videos más complejos del Museo, relacionado con el concepto de Ciudadanía, se tomó la decisión final de utilizar animaciones, en lugar de recurrir a imágenes fotográficas, pues no había tiempo de conseguirlas, ni certeza sobre las fuentes.



Figura 20. Esquemas de diseño del nuevo museo, Camilo Sánchez, Abril 2010



Figura 21. Nuevo montaje de la sala "La tienda de Llorente". 2010



Figura 22. Nuevo montaje de la sala "Contextos de Independencia". 2013



Figura 23. Montaje general del "Hecho Candente" (Toma del Palacio de Justicia). 2010

Al mismo tiempo, se inició la producción museográfica, que implicaba poner a todos los proveedores a hablar un mismo idioma y a entender el proyecto de manera más global, en lugar de que cada uno se encargara solamente de su parte. En este proceso el Museo actuó como intermediario y facilitador de todas esas conexiones con el objetivo de lograr un producto final coherente y uniforme en el menor tiempo posible.

LOS RESULTADOS

Finalmente, luego de un mes de desvelos continuos en las etapas de producción y montaje museográfico (que se realizó simultáneamente a la finalización de la obra física), el Museo se reinauguró un día antes de la fecha límite con el consabido acto protocolario. Al día siguiente, y en la celebración del Bicentenario, el Museo finalmente abrió sus puertas al público, que asistió masivamente. Ese día sirvió como termómetro para evaluar los problemas no previstos, las estrategias logísticas y todas las demás eventualidades que son difíciles de pronosticar antes de enfrentarse a los visitantes.

La semana siguiente, el Museo se cerró al público para realizar todos los ajustes necesarios y a la vez, para llevar a cabo una serie de pre aperturas a grupos de público específicos, de especial interés para el Museo. Se llevaron a cabo, en días consecutivos, eventos para todos los obreros (y sus familias) que participaron en la restauración de la casa, los contratistas (y sus familias) que participaron en la producción museográfica, las familias de todos los empleados, funcionarios del Ministerio de Cultura, empleados de todos los museos de Bogotá, docentes y grupos escolares de colegios preinscritos, funcionarios de entidades de apoyo y finalmente, un solo día de descanso antes de abrir de manera permanente al público.

Hoy, los comentarios que recibimos son, en su gran mayoría, muy positivos¹⁵. Gran parte de los visitantes aceptan la inclusión de dispositivos interactivos y hay una percepción de que es un espacio totalmente nuevo, valorado positivamente como una experiencia enriquecedora y crítica. Sin embargo, obviamente hay gente que se queja por algunos cambios, e incluso hay

quienes añoran el viejo museo. Y aquí volvemos a un punto que se comentó al principio de este texto: lo más difícil es cambiar la actitud y comportamiento de parte de los visitantes frente a la idea tradicional de un museo.

Quienes se quejan en su mayoría argumentan que la visita no fue guiada (ello nos lleva a deducir que en el fondo se niegan a ser totalmente independientes), otros dicen que ya no hay tantos objetos expuestos como antes (muchos de los cuales fueron cuadros y miniaturas mandadas a hacer “al estilo colonial” en 1960 para llenar vacíos en el guión original), e incluso otros tantos lamentan que el área de exhibición fue acortada cuando en realidad se amplió de 331 m² a 377 m² a pesar de todas las limitantes presupuestales que se expusieron anteriormente. (figura 24)

Sin embargo, lo más importante para el Museo ha sido la activación de diversos grupos sociales que antes no reparaban en el Museo. Por ejemplo, en noviembre de 2010, el Museo recibió un derecho de petición de los abogados que manejan los casos



Figura 24. Exposición “¿Cómo se rehace un museo?” Diciembre 2010 - Marzo 2011

de las personas desaparecidas en el Palacio de Justicia. Ellos pedían que fuera retirado el casco del General Plazas Vega¹⁶ de la exhibición porque consideraban que ese objeto no “era digno” de ser exhibido al lado de las fotos de los desaparecidos en la toma, o en su defecto, incluir la sentencia en contra de éste personaje, a lo cual el Museo tuvo que responder de manera negativa, ya que consideraba que la pieza representa a uno de los protagonistas de los hechos y legalmente no podía exhibir la sentencia, ya que ésta se encuentra jurídicamente en sus fases procesales. (figura 25)

