

**Diálogos silenciosos: significados sobre el patrimonio artístico de Cali entre los visitantes
del Museo La Tertulia.**

Paola Andrea Patiño Aguirre

Universidad del Valle

Facultad de Ciencias Sociales y Económicas

Departamento de Ciencias Sociales

Programa académico de Sociología

Santiago de Cali

2015

**Diálogos silenciosos: significados sobre el patrimonio artístico de Cali entre los visitantes
del Museo La Tertulia.**

Paola Andrea Patiño Aguirre

Trabajo de grado para optar al título de Socióloga

Directora:

Sandra Patricia Martínez Basallo

Doctora en Antropología Social

Universidad del Valle

Facultad de Ciencias Sociales y Económicas

Departamento de Ciencias Sociales

Programa académico de Sociología

Santiago de Cali

Diciembre 2015

Dedicatoria

Para que los caminos encriptados no nos intimiden y dejen de limitar nuestros procesos de aprendizaje.

Agradecimientos

A Sandra Martinez, que desde que nos encontramos me dio oportunidades para intentar, equivocarme y aprender, y quien me alentó con una fuerza contagiosa a seguir con este tema desde que lo mencioné.

Al Museo La Tertulia que me abrió sus puertas: A Laura y Esteban quienes molesté constantemente y me facilitaron lo que necesité. A Claudia, Luz Dary y David, funcionarios que conozco desde que visito el museo y me acogieron como parte de su equipo. A David León, quien se convirtió en amigo musical y compañero de jornadas. Y a los visitantes de las salas de la colección que me enseñaron a ver y con quienes aprendí cómo puede habitarse un lugar que consideraba tan hermético.

Finalmente, agradezco todo lo sucedido en estos dos años, a cada momento y persona que pasó por mi vida en este tiempo. Sin embargo quiero dar gracias especialmente a quienes amo: mi madre, quien con su amor me ha comprendido/abrazado y que junto a mi padre y mi hermano significaron este proceso y me ayudaron a enfrentarlo; igual que mis amigas y amigos quienes me sostuvieron del vacío, me escucharon y escuché y que con sus diferentes puntos de vista y comentarios me ayudaron a enriquecer este trabajo –y a culminar un proceso-.

TABLA DE CONTENIDO

1. INTRODUCCIÓN	10
METODOLOGÍA	14
ESTADO DEL ARTE	16
2. CONTEXTO.....	24
LA CORPORACIÓN LA TERTULIA PARA LA ENSEÑANZA POPULAR, MUSEOS Y EXTENSIÓN CULTURAL.....	24
EL MUSEO DE ARTE MODERNO LA TERTULIA	27
EXPOSICIÓN PERMANENTE, SALAS DE LA COLECCIÓN.....	35
3. PRIMER CAPÍTULO: <i>EL MUNDO IMAGINARIO</i> CREADO POR EL MUSEO LA TERTULIA EN LA EXPOSICIÓN PERMANENTE	39
ATRIBUTOS PATRIMONIALES SOBRE EL MUSEO Y SU EXPOSICIÓN PERMANENTE EN LAS NARRATIVAS DE LOS TEXTOS CURATORIALES.....	50
4. SEGUNDO CAPÍTULO: ¿QUIÉNES SON LOS VISITANTES A LA EXPOSICIÓN PERMANENTE Y COMO <i>DIALOGAN</i> CON EL RECORRIDO PROPUESTO EN LAS SALAS DE LA COLECCIÓN?	64
LOS VISITANTES	64
LOS RECORRIDOS	79
<i>Días con mayor afluencia de visitantes</i>	<i>83</i>
Día de los museos (17 de mayo 2014)	84
Inauguración de guión curatorial (sexto guión, 20 de febrero del 2015).....	91
<i>Días con menor afluencia de visitantes</i>	<i>100</i>
5. TERCER CAPÍTULO: SIGNIFICACIONES PATRIMONIALES CONSTRUIDAS POR EL PÚBLICO DE LA COLECCIÓN PERMANENTE.	107

VALORES PATRIMONIALES Y TURISMO	124
6. CONCLUSIONES Y REFLEXIONES	131
7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	137

ÍNDICE DE FOTOGRAFÍAS

FOTOGRAFÍA 1 EDIFICIO FUNDACIONAL DEL MUSEO LA TERTULIA, ARCHIVO MANUEL LAGO, 1968. EXTRAÍDA DEL “CUADERNO” DE LOS 50 AÑOS DEL MUSEO PUBLICADO EN 2010.	29
FOTOGRAFÍA 2. PRIMER PISO DE LAS SALAS DE LA COLECCIÓN. TOMADA POR PAOLA PATIÑO, AGOSTO, 2014.....	30
FOTOGRAFÍA 3 ENTRADA A LAS SALAS DE LA COLECCIÓN. TOMADA POR PAOLA PATIÑO, FEBRERO 2015.	41
FOTOGRAFÍA 4. PUNTO DIDÁCTICO, SALAS DE LA COLECCIÓN. TOMADA POR PAOLA PATIÑO, 2012	43
FOTOGRAFÍA 5 PUNTO DIDÁCTICO, SALAS DE LA COLECCIÓN. TOMADA POR PAOLA PATIÑO, 2012	43
FOTOGRAFÍA 6 FICHA TÉCNICA PUNTO DIDÁCTICO. TOMADA POR PAOLA PATIÑO, 2012	43
FOTOGRAFÍA 7. SALA DE ESTAR EN EL ESPACIO DE TRANSICIÓN DE LAS SALAS DE LA COLECCIÓN, TOMADA POR PAOLA PATIÑO, 2014	44
FOTOGRAFÍA 8. VITRINA UBICADA EN EL ESPACIO DE TRANSICIÓN DE LAS SALAS DE LA COLECCIÓN, TOMADA POR PAOLA PATIÑO, 2014. .	44
FOTOGRAFÍA 9 SALA DE ESTAR DURANTE LA EXPOSICIÓN DEL COLECTIVO “LA SILUETA”, SALAS DE LA COLECCIÓN, TOMADA POR PAOLA PATIÑO, 2015.	44
FOTOGRAFÍA 10 LIBRO DE VISITAS, SALAS DE LA COLECCIÓN, TOMADA POR PAOLA PATIÑO, AGOSTO 2014	47
FOTOGRAFÍA 11	47
FOTOGRAFÍA 12	47
FOTOGRAFÍA 13	48
FOTOGRAFÍA 14	48

FOTOGRAFÍA 15	48
FOTOGRAFÍA 16	49
FOTOGRAFÍA 17	49
FOTOGRAFÍA 18 UBICACIÓN Y TAMAÑO DE FICHA TÉCNICA RESPECTO A LAS OBRAS. TOMADA POR PAOLA PATIÑO, 2014	54
FOTOGRAFÍA 19 VISITANTE LEYENDO UN PAR DE FICHAS TÉCNICAS DE LAS SALAS DE LA COLECCIÓN, TOMADA POR PAOLA PATIÑO, 2014. 54	
FOTOGRAFÍA 20 FICHA TÉCNICA PLATÓN DEGÁS.....	55
FOTOGRAFÍA 21 FICHA TÉCNICA ESTRUCTURA VIBRANTE	55
FOTOGRAFÍA 22 FICHA TÉCNICA DE LA SERIE VENDEDORES AMBULANTES.....	56
FOTOGRAFÍA 23 TEXTO CURATORIAL PRIMER PISO SALAS DE LA COLECCIÓN. TOMADA POR PAOLA PATIÑO, 2012.	57
FOTOGRAFÍA 24 SEGUNDO PISO, SALAS DE LA COLECCIÓN. TOMADA POR PAOLA PATIÑO, 2014	59
FOTOGRAFÍA 25 TEXTO CURATORIAL SECCIÓN “LA CIUDAD” SEGUNDO PISO DE LAS SALAS DE LA COLECCIÓN. TOMADA POR PAOLA PATIÑO, DURANTE LA INAUGURACIÓN DEL SEXTO GUIÓN CURATORIAL, 2015.....	61
FOTOGRAFÍA 26 TEXTO CURATORIAL TERCER PISO, SALAS DE LA COLECCIÓN. TOMADA POR PAOLA PATIÑO, 2012.	62
FOTOGRAFÍA 27 NORMAS DE COMPORTAMIENTO DEL MUSEO UBICADAS EN LA RECEPCIÓN DE LAS SALAS DE LA COLECCIÓN. TOMADA POR PAOLA PATIÑO, 2014.	81
FOTOGRAFÍA 28 SALA DEL SEGUNDO PISO DE LAS SALAS DE LA COLECCIÓN. TOMADA POR PAOLA PATIÑO EL 17 DE MAYO 2014 EN HORAS DE LA TARDE, MIENTRAS TRANSCURRÍA EL DÍA DE LOS MUSEOS.	84
FOTOGRAFÍA 29 SALA DEL SEGUNDO PISO DE LAS SALAS DE LA COLECCIÓN. TOMADA POR PAOLA PATIÑO EL 17 DE MAYO DEL 2014 EN HORAS DE LA TARDE, MIENTRAS TRANSCURRÍA EL DÍA DE LOS MUSEOS.....	85
FOTOGRAFÍA 30 VISITANTES DEL MUSEO FRENTE A LA OBRA CUARTA DIMENSIÓN. RECUPERADA DE LA PÁGINA DE FACEBOOK DEL MUSEO LA TERTULIA EL 22 DE MAYO DEL 2014.....	85

FOTOGRAFÍA 31 VISITANTES EN EL SEGUNDO PISO DE LAS SALAS DE LA COLECCIÓN RESOLVIENDO LAS PISTAS DE LA YINCANA. FOTOGRAFÍA TOMADA POR PAOLA PATIÑO EL 17 DE MAYO DEL 2014 EN HORAS DE LA TARDE, MIENTRAS TRANSCURRÍA EL DÍA DE LOS MUSEOS.	86
FOTOGRAFÍA 32 VISITANTE EN LA SALA DEL TERCER PISO, SEÑALANDO UNA DE LAS OBRAS QUE MÁS LE GUSTAN DURANTE EL DÍA DE LOS MUSEOS. RECUPERADA DE LA PÁGINA DE FACEBOOK DEL MLT EL 22 DE MAYO DEL 2014.	88
FOTOGRAFÍA 33 ANOTACIÓN EN EL LIBRO DE VISITA, REALIZADA DURANTE EL DÍA DE LOS MUSEOS. TOMADA POR PAOLA PATIÑO EL 17 DE MAYO DEL 2014.	89
FOTOGRAFÍA 34 PRIMER PISO INAUGURACIÓN DE GUIÓN CURATORIAL.	91
FOTOGRAFÍA 35 ASISTENTES FRENTE A UNA OBRA DEL PRIMER PISO.	92
FOTOGRAFÍA 36 PROYECTO INVITADO DEL SEXTO GUIÓN CURATORIAL. PRIMER PISO SALAS DE LA COLECCIÓN.	92
FOTOGRAFÍA 37. PASILLOS EXTERNOS DE LAS SALAS DE LA COLECCIÓN Y LA SALA ALTERNA.....	93
FOTOGRAFÍA 38 DÍA DE SEMANA. SEGUNDO PISO SALAS DE LA COLECCIÓN. TOMADA POR PAOLA PATIÑO, 2014	100
FOTOGRAFÍA 39 DÍA DE SEMANA. PRIMER PISO, SALAS DE LA COLECCIÓN. TOMADA POR PAOLA PATIÑO, 2014	100
FOTOGRAFÍA 40 INSTALACIÓN DE LA SERIE DE MATEO RIVANO EN “EL BUCLE”, SALAS DE LA COLECCIÓN. TOMADA POR PAOLA PATIÑO, 2015.	114
FOTOGRAFÍA 41 SERIE DE MATEO RIVANO PERTENECIENTE A LA INSTALACIÓN “EL BUCLE”. FUENTE: HTTP://POWERPAOLA.BLOGSPOT.COM.CO/P/EVENTOS.HTML , RECUPERADO EL 20 DE OCTUBRE DE 2015. MODIFICADA POR PAOLA PATIÑO PARA ACERCAR EL DETALLE DE LAS OBRAS Y PODERLO RELACIONAR CON EL RELATO DEL ASISTENTE.	115
FOTOGRAFÍA 42 “EVITA E ISABELLA” DE BERNARDO SALCEDO. TOMADA POR PAOLA PATIÑO, 20 DE FEBRERO DEL 2015.	120
FOTOGRAFÍA 43 “FLOR” DE FELIZA BURSZTYN, FUENTE: HTTP://WWW.ELPAIS.COM.CO/ELPAIS/CULTURA/FOTOS/OBJETOS-HABLAN-DEL-ARTE RECUPERADA EL 22 DE OCTUBRE DEL 2015	121
FOTOGRAFÍA 44 “DE LA SERIE CAMAS” DE FELIZA BURSZTYN. FUENTE: HTTP://WWW.ELPAIS.COM.CO/ELPAIS/CULTURA/FOTOS/OBJETOS-HABLAN-DEL-ARTE RECUPERADA EL 22 DE OCTUBRE DEL 2015	121

FOTOGRAFÍA 45 UBICACIÓN DE LA OBRA DE FELIZA BURSZTYN EN LA SALA DEL TERCER PISO. TOMADA POR PAOLA PATIÑO, 2014.	122
FOTOGRAFÍA 46 “PLATÓN DEGAS” DE BEATRIZ GONZÁLEZ. TOMADA POR PAOLA PATIÑO, 2012.....	122
FOTOGRAFÍA 47 UBICACIÓN DEL “PLATÓN DEGAS” DE BEATRIZ GONZÁLEZ EN LA SALA. TOMADA POR PAOLA PATIÑO, FEBRERO DEL 2015.	123

1. Introducción

“Ahora las obras no se vinculan casi nunca con la tradición a través de una relación ritual, de devoción a obras únicas, con un sentido fijo, sino que (...) la creación de esos museos cotidianos armados en el cuarto por cada uno que pega en la pared el cartel con una foto de Uxmal, junto a la reproducción de un Toledo, recuerdos de viajes, un recorte de periódico del mes pasado, el dibujo de un amigo, en fin,-conforman- un patrimonio propio que vamos renovando según fluye la vida”

García Canclini (Los usos sociales del patrimonio, 1999)

Desde muy pequeña, consideré el Museo La Tertulia como un edificio que debía visitar, porque las obras de arte me parecían “bonitas e importantes”. Sin embargo, nunca tuve claro –del todo- a qué hacían referencia y quienes eran esas personas mencionadas en las fichas técnicas y los textos de las paredes.

Mi hábito de visita al museo no fue algo que me inculcaran en casa, pues asistía sola; a mis papás les parecía un plan “interesante” pero aburrido. A veces creía que no iban porque lo consideraban un lugar para “jóvenes”, a quienes les gustaba ver dibujos y pinturas de otras personas queriendo replicarlas. Respecto al colegio, nos decían que visitáramos el Museo del Oro (pero nunca La Tertulia), porque ahí nos contaban una historia de Colombia, el Valle del Cauca y Cali, su religión, sus primeras casas, cómo vestían, quienes eran, sus rituales de entierro, sus sistemas económicos... Cosas que eran llamadas “cultura general”, que nos servirían para saber por qué la ciudad era como era y así mismo las personas que la habitábamos. Así, mientras que el museo del Oro nos permitía conocer la historia de la ciudad, el museo de arte moderno tenía una función desconocida.

A pesar que la actividad del Museo La Tertulia era intermitente, con exposiciones transitorias, que hacían que variaran los objetos expuestos y que este no tuviera las puertas abiertas todo el tiempo; gozaba de una “importancia” atribuida por los medios periodísticos locales como El

País, que reseñaba todo lo que le sucedía a sus instalaciones, quienes a lo largo de los años desde su fundación, tuvieron problemas de inundación, derrumbes y algunos cortes de servicios públicos; reclamando atención por parte de la alcaldía y la gobernación.

La cobertura de los periódicos locales sobre el museo se hizo más intensa en el año 2012, cuando se anunció la apertura de una exposición permanente, la cual sería un “referente” cultural de la ciudad, pues estarían abiertas las puertas del museo por más tiempo, con un número mayor de obras de su colección expuestas y se incluyó el término “patrimonio” en todos los reportajes.

Empecé a preguntarme entonces por este “patrimonio” que contenía el museo y que debía observarse, desde mis experiencias como visitante, considerando que, en el 2007 el Consejo Internacional de Museos propuso que los museos existen por su público. Así, queriendo conocer por qué el museo se mantenía en pie y quienes eran sus visitantes, en el curso de diseño etnográfico de mi pregrado en sociología, me enfoqué en la exposición permanente a través de un ejercicio de investigación exploratorio.

Ahí descubrí que el museo no cuenta con estudios de público que le permita saber quiénes son sus visitantes, sus necesidades y experiencias dentro de sus salas, a diferencia de otros museos como el Museo Nacional; lo cual se convertiría, igual que preguntarme a qué se referían los periódicos locales con patrimonio, en la premisa que guiaría este trabajo de grado, con la siguiente pregunta ¿Qué significados sobre patrimonio reelaboran los visitantes voluntarios en sus recorridos, dentro de la exposición permanente del Museo La Tertulia de Cali, ubicada en las “Salas de la colección”?, entendiendo por recorridos los desplazamientos de los visitantes dentro de las salas.

Considerando que los visitantes reelaboran los significados, pues negocian con unas definiciones y valores sobre patrimonio que ya han construido en sus procesos de socialización, que han tomado de los medios de comunicación, etc; y que en este sentido, no elaboran desde cero.

En consonancia con esta pregunta, el objetivo general del trabajo propone comprender los significados que los visitantes voluntarios a la exposición permanente del Museo la Tertulia reelaboran sobre el patrimonio artístico-cultural, a partir de sus recorridos en las salas de la colección; desglosado en los siguientes objetivos específicos: a) Identificar las narrativas sobre patrimonio artístico cultural planteadas en el guión curatorial de las salas de la colección del Museo La Tertulia; b) Caracterizar socioeconómicamente a los visitantes voluntarios de la exposición permanente del Museo La Tertulia de Cali, durante el año 2014; c) Caracterizar los desplazamientos de los visitantes voluntarios en Las salas de la colección del Museo La Tertulia; y finalmente d) Describir los significados que los visitantes voluntarios a las salas de la colección construyen sobre la exposición permanente.

El trabajo lo componen: un apartado de contexto, con el cual ubico al lector en el proceso de fundación del museo y la construcción de la arquitectura del mismo, que se construyó en torno a las funciones que se supone tiene el museo; tres capítulos de resultados y conceptos teóricos, en los cuales resuelvo los objetivos específicos; y finalmente un apartado de conclusiones que conforma una reflexión alrededor del ejercicio investigativo realizado.

El primer capítulo aborda el lenguaje de la exposición permanente, con el fin de conocer sus narrativas y si estas contienen elementos patrimoniales –y cuáles son-. El segundo capítulo comprende la etnografía realizada a los visitantes en las salas de la colección en dos grandes apartes, el primero, con el que realizo una caracterización de los visitantes –y sus comportamientos en las salas según algunos rasgos- y el segundo, en el cual describo cómo

transcurre el desplazamiento de los visitantes por el espacio físico –lo que llamo recorridos- para conocer su interacción con las obras, ayudas museográficas, y otros visitantes. Finalmente, el tercer capítulo aborda las entrevistas abiertas y algunas preguntas ocasionales realizadas a los visitantes, a partir de las cuales se procura conocer cómo hablan los visitantes sobre su experiencia en la exposición permanente.

Finalmente, en el apartado de conclusiones propongo establecer un diálogo entre lo observado en los tres capítulos, con el fin de relacionar la forma en que el museo construye el patrimonio o lo patrimonial y cómo lo reelaboran los visitantes; integrando también cómo el museo propone que se use el espacio de las salas de la colección y cómo los visitantes lo recorren e interactúan con él, considerando que el proceso de recepción de los contenidos de la exposición por parte de los visitantes, es un proceso activo.

Antes de continuar, debo aclarar que en este trabajo uso indistintamente los términos *visitantes*, *asistentes* y *público* para hablar de las personas que entraron al museo y recorrieron las salas de la colección, sin considerar la definición correcta para el término “público”, que puede referirse a un visitante habitual –que ha visitado más de una vez un museo-. De igual forma, lo patrimonial en este trabajo no tiene relación con el ámbito legal de las declaratorias patrimoniales. Así, con el término “patrimonio” me refiero a aquello que es socialmente valorado como tal –sin importar si legalmente lo es o no-; más de acuerdo con el término de bien cultural (Ballart, 1997)¹, haciendo referencia a aquellos objetos que han sido intervenidos por los humanos, que son considerados por la sociedad como “positivos” –*un bien*- y que deben ser *transmitidos* a otras generaciones así como han sido *heredados*.

