



LINEAMIENTOS PARA LA GESTIÓN DE LAS COLECCIONES PATRIMONIALES DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA SEDE BOGOTÁ



PREMISA [pág. 3]

1. DOCUMENTACIÓN [pág. 4]

2. CONSERVACIÓN [pág. 6]

3. FORMACIÓN [pág. 7]

4. INVESTIGACIÓN-APROPIACIÓN SOCIAL [pág. 9]

ANEXO 1 [pág. 11]

"LA EXIGENCIA DE PERMANECER INOLVIDABLE". LOS MUSEOS DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

ANEXO 2 [pág. 20]

COLECCIONES PATRIMONIALES DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA SEDE BOGOTÁ

ANEXO 3 [pág. 42]

MECHANÉ: MÁQUINAS CONTRA NATURA. LAS COLECCIONES CIENTÍFICAS DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

ANEXO 4 [pág. 52]

EVALUACIÓN DE LAS CATEGORÍAS DEL MINISTERIO DE CULTURA PARA BIENES PATRIMONIALES MUEBLES EN SU RELACIÓN CON LAS COLECCIONES PATRIMONIALES DE LA UNIVERSIDAD Y ESTADO DE INVENTARIOS

ANEXO 5 [pág. 57]

CONSERVACIÓN RESTAURATIVA / CONSERVACIÓN PREVENTIVA

ANEXO 6 [pág. 68]

"MINIMA MORALIA" PARA UN PROCESO DE FORMACIÓN EN MEDIACIÓN EN MUSEOS

ANEXO 7 [pág. 76]

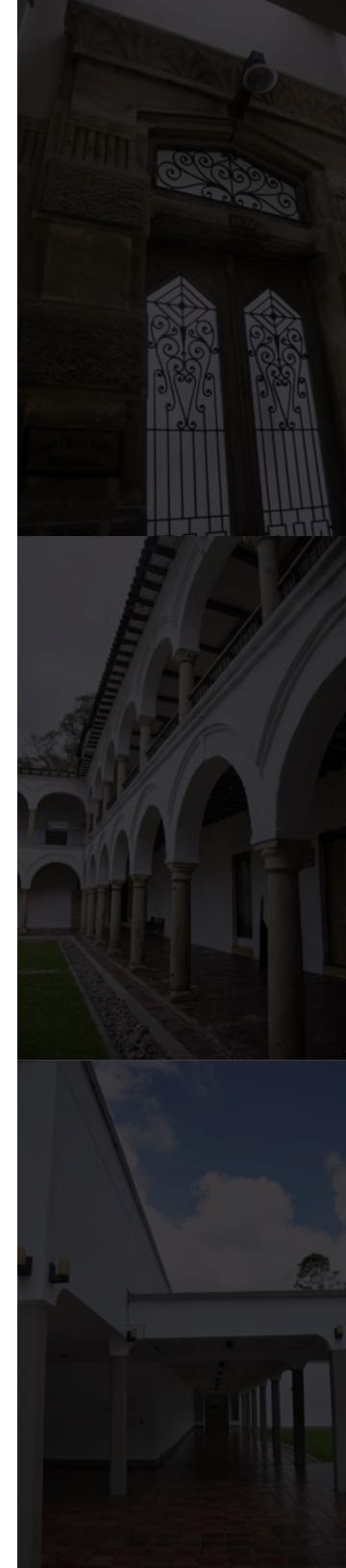
"EL SUEÑO DE CUALQUIER ARTISTA: UNA OBRA DE ARTE QUE SE CONVIERTA EN MEMORIA CULTURAL". LINEAMIENTOS MUSEOLÓGICOS PARA LAS COLECCIONES PATRIMONIALES DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

ANEXO 8 [pág. 85]

EXPOSICIONES REALIZADAS POR LA DIRECCIÓN DE PATRIMONIO CULTURAL DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA EN EL CLAUSTRO DE SAN AGUSTÍN

ANEXO 9 [pág. 103]

GUIONES PARA VISITAS GUIADAS O COMENTADAS REALIZADAS POR LA DIRECCIÓN DE PATRIMONIO CULTURAL DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA EN LA CASA MUSEO JORGE ELIÉCER GAITÁN





PREMISA

La gestión de Colecciones Patrimoniales de la Universidad Nacional de Colombia Sede Bogotá

comporta la realización de una serie de actividades que implican la identificación, el conocimiento, la salvaguardia y el manejo de una serie de objetos pertenecientes a colecciones museológicas de la Universidad y que por este motivo son considerados de carácter patrimonial para la Universidad misma (ver Anexo 1).

Estas actividades bien pueden encontrar su horizonte de realización en los siguientes ámbitos de acción: Documentación (valoración, inventario y legalización de colecciones), Conservación (conservación preventiva y restaurativa de objetos pertenecientes a las colecciones patrimoniales), Formación (sensibilización y capacitación museológica y, así, patrimonial), Investigación (investigación en museos) y Apropiación social (colección permanente UN y programas expositivos).

1. DOCUMENTACIÓN

La indispensable labor de documentar las Colecciones Patrimoniales de la Universidad Nacional de Colombia Sede Bogotá, encuentra su actividad inaugural en la valoración de las mismas; es decir, en la elaboración de criterios de identificación de las colecciones que respondan al carácter exquisitamente museológico de estas y que permitan, a su vez, generar pautas de valoración patrimonial. Esto significa que es necesario tener en cuenta una serie de instancias históricas que han determinado el carácter propio de cada una de las colecciones¹.

En este sentido la Dirección de Patrimonio Cultural (de ahora en adelante DPC), por medio de su División de Museos, ha generado un documento crítico para la identificación de las colecciones de la Universidad Nacional de Colombia Sede Bogotá (ver Anexo 1) que ha permitido la efectiva identificación de las mismas (ver Anexo 2). De la misma manera, y a partir de esta identificación, se elaboró un documento marco de valoración patrimonial de las colecciones (ver Anexo 3) pues la configuración patrimonial de gran parte de estas excede los criterios de valoración del patrimonio mueble elaborados en 2013 por el Ministerio de Cultura².

A partir de esta identificación y valoración de las Colecciones Patrimoniales de la

¹ Instancias como, uno, la creación de los museos de la Universidad –estos fueron creados en estrecha relación con la actividad de investigación que el ámbito de saber en cuestión implicaba, es decir, con una determinante orientación patrimonial de carácter científico–; dos, la identidad de los museos –es decir, la integridad de sus fondos–; tres, la consolidación institucional de los museos; y, cuatro, sus aspiraciones de futuro.

² *Políticas para la protección del patrimonio cultural mueble*, Ministerio de Cultura de la República de Colombia, Bogotá D.C., 2013.

Universidad, la DPC dispuso un proyecto de inventarios para las mismas por medio del software Colecciones Colombianas del Programa de Fortalecimiento de Museos del Museo Nacional de Colombia. Este software permite inventariar las Colecciones Patrimoniales de la Universidad de acuerdo con sus propias características científicas, museológicas y patrimoniales y, además, permite tener una base de datos con estados de conservación y valoración económica que se vuelve instrumento indispensable para la legalización de las colecciones ante el Ministerio de Cultura (las Colecciones Patrimoniales de la Universidad son públicas y pertenecen a la nación colombiana y en ese sentido el software legaliza la tenencia de estos objetos y establece responsabilidades precisas de salvaguarda y conservación) y ante la Universidad misma (las Colecciones son administradas por la Universidad y deben estar cubiertas con seguros que garanticen su salvaguarda, conservación y apropiación social) (ver Anexo 4).



2. CONSERVACIÓN

La conservación es el conjunto de procedimientos que se realizan con el fin de proteger los bienes de carácter patrimonial, evitar su deterioro y garantizar, en lo posible, su permanencia. El carácter de dichas acciones será determinado por el estado en que se encuentran las colecciones, por lo cual es importante iniciar cualquier proceso realizando una evaluación de las condiciones generales de la colección, con el fin de configurar un plan de conservación adecuado a las necesidades específicas de la misma.

En términos generales, la conservación se divide en tres grandes tipos de intervención: la conservación preventiva, la conservación curativa y la conservación restaurativa.

La conservación preventiva se refiere al conjunto de acciones destinadas a detectar, evitar y retardar el deterioro de los bienes culturales. Comprende la ejecución de actividades cotidianas que protegen las piezas que se encuentran tanto en exhibición como las que se conservan en reserva o depósito. Dichas actividades son: limpieza de los objetos, mantenimiento del edificio y de sus salas, control de las condiciones ambientales del edificio y espacios de exhibición.

La conservación curativa hace referencia a las acciones de emergencia que se realizan sobre un objeto determinado que ha sufrido algún tipo de deterioro debido a una manipulación inadecuada o a problemas generados por el sistema de exhibición o de depósito y que no compromete la estabilidad ni la integridad del mismo.

La conservación restaurativa se refiere al conjunto de acciones realizadas cuando el objeto ha sufrido un deterioro que compromete la estabilidad del objeto y que puede degenerar en la pérdida del mismo.

Todos los materiales sufren cambios con el paso del tiempo; es ideal, en términos de preservación del patrimonio, siempre propender por acciones de conservación preventiva, por cuanto siempre será más sencillo y económico minimizar la incidencia de los agentes de deterioro que realizar intervención directa sobre los objetos.

La DPC creó un Taller de Restauración en el Claustro de San Agustín de la Universidad, con el fin de realizar procedimientos de conservación preventiva, curativa y restaurativa sobre los objetos de las Colecciones Patrimoniales de la Universidad que así lo requieran (ver Anexo 5).

El Taller de Restauración del Museo Claustro de San Agustín es un espacio abierto al público bajo la premisa de dar a conocer y sensibilizar a los visitantes del Museo acerca de los desafíos que conlleva la conservación de los objetos que constituyen el patrimonio y la importancia de su conservación.

3. FORMACIÓN

Es probable que no exista un ámbito de reconocimiento, expresión e indagación de los hechos culturales más fecundo que el ámbito museal.

Esta probabilidad se convierte en certeza cuando entendemos que solo en los museos es posible aprehender en su profunda complejidad y productividad la constelación donde se forman los modos de percepción, los afectos y las formas de interpretación que definen un paradigma cultural. El museo, en esta constelación, no es el simple escenario para la ilustración de una idea o una forma; es "una máquina óptica que nos muestra el pensamiento ocupado en tejer los lazos que unen percepciones, afectos, nombres e ideas, y en constituir la comunidad sensible que esos lazos tejen y la comunidad intelectual que hace pensable el tejido". (Ranciére, J. "Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte". Ediciones Manantial SRL. Buenos Aires. 2013, p. 11).

En este sentido, la DPC de la Universidad Nacional de Colombia ha construido una Escuela de Guías como un espacio académico donde proveer los instrumentos museológicos y culturales necesarios para constituir esa comunidad intelectual.

La Escuela de Guías está abierta para estudiantes de cualquier disciplina, pregrado o posgrado, y pretende reconocer en los museos y colecciones de la Universidad Nacional de Colombia un espacio de encuentro dedicado a construir, por lo menos, tres instancias: el conocimiento, el método usado para obtenerlo y la reconfiguración de la experiencia que de aquel se desprende.

Al inicio de cada semestre académico la DPC lanza una convocatoria para los estudiantes interesados en participar en este proceso de formación en museología y educación en museos, que consta de 10 sesiones de carácter teórico, de tres horas cada una, dedicadas al reconocimiento y estudio de los museos y colecciones de la Universidad Nacional de Colombia y 2 sesiones de carácter práctico en alguno de los espacios de la DPC de la Universidad (ver Anexo 6).

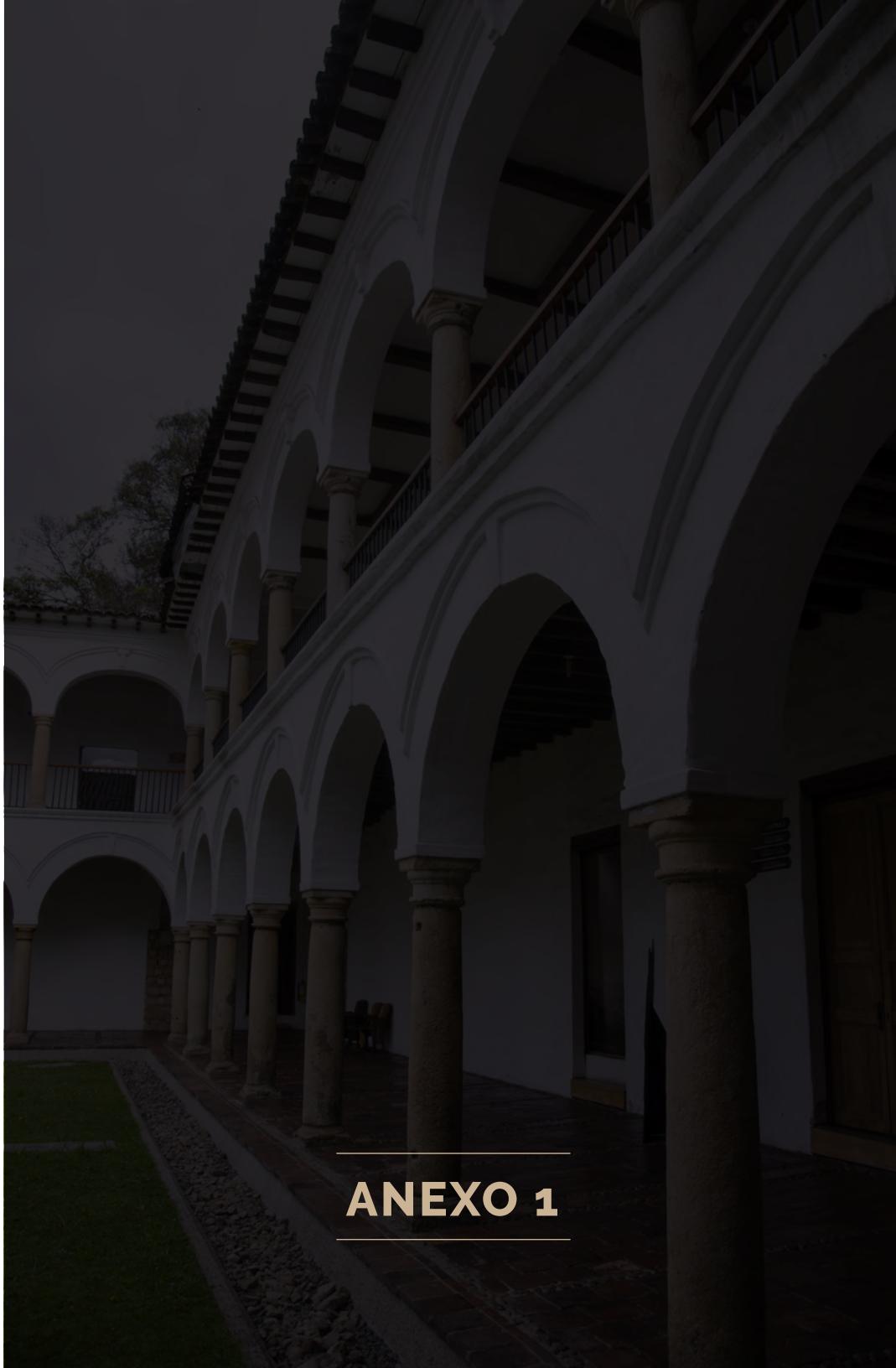


4. INVESTIGACIÓN-APROPIACIÓN SOCIAL

La DPC, a partir de la elaboración de lineamientos museológicos para las Colecciones Patrimoniales de la Universidad tomadas en conjunto, es decir lineamientos de investigación en museos (ver Anexo 7), ha desarrollado un programa expositivo para las Colecciones Patrimoniales de la Universidad Nacional de Colombia en el Claustro de San Agustín (ver Anexo 8) y en la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán (ver Anexo 9).



(Universidad Nacional de Colombia, Bogotá D.C., 2018)



ANEXO 1

"LA EXIGENCIA DE PERMANECER INOLVIDABLE". LOS MUSEOS DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

Alejandro Burgos Bernal³

Es probable que no exista un ámbito de reconocimiento, expresión e indagación de los hechos culturales más fecundo que el ámbito museal.

Esta probabilidad se convierte en certeza cuando verificamos que solo en los museos es posible aprehender en su profunda complejidad y productividad la constelación donde se forman los modos de percepción, los afectos y las formas de interpretación que definen un paradigma cultural. El museo, en esta constelación, no es el simple escenario para la ilustración de una idea o una forma; es, más bien, "una máquina óptica que nos muestra el pensamiento ocupado en tejer los lazos que unen percepciones, afectos, nombres e ideas, y en constituir la comunidad sensible que esos lazos tejen y la comunidad intelectual que hace pensable el tejido"⁴.

Se trata, en resumidas cuentas, de un estado de la cultura determinado por la capacidad de todos de juzgar ya no solo objetos (obras), sino sobre todo acontecimientos. El museo es ese estado de la cultura caracterizado por una fundamental igualdad en cuanto al juicio de gusto, fundamental igualdad que describe Immanuel Kant en la *Crítica de la facultad de juzgar* (1790) (el alcance universalizante de un juicio que solo tiene como objeto cosas singulares), señalando su doble determinación estética y política.

³ Jefe de la División de Museos de la Dirección de Patrimonio Cultural de la Universidad Nacional de Colombia.

⁴ RANCIÉRE, J. *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires, Ediciones Manantial SRL, 2013, p. 11.

Para Kant, así como más tarde para Friedrich Schiller en sus importantes reflexiones sobre la noción de *juego*⁵, tal estado de la cultura no habría de ser más que una dimensión estética que surge en el "interior" del individuo que contempla simbólicamente y sentimentalmente un objeto, una cosa de la cual se dirá que es bella solo porque provoca en nosotros el libre juego de las facultades del conocer.

El museo, la exposición pública es, entonces, esa institución cultural que pone en forma, precisamente "en estado", el libre juego de las facultades de conocer a través de la fundamental igualdad del juicio de gusto.

Respecto a esta definición no parecería haber mayores discusiones. Puede haberlas, tal vez, en la manera en que en cada específica exposición pública, el museo se constituye a sí mismo. Sin dejar de ser fundamentalmente esa institución cultural que pone en forma el libre juego de las facultades de conocer, el museo puede constituirse de diferentes maneras de acuerdo con su mayor o menor precedencia respecto al juicio de gusto que convoca (que provoca). No habría de ser otro el fundamental carácter histórico de los museos, su profunda relación con el tiempo; se trata de determinar para cada específica exposición pública —para cada específica práctica museológica— si en ella está en juego la formación del gusto (amplia precedencia del museo respecto del juicio) o más bien la expresión del gusto (corta o nula precedencia del museo).

En una ya célebre reflexión sobre el valor simbólico o, mejor, museológico de los objetos, elaborada en el marco del discurso inaugural de su exposición sobre Walter Benjamin, el filósofo alemán Rolf Tiedemann escribió⁶ : "Si nuestra exposición no puede mostrarles ningún objeto material concreto de la existencia de Benjamin es porque

⁵ Las reflexiones de Schiller sobre la noción de "juego" (noción central para la estética contemporánea) constituyen una suerte de genealogía que de Kant lleva a Benjamin pasando por Nietzsche.

⁶ TIEDEMANN, R. *¿De camino al museo? Discurso de apertura de una exposición sobre Benjamin del Archivo Theodor W. Adorno*, en Revista de teoría crítica Constelaciones, <http://constelaciones-rtc.net/article/view/713>.

no hay nada de ello. Nada semejante nos ha llegado de Benjamin. Cartera, gafas y pipa figuran en un informe de 1940 de la policía española de frontera, y fueron encontradas junto con algunas otras cosas junto al cadáver de Benjamin. Estas cosas existieron en algún momento, y hoy ya no existen. Como tampoco existen el puñal de plata de la Rusia soviética, la pequeña fuente azul de porcelana de Delft y el cenicero con los gallos de los que Benjamin había dispuesto ocho años antes, cuando escribía su testamento del año 1932. Ninguno de estos objetos ha llegado a las manos del heredero al que habían sido destinados".