Cuando se reciben reacciones como ésta (en donde una de las partes afectadas siente que la otra parte no debería ser exhibida, con argumentos como “Aquellos que olvidan su historia están condenados a repetirla...”, la primera reacción es cierto grado de indignación e incompreensión, ya que existe un sinnúmero de argumentos para defender la presentación de todos los actores involucrados en un hecho histórico, haya sucedido hace 200 años o hace escasos 20. Sin embargo, esa incomodidad se convierte en una reacción positiva, porque después de todo, aunque tal vez sea



Figura 25. Detalle del montaje “Hecho Candente” (Toma del Palacio de Justicia). 2010

la manifestación de que al Museo pareciera hacerle falta algo en su mensaje, en el fondo responde a una activación positiva del público, que inclusive, en un momento de inconformidad, recurre a una herramienta legal para luchar por sus derechos, algo que al fin y al cabo, es la esencia del ser ciudadano e independiente. El Museo activó al público, y sin lugar a dudas, preferimos recibir comentarios de este tipo cada semana, a no tener reacción alguna frente a todo el esfuerzo realizado. (figura 26)

CONCLUSIONES

La definición de un museo como entidad permanente al servicio de la sociedad y su desarrollo plantea una aparente paradoja, a la luz del presente escrito. Hablar de renovación en una institución museal pareciera contradecir su carácter de permanencia, pues parece competir con el imaginario que tiene el común de las personas de lo que debe ser el sentido de una entidad educativa y cultural como un museo: la de una tradición inamovible. Sin embargo, se ha querido demostrar cómo en el contexto de una



Figura 26. Nuevo montaje de la Sala "Legados de ciudadanía": Mesas de conversación. Diciembre 2013

conmemoración histórica como el Bicentenario de la Independencia colombiana, se hace necesario trabajar en transformaciones, renovación y cambio de los discursos y las formas de comunicar los contenidos históricos, aún en contra de adversidades como los apretados cronogramas, las exigencias de agentes externos, así como los lentos ritmos que genera la burocracia estatal.

Por consiguiente, la gran lección que deja este proceso de renovación integral para Museo de la Independencia es la siguiente: si un museo se debe a la sociedad en la que está inscrito, y por naturaleza esta sociedad se transforma, el museo está en la obligación de integrar esas transformaciones sociales en su dinámica institucional, contenidos y formas de comunicación. Sólo así tendrá verdadero sentido la comprensión de los procesos históricos por parte de los ciudadanos a quienes convocamos participativamente y a quienes dirigimos todas nuestras tareas y esfuerzo día tras día y en las que una nueva dimensión de memoria histórica se pone en evidencia, al estar esta última vinculada a los procesos

de participación y atención a las inquietudes, expectativas y necesidades de los visitantes, que más que pasajeros observadores de procesos de representación inscritos en un museo, son para el caso particular del Museo de la Independencia, identificados como activos y dinámicos ciudadanos en quienes debemos concentrar nuestra labor. (figura 27)





Figura 27. Ciudadanos en actividad en el Museo. 2010-2014

NOTAS

- 1 HERNÁNDEZ DE ALBA Guillermo. “Crónica de la Fundación de la Casa Museo del 20 de Julio de 1810”. en Boletín de Historia y Antigüedades. Bogotá: Editorial Kelly, Bogotá, 1986. Pág. 277-280.
- 2 Aunque la producción historiográfica reciente en el marco de las conmemoraciones del Bicentenario de la Independencia de Colombia ha optado por reconocer el fenómeno de proceso histórico, antes que el de período histórico, se escoge la segunda categoría por corresponder a la forma en que era reconocido y abordado ese momento tanto por los agentes individuales e institucionales que le dieron forma al Museo del 20 de Julio de 1810 desde su creación y desarrollo en las cuatro últimas décadas del siglo xx.
- 3 TODOROV Tzvetan. Los abusos de la memoria. Madrid: Paidós Ibérica. 2008. Pág. 49 y ss. Vale la pena recordar que, si bien Todorov enmarca su reflexión sobre el uso y el abuso de la memoria en función de los procesos de justicia a partir de la revisión de pasados dolorosos en contextos totalitarios, y a partir de allí decide explorar una hipótesis que es la de “fundar la crítica de los usos de la memoria en la distinción entre diversas *formas* de reminiscencia” se ha querido en este trabajo identificar esas categorías como formas de reminiscencia que no necesariamente están vinculadas a un pasado doloroso. En esa tarea Todorov identifica esas dos categorías que ha denominado como la memoria literal y la memoria ejemplar. Por una parte, la categoría denominada memoria literal: aquí el acontecimiento recuperado permanece intransitivo y no conduce más allá de sí mismo. En ese ejercicio, se subrayan las causas y las consecuencias de ese acto en el que se somete el presente al pasado, en la medida en que se establece un vínculo entre el ser que fue testigo o tuvo vinculación directa en los sucesos originarios y el ser que es ahora, para extender las consecuencias del origen de esa recordación a todos y cada uno de los instantes de su existencia. Por otra parte y sin negar la



