Capítulo 1

El museo en sospecha crítica

Incidencias entre prácticas artísticas en la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán

Catalina Hoyos

Magíster en Museología y Gestión del Patrimonio (UNAL) ,Maestra en Artes Plásticas y Visuales (UNAL). Miembro del departamento de educación en el Museo Nacional de Colombia. Miembro de la Red Latinomericana de Investigación-Creación RedLIC.
E-mail: ghcatalina@gmail.com

Resumen

La palabra *museo* adquiere significados diversos para las personas según el origen de la imagen que construyen, sea de una experiencia propia o mediática, del conocimiento de definiciones oficiales, e incluso, de debates conceptuales y teóricos sobre los museos. El significado se expande en la medida en la que los museos son pensados en múltiples formas. Entenderemos que no es igual un museo nacional con colecciones que pretenden abarcar identidades nacionales, a un jardín botánico conformado por colecciones vivas, o a una Casa Museo que procura mantener la memoria de quien la habitó. Tampoco es lo mismo referirse a un museo tradicional del siglo XIX con particulares formas de organizar las colecciones y restringidas condiciones de comportamiento dentro de él, o a un centro de interpretación de patrimonio natural creado en el siglo XXI, en donde las relaciones emocionales y afectivas de los públicos favorecen el reconocimiento de los valores naturales que se vivencian.

Palabras clave:

Casa museo, crítica institucional, investigación creación, museología, prácticas artísticas.

En las reflexiones sobre lo que acontece en los museos es relevante tener en cuenta la tipología, el origen histórico, social y la naturaleza de lo que denominamos museo, pues todas las acciones que surjan para o desde estas instituciones están en varios sentidos cruzadas por aspectos determinantes en la percepción y experiencias que generan en las personas.

En este texto, la mirada está dirigida a la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán, la cual alberga en Bogotá un interés particular por preservar la memoria de una de las figuras políticas más emblemáticas del siglo XX en Colombia. Al tener un origen histórico que enmarca diferentes procesos y luchas sociales, la comprensión del devenir histórico institucional de este espacio contrasta e influye en sus propias dinámicas de funcionamiento y en las lecturas de sus públicos en la actualidad.

La exposición *En sospecha* fue un acontecer en este museo que, durante una semana, provocó diversas lecturas y experiencias, no solo para los visitantes, sino también para quienes desde la investigación-creación promovieron diálogos y prácticas artísticas con los discursos, la museografía, las narrativas y las memorias de la casa.

Este texto pretende reflexionar desde la particularidad de dos obras, *Calle ilustre* y *Shifting*, que fueron propuestas como instalaciones artísticas en espacios de la Casa Museo. Conocer las razones e intenciones de las gestoras permite aclarar los lugares de vinculación entre sus creaciones y la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán, bajo la sospecha de que estas fueron propuestas de crítica hacia la institución, o superposiciones a estructuras con diversos niveles de percepción y lectura. Teniendo en cuenta la particularidad de la disposición de objetos e imágenes de las obras artísticas en relación directa con los espacios y colecciones de la Casa Museo, la experiencia de la exposición integra a todos los elementos que la conforman de manera inevitable y tal vez intencional, provocando lecturas sobre el pasado histórico y social que se encuentra contextualizado en el formato museográfico de la Casa Museo.

Vale la pena, por último, observar las incidencias que estas prácticas artísticas tuvieron en la Casa Museo, pues su acontecimiento genera movilidad tanto para las exploraciones de la investigación-creación como para los museos.

La casa como museo: el poder de definir la historia

En la historia reciente de los museos, hace menos de cien años, un punto de inflexión importante se establece con la agremiación y oficialización de instituciones internacionales que instauran y regulan las dinámicas, debates y políticas dadas desde el concepto mismo de museo. Entre los muchos giros dados en la segunda mitad del siglo XX, fue determinante la apertura de la definición de museo hacia variantes tan diversas como los zoológicos, los paisajes, los espacios industriales, los sitios con valor arqueológico, los jardines botánicos, la ciudad y las casas museo.

Antes de ser denominados bajo la categoría de *casa museo*, los monumentos antiguos y los inmuebles históricos de exhibición en Europa fueron protegidos desde el siglo XIX por leyes y actas estatales. Como lo señala Staniforth (2012), este tipo de museos fueron administrados por instituciones públicas o agremiaciones ciudadanas, en muchos casos ante la urgencia de su inminente venta o derrumbamiento en pro del desarrollo económico, por falta de recursos para su subsistencia y manutención, o como falta de reconocimiento y asignación de valores estéticos o históricos. Definitivamente, la consciencia de protección respondía a un interés por la preservación de la historia de varios siglos en territorios europeos.

Para la misma época, hacia finales del siglo XIX en Colombia, la protección jurídica a este tipo de inmuebles-monumentos se inició, según Barbosa (2012), en 1886 bajo las consideraciones de conservación y relevancia por haber sido la vivienda de algún prócer de la independencia o por estar relacionados con algún hecho histórico, con lo que se responde a un deber patrio e interés estatal y público por mantener

los valores históricos de la nación (p. 136). Si bien las primeras adquisiciones por parte del Estado (como la Quinta de San Pedro Alejandrino donde murió Simón Bolívar, o la Quinta de Bolívar donde residió en Bogotá) se hicieron a finales del siglo XIX y principios del siglo XX respectivamente, la denominación *casa museo* se empieza a emplear desde la década de 1960. Aunque no están estudiados aún los tránsitos históricos nominales de este tipo de museos en Colombia, se puede considerar la correspondencia de la expresión *casa museo* como una injerencia política en determinaciones culturales sobre la identidad desde discursos históricos.