¹ Ver nota al pie No. 14

Metodología

Para resolver los objetivos propuestos, consideré una perspectiva de investigación cualitativa, teniendo en cuenta que los significados que reelaboran los visitantes hacen parte de un campo subjetivo, pues deriva de las experiencias de cada uno. Además del diseño etnográfico a través de las herramientas de observación y entrevistas abiertas, usé la información de unas planillas de entrada a las que me dio acceso el museo, para la caracterización de sus visitantes durante el año 2014 y las notas del libro de visitas, las cuales fueron un recurso valioso, pues este objeto supone ser un medio de comunicación entre el público y el museo.

Si bien, tanto el primer como el segundo capítulo comprenden la descripción del espacio, la caracterización de los visitantes y la interacción de estos con el espacio; es en el segundo capítulo en el cual profundizo sobre el proceso de observación.

Esta observación la realicé acompañada de una cámara, con la cual registré detalles como posturas corporales, expresiones faciales, acercamiento a las obras y demás; realizando en algunas ocasiones videos que me sirvieron, junto con las notas del diario de campo, para recordar lo observado y relacionar lo que sucedía con mis apreciaciones.

Para introducirme en el espacio contaba con que ya había visitado el museo y las salas de la colección, por lo cual ni este, ni las personas que trabajaban en él me eran desconocidas. Aquello me dio más confianza para proponerme, inicialmente, como una observadora participante. Sin embargo, uno de los obstáculos iniciales fue la pena (para acercarme a los visitantes y preguntarle cosas o ver detalles de sus movimientos).

Considerando que ya había realizado un ejercicio de observación en el mismo lugar, desarrollé un hábito de visita periódico, de aproximadamente dos veces por semana, en el que aprendí que

para relacionarme con los visitantes, funcionaría asumirme desde diferentes roles. Ya fuera como “investigadora-estudiante” o trabajadora del museo, pues acercándome como visitante, en algunas ocasiones las reacciones eran de miradas extrañas y poca “apertura” a responder preguntas.

Posteriormente, apareció otro obstáculo que relaciono con la familiaridad que desarrollé en el espacio, el cual consistió en la sensación de que ya conocía todas las dinámicas de lo que sucedía en repetidas ocasiones, sin poder profundizar en las mismas. Aquí tuve que formular mis observaciones desde un extrañamiento antropológico², preguntándome constantemente por todo lo que sucedía. Este aspecto fue fundamental para trabajar en los prejuicios y conceptos que había formulado sobre el museo desde antes de proponer el presente trabajo y los que fui construyendo mientras lo desarrollaba.

El criterio de selección principal de la población de estudio observada y entrevistada, fue la asistencia voluntaria a la exposición permanente, por lo cual no se tuvieron en cuenta los visitantes que asistieron en grupos estudiantiles. Los otros criterios de selección, contruidos a medida que se realizaba la etnografía, son ampliados en el segundo capítulo teniendo en cuenta la caracterización sociodemográfica del visitante de las salas de la colección.

Respecto a las entrevistas, inicialmente propuse llevar a cabo seis. Sin embargo, estas dependieron exclusivamente de la observación etnográfica. Así, se realizaron a modo de preguntas abiertas, a los visitantes que consideraba que habían tenido comportamientos “anormales” durante su recorrido, basándome en las condiciones de su visita: si era individual o

² El “extrañamiento antropológico” de acuerdo con Hammersley y Atkinson (1994) se da cuando se experimenta una sensación de que se está realizando una observación de forma incompleta porque “no sólo no podemos saber el por qué la gente hace lo que hace, muchas veces ni siquiera sabemos qué es lo que están haciendo”.

grupal, quiénes eran los integrantes del grupo (niños, adultos mayores, jóvenes, mujeres, hombres), si tomaban en su recorrido más tiempo del promedio, si tomaban menos tiempo, si lo hacían en el tiempo promedio; y las preguntas de la entrevista abierta consistieron en conocer las valoraciones de los visitantes sobre la exposición permanente, procurando identificar y preguntar por sus condiciones sociodemográficas, sus motivos de visita, además de pedirles que narraran su recorrido –con el fin de comprender cómo los sujetos resolvieron desplazarse por un lado u otro, la interacción con otros visitantes y cómo perciben algunos elementos puntuales del espacio-; con los cuales se procuraba comprender qué era para ellos la exposición permanente, lo cual conectaba casi siempre con su percepción sobre la figura del Museo La Tertulia.

Estado del arte

Un estado del arte le permite a quien investiga situar su pregunta de investigación en términos de pertinencia, comprendiendo qué se ha dicho y qué “falta por decir”. Así en este apartado, procuro realizar un pequeño balance investigativo en el campo de la sociología y ciencias sociales, respecto al tema del público museal y el Museo La Tertulia; por lo cual, expondré los apuntes sobre algunos trabajos locales y más o menos recientes, que consideré para dar respuesta a la pregunta de investigación.

En 1969, Pierre Bourdieu y Alain Darbel realizan un estudio de grandes magnitudes de carácter cuantitativo sobre el público de los museos europeos, llamado El Amor al Arte, con el cual se buscó conocer las razones o elementos que generaban un hábito de visita a los museos.

Este trabajo, además de alimentar teóricamente algunas apreciaciones de mi trabajo etnográfico, me dio pistas clave sobre cómo proceder metodológicamente, como por ejemplo, tener en cuenta

la “buena voluntad cultural” que a veces hacía que no coincidieran las respuestas dadas por los visitantes en un cuestionario, frente a sus actitudes y comentarios durante sus recorridos.

Además de este trabajo, siguiendo una perspectiva cuantitativa en algunos más recientes y un poco más locales, encontré **“Público, percepción y comunicación en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México”**. (1999) de Eduardo Portillo, en el cual se propone, a través de encuestas “conocer las características socioeconómicas y culturales del público que visita (el museo) en las diferentes exposiciones que ofrece.” (Portillo 1999: 8). El aporte principal de Portillo (1999) es la mención de la difusión y ubicación de los museos como dos elementos que condicionan la visita a las exposiciones museales.

El autor también destaca varios elementos importantes. El primero es que el público de las exposiciones permanentes en contraste con los de las salas temporales -en las que se exponen artistas famosos y en ocasiones locales-, es reducido. El segundo es que considera que las **inauguraciones son como rituales enmarcados en el templo museal**, en las que participa un grupo muy selecto de gente, en su mayoría perteneciente a las clases altas. Esto último debido a que confluyen en el mismo espacio el artista y los asistentes; el artista como sujeto sagrado y los asistentes que le rinden culto, pues las personas más cercanas al anfitrión, entre ellas otros artistas y especialistas de arte, son invitadas de forma privada.

El artículo de **Luz Maceira Ochoa “Género y consumo cultural en museos: análisis y perspectivas” (2008)**, tuvo como objetivo registrar las formas en que se dan “las relaciones entre género y consumo en un espacio cultural concreto.” (Maceira, 2008: 206) en los museos Nacional de Antropología y Nacional de Historia, de México.

La autora toma la visita al museo como una interacción entre objetos y visitantes, considerando los visitantes como receptores activos de los contenidos de género inmersos en los objetos

culturales y su organización curatorial. Menciona que “se prioriza, selecciona, comprende e interpreta aquello que se mira.” (Maceira, 2008: 217), es decir, que la mirada remite a la significación. Así, los visitantes aceptan, rechazan o negocian los contenidos de los elementos expuestos en el museo.

El primer aporte del artículo para el presente trabajo es que “la autonomía es un componente central de la visita al museo. [...] la gente de todas las edades hace de distintas maneras sus propios recorridos.” (Maceira, 2008: 215), destacando la libertad con que las personas realizan sus desplazamientos por las salas de exposición, a pesar de tener un guía o acompañante. De igual forma, las reglas del espacio y la vigilancia no limitan en su totalidad esta libertad. Así, “a pesar del control y estructura que suponen muchas situaciones de visita, las personas van [...] buscándose espacios para concentrarse en lo que le interesa.” (Maceira, 2008: 216). En este sentido, **el centro de atención de los visitantes en las exposiciones está determinado por los intereses personales de los mismos.** Así, los asistentes pueden “voltear al lado que más les interesa, ignorar las explicaciones colectivas, ponerse a leer el cedulario...” (Maceira, 2008: 216). Pues lo que el visitante observa lo circunscribe a un contexto biográfico, así “la principal referencia es cada persona” (Maceira, 2008: 217).

Maceira (2008) propone el museo como un espacio-templo que supone unas reglas del juego particulares, pues “supone un *tiempo-espacio de ocio*, recreación o un carácter especial *por estar al margen de la cotidianidad*; sucede en un *espacio socialmente legítimo* y muy valorado e, incluso, *puede considerarse sagrado*” (Pág. 218). Por lo cual **las personas pueden otorgarle significaciones al museo mismo, que determinarán a su vez la significación que tendrá el conjunto de la exposición o las obras de manera individual**, ya que considerar el museo como un espacio “socialmente legítimo”, tiene implicaciones en tanto se designan unas formas de

comportamiento legítimas, unas personas que pueden o no asistir, unos temas que pueden o no debatirse. Este apunte coincide con el de Portillo (1999), quien menciona que algunos museos, con su arquitectura, como en la distribución de sus obras, **se conforman como un templo**, que alberga majestuosidades inundadas de significados, que deben *recibirse pasivamente* a través de la observación y el silencio (Portillo, 1999: 25). Así, la forma en que el público califica o habla de un museo, dice mucho de cómo actúa dentro de sus instalaciones, o cómo justifica sus motivos de visita.

Del trabajo de Maceira (2008) considero importante como muestra que aunque los discursos museales se consideran “neutros” y abiertos a todo público, se tornan androcéntricos y dirigidos en ocasiones a un público especializado bajo el lema de llegarle a “todo público”.

Finalmente, dentro de las investigaciones sobre estudios de público, en **“El museo de arte y el no-público. El problema de los estereotipos” (2012)**, Coral Delgado estudia desde un enfoque sociológico, la categoría del “no-público” e incluye dos categorías de análisis, a saber: estereotipos y exclusión social.

La particularidad de este estudio es que ese no-público se restringe al que está constituido “por personas en situación desfavorable socioeconómicamente, sean nativos, extranjeros o hijos de inmigrantes” (Delgado, 2012: 172) hacia los que se construyen estereotipos no sólo en los espacios artísticos, culturales, si no también laborales, entre otros.

La autora parte de la premisa del museo como un servicio público, por ser conservador de un patrimonio material -histórico, artístico-, que le pertenece a “todos”. Delgado (2012) especifica que ese patrimonio posee “la capacidad de *desarrollar actitudes* no solo estéticas, sino también

sociales y políticas necesarias para *producir cambios importantes en nuestras sociedades*”. (Delgado, 2012: 163).

Es importante pues estudiar qué alcances tiene aquel patrimonio conservado y cómo pueden diversificarse las formas de interpretación sobre el mismo. Para introducir otro aporte de Delgado: estas **formas de interpretación dependen de la curaduría que realice la institución museal, ya que los objetos culturales por sí solos no marginan, ni todos emiten un mismo mensaje**. En este sentido, para Delgado (2012), el lenguaje de las exposiciones es un “instrumento de manipulación” que crea estereotipos sobre quiénes y cómo deben ser apreciadas las cosas expuestas en el museo.

En este proceso los visitantes “no preparados”, quienes llegan a un lugar donde se da por sentada la importancia de algunos objetos (que en ocasiones no tienen sentido para las personas), hacen apreciaciones del tipo “Eso no es para nosotros”, “No voy a entender nada de lo que está ahí”, “Eso está hecho para la gente rica”, “Eso no me sirve para nada”, “No tengo tiempo para eso”. Proceso en el cual el museo deja de representar lo que es “cultura” para todos y como se dijo anteriormente, es despojado de toda función, (Delgado 2012: 172) la cual llega a convertirse también en un estereotipo. (Delgado, 2012: 168).

Los museos no deben ser únicamente un lugar de exhibición y conservación sino de pedagogía y encuentro de experiencias, así los demás servicios como biblioteca, auditorios, teatrinos, etc. pueden acercar a las personas a otras formas de expresión y a tomar acciones respecto a sus condiciones en lo público (Delgado, 2012). En este sentido, el museo se convertiría en una institución política en tanto su papel es transformador en la sociedad

Sobre el Museo La Tertulia, encontré el trabajo de grado de Alexandra Martínez del año 1995, para optar al título de socióloga en la Universidad del Valle; llamado “La Tertulia como institución cultural: Selección de criterio para una definición de cultura”.

Este, a través de una revisión documental, tiene el objetivo de conocer la noción de cultura difundida por el Museo la Tertulia, en los años 80. Periodo en el cual, según la autora, se dieron cambios en las políticas culturales colombianas y en las formas de funcionamiento de las entidades culturales del país; dándosele primacía a la conservación de lo folclórico y propio de lugares alejados de las ciudades y con el establecimiento del Ministerio de Cultura como entidad “neutral” y “administrativa”, considerando “cultura” como cualquier expresión artística de un individuo o grupo.

Martínez (1995) concluye que el Museo La Tertulia difunde un tipo de cultura de élite³ a través de sus eventos, como las bienales de arte. Así, “las actividades desarrolladas por el Museo la Tertulia como el cine, la música (de géneros poco divulgados entre el público general de la ciudad), las exposiciones, entre otras, cumplen éste *carácter distintivo* que pone a la institución en un nivel cultural ‘elevado’”. (Martínez, 1995: 103). Esto considerando que, según Martínez (1995), el Museo La Tertulia llevó a cabo exposiciones de tipo más popular con las cuales pretendió llegarle a las clases “subalternas”, las cuales conformaron *esfuerzos aparentes* con la finalidad de encajar en las políticas culturales de la época.

Luego de conocer algunas hipótesis sobre el funcionamiento del museo la Tertulia como institución cultural, considero pertinente mencionar el trabajo de maestría en Historia de la

³ Martínez (1995) divide para su estudio la cultura en tres categorías: **cultura de élite** (“la alta cultura”, aquella que realizan quienes tienen el manejo de los medios de producción), **cultura folclórica** (que conserva y registra los aspectos tradicionales y de transformación de un territorio) y **cultura popular** (la que se antepone a la cultura legítima, aquella que es realizada por quienes no están vinculados necesariamente con un saber especializado.)

Universidad del Valle presentado por Katerine Tabares, en el año 2012, llamado “Museo de artistas para artistas, el caso del Museo Rayo en Roldanillo: 1981-1995”, el cual profundiza sobre otro museo de arte moderno del Valle del Cauca, el cual se consolidó como un referente cultural a nivel departamental.

Tabares (2012) tuvo como objetivo hallar los procesos de producción y distribución de los bienes culturales a través de la creación y funcionamiento del Museo Rayo, ubicado en Roldanillo, Valle, con una revisión documental y entrevistas a los funcionarios del museo.

La autora define al Museo Rayo como una institución que dinamiza las condiciones socioeconómicas de una región y por lo tanto como agente privilegiado del desarrollo local. Pues además de que el museo fue fundado con la intención de dar una imagen de “progreso” para Roldanillo⁴, creó una figura administrativa intermediaria entre las instituciones educativas del municipio y la figura de “cultura” como lo expuesto dentro del museo, que le aseguró la participación de un público local permanente (Tabares, 2012: 121). Esto es de suma importancia porque muestra una de las formas que tiene una institución museal de generar un hábito de visita en la gente que rodea el lugar.

Como aporte para el presente trabajo, destacaré algunos factores que según Tabares (2012) influyeron en la práctica de los museos en los años 70 en Colombia; en primer lugar **el coleccionismo** como práctica privada de élite y en segundo lugar **el cristianismo**, que le otorgó significados moralistas a los objetos culturales otorgándoles a estos un halo sagrado y purificador, lo que “contribuyó a establecer una relación solemne con los objetos.” (Tabares, 2012: 20) de esto deriva que los museos del Valle del Cauca tengan el carácter de templos.

⁴ A Roldanillo en 1970 se le reconocía como un municipio violento porque registraba las muertes de algunos municipios aledaños del norte del Valle, además de las muertes dadas en el mismo.

Así, un museo:

Responde a un modo de relación que pasa del lugar privilegiado de unas elites que contemplan determinadas reliquias para convertirse en escenario que convoca a los ciudadanos en general, aunque con finalidades muy concretas: **preservar la memoria, crear unidad/nación, así como legitimar determinados valores sociales** (Tabares, 2012: 20).

Al existir la posibilidad de que un número mayor de ciudadanos acceda a estos objetos de colección, el museo hace énfasis en la conservación de los mismos, no en los requerimientos que la gente tiene para poder visitarlos. (Tabares, 2012). Finalmente, la autora sugiere trabajar más a fondo el papel de las clases medias y las élites en la reproducción de prácticas culturales.

El presente trabajo será socializado con las directivas del museo, con el fin de que las experiencias y opiniones del público sobre la exposición permanente sean consideradas en las próximas exposiciones propuestas; además de sugerir estrategias para la implementación de estudios de público en el museo, que además de preguntar por las opiniones de los asistentes, también comprendan un sistema cuantitativo de registro (que trascienda la recolección de datos para envíos de información sobre la actividad cultural del museo) de sus visitantes en términos de edad y sexo –como mínimo- y estudiar la posibilidad de implementar otras variables –para una muestra de visitantes- como estrato socioeconómico, procedencia y profesión. Esto con el fin de que la propuesta de conocer quién es el público del Museo La Tertulia y qué reelaboraciones construyen sobre las exposiciones, para crear el lenguaje de sus exposiciones en función a que más visitantes puedan interactuar con los contenidos -temáticas y objetos- expuestos, no se limite a la exposición permanente o a los alcances de este trabajo.

2. Contexto

Este apartado de contexto tiene la finalidad de ubicar al lector en las descripciones etnográficas de los capítulos siguientes. Así, abordaré como línea central la fundación del museo y la transformación de su planta física hasta el presente, teniendo en cuenta que esta se ha adaptado según los servicios que ha ofrecido y que ofrece el museo y la intención de los directores del mismo.

La Corporación La Tertulia para la Enseñanza Popular, Museos y Extensión Cultural

El origen de la Corporación La Tertulia para la Enseñanza Popular, Museos y Extensión Cultural⁵ se sitúa en la coyuntura del 9 de abril de 1948, cuando el comandante Rojas Pinilla de la Tercera Brigada del Ejército ubicada en Cali reprimió, haciendo uso de la fuerza pública, cualquier levantamiento popular en esta ciudad, durante el Bogotazo, que se formó por la muerte de Gaitán. Durante este acontecimiento, “los pocos reductos rebeldes fueron **sistemáticamente liquidados por la acción del oficial**, quien resolvió el conflicto de manera rápida con soldados bien aleccionados que fueron el terror de la población” (Heim, 2010: 3).

Cinco años después, ya en el puesto de general, Rojas Pinilla se toma el poder y durante los cuatro años de su gobierno se establecieron restricciones a los medios de comunicación, grupos de carácter político y religioso, se sancionó a los periódicos y cadenas de radio quienes opinaran negativamente sobre la labor que llevaba el Estado y los militares; eliminando comunistas y religiones protestantes (Tirado, 1989).

⁵ En adelante será referenciada como La Corporación.

Sin embargo, paralela a esta situación, las señoras Maritza Uribe de Urdinola y Clara Inés Suárez prestaron su casa para llevar a cabo reuniones con artistas, dramaturgos, políticos e intelectuales de la época para debatir temas de tipo cultural.

Es de recordar que en casa de la señora Clara Inés Suárez se hospedó Pablo Neruda durante su célebre visita a la ciudad. Doña Clara y su marido fueron embajadores de Colombia en varios países, entre ellos México y gracias a su intensa labor diplomática, Cali empezó a ser frecuentada por pintores e intelectuales de la más alta valía. (Heim, 2010: 4)

Estas reuniones de amigos y conocidos continuaron realizándose hasta que decidieron consolidarse como un grupo “dedicado al fomento de la cultura y a generar opinión” (Heim, 2010: 4).

Alfonso Bonilla Aragón, connotado periodista, hombre de gran influencia y líder de múltiples actividades conducentes al desarrollo cultural de Cali y de la región, observó con buenos ojos estas reuniones (...) Gracias a su amistad con el ex presidente Alberto Lleras Camargo y contando con su apoyo, Bonilla Aragón concibe la idea de aprovechar este selecto grupo de personas y formar un movimiento político alternativo al imperante (...) Con este propósito y amparado por la presencia de señoras y señores ‘inofensivos’ y respetados por la sociedad, pasando así el colectivo completamente inadvertido ante los mecanismos de control oficial (como el DAS y el SIC o policía secreta del Estado) que prohibían este tipo de reuniones, el 9 de marzo de 1956 alquila una casa. (Heim, 2010: 4)

Así en esta Cali provinciana (González, 2006), se abre La Corporación el 9 de marzo de 1956, en una casa rentada en la carrera 5 con calle 4, barrio San Antonio, en Cali, para ubicar ahí un espacio donde los artistas amigos pudieran exponer sus obras, crear una escuela, dar conferencias sobre temas de arte, planear un cine club (que se llevaría a cabo en algunos teatros de la ciudad) y finalmente, llevar a cabo debates políticos.