Pedro Alcántara Quijano, *La Reyerta del 20 de julio de 1810*. Ca. 1940

singularidad del suceso originario que se pretende recordar o evocar, se decide que, una vez recuperado el hecho, es posible servirse de él como un modelo para comprender situaciones nuevas, con agentes diferentes. Ese segundo nivel se potencializa aún más, cuando la conducta pasa del ámbito privado a la esfera pública. Es aquí donde ese recuerdo se abre a la analogía y a la generalización y se construye un ejemplo, del cual se busca extraer una lección. Es en este punto donde se configura la categoría de memoria ejemplar.

- 4 003: Coloquio ¿Todo por un florero? Nuevas representaciones de la Independencia para el siglo XXI.
2004: Diálogos transdisciplinarios I: arte, antropología y religión.
2005: Diálogos transdisciplinarios II: ciencia, historia y filosofía.
2006: Diálogos transdisciplinarios III: Minorías étnicas.
- 5 En una parte de la sala se exhibían, por ejemplo, una silla original y una copia moderna para preguntarle al público cuál era su opinión acerca del uso de reproducciones en lugar de originales, pregunta que suscitaba toda clase de reacciones a favor y en contra
- 6 Era permitido usar uno de los sofás de la colección del Museo bajo la premisa “siente(a)se independiente”, que planteaba un juego de palabras entre “sentarse” y “sentirse”.
- 7 Por ejemplo, la sala “Acta de la Independencia” se re-nominó sala “¿Independencia en el Acto?”; la sala “Próceres” pasó a ser la sala “Vecinos y vasallos”; la sala “Heroínas” como sala “Femenina es la Independencia”; y la sala “Junta Suprema” cambió a “Con derecho a opinar”.
- 8 420 encuestas. Las respuestas más votadas:
 1. ¿Qué cree que el Museo de la Independencia debe representar?
 - La historia vista desde los personajes que participaron en ella.

- La Colombia de ayer y la Colombia de hoy.
2. ¿Qué esperamos que contenga?
 - Información interactiva.
 - Relatos de los hechos de la Independencia y sus contextos.
 - Más elementos históricos sobre la Independencia y su desarrollo.
 3. ¿Cómo lo queremos?
 - Interactivo, dinámico y moderno.
 - Con mayor cantidad de información y objetos.
 4. ¿Quiénes deben estar representados?
 - Los personajes que participaron en la Independencia.
 5. ¿Qué concepto de independencia debería comunicar?
 - El de quienes buscaron la Independencia en 1810.
 - La Independencia como libertad de cultos, ideas y expresión.
 6. Hemos pensado que el Museo debe llamarse Museo de la Independencia, ¿está de acuerdo?
 - SI: 81% NO:19%
 - 9 Según la Constitución Política de Colombia de 1991.
 - 10 Este concepto supera una relación tradicional entre disciplinas, pues no jerarquiza sino que reconoce la variedad y la diversidad de aproximaciones y contribuciones en un mismo nivel.
 - 11 Resultados de las mesas transdisciplinarias. El Museo en general debería:
 - ✳ Ser un foro para la difusión y la discusión de nuevas aproximaciones a la historiografía nacional y para la realización de actos de memoria por parte de grupos minoritarios tales como los desplazados de la violencia.
 - ✳ Recoger (y dialogar con) las opiniones de su público respecto a sus iniciativas.