El ámbito internacional ha generado una gran influencia en las determinaciones políticas de todos los países. Justamente en el decenio de los sesenta, asociaciones de trabajadores de museos del mundo dan cuenta del alcance e interés en las casas museo y logran finalmente, en 1998, obtener un reconocimiento por el Consejo Internacional de Museos (Pinna, 2001) para la creación de un comité específico que agremia, teoriza y reconoce como museos a las casas históricas conservadas en condiciones originales o como reconstrucciones escenográficas, teniendo en cuenta desde la estructura arquitectónica hasta el conjunto de bienes muebles pertenecientes a las personas que la habitaron o que fueron representativos de la época.

El caso de la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán ejemplifica las transiciones e intereses históricos nominales, al ser primero designada como monumento nacional por un documento oficial expedido en 1948 (directamente por el entonces presidente de Colombia Mariano Ospina Pérez), con el interés de consagrar la casa a la memoria de Jorge Eliécer Gaitán, a ser el lugar de su sepultura y formarla como «museo destinado a conservar la biblioteca y los objetos que recuerden la vida y las actividades públicas del doctor Gaitán» (Decreto 1265, 1948). En el cambio de monumento nacional a Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán, como hoy es conocida, este espacio ha tenido una larga y polémica trayectoria.

En primer lugar, hay que conocer que el Decreto fue expedido el 17 de abril de 1948,

pocos días después del asesinato del líder político, como una respuesta ante la revuelta popular que, a su causa, se presentaba en varias regiones del país y ante la exigencia de la renuncia presidencial que reclamaban los partidarios del liberalismo y los movimientos izquierdistas que veían en Gaitán una representación legítima, pero perseguida por la organización conservadora en su posición de poder. Entre ellos, su esposa, Amparo Jaramillo, un día después del homicidio sacó el cuerpo de Gaitán de la clínica a la que fue llevado y lo trasladó a su casa impidiendo su salida hasta no darse la dimisión del presidente Ospina. Esta fue la acción que provocó el decreto y que, según Gloria Gaitán, su hija, no tenía otra intención que «quebrar la resistencia» (Gaitán, 2020). El documento fue un gesto de autoridad institucional que, en la sombra de la asignación de valores históricos, utilizó las figuras de monumento y de museo como protección y defensa de intereses. Pareciera que la musealización inmediata y la esperanza de mantener simbólicamente viva la figura de Gaitán pudo en un principio calmar a la gente. La musealización, entre sus dinámicas de selección, recuperación y conservación de la memoria, es en sí un acto de poder; este «es altamente eficaz, en la medida que la memoria se despolitiza, es decir, se ve esta como un proceso neutro y objetivo, pero que como producto de un consenso esconde unos ciertos intereses políticos» (Sarmiento, 2018, p. 4).

Al ser declarado monumento nacional, la casa queda en posesión del Estado y al designio de la Alcaldía de Bogotá (Decreto 1371 de 1948). Su expropiación ocurre hacia finales de 1948, después de los intentos fallidos de negociación con Amparo Jaramillo, a quien en todo caso designaron como miembro de una junta para determinar las acciones y obras a realizar en el lugar. El gobierno, respaldado en la Constitución Nacional, «estima de urgente necesidad por motivos de utilidad pública» (Decreto 3846 de 1948) la expropiación para llevar a cabo las obras que constituyan el museo y monumento, pero estas obras nunca tuvieron lugar. En 1966, en el gobierno de Guillermo León Valencia, se reglamenta finalmente el Decreto de 1948 que por primera vez la denomina *casa museo* y se define la construcción del Centro Jorge Eliécer Gaitán, que estaría conformado por una

plaza con jardines, una estatua a su nombre y la edificación de una biblioteca de ciencias sociales, con recursos asignados en el presupuesto del Ministerio de Educación. Dicho ministro fue designado miembro de la junta directiva junto con el de Obras públicas, el rector de la Universidad Nacional de Colombia, el Alcalde Mayor de Bogotá y la única descendiente de Gaitán (Decreto 1948, 1966).

Con el nombramiento manifiesto de la Casa Museo y la dirección de Gloria Gaitán, se renuevan las intenciones iniciales de musealización del espacio que, en décadas anteriores se había consagrado como mausoleo, pues el cuerpo de Gaitán nunca salió; sino que estuvo enterrado por cuarenta años en lo que fuera la sala de su casa y era visitado cada 9 de abril por grandes agrupaciones de seguidores, pues en diciembre del año de su muerte dicha fecha fue declarada como «día de duelo para la República» (Ley 45, 1948). Pero las intenciones no fueron suficientes y quedaron en el papel; tendrían que pasar otras dos décadas y otros dos documentos para visualizar una cercana concreción del proyecto. Para 1976 ya se habían comprado los predios aledaños a la casa Gaitán, pero aún no se habían demolido y se estimaba su uso educativo mientras «se realizaban los fines previstos» (Decreto 87, 1976). Más contundente aún fue la Ley 34 de 1979 con la que se construyó el Centro Jorge Eliécer Gaitán como una fundación que, si bien estando adscrita al Ministerio de Educación, tenía fines de investigación, formación y divulgación científica y cultural, con una serie de objetivos y funciones encaminadas a la honra y memoria del caudillo Gaitán y la conformación de la identidad nacional. Para lograr estos fines se creó el ambicioso proyecto de un «complejo cultural del cual dependerán la casa museo existente, un museo de las luchas populares, una biblioteca denominada Enrico Ferri, el Instituto de Investigaciones Folclóricas, la Escuela Nacional de Arte Dramático y el teatro» (Decreto 87, 1976, Artículo 10). Se especificaron las procedencias de los recursos para su presupuesto y las labores de acción de cada ministerio, así como las de vigilancia y control jurídico. No tan sorpresivamente, esta ley hizo una importante modificación de la junta directiva, pues nombró como nuevo miembro directamente al presidente de la República, Julio César Turbay, y retiró el poder de voto, aunque no

de voz, a su directora Gloria Gaitán, quien para el momento llevaba un amplio recorrido político en el país. Esta determinación expone, como dice Sarmiento (2018), intereses políticos detrás de la oficialización y organización de los discursos de la memoria y la identidad.