Este extraviado destino de los objetos parece ser una de las características de nuestra modernidad. Que muy pocos objetos lleguen a las manos del heredero al que habían sido destinados implica no solo la violencia que desvió ese destino, propia de nuestro tiempo, sino, también, la definitiva pérdida de la alteridad donativa de los objetos de nuestra cotidianidad, la definitiva pérdida de su potencialidad simbólica. Con toda evidencia, la lúcida reflexión de Tiedemann apunta no solo a la causada desaparición de, por ejemplo, las gafas y la pipa de Walter Benjamin, sino sobre todo apunta a su consecuencia: esos objetos, gafas y pipa y también la pequeña fuente azul de porcelana de Delft y el cenicero con los gallos, han sido despojados de su capacidad de significar algo más que ellos mismos, significar simbólicamente a Walter Benjamin ("lo eterno", escribió Benjamin una vez, sería "más un plisado en el vestido que una idea").

Premisa de la reflexión de Tiedemann son las diferentes maneras en las que un museo se puede constituir: museo como acontecimiento histórico (*el eso ha sido*), museo como archivo del acontecimiento, museo como expresión de verosimilitud (*el eso habría debido ser*). O, y parecería que esta es la opción sobre la que medita Tiedemann, museo como posibilidad de la verdad de una determinada época histórica.

Sigue Tiedemann: "En una época en la que los buscadores y registradores de rastros abundan tanto en los suplementos culturales como en la ciencia, toda huella de la existencia de este autor, que lleva muerto exactamente cincuenta años [el discurso de Tiedemann sobre Benjamin es de 1990], parece ya desaparecida.

Tan solo el papel que recoge su escritura, o sobre el que otros han impreso sus palabras, puede testificar su existencia; y un par de fotografías. Eso es todo lo que permite aún recordar a Benjamin. Todos, señoras y señores, sabemos por qué es así. Y si alguno no lo supiera, bien porque se considera partícipe de la indulgencia del nacimiento tardío o porque lo ha reprimido, la exposición y el catálogo que la acompaña, así lo esperamos, podrá llenar sus lagunas y refrescar su memoria. El destino de Benjamin, de su familia, de sus amigos, fue el de todas las familias judías y el de innumerables intelectuales comunistas y no conformistas. Dondequiera que empiecen su visita a nuestra exposición, se encontrarán con expatriados y proscritos, con perseguidos, asesinados y suicidas".

En la exposición sobre Benjamin a la que se refiere el discurso de Tiedemann, está en juego, ¿qué duda cabe?, la formación del juicio de gusto. El determinante pasaje del discurso: "Todos, señoras y señores, sabemos por qué es así", nos está indicando la capacidad de la pública exposición de establecer las condiciones de posibilidad de un juicio de todos, igualitario e individual y así común. Ya no el hecho sino la posibilidad de la verdad del hecho.

Esa capacidad de un museo de constituirse en cuanto precedente al juicio de gusto y por lo tanto como formador del juicio, depende, naturalmente, de una serie de disposiciones museológicas que reconocen en el objeto expositivo algo más que su simple pasado. Reposa en cada objeto aquello que la cosa había de llegar a ser; reposa, en suma, en cada pasado un futuro y ese futuro exige ser redimido. En el instante mismo en el que en el propicio espacio de un museo se conforma el juicio de gusto, ese juicio de todos que se conforma en cuanto común, en ese instante se configura asimismo la posibilidad de verdad de una determinada época histórica.

Y, precisamente, esa serie de disposiciones museológicas que reconocen en el objeto expositivo algo más que su simple pasado son la clave para definir con claridad la especificidad de los museos universitarios.

Un museo de carácter universitario ha de ser aquel que reconoce que el pasado no está constituido solo por lo acaecido sino, fundamentalmente, por lo que resta, por una herencia que exige ser destinada.

En sus *Cuadernos de la cárcel* (1929-1935) (más precisamente en el apartado *Los intelectuales y la organización de la cultura*), Antonio Gramsci dejó anotado una inconsciente, mas extraordinariamente eficaz, definición de museo: "No hay actividad humana de la cual se pueda excluir alguna participación intelectual, no se puede separar el *homo faber* del *homo sapiens*. Cada hombre, en fin, fuera de su profesión desarrolla algún tipo de actividad intelectual; es, mejor dicho, un filósofo, un artista, un hombre de gusto, partície de una concepción del mundo, con una consciente línea de conducta moral y por lo tanto contribuye a sostener o modificar una concepción del mundo, es decir a suscitar nuevas maneras de pensar".

Los museos universitarios son precisamente ese espacio intermedio del "fuera de una profesión" donde se configura la inalienabilidad entre el *homo faber* y el *homo sapiens*; donde se configura de manera determinante la participación a una concepción del mundo, la conciencia de una línea de conducta moral, la posibilidad de su transformación; se configura, en pocas palabras, el conocimiento común. Los objetos, las palabras, las imágenes de la cotidianidad de cada específica práctica del conocimiento, en el museo (universitario) redimen su futuro, son entregados a las manos a las que estaban destinados. Conocer para el conocimiento común.

Se vislumbra así una específica coordenada ética para los museos universitarios que puede ser explicitada reiterando las palabras que Giorgio Agamben nos dejó consignadas en *El tiempo que resta*⁷: "la exigencia de permanecer inolvidable"; que el conocimiento llegue a las manos del heredero al que había sido destinado.

En lo específico, entonces, la Universidad Nacional de Colombia por cada una de sus áreas del saber ha conservado, protegido, expuesto objetos —objetos maravillosos, como supo Aristóteles; objetos donde la memoria vive más tiempo, como quiso Proust— que, a la manera de las antiguas máquinas de hilar, entrelazan el

⁷ AGAMBEN, G. *El tiempo que resta*. Comentario a la Carta a los Romanos. Madrid, Editorial Trotta, 2006. p. 46.

pasado con el futuro, generando, en definitiva, esa substancia con la que hilamos nuestro saber del mundo.

Bajo esta perspectiva, tal vez podamos entender a plenitud la definición de museo con la que inauguramos esta reflexión. El museo es “una máquina óptica que nos muestra el pensamiento ocupado en tejer los lazos que unen percepciones, afectos, nombres e ideas, y en constituir la comunidad sensible que esos lazos tejen y la comunidad intelectual que hace pensable el tejido”.

Celebrar 150 años de vida universitaria significará también, entonces, entender la específica manera en que cada museo ha dispuesto el funcionamiento de la máquina de hilar que une percepciones, afectos, nombres e ideas (la pequeña fuente azul de porcelana de Delft o el puñal de plata de la Rusia soviética de Walter Benjamin, con la ciudad de Paris de fin de *siècle*, con los proscritos y las desapariciones, con el plisado de un vestido y *El idiota* de Dostoievski) para constituir el conocimiento común (“Todos, señoras y señores, sabemos por qué es así”), la comunidad sensible que sostiene y modifica una concepción del mundo, la comunidad sensible que usa un saber del mundo.

En su monumental investigación *Historia doble de la Costa*, Orlando Fals Borda recoge las siguientes palabras de Don Cristóbal Serpa: “Mi conocimiento es más sobre yerbas y lo que más puedo es contra las culebras. Este arte me lo enseñó un indio en las selvas de Barranca, mostrándome las matas y diciéndome para qué servía cada una. Fui apuntando todo en un cuaderno que aún conservo y al que llamo “el mapa”. Hasta ahora no se me ha muerto ninguno de los que me han traído mordidos de culebra. Pero también sé curar por conjuros y poniendo la mano —como sacerdotes malibúes pienso yo— sobre la cabeza de los pacientes, especialmente niños con mal de ojo. ¡Si viera cómo sudan cuando los toco!”.⁸

⁸ FALS BORDA, O. *Historia doble de la Costa-1. Mompox y Loba*. Bogotá, Carlos Valencia Editores, 1979, p. 35A.

Ya podemos establecer sin mayores problemas la singular identidad entre el "mapa" de Don Cristóbal Serpa y eso que aquí hemos dado en llamar museo, bajo la perspectiva de la creación, el uso y la transformación del conocimiento común.

Será necesario entonces, por último, señalar la manera en que cada uno de estos "mapas" confluye en un atlas que los acomuna: los Museos de la Universidad Nacional de Colombia. Y, precisamente, será la constitución de "la comunidad sensible que esos lazos tejen y la comunidad intelectual que hace pensable el tejido", el criterio determinante de conjunción.

Los museos de la Universidad Nacional de Colombia se han constituido de acuerdo con el variable equilibrio entre las tres instancias que aquí hemos reconocido como determinantes del hecho museológico: el espacio (los museos universitarios son precisamente ese espacio intermedio del "fuera" de una profesión donde se configura la inalienabilidad entre el *homo faber* y el *homo sapiens*), el objeto (objetos maravillosos, como supo Aristóteles; objetos donde la memoria vive más tiempo, como quiso Proust) y el público (la comunidad sensible que esos lazos tejen y la comunidad intelectual que hace pensable el tejido).

Podemos así identificar cuatro modos de constituirse en cuanto espacios con dinámica museológica: los museos en sí (espacios que conservan, protegen y exponen objetos simbólicos constituyentes de una comunidad sensible), los laboratorios o colecciones científicas (espacios que conservan, protegen y exponen objetos con capacidad simbólica constituyentes de una comunidad intelectual), las colecciones museológicas (colección de objetos con capacidad simbólica constituyentes de una comunidad sensible, carente de espacio expositivo) y las casas museo (espacios con capacidad simbólica que conservan, protegen y exponen objetos constituyentes de una comunidad sensible).

De esta manera el atlas de los Museos de la Universidad Nacional de Colombia Sede Bogotá está constituido por los siguientes “mapas”:

A. MUSEOS: Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Museo de Arte, Museo de Historia Natural, Museo de la Ciencia y el Juego y Museo Paleontológico de Villa de Leyva.

B. COLECCIONES MUSEOLÓGICAS: Historia de la Medicina, Organología Musical y Ciencias Forenses.

C. COLECCIONES CIENTÍFICAS (LABORATORIOS): Laboratorio de Arqueología, Laboratorio de Etnografía, Laboratorio de Antropología Física, Centro de Colecciones Científicas de Referencia del Departamento de Geociencias de la Facultad de Ciencias, Museo Entomológico, Colecciones Científicas del Instituto de Ciencias Naturales y Herbario Nacional Colombiano.

D. CASAS MUSEO: Casa Museo Jorge Elicérr Gaitán y el Observatorio Astronómico Nacional.



ANEXO 2

COLECCIONES PATRIMONIALES DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA SEDE BOGOTÁ

La Universidad Nacional de Colombia cuenta con un muy significativo acervo de colecciones de carácter patrimonial. Por cada una de sus áreas del saber, la Universidad ha conservado y protegido objetos –objetos maravillosos, como quería Aristóteles; objetos donde la memoria vive más tiempo, como quería Proust– que, como si fuesen máquinas de tiempo, nos permiten acceder a depósitos de imaginación, sabiduría, inteligencia y emoción, que de cualquier otra manera nos serían simplemente inaccesibles.

A la manera de las antiguas máquinas de hilar, estas colecciones entrelazan el pasado con el futuro generando, en definitiva, esa substancia con la que hilamos nuestro saber del mundo.

DE LOS MUSEOS

Museo de Arquitectura “Leopoldo Rother”

En 1986 la Asociación de Arquitectos Egresados de la Universidad Nacional de Colombia y la Facultad de Artes presentaron ante el Consejo Superior Universitario el **proyecto de creación de un Museo Nacional de Arquitectura de la Facultad de Artes para conmemorar los 50 años de existencia de la Facultad**. El Museo de Arquitectura “Leopoldo Rother” se ha consolidado, a partir de entonces, como espacio de reflexión y crítica arquitectónica del cuerpo docente y académico de las Escuelas de Arquitectura del país.

La importante colección del Museo se divide en siete grandes Fondos (planos, fotografías,

dibujos y archivos personales): Fernando Martínez Sanabria, Leopoldo Rother, Anatole Kasskoff, Bruno Violi, Vicente Nasi, Montoya Valenzuela y Banco Central Hipotecario.

[La colección del Museo de Arquitectura se encuentra en su totalidad conservada en la reserva del mismo].

DE LOS MUSEOS

Museo de Historia Natural

El Museo de Historia Natural de la Universidad Nacional de Colombia se crea en 1936 a partir de la donación que hace Enrique Pérez Arbeláez a la Universidad Nacional del Herbario Nacional Colombiano. El 22 de septiembre de 1938 el Museo fue adscrito al Departamento de Botánica que, finalmente, se denominó Instituto de Ciencias Naturales a partir del 14 de noviembre de 1940. La historia de ambas dependencias ha estado ligada desde entonces en una sola institución.

La colección del Museo está conformada por piezas paleontológicas, arqueológicas, botánicas y zoológicas que incluyen ejemplares de fósiles, restos humanos, elementos elaborados por el hombre prehispánico (herramientas, vasijas de arcilla, estatuaria), partes de plantas (raíces, tallos, hojas, flores o frutos) preservadas en alcohol o secas y ejemplares zoológicos (exo y endoesqueletos, pieles secas, huevos, nidos y capullos).

La colección del Museo de Historia Natural de la Universidad, actualmente, alberga cerca de 2000 ejemplares representativos de la riqueza biológica de Colombia. Su orientación museológica permite explorar la naturaleza y su relación con la sociedad, la evolución de los organismos, los ambientes y el ser humano.

[La colección del Museo de Historia Natural se encuentra en gran parte exhibida en las salas del Museo y en menor medida conservada en la reserva del mismo].



Museo de Arte

El Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, responde a la necesidad de ampliar los espacios para la exhibición y reflexión acerca del arte de vanguardia dedicados a las artes del tiempo, a las nuevas narrativas y a los lenguajes transdisciplinarios que involucran el cuerpo y los sentidos, más allá de lo puramente visual; así como las relaciones entre arte y tecnología.

Su colección está configurada por más de 380 obras de artistas colombianos y latinoamericanos del siglo XX entre las cuales destacan trabajos de los artistas Roberto Páramo, Carlos Rojas, Feliza Bursztyn, Bernardo Salcedo, Enrique Grau, Fanny Sanín, Miguel Ángel Rojas, Luis Caballero, Santiago Cárdenas, Óscar Muñoz, Beatriz González, Manuel Hernández, José Alejandro Restrepo y Juan Fernando Herrán. Eje significativo de la colección son, además, los grabados y obras en papel de los años setenta y ochenta entre los que se distinguen obras de Umberto Giangrandi, Antonio Caro, Mariana Varela, Luis Paz y Taller 4 Rojo.

Hace parte, también, de la colección del Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia la así llamada Colección Pizano (Bien de Interés Cultural de la Nación desde el año 2002). La Colección Pizano es un conjunto de 242 réplicas de esculturas originales pertenecientes a los Museos Británico y Louvre, moldeadas y vaciadas

en yeso; y de 1653 grabados sobre papel, obtenidos de planchas originales en las calcografías de Madrid, París, Berlín y Roma. Corresponden, los yesos, a diferentes períodos históricos y a diferentes culturas que suelen ser agrupados en cinco conjuntos: Egipto–Asiria–Persia, Grecia–Roma, Arte Gótico y Románico, Renacimiento–Barroco–Manierismo, y Neoclasicismo–Romanticismo–Arte Moderno. La colección de grabados, en cambio, contiene a los grandes maestros del grabado (Callot, Rembrandt, Piranesi, Rigaud y Durero) y por medio del grabado de representación, también obras maestras de la pintura, la arquitectura y las artes decorativas.

[La colección de Arte Moderno y Contemporáneo del Museo de Arte se encuentra en la reserva del Museo y la Colección Pizano se encuentra en la Biblioteca Gabriel García Márquez de la Universidad Nacional de Colombia].

DE LOS MUSEOS

Museo de la Ciencia y el Juego

El Museo de la Ciencia y el Juego, creado en 1984, ha venido realizando programas, proyectos y actividades en el campo de la popularización y divulgación de la ciencia y la tecnología, no solo en Colombia sino en la región, siendo pionero en su campo: fue el primer museo interactivo de ciencia en Colombia, el segundo en Suramérica y el tercero en Latinoamérica. En 1997 se hizo merecedor al Primer Premio Latinoamericano de Popularización de la Ciencia y la Tecnología otorgado por la UNESCO y la Red de popularización de la Ciencia y la Tecnología en América Latina y el Caribe, Red-POP por su programa Red de pequeños museos interactivos.

Lo que hace el Museo es tejer redes a lo largo de su existencia. Es miembro fundador de la Red Pop, de la que ejerció la Secretaría Ejecutiva en el bienio 2000 – 2001 y posteriormente la

coordinación del Nodo Andes de la Red-POP. También fue gestor de Liliput, red de pequeños museos del Área Andina, de la cual ejerce actualmente la dirección ejecutiva y de la Escuela Latinoamericana de Museología de las Ciencias. El Museo realiza alrededor de 13 programas que constituyen la urdimbre y la trama de las redes que ha venido tejiendo a lo largo de más de 25 años de actividades.

[La colección del Museo está constituida por los guiones de las exposiciones interactivas que propone; estos se encuentran en las oficinas del Museo en el Edificio 432 del campus].

DE LOS MUSEOS

Museo Paleontológico de Villa de Leyva

Para dar lugar a la instalación de un museo paleontológico, el Departamento de Boyacá por ordenanza 35 de diciembre de 1967, se comprometió a ceder un terreno de propiedad del departamento al municipio de Villa de Leyva. **En cumplimiento de dicha disposición el 11 de septiembre de 1968, la Gobernación de Boyacá hizo entrega a Villa de Leyva del inmueble denominado "Molino de Osada" (una joya arquitectónica del siglo XVII).** El 2 de mayo de 1970, se hizo entrega al profesor padre Gustavo Huertas González, asociado al Instituto de Ciencias Naturales de la Universidad Nacional de Colombia, del "Molino de Osada" con el fin de constituir allí un museo.

El Museo Paleontológico promueve el inventario, identificación, conservación y alternativas de uso sostenible de los restos fósiles que son parte de nuestro patrimonio ambiental y cultural. Así mismo, se preocupa por el manejo de los territorios donde estos recursos han sido conservados por la naturaleza.

La colección del Museo comprende rocas de diferentes partes y de distintos ambientes, invertebrados marinos, vertebrados marinos (algunos ejemplares de reptiles marinos encontrados en la región de Villa de Leyva) y plantas (comprende troncos y estructuras reproductivas y petrificadas de plantas terrestres). En el año 2010 fue encontrado en Loma La Cabrera en Villa de Leyva la parte trasera de un ejemplar juvenil de un Pliosauro que entró a ser parte importante de la Colección del Museo.

[La colección del Museo Paleontológico de Villa de Leyva se encuentra en gran parte exhibida en las salas del Museo y en menor medida en la Reserva del mismo].



COLECCIONES MUSEOLÓGICAS

Colección de Organología Musical

Por iniciativa del Centro de Investigación Folklórico Musical de la Universidad Nacional de Colombia, se creó el Museo Organológico Folklórico Musical, después de haber adquirido un pequeño número de instrumentos musicales tradicionales colombianos, resultado de investigaciones en diversos lugares del país. El museo se inauguró el 9 de junio de 1966 en el primer piso de las antiguas residencias Uriel Gutiérrez –lugar donde funcionaba el Departamento de Música adscrito a la Facultad de Artes– bajo la curaduría del maestro Guillermo Abadía Morales.

La misión del Museo Organológico Musical, se dispuso desde entonces a reunir instrumentos típicos colombianos, crear un archivo fotográfico, colecciónar partituras referentes a los temas de la música tradicional e instituir un archivo de grabaciones de campo que recopile los cantos y tonadas de las diferentes culturas musicales del territorio colombiano.

[La colección de Organología Musical se encuentra custodiada en el Claustro de San Agustín y en la Biblioteca Gabriel García Márquez de la Universidad Nacional de Colombia].

Colección de Historia de la Medicina

En el año de 1966, por iniciativa del Dr. José Félix Patiño, Rector de la Universidad Nacional de Colombia, y el profesor historiador de la medicina, Dr.