Este fue el tiempo durante el cual Alberto Lleras Camargo y Guillermo León Valencia solicitaron y tuvieron su ‘sede política’ en Cali en la casa de la 4 con 5, ya que la fundadora de La Tertulia, Maritza Uribe de Urdinola fue representante a la cámara por el Partido Liberal y también secretaria de educación del departamento, por lo tanto tenía afinidad con los personajes de la política liberal de aquel entonces. Ella invitó a esos actores políticos a foros abiertos que respetaron ideologías políticas como la libre cátedra. (González, 2006)

Considerando que, durante la época de Rojas Pinilla (1953 – 1957), los artistas eran catalogados como “izquierdistas” y que las ideologías de izquierda no eran apoyadas por el Estado; al igual

que “en Cali, todos los movimientos artísticos –artes plásticas, música, teatro y cine- estaban estrechamente relacionados” (González, 2006: 18), todo el que decidiera apoyar las artes era señalado como sujeto ateo que promovía el comunismo (González, 2006). Por ello se crearon rumores alrededor del club cultural de La Corporación, en los cuales se comentaba que eran un “montón de locos”, que la casa era un “prostíbulo” o “una sede del partido comunista”, siendo llamados como Los Bacanales de La Tertulia, entre otros apodos (González, 2006).

Sin embargo, estos rumores no limitaron la actividad del grupo de La Corporación gracias a la inconformidad de la sociedad con el régimen político del momento y con la imagen de la que Rojas Pinilla gozaba en Cali (por el episodio del 9 de abril). Así, el club cultural fue más frecuentado y se convirtió en un espacio alternativo donde se formaron, tomando el concepto de O'Donnell (1997), voces horizontales, las cuales son libres de ser usadas en un contexto no represivo y están presentes cuando “me dirijo a los demás, o los demás se dirigen a mí, afirmando que compartimos ciertas características relevantes” (O'Donnell, 1997: 150).

Las voces horizontales que se crearon en el club cultural de La Corporación permitieron que los individuos que no estuvieran de acuerdo con las condiciones del gobierno de Rojas Pinilla construyeran una identidad y posteriormente una voz vertical colectiva⁶:

También a estas reuniones asistieron personalidades como por ejemplo el fallecido Enrique Buenaventura quien era militante del Partido Comunista Colombiano. Ahora bien, fueron estos personajes ‘quienes pronunciaron unos **discursos atronadores para convencer a la gente para que salieran a la calle a mostrar su inconformidad con el régimen**, y muy curiosamente la gobernación de aquella época que tenía prohibido aquel tipo de reuniones públicas, a La Tertulia

⁶ La voz vertical es la que los clientes y ciudadanos alzan “hacia arriba”, es decir, hacia los gerentes de empresa, superiores en mando y gobiernos. O'Donnell menciona que las manifestaciones públicas de un grupo de personas son una forma frecuente de voz vertical colectiva, y que para que esta se lleve a cabo es necesario que existan “procesos de formación de identidad colectiva”, ya que estas manifestaciones deben estar dirigidas a un grupo (existente o no) de personas con ideales o intereses específicos y que “la voz horizontal es uno de los mecanismos que conducen a dicha formación de identidad” (O'Donnell, 1997: 150).

nunca le tocó (...) toda la sociedad colombiana como un movimiento civil, lideró el derrocamiento de Rojas Pinilla' (González, 2006: 19)

Continuando, con la apertura de este “club cultural” se crearon unos estatutos de funcionamiento que guiaron la acción de la institución desde entonces hasta el presente (González, 2006):

1. La divulgación cultural en todos los aspectos, no solo en lo que concierne a las artes plásticas, sino también en otras áreas humanísticas, a través de cursos, conferencias, conciertos y exhibiciones cinematográficas.
2. La libre expresión, y por lo tanto, el respeto de todos los credos, religiones, filosofías, escuelas artísticas, sin exigir nada diferente a un alto nivel en cualesquiera de sus manifestaciones.
3. **La financiación con base en las cuotas de los socios, la venta de la boletería para las exposiciones y el cine, y los auxilios oficiales que eventualmente reciba.** (Uribe de Urdinola en Muñoz Burbano, et al, 2012: 71).

Luego de la creación de estas pautas orientadoras para su funcionamiento, la Universidad del Valle reconoce a La Corporación como una entidad sin ánimo de lucro y le da su personería jurídica el 11 de junio de 1963. (Muñoz, Recio y De La Fuente, 2012)

El Museo de Arte Moderno La Tertulia

Según uno de los asistentes a las reuniones que formaron La Corporación, Miguel González, en la mitad del siglo XX en Cali no existían espacios expositivos (o museos) “como tales”, pues estaba la casa del Chato Buenaventura donde se conservaba una pequeña colección y para visitarla se requería cita; y el Museo de Historia Natural de Federico Lehman, ubicado en una casa al oeste de Cali (González, 2006). En este contexto, en el que Bellas Artes no daba abasto para exponer obras artísticas, Alfonso Bonilla Aragón (Heim, 2010) propone a La Corporación replantear la figura de su sede cultural como un museo.

Así, La Corporación, presenta un proyecto al Concejo Municipal (González, 2006) que comprendía la construcción de una escuela piloto, rodeada por un jardín botánico, museo pictórico y sala de conferencias de carácter público (Muñoz, Recio y De La Fuente, 2012). En 1963, el municipio de Cali (Muñoz, Recio y De La Fuente, 2012) a través de la figura del Jefe de

Valorización Municipal, Antonio J. Martínez (González, 2006) otorga a La Corporación el derecho de usufructuar por 30 años un terreno perteneciente al antiguo cauce del río Cali donde estuvo ubicado el balneario natural de los habitantes de la ciudad conocido como “el charco del burro”, el cual iba a ser usado para prolongar la avenida Colombia⁷.

Así, se le dejó a La Corporación la construcción y administración del centro cultural avalado por la Junta de Planeación, “se estipuló que la totalidad de las instalaciones, dotaciones y anexidades, conforme se fueran construyendo por parte de La Corporación, pasarían a ser propiedad del Municipio de Cali” (Muñoz, Recio y De La Fuente, 2012: 72) y se le dio a La Corporación plazo de un año para empezar a construir las obras y un total de tres años para terminarlas.

Finalmente, en el año 1968 se inauguró el Museo La Tertulia con su primer edificio de 500 metros cuadrados, ubicado en la Avenida Colombia número 5-105 Oeste en Cali. (Muñoz, Recio y De La Fuente, 2012: 72), en el cual funciona actualmente la sala Maritza Uribe de Urdinola y las oficinas administrativas.

⁷ Según la información consignada en el cuaderno de la exposición de los 54 años del museo, realizada en el 2010, los miembros de La Corporación consideraron el Charco del Burro como lote para ubicar ahí sus futuras instalaciones, con anterioridad a los derechos de usufructo que dio el municipio, gracias a Octavio Gamboa, Ingeniero civil y poeta, quien sobrevolaba la ciudad constantemente y fotografió el lugar. Posteriormente, esta fotografía y la idea de que este charco comprendía un potencial lote para lo que sería el Museo La Tertulia llega a manos del alcalde Harold Bohmer (designado como alcalde desde 1955 hasta 1956), quien le consulta al arquitecto Manuel Lago sobre los planos para la creación del museo en este espacio. El arquitecto considerando conservar el charco propone la realización de unos puentes que conectaran al otro lado del río y comprar ahí las caballerías del señor Obeso para construir el museo, no obstante, el director del Diario de Occidente se muestra en contra de esta idea y difundiendo sus razones entre la dirigencia política de ese entonces, se resuelve secar el predio y convertirlo en un relleno sanitario - para nivelar el lugar y construir sobre él- mediante un letrero que decía “deposite su basura aquí”.



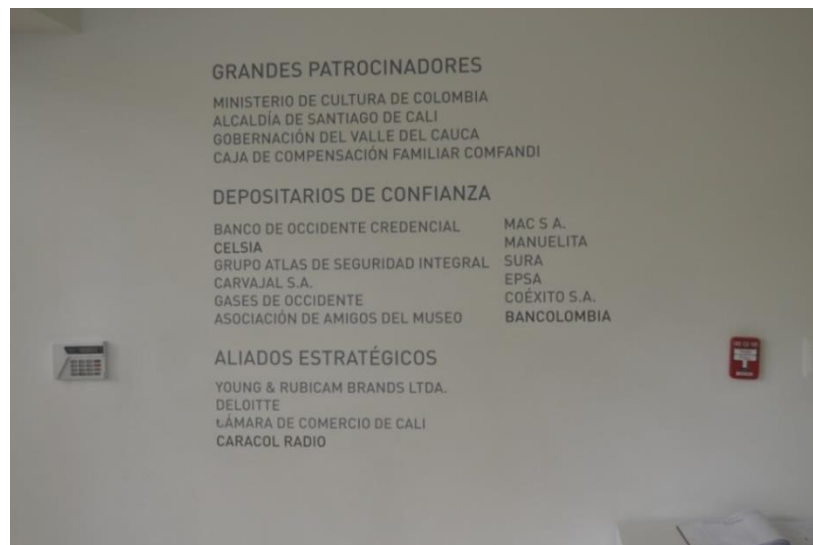
Fotografía 1. Edificio fundacional del Museo La Tertulia, archivo Manuel Lago, 1968. Extraída del “cuaderno” de los 50 años del museo publicado en 2010.

El museo fue construido por etapas según la demanda de visitantes, funciones y servicios que ofreciera, y el arquitecto a quien se le encargó la mayoría del diseño a lo largo de estas etapas fue Manuel Lago. Quien, considerando que este museo sería el primer edificio que se construiría destinado a ser un espacio expositivo, “pues los otros museos anteriores a La Tertulia como ‘**el museo de arte colonial** ha funcionado en **una casita colonial ya hecha**, **el museo nacional** ha funcionado en una **antigua cárcel**, el **museo de Antioquia** funcionaba en **varios locales**” (entrevista a Miguel González en González, 2006: 22) quería “construir un edificio que tuviera una presencia. (...) como un **templo de arte**” (Miguel González en González, 2006: 22).

Así, Manuel Lago, “diseña una contra fachada de columnas geométricas tomando como referencia concreta el Palazzo Della Civiltà Italiana (...) ubicado en la ciudad de Roma conocido popularmente como el coliseo cuadrado y terminado en 1943, fue construido (...) como estrategia de desarrollo urbanístico para dirigir la expansión de la ciudad.” (Heim, 2010: 8). Destaco que la elección de Lago no fue gratuita, pues, tomó el coliseo cuadrado como modelo para el diseño del edificio fundacional del Museo La Tertulia, porque adelantó estudios en Roma,

y allá el coliseo cuadrado era “considerado como una síntesis moderna de un símbolo de la arquitectura monumental universal” (Muñoz, Recio y De La Fuente, 2012: 72) “cuya carga simbólica y de **aspecto casi religioso** se acentúa con una **presencia de carácter escultórico** a la que ‘La Tertulia’ siempre aspiró desde su más temprana concepción”. (Heim, 2010: 9)

Esta construcción, realizada gracias a aportes públicos y privados gestionados por Maritza Uribe, junto con el teatrino al aire libre, conformó la primera etapa del museo. En el edificio fundacional se ubicaría la colección de 30 obras con una exposición permanente y una rotatoria, financiada por el departamento con 40 millones de pesos⁸ y por los dueños y comerciantes de los materiales para la construcción del mismo, quienes dieron el cemento, el ladrillo y el hierro. (González, 2006)



Fotografía 2. Primer piso de las salas de la colección. Tomada por Paola Patiño, Agosto, 2014.

Actualmente, la vida económica del museo y de su exposición permanente depende de unos patrocinadores privados, aliados y la red de “amigos del museo” la cual conforma donaciones de personas que se inscriben para tener tarifas preferenciales. El museo continúa recibiendo aportes públicos también. Así, aunque el museo cuenta con un carácter privado, también es “público”, pues es abierto a todo el mundo.

⁸“Un auxilio regional concedido a los representantes de la Cámara” (González, 2006: 23)

Sobre el teatrino al aire libre, el cual cuenta con capacidad para 400 personas, cabe decir que fue construido “con un diseño que mantuvo el respeto por el área verde y la naturaleza del paisaje conformado por una escarpada pendiente que hacía sus veces de telón de fondo y el rumor cercano de las aguas del río Cali” (Muñoz, Recio y De La Fuente, 2012: 73). En este tema quiero hacer un paréntesis mencionando también la fuente de agua que actualmente acompaña al museo, la cual fue donada y se propuso como un elemento de *reminiscencia* de lo que fue el lote; la cual considero cumplió su función, ya que actualmente, muchos visitantes al museo la destacan como elemento que les recuerda lo que anteriormente fue el Charco del Burro, como un espacio de dispersión y recreación de los habitantes de la ciudad.

Así, con el diseño del museo se procuró conservar algunos aspectos naturales del espacio del Charco del burro, teniendo en cuenta que este fue por mucho tiempo el lugar donde “los caleños pasaban los fines de semana” (González, 2006: 21), por lo cual estaba investido de un carácter de ocio que aún perdura. Las zonas verdes y espacios que rodean el museo son usados a la fecha por familias y personas que no necesariamente se encuentran ahí por una visita a las salas de exposición, talleres o cinemateca del museo.

Años más tarde, a medida que la colección del museo iba creciendo, se hizo necesario construir un segundo bloque para las exposiciones transitorias y dejar el edificio fundacional únicamente para la colección permanente. (Muñoz, Recio y De La Fuente, 2012: 72). Se inició entonces la construcción de la segunda etapa del Museo a mediados de 1970 con la otra sala de exposiciones y el auditorio. Ambos subterráneos, se realizaron inicialmente con un auxilio de medio millón de pesos otorgado por el Instituto Colombiano de Cultura y con “un costo total que ascendió a tres millones de pesos financiados por el Banco De La República y la empresa privada de Cali.” (Muñoz, Recio y De La Fuente, 2012: 74)

En 1971 se inauguró la sala de exposiciones subterránea, y en 1974, el auditorio. Este edificio que ocupó 500 metros cuadrados, se adecuó con camerinos y una cabina de proyección (propuesta por Gino Faccio) y gracias a la donación de equipos para proyección de películas por la Alcaldía, finalmente en 1975, el auditorio se inauguró como cinemateca. No obstante, a un mes de inaugurada, se cerró porque el proyector donado daba imágenes de mala calidad y unos meses después reabrió sus puertas, gracias a que los miembros de La Corporación importaron equipos nuevos a través de Cine Colombia. (Muñoz, Recio y De La Fuente, 2012: 74)

Con el tiempo, la estructura arquitectónica del museo siguió modificándose a medida que ampliaba sus funciones. Por lo cual, según Muñoz, Recio y De La Fuente (2012), en 1973,

La junta directiva de La Corporación determinó la necesidad y conveniencia de solicitar al concejo de la ciudad un auxilio económico que ayudara a sufragar gastos e inversiones que requería el museo y que beneficiarían a la ciudad. Por iniciativa del alcalde Alfredo Rey Córdoba, el Concejo Municipal (...) aprobó el acuerdo 014 de mayo de 1973 que estableció un auxilio de \$6000 pesos mensuales para La Corporación. (p. 74)

Gracias a esto y con el fin de promover la enseñanza de las artes gráficas, la producción de los artistas locales y latinoamericanos y la comercialización del arte (Heim, 2010), el Museo inauguró el Taller-escuela en 1982 (Muñoz, Recio y De La Fuente, 2012) que contaba con dos espacios para producir obra gráfica, es decir, talleres de serigrafía.

Igualmente, por demanda de los artistas que provenían de diferentes partes del país y de Latinoamérica, se construyeron en él dos apartamentos amoblados para hospedarlos mientras trabajaban en la producción de su obra gráfica. Así, los artistas permitían que se realizaran exposiciones transitorias de sus trabajos en las instalaciones del Museo y donaban varias de sus obras al mismo a cambio de su estadía en el mismo; estas exposiciones eran condensadas en catálogos, que se ponían a la venta en la galería del museo, lo cual fomentó una cultura de coleccionismo en la ciudad. (Heim, 2010)

Posteriormente, el espacio del Taller-escuela se usó para la conservación y restauración de obras de arte -pinturas, esculturas, dibujos...- del Valle del Cauca. (Muñoz, Recio y De La Fuente, 2012). Así, en el año 1993 el Museo consigue máquinas especializadas para la conservación preventiva y restauración de las obras de la colección del mismo, gracias al apoyo económico del Instituto Colombiano de Cultura (Heim, 2010).

Cuando este espacio comienza sus labores, llegan al Museo solicitudes de “la biblioteca El Centenario, la Secretaría de Cultura y Turismo, la capilla del ingenio Manuelita y la iglesia de Vijes, interesada en la restauración de la imagen de la Virgen de Chiquinquirá” (Heim, 2010: 16). También “la recuperación de la totalidad de las imágenes y objetos sagrados de la iglesia de El Overo en el Municipio de Toro” (Heim, 2010: 16), por lo cual el Museo amplió sus servicios de conservación preventiva y restauración a las colecciones de arte de otras instituciones, no solo de la ciudad sino del departamento; igualmente atendió a los coleccionistas particulares que solicitaron los servicios del taller de restauración, y estos a cambio prestaron sus obras 10 años después para una exposición del Museo, a nombre de una “retrospectiva histórica de los oficios prestados por la institución en este campo” (Heim, 2010: 16).

Continuando con el relato sobre la construcción y ampliación del Museo en relación con sus funciones, se decide construir y adecuar un espacio en el que se profundizara el componente pedagógico dirigido a la población infantil. Por ello, en el año 1983 se construye el taller infantil detrás del edificio fundacional, en el cual se llevaron a cabo procesos de educación no formal con los niños visitantes al museo para, “Fomentar a través de las artes, simultáneamente, la creatividad, la autonomía y sobretodo la integración entre los miembros participantes” (Ana Ruth Velasco, creadora del programa infantil de la Tertulia, 1984 en Heim, 2010: 16).

Este espacio se consolidó gracias a la gestión de Ana Ruth Velasco, conocida como “Ruquita” o “Ruca” por los/las trabajadoras del museo y el mundo cultural de Cali. Ruquita Velasco creó el programa de talleres populares que si bien ya eran parte del programa del Museo La Tertulia (pues duraron más de 10 años continuos), le generaban a este un aporte o donación del Estado por su labor social.

Según Luz Dary Ocasal, auxiliar administrativa del museo, quien trabaja ahí aproximadamente desde el año 1977, estos talleres consistían en un trabajo a largo plazo con niños que no tenían facilidades para visitar el museo, ya fuera en las instalaciones del mismo (traídos desde sus colegios por la gestión de Ruquita), o en algunos barrios de Cali como Terrón Colorado, el Aguacatal, “la olla, del centro. Se trabajaba con los gamincitos”, además de que cada mes los talleristas se desplazaban fuera de Cali, a municipios como Florida. (Entrevista a Luz Dary Ocasal, 20 octubre del 2015).

Luz Dary comentó que estos talleres empezaron a disminuir después de la muerte de Ruquita, en el año 2002. Sin embargo, como los talleristas ya conocían el programa y estaban establecidos los contactos (tanto de financiamiento, como con los barrios y colegios), estos continuaron realizando los talleres hasta el cambio administrativo del museo, en el año 2004, cuando definitivamente desaparecieron los talleres, pues los talleristas no se volvieron a contratar.

Este cambio administrativo sucede porque Maritza Uribe de Urdinola y Gloria Delgado, la segunda directora del museo, (Entrevista a Luz Dary Ocasal, 20 octubre del 2015) deciden retirarse del mismo e ingresa María Paula Álvarez, una economista recomendada por la junta directiva (González, 2006).

María Paula propone como proyecto de su dirección la apertura de la exposición permanente, destinando los ingresos y las actividades del museo a la ejecución de todo lo necesario para la

apertura de esta exposición⁹, contemplando la remodelación de los alrededores del museo, así como de algunas salas del mismo, según los estándares museográficos indicados para un espacio expositivo en el que las obras de la colección estuvieran por periodos de tiempo más largos.

Finalmente, respecto a la construcción de la infraestructura física del museo, cabe mencionar que antes del cambio administrativo, en el año 2000, la junta directiva del museo le pide al arquitecto Manuel Lago que construya un edificio de tres pisos, en los cuales se ubicarían las oficinas, una sala de exposiciones en el segundo piso y una biblioteca en el tercero.

Esto con la finalidad de destinar el edificio fundacional en su totalidad, conocido como sala Martiza, a las exposiciones (Entrevista Luz Dary Ocasal, 20 de octubre del 2015). El resultado fue, además de este edificio alto, el parqueadero cubierto y un espacio para una cafetería (con una terraza que da vista al río), que conformaría la sexta y última etapa del museo (Heim, 2010).

Exposición permanente, Salas de la Colección.

Para la “Sala de Exposiciones Permanentes”, se tomaron los tres pisos construidos en la última etapa, se remodelaron y modificaron teniendo en cuenta las exigencias museográficas y de la conservadora y fueron abiertas en el año 2012 bajo el nombre de “salas de la colección”.