El mismo año de la promulgación de esta última ley se adjudicó la creación del proyecto arquitectónico a Rogelio Salmona, quien en 1983 entregó la propuesta final y, ante los ojos incrédulos de muchos, la fase de construcción inició en 1988, fecha en la que, además, se exhumaron los restos de Gaitán y se volvieron a enterrar, o a «sembrar», en un jardín contiguo a la casa. Consciente y cercano a las ideas promulgadas por Gaitán, el arquitecto tuvo en cuenta en su diseño un espacio para dar lugar a los rituales y conmemoraciones que cada año congregan a muchas personas en este sitio.

El barrio Santa Teresita tuvo una transformación con este proyecto. A principios de los años treinta era el lugar de residencia de la clase media alta. Pero para finales del siglo la ciudad ya se había expandido, lo que trasladó las preferencias residenciales hacia el norte, mientras que en el centro de la ciudad quedaron los recintos culturales más importantes. El Centro Cultural Jorge Eliécer Gaitán, concebido desde la intención de lo público, resaltó en la cuadra y en el sector, pues Salmona pretendía integrarlo en la ciudad (Salazar, 2010). La construcción, aunque dilatada, tuvo continuidad y una nueva reestructuración administrativa en 1994. Así, la fundación pasó a denominarse Instituto Colombiano de la Participación Jorge Eliécer Gaitán (Colparticipar), compuesto por el complejo arquitectónico Exploratorio Nacional y la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán. Sus funciones principales se enfocaron en la promoción de la participación ciudadana (Decreto 351, 1994).

Con una estructura interna, más elaborada, se esperaba que el proyecto tuviera una próxima finalización y, aunque una última ley en 1998 asignó recursos para este fin, nuevamente, en esta historia desgastada en intenciones y procesos inconclusos, el diseño de Salmona fue modificado en varios aspectos, las contrataciones para la obra se detuvieron y se abandonó hasta el día de hoy. Durante el gobierno de Álvaro Uribe, en 2004 se

liquidó el Instituto Colparticipar, se embargaron los bienes muebles (pues la expropiación de 1948 se refería únicamente al inmueble) y, finalmente, en 2005 el Ministerio de Educación entregó en comodato a la Universidad Nacional de Colombia todos los patrimonios que lo conformaban y la misión de reiniciar las obras inconclusas. Esta serie de sucesos es lo que mantiene aún un conflicto por la potestad legal que reclama Gloria Gaitán.

Aquí comienza otra historia para la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán, pues pocos años después fue reabierta y en 2007 administrada por el recién conformado Sistema de Patrimonios y Museos de la Universidad Nacional, que construyó el discurso y las políticas internas con un interés museológico. En el plan estratégico de 2010, se establecieron las líneas de acción, entre ellas la conservación, la consolidación como espacio académico, la investigación constante sobre los aportes gaitanistas, el contexto del siglo XX y el reconocimiento de los públicos encaminado a la elaboración de acciones de sensibilización, conocimiento y reflexión. Se definió como misión, además de resaltar la memoria de Gaitán, «fomentar reflexiones en torno a la historia política del país, a partir de la investigación y divulgación de sus aportes académicos, políticos y sociales» (Fonseca, 2010, p. 15).

De acuerdo con el informe de estancia de Alejandra Fonseca realizado en 2010 (como parte del proceso evaluativo de la Maestría de Museología y Gestión del Patrimonio de la Universidad Nacional), se conoció que el porcentaje de exhibición de la colección era aproximadamente de un 80 %, entre los cuales se integraron elementos, tanto de la vivienda cuando estuvo habitada, como de la oficina de Gaitán. Por otra parte, un estudio de públicos realizado en 2008 por el Sistema de Patrimonio Cultural y Museos Universidad Nacional de Colombia, la Casa Museo contaba con una afluencia entre 5000 y 7000 personas anuales, en su mayoría escolares y universitarios, pero también se encontraba un porcentaje importante de adultos mayores, con quienes se tuvo intención de fomentar el interés histórico reconociendo sus saberes y propiciando el diálogo intergeneracional. Estos públicos fueron involucrados con propuestas de recorridos

diseñadas a través de proyectos específicos y programación de actividades. Además, la Casa Museo contaba con una propuesta de investigación, comunicación y divulgación.

Bajo esta dirección se realizó en 2014 la última renovación museográfica que tuvo la Casa Museo, con la intención de ampliar el contexto histórico del siglo XX, intervenir algunos aspectos narrativos y ampliar los espacios para mayor accesibilidad de los públicos, lo que implicó la integración de infografías, recursos multimedia y la reorganización de objetos (Universidad Nacional de Colombia, 2014). En 2015 el Sistema de Patrimonios y Museos de la Universidad fue desintegrado y se conformó otro esquema administrativo bajo el nombre de Dirección de Patrimonio Cultural. Como se mencionó anteriormente, las transformaciones institucionales repercuten en las acciones con procesos de largo aliento. Al estar a cargo de la Universidad Nacional de Colombia, los recursos son apenas suficientes para el mantenimiento básico de la Casa Museo y se sabe que la precariedad económica para inversión de estructuras inmobiliarias es una carencia en la institución, por lo que el complejo cultural que se construyó en 1988 estará por más años en su estado inicial de ruina.