- * Generar mecanismos de interpelación del público del Museo.
 - * Crear colecciones temporales de objetos relacionados con el ejercicio de la autonomía ciudadana, la identidad territorial y temas similares.
 - * Abrir el espectro de la idea de protagonistas.
 - * Abrir el espectro de los relatos.
 - * Tener elementos sorpresa: preguntas comprometedoras y críticas acerca del estado actual del legado independentista.
 - * Incluir intervenciones artísticas críticas.
 - * Hacer una aproximación sensorial al evento de independencia.
 - * Incluir la historia de la casa: La casa y la Plaza.
 - * Exhibir lo que (no) nos han contado.
 - * Incluir el tema de la conmemoración y celebración en la historia.
- 12 Es una superficie con una sola cara y un solo borde, o componente de contorno, que tiene la propiedad matemática de ser un objeto no orientable, y la cual debe su nombre al matemático alemán August Ferdinand Möbius (1790-1868).
- 13 Grupo de investigación de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad Externado de Colombia y Grupo de Investigación Ciudadanas de la Universidad Nacional de Colombia.
- 14 Instancias de validación: Cristina Lleras, curadora de las colecciones de historia del Museo Nacional de Colombia; Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad Externado de Colombia; Universidad de Los Andes, Departamento de Diseño (Conferencia “Narrativas museográficas”); Antanas Mockus, director de Corpovisionarios; Asociación Colombiana para el Avance de la Ciencia (IV encuentro de Ciencia y Arte); Intervento, empresa de museografía española; Museo Colonial; Georges Lomné, director del Instituto Francés de

Altos Estudios IFEA; Bernardo Tobar, profesor titular de historia de la Universidad Nacional de Colombia; Red Nacional de Museos (Encuentro Nacional de Museos), Maestría en Museología de la Universidad Nacional de Colombia; Seminario Internacional “La museografía de los 3 centavos” (Mayagüez y Caguas, Puerto Rico); Universidad de Virginia, Congreso de Colombianistas (Charlottesville, Estados Unidos) y Congreso anual de CECA-ICOM (Reikiavik, Islandia).

- 15 En el año 2011 se realizó un estudio para evaluar la percepción del público frente a la renovación integral, que fue liderado por Lorena Garay, estudiante de antropología de la Universidad de los Andes, acompañada del equipo directivo del museo. Los resultados y el documento se encuentran inéditos y no publicado hasta la fecha.
- 16 La pieza hace parte de las colecciones del Museo Nacional de Colombia.

BIBLIOGRAFÍA

- Academia Colombiana de Historia*. 1902-1952. Bogotá, Talleres de Litografía Colombia. 1952
- Autores Varios. *Academia Colombiana de Historia*. 70 años de su Fundación. 1902-1972. Bogotá. Editorial Kelly. 1972
- Autores varios. *Museo, memoria y olvido*. Madrid. Revista de Occidente. Febrero de 1996
- Arturo Abella. *El florero de Llorente*. Bogotá, Editorial Bedout. 1960
- Arrubla Gerardo y Henao Jose María. *Historia de Colombia para la Enseñanza secundaria*. Octava Edición Corregida y aumentada. Bogotá, Academia Colombiana de Historia. 1967.
- Cuesta Josefina. “De la historia a la memoria”. En Vigil Alicia. (coord.) *Entre el pasado y la memoria*. Madrid. Universidad Nacional a Distancia. 1966