Con la inauguración de estas salas donde se ubicaría la exposición permanente, se quería “posicionar al museo como una verdadera instancia expositiva en torno a su acervo – *patrimonial*- y colección” (cursiva no incluida en el texto original) (Museo La Tertulia, 2010:

⁹ El proyecto comprendía “la creación de la **Sala de Exposiciones Permanentes**, permitir un espacio para consulta para el público en general de la biblioteca especializada en arte con la cual ya contaba el museo y mantener y mejorar los demás espacios físicos, académicos, recreativos, culturales y artísticos que el museo había desarrollado en cuarenta años de funcionamiento.” (González, 2006: 56)

21). Por lo cual tuvo gran difusión en los medios locales, los cuales resaltaban que esta sería referencia obligada para visitarla, incluyendo el término “patrimonio” en todas las discusiones.

El carácter de institución pública, que salvaguarda el patrimonio artístico cultural de la ciudad se reforzó con la apertura de esta exposición en la que se conjugaron varios elementos nuevos: la exhibición de obras gráficas delicadas por un periodo más largo de tiempo y un “acceso total” a la colección del museo, antes expuesto por partes, que se supone atraería a un público no habitual.

Así, la función del museo se re-plantea y se difunde en algunos medios de comunicación (en los periódicos El País y El Tiempo) en torno a conceptos como “democratización cultural”¹⁰, y “pedagogía”, mostrando una imagen incluyente del museo:

La apuesta es que *el ciudadano del común se sienta como en casa* en La Tertulia y no tema entrar en ella. [...] la directora del Museo La Tertulia, María Paula Álvarez mencionó **‘Queremos que la gente, frente a un objeto de arte, se sienta cómoda, tranquila, y no con ese temor de que el arte es solo para los expertos, aquí el arte será para el disfrute de la gente del común’** (El País, 2012 –cursiva no incluida en los artículos-)

“La idea de hoy es que los museos no son los dueños del conocimiento, pero sí los responsables de cuidar ese patrimonio y de invitar al público a que se interese en él”, “Las salas [...] complementan procesos de formación escolar y universitaria, enriquecen las investigaciones de especialistas, y ofrecen a las familias y a los visitantes la oportunidad de conectarse con imágenes e ideas de su identidad cultural” (El Tiempo, 2012 –cursiva no incluida en los artículos-.)

¹⁰ Los procesos de “democratización cultural” planteaban como derecho el acceso de todos los miembros de la sociedad a la cultura. No obstante, como crítica, se mencionó que el acceso no era a una sola y única cultura, dándose lugar al concepto de “democracia cultural”, en el cual “la cultura es una forma de vida que cada uno crea”. (Valdés 2008)

En estos apuntes la visita al museo se presenta como un “deber” de los caleños de conocer “su” patrimonio cultural o “su” colección artística.

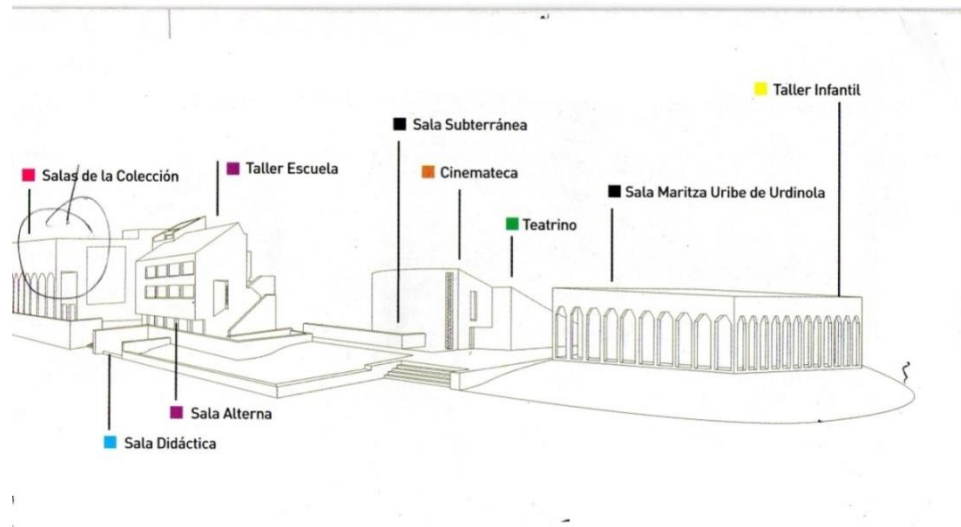


Ilustración 1 Mapa del museo con todas sus etapas finalizadas. Fuente: Guía de mano, 2014. Escaneado por Paola Patiño.

La sala didáctica es un espacio que acompaña la exposición permanente donde se llevan a cabo actividades artísticas con niños; en el taller escuela se dictan algunas clases de grabado a los estudiantes del Instituto Departamental de Bellas Artes, gracias a un convenio entre las dos instituciones; las salas de la colección, sala alterna, sala subterránea y la sala Maritza Uribe de Urdinola conforman las salas de exposición del museo y la cinemateca actualmente proyecta películas todos los días, casi siempre en los horarios de 4:00 pm, 7:00 pm y 9:15 pm, los cuales varían si se está proyectando algún ciclo por un festival o si hay algún otro evento como una conferencia. Este mapa venía en la guía de mano de los primeros cinco guiones curatoriales de la exposición permanente.

A continuación, con el fin de resolver el primer **objetivo específico**, en el que propone **Identificar las narrativas sobre patrimonio artístico cultural, planteadas en el guión museográfico de las salas de la colección del Museo La Tertulia**; haré una descripción de los elementos museográficos¹¹ que corresponden a diferentes momentos del año 2012, 2014 y 2015 de la exposición permanente en el siguiente capítulo.

¹¹ “Conjunto de técnicas desarrolladas para llevar a cabo las funciones museales y particularmente las que conciernen al acondicionamiento del museo, la conservación, la restauración, la seguridad y la exposición. (...) El

3. Primer capítulo: El mundo imaginario creado por el Museo La Tertulia en la exposición permanente

Las instituciones museales o museos, son espacios que además de procurar la conservación de ciertos bienes culturales¹², deben estimular procesos de transformación del imaginario colectivo e individual para la creación y fortalecimiento de los lazos identitarios (Núñez, 2006). Así, según la definición formulada por el ICOM¹³ en el 2007, un museo lleva a cabo labores de adquisición, conservación, investigación y exposición, siendo este último el mecanismo mediante el cual las otras labores se ponen a disposición del público en un proceso de comunicación, de carácter interdisciplinar, con el fin de crear un diálogo entre distintas áreas del conocimiento (sea arte, ciencia, historia) y diferentes sectores sociales (hablo de etnias, biografías y procesos individuales, clases sociales, etc). (Núñez 2006).

Una exposición puede ser considerada como una puesta en escena donde todos los elementos se ubican en un espacio físico o virtual de acuerdo con alguna estrategia, la cual es llamada *guión museográfico*¹⁴ y puede estar de acuerdo con dos enfoques, el taxonómico y el temático (Fernández, 1999). En el primero, el material expuesto se ordena mediante una sola clasificación que está dirigida a un público informado; el segundo enfoque implica contar una historia, creando un *mundo imaginario* (Núñez, 2006) con el que se **guía** a los visitantes a través de varios

¹² “Los bienes culturales son aquel depósito de objetos heredados, especialmente designados, que procuran satisfacciones intelectuales y espirituales y hasta incluso físicas, porque son testimonio del conocimiento acumulado de la humanidad o del ingenio y sensibilidad de alguna persona o colectivo” (Ballart, 1997: 23)

¹³ Consejo Internacional de Museos.

¹⁴ “Los contenidos de la exposición son la estructura en que se fundamenta, van ordenados bajo un concepto y soportados por los recursos de comunicación escogidos; estos son los elementos básicos de lo que en conjunto se llama *guión museográfico*, al cual se ha llegado después de una minuciosa investigación aplicada.” (Núñez, 2006: 192)

temas propuestos, con el fin de incitarlos a **realizar conexiones** involucrando sus vivencias personales -llamadas *mundo real* (Fernández, 1999)-. El enfoque temático es el usado por el guión museográfico de las Salas de la Colección del MLT¹⁵.

Cabe mencionar que la *nueva museología* propone llevar a cabo exposiciones que presenten la información en distintos niveles y formas, integrando varios métodos de aprendizaje (interactivos, que involucren a los visitantes en la historia), considerando que no todas las ideas deben ser verbalizadas y que el tema no debe ser presentado de una forma lineal, donde los objetos sean únicamente testigos (Núñez, 2006 y Fernández, 1999). Estas estrategias toman tiempo y recursos que no todos los espacios expositivos tienen para invertir, por lo que van implementando algunos aspectos paulatinamente.

En las salas de la colección, se exponen aproximadamente 160 piezas, de 1500 que comprende la colección del museo. De las cuales, más o menos 50 son cambiadas cada cuatro meses, debido a que su soporte es el papel y requiere de más cuidados y procesos de conservación, por lo cual se cierran las salas al público y se reabren en el plazo de un mes, en eventos conocidos como “inauguraciones de guión curatorial”, que se han llevado a cabo en seis oportunidades.

¹⁵ Museo La Tertulia.



Fotografía 3 Entrada a las salas de la colección. Tomada por Paola Patiño, febrero 2015.

Este letrero divide el espacio de las salas y del restaurante vecino llamado Clowns Deli, como puede verse en las sillas que están detrás del mismo y en los diferentes tipos de iluminación. Fotografía tomada durante la inauguración de sexto guión curatorial, lo que explica las personas en el espacio aunque esté de noche.

En el caso de la exposición permanente ubicada en las salas de la colección del MLT, las herramientas de la nueva museología empezaron a aparecer cuando se abrió en el año 2012, con la presencia de un grupo curatorial¹⁶ nuevo compuesto por tres jóvenes bogotanos de distintas disciplinas, denominados “en un lugar de la plástica” que pusieron en práctica algunas características de un *guión de divulgación*, el cual, según Núñez (2006), es un guión museográfico dirigido a un público heterogéneo mediante un lenguaje comprensible.

También con la adecuación de un espacio en el primer piso al que llamaré *espacio de transición* porque es un pasillo debajo de las escaleras, antes del ascensor, que conecta a otras salas; con otros recursos para percibir las obras y los contenidos temáticos de la exposición permanente (a

¹⁶ Quienes seleccionaron las piezas de la colección del museo que se iban a exponer, después de investigar sobre los artistas y las obras mismas. Son los curadores quienes también seleccionan las temáticas bajo las que se estructura una exposición y el orden de las obras en el espacio, creando un “diálogo” entre las piezas de la exposición.

través del tacto, la audición y otros formatos de presentación de la obra gráfica), con el fin de acercar a los visitantes y permitirles una experiencia más interactiva. Al respecto, Núñez (2006), plantea que el lenguaje¹⁷ de una exposición museal debería pasar de un *monólogo* a un *diálogo*, considerando el recorrido¹⁸ de los visitantes como un proceso atravesado por una producción de sentido, teniendo en cuenta al público como una figura heterogénea que tiene diversas formas de comprender, sentir y vivir los contenidos expuestos. Así, cuando el público interpreta (después de haber interactuado con) el *mundo imaginario* creado en la exposición y lo relaciona con su *mundo real*, el recorrido logra conformarse como un *diálogo*. (Núñez, 2006).

Con la finalidad de abrir las posibilidades de comprensión de su público, el *espacio de transición* de las salas de la colección del MLT tuvo inicialmente, en el 2012, un “punto didáctico” con algunas piezas de una exposición para invidentes, que consistió en réplicas en relieve de obras de la colección del museo y copias de algunas esculturas que se podían tocar, además de que las fichas técnicas acompañantes estaban en braille. Al levantar esta exposición, en el año 2013 aproximadamente, pusieron unos muebles y una mesita simulando una sala de estar (como un espacio para descanso y diálogo) y finalmente, en el año 2014 se ubicó una vitrina que conformaba un espacio rotatorio (pero solo cambió dos veces durante su existencia) destinado a un colectivo llamado “sin reserva sonora”, el cual pretendía hacer audibles algunas obras. Finalmente, este espacio de transición fue usado por el colectivo “la silueta” para exhibir y

¹⁷ Entendido como la forma mediante la cual se transmite un mensaje, compuesto de signos (los objetos, palabras, sonidos, colores, texturas, etc.), una sintaxis (la disposición de esos signos en un espacio) y que se formulan en función a un receptor, quien es el visitante. (Núñez, 2006)

¹⁸ Según la misma autora, el recorrido es una práctica del cuerpo en el espacio. Contempla la dimensión espacial que debe considerarse en toda propuesta expositiva junto con la dimensión temporal y la temática. Núñez (2006) menciona que el ambiente creado en un espacio expositivo estimula una disposición especial para la recepción de mensajes. Así, las características del lugar (lleno/vacío, oscuro/luminoso, exterior/interior, abierto/cerrado) inciden en el proceso de recepción (siempre activo) de los visitantes.

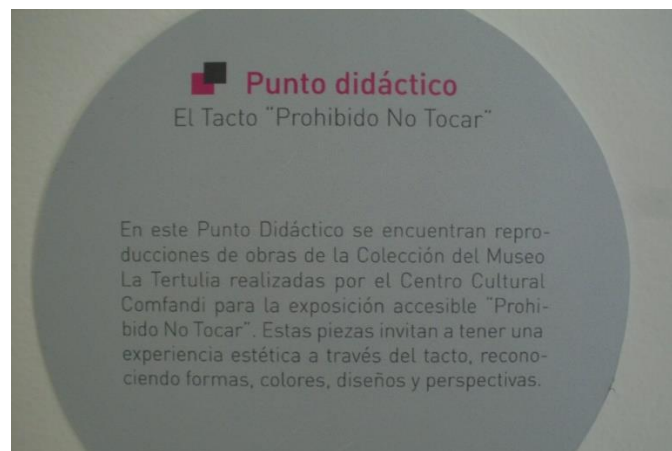
vender unos libros con obra gráfica soportando el proyecto invitado de “el bucle”, exposición que duró una noche y se ubicó en la mesa de la sala de estar.



Fotografía 4. Punto didáctico, salas de la colección. Tomada por Paola Patiño, 2012



Fotografía 5 Punto didáctico, salas de la colección. Tomada por Paola Patiño, 2012

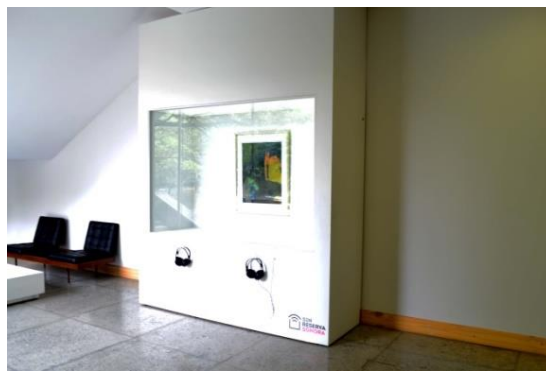


Fotografía 6 Ficha técnica punto didáctico. Tomada por Paola Patiño, 2012

Exposición en el *espacio de transición* llamada “Punto Didáctico”: piezas de una exposición realizada en el Centro Cultural Comfandi que comprende esculturas y relieves réplica de algunas obras de la colección del MLT, acompañadas de fichas técnicas en braille.



Fotografía 7. Sala de estar en el espacio de transición de las salas de la colección, tomada por Paola Patiño, 2014



Fotografía 8. Vitrina ubicada en el espacio de transición de las salas de la colección, tomada por Paola Patiño, 2014.

Exposición en el *espacio de transición* del colectivo “Sin Reserva Sonora”. Consistía de una vitrina en la que se dispuso una obra pictórica de la colección del MLT y dos audífonos que reproducían un sonido alusivo a la obra.



Fotografía 9 Sala de estar durante la exposición del colectivo “la silueta”, salas de la colección, tomada por Paola Patiño, 2015.

Exposición en el *espacio de transición* del colectivo “La silueta” ubicado en la sala de estar en la apertura del sexto guion curatorial. Ya desaparecidas las otras dos exposiciones (la del punto didáctico y la del colectivo “Sin reserva sonora”), consistió de la muestra de algunas obras gráficas (libros con ilustraciones, libros interactivos) de los artistas del proyecto invitado “El Bucle”. Estos libros estaban a la venta.

Continuando con las estrategias de la nueva museología implementadas por el MLT en su exposición permanente, cabe decir que, unos años después de la apertura de la misma, apareció la figura del guía de las salas. Esto es importante pues según mis visitas anteriores, el MLT no contaba con alguien que acompañara a los visitantes durante sus recorridos si estos lo

solicitaban, dando detalles del proceso de montaje de las obras, creación de las mismas, apreciaciones sobre el tema curatorial y que además le preguntara a los visitantes sobre su experiencia dentro de las salas, a la vez que respondiera las preguntas que le surgieran a los visitantes durante sus recorridos. Este me parece el recurso más valioso implementado por el museo, pues trasciende el contexto de la exposición permanente, ya que aunque desaparezca¹⁹ la estructura de esta en las salas de la colección, el museo sigue lanzando convocatorias para estudiantes de arte y disciplinas afines a la historia con el fin de contratar guías que trabajen en las salas donadas por la familia Obeso, en el año 2015 (El País, 2015) (Museo La Tertulia, 2015).

Además de la figura del guía acompañante por las salas, la exposición permanente cuenta con el recurso de la guía de mano ubicada en la recepción, entregada a cada visitante cuando ingresa a las salas. Esta cuenta con los textos de la estructura temática planeada por el grupo curatorial, un croquis de las salas con las indicaciones básicas de localización (baños, escaleras, ascensor, recepción) y los subtemas de las mismas salas; también los otros servicios que ofrece el museo (cinemateca, sala didáctica) acompañado de un mapa del mismo con sus otras salas, sus dependencias administrativas (teléfonos y direcciones de correo electrónico), precios, rutas de bus y días gratuitos.

Finalmente, como recurso de más trayectoria, las salas de la colección cuentan con un libro de visitas que el público llena con sus sugerencias y apreciaciones. Cabe decir, que todavía desconozco el uso que el MLT le da a este libro. Me pregunto si es leído por quienes planean las exposiciones y los apuntes consignados en él hacen parte de una retroalimentación sobre la forma en que está estructurada la exposición, o si únicamente cumple una función simbólica, que

¹⁹ Según charla con el guía de las salas David León en el mes de octubre del 2015, el nuevo curador, Alejandro Martín, propuso usar las salas de la colección para exposiciones transitorias y destinar únicamente un piso a la exposición permanente.

de acuerdo con Bourdieu y Darbel (1969), consiste en abrir la “cultura legítima” al público mediante las guías museográficas, las cuales pueden ser una “guía práctica para aprehender” los contenidos expuestos en un museo, aunque no suplan las verdaderas falencias del sistema educativo o la falta de formación escolar. Estas ayudas museográficas, como el libro de visita, aprueban con su existencia el derecho a ignorar, permitiendo la presencia de quien no entiende en el espacio (Bourdieu y Darbel, 1969:)

Así, podría plantear la hipótesis de que el museo usa el libro de visitas para comunicarles a los visitantes que su apreciación sobre la exposición y el museo en general es importante, más allá de conformar una vía de comunicación directa, entre los visitantes y los funcionarios del MLT.

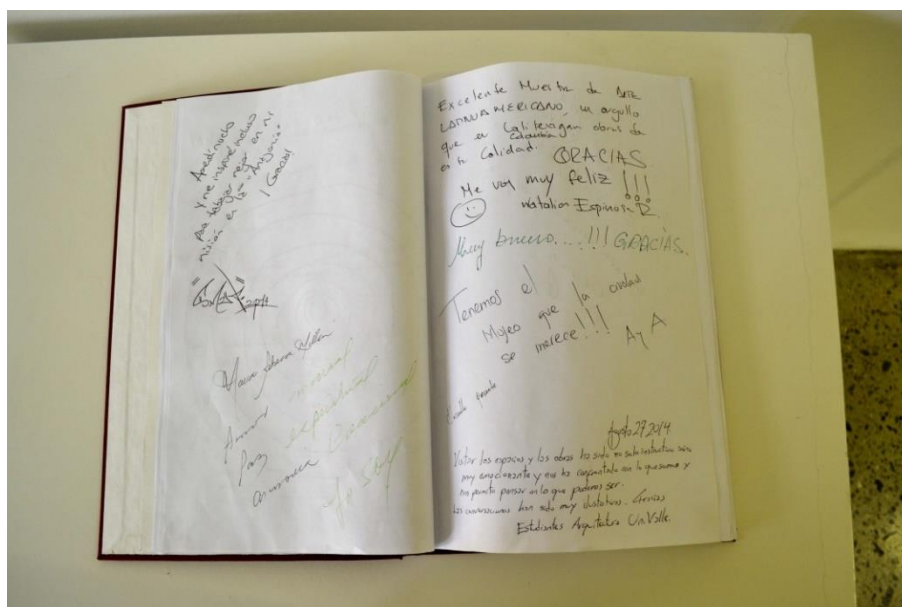
Preguntarme sobre la función que cumple el libro de visitas deriva de enterarme que en el año 2013 éste se perdió, por lo cual mi creencia de que el museo guardaba estos libros o que eran vigilados o cuidados por contener las apreciaciones del público se puso en duda.