Si bien la Casa Museo no cuenta con un espacio para exposiciones temporales ni para el desarrollo de actividades académicas con sus visitantes, se ha mantenido activa con recientes propuestas de recorridos temáticos especializados y la exhibición de propuestas artísticas como *En sospecha,* o la más reciente *El mapa. El siglo: conjuros y cartografías*.

Las prácticas museológicas y las prácticas artísticas contemporáneas son una gran alternativa para activar y movilizar espacios como las casas museo. En esta tipología hay una gran variedad que depende de quién o quiénes fueron los habitantes de las casas y las intenciones históricas y museológicas que se pretendan con ellas. Sin embargo, aun cuando sean recreaciones de la realidad, las propuestas museográficas en su intervención espacial y los guiones curatoriales en su construcción narrativa pueden tener bastantes limitantes, tanto para las exploraciones de exhibición como para los públicos visitantes.

Lo anterior se da en razón a que en muchos casos se da prioridad a la conservación de las —ojalá— inalterables memorias, valores y significados históricos que se resguardan en su conjunto. Todas las acciones que tienen lugar en los museos están también interceptadas por múltiples líneas históricas que, junto con la narrativa y el discurso, construyen las lecturas, interpretaciones y reflexiones que completan las percepciones y experiencias en el espacio museal.

Las conjeturas del color

Las propuestas artísticas temporales, como la exposición *En sospecha*, llegan con una refrescante mirada subjetiva, con intenciones participativas y abren espacios de posibilidad de creación y revaloración tanto para los ámbitos «oficiales»[01] de circulación artística, como para las experiencias que se generan en la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán. La articulación emerge de los impulsos de creación y de los deseos que devienen en investigación, no como una acción, sino como una forma de estar en la vida con las inquietudes propias ante el mundo y ante lo que en muchos ámbitos moviliza el hacer, el sentir y el pensar.

Al ingresar a la Casa Museo se devela un espacio que, pese a estar musealizado, conserva la familiaridad en el ambiente. Ante cada paso parecen emerger las imágenes de una cotidianidad íntima, lejana en el tiempo, pero cercana en experiencias, en las formas de habitar.

El espacio y los objetos albergan una integridad experimentada en la corporalidad bajo afinidades y vinculaciones humanas. La habitación de infancia de una niña es un espacio que despierta curiosidad por la cercanía a elementos culturalmente comunes: los colores, los tamaños y la organización materializan en forma de juguetes y muebles la vida y la infancia. Esta experiencia

01 Los espacios oficiales son aquellos que determinan y miden el tipo de productividad según los parámetros de investigación-creación y de evaluación de la generación de conocimiento producido por las disciplinas creativas. En el ámbito colombiano es regulado por entidades estatales como el Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación y las asociaciones académicas de facultades.

completamente envolvente y corpórea no está en ningún otro lugar de la casa; fue el punto de partida de un grupo de estudiantes, diseñadores gráficos y de moda, para profundizar en reflexiones sobre procesos creativos. Más allá de los usuales parámetros objetivos, se preguntaron por la subjetividad de las experiencias y los resultados plásticos en la investigación.

En lo corpóreo el sentir y la percepción o interpretación no son dos partes separadas de un mismo elemento, como se pensaba en la época de Descartes; hacen parte de una estructura integrada e indivisible en experiencias complejas que puede expresarse o ser traducible a diversos lenguajes (Damasio, 1994). Persuadida por las ideas provenientes de la psicología, la docente Claudia Zuluaga, a cargo de la asignatura Contextos de la Imagen Contemporánea (Corporación Unificada Nacional de Educación Superior), propuso a sus estudiantes la exploración de medios para acceder a estos lenguajes y crear conocimiento de forma colectiva a partir de las experiencias cotidianas que además les permitiera la flexibilidad de adaptar sus prácticas al programa de la asignatura. El color fue el medio didáctico en el proceso de aprendizaje y el elemento base de la investigación-creación (Zuluaga, 2020).

El sentido de la obra-creación en un proceso de aprendizaje de diseño fue claro para los estudiantes. La relación epistémica entre diseños y artes plásticas comparte elementos comunicativos comunes y transversales en la construcción de mensajes que excede a los tecnicismos, para posicionarse desde la experiencia primaria corporal (Díaz, 2019).

En la habitación de infancia de Gloria Gaitán los colores claros predominan en el espacio; estos, como diría Merleau-Ponty (1993), tendrían en sí mismos una virtud significativa:

> El cuadro, más allá de los datos de los sentidos, la palabra, más allá del lenguaje constituido, ha de tener por sí mismo una virtud significativa, sin referencia a un significado que existe para sí, en el espíritu del espectador o del oyente. (p. 398)

Figura 1

Calle ilustre

Nota. Instalación objetual presentada por Claudia Zuluaga y colectivo de estudiantes (2019). 2000 dulces artesanales dispuestos sobre la cuna y a modo de cortinilla en el ingreso del cuarto que habitó Gloria Gaitán en su infancia. Fotografía del archivo del Buffet Artístico «Los Serios» (2019). © 2020 Buffet Artístico «Los Serios». Impresa con permiso del autor.

Justamente, la consciencia de los estudiantes y la docente en sus experiencias con los colores y el espacio generó en ellos una serie de asociaciones que resultaron en la composición de una instalación. Lo complejo del ejercicio fueron los acuerdos del significado común, porque, como cualquier elemento perceptivo, el acuerdo es susceptible de ser juzgado y definido por parámetros culturales heredados, asignaciones sociales y memorias subjetivas o emocionales. En el caso del color, la experiencia sensible puede ser intervenida por la preferencia de su uso en elementos cotidianos como la ropa, los objetos y hasta los espacios que se habitan. Tal como lo mencionan González y Sueiro en su artículo sobre el uso del color en la infancia (2017), las preferencias del color tienen como base un condicionamiento contextual que puede influir en la consolidación de estereotipos de género, como se evidencia en la selección museográfica de la predominancia del color rosa en la habitación de infancia de Gloria Gaitán.