Andrés Soriano Lleras, se creó el Centro de Historia de la Medicina, con tres divisiones: museo, investigación y publicaciones, y docencia.

El interés del Museo de Historia de la Medicina fue identificar, custodiar y exhibir objetos que fuesen testimonio de la historia de la Facultad de Medicina de la Universidad Nacional de Colombia, del Hospital San Juan de Dios de Bogotá y de la práctica médica de sus profesores y egresados, con el objeto de contribuir a la historia de los saberes médicos y la educación en las áreas de la salud.

La actual colección museológica de Historia de la Medicina se caracteriza por dar razón de las relaciones entre el desarrollo científico-tecnológico, la formación médica, la práctica médica y los cambios en la concepción del cuerpo sano y enfermo en la sociedad colombiana. En este contexto es necesario destacar las 325 piezas de Reproducciones Plásticas Dermatológicas en cera, encargadas por la Facultad de Medicina de la Universidad Nacional de Colombia al maestro Lisandro Moreno Parra para la enseñanza de la Dermatología en el Hospital San Juan de Dios en 1930.

[La colección de Historia de la Medicina se encuentra en el Claustro de San Agustín de la Universidad Nacional de Colombia].

COLECCIONES MUSEOLÓGICAS

Colección de Ciencias Forenses

El **Instituto de Ciencias Penales y Penitenciarias**, anexo a la Facultad de Derecho, Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional de Colombia a partir del año de 1936, creó la especialización en ciencias jurídico-criminales con el fin de formar a los abogados profesionales que quisieran convertirse en jueces de instrucción criminal. A partir de 1947, el Dr. José María Garavito Baraya, bacteriólogo y laboratorista clínico de la Universidad Nacional de Colombia se encargó de orientar el área de investigación científica de la Facultad de Derecho, Ciencias Políticas y Sociales modernizando y perfeccionando las pruebas periciales. El Dr. Garavito dirigía un laboratorio forense que funcionaba en el Instituto. El laboratorio era aprovechado por los estudiantes para realizar las prácticas de las materias que conformaban el



pénsum de la especialización: medicina legal, grafología, dactiloscopia, psiquiatría forense, numismática, fotografía judicial, hematología forense y toxicología.

El Laboratorio de Ciencias Forenses, a partir de 1959 se afilió a la Asociación Colombiana de Museos, razón por la cual cambió su nombre a Museo de Ciencias Forenses José María Garavito Baraya, en honor a su fundador. La colección museológica de Ciencias Forenses conserva objetos del laboratorio forense del antiguo Instituto de Ciencias Penales y Penitenciarias que dan razón de las diferentes prácticas que allí se llevaban a cabo y que conforman el origen de las ciencias forenses y de la criminología en Colombia.

[La colección de Ciencias Forenses se encuentra en el Claustro de San Agustín de la Universidad Nacional de Colombia].

COLECCIONES CIENTÍFICAS

Laboratorio de Mineralogía

El Departamento de Geociencias de la Facultad de Ciencias de la Universidad Nacional de Colombia, desarrolla actividades de docencia, investigación y extensión en el área de las Ciencias Geológicas, Geofísicas y Meteorológicas, formando parte de las más tradicionales y prestigiosas escuelas de Ciencias de la Tierra de Colombia, soportando sus labores de prácticas académicas en diferentes colecciones, entre las que se destaca la del Laboratorio de Mineralogía, que actualmente consta de un poco más de 3200 muestras de minerales, rocas y mineralizaciones de diferentes partes del mundo y de Colombia.

La colección mineralógica del Laboratorio, actualmente se presenta en un sistema tradicional de colección-vitrina, de gran interés científico y educativo en la formación de geólogos, contribuyendo significativamente a la divulgación de estos pequeños tesoros de la naturaleza entre la comunidad universitaria.

[La colección del Laboratorio de Mineralogía es utilizada de manera exclusiva por público especializado y académico y se encuentra en su totalidad en los espacios del Laboratorio].

COLECCIONES CIENTÍFICAS

Laboratorio de Arqueología

El Laboratorio de Arqueología es una dependencia del departamento de Antropología de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia y adscrita al área curricular de arqueología. El mismo no es un espacio destinado exclusivamente a las investigaciones y a las discusiones relacionadas con la Arqueología. Las condiciones actuales de los desarrollos interdisciplinarios y los debates sobre la arqueología en contexto social, constituyen marcos específicos para que en el Laboratorio y desde el Laboratorio se plantee el análisis de problemáticas concernientes a otras disciplinas.

El Laboratorio de Arqueología de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia funciona desde 1970 y ha adelantado investigaciones sobre arqueología regional del alto Magdalena, Magdalena medio, Andes orientales, Amazonía, altiplano nariñense, Sierra Nevada de Santa Marta, Valle del Cauca y Llanos Orientales. En la actualidad, el Laboratorio desarrolla proyectos de investigación en arqueología ambiental, ordenamiento territorial,

cambio social, surgimientos y desarrollo de sociedades complejas; sociedades de cazadores recolectores, rutas prehispánicas de comercio de sal, y en adaptación y condiciones de vida de sociedades prehispánicas.

El Laboratorio de Arqueología dispone de una colección de referencia sistematizada de cerámica, con más de cincuenta mil fragmentos representativos de toda Colombia, artefactos líticos y restos de fauna.

[La colección del Laboratorio de Arqueología se encuentra a disposición de investigadores, docentes, estudiantes y público en general y está ubicada en los espacios del Laboratorio].

COLECCIONES CIENTÍFICAS

Laboratorio de Antropología Física

El **Laboratorio de Antropología Física**, tal como su nombre lo plantea, no es una institución museológica. La labor que desarrolla se concentra en el ámbito



académico y de investigación. Sin embargo y en el desarrollo de su actividad, el Laboratorio ha acopiado un acervo patrimonial importante que necesariamente implica una dinámica de carácter museológico.

La colección de referencia del Laboratorio de Antropología Física se divide en dos sub-colecciones: la de material prehispánico y la de materiales actuales. La subcolección de material prehispánico está constituida por restos óseos, cerámicos, líticos y biológicos (momias); de ella hacen parte individuos pre-cerámicos de la sabana de Bogotá (8000 – 5000 a. p.), del periodo formativo (3000 – 1500 a.p.) y de grupos prehispánicos tardíos de la Mesa de los Santos, Santander, Valle del Cauca, Costa Caribe, Valle del Magdalena. En cuanto a la colección de materiales actuales, son individuos que proceden en su mayoría de medicina legal y el Cementerio Central de Bogotá, y están destinados a las prácticas académicas de los estudiantes de la Maestría en Antropología.

[La colección del Laboratorio de Antropología Física se encuentra a disposición de investigadores, docentes y estudiantes y está ubicada en los espacios del Laboratorio].

COLECCIONES CIENTÍFICAS

Laboratorio de Etnografía

El Laboratorio de Etnografía se creó en 1988 como una unidad académico-administrativa menor adscrita al Departamento de Antropología de la Facultad de Ciencias Humanas. Hoy se constituye como un espacio académico orientado a apoyar y promover proyectos, actividades e iniciativas de estudiantes y

profesores en el área de antropología social y cultural, tanto en la docencia, como en la investigación y la extensión.

La colección del Laboratorio de Etnografía cuenta con una colección de unos 250 objetos provenientes de las comunidades tukano, embera, sikuani, cuiba, huitoto, desana y una importante colección de fotografías de la cultura material de estas comunidades. Cuenta también con un archivo de fichas técnicas sobre etnobotánica.

[La colección del Laboratorio de Etnografía se encuentra a disposición de investigadores, docentes y estudiantes y está ubicada en su totalidad en los espacios del Laboratorio].

COLECCIONES CIENTÍFICAS

Museo Entomológico

El Museo Entomológico de la Facultad de Agronomía de la Universidad Nacional de Colombia es un proyecto de investigación en insectos presentado por el profesor Francisco Serna C. ante el Consejo de Facultad en el año 2001. El Museo fue reconocido por el Ministerio del Medio Ambiente, Vivienda y Desarrollo Territorial como una de las colecciones de historia natural del país.

El Museo Entomológico contiene alrededor de 100 000 especímenes organizados en veinte órdenes y doscientas familias de Insecta y otros Arthropoda cuya principal representación corresponde a la entomofauna de importancia en cultivos de la Cordillera Oriental Colombiana, en sus vertientes occidental y oriental, y el Altiplano Cundiboyacence.

El Museo está constituido por dos laboratorios de investigación: el primero alberga la colección (colección taxonómica central, colección de formas inmaduras, colección taxonómica didáctica, colección económica didáctica y colección de publicaciones taxonómicas) y un espacio para la curación de las piezas. En el segundo laboratorio se encuentra todo lo relacionado con el montaje y el procesamiento de las láminas para microscopía correspondiente a los grupos de artrópodos de tamaño diminuto.

[La colección del Museo Entomológico es utilizada de manera exclusiva por público especializado como taxónomos que adelantan estudios de insectos de importancia agrícola y se encuentra en su totalidad en los laboratorios del Museo].

COLECCIONES CIENTÍFICAS

Colecciones Científicas del Instituto de Ciencias Naturales

El Instituto de Ciencias Naturales, reúne las colecciones científicas más importantes de Colombia sobre fauna, flora y arqueología, que constituyen patrimonio científico nacional de incalculable valor para el entendimiento de la diversidad biológica y cultural del país.

Las colecciones científicas y la información contenida en cada uno de los especímenes y restos arqueológicos, que se remontan hasta 16 000 años atrás, son importantes para el desarrollo de investigaciones orientadas al conocimiento de la biodiversidad y las relaciones de los grupos humanos con el ambiente. A partir de las colecciones de fauna y flora se diseñan nuevas exploraciones y se captura nueva información, para realizar estudios morfológicos y moleculares, descripciones y redescripciones, análisis de la información con referentes

bibliográficos nacionales e internacionales, intercambio de ideas con especialistas principalmente extranjeros y generación de publicaciones con las novedades halladas. En tanto que las colecciones de arqueología permiten realizar la reconstrucción paleoambiental y humana de fines del Pleistoceno y Holoceno, buscar evidencias de procesos de extinción, migración y domesticación de especies vegetales y animales por parte de los grupos humanos que habitaron el territorio nacional.

El conjunto de resultados derivados de la investigación de las colecciones científicas apoya directamente a la sociedad colombiana, en diversos aspectos de la vida nacional, en campos tan variados, como: Evaluación de la diversidad biológica y cultural en las áreas de influencia de cada una de las Corporaciones Autónomas Regionales; Definición de áreas de importancia ambiental para el país; Generación de mapas de distribución y concentración de las especies de fauna y



flora; Definición de bancos de germoplasma de importancia capital para el país; Categorización de especies amenazadas; Generación de modelos de uso, manejo y conservación de las especies y sus ambientes; Categorización de las especies invasoras, su distribución y su impacto; Apoyo a investigaciones realizadas por profesionales de otras áreas del conocimiento, como: Químicos, Químicos Farmacéuticos, Ingenieros Forestales, Ingenieros Agrónomos, Arquitectos, Médicos, Artistas, Zootecnistas, Médicos Veterinarios y Abogados.

Las Colecciones Científicas del Instituto de Ciencias Naturales están clasificadas en:

Arqueología: las colecciones arqueológicas, que abarcan la historia de los últimos 16.000 años (restos arqueológicos pertenecientes a grupos prehispánicos del Holoceno Temprano y Medio en Colombia) reúnen aproximadamente 100 000 vestigios, procedentes de 250 yacimientos arqueológicos hallados en el territorio colombiano. Esta colección está compuesta por instrumentos líticos, fragmentos cerámicos, restos óseos humanos y vestigios de fauna y de flora, constituyendo la colección más completa en el país sobre las ocupaciones humanas precolombinas. Se destacan las contribuciones para la reconstrucción paleoambiental y humana de fines del Pleistoceno y Holoceno, evidencias de procesos de extinción, migración y domesticación de especies vegetales y animales por parte de los grupos humanos que habitaron el territorio nacional, así como la colección de restos óseos humanos, la más antigua y grande del país, de la cual han derivado investigaciones en Antropología física, Medicina, Odontología y Genética.

Herbario: ver más adelante.

Zoología: En las colecciones zoológicas se encuentran depositados aproximadamente 630



ejemplares tipo, pertenecientes a 363 invertebrados y 267 vertebrados. En esta colección se encuentran depositados 50 ejemplares históricos de mariposas, coleccionadas entre 1789 y 1794 por la Expedición Romántica al Pacífico dirigida por Malaspina, y ejemplares de aves, anfibios y reptiles colectados entre 1930 y 1940. La colección de insectos y arácnidos es una de las más importantes del país, tanto por el número de especímenes como por la amplia representatividad geográfica y por su valor científico e histórico. En la Colección de Ornitología se encuentran representadas aproximadamente 1300 especies y 2000 subespecies de la avifauna colombiana, de un total calculado en 1750 especies y 2500 subespecies, y contiene los holótipos de tres (3) especies y veinte (20) subespecies. Es, por mucho, la más grande colección de aves colombianas en el mundo. La Colección de Anfibios es también la más grande del mundo en su grupo; incluye 122 holótipos y 153 parátipos. La Colección de Reptiles incluye además 10 holótipos y 76 parátipos. La Colección de Mastozoología reúne la más completa colección de mamíferos del país. La Colección de Ictiología comprende 1300 especies de peces del país, incluyendo 610 especies de peces dulceacuícolas de las 800 registradas a nivel nacional. Esta colección actualmente contiene 50 especímenes tipo. La Colección de otros invertebrados distintos a los artrópodos reúne especímenes de

poríferos, celenterados y moluscos. La colección de cangrejos de agua dulce comprende 30 ejemplares tipo, y es la más importante en su género en el país. La colección de caracoles es también la más grande en su especialidad de Colombia.

[Las Colecciones Científicas del Instituto de Ciencias Naturales se encuentran en su totalidad en las reservas del Instituto].

COLECCIONES CIENTÍFICAS

Herbario Nacional Colombiano

En 1930 el padre Enrique Pérez Arbeláez fundó y fue el primer director del Herbario Nacional, labor que completó con la creación y dirección, en 1935, del Museo e Instituto de Ciencias Naturales de la Universidad Nacional de Colombia.

El Herbario Nacional Colombiano posee cerca de 540.000 ejemplares, distribuidos en varias colecciones. Además de la colección general de referencia, el Herbario cuenta con un conjunto de Colecciones Históricas correspondientes a la Colección José Celestino Mutis (proveniente de la Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada, llevada a cabo entre 1783 y 1816) con 598 ejemplares, la Colección José Jerónimo Triana (1851-1857, con 5000 ejemplares) y una pequeña colección del fundador del Herbario (Colección Enrique Pérez Arbeláez, realizada en Europa entre 1919 y 1922, con 175 ejemplares).

[El Herbario Nacional Colombiano se encuentra en su totalidad en el Instituto de Ciencias Naturales de la Universidad Nacional de Colombia].

CASAS MUSEO

Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán

La Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán, administrada desde el año 2005 por la Universidad Nacional de Colombia, es un espacio de carácter académico, dedicado al conocimiento, investigación y divulgación de la historia contemporánea de Colombia teniendo como referente la vida y el legado de Jorge Eliécer Gaitán Ayala. La Casa Museo consta de dos plantas en las que se encuentra distribuido parte del mobiliario original de la vivienda del caudillo liberal, algunos muebles que hacían parte de su oficina del edificio Agustín Nieto y varios objetos representativos de su vida académica, política y familiar.

La colección de la Casa Museo está configurada por los objetos que hacían parte de la vivienda y la oficina de Jorge Eliécer Gaitán, los libros de su biblioteca personal y diferentes objetos y documentos de carácter conmemorativo.

[La colección de la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán se encuentra en gran parte exhibida en las salas de la Casa Museo y en menor medida conservada en la Reserva de la misma].

Observatorio Astronómico Nacional

La creación del Observatorio Astronómico Nacional fue iniciativa del sabio naturalista español José Celestino Mutis (1732-1808). De hecho fue el primer observatorio astronómico que se construyó en el continente americano. La edificación (situada en la carrera octava con calle octava), comenzó a construirse en el jardín de la Expedición Botánica el día 24 de mayo de 1802 bajo la dirección del arquitecto capuchino fray Domingo de Petrés. La obra se concluyó el 20 de agosto de 1803. Mutis nombró como responsable del mismo al abogado y comerciante en telas don Francisco José de



Caldas (1771-1816) quien comenzó a realizar observaciones astronómicas y meteorológicas a partir de diciembre de 1805.

En 1891 es nombrado Director del Observatorio el ingeniero Julio Garavito Armero (1865-1920) quien realizó numerosos estudios teóricos y observaciones meteorológicas y astronómicas. Son destacados sus trabajos sobre el cálculo de probabilidades, óptica matemática y el movimiento de la Luna.

Por mandato de la Ley 65 de 1936, el Observatorio Astronómico fue incorporado a la Universidad Nacional de Colombia.

La colección del Observatorio Astronómico Nacional está conformada por un número significativo de artefactos antiguos para mediciones geográficas y astronómicas y por la biblioteca más completa que existe en el país en cuanto a temas astronómicos se refiere.

[La colección del Observatorio Astronómico Nacional se encuentra a disposición de investigadores, docentes y estudiantes y está ubicada en su totalidad en los espacios del Observatorio].



ANEXO 3

MECHANÉ: MÁQUINAS CONTRA NATURA. LAS COLECCIONES CIENTÍFICAS DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

Alejandro Burgos Bernal

Hemos de asumir con honestidad que el único contexto epistemológico en el que hoy es posible plantear una reflexión fecunda, y así una definición perspicua, sobre el hecho museológico de las colecciones científicas, es aquel que algunos pensadores han dado en llamar “la inhibición de los apetitos”.

Se trata, la inhibición de los apetitos, del actual e inquietante fenómeno de una serie de transformaciones en el mundo de lo sensible —las cosas— que implican su progresiva pérdida de alteridad donativa; progresiva pérdida, mejor dicho, de ese algo que las cosas le “dan” al pensamiento y que de diferentes maneras lo convoca o lo provoca, en función de un conjunto de dispositivos virtuales que no reciben más lo “dado” sino que lo producen ellos mismos.

Lisímaco Parra, en su libro *Estética y modernidad. Un estudio sobre la teoría de la belleza de Immanuel Kant*, nos aclara el asunto: “La inhibición de los apetitos no es desde luego un hecho privativo de la modernidad occidental. Pero comparada con los hechos que la antecedieron inmediatamente, sorprende en esta la intensificación de aquella. Y también sorprende el desarrollo moderno de sus consecuencias. Tal es el caso, por ejemplo, de la descomposición que se opera en las sensaciones, con el fin de aprovechar en ellas el material apto para el conocimiento propio de la ciencia físico-matemática moderna. Es cierto que las sensaciones son el punto de partida de este conocimiento científico, pero, para que se les pueda extraer su contenido informativo objetivo, es necesario diferenciarlas según su

naturaleza, dado que no todas ellas son igualmente susceptibles de ser despojadas de su carácter subjetivo y, por ende, no todas ellas son reductibles a su matematización: por importante que sea la experimentación, Galileo afirma que los caracteres en que está escrito el libro abierto de la naturaleza son matemáticos. Las sensaciones relevantes para el conocimiento científico serán entonces aquellas más susceptibles de ser despojadas de todo elemento cualitativo, es decir, de sus connotaciones estético-subjetivas, para ser reducida a su dimensión cuantitativa".⁹

Bajo todas luces, entonces, el ámbito reflexivo que hoy nos convoca, a saber, las Colecciones Científicas de la Universidad Nacional de Colombia, comienza a destilar su interés crítico a partir de una constatación. La conformación y significado de las colecciones científicas se da en el marco de una pregunta epistemológicamente fundante: ¿cómo conciliar la concepción del ser humano como agente creador de significados, libre y racional, con un universo que está conformado íntegramente por partículas físicas desprovistas de mente, significado, libertad y racionalidad?¹⁰

Esta constatación nos permite identificar con nitidez el ámbito de real fecundidad o, mejor, necesidad, de nuestro asunto: el ámbito de las relaciones entre las cosas (la alteridad donativa), la naturaleza y la cultura. Reflexionar hoy sobre las relaciones entre las cosas, la naturaleza y la cultura no significa más que preguntarse sobre las condiciones de posibilidad del sentido común en nuestra contemporaneidad.