Sin embargo, el libro de visitas es efectivo en cuanto al público se refiere, pues cuando los funcionarios del museo les piden a los visitantes que consignen sus apreciaciones en el mismo, las expresiones faciales de estos últimos cambian gestos de beneplácito y muchos de ellos agradecen que se les pida su opinión. En fechas especiales para el museo (ejemplo, día de los museos, día de los niños, apertura de guión curatorial), los funcionarios del museo les piden a las personas que por favor consignen sus opiniones en este cuaderno grande, de pasta dura y hojas blancas sin líneas, ubicado en un pedestal blanco.

Los apuntes dejados son notas de agradecimiento, sugerencias y felicitaciones. Debo decir que aunque estos ocupan una gran parte del libro, las anotaciones varían en muchas formas. Algunas son trazos libres que los estudiantes de colegio dejan en sus visitas programadas por el museo y

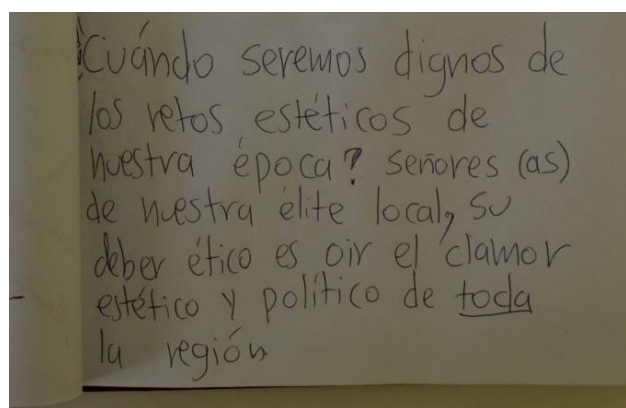
otra gran parte conforma un registro de firmas de los visitantes de otra procedencia, ya sea nacional e internacional.

A continuación, expondré una serie de fotografías y recortes con los que pretendo abordar esta referencia:

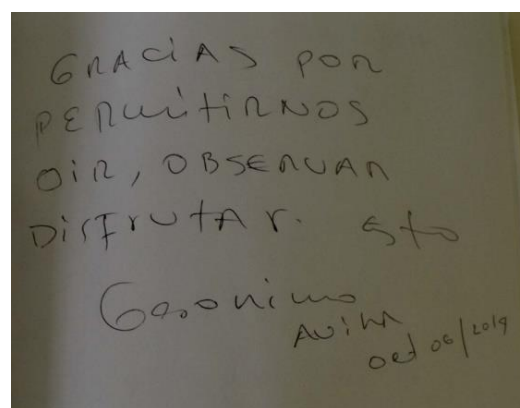


Fotografía 10 Libro de visitas, salas de la colección, tomada por Paola Patiño, Agosto 2014

El libro es el mismo hasta que se acaba, es decir, no cambia cada mes o cada guión curatorial. Quiero destacar la pluralidad de comentarios, firmas, dibujos, forma en que se ubican en la hoja, lo que da cuenta de la diversidad de visitantes respecto a edad, procedencia, en algunos casos nivel de escolaridad e incluso, profesión.



Fotografía 11



Fotografía 12

Que gran labor realiza
el museo.
Felicitaciones a todas las
personas que han hecho
posible esta realidad.
Hernan M. II

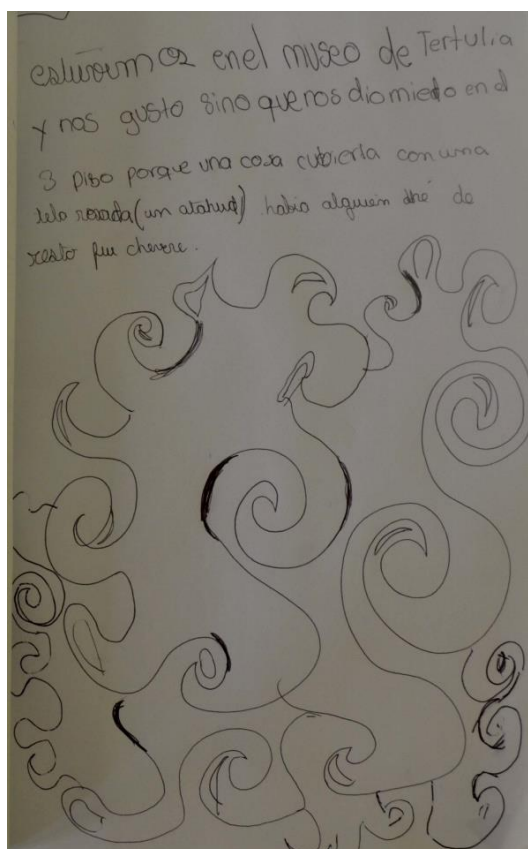
Fotografía 13

Very impressed with the Collection
Thank you for including information
in English.
Suggestion: English version of the
wall labels as well
Raul Manzano
New York City

Fotografía 14

Asn 15 - 2014
Tiene una muestra muy
representativa de los
artistas de la año 70-80.
Me gusta muchísimo
Beatriz Gamero B
Med - Antioquia

Fotografía 15

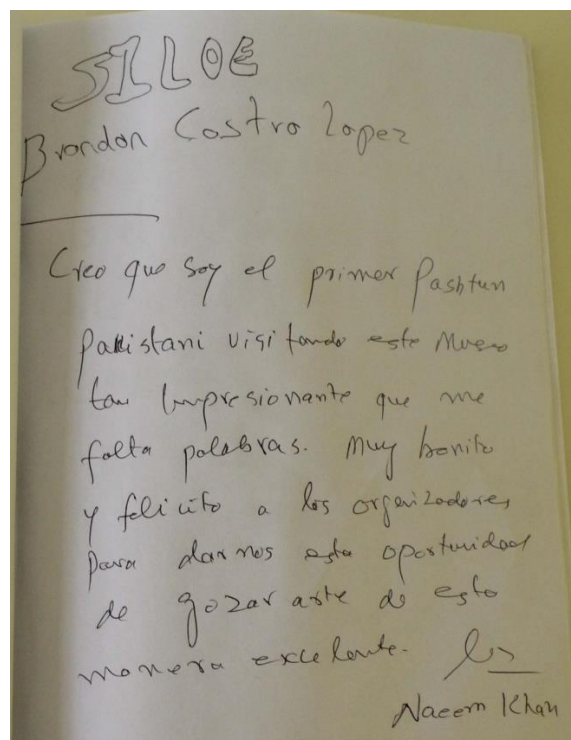


Fotografía 16

“Estuvimos en el museo de Tertulia y nos gustó sino que nos dio miedo en el 3 piso porque una cosa cubierta con una tela rosada (un ataúd) había alguien de resto fue chévere” / “Creo que soy el primer pashtun pakistaní visitando este museo tan impresionante que me falta palabras. Muy bonito y felicito a los organizadores para darnos esta oportunidad de gozar arte de esta manera excelente. Naeem Khan.

Las fotografías 11 – 17 corresponden al libro de visita durante el año 2014. Tomadas por Paola Patiño en las salas de la colección.

Las anotaciones en el libro de visitas conforman **registros**, que incluyen dibujos, trazos libres, firmas, anotaciones alrededor de los sentires durante el recorrido “feliz, triste, muy bueno, percepción a través de todos los sentidos”, etc.; **reclamos**, como el caso de la primera fotografía; **agradecimientos**, por las adecuaciones del lugar, por las labores de conservación y exhibición de las obras de arte y **sugerencias** y **comentarios**, relacionados con la trayectoria y posición del museo, otorgándole una serie de valores y categorías cargadas de sentidos culturales como “auténtico, antiguo, importante” (Núñez, 2006).



Fotografía 17

Creo que soy el primer pashtun pakistaní visitando este museo tan impresionante que me falta palabras. Muy bonito y felicito a los organizadores para darnos esta oportunidad de gozar arte de esta manera excelente. los
Naeem Khan

Atributos patrimoniales sobre el museo y su exposición permanente en las narrativas de los textos curatoriales

Con el fin de resolver el primer objetivo específico que propone **Identificar las narrativas sobre patrimonio artístico cultural, planteadas en el guión museográfico de las salas de la colección del Museo La Tertulia** debo introducir las narrativas²⁰ de los textos ubicados tanto en la guía de mano como en las paredes del mismo, los cuales se han mantenido iguales a través de los cinco primeros guiones curatoriales (2012-2014), cambiándose algunos en el sexto guión de la exposición permanente (2015).

Considerando que los objetos patrimoniales deben ser reconocidos como, **representantes de un mundo que no es completamente el cotidiano**, que ese reconocimiento es un **acto social** porque debe ser hecho por muchos, y que están **cargados de valores y categorías para quienes lo ven**²¹ (Fernández, 1999), cabe mencionar que en el relato de la exposición permanente el museo apunta a crear o posicionar unos valores en torno al mismo y a los objetos que salvaguarda; destacando la labor de conservación (se valoran los objetos por estar *intactos* a través del tiempo, además de ser *testigos* de la historia del arte de la región). Que luego los visitantes reconocen y a su vez legitiman como categorías patrimoniales, cuando comentan que los objetos los identifican –a los visitantes-, que son importantes, que les muestran otras formas

²⁰ Apoyándome en el concepto de *textualidades* que propone Nicolás Espinosa (2010) en el artículo construido a partir de una entrevista a Joanne Rappaport, junto a César Tapias y César Abadía; que “implicaría –preguntarse por- las narrativas, los discursos, los sentidos frente a lo que existe, lo que pasa” (p. 355). En este caso, quiero localizar algunas palabras e ideas en el relato textual de la exposición que posteriormente son mencionadas por los visitantes. En este capítulo no abordaré el término patrimonio a profundidad, desglosándolo en el capítulo que trata las percepciones del público.

²¹ Retomando el concepto *Semióforo*, propuesto por Pomián (2010), estos objetos cumplen una función de Semióforos cuando son usados en la forma en que dictan que deben ser usados y vistos, según cómo estén dispuestos en un lugar y las categorías que socialmente se le otorguen al lugar, en este caso, un museo. Esta categoría será ampliada en los próximos capítulos.

de expresión y comprensión del espacio que los rodea; destacando la “ardua labor” que lleva a cabo el museo.

Así, hay dos textos curatoriales que son de carácter general y hacen referencia únicamente a la colección del museo y al proceso del MLT. El primero está ubicado en el primer piso de las salas de la colección y es el siguiente:

La colección

El museo la tertulia es un **epicentro del desarrollo cultural de la región del pacífico colombiano**. Estos edificios acogen una **muestra representativa de las principales manifestaciones de las artes plásticas del continente americano**, desde la segunda mitad del **siglo XX hasta nuestros días**. La colección de La Tertulia está compuesta por más de **1500 piezas**, entre las que se cuentan pinturas, esculturas, instalaciones, fotografías y videos. Sin embargo, los medios sobre papel juegan un rol protagónico. Esta particularidad es producto de **la actividad constante de una institución que, desde sus inicios, comprendió el valor patrimonial del dibujo y de la obra gráfica**, a través de la cual es posible acceder a **originales múltiples**. Estos medios facilitan el transporte y la circulación de las obras. De esta manera, el Museo puede exhibir **piezas de artistas cotizados internacionalmente** y, a su vez, **divulgar las creaciones nacionales**. La muestra permanente de la colección es una selección de las piezas reunidas según **énfasis temáticos que intentan explorar relaciones entre el arte y su contexto**.

En este texto, el grupo curatorial hace referencia a la gran cantidad y tipo de obras que posee el MLT, cuyo valor se debe a que son producciones o reproducciones originales y a que son de artistas cotizados. Estas particularidades dan lugar al desarrollo de una metodología que considera el coleccionismo y la conservación como labores de suma importancia.

El segundo texto conforma la introducción de la guía de mano, a saber:

Si una ciudad tiene un Museo de Arte es porque su gente tiene un alma grande; porque la habitan quijotes que no solo han convertido a los molinos en gigantes sino que, además, los han vencido en una batalla dura, pero maravillosa. **La colección del Museo La Tertulia existe gracias al esfuerzo permanente de la ciudad;** y se abre al público para que todos nosotros y quienes nos visitan recordemos que, **a pesar de todas las dificultades, nos sigue uniendo la cultura.**

Esta colección está compuesta por más de **1500 piezas**, entre las que se cuentan pinturas, esculturas, instalaciones, fotografías y videos. Pero hay un factor que la hace muy especial: el 80% de las obras fueron elaboradas en papel, un soporte orgánico cuyas fibras son muy vulnerables a la luz y la humedad. Es por esto que, cada cuatro meses, las obras en papel que hacen parte de la exhibición entrarán en rotación con otras que quedan en bodega, para que el papel descanse.

El Museo La Tertulia es una **institución que ha organizado exposiciones** temporales **desde 1956**. En la década de 1960, desde la sede del barrio San Antonio, **apoyó la organización de los festivales de Arte de Cali**. En 1968 se inauguró la primera etapa de este complejo arquitectónico que es hoy en día el museo. Entre 1971 y 1986 se organizaron cinco versiones de la Bienal Americana de Artes gráficas. Todas estas actividades, sumadas a **la generosidad de artistas y benefactores**, han aportado a la construcción de una de las **colecciones más significativas de artes plásticas americanas del mundo.**

Aquí se resalta la trayectoria del museo en el campo del arte y su labor como gestor cultural en la ciudad de Cali, señalando las dificultades que ha tenido que afrontar a lo largo de su historia y el logro que su existencia y la de su colección significan, no solo para una agrupación particular, sino para la comunidad en general. En ese sentido, sobrevivir a la lucha contra las adversidades vividas desde sus orígenes, debe inspirar una sensación de orgullo para quienes habitan la ciudad en la cual el museo se establece.

Sin embargo, teniendo en cuenta los dos textos (tanto el de la colección como el de la guía de mano), su referencia sobrepasa la localidad más próxima que sería Cali, para mostrarse como representante de la región del Pacífico colombiano, comprendiendo las obras artísticas “más destacadas” nacionales e incluso del continente americano.

Continuando, el resto de los textos están ubicados en tres grandes temas, que corresponden a cada piso de las salas de la colección; a su vez, en cada piso/sala, están ordenadas las obras por subtemas, los cuales también están guiados por un texto.

Antes de desglosar estos grupos temáticos abordaré lo que considero la unidad mínima de los textos curatoriales, a saber, las fichas técnicas. Estos recursos museográficos acompañan a cada obra, como una cédula, que contiene los siguientes datos: nombre de la obra, fecha de creación de la obra, nombre, fecha de nacimiento y muerte, y lugar de nacimiento del artista; además de una breve reseña sobre el contexto en el que el autor creó la obra, a saber, en qué país se encontraba el mismo cuando la elaboró, su proceso (si estudió, qué profesión o a qué se dedicaba) y en algunos casos, si la obra tiene relación con coyunturas políticas o tendencias artísticas. La información consignada en las fichas no pretende explicar las obras, sin embargo, se incluyen algunas categorías sociales (como de que son importantes, bellas, de cuidado) y valores sobre las mismas, lo cual puede condicionar las apreciaciones e interacción de los visitantes sobre/con las obras.



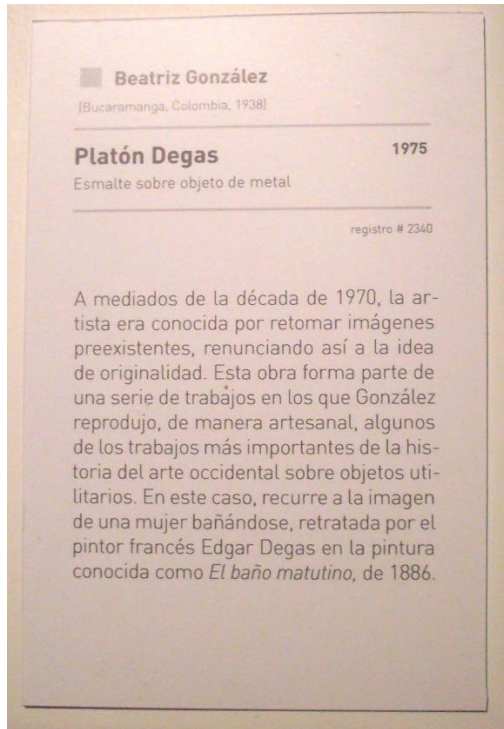
Fotografía 18 ubicación y tamaño de ficha técnica respecto a las obras. Tomada por Paola Patiño, 2014



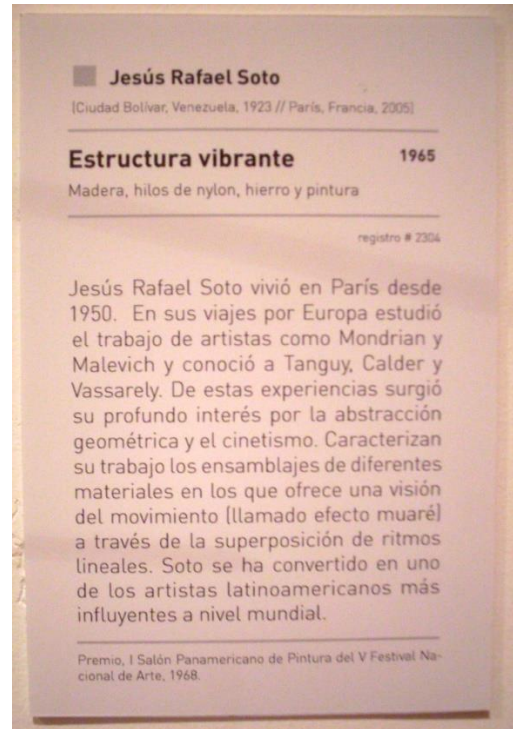
Fotografía 19 visitante leyendo un par de fichas técnicas de las salas de la colección, tomada por Paola Patiño, 2014.

Quiero destacar la postura del mismo, manteniendo distancia de la ficha técnica como si esta fuera una pieza delicada, quizá por la cercanía de la obra a la ficha. Las fichas técnicas son observadas como parte de la obra o como otras obras, ya que su apreciación también requiere concentración y distancia por parte del público. Así, la actitud que adopta el visitante respecto a las fichas técnicas también depende del tiempo con el que éste cuente para su recorrido en las salas; cuando se trata de una visita rápida, las fichas técnicas no son observadas, el recorrido no se hace en orden y los datos consignados en ellas importan si la obra llama la atención del visitante. Por lo cual, el hecho de que el visitante pueda disponer su cuerpo, en este caso, adoptando toda una postura para leer detalladamente las cédulas, deriva de que la sala está vacía (por lo cual su postura no se tornaría en

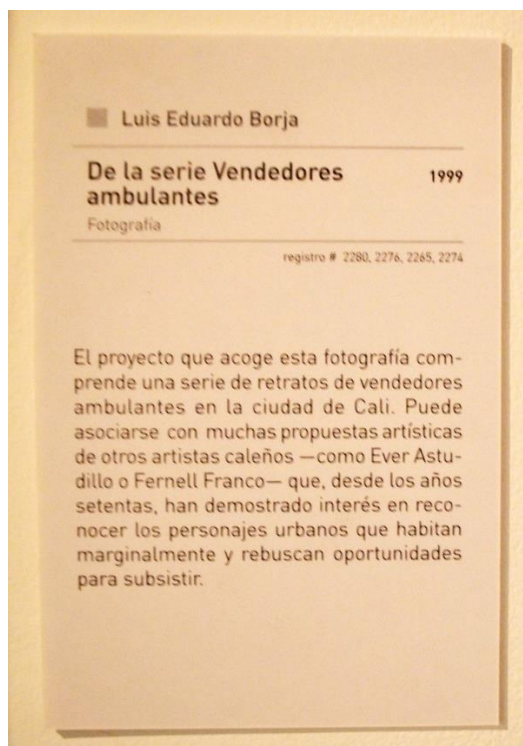
un obstáculo para que otros visitantes pudieran observar la misma obra y/o ficha técnica) y que cuenta con tiempo para hacer su recorrido con tranquilidad.



Fotografía 20 Ficha técnica Platón Degás



Fotografía 21 Ficha técnica Estructura Vibrante



Fotografía 22 Ficha técnica De la serie Vendedores Ambulantes

Fotografías 20 - 22 tomadas por Paola Patiño, entre el 2012 y 2014 en las salas de la colección.

Las fichas técnicas contienen algunas indicaciones sobre “la importancia” de las obras y de los artistas y describen en algunas ocasiones sus contenidos. En estos casos, para la primera ficha: “González reprodujo (...) algunos de los trabajos más importantes de la historia (...) recurre a la imagen de una mujer bañándose”; en la segunda: “...ofrece una visión del movimiento (...) Soto se ha convertido en uno de los artistas latinoamericanos más influyentes a nivel mundial.”.