Si bien el colectivo de la docente y los estudiantes no asumieron el color del espacio desde el punto de vista crítico respecto a discursos de género, sí lo relacionaron con las representaciones de su infancia y sus propias memorias, que vincularon desde lo sensorial con dulces y alegres recuerdos personales (figura 1).

En la instalación utilizaron 2000 dulces artesanales, una parte dispuestos a modo de cortina alrededor de la puerta de ingreso de la habitación, otros ubicados dentro de la habitación y sobre la cuna rosada. La sobreposición de los elementos evoca inevitablemente una temporalidad distinta a la del espectador que experimenta la instalación. Tanto la cuna como los dulces nos recuerdan una época en la que las técnicas artesanales culinarias y los oficios tradicionales (como la carpintería) tuvieron un lugar importante en los centros urbanos, antes de la aparición de nuevos materiales y procesos propios de la industrialización. Hoy esas prácticas, reducidas a un aprendizaje heredado, se hacen visibles durante las épocas de ferias y fiestas tradicionales de los pueblos colombianos. Precisamente, esta fue la remembranza y las evocaciones que el colectivo propuso con su creación *Calle ilustre*.

Una última lectura contrasta con las intenciones iniciales de la instalación y también las abarca. La sobreposición de elementos señala un espacio que fue habitado, un espacio donde creció una persona: la hija de Gaitán. Además de los significados del color, se suman los significados de la casa de un líder político asesinado, de una familia que fue despojada de sus pertenencias, de una situación jurídica irresuelta. No es cualquier cuarto de infancia y los objetos que están allí no son cualquier juguete; pertenecen a la memoria de una mujer viva que ha buscado mantener vigente el pensamiento y las luchas de su padre. Los objetos cargan en sí los signos de la memoria que no quiere ser borrada y de las disputas que en ellas siguen presentes.

El espacio del museo enmarca las formas y discursos interpretativos sobre un pasado común. En su origen contextual, el museo es susceptible de ser reinterpretado desde la temporalidad presente y todo aquello que acontezca entre sus definiciones espaciales o conceptuales es susceptible de transformarse en una compleja trama de símbolos, discursos y construcciones narrativas.

En el espacio íntimo del armario

Varias son las capas que componen las interpretaciones en los museos. Ningún elemento que ingresa a su espacio es neutral y ningún objeto que se encuentra dentro de estos carece de información. Adriana Cárdenas fue consciente de esto cuando decidió llevar una propuesta ya elaborada a la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán. Su obra, que partió de la investigación y de la observación, no siguió unos parámetros de creación lineal, sino que se fue construyendo con las referencias que aparecieron ante sus inquietudes.

Shifting ya tenía un proceso creativo concreto en una serie de imágenes y videos cuando ingresó a la Casa Museo, pero logró una integración al ser estas ubicadas en el espacio. En sus palabras, se volvieron «obras vivas» (A. Cárdenas, comunicación personal, 2020). Su participación -comenta- la realizó sin conocer la especificidad del lugar de exhibición. Fue entonces un encuentro sorpresivo el que tuvo al llegar a la Casa Museo y encontrar en ella espacios

íntimos y privados, como la habitación y todos los objetos que en ella se conservan. El armario fue el elemento que Cárdenas relacionó de forma evidente y directa con sus imágenes, porque «el espacio interior del armario es un espacio de intimidad, un espacio que no se abre a cualquiera» (Bachelard, 1965, p. 83). El armario alberga el vestuario y los objetos de cuidado personal; que hacen parte de la configuración de la imagen ante sí mismo y ante el mundo. Abrir el armario de alguien es, entonces, develar la construcción de elementos que configuran su identidad.

En el espacio de lo cotidiano se hallan complejos temas que pueden ser analizados desde una mirada contextual, pues pertenecen a construcciones culturales y sociales amplias. Las elecciones del vestuario están en parte determinadas por unas preferencias constituidas en normas sociales aceptadas, que se expresan en formas definidas. Así, por ejemplo, las identidades de género son expresadas en maneras convencionales y conservadoras, con prendas de vestir específicamente diseñadas desde un sentido binario: lo masculino y lo femenino. La complejidad subyace en las resistencias que transforman estos límites y definiciones, al flexibilizar las nociones existentes. Estas son las inquietudes que movilizan la investigación de Cárdenas al espacio de la resistencia y la desestabilización del orden que, según Judith Butler (2002), se presenta en las expresiones abyectas de quienes proponen formas distintas a los discursos normativos y determinadores de la identidad.

En las variaciones visuales fotográficas de Cárdenas estas resistencias adquieren un lugar simbólico en una prenda masculina, a través de las exploraciones de la tensión que el diseño puede imponer en las decisiones expresivas de los hombres (A. Cárdenas, comunicación personal, 2020). Las formas alternativas de masculinidad, flexibles a la sensualidad por años vetada, develan las tensiones existentes ante el cambio, la movilización del cuerpo hacia espacios desconocidos que, por una parte, producen sensación de libertad, y por otra, la cohíben. Solo en el espacio íntimo el armario de cada persona es testigo de estas continuas negociaciones de las que nos habla *Shifting*. Pero las imágenes que nos presenta Adriana Cárdenas ubican las disputas

íntimas y sociales en el espacio público. Los muros con grafiti de las fotografías y la imagen urbana de los videos son testigos de un resquebrajamiento de la estructura, de las expresiones abyectas de las que nos habla Butler.