⁹ Parra, Lisímaco. *Estética y modernidad. Un estudio sobre la teoría de la belleza de Immanuel Kant*. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2007. p. 49.

¹⁰ Tal es la actualización que John Searle, uno de los filósofos más influyentes en la actualidad, nos ofrece de la tercera antinomia de la *Critica de la razón pura* de Immanuel Kant; esta actualización la cumple Searle con el fin de plantear de la manera más clara posible la pregunta más importante, desde su prestigioso punto de vista, que la epistemología contemporánea debe enfrentar.

La tríada las cosas—la naturaleza—la cultura reitera, especificándola, la tríada sensibilidad—mundo—conocimiento común.

Comencemos entonces a reflexionar sobre la definición y el significado museológico de las Colecciones Científicas de la Universidad Nacional de Colombia a partir de un fragmento de un texto escrito en un tiempo en que la relación entre la sensibilidad y el mundo no estaba caracterizada por la inhibición de los apetitos. Se trata de un fragmento del tratado *Mecánica* atribuido a Aristóteles.

"Objeto de nuestro estupor son los fenómenos que usualmente suceden en la naturaleza y de los cuales ignoramos su causa; lo son también los fenómenos contrarios, los fenómenos debidos a la habilidad y a la intervención del hombre para su propio beneficio. La naturaleza actúa a menudo contra el hombre porque su curso es siempre el mismo, inmutable, mientras que aquello que es útil al hombre varía siempre y es mutable. De esta manera, cuando es necesario actuar violando la naturaleza, *contra natura* y también más allá de ella, esa necesidad y dificultad nos avergüenza y requiere de una específica habilidad técnica; esa particular habilidad que nos socorre la llamaremos *mechané*, máquina".¹¹

Establece aquí Aristóteles, o quienquiera que haya sido el autor de la *Mecánica*, una muy interesante distinción acerca de los objetos de la sensibilidad, es decir, aquellos objetos capaces de alteridad donativa y que por lo tanto nos causan estupor. Objetos de la sensibilidad son los fenómenos naturales (es decir aquellos fenómenos que no dependen de ningún tipo de acción humana) y algunos fenómenos artificiales (aquellos que son debidos a la habilidad e intervención del hombre). Los fenómenos naturales y algunos artificiales son objeto de la sensibilidad en cuanto nos causan estupor pues desconocemos su causa.

¹¹ [Aristotele], *Meccanica*. Bompiani Editore, Milano, 2010. p. 34. La traducción del fragmento desde el italiano es mía.

Para el autor de la *Mecánica*, la sensibilidad humana puede determinar serenamente el carácter natural de algún fenómeno, estableciendo simplemente el límite de su conocimiento del mundo: aquel fenómeno respecto del cual serenamente ignoro su causa, es natural. Aquí la relación entre naturaleza y cultura no es problemática, en cuanto la sensibilidad, el medio de la percepción del mundo, determina serenamente los límites entre las instancias humana y natural del mundo. Los fenómenos naturales son causados por algo cuyo conocimiento es imposible e incluso indebido para el hombre alcanzar: los dioses. Podríamos parafrasear aquí una reflexión de Ludwig Wittgenstein, escrita precisamente en el tratado por él dedicado a los límites lógicos del conocimiento del mundo: "De lo que no se puede hablar es mejor callar".¹² Nuestra paráfrasis diría: "De lo que no se puede hablar es mejor, serenamente, callar".

Ha de ser mucho más interesante respecto a nuestro asunto seguir la reflexión del autor de la *Mecánica* en lo que respecta a los fenómenos artificiales que nos causan estupor. Esto por dos razones: la primera es que los fenómenos artificiales que nos causan estupor son precisamente aquellos que identificaremos como objetos propios de las colecciones científicas (y estos, los objetos de las colecciones científicas, conservarán el carácter técnico y, por así decirlo, maquínico, que Aristóteles les reconoce). La segunda es que a partir de esta reflexión del autor de la *Mecánica* bien podremos acercarnos a una noción de naturaleza que nos da razón de la necesidad epistemológica y ética de conformar tales colecciones.

Inicialmente la palabra *mechané* significó "astucia", "engaño", "artificio", y con este significado ya aparece en la Ilíada de Homero. Solo más tarde, junto con las connotaciones de "uso apropiado de un instrumento" y de "máquina teatral" (de aquí la expresión *theos epi mechanes, deus ex machina*), comienza

¹² Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Editorial Gredos, Madrid, 2009. Prop. 7.

también a significar la máquina en general y, en particular, la máquina simple (la leva, la polea, la cuña, el plano inclinado, el tornillo), la máquina de guerra y el autómata. La Mecánica, saber acerca de las máquinas, nace con este sello de distinción: su tarea es construir entes artificiales. ¿Por qué entonces la máquina hereda el significado de astucia, de engaño y de maravilla? Porque, durante mucho tiempo, no se logra explicar su funcionamiento. No se entiende cómo una leva pueda levantar pesos enormes con un esfuerzo mínimo o cómo una cuña pueda despedazar piedras y árboles gigantescos. A la Mecánica pertenecen esos fenómenos en los cuales el menos tiene poder sobre el más. Las artes mecánicas, precisamente porque hacen parte del reino de la astucia, no hacían parte de la Física e implicaban un cierto carácter de excepcionalidad y de emergencia, ya que ponían a la naturaleza en contradicción consigo misma, suspendiendo su curso ordinario y espontáneo. Tales artes daban lugar a la producción de objetos maravillosos. La Mecánica se aplicaba con fines militares (construcción de máquinas de guerra) y también con fines sociales (aparatos para levantar materiales pesados para la construcción, esferas y relojes de agua) y, sin embargo, conservaba un predominante carácter lúdico, transtornador de la naturaleza. Para los científicos griegos o romanos resultaba imposible construir máquinas únicamente por medio del cálculo puro, era necesario el uso de la experiencia, de pruebas de carácter práctico para que las máquinas pudiesen funcionar.

Los fenómenos artificiales que nos causan estupor (es decir, aquellos fenómenos debidos a la habilidad e intervención del hombre y que, sin embargo, actúan como si fuesen naturales) son definidos por Aristóteles como máquinas, y estas responden a una necesidad humana. Aquí es necesario reiterar: "La naturaleza actúa a menudo contra el hombre porque su curso es siempre el mismo, inmutable, mientras que aquello que es útil al hombre varía siempre y es mutable. De esta manera, cuando es necesario actuar violando la naturaleza, *contra natura* y también más allá de ella, esa necesidad y dificultad nos avergüenza y requiere de una específica habilidad técnica...".

Las máquinas responden a la necesidad de actuar contra la naturaleza y establecen un específico ámbito de "acción vergonzosa". Es propio de las máquinas entonces el estupor que nos causan y en ese estupor está concentrada su necesidad: el autor de la *Mecánica* bien sabe que ignoramos la causa de ciertos fenómenos maquínicos en cuanto estos se comportan como si fueran fenómenos naturales; las máquinas aristotélicas, permítanme esta expresión, no actúan bajo la instancia del dominio de la naturaleza sino bajo la necesidad de pertenecer a ella, de ser parte de su horizonte de sentido, de establecer el lugar de la contingencia —nuestra extraña morada— en el inmutable designio y diseño de la naturaleza. Las máquinas aristotélicas parecen actuar bajo la instancia epistemológica de "conciliar la concepción del ser humano como agente creador de significados, libre y racional, con un universo que está conformado íntegramente por partículas físicas desprovistas de mente, significado, libertad y racionalidad ".¹³

El estupor frente a la leva será el mismo estupor causado por esa máquina del mundo que son los frescos de la bóveda de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel y será el mismo estupor causado por *El gran vidrio o la novia desnudada por sus solteros* de Marcel Duchamp.

Es necesario aquí hacer una aclaración y después una ilustración de nuestro asunto. Esta máquina aristotélica, que bien podemos desde ya asumir como una concluyente definición de colección científica,¹⁴ no es el único tipo de máquina que el arte de la mecánica ha conceptualizado.

La modernidad científica piensa la máquina bajo el concepto galileano, ya no aristotélico, de *mechané*.

¹³ Véase *supra*, nota 2

¹⁴ No olvidemos que el origen histórico del concepto museológico de colección científica son los gabinetes de curiosidades o cuartos de maravillas del siglo XVI europeo.

Desde Galileo, la Mecánica adopta el adjetivo de "racional" precisamente para contrastar su imagen precedente de saber práctico que conoce solo los ajustes empíricos en la construcción de máquinas e instrumentos. La astucia se va convirtiendo poco a poco en nuestra moderna inteligencia técnica y en el dominio totalizador del hombre sobre la naturaleza. Ya no se trata de pertenecer a un horizonte de sentido. Se trata ahora de dominarlo, expulsando primero a los dioses de su territorio.

En un brevísmo ensayo que Walter Benjamin escribió en 1916 y que nunca publicó en vida, *La felicidad del hombre antiguo*, está contenida la siguiente afirmación: "El hombre posterior a la Antigüedad tal vez solo conozca un estado del alma en el que con totales pureza y grandeza su interior se relaciona con el conjunto de la naturaleza, del cosmos: a saber, el dolor. El hombre sentimental, tal como Schiller lo denomina, solo puede obtener lo que es un sentimiento de sí mismo con pureza y grandeza similares (es decir, con una ingenuidad similar), pagando el alto precio de reunir su ser interior por entero mediante una unidad separada de la naturaleza".¹⁵ Efectivamente, el fenómeno con cuya descripción iniciamos esta reflexión, la inhibición de los apetitos, encuentra estrecha relación con ese sentimiento de sí mismo del que habla Benjamin aquí, cuyo precio es la separación de la naturaleza.

Las colecciones científicas, así, actúan en ese contexto epistemológico de efectiva separación del hombre de la naturaleza y lo hacen a la manera de las máquinas aristotélicas: "De esta manera, cuando es necesario actuar violando la naturaleza, *contra natura* y también más allá de ella, esa necesidad y dificultad nos avergüenza y requiere de una específica habilidad técnica; esa particular habilidad que nos socorre la llamaremos *mechané*, máquina".

¹⁵ Benjamin, Walter, *Obras. Libro II, volumen 1*. Abada Editores, Madrid, 2007. p. 130.

Las colecciones científicas están constituidas por ejemplares artificiales (*animalia* –esqueletos y pieles de animales disecadas–, *vegetalia* –plantas disecadas y prensadas–, *mineralia* –fragmentos y cortes de material ígneo–, insectos deshidratados, fragmentos arqueológicos sin ningún uso práctico o cultural, objetos rituales desacralizados), que actúan como si fuesen naturales. En ese “como si” está contenido el estupor que causan las colecciones, sus objetos, pues tal *máquina teatral simple* (actuar como si se fuese otra cosa) implica el potenciamiento de la alteridad donativa –la otredad que la cosa trae consigo y afecta la sensibilidad–, en pos de una noción amplia de naturaleza: “la causalidad según las leyes de la naturaleza no es la única de la que puedan derivar los fenómenos todos del mundo; para conocer estos nos hace falta otra causalidad por libertad”¹⁶. Una noción de naturaleza, en suma, que implica su posibilidad de ser conocida, investigada, su disposición a constituir el conocimiento común; que implica establecer, mejor dicho, el lugar de la contingencia en el inmutable designio y diseño de la naturaleza.

Bien vistas, las Colecciones Científicas de la Universidad Nacional de Colombia, hoy que la Universidad cumple 150 años de fundada, expresan un modo de hacer ciencia cuyo aristotélico fundamento el Nietzsche de las *Consideraciones intempestivas* hubiese sin duda apreciado. En su segunda Intempestiva, *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida* (1874), critica de manera muy lúcida nuestra moderna inteligencia técnica: “La segunda Intempestiva descubre lo que hay de peligroso, de corrosivo y envenenador de la vida en nuestro modo de hacer ciencia: la vida, enferma por este engranaje y este mecanismo deshumanizados, enferma por la «impersonalidad» del trabajador, por la falsa economía de la «división del trabajo». Se pierde la finalidad, esto es, la cultura”.¹⁷

¹⁶ Tercera antinomia de la razón pura según I. Kant

¹⁷ Nietzsche, Friedrich. *Ecce Homo*. Alianza Editorial, Madrid, 2002. p. 83

Las Colecciones Científicas de la Universidad, en suma, se comportan a la manera de las máquinas aristotélicas: establecen un territorio de real posibilidad para el conocimiento común, un territorio de real pertenencia ética al mundo.

(Universidad Nacional de Colombia, Bogotá D.C., 2017)



ANEXO 4

EVALUACIÓN DE LAS CATEGORÍAS DEL MINISTERIO DE CULTURA PARA BIENES PATRIMONIALES MUEBLES EN SU RELACIÓN CON LAS COLECCIONES PATRIMONIALES DE LA UNIVERSIDAD Y ESTADO DE INVENTARIOS

De acuerdo con el documento del Ministerio de Cultura “Políticas para la protección del patrimonio cultural mueble” (Ministerio de Cultura de la República de Colombia, Bogotá D.C., 2013), el patrimonio cultural mueble se clasifica en las siguientes ocho categorías: (1) patrimonio cultural mueble arqueológico, (2) artístico, (3) bibliográfico, (4) documental, (5) paleontológico, (6) utilitario, (7) patrimonio cultural mueble asociado a las manifestaciones incluidas en la Lista representativa del Patrimonio Cultural Inmueble o que cuenten con declaratoria y (8) patrimonio cultural mueble asociado a inmuebles declarados BIC.

Estas categorías (o áreas, pues de esta manera es como las define el documento del Ministerio de Cultura) bien pueden ser aplicadas con provecho para clasificar los objetos de las diferentes colecciones museológicas y patrimoniales de la Universidad Nacional de Colombia (sede Bogotá), en cuanto esas áreas permiten sustentar los necesarios procesos de documentación, conservación, formación, investigación y apropiación de esas colecciones y sus objetos.

En ese sentido podemos entonces establecer la siguiente clasificación de los objetos pertenecientes a colecciones museológicas y patrimoniales de la Universidad:

(1) Patrimonio Cultural Mueble Arqueológico (“El patrimonio arqueológico comprende aquellos vestigios producto de la actividad humana, y aquellos restos orgánicos e inorgánicos que, mediante los métodos y técnicas propios de la arqueología y otras ciencias afines, permiten reconstruir y dar a conocer los orígenes y las trayectorias socioculturales del pasado. [Ley 1185 de 2008]”). / **Colección del Laboratorio de Arqueología / Colección del Laboratorio de Antropología Física.**

Estas colecciones cuentan con una base de datos detallada de los objetos que las configuran, sin embargo aún no están inventariadas en el programa Colecciones Colombianas del Museo Nacional de Colombia. Es necesario aclarar que la Colección del Laboratorio de Arqueología ya está reportada ante el ICAHN - Instituto Colombiano de Antropología e Historia y por lo tanto legalizada ante el Ministerio de Cultura.

(2) Patrimonio Cultural Mueble Artístico ("Este tipo de patrimonio está constituido por aquellos bienes que fueron elaborados con fines artísticos y que muestran los diversos períodos del arte de Colombia o del mundo. También se contemplan en esta área las esculturas monumentales y artísticas que se encuentran en el espacio público") / **Colección del Museo de Arte / Colección del Museo de Arquitectura "Leopoldo Rother"**.

Estas colecciones ya están inventariadas en el programa de Colecciones Colombianas del Museo Nacional de Colombia (el inventario de la colección del Museo de Arte en Colecciones Colombianas se completó en el 2017 y el del Museo de Arquitectura en el 2016).

(3) Patrimonio Cultural Mueble Bibliográfico ("La Ley 1379 de 2010, Por la cual se organiza la Red Nacional de Bibliotecas Públicas y se dictan otras disposiciones, define el patrimonio bibliográfico como el conjunto de bienes que conforman una colección nacional, que incluye las colecciones recibidas por depósito legal y toda obra que se considere herencia y memoria, o que contribuya a la construcción de la identidad de la nación en su diversidad; incluye libros, folletos y manuscritos, microformas, material gráfico, cartográfico, seriado, sonoro, musical, audiovisual, recursos electrónicos, entre otros") / **Colección Bibliográfica José Félix Patiño.**

La Colección Bibliográfica José Félix Patiño ya está inventariada en su totalidad (el inventario se completo en el 2017).

(4) Patrimonio Cultural Mueble Documental ("Según la Unesco, el patrimonio documental consta de dos componentes: el contenido informativo y el soporte en el que se consigna. A partir de esto, dicho patrimonio está conformado por los siguientes tipos de documentos: piezas textuales, piezas no textuales, piezas audiovisuales y documentos virtuales") / **Archivo Central e Histórico de la Universidad Nacional de Colombia (sede Bogotá) / Colección del Museo Entomológico / Colecciones Científicas del Instituto de Ciencias Naturales / Colección del Museo de Historia Natural.**

Las Colecciones Científicas del Instituto de Ciencias Naturales, incluyendo el Herbaria Nacional Colombiano, se encuentran inventariadas en su totalidad y legalizadas por medio de un programa especializado para el inventario de este tipo de colecciones llamado Specify.

La colección del Museo Entomológico cuenta con una base de datos detallada de todos los ejemplares pertenecientes a la colección, sin embargo aún no se encuentra inventariada en el programa de Colecciones Colombianas del Museo Nacional de Colombia.

La colección del Museo de Historia Natural se encuentra en proceso de inventario en el programa Colecciones Colombianas del Museo Nacional (se completará el inventario en Colecciones Colombianas en el segundo semestre de 2018).

(5) Patrimonio Cultural Mueble Paleontológico ("Conjunto de bienes fósiles que permiten estudiar e interpretar el pasado de la vida sobre la Tierra) / **Colección del Museo Paleontológico de Villa de Leyva / Colección del Laboratorio de Mineralogía.**

Estas colecciones cuentan con una base de datos detallada de los objetos que las configuran, sin embargo aún no están inventariadas en el programa Colecciones Colombianas del Museo Nacional de Colombia.