- Díaz Piedrahita, Santiago. "20 de Julio de 1810, referente obligado y conmemoración legítima. En Bicentenario ¿Qué celebrar?. Cuadernos del Bicentenario. Bogotá. Academia Colombiana de Historia. Editorial Kimpres. 2007
- Estrada Gerardo. "La crisis de los museos de historia". En CURARE, Revista del Espacio Crítico para las Artes. Número 27. Julio-Diciembre de 2006.
- Guerra, François – Xavier. "La identidad republicana en la época de la independencia". En: Gonzalo Sánchez y María Emma Wills (compiladores). *Museo, memoria y nación. Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro*. Bogotá, Ministerio de Cultura/Museo Nacional de Colombia, 2000.
- Hernández de Alba, G. (1986). Crónica de la Fundación de la Casa Museo del 20 de Julio de 1810. *Boletín de Historia y Antigüedades*. Bogotá: Editorial Kelly, pp. 277-280.
- Herrera, Marta. *La identidad nacional en los textos escolares de ciencias Sociales. Colombia 1900-1950*. Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 2003.
- Hobsbawm, Eric. "El sentido del pasado". En: Eric Hobsbawm. *Sobre la historia*. Barcelona, Editorial Crítica, 1998.
- Huysen Andreas. "Nostalgia por las ruinas". En Hernández Navarro (et.al) "*Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*". Murcia, CECDEAC. Proyecto de Arte Contemporáneo. 2008
- Huysen Andreas. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México. Fondo de Cultura Económica. 2002
- Kalmanoviz Salomón. "El fin de la historia patria". En Germán Colmenares. *Obras Completas. Ensayos sobre su obra*. Bogotá, Tercer Mundo Editores. 1999.
- León Aurora. *El museo. Teoría, praxis, utopía*. Madrid. Cuadernos Arte Cátedra. 1995.
- Mc Donald Therry, Methot Melanie, "*The impulse that bids the people to honour the past, The nature and purpose of Centennial Celebrations*". En International Journal of Heritage Studies. Vol 12. No 4. Julio 2006.
- Nora Pierre. (et.al.); *Les Lieux de memoire*. Tres volúmenes. París. Quarto Gallimard. 1997
- Ocampo López, Javier. *Los catecismos políticos en la independencia de Hispanoamérica: de la monarquía a la república*. Tunja, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, 1998.
- Ortega, Francisco. "Introducción. Aventura de una heterología fantasmal". En: Francisco Ortega (editor académico). *La irrupción de lo impensado. Cátedra de estudios culturales Michael de Certeau*. Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2004.
- Posada Eduardo. *El 20 de julio. Capítulos sobre la revolución de 1810*. Bogotá, Imprenta de Arboleda y Valencia. 1914.
- Ricoeur Paul. *La historia, la memoria, el olvido*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica. 2004
- Salgado Mireya. *Museos y patrimonio. Fracturando la estabilidad y la clausura*. En ICONOS No 20, FLACSO, Ecuador, 2000
- Sepulveda Dos Santos Myriam. *A escrita do passado em museus históricos*. Rio de Janeiro. Garramond Universitaria. Colección Museo, memoria e cidadania. 1984
- Todorov Tzvetan *Los abusos de la memoria*. Barcelona. Paidós Ibérica. 2008
- Young James E. *The texture of Memory*. New Haven. Yale University Press. 1993.
- Zunzunegui Santos. *Metamorfosis de la Mirada. Museo y Semiótica*. Madrid. Ediciones Cátedra. 2003.

MINISTRA DE CULTURA

Mariana Garcés Córdoba

VICEMINISTRA DE CULTURA

Maria Claudia López Sorzano

SECRETARIO GENERAL

Enzo Rafael Ariza Ayala

DIRECTOR MUSEO DE LA INDEPENDENCIA

CASA DEL FLORERO

Daniel Castro Benítez

GESTIÓN PATRIMONIAL Y MUSEOLÓGICA

Camilo Andrés Sánchez Arango

CONSERVACIÓN

Pablo Vargas Álvarez

INVESTIGACIÓN

Jhonathan Sánchez Becerra

REGISTRO

Norma Juliana Jiménez Pava

COMUNICACIÓN EDUCATIVA

COORDINADORA

Clara Inés Bermeo Guayara

COMUNICADORES EDUCATIVOS

Camilo Ernesto Rubiano Aldana

Liliana Marcela Merchán Galindo

COMUNICACIÓN Y DIVULGACIÓN CULTURAL

Ángela María Mejía Álvarez

Emma Liliana Zapata Campos

GESTIÓN ADMINISTRATIVA

Myriam Cecilia Chacón Ramírez

AUXILIARES ADMINISTRATIVOS

Héctor López Silva

Carmenza Barbosa Naranjo

Abel Josué Angarita Martínez

AUXILIARES DE VENTAS

Aldemar Portela Ticora

MANTENIMIENTO GENERAL

Hugo Hernán Pedraza Barón

Héctor Manuel Pedraza Barón

SERVICIOS GENERALES

Eminser S.A.

SEGURIDAD

Superior Ltda.