Las imágenes superpuestas en el armario abierto tienen otras resonancias en la interpretación, si se tiene en cuenta que el portador de las prendas y dueño de los objetos que allí se conservan fue Jorge Eliécer Gaitán. Su pensamiento político marcó a varias generaciones, al ser desde joven una figura pública reconocida. Los discursos y el movimiento a favor de la justicia social integraron las voces de sectores sociales excluidos y separados de los espacios democráticos. Su populismo alcanzó lugares anteriormente ignorados de la sociedad en múltiples regiones del territorio colombiano. En cuanto a las mujeres, Gaitán y varios miembros del gaitanismo manifestaron en repetidas ocasiones y en diferentes escenarios su apoyo a las luchas de las agrupaciones activistas feministas emergentes desde principios del siglo XX y esto generó la unificación de estas fuerzas al movimiento. Así lo expresa John Green (1996) en su texto *Mujeres*

Figura 1

Calle ilustre

Nota. Instalación fotográfica y video presentada por Adriana Cárdenas (2019). Proyectada en una de las habitaciones de la Casa Museo Gaitán. Fotografía del archivo del Buffet Artístico «Los Serios» (2019). © 2020 Buffet Artístico «Los Serios». Impresa con permiso del autor.

radicales: el voto y la participación femenina en la política gaitanista: «Su conciencia de los puntos de contacto existentes entre la lucha por el voto femenino y el énfasis gaitanista en la democracia era compartida por cientos de miles de colombianas» (p. 170). Aunque el derecho a la democracia y el voto femenino fueron las banderas de estos movimientos, se tuvo claro que la democracia incluía el reconocimiento de sus derechos patrimoniales, económicos, laborales y la libertad en decisiones (incluso en su forma de vestir). Es cierto que hacia la mitad del siglo pasado los discursos de género aún no salían a la luz, pero las luchas por la equidad y la libertad en las decisiones de las mujeres tenían la legitimidad que tiene hoy el reconocimiento del derecho a decidir las maneras de expresar y entender el género.

Por un lado, la interpretación histórica que pueda realizarse en los museos propone revisar los hechos del pasado desde las lógicas que los originaron y en las que se desarrollaron. Por otro lado, las interpretaciones de propuestas creativas suscitan múltiples dimensiones de relación que se establecen entre imágenes y experiencias sensibles con elementos de contextos específicos.

Percepción crítica

La exposición *En sospecha*, por sus particularidades temporales y espaciales, relacionó varios elementos, capas o nodos, que en suma construyen una compleja trama de experiencias, lecturas y participación. Una primera capa de lectura reside en los conocimientos previos de los públicos que visitaron la exposición, su relación con la ciudad, sus experiencias en otros espacios expositivos, las nociones sobre la Casa Museo y las emociones que les suscitan las temáticas contenidas. Todo esto visto desde una perspectiva educativa, que en los museos se fortalece desde las teorías y discursos pedagógicos. Esta reconoce que los aprendizajes y experiencias en el espacio museo tienen en cuenta la novedad a la luz de lo conocido. A esto se suma la obra que en el museo materializa las investigaciones y el hacer de las prácticas artísticas. Estos elementos

plásticos, en la experiencia del lugar y en su duración en él, se reconocen como integración o sobre posición de elementos: los de la Casa Museo con los diversos formatos creados en algunos casos específicamente para el espacio. Así sucedió con la obra *Calle ilustre,* en la que el dulce es el elemento clave que señala el color como experiencia, código, significado y recuerdo. O bien aquellas imágenes autocontenidas que, atravesando las fronteras espaciales de la casa, complementan y transforman su propio discurso, como fue el caso de *Shifting*, formalizado en fotografías y videos enmarcados y mimetizados en el espacio.

Estas obras fueron originadas de maneras distintas. Su producción responde a procesos creativos y de investigación que no persiguen fórmulas definidas, sino que responden a deseos, motivaciones, inquietudes y expresiones de los sujetos que las conforman. La práctica artística de una colectividad o la de un solo individuo, aunque aparezca en el espacio por medio de bitácoras o presencia directa de los creadores, es una capa mucho más compleja de evidenciar, pero su esencia permanece visible en la obra.

En su relación espacial, las obras están en contacto directo con los objetos de la Casa Museo. Estos elementos comprenden en su conjunto las memorias, valores y significados históricos que pueden tener diferencias para el discurso museológico[02] construido desde la institución, para las memorias de Gloria Gaitán (quien habitó ese lugar y dio funcionalidad a los objetos), para los seguidores gaitanistas o para las nuevas generaciones de personas que no vivieron en el contexto social de principios del siglo XX. Así mismo, al inmueble que congrega las disímiles memorias le son asignados valores arquitectónicos, urbanos y significados históricos que lo han mantenido en pie por casi un siglo. Esta casa, a su vez, comparte el espacio con una estructura en ruinas que intriga por su arquitectura. La experiencia en la ciudad, en el barrio Santa Teresita, no puede obviar la extraña

02 El discurso museológico hace referencia a todas aquellas acciones y conceptos que dan una definición y límite a lo que acontece en espacios museales: desde decisiones específicas que asumen sus profesionales o la institucionalidad a la que pertenecen. Por otra parte, la museografía, como plantea Betancourt (2012), se puede definir «como una figura aplicada de la museología que comprende el diseño e instalación del espacio expositivo» (p. 24).

relación entre la Casa Museo y esta estructura de ladrillo. Ambas, desde el momento en que son vistas, demuestran en su apariencia física un devenir histórico que, aunque menos visible, es un nodo fundamental porque evidencia las dinámicas y las relaciones sociales, políticas, económicas y museológicas que siguen transformando su sentido en el mundo.