Como mencioné anteriormente, cada piso de las salas está antecedido por un texto que corresponde a un énfasis temático. En el **primer piso**, los temas y subtemas giran en torno a la obra gráfica y los intercambios que se lograron entre artistas y el MLT a través de las bienales y festivales de arte que este último organizó.



Fotografía 23 Texto curatorial primer piso salas de la colección. Tomada por Paola Patiño, 2012.

Insiste en la importancia del museo como conservador, difusor y propulsor de diálogos entre las diferentes realidades, formas de expresión artística, contextos culturales y políticos del continente americano.

Esta sala se encuentra compuesta por los subtemas (expresados en textos curatoriales en las paredes): **“El intercambio”**, que hace referencia a que los eventos organizados por el museo fueron escenarios donde se dieron a conocer “de primera mano movimientos artísticos del continente americano”. Destacando que el MLT fue pionero en permitir un espacio donde se llevaran a cabo producciones y exposiciones de vanguardia artística. Finalmente, el MLT se consolida como un foco de referencia que influyó el arte colombiano, a la altura de proponer un

“diálogo de amplitud continental”; seguido de **“La obra múltiple”**, en donde se resalta la particularidad de la producción gráfica, en la cual, su producción en serie no le quita la cualidad de “original”. La difusión masiva y los bajos costos de la reproducción son característicos de las obras latinoamericanas, pues muchas de estas conforman herramientas de militancia, mediante las cuales los artistas compartían sus posiciones personales sobre sus contextos políticos y sociales.

Este es un aspecto a destacar, pues el proceso de conformación de La Corporación, que antecedió al Museo, tiene afinidad con estos procesos de comunicar y difundir los puntos de vista de los artistas, muchos de los cuales eran considerados contestatarios y en contra del régimen. Quizá por esto el MLT destaca haber reconocido **“desde sus inicios, (...) el valor patrimonial del dibujo y de la obra gráfica”**.

Finalmente, el **“Proyecto invitado”** conforma una de las secciones más importantes porque pone en diálogo la producción local y reciente con el resto de las obras de la colección. Así, este texto curatorial hace referencia al museo como una institución en constante actualización y renovación, “espíritu” que guió a La Corporación desde su origen y que debe continuar, proponiendo espacios de diálogo en la ciudad que “sugieren relaciones y fomentan interpretaciones”.

Segundo piso



Fotografía 24 Segundo piso, salas de la colección. Tomada por Paola Patiño, 2014

Cada piso está dividido por colores²². La antesala al segundo piso está conectada al resto del edificio por medio de un ascensor y escaleras. Esta forma de recorrido es conocido como sugerido²³, ya que la ubicación de los textos no determina por donde se entra a las salas (pues hay dos puertas de ingreso / salida). Sin embargo, la sucesión “1, 2, 3” indica que se recomienda iniciar del piso inferior al superior; a pesar de esto, algunos visitantes han decidido iniciar su recorrido desde el tercer piso.

Texto antesala al segundo piso:

El arte en su lugar

Cada obra responde a la voluntad individual de un artista en tensión con las condiciones de su contexto. A través de un lenguaje sensorial, **los artistas describen su experiencia en los espacios que habitan y recorren**. Partiendo de un entorno común a una sociedad, el artista ofrece una **visión particular** sobre el paisaje natural, el entorno urbano o el espacio doméstico.

De esta manera, **enriquecen las referencias mediante las que identificamos los lugares de dónde venimos y aquellos donde vivimos**.

²² Según el manual básico de montaje museográfico diseñado por la división de museografía del Museo Nacional de Colombia, “Existen distintos tipos de recorridos de acuerdo con los tipos de visitantes al museo y las exposiciones; éstos se pueden determinar mediante la utilización de paneles, el manejo del color, la ubicación de los textos y el montaje de las obras.” (Restrepo y Carrizosa, s/f: 10)

²³ “Presenta un orden secuencial para la mayor comprensión del guión, permite que la visita se realice de manera diferente si se quiere.” (Restrepo y Carrizosa, s/f: 10)

Se hace énfasis en la figura del artista. Aquí, las obras expuestas contienen una “visión particular”, lo cual conforma un valor sobre por qué deben ser observadas y conservadas. Esta visión particular es una voluntad individual que se inscribe en un contexto, lo cual permite que estas obras pueden ser agrupadas, organizadas y estudiadas, tomando en cuenta a qué hacen referencia.

En esta sección, el MLT ubica las obras cuyo tema es “el lugar” que es clasificado a su vez en cuatro subtemas; a saber, “**el paisaje**”, que hace referencia a “la batalla entre la naturaleza salvaje y el impulso ordenador humano”, situando ejemplos de la cultura del Pacífico y cómo estos han sido expresados por los artistas plásticos mediante una pintura, un video, una escultura o una instalación. Esto pretende crear una identificación por parte de los visitantes locales, por medio de frases como “en el Pacífico Colombiano bailamos agitando un pañuelo blanco en la mano caracterizando el mar en medio de la euforia.” Y abren la puerta a interpretaciones y opiniones sobre el contexto y el manejo de lo natural, a través de la reflexión propuesta por los artistas en sus obras: “Estas imágenes exaltan la majestuosidad de la naturaleza, denuncian el abuso de la intervención humana sobre ésta o destacan elementos puntuales para enfocar su carácter histórico y simbólico.”

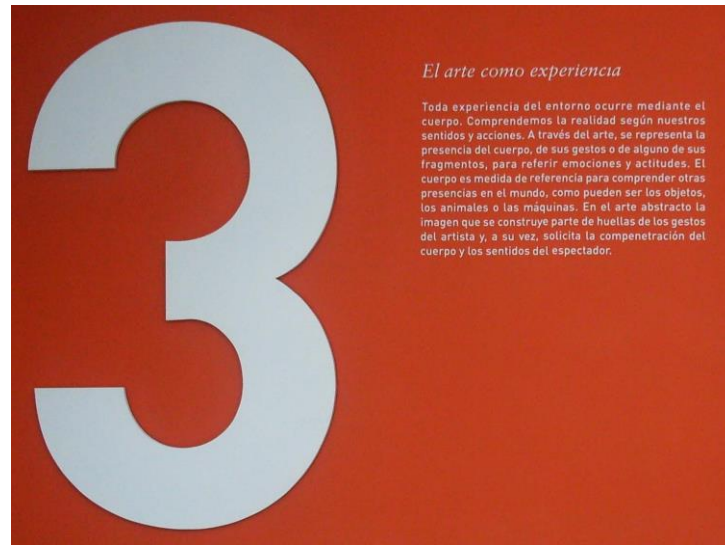
El siguiente subtema llamado “**la ciudad**” comprende en su texto apreciaciones que hacen referencia a Cali como una ciudad particular porque compone un ente fundamental de las dinámicas económicas de la región Pacífica y el resto del país, además que recibe a los desplazados de la violencia de toda la región, lo cual la hace una ciudad multicultural que “genera(n) un patrimonio material e inmaterial” abierto a las interacciones con las producciones de otras “grandes capitales culturales”. Aquello ha logrado que las representaciones del paisaje urbano de los artistas caleños sean reconocidas en toda Latinoamérica.



**Fotografía 25 Texto curatorial sección “la ciudad” segundo piso de las salas de la colección.
Tomada por Paola Patiño, durante la inauguración del sexto guión curatorial, 2015.**

Continuando, en el subtema de “**los espacios interiores**” y en el de “**los objetos**”, se plantea la figura del artista más cercana al visitante, en la medida que habita los mismos lugares que él (una casa, un billar, una escuela, el cine...), y que ambos consumen y usan objetos para vivir, transformar sus cuerpos y su entorno. Sin embargo, en estos textos, el artista mantiene su etiqueta diferenciadora y que recae sobre sus productos, los cuales son el resultado de unas técnicas adquiridas a través de una instrucción especializada. Así, “el artista se muestra como **testigo –y revelador- de dinámicas sociales (...) que construyen una experiencia de comunidad.**”

Tercer piso



Fotografía 26 Texto curatorial tercer piso, salas de la colección. Tomada por Paola Patiño, 2012.

En este piso se encuentran las obras más recordadas por el público. Las más “raras” y algunas de artistas reconocidos. “El arte como experiencia” ocupa la sala más grande (pues no cuenta con bodegas para las otras obras de la colección, a diferencia de las otras dos salas) y agrupa a través de, “el cuerpo I y II”, “la abstracción I y II”, “las máquinas” y “los animales” las obras según la capacidad sensitiva y humana de cada uno de los presentes.

En los subtemas de esta sección, el arte es expuesto como un mecanismo de representación de la realidad y expresión de los sentires, producto de una destreza técnica. Esto último es importante pues se reconoce que los artistas no están investidos de una magia divina que les da su talento, sino que son producto de una serie de procesos que obedecen a su capital social y educativo (Bourdieu y Darbel, 1969)

Así, los textos de los subtemas del tercer piso refieren que la producción de un artista deriva de una reflexión sobre su entorno, además de que las obras son reconstrucciones particulares, únicas, derivadas de esfuerzos y destrezas cultivadas y aprendidas. Estos valores las hacen merecedoras de ser conservadas y apreciadas.

Es de destacar que el lenguaje usado por los curadores insiste en considerar a los visitantes como personas iguales que los artistas, proponiendo que todos se cuestionen por lo que les rodea y lo que son.

Las narrativas de los textos curatoriales del guión museográfico de la exposición permanente son patrimoniales en la medida que recurren a la **identificación** (vivimos situaciones similares, poseemos cuerpos distintos todos, pero al fin y al cabo cuerpos biológicos, hacemos uso de objetos y máquinas), para hacer más comprensibles las obras y que los visitantes sientan que representan su vida cotidiana. Igualmente, son patrimoniales ya que los objetos a través de los cuales se representan esas situaciones comunes, han sido sacados de su contexto y no son prácticos²⁴, además de estar investidos de unos **valores estéticos** (bonitos, derivados de unas técnicas especializadas artísticas, originales) que los hacen dignos de ser **conservados y observados**. Respecto al MLT se destaca su trayectoria y labor, reconocidas a nivel local, nacional e internacional, que la legitiman como institución que salvaguarda estos objetos y hace que, a su vez, los objetos que ésta contiene sean legitimados como patrimoniales.

²⁴ Ampliado en los próximos capítulos con el concepto de semióforo y la descontextualización del objeto, propuestos por Pomíán (2010) en Historia cultural, historia de los semióforos.

4. Segundo capítulo: ¿Quiénes son los visitantes a la exposición permanente y como dialogan con el recorrido propuesto en las salas de la colección?

Este capítulo comprende una etnografía de los visitantes de las salas de la colección del MLT, realizada en diferentes momentos de los años 2014 y 2015.

Con el fin de resolver los siguientes objetivos específicos, a saber, **la caracterización socioeconómica y cultural de los visitantes voluntarios de la exposición permanente del Museo La Tertulia de Cali y la caracterización de los desplazamientos de los visitantes voluntarios en Las salas de la colección del Museo La Tertulia**, propone inicialmente, los perfiles de los *visitantes voluntarios*²⁵ a la exposición permanente del MLT en términos de sexo, edad, procedencia y motivos de visita, construidos durante el proceso de observación etnográfica y finalmente los recorridos de los visitantes por las salas de la colección donde se encuentra exhibida la exposición permanente (es decir, el desplazamiento de los visitantes por las salas, comportamiento en la entrada y salida y demás interacciones entre visitantes).

Los visitantes

Considerando que los estudios de público le permiten a un museo conocer las “características de estos -sus visitantes- e informan de las posibilidades de segmentar ese conjunto de individuos en grupos funcionales **a los que pueden adaptar la oferta del museo**, tanto la oferta expositiva como la que responde a los demás programas públicos” (Ballart, 2007: 177) y de acuerdo con el paradigma participacionista de García Canclini, que propone que, “**la selección de lo que se preserva y la manera de hacerlo** deben decidirse a través de un proceso democrático en el que

²⁵ Público que no asiste en grupos escolares o educativos.

intervengan los interesados –el público de esta exposición- **y se consideren sus hábitos y opiniones.**” (1999: 24) iniciaré este capítulo con una caracterización de los visitantes de las salas de la colección, partiendo del hecho que el MLT no ha realizado estudios de público desde la reapertura de su exposición permanente en el año 2012.

Cabe aclarar que la muestra tomada para este trabajo es *significativa*²⁶, es decir, que no fue construida con mecanismos probabilísticos, por lo cual no representa la mayoría de la población visitante a la exposición permanente del MLT.

Teniendo en cuenta que, primero, el trabajo etnográfico fue realizado individualmente²⁷, las personas observadas, algunas seguidas en detalle desde el inicio de sus recorridos hasta el final y otras observadas por salas; y entrevistadas, fueron pocas. Pues, debía en algunas ocasiones registrar datos en una planilla en la entrada, al mismo tiempo que desplazarme por las salas, en algunas ocasiones tomar fotos o videos y finalmente realizar las entrevistas o preguntas cortas. Y segundo, considerando el factor de oportunidad²⁸, pues los visitantes que participaron en este trabajo fueron seleccionados con base en unos criterios que construí mientras avanzaba en el proceso de observación durante la investigación. Así, al ir recurrentemente a las salas de la colección e ir conociendo algunas dinámicas de observación de los visitantes, me posicioné

²⁶ Según Guber (2004), “las muestras no probabilísticas pueden responder a otras preguntas además de las de distribución de frecuencias; por ejemplo, ¿cómo es el sistema social?; ¿cómo y por qué sectores está constituido?; **¿qué relaciones tienen lugar en él?**; ¿cuáles son sus implicancias?; **¿cuál es el sistema de significados por el que se vinculan sus miembros?** Este tipo de muestra permite descubrir relaciones entre partes del sistema global y **abrir el campo a nuevos sentidos no previstos por el investigador**. Asimismo, emplea **técnicas más personalizadas** que las requeridas por los muestreos probabilísticos (encuesta, censo y cuestionarios masivos). Y esto guarda relación con la magnitud de las muestras accesibles en uno y en otro caso” Pp. 123 - 124

²⁷ “Los antropólogos, como vimos, encaran su trabajo de campo individualmente o en equipos reducidos, por lo que su unidad de estudio y universo de informantes suelen ser también de pequeñas dimensiones.” (Guber, 2004: 124)

²⁸ Según Guber (2004), en las muestras de oportunidad, “Los marcos de la selección están definidos por criterios sumamente flexibles y se van delineando conforme avanza la investigación, la comunicatividad con los informantes, la claridad y la amplitud de la mirada del investigador”. P. 122 También carecen de un criterio preestablecido de selección, lo cual no significa que no se establezcan criterios, sino que estos se van definiendo a medida que el investigador reconoce las limitaciones del espacio –para este caso- y las condiciones de interacción con respecto a los informantes.

desde diferentes roles (como trabajadora del museo, como otra visitante, como “investigadora”) y me fui acercando a algunos visitantes; el factor de oportunidad aparece en el momento en el que el visitante, decide acceder a responder algunas preguntas o se muestra interesado en compartir información sobre su recorrido y sus intereses.

Considerando que el visitante podía acceder a tener una conversación conmigo (a modo de entrevista abierta) o no, intenté lograr una variabilidad de la muestra acercándome a los visitantes, teniendo en cuenta principalmente el tipo de asistencia (grupal e individual) y duración de recorrido. Sin embargo, procuré también variar en aspectos tales como su procedencia (si hablaban otro idioma o si en la entrada decían venir de otra parte), su edad (adultos, niños y jóvenes) y sexo.

De acuerdo con Guber (2001), la observación nunca es del todo neutral ni completa, por lo cual la presencia del investigador nunca será tomada como desapercibida e induce en las personas comportamientos no naturales desde el rol que ellas estén intentando cumplir. Teniendo en cuenta que para este trabajo usé una cámara y que esto también interfiere en la relación entre el observador y el observado, intenté jugar con ella en las salas de diferentes formas; a saber, dejándola estática en un lugar por unos minutos, registrando el movimiento de diferentes personas dentro de un espacio mediante un video o una secuencia de fotos; tomándoles fotos a las personas con su consentimiento (para algunas) o sin él (para otras, nunca las mismas) y siguiendo el recorrido de un grupo de personas durante los tres pisos de las salas. Debo añadir que en algunas ocasiones intenté tomar fotos detrás de algún panel o procurando no ser vista para “no alterar” el comportamiento de los visitantes y registrarlo, no obstante, muchas de estas fotos, por no decir que casi todas, salieron borrosas o desde ángulos que no aportaban mucho para mi observación, sin posturas, o expresiones, o secuencias de desplazamiento.

Entonces, me adentré en el espacio considerándolo con todas sus limitaciones: un lugar cerrado, silencioso y público (abierto para “todo el mundo”). Este último atributo podría considerarse como una ventaja, pues “cualquiera puede, en un principio, entrar en estos lugares públicos, puesto que son *públicos*” (Hammersley y Atkinson, 1994: 33); no obstante, en estos lugares la interacción social está guiada por una *desatención civil*, concepto propuesto por Goffman (1971) y citado por Hammersley y Atkinson (1994), que nomina la falta de interés entre los sujetos que se sitúan en un mismo espacio, un contacto visual mínimo y un tratamiento cuidadoso de la proximidad física. Por esto, preguntar por datos muy precisos (por ejemplo la edad y el estrato socioeconómico) se tornó en algunos momentos en un acto invasivo de mi parte hacia los visitantes, llevando a las personas a reaccionar a través de expresiones verbales o faciales que expresaron malestar e incomodidad.

Posteriormente y considerando lo anterior, decidí probar a preguntar estos datos estableciendo un método más impersonal: en vista que se acercaba el día de los museos y este día aumentaría el flujo de visitantes, pues la dinámica que se había programado ese día para la exposición permanente comprendía más actividades dentro de las salas de la colección y más interacción entre visitantes y funcionarios, instalé en la recepción -el 15 y el 17 de mayo del 2014- planillas de entrada que preguntaron por los siguientes datos; sexo, edad, ocupación -si es estudiante, qué estudia-, último nivel de estudios, país y ciudad donde reside actualmente, estrato -si vive en Colombia- y si era la primera vez que se visitaba el museo La Tertulia. Insisto, esto no fue con el fin de sacar una muestra representativa de la población visitante, sino para tener acceso a otros elementos con el fin de encontrar particularidades en relación con sus características sociales, teniendo en cuenta que “**detrás de las relaciones estadísticas** entre el capital escolar o el origen

social y tal o cual saber, o tal o cual manera de utilizarlo, **se ocultan relaciones entre grupos que mantienen a su vez relaciones diferentes, e incluso antagónicas, con la cultura**, según las condiciones en que han adquirido su capital cultural y los mercados en los que pueden obtener de él un mayor provecho” (Bourdieu, 1979: 14).

Sin embargo, la instalación de planillas no me permitió construir muchos datos, pues varios de los visitantes las pasaban por alto, por lo cual decidí quedarme en la recepción pidiéndole el favor a la gente que las llenara, o al menos destacando su existencia, para que ellos notándolas decidieran si las llenaban o no. No obstante, esto limitaba mi desplazamiento por las salas, pues era cargar con las planillas u observar; así decidí desplazarme y por ello llené 3 planillas, una por cada día que las instalé.

Además de esto, cabe mencionar la existencia de unas planillas que el museo ubica en la entrada de otras salas los días de conferencias e inauguraciones (de las exposiciones temporales, para lograr un registro de datos sobre el público y enviarles información sobre las actividades próximas del museo a su correo electrónico. Estos datos no son tomados en cuenta por el museo para la construcción de alguna estadística de entrada o caracterización de los visitantes. No obstante, para construir un panorama general de quienes van al museo a sus diversos programas, se tendrán en cuenta las planillas del año 2014 que el museo tuviera disponibles.

Limitándome a los datos que este formato de planilla me permitió reconstruir –pues no incluye motivos de visita, estrato, ocupación-, puedo decir que en términos de edad asistieron a las proyecciones de la cinemateca, inauguraciones de exposiciones temporales y conferencias, un **mayor número de jóvenes y adultos entre los 14 y 28 años y los 29 a 59 años** en comparación con niños –menores de 13 años- de los cuales asistieron solo dos y adultos mayores –con más de 60 años- quienes asistieron 18.

Respecto al sexo, **el porcentaje de hombres fue menor que el de mujeres** (43% y 57%, respectivamente) y sobre la procedencia puede decirse que **aunque la mayoría de personas son de Cali, también hubo asistentes de otros lugares, tanto del interior del país** (Bogotá, Pasto, Palmira, Cúcuta, Medellín, Boyacá) **como fuera del mismo** (Argentina, Perú, Ecuador, Brasil, México, Estados Unidos, Alemania, Inglaterra, Francia, Italia, España).

Respecto al caso particular de la exposición permanente, la caracterización de los visitantes presentada a continuación desglosará los aspectos que los mismos visitantes se dispusieron a compartirme, ya fuera a través de las planillas o de entrevistas (profesión, nivel de escolaridad, relación con los otros visitantes en caso de una visita grupal, frecuencia de visita, entre otros), además de mi observación en las salas.