Daniel Castro Benítez es maestro en Bellas Artes de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, músico de la Universidad de los Andes y Magister en Historia de la Universidad Nacional de Colombia. Director de la Casa Museo Quinta de Bolívar desde 1999 y del Museo de la Independencia - Casa del Florero desde 2002.

dcastro@mincultura.gov.co

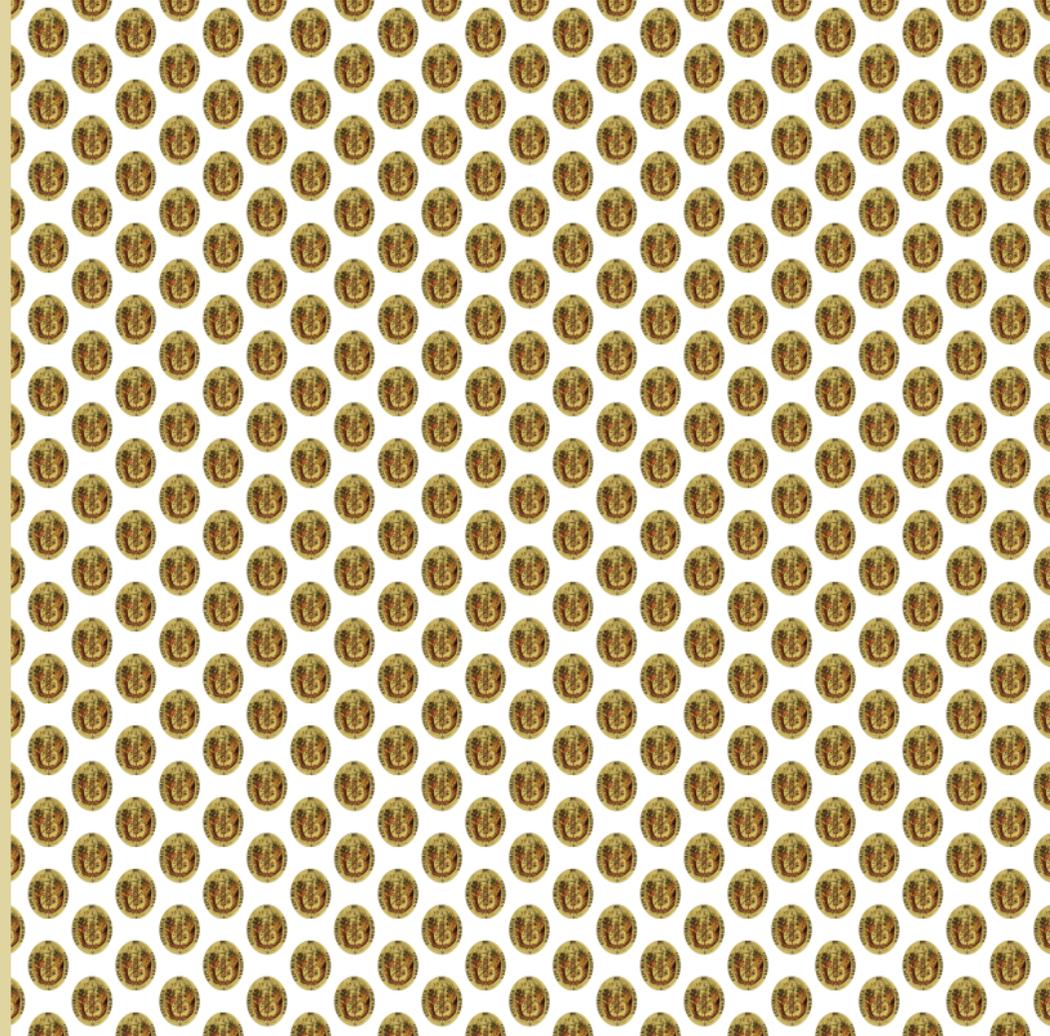
Camilo Sánchez Arango es diseñador industrial de la Pontificia Universidad Javeriana y magister en Museología de la Universidad de East Anglia, Inglaterra. Actualmente es asesor museológico del Museo de la Independencia y de la Casa Museo Quinta de Bolívar del Ministerio de Cultura.

csanchez@mincultura.gov.co



ESTE DOCUMENTO SE COMPUSO
CON CARACTERES
WHITNEY, GARAMOND LIGHT
CONDENSED Y MRS EAVES.

Septiembre ❄ 2014



MUSEO DE LA INDEPENDENCIA

CASA DEL FLORERO

Anónimo

FRANCISCO DE PAULA SANTADER.
Ca. 1940

Anónimo

"LA INDIA DE LA LIBERTÁ".
Ca. 1812



Calle 11 No. 6-94
Tel (571) 336 03 49
BOGOTÁ/COLOMBIA



MinCultura



Sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá

Contribución a la SMOB con destino al
Museo de la Independencia. Casa del Florero