Todos los nodos, capas y elementos se relacionan e interceptan influyéndose los unos a los otros. Se puede decir que inciden en sus dinámicas propias de ser contenedores y conexiones temporales, espaciales y experienciales. En conjunto conforman un complejo constructo de múltiples dimensiones que, con diversas variaciones en su devenir presente y futuro, son susceptibles de transfigurarse en sentido y forma e incidir correlativamente.

Incidencias institucionales

Por último, es relevante observar la propuesta de exhibición que originó toda la serie de conexiones que se ha procurado reflejar en el texto. La organización de quienes programaron y crearon la propuesta responde a intereses académicos de situar en una exposición a la investigación desde las artes y poner en cuestionamiento los formatos de los procesos que originan y dan sentido al conocimiento que se crea. De esta manera lo mencionan Gutiérrez y Burgos (2019) en el texto que introduce la exposición: «Este evento se plantea, así, como un espacio académicamente discernible en relación con las tensiones que genera la investigación creación: la crisis del conocimiento situado, las condiciones de replicabilidad de la investigación artística y la medición de resultados» (p. 2).

Desde el momento en que es enunciado y percibido como práctica artística, el evento entra en los discursos institucionalizados del sistema del arte, entendiendo que esta institucionalización, como lo señala Andrea

Frasser (2005;2016), no implica asimilar y aceptar las formas de producción, representación y evaluación impuestas por normativas de poder públicas o privadas, sino las resistencias que surgen como crítica ante estas mismas dinámicas desde una posición inmersiva en la institución, a modo de exhibición. Para entender el planteamiento de Frasser es necesario asumir el lugar de la institución del arte, que no se define en la materialidad física de un museo o academia. No es un espacio físico del que se pueda separar una persona; es «la totalidad del campo del arte como universo social» (p. 18) que implica relaciones sociales y económicas. Según la autora, eso quiere decir que la institución es algo que los participantes del campo del arte incorporan desde unos marcos conceptuales y perceptuales que se interiorizan y expresan en discursos sobre lo que consideran que es arte.

La institución es el discurso que los organizadores entienden como evento o exhibición de prácticas artísticas, solo por el hecho de nombrarlas como tal. En el sentido en que *En sospecha* surge como una alternativa de un grupo de personas ante los modelos esperados de la investigación académica en artes, los investigadores-creadores asumen una postura crítica sobre los indicadores evaluativos con los que consideran son medidos los conocimientos artísticos que se generan en sus prácticas, incluso cuando estas prácticas las hagan diseñadores y no solo artistas plásticos.

Se puede decir, entonces, que el auto cuestionamiento como práctica misma confiere al evento, a la exposición, un sentido de crítica institucional, no porque se critique a la «institución-museo» (pues ninguna de las obras analizadas lo propone de manera directa), sino porque, inmersos en la dinámica de producción y exhibición, resisten a un modelo e instrumentalización por parte de la academia. Refiriéndose a esta situación que se replica en el espacio latinoamericano, Pinochet (2016) lo expresa de forma muy clara:

> Más que desacreditar lo instituido o demostrar en qué medida los museos son vehículos de la hegemonía cultural, los agentes artísticos latinoamericanos han encontrado en la creación de (pequeños) modelos institucionales

> independientes —frecuentemente, auto gestionados— el camino más crítico hacia el desarrollo de una institucionalidad artística local. (p. 30)

La exposición *En sospecha,* desde la posición con la que asume la institucionalidad artística, evidencia cuestionamientos aplicables al museo en el que se presenta. En ambos casos es posible adaptar el sentido de institucionalización que utiliza Andrea Frasser. Si bien la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán no es un museo de arte, al entenderse como institución, no está limitada a los inmuebles y objetos que la constituyen materialmente, sino que, desde las relaciones sociales y políticas, se expresa en los discursos museológicos y devenires históricos que han determinado sus funciones en el espacio social y cultural.

Las obras que se ensamblan a la institución-museo por una temporalidad muy definida (como fue el caso de *Calle ilustre* y *Shifting*), a la vez que refrescan las experiencias sociales y culturales que acontecen en un espacio de memoria e historia, ponen en evidencian la carencia presupuestal y el continuo conflicto en que se encuentra la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán, incluso cuando su intención primera sea materializar las intenciones de expansión y diversificación de la institución artística.

Referencias

Bachelard, G. (1965). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica (original publicado en 1957).

Barbosa, J. (2012). El papel de la Academia Colombiana de Historia en la conservación del patrimonio cultural inmueble. *Revista Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, 23, 134-154.

Betancourt, C. (2012). Conceptos generales de museología. En *Museología, curaduría, gestión y museografía: manual de producción y montaje para las artes visuales* (pp. 15-26). Ministerio de Cultura.

Butler, J. (2002) *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*. Paidós.

Congreso de Colombia. (1948, 19 de noviembre). Ley 45 de 1948. *Por la cual se honra la memoria del doctor Jorge Eliécer Gaitán*. Diario Oficial 26886. https://sidn.ramajudicial.gov.co/SIDN/NORMATIVA/TEXTOS_COMPLETOS/94_DIARIO_OFICIAL/1948%20(26617%20a%2026907%20BIS)/DO.%2026886%20de%201948.pdf

Congreso de Colombia. (1979, 17 de mayo). Ley 34 de 1979. *Por la cual se crea una institución de utilidad común, se reorganizan dependencias inherentes a las actividades del Ministerio de Educación Nacional y se ordena la construcción del Centro Jorge Eliécer Gaitán*. Diario Oficial 35282 http://www.suin-juriscol.gov.co/viewDocument.asp?ruta=Leyes/1590608

Damasio, A. (1994). *El error de Descartes: la razón de las emociones*. Editorial Andrés Bello.