Logré identificar que los adultos mayores asisten con mayor frecuencia que lo registrado en las planillas del museo. Así, en un día, la cantidad de visitas de personas mayores a 60 años era similar a la de los adultos y jóvenes.

El estrato de moda de los visitantes fue el 2. Seguidos de los estratos 3 y 5, y en el último lugar, el estrato 1, con el menor número de visitantes.

Respecto a la ocupación, la mayoría de visitantes señalaron ser estudiantes. Sólo una persona dijo ser ama de casa y el resto de visitantes eran docentes, fotógrafos, voluntarios, viajeros/turistas, independientes, empleados/funcionarios y pensionados.

Sobre el nivel de estudios, no hubo visitantes que indicaran ningún tipo de estudios. El rango menor fue de bachillerato y el mayor de especialización y posgrado. El nivel de estudios moda fue el universitario, seguido del título de técnico y tecnólogo.

Con base en mis observaciones, el tipo de visita que predomina es grupal o en parejas, aunque también asistan en menor frecuencia personas solas, y no es tan distante la distribución de visitas por sexo, es decir, que en un día el número de visitantes mujeres y hombres es similar.

La dinámica de los recorridos varía respecto a la duración de la visita y al desarrollo del recorrido/desplazamiento por las salas, considerando, 1. Si se es mujer u hombre y el rango etario (joven o adulto). 2. De donde proviene, (si se es de Cali, de Colombia o extranjero), 3. Afinidad con el arte (estudios/profesión, trabajo/ocupación, familiares que tuvieran conexión con roles artísticos, actividades extra relacionadas con arte).

La dinámica del recorrido de los visitantes en las salas también depende si se asiste con niños (0 a 13 años). Debe tenerse en cuenta que los niños no asisten solos, así que el motivo de visita pudo haber sido decidido por sus acompañantes, o no; así, están los niños que asisten con los padres o familiares sin que sea su voluntad asistir, la cual se torna en una visita familiar con motivaciones de los padres del tipo “vengo porque hoy podía pasar tiempo con los niños”; o están aquellos niños interesados en el arte –según las respuestas de los asistentes, en pintura y dibujo- que influyeron directamente en la decisión: “es que el niño quería venir”, “es que nos gusta el arte y venimos a aprender, a conocer”.

Antes de continuar, debo mencionar que existe cierta predisposición por parte de los guías del museo hacia los niños. Por fines de conservación, entre los funcionarios del museo ubicados en las salas de la colección, acordaron acompañar grupos en que el número de niños es mayor que el de los adultos, o cuando los niños están “inquietos” o “ansiosos” por ingresar. Y dependiendo de cómo se desarrolla su desplazamiento en las salas, así mismo continúan el acompañamiento, el cual se convierte en vigilancia de las obras de las salas.

No obstante, el acompañamiento que realizan los guías de las salas de la colección no consiste en una actitud que restringe y sanciona las acciones de los niños, sino más bien, donde se procura dar ejemplos sobre el comportamiento y se justifican las razones del mismo (razones de conservación).

Esta última es una actitud pedagógica y en ocasiones didáctica, en la cual los niños también interactúan con los guías haciéndoles preguntas sobre qué quiere decir la obra o quién la hizo, a la vez que los guías entablan conversaciones indicándoles el proceso de instalación de la obra y “secretos” sobre el artista y el contexto de realización. Así, el museo se transforma en un lugar interactivo y “divertido” (a pesar de su carácter estrictamente conservacionista) en el que los guías y funcionarios del museo son los encargados de los servicios que complementan, para muchos asistentes, el recorrido por las salas. Este es uno de los mecanismos que tiene el museo para generar posibilidades de futuras visitas.²⁹

Continuando, indicaré ejemplos para cada caso de visita grupal con niños: el 16 de abril del 2014, ingresó a las 12 y 46 del mediodía, un grupo de cinco personas: una mujer adulta, dos niños y dos niñas (de aproximadamente 7 a 10 años). En la recepción la señora dice “Estos niños vienen a conocer” y luego ingresan. Los niños en su desplazamiento siguieron a la señora en las salas y le hacían preguntas. (Se mostraban interesados –mirando las obras y leyendo las cédulas– no corrían por las salas, acataban los comentarios del guía sobre cómo actuar dentro de las salas).

²⁹ En mayo del 2015 se realizó una conferencia en el Museo La Tertulia llamada “Edu-party”, dictada por María Acaso y Jordi Ferreiro, donde se habló de la “pedagogía sexy”. Esta consistía en transformar todo lugar educativo (ya fuera una escuela o un museo) en un lugar atractivo para los estudiantes y visitantes. En la parte de los museos, Jordi Ferreiro, quien es uno de los guías del Museo de arte contemporáneo de Barcelona y también artista, compartió su experiencia en la implementación de un sistema interactivo que generaba preguntas –y reacciones de asombro– entre los asistentes, además de la posibilidad de que estos tocaran réplicas de las obras y jugaran con ellas –las rompieran, las transformaran, las integraran y fusionaran con otras. Estas estrategias tenían la finalidad de hacer divertido el recorrido, además de crear una vía de comunicación entre los visitantes y los funcionarios (con la posibilidad de las preguntas y respuestas durante el recorrido sobre los procesos de montaje y creación de las obras); estrategias que incrementaban el número de visitas y generaban un hábito de asistencia al museo entre los asistentes, quienes eran en su mayoría niños y jóvenes.

Después de pasar una parte en la sala del primer piso, éstos empezaron a tomar sus propios ritmos, a interactuar con las obras de forma más libre. Así, si un niño quería quedarse más tiempo en una obra lo hacía y luego volvía a unirse al grupo.

El 3 de mayo del mismo año ingresó un grupo de Palmira: una mujer de 39 años y tres niñas (la mayor de 13 años). La mujer dijo ser docente de artística y comentó ser la tía de ellas. Mencionó que estaban visitando el museo porque les gustaba el arte (pintar y dibujar). Durante la entrevista, las niñas se mostraron atentas a las preguntas que se hicieron –tanto más como por parte de la tía- y dijeron que las obras les daban la posibilidad de conocer otras formas de ver el mundo. Así, mencionaban obras que les había llamado la atención por cuestiones estilísticas: un color, un trazo, la posibilidad de realizar una técnica. Después de esto, me mostraron sus fotografías (dos de las tres niñas tenían cámara) y eran registros de cédulas y cuadros (cada uno según las preferencias de cada niña, unos más gráficos y lineales, otros más cargados de colores y manchas). La tía y las niñas mencionaron que los temas y la forma en que las obras estaban dispuestas en el espacio eran “súper entendibles”.

Las motivaciones de la visita comprendían tanto razones de tipo familiar como “teníamos este día para pasarlo juntos y solemos compartir tiempo como familia” como intereses de las niñas, por lo cual estas participaron activamente de la entrevista y llevaron de igual forma su propio ritmo en el recorrido.

Durante la entrevista, las intervenciones de la tía, una mujer soltera que no es madre ni planea serlo y que posee un título profesional como licenciada en artes plásticas de una universidad pública de Cali, comprendían apreciaciones sobre el por qué se asistía a un museo y para qué. Le decía a las niñas que lo importante no era hablar de las obras por “bonitas o feas” (en respuesta a mi pregunta de “¿y qué obras les gustaron más, cuales les parecieron no sé, bonitas, feas?...”)

sino tener en cuenta otros elementos: contexto e información de las fichas técnicas, técnica usada, tema representado. Considerando que no era la primera vez que estas visitaban un museo o hacían una actividad artística juntas, puedo deducir que el interés de estas niñas por el arte y su desenvolvimiento “libre” –control de sus propios tiempos observando las obras y creación de su propia ruta de desplazamiento dentro de las salas- en la exposición permanente del MLT, se debe a un conjunto de saberes cultivados por parte de la tía.

Teniendo en cuenta que las obras están codificadas según una sociedad determinada en un momento dado (Bourdieu y Darbel, 1969), el proceso de diálogo y/o comprensión de una obra está mediado por los códigos que pueda descifrar quien interactúa con ella; esquemas de interpretación que se construyen en virtud de la experiencia cotidiana, familiar y escolar del sujeto. A la posesión de estos esquemas de interpretación que posibilitan la decodificación de las obras, Bourdieu y Darbel (1969), la han llamado *capital artístico*. De acuerdo con esto, las niñas han adquirido y construido capitales artísticos mediante procesos de socialización familiar.

Continuando con los ejemplos, a las 3:42 del 3 de mayo también ingresó un hombre adulto con un bebé en brazos y un niño de aproximadamente 5 años, su recorrido duró dos minutos en la primera sala y 20 minutos en todas las tres salas; tiempo corto en comparación con el tiempo promedio que dura el recorrido por las tres salas (aproximadamente una hora). Me contó que había escuchado del museo en Tardes del sol (programa del medio día del canal regional Telepacífico) y que aprovechando la referencia otorgada por este programa de que el museo era un espacio “familiar”, asistió con los hijos porque ese día podía pasar el tiempo con ellos (sábado en la tarde). Dijo además que él se había sentido aludido porque en el mismo programa habían referenciado al museo como punto de visita obligada para los caleños y que él no quería sentirse

menos caleño, me dijo, “¡He vivido toda mi vida aquí y no había venido nunca!”. No obstante, se justificó diciendo que “igual” siempre había dicho que quería ver “qué es lo que tanto hay allá”.

Para este caso, al museo le fueron atribuidas cualidades patrimoniales desde los medios televisivos tipo “dicen que me representa, que comprende lo que soy”, no obstante cumple las funciones de lúdico: “vengo a pasar el tiempo aquí” o pedagógico “de pronto hay algo que aprender, algo importante aquí”. En resumidas cuentas, la dinámica de la visita fue la siguiente: el padre recorría el museo cansado por su hijo en brazos (teniendo en cuenta que el desplazamiento por el museo cumple una lógica de peregrinación) y el otro hijo corría por las salas procurando encontrar algo que le divirtiera, por lo cual los guías hicieron presencia en las salas, como vigilantes, recordándole de manera informativa las normas a cumplir en el lugar, siendo un elemento regulador. Así, calmada la curiosidad del padre por conocer qué contenía el museo (imágenes, objetos y algunos videos) y la labor educativa que se supone debió cumplir para el otro hijo, finalizó el recorrido en un corto tiempo.

Respecto a la dinámica de recorrido de los adultos mayores (de 60 años en adelante), la mayoría de los que fueron abordados –si no todos - indicaban ser pensionados, y muchos ponían como motivo de visita el tener tiempo libre; la visita al museo como una actividad de ocio. No obstante, otros también mencionaron que la elección del museo como destino de visita tenía relación con la cercanía que tenían con el arte: “es que estas personas son contemporáneas a mí y me gusta ver sus obras”, “es que fui gestor cultural y siempre tuve relación con este tipo de cosas”; y asistían tanto solos como en grupos.

Para el caso de los grupos, un día de semana en la tarde asistió un grupo de pensionados del Sena, quienes en una programación anual, eligieron hacer para el 2014 salidas culturales (entre

las cuales se incluían museos). En este grupo no se encontraban únicamente adultos mayores, pues había niños y jóvenes pertenecientes a su grupo familiar, como sus hijos y nietos.

En la interacción con este grupo descubrí que el uso que se le da a las salas (y a los elementos dispuestos en ellas) y la valoración y sugerencias sobre la organización de las mismas están influidos por la edad.

Así, este grupo de pensionados del Sena que asistió el 9 de mayo, reclamó para sí sillas de descanso dentro de las salas, pues muchos de ellos padecían dolores en las articulaciones, por lo cual sus recorridos se tornaron largos y monótonos, sin posibilidad de recesos o descansos. Así, buscaron un espacio donde descansar sin importar que no hubieran completado sus recorridos o acelerando los mismos.

Esta petición (de espacios intermedios adecuados para un receso) me pareció interesante, pues las salas sí cuentan con sillas y una sala de estar en el primer piso bajo las escaleras, no obstante muchos de ellos visitaban el museo por primera vez y desconocían el lugar dependiendo únicamente de las indicaciones otorgadas por el guía.

El desplazamiento por las salas se realizó entonces como un grupo homogéneo que debía seguir un ritmo constante (el propuesto por el guía), lo que hizo invisibles estos elementos a los ojos de estos asistentes.

Los adultos mayores que asistían solos demoraban aproximadamente una hora en recorrer todo el museo. Algunos de estos visitantes expresaron que visitaban el museo solos porque no había quien los acompañara: Por ejemplo, el comentario de una asistente de 76 años de Boyacá quien dijo “vine sola porque uno vive solo, al final toca hacer todas las cosas así...”.

A continuación, con el fin de mostrar otras particularidades en las dinámicas de recorrido, expondré dos casos de grupos de visitantes que ya habían asistido al museo y que demuestran

actitudes de público especializado según sus estudios, su estrato socioeconómico o su relación con el entorno del arte en Cali.

El 8 de mayo, un día de semana, asistieron dos mujeres, adultas mayores, que demoraron una hora en recorrer todo el museo. Al entrar se mostraron confiadas: iniciaron por la última sala subiendo por las escaleras, diciendo como respuesta a los guías que les indicaban la entrada, que querían iniciar allá, como elección propia porque ya conocían el museo. No recibieron guía de mano a pesar que los guías en la recepción se las entregaron. Estas mujeres recorrían las salas sin seguir el orden que propone la curaduría del museo, no observaban las obras de forma consecutiva, tampoco leían los textos curatoriales temáticos ni las cédulas. Su ritmo de desplazamiento estaba pautado por una conversación que desarrollaron en el transcurso de su recorrido, el cual estuvo cargado de relatos sobre anécdotas de los artistas y sobre algunas de las obras de la exposición permanente -relatos que le compartían al guía acompañante-. Estas visitantes se apropiaron de las salas de la colección como un espacio privado: usaban las sillas de las salas para sentarse y hablar entre ellas (con un volumen alto en sus voces) e integraban a su conversación a aquellos que estaban observando una obra como indicándole aspectos sobre la misma.

Entre estos relatos se mencionaban cuáles obras poseían en sus casas y cuáles no (como exhibiendo un patrimonio privado), y su método de obtención (como regalo y como compra). Teniendo en cuenta que “de todos los objetos que se ofrecen a la elección de los consumidores, no existe ninguno más *enclasante* que las obras de arte legítimas que, globalmente distintivas, permiten la producción de distinguos al infinito, gracias al juego de las divisiones y subdivisiones en géneros, épocas, maneras, autores, etcétera” (Bourdieu, 1979: 19), puedo considerar que las

visitantes realizaron su recorrido por las salas de la colección con el fin de exhibir su estatus personal, distinguiéndose del público “común” por medio de sus acciones.

Así, uno de los criterios de validación de la exposición, comentado a los guías en la recepción, fue el de la autenticidad de las obras de la colección (que sean directamente producidas por el autor o réplicas autorizadas del mismo); criterio que también usaban para validar sus propias obras. El museo pasó de ser un espacio en el que se da lugar a procesos de educación no formal, a un lugar que conserva y guarda elementos de distinción, auténticos y difíciles de conseguir (entre otros, costosos y únicos).

Fue curiosa la expresión del guía al referirse a estas visitantes como “una charla del té”, diciendo que los comentarios fueron más chismes sobre los artistas y el museo que de observaciones de las obras.

Continuando con las experiencias, asistió en dos ocasiones (ambas en el mes de mayo) un señor de aproximadamente 60 años, a quien reconocí por ser ex rector del Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali. Quien en ambas ocasiones asistió acompañado y únicamente en la visita del 9 de mayo me atreví a preguntarle sus motivos de visita. En esta entrevista descubrí que es abogado y está haciendo un doctorado cuyo tema son las declaraciones patrimoniales. Las personas que lo acompañaban esa vez eran amigos, todos adultos mayores y una niña, nieta de una de las asistentes.

Este grupo estaba conformado por 5 personas, de las cuales 4 eran adultos mayores, tres hombres y una mujer. Me parece pertinente destacar que la mujer fue invitada a realizar el recorrido porque estaba a cargo de llevar a la sala a uno de los visitantes y se encontraba cuidando a su nieta, por lo cual decidió llevarla. No obstante, a pesar que la niña hacía parte del plan por

razones en las que ella no había influido, se veía interesada en el arte –le gustaba dibujar- y ya había visitado el museo en una salida pedagógica de su escuela.

En esta entrevista, salieron a flote comentarios de las personas que asistieron con el ex rector, que lo situaban como un experto sobre el tema del arte en Cali, a saber; cuando se les preguntó sobre la labor de los guías, sus acompañantes dijeron que no fueron necesarios ya que ellos tenían su “guía personalizado” refiriéndose a él. Luego mencionaron que este señor *sabía tanto de arte* porque su trabajo de doctorado conformaba un estudio del patrimonio legal artístico en Cali; además de exaltar su experiencia como rector en el Instituto de la ciudad dedicado exclusivamente a la enseñanza de arte (plástico, musical y teatral).

En este contexto, la participación de la mujer en la entrevista me llamó la atención, pues era interrumpida constantemente por los otros asistentes, además de que sus opiniones surgieron a lo largo de la entrevista como respaldo de los comentarios de los otros. Queriendo conocer su experiencia en el museo y motivos de visita (actuales y pasados) le pedí que respondiera unas preguntas sobre su vida personal que supuse los otros asistentes no podrían interrumpir; le pedí exclusividad. Un poco tímida respondió sobre su ocupación, es ama de casa; sobre su nivel de escolaridad, no tiene estudios profesionales y su acercamiento al mundo cultural (visitas a museos, teatros y demás), el cual lo hace acompañando a su esposo, quien también es abogado y le gusta asistir a estos lugares. Vive en un barrio de estrato 5 donde tiene cercanías con otras personas sobresalientes del entorno cultural de la ciudad. En esta entrevista, la mujer continuaba más pendiente de las actitudes de la niña, indicándole qué hacer y dirigiendo su mirada a ella, interrumpiendo a la vez sus propias respuestas.

Los recorridos

Antes de adentrarme en las observaciones, introduciré algunas cuestiones teóricas. Debe tenerse en cuenta que los “recorridos” serán tomados como un movimiento por distintos espacios físicos, siguiendo a Shadow y Rodríguez (1994) quienes afirman que **“las peregrinaciones (o desplazamientos por un espacio) son un tipo de ritual [...] constituyen un comentario – múltiple, contradictorio– sobre el orden social y pueden considerarse un acto transformador de la persona** -aunque ese cambio no sea radical, definitivo, ni suponga necesariamente un nuevo estatus-” (citado por Maceira, 2008: 71).

También deben considerarse las normas y reglas del museo, que pueden ser interpretadas desde dos perspectivas. La primera, desde el paradigma de juego de Caillois (1967), según el cual el espacio de las salas de la colección se conforma como un “juego” en el que los asistentes y funcionarios son jugadores, que crean reglas nuevas o eliminan algunas de las ya dispuestas, por lo cual las normas no constituyen un factor rígido que determina totalmente las relaciones entre los asistentes y las obras.

La segunda, considerando la exposición como un discurso, tanto en el recorrido que dispone la institución a través de los textos curatoriales y el orden de las obras, como los contenidos que reconstruyen los visitantes, y qué tan reguladas están la producción y circulación del mismo.

En este orden, de acuerdo con Caillois (1967), las reglas tienen como función generar límites precisos de tiempo y de lugar. Por lo cual, la construcción del rol del visitante inicia en el momento en que este se dirige a la recepción y se pone al tanto de las reglas institucionales ubicadas en la pared, se le indican las recomendaciones de forma verbal sobre cómo hacer el recorrido y entrega de la guía de visita física (que también contiene indicaciones en ella).

Con estas indicaciones, las salas se transforman en un *espacio puro*, que según Caillois (1967) se distingue del mundo cotidiano; así lo que sucede fuera de las instalaciones no influye en el comportamiento interno de los visitantes.