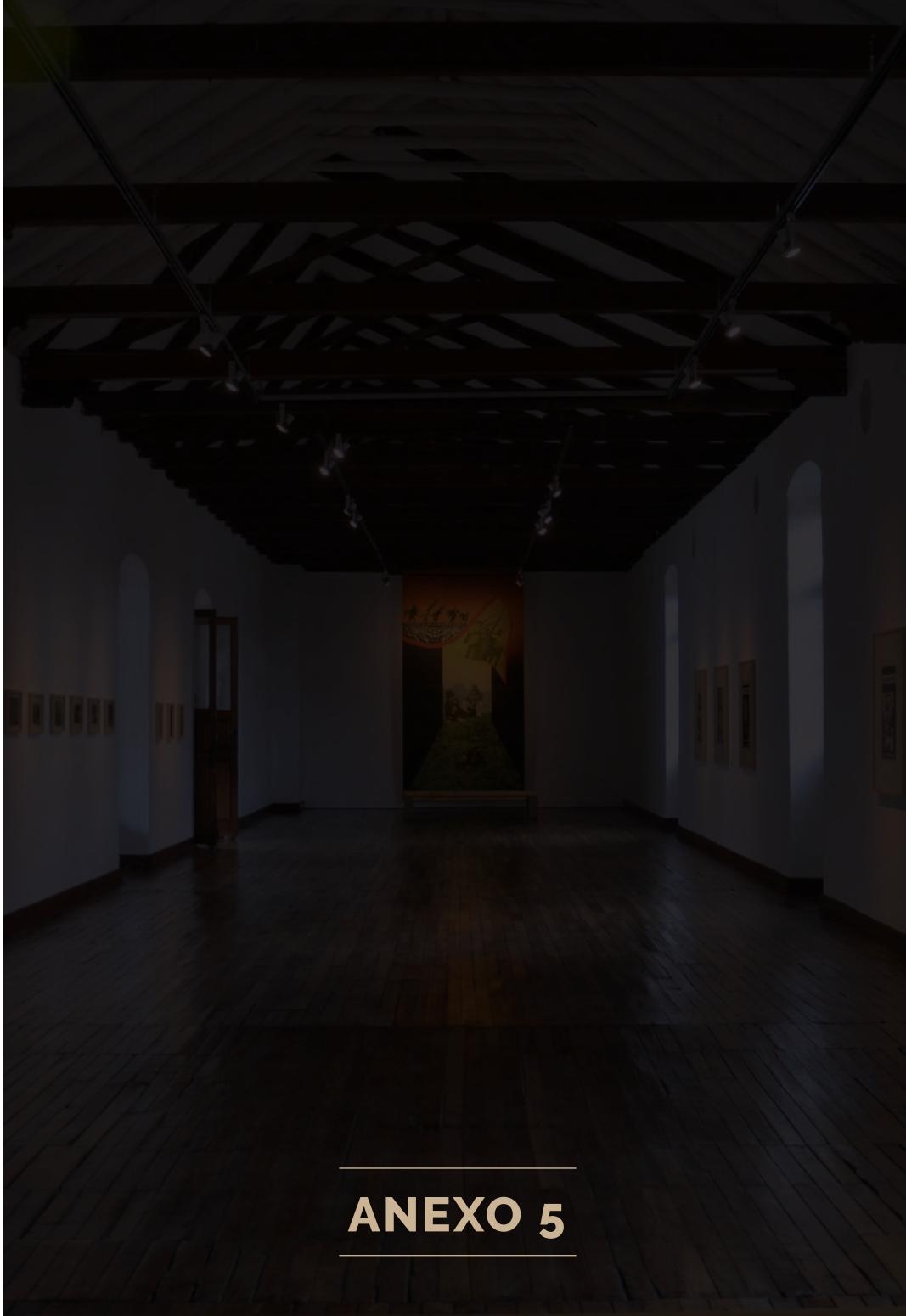
(6) Patrimonio Cultural Mueble Utilitario ("Estos bienes se caracterizan por haber tenido una utilidad funcional para cualquier ámbito de la vida o el saber. Son bienes producidos para el uso, y algunos de ellos dan cuenta de la relación que se estableció o establece con el espacio en el que se usaron o se usan") / **Colección Museológica de Historia de la Medicina / Colección Museológica de Organología Musical / Colección Museológica de Ciencias Forenses / Colección del Laboratorio de Etnografía.**

Las colecciones museológicas de Historia de la Medicina, de Organología Musical y de Ciencias Forenses se encuentran en proceso de inventario en el programa Colecciones Colombianas del Museo Nacional (se completará el inventario en Colecciones Colombianas en el segundo semestre de 2018). La colección del Laboratorio de Etnografía cuenta con una base de datos detallada de los objetos que la configura, sin embargo aún no están inventariadas en el programa Colecciones Colombianas.

(7) Patrimonio Cultural Mueble asociado a las manifestaciones incluidas en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmueble o que cuenten con declaratoria.

(8) Patrimonio Cultural Mueble asociado a inmuebles declarados Bien de Interés Cultural - BIC / Colección de la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán / Colección del Observatorio Astronómico Nacional.

La colección de la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán se encuentra en proceso de inventario en el programa Colecciones Colombianas del Museo Nacional (se completará el inventario en Colecciones Colombianas en el segundo semestre de 2018). La colección del Observatorio Astronómico Nacional ya se encuentra inventariada en el programa de Colecciones Colombianas del Museo Nacional de Colombia (el inventario se completó en el año 2015).



ANEXO 5

CONSERVACIÓN RESTAURATIVA

De la Colección del Museo de Arte • 2016

Sin título de Luis Caballero

Óleo sobre tela, seis paneles de 130 x 195 cm, década de los 60 del siglo XX.

Valla sobre la problemática del campesino de Nirma Zárate

Fotoserigrafía, 389 x 203 cm, sin fecha.

Objeto 03 de Carlos Rojas (1965)

Técnica mixta sobre madera, ensamblaje, 101,5 x 51,5 x 13 cm.

Objeto 05 de Carlos Rojas (1965)

Técnica mixta sobre madera, ensamblaje, 101,5 x 51,5 x 13 cm.

No morirás por siempre de Benhur Sánchez (1970)

Acrílico sobre tela, 126 x 198,5 cm.

Serie Colombia de Antonio Caro (1970)

Dos serigraffías de seis, 100 x 70 cm c/u.

Mitos y monstruos de Augusto Rendón (1971)

Aguatinta, 53,5 x 75 cm, 1971.

Maíz de Antonio Caro (1981)

Serigrafía, 79,9 x 59,5 cm.

El triunfo de la muerte de Gustavo Zalamea (1982)

Acrílico y óleo sobre cartón, dos paneles de 160 x 116 cm.

Violencia de Luis Ángel Rengifo (1963)

Serie de 13 aguatintas, 34 x 22 cm.



De la Colección del Museo de Arte • 2017

Sabana de Bogotá de Gonzalo Ariza
Óleo sobre lienzo, 160 x 320 cm, sin fecha.

Monserrate de Gonzalo Ariza
Óleo sobre lienzo, 160 x 320 cm, sin fecha.

Dante 66. Lo que Dante nunca supo: Beatriz amaba el control de natalidad de Bernardo Salcedo (1966)
Esmalte sobre madera, ensamblaje, 120 x 100 x 58 cm.

Camafeo de Beatriz González (1971)
Esmalte sobre metal, ensamble, 98 x 98 x 90 cm.

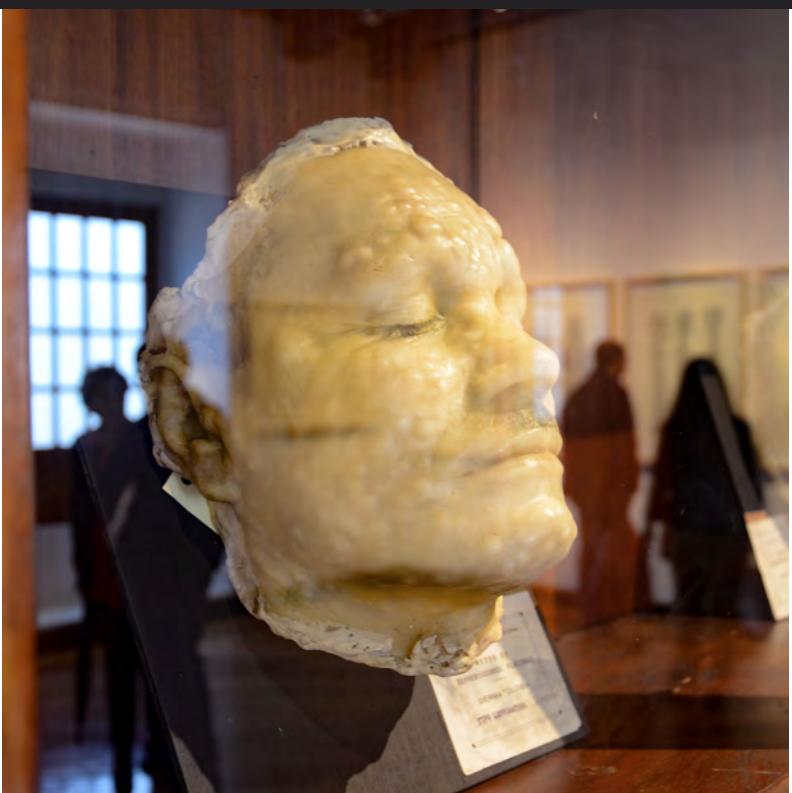
Fayum de Enrique Grau (1971)
Témpera sobre papel, ensamble, 119 x 74 x 10 cm.

La pared de Silva. El despertar de China o el ocaso de Occidente de Edgar Silva (1972)
Acrílico sobre tela, cinco paneles de 240 x 120 cm.

¿Para qué la violencia? de Luis Paz (1973)
Serie de seis fotoserigrafías, 70 x 50 cm.

Maqueta **La Ventana** de Carlos Rojas (1994)
Hierro, ensamble, 60,5 x 59 x 16,1 cm.

Maqueta **Doble arco caracol** de Eduardo Ramírez Villamizar (1994)
Hierro oxidado, ensamble, 66 x 60 x 32 cm.



Sin título de Taller 4 Rojo (1972)
Díptico en fotoserigrafía, 70 x 100 cm. c/u.

La lucha es larga, comencemos ya de Taller 4 Rojo (1972)
Fotoserigrafía, 70 x 100 cm.

Colombia Story de Taller 4 Rojo (1981)
Fotoserigrafía, 70 x 100 cm.

De la Colección del Museo de Arte • 2018

Sin título de Pedro Alcántara (1972)
Litografía, 46 x 63 cm, en proceso de conservación restaurativa.

Retrato de un guerrero de Pedro Alcántara (1972)
Litografía, 46 x 63 cm, en proceso de conservación restaurativa.

De la Colección Museológica de Historia de la Medicina • 2016

Restauración de piezas en cera (1930) de la colección Ceroplástica:
Cara (Dermatosis) y Brazos (enfermedad dermatológica sin identificar).

De la Colección Museológica de Historia de la Medicina • 2017

Restauración de 4 piezas del Hospital San Juan de Dios: Microscopio (1890), Tensiómetro (1926), Muñeca de entrenamiento para partos y Cráneo desplegado (primera mitad del siglo XX).



Retrato de José María Lombana Barrenche de Ricardo Gómez Campuzano
Óleo sobre lienzo, c. 1930.

De la Colección Museológica de Historia de la Medicina • 2018

Retrato de Nicolás Osorio
Óleo sobre lienzo, c. 1960.

De la Colección del Instituto de Ciencias Naturales • 2016

Retrato de Duque Ramos
Óleo sobre lienzo, 48 x 60 cm, sin fecha.

De la Colección del Archivo Central e Histórico • 2016

Restauración **de dos sotanas** (negra y blanca) pertenecientes a Camilo Torres Restrepo.

De la Colección Museológica de Organología Musical • 2017

Restauración de la **Marimba de chonta**.

CONSERVACIÓN PREVENTIVA

De la Colección del Museo de Arte • 2016

Carnaval de Carlos Correa (1948)
Óleo sobre madera, 75.5 x 58 cm.

Solita de Sergio Trujillo (1968)
Óleo sobre madera, 116 x 87 cm.

Rio, lobo y maten a Yony Ringo de Miguel Ángel Rojas (1972)
Lápiz sobre papel, 100 x 70 cm.

Pelito de Miguel Ángel Rojas (1974)
Aguafuerte, 56,5 x 39 cm.

Mural para una fábrica socialista de Beatriz González (1981)
Esmalte sobre tablex, diez paneles de 120 x 220 cm.

El arbolario familiar de la Santa Ursulina de Dioscórides Pérez (1981)
Aguafuerte e intaglio, 100 x 70 cm.

Maizal de Antonio Caro (1984)
Serigrafía, 71,8 x 52 cm.

Nacido del viento de Carlos Jacanamijoy (1995)
Óleo sobre lienzo, 170 x 35 cm.

Sin título de Jorg Bachhofer
Lápiz sobre papel, tres piezas de 29.4 x 20.6 cm, sin fecha.

CONSERVACIÓN PREVENTIVA

De la Colección del Museo de Arte • 2017

Rayuela de Edgar Silva (1972)
Acrílico sobre madera, 7 paneles de 50 x 70 cm c/u y 1 de 190 x 95 cm.



Sin título de Pedro Alcántara (1972)
Litografía, 46 x 63 cm,

Retrato de un guerrero de Pedro Alcántara (1972)
Litografía, 46 x 63 cm.

Sin título de Eduardo Hernández (1973)
Tinta y acuarela sobre papel, 54.5 x 40 cm.

Deportista de Félix Ángel (1974)
Serigrafía, 92.7 x 68.9 cm.

Flexidra de Feliza Bursztin (1976)
Alambre de púas, 98 x 98 cm.

Espacios eróticos de Umberto Giangrandi (1978)
Aguafuerte, 36 X 43 cm.

Sin título de Álvaro Barrios (1978)
Dibujo a tinta y collage, 49 x 64 cm.

Erizo de Teresa Sánchez (1990)
7 piezas de madera: a. 90 x 15.5 cm, b. 75 x 15.5 cm, c. 66 x 15.5 cm, d. 61 x 15.5 cm, e. 60 x 15.5 cm, f. 48 x 15.5 cms, g. 40.5 x 15 x 5 cm.

Los reveces de la realeza de Beatriz González
Serigrafía, 70 x 65 cm, 1972.



La otra cara de Ludwing de Beatriz González
Serigrafía, 7 x 32 cm, 1973.

On the Britanish Majest Service de Beatriz González
Serigrafía, 35 x 35 cm, 1974.

Mi lucha de Beatriz González
Serigrafía, 70 x 50 cm, 1974.

Acrílico No. 5 de Fanny Sanín
Acrílico sobre tela, 168 x 178 cm, 1971.

Limpieza y procesos de conservación de las obras de la colección de yesos de la Colección Pizano exhibidas en el Auditorio León de Greiff, la Biblioteca Gabriel García Márquez y el Museo de Arquitectura Leopoldo Rother.

CONSERVACIÓN PREVENTIVA

De la Colección del Museo de Arte • 2018

Valla sobre la problemática del campesinado de Taller 4 Rojo
Fotoserigrafía, 1972.

La lucha es larga comencemos ya de Taller 4 Rojo, serie América 73
Fotoserigrafía, 1973.

Sin título de Taller 4 Rojo, serie América 73
Fotoserigrafía, 1973.

A colombian history by ESSO de Taller 4 Rojo
Fotoserigrafía, 1972).



Tríptico Agresión del imperialismo (A la agresión del imperialismo: guerra popular) de Taller 4 Rojo (1972)

Fotoserigrafía

A la huelga 100 a la huelga 1000 de Diego Arango y Nirma Zárate (1978)

Fotoserigrafía

De la Colección Museológica de Historia de la Medicina • 2017

Limpieza y procesos de conservación de ceras (1930) de la colección Ceroplastica: Cráneo (lesiones sifilíticas), Cara (Leishmaniasis), Media cara (enfermedad sin identificar), Pie (Úlcera perforante), Brazo (Esporotricosis), Espalda y brazos infantil (enfermedad sin identificar), Cara (Tipo lepromatoso), Cara (Lepra), Brazos (Ictiosis), Brazo y mano (Esporotricosis), Cara y pie (Pian.) y Pie (Pian.).

Limpieza y procesos de conservación en 4 piezas del Hospital San Juan de Dios: Balanza de piso (1930), Máquina para drenaje pleural (1950), Respirador artificial (1955) y Máquina de anestesia (1965).



De la Colección Museológica de Ciencias Forenses • 2016

Limpieza y procesos de conservación en 23 piezas de diferente tipología de la primera mitad del siglo XX (pistolas, escopetas, machetes, cédulas de ciudadanía falsas, instrumentos quirúrgicos).

CONSERVACIÓN PREVENTIVA

De la Colección de la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán • 2017

- Limpieza y procesos de conservación en 8 piezas: máscara mortuoria en cera de Jorge Eliécer Gaitán, traje de Jorge Eliécer Gaitán, máquina de escribir de Jorge Eliécer Gaitán, cenicero, recorte enmarcado: Oración por la paz, tintero de cristal, directorio de escritorio de Jorge Eliécer Gaitán y almanaque de escritorio de Jorge Eliécer Gaitán.

De la Colección Museológica de Organología Musical • 2017

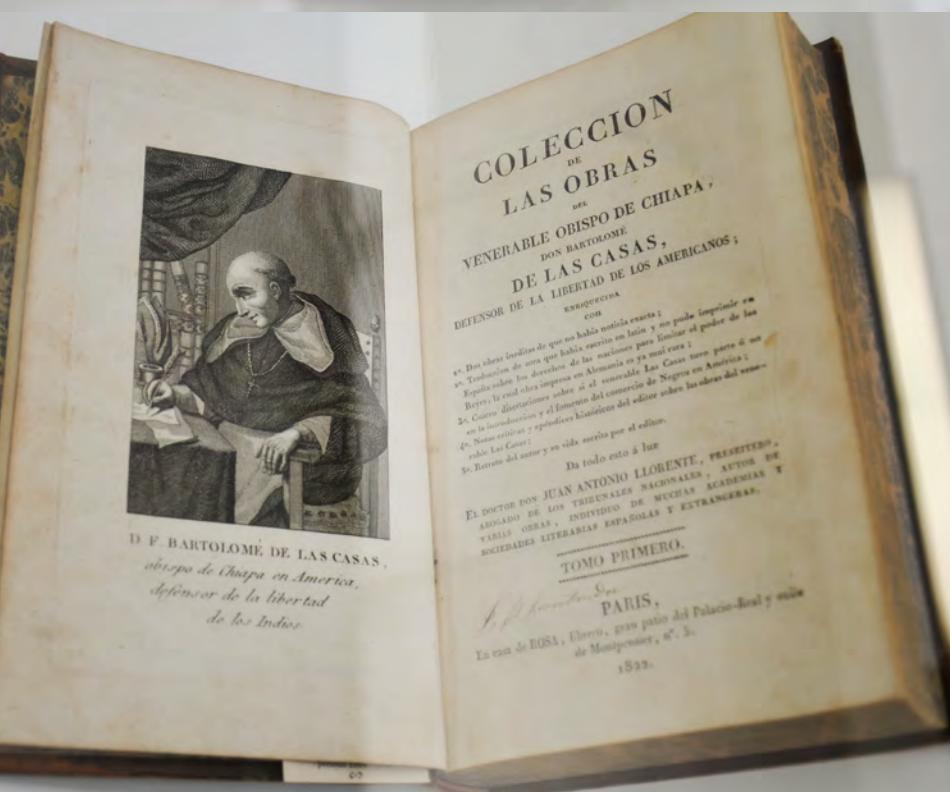
- Limpieza y procesos de conservación en 15 instrumentos musicales: Balalaika, Tumbass, Capachos, Cuatro, Arpa, Tambora, Tambor alegre, Tiple, Requinto, Carraca, Esterilla, Flauta e'millo, Gaita macho, Gaita hembra, Maguaré macho y hembra.

De la Colección del Observatorio Astronómico Nacional • 2016

- Limpieza y procesos de conservación en 2 piezas: Esfera celeste (1816) y Sextante (primera mitad del siglo XIX).

De la Colección Bibliográfica José Félix Patiño • 2017

Limpieza y procesos de conservación en 25 libros: Cartas De Plinio El Grande tomos 1, 2 y 3; Historia Naturale Di G. Plinio Segundo. Tradotta per M. Lodouico Domenichi; Plinius Secundus. Gaius. Historiae Naturalis; C. Plinii Secundi. Historia



Mundi, Denvo Sic Emenda, Ut In Superiori. Historia natural de Cayo Plinio Segundo; The Historie Of The World; Historia natural de Cayo Plinio Segundo. Tomo II; Plini Secundis. Historiam Naturae Libri Xxxii. Historia natural de Plinio Segundo; El Evangelio Meditado; La Ronde Des Saisons; Almanaque de Bogotá y guía de forasteros. Homenaje a Bogotá; Nuevo compendio del manual De urbanidad y buenas maneras; Manuale Qualificatorum Sancte Inquisitionis; Histoire Des Progres Del'esprit Humain Dans Les Sciences Naturelles; Adventures Of Huckleberry Finn. Tom Sawyers's Comrade; Aventuras De Gil Blas De Santillana Robadas A España Y Adoptadas En Francia. T 1, 2, 3, 4, 5, 6 y 7; Martín Fierro; Diccionario de medicina popular; The Dramatic Works Of William Shakespeare; Eneida. Tomos I y II; Expedición Botánica de José Celestino Mutis al Nuevo Reino De Granada; Memorias inéditas de Francisco José De Caldas; Caricaturas. Rendón. Tomos I y II; Plinius Secundus, Gaius Naturalis Historiae Libri XXXII Diligenti Studio Ex Multorum Obsevationibus. Auctorum In Varietati Lectionis; Afectos y consideraciones devotas sobre los cuatro novísimos; Brevísima explicación de las obligaciones del fraile menor.