Diaz, D. (2019, 7 de octubre). ¿Se puede concebir la obra creación como parte fundamental de la asignatura Contexto de la Imagen contemporánea con propuestas de colectivos que abordan la instalación, la intervención y el performance siendo diseñadores gráficos y de modas y no artistas plásticos? *[*Entrada en foro en línea]. *RedCID de conocimiento*. https://redcid.com/forums/topic/se-puede-concebir-la-obra-creacion-como-parte-fundamental-de-la-asignatura-contexto-de-la-imagen-contemporanea-con-propuestas-de-colectivos-que-abordan-la-instalacion-la-intervencion-y-el-perfo/page/2/

Fonseca, A. (2010). *Memoria realizada a partir de la estadía en la Casa Museo Jorge Eliecer Gaitán*. [Memoria de estancia de Maestría]. Universidad Nacional de Colombia.

Fraser, A. (2016). *Andrea Fraser: de la crítica institucional a una institución de la crítica*. (Trad. F. Quincones). Siglo XXI. (Original publicado en 2005).

Gaitán, G. (2020, 11 de febrero). La casa de Gaitán se cae a pedazos. *Las 2 Orillas*. https://www.las2orillas.co/la-casa-de-gaitan-se-cae-a-pedazos/

González, D., & Sueiro, E. (2017). Uso del color en la infancia. *Revista de Estudios e Investigación en Psicología y Educación,* (04), 85-88. https://doi.org/10.17979/reipe.2017.0.04.2596

Green, J. (1996). Mujeres radicales, el voto y la participación femenina en la política gaitanista. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura, 23*, 159-170.

*Gutiérrez, K., & Burgos, A. (2019). *En sospecha. Exposición de proyectos de investigación-creación*. Verificación de la memorabilidad desde la investigación creación en la casa museo Jorge Eliécer Gaitán. Primer encuentro de Investigación y creación. Imagen, memoria y creación. Sin publicar.

Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Planeta DeAgostini. (Original publicado en 1945).

Pinochet, C. (2016). *Derivas críticas del Museo en América Latina*. Siglo XXI.

Presidencia de la República [Colombia]. (1948, 29 de abril). Decreto 1265 de 1948. [con fuerza de ley]. *Por el cual se honra la memoria de un gran colombiano*. Diario Oficial 26707. http://www.suin-juriscol.gov.co/viewDocument.asp?ruta=Decretos/1255128

Presidencia de la República [Colombia]. (1966, 25 de julio). Decreto 1948 de 1966. [con fuerza de ley]. *Por el cual se reglamenta el Decreto extraordinario número 1265 de 1948, sobre honores al doctor Jorge Eliécer Gaitán*. Diario Oficial 32017. https://sidn.ramajudicial.gov.co/SIDN/NORMATIVA/DIARIOS_OFICIALES/1966%20(31834%20a%2032119%20BIS)/DO.%2032017%20de%201966.pdf

Presidencia de la República [Colombia]. (1976, 22 de enero). Decreto 87 de 1976. [con fuerza de ley]. *Por el cual se integran el Museo Jorge Eliécer Gaitán y el Centro Jorge Eliécer Gaitán y se dictan otras disposiciones*. Diario Oficial 34570 http://www.suin-juriscol.gov.co/viewDocument.asp?ruta=Decretos/1703519

Presidencia de la República [Colombia]. (1994, 11 de febrero). Decreto 351 de 1994. [con fuerza de ley]. *Por el cual se reestructura el Centro «Jorge Eliécer Gaitán»*. Diario Oficial 41224 http://www.suin-juriscol.gov.co/viewDocument.asp?ruta=Decretos/1715638

Salazar, M. (2010). *Lugares dentro de lugares. La memoria en la composición arquitectónica CCJE Gaitán: Rogelio Salmona*. Universidad Nacional de Colombia.

Sarmiento, N. (2018). *Sobre la producción de memoria en Colombia: políticas, prácticas y principios* [Seminario de Grado, Universidad de los Andes]. Repositorio Uniandes. https://repositorio.uniandes.edu.co/bitstream/handle/1992/31023/Sarmiento_Layton.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Sistema de Patrimonio Cultural y Museos Universidad Nacional de Colombia. (2008). *Memoria de la casa museo Gaitán*. Universidad Nacional de Colombia.

Staniforth, S. (2012, 6-9 de noviembre). Historical and Current Perspectives on the Care, Presentation, Interpretation and Use of Collections in Historic Houses [Conferencia] En *The artifact, its context and their narrative: multidisciplinary conservation in hisstoric house museums. International Council of Museum*, 1-10. Conferencia de International Council of Museums-Committee for Conservation (ICOM-CC) and Committee for Historic House Museums (DEMHIST) https://icom-demhist.org/resources/

Universidad Nacional de Colombia. (2014, 1 de diciembre). Cien objetos conforman propuesta museográfica de Casa Museo Gaitán. *Unimedios. Agencia de noticias*. https://agenciadenoticias.unal.edu.co/detalle/article/cien-objetos-conforman-propuesta-museografica-de-casa-museo-gaitan.html

Zuluaga, C. (2020, 9 de abril). ¿Es posible desde el color como medio didáctico, dar evidencia del aprendizaje con una intervención de la investigación formativa en un escenario de generación de conocimiento que implementa la co-creación en el proceso formativo? [Entrada en foro en línea]. *RedCID de conocimiento*. https://redcid.com/forums/topic/es-posible-desde-el-color-como-medio-didactico-dar-evidencia-del-aprendizaje-c/