(Universidad Nacional de Colombia, Bogotá D.C., 2018)



ANEXO 6

MINIMA MORALIA PARA UN PROCESO DE FORMACIÓN EN MEDIACIÓN EN MUSEOS

Alejandro Burgos Bernal

1. Teatro, Museo y Modernidad

"La modernidad ilustrada combatió la idea del mundo como teatro con la intención que los actores sociales se miraran unos a otros sin el determinismo de un espectador central que reflejara su poder en la escena. [...] La idea de mirarse unos a otros se convirtió en motor de una nueva teatralidad social cuyo escenario ya no serían los viejos teatros, sino las ciudades mismas. Mientras las plazas de los pueblos seguían acogiendo la espectacularidad del Antiguo Régimen, las calles de las ciudades se descubrían para el paseante como un espectáculo sin drama, mucho más interesante que aquel que se mostraba entre bambalinas y candilejas. En el tránsito del XIX al XX, dos nuevos medios se presentan como salidas a la clausura teatral: el cinematógrafo y la danza libre. Ambos forzarían una redefinición del concepto mismo de teatralidad. [...] El cine continuó el proceso democratizador de la imagen iniciado años antes por la fotografía para presentarse a principios del siglo XX como "un nuevo teatro de la modernidad". La jerarquía de actuaciones y miradas, tan estrictamente establecida en los espectáculos del Antiguo Régimen, se vio amenazada, y finalmente trasgredida, por la potencia del nuevo teatro¹⁸."

Este mismo proceso dramático de redefinición lo sufrió también –y es igualmente paradigmático respecto a la modernidad– la disciplina de la museología y podemos usar una frase del célebre

¹⁸ http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/visita-libre/itinerario_teatro_0.pdf

historiador de las ciudades, Lewis Mumford, para entenderlo: "Así, los mismos rasgos que siempre han hecho ver una cosa ajena y hostil en la metrópolis, son una parte fundamental de la función de la gran ciudad, que ha reunido, dentro de un margen relativamente estrecho toda la diversidad y variedad de culturas especiales: en la que pueden encontrarse, al menos como muestras, todas las razas y culturas, junto con sus idiomas, sus costumbres, sus vestimentas y sus comidas típicas; en la que los representantes de la humanidad se han visto cara a cara por primera vez en un terreno neutral. [...] Aquí tenemos, también, la razón esencial de la institución más típica de la ciudad moderna, tan característica de su vida ideal como lo fue el gimnasio de la ciudad helénica o el hospital de la ciudad medieval. Me refiero al museo"¹⁹.

De esta manera, en nuestra contemporaneidad, el teatro y el museo comparten una misma definición. Hablamos de teatro o de museo cuando *quien actúa lo hace en la certeza de estar siendo mirado (o escuchado) con la pretensión de determinar o condicionar esa mirada*. Precisamente la potencia del nuevo teatro y la razón del nuevo museo han hecho que la relación entre artistas y espectadores por medio del dispositivo escénico/museográfico se convierta en eje del discurso, hasta tal punto, que los límites se han difuminado y la dimensión colaborativa de la práctica artística/museológica se ha extendido tanto a quienes producen como a quienes participan, que ya no son, por lo tanto, meros espectadores.

El presente documento desarrolla, entonces, las mutuas implicaciones entre *ciudad, teatro y museo* que la modernidad ha traído consigo y que han transformado el rol del espectador en una sala de museo. Se trata, en pocas palabras, de reinterpretar los museos de la Universidad Nacional de Colombia como un

¹⁹ *La ciudad en la Historia: sus orígenes, transformaciones y perspectivas*. Infinito. Buenos Aires, 1966 [1961], 2 vols. p. 754.

teatro de la memoria en el que los espectadores son los actores mismos de la puesta en escena que cada exposición pone en obra.

Podemos identificar como precedentes de este "nuevo teatro de la modernidad" el trabajo de resignificación que ha venido desarrollando con su extensa colección el *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* de España, bajo la dirección de Manuel Borja-Villel: "La colección de un museo se halla intrínsecamente ligada a la noción de historia y tiempo. ¿Pero, qué historia o historias contamos? Somos conscientes de que los museos han estado tradicionalmente atrapados en una visión canónica de la historia que ha buscado la concordancia de los tiempos, esto es, explicar las obras de arte con los documentos y testimonios de la época, pero sin entender que las imágenes y los objetos superan el contexto que los hizo nacer, y que, de este modo, el tiempo no es el del pasado sino el de la memoria, a la que el historiador interpela en tanto que receptáculo de tiempos heterogéneos. El *Reina Sofía* ha optado por distanciarse de la narración lineal de la modernidad pues su fin no es abrir una vía de escape, sino el enriquecimiento reflexivo de la experiencia, un aprendizaje que no deriva del adoctrinamiento, sino de la activación de la capacidad de respuesta crítica ante el mundo y, por qué no, ante el museo mismo".

La propuesta del *Reina Sofía* parte de la necesidad de repensar el modo en que los museos construyen las narraciones históricas, para llegar al efectivo reconocimiento del carácter de agente del espectador y caracterizar, entonces, al museo como espacio ejemplarmente público de la ciudad.

Respecto a la narración se trataría de entender la historia como una articulación de pequeñas historias, como una sucesión de archipiélagos y no como un gran continente, por utilizar el símil de Edouard Glissant. Un archipiélago que representa las otras culturas y modos de hacer que constituyen nuestra propia práctica cotidiana; se trata de asumir la identidad como relación. Del mismo modo, es necesario potenciar esa cierta naturaleza teatral de la pieza de museo, en la que ésta es por definición performativa,

una especie de pre-texto que sólo tiene sentido cuando se actualiza. La obra tiene sentido cuando la actúa el espectador: es preciso su agenciamiento. El museo debe crear los espacios en los que esa performatividad de la obra, apropiación o agenciamiento tengan lugar.

2. Museo, Memoria y Patrimonio

En vista de la puesta en marcha de un proceso de formación en mediación en museos, es necesario preguntarse primero respecto a la pertinencia de la relación cultura-ciudad, entendido "ciudad" como el fenómeno paradigmático de lo que hemos dado en llamar modernidad.

El fenómeno urbano, entonces, en su acepción contemporánea parecería expresar el absoluto negativo de la posibilidad de la cultura, es decir parecería expresarse como el paradigma de lo que no puede ser concebido en términos de cultura en cuanto se constituye precisamente como la *faccies hippocratica* de la historia, la historia humana en lo que tiene de caducidad y fracaso. La ciudad contemporánea habría de ser el inasible y caótico transcurrir del tiempo sin posibilidad de redención, el ambiguo reino de lo accidental, lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente. La ciudad no habría de ser más que "tiempo que se deshace entre las manos".

Reflexionar sobre la pertinencia de la relación cultura-ciudad significa por lo tanto asumir con honestidad que la modernidad implica la degradación y pérdida progresiva de la experiencia en contraste con el mundo precapitalista del artesanado y la narración tradicional; si el arte de narrar historias está en proceso de desaparición, ello se debe a que la narración tradicional se basaba en experiencias colectivas que podían ser transmitidas y compartidas por una comunidad; la novela, como género moderno, es la expresión del aislamiento del individuo, de su pérdida de contacto con la tradición y de la transformación

de la experiencia en vivencia individual, privada, no transmisible en el sentido unívoco de la narración. Reflexionar sobre la pertinencia de la relación cultura-ciudad significa así establecer, primero que todo, las condiciones de posibilidad contemporánea de la memorabilidad de los relatos.

Walter Benjamin, en su interpretación de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, se pregunta qué es lo que buscaba Proust tan frenéticamente en esta obra, con un empeño casi infinito, y la respuesta parecería ser, en principio, algo como esto: el despliegue de una vida como sucesión de horas triviales, fugaces, sentimentales y débiles. La pregunta incluía la palabra "infinito" y lo que hace la respuesta, por paradoja, es acentuar lo finito en su dimensión más pasajera. Sin embargo, Proust no describe la vida tal como ha sido sino tal como la recuerda quien la ha experimentado. Lo importante no es lo vivido sino el tejido del recuerdo, la labor de Penélope que rememora. Lo que deshace la paradoja mencionada se encuentra en esta fórmula: un evento vivido es finito, confinado a una determinada esfera de experiencia; un evento recordado es infinito, porque es la clave para todo lo que sucedió antes y después de él.

La eternidad que se abre a la mirada en la novela de Proust no es, según Benjamin, el tiempo ilimitado sino el tiempo entrelazado: su verdadero interés está en el paso del tiempo en su forma más real, en la materia trivial de las horas vividas (puntos lejanos entre sí en el tiempo que se enlazan para formar algo nuevo).

La lectura benjaminiana de la obra de Proust parecería estar indicando un único ámbito de pertinencia para la relación cultura-ciudad: el ámbito ético de construcción de valores patrimoniales (entendidos los valores patrimoniales como principios de carácter colectivo que rigen la relación entre el ser humano y su capacidad de memoria). Ese ámbito ético es el ámbito del tiempo entrelazado: la concreta capacidad de un "cierto" pasado de vivir más allá de su propia época y de entrar a hacer parte de un momento histórico ulterior: el presente. La concreta y real contemporaneidad del pasado para con una época futura.

Una vez establecido que la posibilidad contemporánea de la memorabilidad de los relatos está en algo así como la capacidad de mantener en las manos los fragmentos disociados de una auténtica experiencia histórica, debemos preguntarnos de qué manera esta capacidad constituye efectivamente valores patrimoniales. Una auténtica cultura moderna ha de ser el lugar donde experimentar la naturaleza terrena del tiempo (el despliegue de una vida como sucesión de horas triviales, fugaces, sentimentales y débiles) y los infinitos esfuerzos mentales por entrelazar físicamente ese tiempo. Queda clara aquí la extraordinaria complejidad del asunto: la ciudad no ha de ser tratada como mero escenario de acontecimientos, ni como telón de fondo de procesos mayores, ni como decoración para la presentación de protagonismos sociales de diferente índole; aquí la ciudad es el sujeto mismo de la historia, el generador mismo del tiempo. ¿De qué manera entonces esos infinitos esfuerzos mentales llegan a configurar el presente en cuanto tiempo entrelazado, en cuanto evento recordado? ¿De qué manera, mejor dicho, elevar la experiencia vivida al rango de la experiencia verdadera?

Es probable que, una vez entendida la ciudad como el sujeto mismo de la historia, las condiciones de posibilidad de su "memorabilidad" estén dictadas por la forma de la trama por medio de la cual el tiempo "se entrelaza". La manera, mejor dicho, por medio de la cual puntos lejanos entre sí en el tiempo se enlazan para formar algo nuevo.

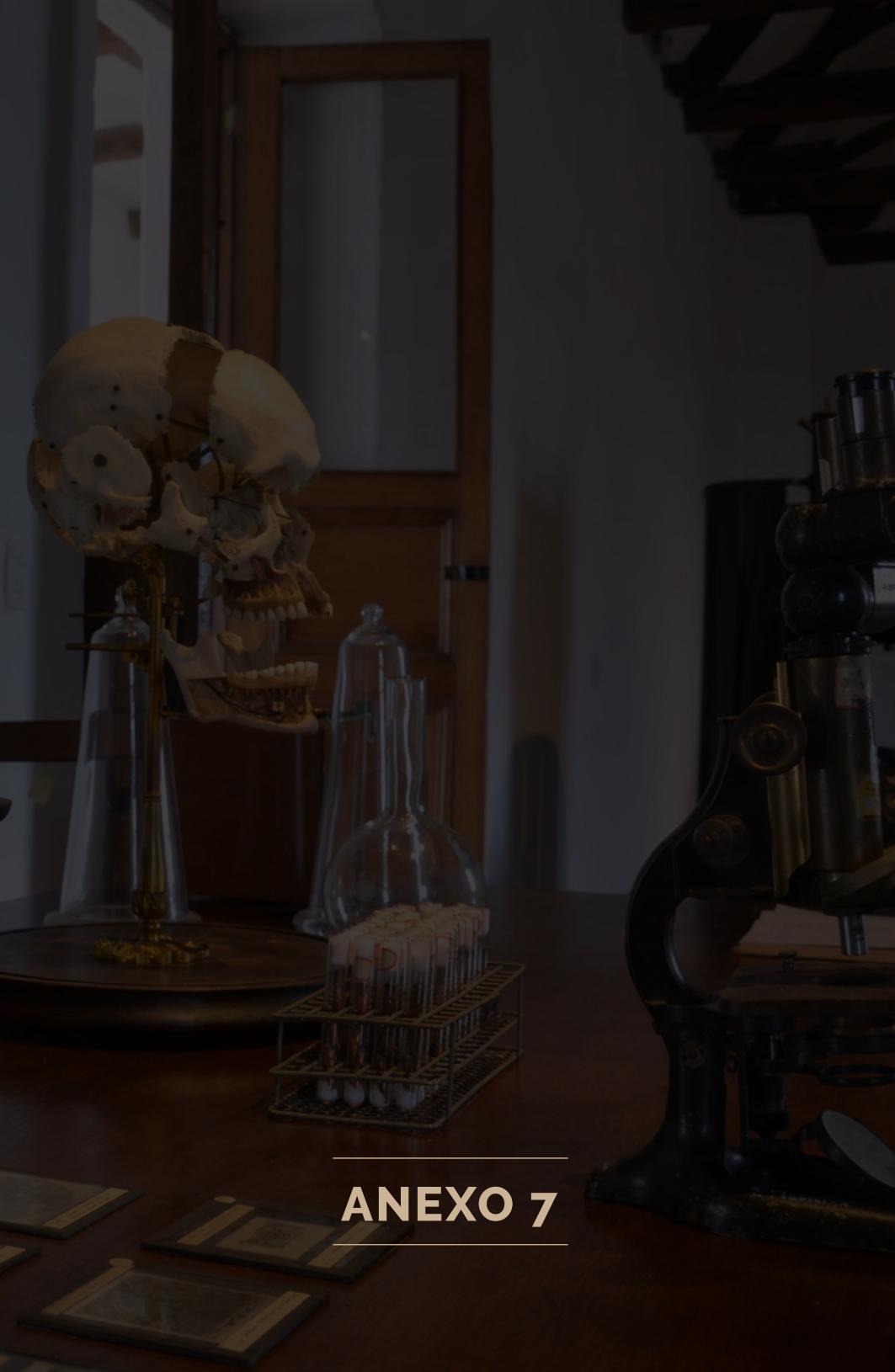
Escribe Proust en el inicio del séptimo y último volumen de *En busca del tiempo perdido* –precisamente en el inicio de *El tiempo recobrado*–: "Mi memoria -la propia memoria involuntaria- había perdido el amor de Albertine, pero parece existir una memoria involuntaria de los miembros, que vive más tiempo, así como ciertos animales o vegetales ininteligentes viven más tiempo que el hombre. Las piernas y los brazos están llenos de recuerdos embotados".

Tal vez no resulte del todo insensato pensar que la ciudad también está dotada de memoria involuntaria

y que esa involuntaria memoria de su anatomía, esas piernas y brazos de la ciudad embotados de recuerdos, se expresa en territorios de tensión simbólica donde el tiempo se entrelaza.

A manera de parcial conclusión podríamos entonces decir que la importancia, más allá de la pertinencia y tal vez podríamos hablar de la urgencia, de la relación cultura-ciudad está en la capacidad política de construir el ámbito ético de relación memoria-ciudad en cuanto identificación y apropiación de territorios en donde, como pretendía Proust, "la memoria vive más tiempo".

(Universidad Nacional de Colombia, Bogotá D.C., 2016)



ANEXO 7

“EL SUEÑO DE CUALQUIER ARTISTA: UNA OBRA DE ARTE QUE SE CONVIERTA EN MEMORIA CULTURAL”²⁰. LINEAMIENTOS MUSEOLÓGICOS PARA LAS COLECCIONES PATRIMONIALES DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

Alejandro Burgos Bernal

0. [preliminar]

El presente documento contiene una serie de consideraciones de provecho, que pretenden también ser resolutivas, respecto a la reciente discusión generada en el ámbito profesional de los museos respecto al valor o significado epistemológico del lenguaje de la museología. Mejor dicho, el presente documento pretende hacer aportes provechosos respecto a las preguntas ¿sabemos aún y en verdad qué es una obra de arte²¹? y ¿contamos aún con algo así como el conocimiento común?

El documento consta de dos partes. En la primera se busca dar razón de las más recientes reflexiones de carácter académico y conceptual referidas al lenguaje simbólico y su relación con el ámbito museal; en lo específico se trata de verificar en qué sentido los objetos ejemplarmente simbólicos (las obras de arte) responden de manera positiva a la pregunta: ¿es aún el arte una ejemplar ocasión de comprensión crítica de las prestaciones de nuestra sensibilidad? En la segunda parte se corrobora ¿bajo cuales

²⁰ Escobar, Fernando y Lleras, Cristina. **Entre el entusiasmo y el olvido**. Revista Arcadia No. 118 de julio-agosto de 2015. p.27.

²¹ Hablamos aquí de obra de arte en cuanto ejemplar ocasión de verificación de la capacidad simbólica de algunos objetos o experiencias que encuentran exclusiva funcionalidad simbólica en las salas de los museos..

condiciones y en qué experiencias es posible hoy establecer la necesidad de "poner a trabajar" la sensibilidad?, es decir, ¿bajo cuáles condiciones los museos universitarios se configuran como ámbitos específicos e indispensables respecto al conocimiento del mundo?

1. [tejido de experiencia sensible o el sueño de cualquier artista]

Es necesario establecer, primero y sin ningún tipo de equívoco, qué entendemos por museo de arte²² y así derivar la reflexión hacia el punto central de la discusión: ¿qué pretendemos de un museo universitario de arte?

Retomaremos entonces una reflexión que Jacques Rancière, probablemente el más riguroso e influyente de los pensadores dedicados a reflexionar sobre el estatuto de los símbolos en nuestra contemporaneidad, dejó consignada en "Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte" (libro publicado en Francia en el 2011 y cuya traducción al castellano es del 2013).

[...] Las bellas artes eran hijas de las llamadas artes liberales. Y estas, a su vez, se distinguían de las artes mecánicas porque eran el pasatiempo de hombres libres, hombres de ocio a quienes su calidad misma debía apartar de la búsqueda de una perfección excesiva en realizaciones materiales de las que podían encargarse un artesano o un esclavo. Como tal, el arte comenzó a existir en Occidente cuando esa jerarquía de las

²² De nuevo, hablamos aquí de museo de arte en cuanto ámbito ejemplar de expresión y significación del lenguaje simbólico; esta expresión, entonces, "museo de arte" incluye cualquier museo que pretenda exponer objetos cuyo lenguaje requiera de la gramática del símbolo para su plena expresión, así museos de historia, museos de objetos científicos, etc, etc.

formas de vida empezó a vacilar. Las condiciones de ese surgimiento no se deducen de un concepto general del arte o la belleza fundado en una noción global del hombre o el mundo, el sujeto o el ser. Ese tipo de conceptos dependen en sí mismos de una mutación de las formas de experiencia sensible y de las maneras de percibir y ser afectado. Formulan un modo de inteligibilidad de esas reconfiguraciones de la experiencia. El término *Aisthesis* designa el modo de experiencia conforme al cual, desde hace dos siglos, percibimos cosas muy diversas por sus técnicas de producción y sus destinaciones como pertenecientes en común al arte. No se trata de la "recepción" de las obras de arte. Se trata del tejido de experiencia sensible dentro del cual ellas se producen. Nos referimos a condiciones completamente materiales –lugares de representación y exposición, formas de circulación y reproducción–, pero también a modos de percepción y regímenes de emoción, categorías que las identifican, esquemas de pensamiento que las clasifican y las interpretan. Esas condiciones hacen posible que palabras, formas, movimientos y ritmos se sientan y se piensen como arte²³.

Esta reflexión de Rancière nos está indicando dos cuestiones que bien pueden constituir las premisas de la nuestra: las artes, primero, establecen una relación de pertinencia y reconfiguración de la experiencia en general de la que ninguna otra disciplina del conocimiento goza y, segundo, tal exclusiva relación con la experiencia en general implica –de manera categórica– que las condiciones materiales dentro de las cuales el arte se produce (específicamente lugares de representación y exposición y formas de circulación y reproducción) han de ser diferenciables de las condiciones inmateriales de su producción (modos de percepción, regímenes de emoción y esquemas de pensamiento). Ambas, condiciones materiales e inmateriales, convergen en la posibilidad que "palabras, formas, movimientos y ritmos se sientan y se piensen como arte" a la manera de un tejido de experiencia sensible dentro del cual tal posibilidad sucede.

²³ Rancière, Jacques. *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Ediciones Manantial SRL. Buenos Aires. 2013. p. 9.

En otras palabras: las artes (objetos o experiencias ejemplarmente simbólicos), a diferencia de otros ámbitos de producción del conocimiento, requieren o exigen unas condiciones materiales de producción que exceden virtuosamente las condiciones inmateriales de su posibilidad y aquellas condiciones deben responder a la exclusiva relación de reconfiguración que las artes ejercen respecto a la experiencia en general.

Es necesario aclarar que no estamos estableciendo rígidas distinciones estéticas en un ámbito experiencial, la obra de arte, que precisamente rechaza todo tipo de categorización que empobreza su amplitud de espectro o su relación privilegiada con la experiencia en general. Se trata, más bien, de reconocer con honestidad y claridad que es necesario identificar el “tejido de experiencia sensible” dentro del cual la obra de arte se produce; y reconocer en ese tejido las condiciones diferenciales de producción que convergen de manera compleja en la constitución de lo artístico.

Retomemos a Rancière: [...] mostrar cómo el arte, lejos de hundirse con las intrusiones de la prosa del mundo, no deja de redefinirse en ellas, intercambiando por ejemplo las idealidades de la historia, la forma y el cuadro por las del movimiento, la luz y la mirada, y construyendo su propio dominio al desdibujar las especificidades que definían las artes y las fronteras que las separaban del mundo prosaico. Para estudiar esas mutaciones del tejido sensible por el cual hay arte para nosotros al precio de que sus razones se mezclen sin cesar con las de otras esferas de la experiencia, decidí tomar²⁴...

Es tarea y capacidad exclusiva y definitoria de los museos de arte generar como parte esencial de la producción de obras artísticas la mezcla de las razones propias del arte con las de otras esferas de la

²⁴ Ibídem, p.11.

experiencia en general (las necesarias intrusiones de la prosa del mundo). Si bien los museos de disciplinas del conocimiento diferentes a la de las artes pueden basar su tarea en la preservación, comunicación y difusión de esas áreas del conocimiento por medio de la exposición de resultados específicos y establecidos de esos ámbitos epistemológicos, un museo de arte no puede prescindir de constituirse en cuanto espacio de participación activa en la producción misma de la artisticidad de las obras que expone. Un museo de arte, en suma, hace parte constitutiva de la red que muestra de qué manera una actuación o un objeto se siente y se piensan como arte, pues aporta a esa red algo que solo el museo puede dar y que se refiere a las condiciones materiales de posibilidad de la experiencia sensible en general.

Desde hace algunos años la filosofía del arte ha generado tres categorías referidas a la obra de arte, que bien pueden dar razón de cuanto hasta aquí hemos reflexionado: creación, aparición y crítica. Desde un punto de vista epistemológico, estas tres categorías constituyen a la obra de arte en su capacidad de otorgar conocimiento y, sin embargo, actúan por separado: de la creación hacen parte los modos de percepción y los regímenes de emoción que constituyen la obra; de la aparición hacen parte los lugares de representación y exposición y las formas de circulación y reproducción de la obra artística; y de la crítica hacen parte las categorías de identificación de la obra y los esquemas de pensamiento que allí participan.

No se quiere aquí, reiteramos, establecer un esquematismo rígido para la percepción de los hechos simbólicos. Más bien se trata de mostrar cómo “por mucho que algunos se afanen en oponer el acontecimiento del arte y el trabajo creador de los artistas a ese tejido de instituciones, prácticas, modos de afección y esquemas de pensamiento, es este último el que permite que una forma, un estallido de color, la aceleración de un ritmo, un silencio entre palabras, un movimiento o un centelleo sobre una

superficie se sientan como acontecimientos y se asocien a la idea de creación artística²⁵." Y, quisieramos agregar, el museo en su cualitativa y necesaria diferencia con el aula académica cumple una función que precisamente por esa diferencia participa de manera virtuosa en la producción misma de la simbolicidad, de la significatividad, de ciertas experiencias.

Parafraseando un aforismo del reconocido museólogo Jorge Wagensberg²⁶, podemos decir que un museo es un espacio de encuentro dedicado a proveer estímulos a favor de tres cosas: la creación, el método usado para obtenerla y la reconfiguración de la experiencia que de aquella se desprende.

2. *[una obra de arte que se convierte en memoria cultural]*

La obra de arte en nuestra contemporaneidad, en función precisamente de su difícil autonomía, aparece también en cuanto significativo hecho social. Esta aparición determina la obra en lo que Th. W. Adorno llamó su contenido de verdad: la obra de arte establece una relación extremadamente crítica con la época que la acoge.

La relación arte-sociedad no es una relación directa de causa y efecto. La obra de arte genera una distancia con la realidad existente y, así, la manera en que las tensiones y los conflictos de la época encuentran expresión en ella es de carácter dialéctico. Podríamos incluso decir que se trata, de una parte,

²⁵ Ibídem. p.10. Quisieramos decir, para mayor claridad, "... se asocien a la idea de símbolo".

²⁶ "Un museo es un espacio de encuentro dedicado a proveer estímulos a favor de tres cosas: el conocimiento, el método usado para obtenerlo y la opinión que de aquél se desprende."

de un proceso migratorio (desde la sociedad hacia la obra de arte) y, de la otra, de un proceso transformador (de la obra hacia la sociedad).

Es probable que el mejor sendero para llegar a una adecuada definición de contenido de verdad (de la obra de arte) sea el que abrió Kant en su "Crítica del Juicio" cuando intentó establecer la naturaleza de la obra de arte. La obra de arte es, inicialmente, el objeto ejemplar y privilegiado del juicio estético y el juicio estético expresa sólo "el sentimiento de placer o disgusto que nada nos dice respecto al objeto, se trata de la expresión del modo en que el sujeto se siente a sí mismo respecto a la afección de la representación". Los juicios estéticos expresan entonces ese esencial sentimiento de pertenencia al horizonte de sentido de una experiencia en acto que ningún distanciamiento cognitivo podría circunscribir en una completa posesión objetual.

La obra de arte, en cuanto objeto ejemplar del juicio estético, habría de ser entonces la extraordinaria y peligrosísima ocasión que propicia esa suerte de simulación preliminar respecto a la construcción de nuevos esquemas de comprensión y la imaginación de nuevas reglas de la unidad del sentido. Si esto fuese la obra de arte (ese condensador del sentimiento de pertenencia a un horizonte de sentido) entonces podemos bien entender su contenido de verdad precisamente como el espacio donde poner en obra esa simulación preliminar.

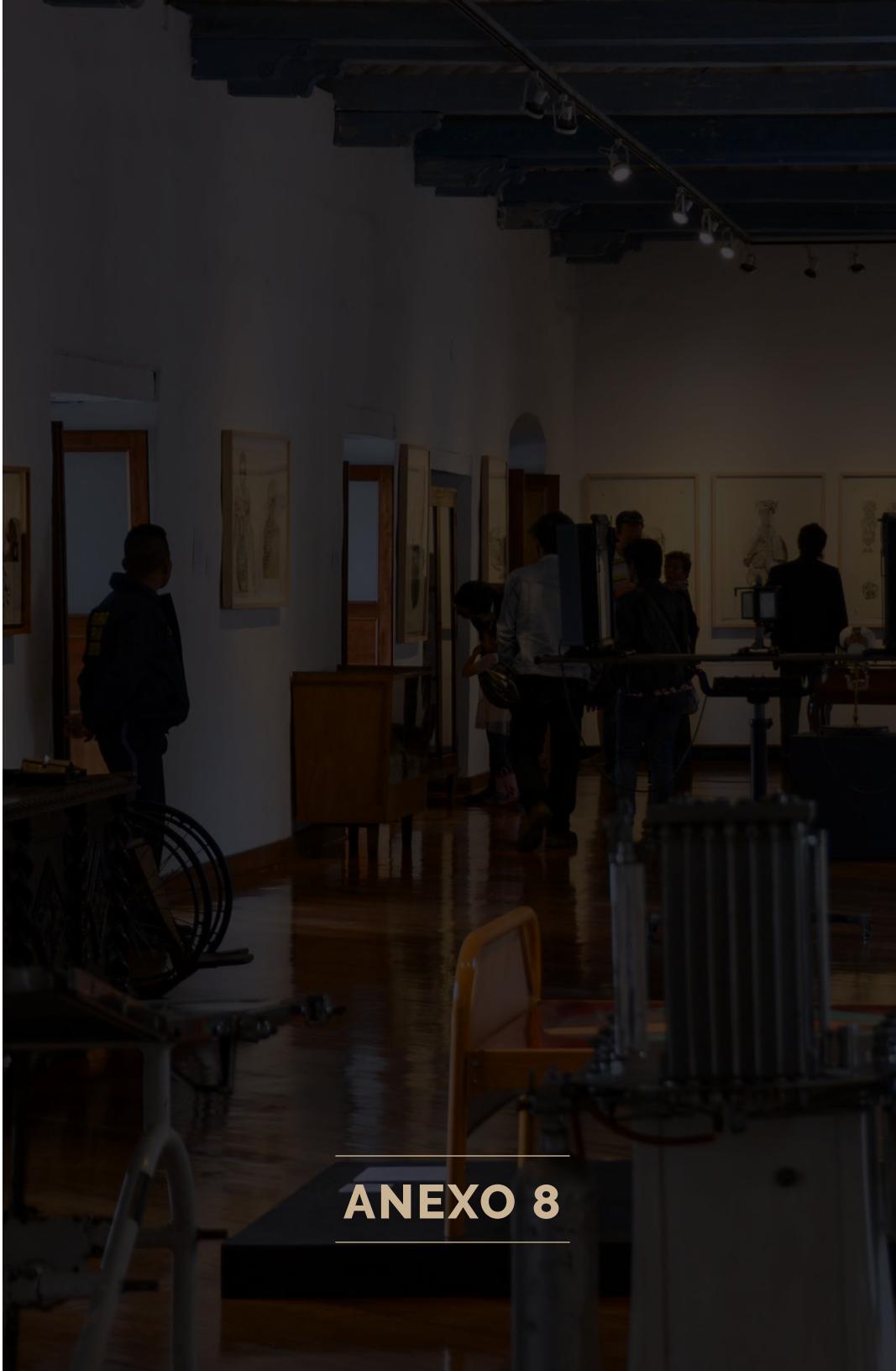
Es probable entonces que, hoy en día y bajo esta concepción del museo como laboratorio del conocimiento común, no exista un ámbito de reconocimiento, expresión e indagación de los hechos simbólicos más fecundo que el ámbito universitario. Esta probabilidad se convierte en certeza cuando entendemos que solo en el ámbito universitario es posible aprehender en su profunda complejidad y productividad la constelación en movimiento donde se forman los modos de percepción, los afectos y las formas de interpretación que definen un paradigma simbólico (que es, ya lo sabemos, ni más ni menos

que una posible reconfiguración de la experiencia en general). El museo, en esta constelación, no es el simple escenario para la ilustración de una idea o una forma; es "una máquina óptica que nos muestra el pensamiento ocupado en tejer los lazos que unen percepciones, afectos, nombres e ideas, y en constituir la comunidad sensible que esos lazos tejen y la comunidad intelectual que hace pensable el tejido²⁷".

Queremos decir, en extrema síntesis, que en el ámbito universitario es posible verificar el "tejido de experiencia sensible" dentro del cual la obra de carácter simbólico se produce por medio de la constelación en movimiento configurada por la creación, la aparición y la crítica. Y, corriendo el riesgo de ser esquemáticos, quisiéramos aclarar aún más tal constelación: solo en el ámbito universitario es posible aprehender en toda su complejidad la lógica del régimen de percepción, afección y pensamiento que constituye la posibilidad de la obra de arte y allí la posibilidad de la experiencia.

(Universidad Nacional de Colombia, Bogotá D.C., 2016)

²⁷ Rancière, Jacques. *Idem*. p. 11..



ANEXO 8



La Dirección de Patrimonio Cultural de la Universidad Nacional de Colombia ha realizado las siguientes exposiciones en el Claustro de San Agustín:

MECHANÉ. MÁQUINAS DEL CONOCIMIENTO

Septiembre 10 de 2015 a febrero 28 de 2016

La Universidad Nacional de Colombia cuenta con un muy significativo acervo de colecciones de valor patrimonial. Por cada una de sus áreas del saber, la Universidad ha conservado y protegido objetos y expresiones que, como si fuesen máquinas de tiempo, nos permiten acceder a depósitos de imaginación, sabiduría, inteligencia y emoción que la misma ha ido acumulando a lo largo de los años. Máquinas del conocimiento que, a la manera de las antiguas máquinas de hilar, entrelazan el pasado con el futuro generando, en definitiva, esa substancia con la que hilamos nuestro saber del mundo. La exposición "Mechané: máquinas del conocimiento" pone en relación varios de estos objetos -objetos maravillosos, como quería Aristóteles; objetos donde la memoria vive más tiempo, como quería Proust- en busca de establecer su horizonte común: en cada uno de ellos se conjuga la idea del arte como saber práctico con una rigurosa exigencia del conocimiento. Una idea, en suma, de universidad.



¿PARA QUÉ LA VIOLENCIA? VIOLENCIA E HISTORIA EN LAS COLECCIONES PATRIMONIALES DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

Mayo 14 de 2016 a septiembre 9 de 2016

La palabra tradición y la palabra traición tienen la misma raíz latina: traditio de tradere, dar al otro, entregar. La tradición entrega lo que debe a quien debe. La traición en cambio entrega lo que no debe a quien no debe. La raíz común se bifurca así en dos sentidos.

Parecería evidente, entonces, que nuestra tradición de cincuenta años de violencias, puede más bien ser leída bajo la rúbrica de una larga traición: durante cincuenta años, por lo menos, todo aquello que estaba destinado a debidas manos –tierras, conocimientos, objetos familiares, actos de justicia, palabras– nunca llegó a ellas o, mejor, fue entregado a manos que no habían sido destinadas para ello.

Este extraviado destino de los objetos, de las tradiciones, de los cuerpos parece ser una de las características de nuestra historia. Que muy pocos objetos lleguen a las manos del heredero al que habían sido destinadas implica no solo la violencia que desvió ese destino sino, también, la extrema necesidad de generar imágenes para un conocimiento histórico en medio de tales extravíos.



La exposición "¿Para qué la violencia? Violencia e historia en las colecciones patrimoniales de la Universidad Nacional de Colombia", a través de piezas de diferentes colecciones patrimoniales de la Universidad, pretende dar razón de esa tradición traicionada que es nuestra historia y de las imágenes que nos han permitido y nos permiten discernir conocimiento histórico en medio del extravío.

EL ACTO MÉDICO. PRÁCTICA MÉDICA, ENFERMEDAD E HISTORIA. LA COLECCIÓN DE HISTORIA DE LA MEDICINA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

Septiembre 17 de 2016 a marzo 12 de 2017

"El acto médico", a la manera de una fisionomía del mundo de las cosas, más que una exposición en sentido estricto, se configura como un taller de verificación y valoración de esas "cosas que le dieron color a la existencia" (Friedrich Nietzsche en Aurora. Reflexiones sobre los prejuicios morales) y que, precisamente por su condición clínica, patológica, somática, se encuentran aún por historiar.

En un ya célebre grabado de Paul Fürst, El médico de la peste (1656), aparece la figura de un hombre vestido con una túnica de



tela gruesa encerada, una máscara de nariz cónica con forma de pico de pájaro y agujeros con lentes de vidrio para los ojos, unos guantes de cuero marroquí y un sombrero de copa baja también de piel de cabra. El pico de la máscara, lo sabemos por el mismo grabado, estaba relleno en su interior con sustancias aromáticas –ámbar gris, hojas de menta, estorache, mirra, láudano, pétalos de rosa, alcanfor, clavo de olor– y paja. Se trataba, esta figura, precisamente del médico de la peste negra, una suerte de especialista en el tratamiento de las epidemias de peste que hasta bien avanzado el siglo XVII recorrió Europa siguiendo el rastro de la enfermedad.

Condensa este personaje, esta imagen, las coordenadas que configuran “El acto médico. Práctica médica, enfermedad e historia: la colección del Museo de Historia de la Medicina de la Universidad Nacional de Colombia”: medicina como *ars medica* –habilidad, entrega y vocación respecto al conocimiento del cuerpo del otro–, medicina como *tekhne iatriké* –necesidad de artilugios y técnicas que sustenten tal habilidad curativa– y medicina como hecho histórico catalizador de fenómenos culturales y sociales más amplios.

Los objetos que conforman “El acto médico” se comportan, entonces, como el médico de la peste de Fürst: desde “máscaras



de pico" con sustancias aromáticas hasta jeringas o electroencefalógrafos, cada objeto condensa la disposición de una práctica a transformarse en una historia.

VER VIVIR EL TIEMPO. ARCHIVOS FOTOGRÁFICOS INÉDITOS DE HERMI FRIEDMANN (1905-1989)

Diciembre 15 de 2016 a marzo 12 de 2017

En una entrada de su Diario del año 1919, Franz Kafka dejó consignado el siguiente proyecto artístico: "Una vez, hace muchos años, me senté, sin duda bastante triste, en la ladera del Laurenziberg, y me puse a examinar lo que esperaba de la vida. El deseo más importante o más atractivo resultó ser obtener una visión de la vida (y —condición indispensable— poder convencer de ella a los demás por escrito) en la que la existencia mantuviese sus altibajos naturales, pero al mismo tiempo apareciera con no menor claridad".

Que tal proyecto hubiese encontrado realización en las letras de Kafka, aquí poco importa. Más importante ha de ser verificar que pocas veces las artes han sido tan explícitas respecto a su tarea (¿ética?) frente a un mundo en disolución.

Hermi Friedmann participa del mismo humus cultural que llevó a



Kafka a las laderas del Laurenziberg. Un mundo, el imperio austrohúngaro, dispuesto a su segunda disolución; esta vez no solo geográfica, ahora profundamente cultural.

Sin lugar a dudas los álbumes fotográficos de Hermi Friedmann, álbumes recuperados por su familia después de la catástrofe de 1948 en Bogotá, hacen suyo el proyecto artístico de Laurenziberg: obtener una visión de la vida (y –condición indispensable– poder convencer de ella a los demás) en la que la existencia mantuviese sus altibajos naturales, pero al mismo tiempo apareciera con no menor claridad.

Que esa visión constituya hoy un privilegiado territorio de nuestra memoria significa que el enfrentamiento artístico de Hermi Friedmann frente al mundo (nuestro mundo) contó con un impulso ético y cognitivo de la mayor significación; así como quiso Kafka para sus propias letras: “la noche se adelanta al día y el fuego prende en el crepúsculo”.

“INFLUENZA” DE NATALIA BUITRAGO

Abril 22 a julio 23 de 2017

La “influenza” es la incidencia que los astros ejercen en el cuerpo, el contagio de las enfermedades y la propagación de epidemias.



Se denomina, por ese motivo y desde Paracelso, como "influenza astrorum". La muestra *Influenza* de la artista colombiana Natalia Buitrago, además de plantear la noción de contención del universo en el cuerpo humano, sugiere la manera como la visión femenina de la medicina tradicional practicada por las mujeres yerbateras, permea la noción occidental de cuerpo, enfermedad y sanación.

Es así como la tensión entre los saberes adquiridos desde la medicina alopática y la vernácula y la noción de cuerpo que plantea cada una, es resuelto en la obra de la artista mediante la construcción de un lenguaje propio frente a estos saberes. El conocimiento tradicional permea como una tenue presencia la corporalidad de occidente; así se puede observar en algunas de las obras de la exposición: en la representación de remedios tradicionales por medio de fotografías al colodión húmedo (técnica fotográfica del siglo XIX) o en las intervenciones elaboradas en algunas de las planchas anatómicas de Francesco Antommarchi.

De esta manera, a partir de un ejercicio de memoria al anudar sus recuerdos de infancia con la experimentación entre la fotografía y el dibujo, la artista ejerce la labor de una alquimista creadora de imágenes contenedoras de una simbiosis entre la ciencia médica, el arte y el proceso creativo.

"Influenza" reelabora así la noción de diario de campo inagotable



propuesta por Michael Taussig (M.Taussig, *I swear I saw this*, 2011) y genera una dinámica que permite recorrer aleatoriamente el espacio expositivo. Allí se superponen las partículas que dan sentido a su proceso creativo, las notas, las imágenes, los dibujos, los referentes conceptuales, los artefactos que generan la magia (la cámara de fuelle, las sustancias químicas y los instrumentos utilizados en el ejercicio de la práctica fotográfica).

En ese sentido, la compenetración de los elementos en el espacio encarna la magia simpática planteada por el antropólogo George Frazer en *La rama dorada*, en la que las cosas interactúan a distancia mediante una relación secreta, una mutua simpatía. "Influenza" encarna entonces el acto mágico, la relación de atracción entre los tótems (ambrotipia), las imágenes de Antommarchi intervenidas por la artista y los instrumentos empleados en el acto creativo, convirtiendo la sala en un laboratorio en el que la magia y la ciencia se ponen a disposición de los espectadores.

TATEI-KIE. MESTIZAJES SONOROS. Caleidoscopio visual, sonoro y musical. Comunidades indígenas mexicanas.

Agosto 4 a septiembre 3 de 2017

El viaje se asemeja a un ritual de paso que "implica la separación



del individuo de su medio familiar; después, una estadía prolongada. Y por último, la reintegración a la propia casa, la tierra de origen" (Renato Ortiz). De esta manera guiados por el destino, y usando la música como brújula, la artista mexicana Azalia Ortíz y el compositor colombiano Hans Bauman, cuya vida es el arte y la música su lenguaje, emprenden un viaje a las profundidades del México ancestral para habitar durante tres meses a la tierra de los huicholes y los tzeltales. Es en respuesta a este reencuentro que los artistas tejen, mediante un proceso de investigación y reconocimiento del territorio, un archivo a manera de un caleidoscopio visual, sonoro y musical co-creado con las comunidades indígenas mexicanas.

Este archivo configura "Tatei Kie: mestizajes sonoros".

CARTOGRAFÍAS PARA UN PAÍS ANFIBIO. TERRITORIO Y REPRESENTACIÓN EN LAS COLECCIONES PATRIMONIALES DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

Abril 22 a septiembre 3 de 2017

"Mi conocimiento es más sobre yerbas y lo que más puedo es contra las culebras. Este arte me lo enseñó un indio en las selvas de Barranca, mostrándome las matas y diciéndome para qué



servía cada una. Fui apuntando todo en un cuaderno que aún conservo y al que llamo "el mapa". Hasta ahora no se me ha muerto ninguno de los que me han traído mordidos de culebra".

Estas palabras de Don Cristóbal Serpa son recogidas por Orlando Fals Borda en su monumental investigación Historia doble de la Costa (1979). Sin temor de caer en excesos de síntesis, bien podemos decir que "el mapa" de Don Cristóbal Serpa hace parte de ese complejísimo palimpsesto cartográfico que buscaba dar satisfactoria respuesta al problema señalado por el mismo Fals Borda al inicio de su estudio: "Determinar regiones como elementos dinámicos de una formación social concreta es un problema que no se ha resuelto satisfactoriamente. [...] En este mundo [se refiere Fals Borda a la subregión momposina del Caribe colombiano] se sobrepone lo geográfico con lo histórico, lo social y lo económico".

"Cartografías para un país anfibio" pretende entonces dar razón, por medio de piezas de diferentes colecciones patrimoniales de la Universidad Nacional de Colombia, de los instrumentos de investigación por medio de los cuales la Universidad contribuye de manera determinante a la configuración de ese palimpsesto cartográfico que da satisfactoria respuesta al problema señalado por Fals Borda; problema que constituye sin lugar a dudas la pregunta fundacional de las ciencias humanas en Colombia.



SOBRE LA UTILIDAD Y EL PERJUICIO DE LA HISTORIA PARA LA VIDA

Abril 22 a septiembre 3 de 2017

"Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida" es el título de la segunda Consideración intempestiva (1874) de Friedrich Nietzsche. El mismo Nietzsche nos describe su asunto: "La segunda Intempestiva descubre lo que hay de peligroso, de corrosivo y envenenador de la vida en nuestro modo de hacer ciencia: la vida, enferma por este engranaje y este mecanismo deshumanizados, enferma por la «impersonalidad» del trabajador, por la falsa economía de la «división del trabajo». Se pierde la finalidad, esto es, la cultura".

Bien vistas, las piezas de las Colecciones Patrimoniales de la Universidad Nacional de Colombia, puestas aquí en diálogo, indican un modo de hacer ciencia muy cercano al punto de vista desde el que Nietzsche lanza su crítica. Un modo, en extrema síntesis, que no desprecia su fundamental carácter histórico. Las Colecciones Patrimoniales de la Universidad Nacional de Colombia, a la manera de una fisionomía del mundo de las cosas, entonces, más que conformar aquí una exposición en sentido estricto, se configuran como un espacio de verificación y valoración de un modo propio y fecundo de hacer ciencia.



SELVA COSMOPOLÍTICA REUNIDA. DIÁLOGO Y CREACIÓN COLECTIVA DE LA MACROCUENCA AMAZÓNICA

Septiembre 30 de 2017 a julio 28 de 2018

Es una exposición colectiva e intercultural producida por la Dirección de Patrimonio Cultural de la Universidad Nacional de Colombia. Esta reúne una selección de piezas de tres exposiciones comisionadas y expuestas anteriormente: 'El camino corto' (2012); 'Selva Cosmopolítica' (2014); y 'El origen de la noche' (2016).

En total son 15 piezas que hacen parte de la Colección del Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia que dialogan y se complementan en un mismo proyecto de investigación: la visión de la Amazonía como futuro del mundo. Todas están atravesadas por el interés de generar una reflexión política sobre las acciones enmarcadas en el territorio y la naturaleza, en relación con la metamorfosis que está sufriendo el mundo, cuyos problemas superan sus fronteras y van más allá de los límites geográficos pensados como 'país' y donde el liderazgo debe partir de la sociedad civil y de las organizaciones no gubernamentales, a partir de alianzas internacionales. Y, sobre todo, donde se le da la palabra a la cultura indígena, entendiendo que en su pensamiento se esconde la reflexión, sabiduría y voz fuerte para garantizar la diversidad cultural, las diferentes formas de estar en el mundo y de



entender la relación sagrada con la vida; para al mismo tiempo poder lograr la diversidad biológica necesaria para la supervivencia del planeta tierra, nuestro hogar y el hogar de otras criaturas y seres.

Esta muestra parte del vínculo entre la naturaleza y el hombre bajo el concepto de la cultura amazónica donde lo humano se expresa a través de las diferentes dimensiones, entidades y tiempos paralelos que coexisten en la naturaleza.

"LÁGRIMAS" DE CARLOS MOTTA

Octubre 25 de 2017 a julio 28 de 2018

"Lágrimas" es la instalación del artista colombiano radicado en Nueva York, Carlos Motta, comisionada y producida por el Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia. Integrada por un video de 14 minutos, acompañado de una banda sonora original del compositor Ian Turner, máscaras de cera y objetos de patrimonio científico, para construir un relato sobre el cuerpo y la enfermedad, desde el punto de vista social, cultural y político.

"Lágrimas" es un ensayo visual y musical acerca de las lágrimas como metáforas de la diferencia y la inequidad social y utiliza como base imágenes de objetos de tres colecciones que presentan patologías médicas y representaciones anatómicas: las



ceras de la Colección Museológica de Historia de la Medicina de la Universidad Nacional de Colombia, una colección de precolombinos y una serie de fotografías del Museo de Historia de la Medicina Ricardo Rueda González de la Academia Nacional de Medicina de Colombia en Bogotá, y algunos objetos de la colección personal del médico y antropólogo Hugo Sotomayor. El video reflexiona acerca de la forma como los cuerpos "diferentes" han sido representados y discutidos a través de la historia médica.

"Lágrimas" se acerca a aquello que ha sido categorizado como enfermo, patológico, raro y diferente, y consecuentemente ha sido relegado a las márgenes de la "normalidad". El video ensayo está acompañado por una banda sonora original diseñada por el músico y compositor Ian Tuner basada en "Lachrimae" (1604) de John Dowland, una pieza musical que reflexiona acerca de los tipos de lágrimas desde una perspectiva social y cultural.

TALLER (4 ROJO) ENTRE EL ARTE Y EL CARTEL

Mayo 19 a septiembre 30 de 2018

¿Por qué trascendieron las imágenes del colectivo Taller 4 Rojo en el presente? y ¿De qué manera lo hicieron? ¿Cómo obras de arte o carteles políticos? Estos son algunos de los interrogantes que



surgieron cuando el Taller de Conservación de la Dirección de Patrimonio de la Universidad Nacional de Colombia, intervino las obras del colectivo Taller 4 Rojo; ya que son imágenes que se sitúan en el límite entre: ser obras de arte y el cumplir una función política/pedagógica/comunicativa, cercana al panfleto o al cartel político. Este tipo de apuestas, fueron el medio encontrado por los artistas e intelectuales de los setenta, para responder al abuso del poder y la represión instaurada durante el Frente Nacional.

La idea de realizar una exposición con las obras intervenidas del colectivo Taller 4 Rojo, pertenecientes a las colecciones del Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, y otras que hacen parte de colecciones privadas, es hacer evidente que la conservación/restauración activa los objetos en el presente, al plantearles preguntas.

Esta capacidad de interrogar, conduce reflexiones que sacan a la luz las historias olvidadas por la fragilidad y los caprichos de la memoria. Así mismo, cuestionan la vigencia de las luchas y resistencias retratadas en las obras del colectivo. Al generar un ejercicio de memoria que evidencia la permanencia de las problemáticas, que en el pasado promovieron insurrecciones; frente a las promesas de un Estado caracterizado por prometer mucho pero resolver poco, como medida para mantener su status quo.



DE FRENTE, NACIONAL. DOCUMENTALES DE CARLOS ÁLVAREZ NÚÑEZ

Junio 2 a agosto 5 de 2018

La muestra documental "De frente, Nacional" se entrelaza con Taller (4 Rojo), como una manifestación y registro contra los acontecimientos de la dictadura civil que se conoció como Frente Nacional. Los documentales de Carlos Álvarez Núñez son un reflejo de la situación social, política y cultural que recogen las desigualdades, represión y exclusión que fueron el origen de la lucha armada de los distintos grupos que se alzaron en rebelión. El visitante encontró en "De frente, Nacional" una recordación de la vida colombiana durante los tiempos del "Estado de sitio", que fue el soporte legal para perseguir pensadores, artistas y activistas políticos que exigían participación en la democracia colombiana.

EL TESTIGO. MEMORIAS DEL CONFLICTO ARMADO COLOMBIANO EN EL LENTE Y LA VOZ DE JESÚS ABAD COLORADO

Octubre 20 de 2018 a enero 28 de 2019

A través de un espejo roto, de muchos fragmentos, la exposición recoge el testimonio de uno de nuestros grandes periodistas por



su ética y rigor: un testimonio desde el afecto, con la visión de la humanidad de las víctimas para hacerlas visibles, bellas y dignas, para 'cepillar la historia contra el grano', en la expresión de Benjamin, y desactivar los aparatos de fabricación del odio; para invitar a reconciliarnos, a trabajar por la reconstrucción del territorio, hacer empatía con las personas y con la naturaleza que los actores de la guerra han asesinado y humillado.

LO QUE NO DIREMOS / THE WORDS WE WON'T SAY

Octubre 24 a diciembre 30 de 2018

4 artistas contemporáneos colombianos, Iván Argote, Oscar Muñoz, Carlos Motta y Milena Bonilla, en una iniciativa de Thibault Poutrel.

(Universidad Nacional de Colombia, Bogotá D.C., 2018)



ANEXO 9

La Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán está abierta al público bajo la modalidad museográfica de visitas guiadas y comentadas. En ese sentido la DPC ha realizado los siguientes guiones para visitas guiadas o comentadas:



JORGE ELIÉCER GAITÁN Y EL 9 DE ABRIL DE 1948

A partir del 9 de abril de 2016

Es de Walter Benjamin una extraordinaria intuición respecto a la modalidad de memoria que ha de ser implicada en las conmemoraciones de hechos significativos: "De los que vendrán no pretendemos agradecimientos por nuestras victorias, sino la rememoración de nuestras derrotas". Aquí rememorar tiene un significado muy fecundo y específico; para quien rememora, el pasado tiene la forma de ese

sueño que, recordado al despertarse, ha de ser puesto en relación con el mundo de la vigilia. "Jorge Eliécer Gaitán y el 9 de abril de 1948" dispone diferentes modos de rememoración a partir de los objetos custodiados por la Casa Museo; modos mediante los cuales el pasado converge con el presente en una misma y fecunda vigilia.

LAS MUJERES EN LA VIDA DE JORGE ELIÉCER GAITÁN

A partir del 9 de agosto de 2016

La Casa Museo Gaitán conserva objetos que son expresión de la relación que mantuvo Jorge Eliécer Gaitán con las mujeres que lo acompañaron y determinaron su existencia: su madre, Manuela Ayala Beltrán; su esposa, Amparo Jaramillo y su hija, Gloria Gaitán Jaramillo. La visita guiada "Las mujeres en la vida de Jorge Eliécer Gaitán" pretende establecer el rol que estas mujeres tuvieron en la vida cotidiana, intelectual, cultural y política de Jorge Eliécer y, también, los reflejos que esta indagación pueda tener respecto a la figura femenina a lo largo de la historia moderna de Colombia.

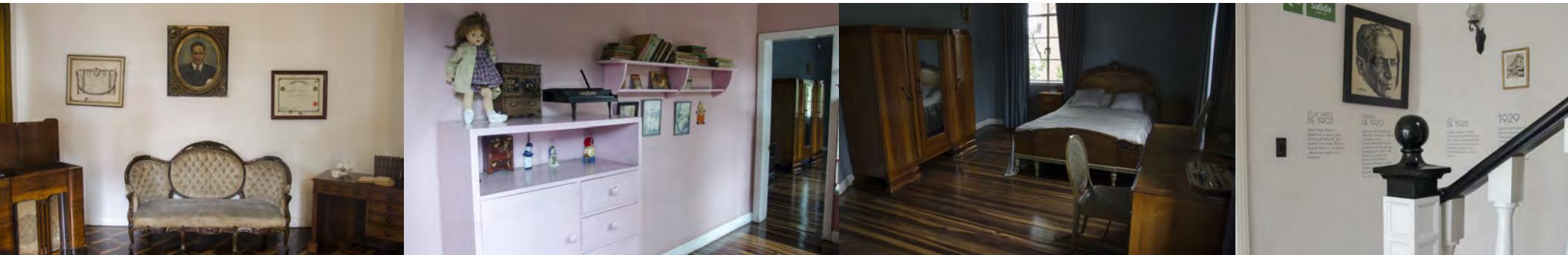
JORGE ELIÉCER GAITÁN Y EL POSTCONFLICTO COLOMBIANO

A partir del 9 de abril de 2017

Parecería evidente que nuestra tradición de cincuenta años de violencias, puede ser leída bajo la rúbrica de una larga traición: durante cincuenta años, por lo menos, todo aquello que estaba destinado a debidas manos –tierras, conocimientos, objetos familiares, actos de justicia, palabras– nunca llegó a ellas o, mejor, fue entregado a manos que no habían sido destinadas para ello.

Este extraviado destino de los objetos, de las tradiciones, de los cuerpos parece ser una de las características de nuestra historia. Que muy pocos objetos lleguen a las manos del heredero al que habían sido destinadas implica no solo la violencia que desvió ese destino sino, también, la extrema necesidad de generar imágenes para un conocimiento histórico en medio de tales extravíos.

La figura de Jorge Eliécer Gaitán ha de ser paradigmática respecto a la posibilidad de reencontrar una tradición política y humana que podamos reconocer como propia en estos momentos de superación del conflicto.



LAS IDEAS DE JORGE ELIÉCER: EL PROBLEMA AGRARIO

A partir del 9 de agosto de 2017

Intentar una explicación de la fundamentación agraria en las ideas de Jorge Eliécer Gaitán implica reconocer que "el problema agrario" es transversal a la política en Colombia por lo menos desde hace 100 años (con la entrada en rigor de la Constitución radical de 1863 casi hasta la culminación del Frente

Nacional). Durante estos años se configuraba lealtad a un partido político según como se presentara la relación del súbdito a la tierra: al cacique, al gamonal, al latifundista, al hacendado, que en tanto controla su producción controla su votación. Entonces, Jorge Eliécer Gaitán como paladín de partido, de restauración del ideal liberal (con la Unión Nacional de Izquierda Revolucionaria - UNIR), ancla su lucha al ejercicio justo por la tierra en toda la década de 1930 como necesaria expresión de su idea política.



LAS IDEAS SOCIALISTAS EN COLOMBIA: JORGE ELIÉCER GAITÁN Y LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

A partir del 9 de noviembre de 2017

El 29 de octubre de 1924 Jorge Eliécer Gaitán Ayala recibe en la Universidad Nacional de Colombia el título de Doctor en Derecho y Ciencias Políticas, con una tesis titulada "Las ideas socialistas en Colombia". El periodo universitario de Jorge Eliécer Gaitán Ayala fue rico en actividades culturales y de conocimiento del país; además de pertenecer a la Sociedad Literaria Rubén Darío, creó el Centro

Universitario de Propaganda Cultural en el que se formaban jóvenes universitarios para dar conferencias y cursos en los nacientes barrios obreros de Bogotá, Cali e Ibagué, así como a campesinos de municipios cercanos a la Capital. En la tesis de pregrado de Gaitán aparece vigorosamente y en forma precozmente ajustada a la realidad todo lo que sería su concepción de la sociedad, la política y la economía.

LOS NACIMIENTOS DE JORGE ELIÉCER GAITÁN AYALA

A partir del 9 de abril de 2018

Hoy que conmemoramos 115 años del nacimiento de Jorge Eliécer Gaitán –y también 70 años de su muerte–, tal vez no sea vacuo o necio preguntarnos por ese espacio real de experiencia que funda un horizonte de expectativa (cuando no de franca redención) y que nos hemos acostumbrado a llamar el pasado. Preguntarnos, mejor dicho, por el pasado en cuanto experiencia (ese profundo sentido de realidad que entraña la necesidad de una ética) más allá, o más acá, de nuestra conformista disposición al recuerdo.

Bajo esta premisa de memorabilidad la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán inaugura el sábado 7 de abril de 2018 una nueva visita guiada que pretenden disponer la conmemoración de una vida como espacio real de experiencia de un tiempo que perdura pues cargado de tensiones, un tiempo que ya no es homogéneo ni vacío; “Los nacimientos de Jorge Eliécer Gaitán Ayala” elabora la posibilidad de una memoria conmemorativa ya no solo cíclica y luctuosa, sino también y sobre todo, profundamente transformadora.

(Universidad Nacional de Colombia, Bogotá D.C., 2018)



Dirección de Patrimonio Cultural

www.patrimoniocultural.bogota.unal.edu.co / (57) 1 3165562

Carrera 30 # 45 - 03 . Ciudad Universitaria, Universidad Nacional de Colombia - Edificio 104