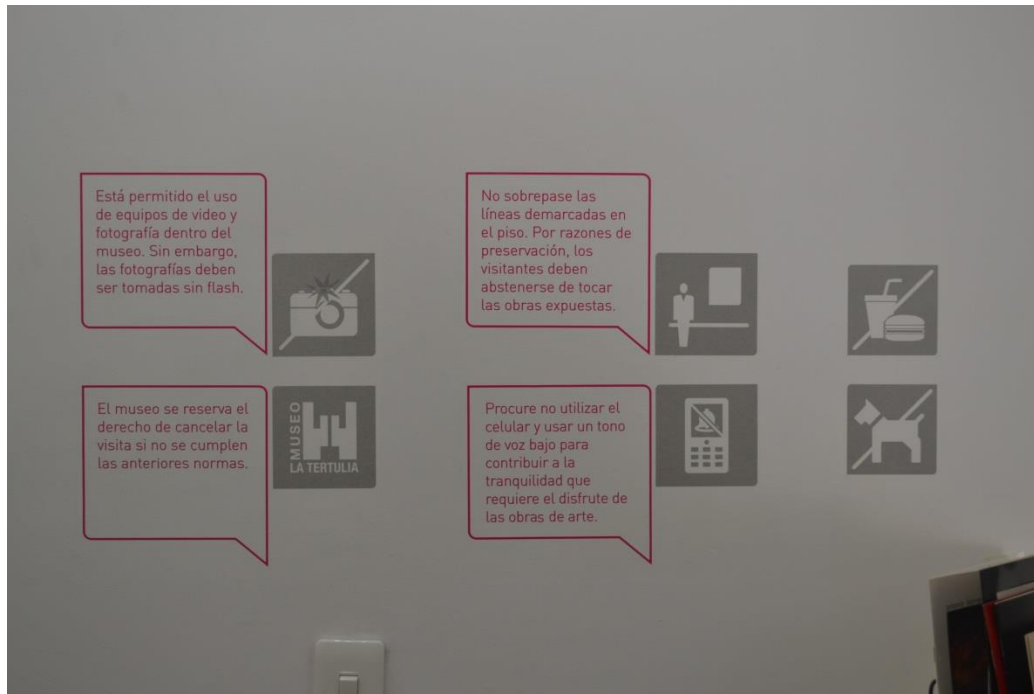
A su vez, las reglas institucionales tienen un carácter conservador (Brennan y Buchanan, 1987), por lo cual hacen parte del mínimo de reglas que tienen en común todos los museos de arte (que privilegian el acto conservacionista a la interacción del público con los objetos); las reglas institucionales pretenden facilitar a los visitantes el uso de los espacios en función de sus intereses. Así, de acuerdo con Brennan y Buchanan (1987) estas reglas proporcionan a cada visitante la posibilidad de **predecir** el comportamiento de los otros, siendo así *reglas informativas*.

También, estas reglas institucionales poseen un carácter de *prohibición*, cuya función es configurar lo que puede hacerse y hablarse en el espacio de un museo.

Lo anterior se propone teniendo en cuenta lo planteado por Foucault en El Orden Del Discurso (1992), donde se trata el discurso como un espacio en el que no solo se visibilizan sistemas de dominación sino “aquello por lo que y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que uno quiere adueñarse” (p. 6). En este sentido, “la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad” (p. 5).

Así, las prohibiciones, hacen parte de esos procedimientos y median la experiencia del visitante en tanto le indican *cuanto* puede hacer con los contenidos expuestos y con los que él carga, tornándose en un mecanismo de exclusión.

Según Foucault (1992), los mecanismos de exclusión pueden encarnarse en los rituales de la circunstancia (no todo se puede hablar en cualquier momento y espacio), los tabúes del objeto o los derechos exclusivos y privilegiados de los sujetos que hablan;



Fotografía 27 Normas de comportamiento del museo ubicadas en la recepción de las salas de la colección. Tomada por Paola Patiño, 2014.

Para dar claridad a los mecanismos de exclusión que se refiere Foucault (1992), las indicaciones sobre “no tocar”, “hacer silencio”, mantener la calma, indican un comportamiento a seguir que hace que algunos visitantes se sientan incómodos (pues tienen formas de vivir la visita que involucran el diálogo con otros visitantes o palpar los objetos para comprenderlos), generando así una auto exclusión de los visitantes que no están de acuerdo con estas normas.

Aquí aparece la figura del *no-público* de un museo, definida por Delgado (2012) como “aquellos individuos que han visitado el museo pero sienten un rechazo hacia los mismos así que no se consideran público habitual” (p.163), quienes expresan su descontento con frases, expresiones corporales o realizando sus recorridos por las salas en tiempos menores a los promediados.

Al respecto, Delgado (2012), destaca el lenguaje usado en las exposiciones como “instrumentos de manipulación”, que crean estereotipos sobre quiénes y cómo deben ser apreciadas las cosas expuestas en el museo. La autora menciona que “la manera de presentarlas -las obras de arte- en los museos las ha convertido en estereotipos.” (Delgado, 2012, p. 166) En este proceso, los visitantes “no preparados”, quienes llegan a un lugar donde se da por sentada la importancia de algunos objetos -que muchas veces difieren de sentido para las culturas que poseen aquellas personas- hacen apreciaciones del tipo, “Eso no es para nosotros”, “No voy a entender nada de lo que está ahí”, “Eso está hecho para la gente rica”, “Eso no me sirve para nada”, “No tengo tiempo para eso”; apreciaciones en las que el museo no goza de una imagen positiva -lo que también limita el ingreso de estas personas-, pues no representa la cultura para todos y como se dijo anteriormente, es despojado de toda función, la cual llega también a convertirse en un estereotipo (Delgado, 2012).

De igual forma, la distribución de los elementos en las salas y las reglas de comportamiento de los museos se convierten en elementos que influyen en la consideración de una próxima visita. Así, “Las prohibiciones de ‘no tocar’, ‘no correr’, ‘no comer’, ‘no acercarse’, *son toda una serie de contrariedades para estas personas*. La fatiga física del cuerpo (pocos asientos, muchas paradas de pie, pocos bebederos, agacharse para leer las etiquetas) hace poco placentera la visita.” (Delgado, 2012 p. 175)

Teniendo en cuenta que los recorridos son en todo caso una interacción entre los sujetos (visitantes y funcionarios) y el espacio, y que todos estos están cargados de una serie de aspectos que a la vista parecieran invisibles, describiré a continuación las negociaciones, cambios, rupturas de la norma, entre otros, que noté en mis observaciones.

Días con mayor afluencia de visitantes

Si bien no hubo una hora específica en la que se registrara mayor o menor número de ingresos a las salas de la colección, sí hubo días en los que asistieron mayor cantidad de personas que otros. Debo aclarar que los domingos la entrada al museo no tiene costo, no obstante esto no garantizó que durante mi tiempo de observación hubiera una mayor afluencia de visitantes.

No obstante, una variable que sí influyó en el número de visitas fue el carácter de festividad del día, por ejemplo, semana santa, día de los museos, inauguración de guión curatorial. Durante semana santa asistieron entre 45 y 75 personas por día (miércoles, jueves, viernes) en contraste con las 28 personas en promedio que asistían en un día de semana no festivo. Noté una tendencia a que los días sábados se incrementara el número de visitantes en horas de la tarde, en ocasiones grupos, cuyos motivos de visita fueron ocio y tiempo familiar.

Los días de semana santa son particulares para la dinámica del museo porque son días festivos ubicados en la mitad de la semana, durante los que se abre el museo como espacio turístico (es decir, que a pesar que son días festivos el museo continúa abierto), no obstante no se llevan a cabo actividades especiales como entrada gratuita, actividades lúdicas (como las del día de los museos), no se entregan souvenirs (botones, afiches, láminas adhesivas) a los visitantes y tampoco aumenta el número de guías/vigilantes por sala; el incremento de las visitas se dio respecto a las personas de otras ciudades del país. Las salas estuvieron silenciosas y era común ver parejas y grupos familiares.

Una particularidad de las visitas en grupo es que los miembros de este se sienten presionados al ritmo del grupo, así, son pocos los visitantes que pueden establecer un orden propio, pues procuran corresponder a los desplazamientos grupales por lo cual en ocasiones algunas personas o esperan más o salen corriendo.

En los próximos dos apartes, se compartirá la descripción de los casos de alta afluencia de visitantes por celebraciones museales.

Día de los museos (17 de mayo 2014)



Fotografía 28 sala del segundo piso de las salas de la colección. Tomada por Paola Patiño el 17 de mayo 2014 en horas de la tarde, mientras transcurría el día de los museos.

Sugiero que estas fotos sean contrastadas por quienes leen respecto a algunos puntos, en relación con las del día de guión curatorial, del mismo capítulo. A saber, la ropa de los visitantes, la cual considero informal y la forma en que los visitantes están en el espacio en relación con las obras; este día se propuso una actividad de carácter lúdico para los asistentes, la cual consistió en una *yincana*. Así, algunos visitantes quienes fueron en grupos se dispusieron a hablar con otras personas que no necesariamente eran conocidos y caminaban buscando las obras mencionadas en la guía de la *yincana* para responder las preguntas, dando así la espalda a otras obras y estando más dispersos en el espacio de las salas.



Fotografía 29 sala del segundo piso de las salas de la colección. Tomada por Paola Patiño el 17 de mayo del 2014 en horas de la tarde, mientras transcurría el día de los museos.

Los funcionarios del museo se acercaban constantemente a los visitantes (las dos señoras) para preguntarles cómo se sentían y si deseaban una foto con las obras (por ello la cámara de la joven). El museo pasó de ser el espacio hermético de peregrinación y contemplación “ordenada” de las obras dispuestas, sino un espacio de juego, en el cual pista tras pista, iban encontrando datos curiosos sobre la colección del museo.



Fotografía 30 Visitantes del museo frente a la obra Cuarta Dimensión. Recuperada de la página de Facebook del Museo La Tertulia el 22 de mayo del 2014.

Esta fotografía fue tomada a las visitantes de la anterior foto, el 17 de mayo del 2014, día de los museos, por la funcionaria del museo, en la sala del tercer piso. Esta obra llamada Cuarta Dimensión, de Yutaka Toyota, es una de las más fotografiadas por el público, pues deforma – invierte- el reflejo de las personas en ella.



Fotografía 31 Visitantes en el segundo piso de las salas de la colección resolviendo las pistas de la yincana. Fotografía tomada por Paola Patiño el 17 de mayo del 2014 en horas de la tarde, mientras transcurría el día de los museos.

Varios visitantes se agrupaban frente a las obras que participaban en la *yincana* para buscar respuesta a las preguntas propuestas por el museo, consignándolas en un papel blanco. El *espacio para uso* concepto de Goffman (1971), citado en Hannerz (1986) fue más flexible pues incluso los visitantes hablaron entre sí.

Días antes al 17 de mayo se acercó la encargada de la página web del museo a la recepción de las salas de la colección, para informar a los funcionarios ubicados en estas salas cómo se llevaría a cabo la celebración del día de los museos. Lo primero que puso en contexto fue que el museo estaba ligado a las determinaciones que tomara el ICOM³⁰ sobre cómo “celebrar” este día, así que lo que se propusiera como tema por este organismo internacional debería ser acatado por el

³⁰ El ICOM o el Consejo Internacional de Museos, es una organización no gubernamental (ONG) de museos y profesionales que trabaja en todo lo relacionado con el patrimonio natural y cultural del mundo; tiene estatus de órgano consultivo del Consejo Económico y Social de las Naciones Unidas. Recuperado de <http://www.icom-ce.org/contenidos09.php?id=27>, el 17 de noviembre de 2015.

MLT: acercar las colecciones permanentes al público. En este sentido, se apeló al *turismo cultural*, que proponía elevar la popularidad del museo para ampliar el público visitante. Teniendo en cuenta que una de las características del turismo es hacer que el museo se configure como un lugar que ofrece vivencias, momentos y experiencias; se convierte finalmente en un lugar que ofrece servicios. Así, se genera la industria del servicio, ejemplificada por Prats (1997), en la siguiente cita:

La regla es muy simple: en la medida en que el concepto de base y su administración son los correctos, aquello de lo que el visitante se va a acordar más es que los empleados eran serviciales y sonrientes, que las instalaciones sanitarias estaban limpias y que la comida tenía una buena relación calidad-precio. Basta con que uno solo de estos puntos no sea satisfactorio para que la visita se estropee, por mucho que esto no tenga nada que ver con la importancia histórica del lugar [...] Necesitamos visitantes para salvaguardar nuestro patrimonio industrial. Nuestros empleados no reciben su sueldo del Estado. Sus salarios provienen de los ingresos obtenidos por la venta de entradas y de recuerdos y si los visitantes no vienen, podemos perder nuestro trabajo. Por eso, el visitante es nuestra prioridad.” (Haan –conservador de Ironbridge-, 1992, citado en Prats 1997: 51)

Se inició entonces una campaña de difusión en la que se decía que el museo realizaría actividades recreativas y lúdicas tomando en cuenta las obras expuestas (por ejemplo, competencias en las que se llenaba un cuestionario con pistas ocultas a lo largo del recorrido que tenía como recompensa un póster de algunos de los artistas del museo); se optó por las redes sociales como plataforma para promover la visita al museo como algo de moda y “chévere” (con fotografías tomadas por los funcionarios del museo a los visitantes en las obras más llamativas y curiosas y mensajes constantes que podían escribir los visitantes en la página de Facebook del MLT con la referencia #vamosalmuseo), algo que nadie podría perderse.

A modo de comentario, sobre la importancia que se le da a las obras, me llamó la atención la opinión de uno de los guías del museo. Quien, mientras apagaba los aires acondicionados preparando la sala del tercer piso para ser cerrada, me comentaba que las personas usualmente se

tomaban fotos en las obras más exóticas³¹, dejando de lado las obras “más importantes” como las de los artistas caleños más reconocidos (Oscar Muñoz, Hernando Tejada, Lucy Tejada). Esto le parecía extraño, pues me decía que para él, el museo es importante porque tiene estas obras que son referencia para los caleños y que comprenden procesos históricos de la ciudad.



Fotografía 32 Visitante en la sala del tercer piso, señalando una de las obras que más le gustan durante el día de los museos. Recuperada de la página de Facebook del MLT el 22 de mayo del 2014.

Esta obra es una de las más fotografiadas porque posee pedazos de vidrios que generan destellos de luz intensos, lo cual la hace más llamativa.

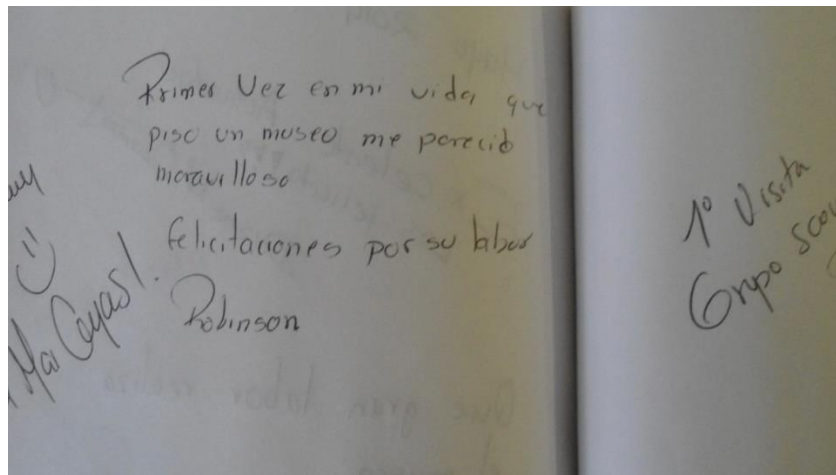
Igualmente, los periódicos locales difundieron la actividad como algo que no era para “quedarse en casa”, y establecieron una noticia especial de rutas de museos en Cali y el Valle del Cauca³².

Siguiendo la lógica de esta campaña, se esperaba que como aumentaría el número de visitantes, debería aumentar también el número de funcionarios dispuestos en las salas de la colección; el recorrido de la exposición permanente se planeó en función de la interacción entre los visitantes

³¹ Que él definió como “las que tienen más colores o formas diferentes.”

³² “Vea aquí por qué debe salir de su casa e ir a un museo en el Valle.” (17 de mayo de 2014). El País Cali. Recuperado de <http://www.elpais.com.co/elpais/cultura/noticias/vea-aqui-por-debe-salir-su-casa-e-ir-museo-valle> el 22 de mayo del 2014.

y los funcionarios, encargados de crear estrategias para divertir al público y mostrar una cara amable al mismo, lo cual permitiría a los visitantes –en especial los no habituales- preguntar y entrar en confianza con los objetos de la exposición permanente. Así pues, se resolvería la temática propuesta por el ICOM de cómo acercar las personas a las colecciones de los museos.



Fotografía 33 Anotación en el libro de visita, realizada durante el día de los museos. Tomada por Paola Patiño el 17 de mayo del 2014.

Este día se les sugirió a las personas que escribieran sobre su experiencia en el libro de visitas al terminar su recorrido, este comentario hace alusión al público no habitual que visitó el museo este día y se sintió cómodo.

Para comprender mejor la relación obra-visitante y visitante-visitante, puede tomarse el concepto de poder de Crozier y Friedberg (1977) el cual se manifiesta en la **posibilidad** que el actor tiene de intercambiar sus nociones y conceptos previos con los de las obras y con otros sujetos. El entender o no la obra y lo consignado en las cédulas y textos curatoriales le da al individuo poder, en relación con el diálogo que se establece en los procesos de contemplación. Así, si el individuo ve limitadas sus posibilidades de acción respecto a las obras, expresa incomodidad en el espacio museal, por ello el desenvolvimiento de los visitantes dentro de la sala se configura dependiendo de la relación que en este sentido tengan con las obras, los artistas o incluso los funcionarios del museo.

El 17 de mayo transcurrió caótico; al contrario de lo que estaba acostumbrada a notar en un día de “mayor afluencia” de visitantes, **este día no se comparaba sino únicamente con la cantidad de asistentes de una inauguración de guión curatorial de la exposición permanente.** Había aproximadamente 20 personas por cada sala al mismo tiempo y se mantenían constantes, así que un número similar de personas mantenía en la recepción esperando por la entrada y en los alrededores de las salas de la colección. Con estas condiciones, el silencio no se tornó como regla de contemplación: reglas como “hablar en voz baja” y evitar contestar celulares fueron olvidadas, tanto para los visitantes como para los funcionarios, quienes al recorrer las salas pasaban preguntando “¿desean que les tome una foto para subirla a Facebook?” o “¿cómo les parecieron las actividades programadas?”.

Fue interesante que la interacción entre las personas en una sala se diera en función de las pistas (para la actividad) que se buscaran. Así, a pesar que las personas asistieran en grupos, se conformaban nuevos grupos con los sujetos que se desligaban de sus grupos iniciales.

Teniendo en cuenta el concepto de “expectativa del espacio para uso” de Goffman (1971), citado en Hannerz (1986), el cual define la creación de un espacio privado por cada individuo dentro de un espacio público, que al ser “invadido” por otras personas puede generar actitudes de reproche e incomodidad -esta tensión dependerá del nivel de irrupción que implique la presencia del otro en lo que cada uno desea hacer-; puede decirse que, esta expectativa de espacio para uso (Goffman 1971, citado en Hannerz 1986), el día de los museos se configuró diferente, pues los asistentes compartieron los espacios en los que veían las obras incluso en ocasiones interactuando entre sí, además que se adaptaron al gran flujo de asistentes y no se incomodaron si había otras personas cerca suyo viendo o buscando pistas en la misma obra. Debe tenerse en cuenta que algunos asistentes este día visitaron al museo sin conocimiento de que era el día de

los museos y no les interesaba participar de las actividades lúdicas de ese día, no obstante tampoco las noté incómodas.

Inauguración de guión curatorial (sexto guión, 20 de febrero del 2015)



Fotografía 34 Primer piso inauguración de guión curatorial.

Como mencioné en las fotografías de la sección del día de los museos, quiero destacar la ropa de estos visitantes, un poco más formal (en contraste con las otras fotografías), y que durante el desplazamiento por las salas se generaban conversaciones entre los visitantes, guiadas por una relación previa, pues muchos de los asistentes se conocían entre sí, más que por una actividad lúdica que los llevara a compartir por completar unas respuestas como en el caso de la *yincana*.



Fotografía 35 Asistentes frente a una obra del primer piso.

Esta pareja de uniforme estuvo encargada del coctel de inauguración de la exposición de Jorge Acero en la sala alterna. Su postura de observación frente a la obra, da cuenta de que la peregrinación por las salas giró en torno a la contemplación de las mismas.



Fotografía 36 Proyecto invitado del sexto guión curatorial. Primer piso salas de la colección.

Debo resaltar que este día, todos los asistentes tenían guía de mano (ya que la funcionaria de las salas la entregaba en la entrada a todos los asistentes). Sin embargo, esta no era observada durante el recorrido, lo que puede llevarme a suponer que era portada con la finalidad de ser guardada, como registro de su asistencia al evento. No se observan niños entre los asistentes.



Fotografía 37. Pasillos externos de las salas de la colección y la sala alterna.

Las fotografías 34 – 37 fueron tomadas por Paola Patiño durante la apertura del sexto guión curatorial, 20 de febrero del 2015, en la noche.

El espacio fotografiado conforma los alrededores de las salas de la colección. La mujer que está parada frente a la bicicleta es una funcionaria del museo, uniformada con la camisa de “Tejadita, viajero y sibarita”, abierta a responder las preguntas de los visitantes respecto a cualquiera de las exposiciones abiertas esa noche, sin embargo, no se ve a nadie cerca o con la intención de preguntarle. Estos espacios alrededor de las salas fueron ocupados por estudiantes de arte y artistas que se sentaron a hablar, tomar una cerveza, una copa de vino (que se da en las inauguraciones de las exposiciones) y esperar que otros salieran, conformando un punto de encuentro.

Primero debo decir que este evento surge porque la dinámica de la exposición “permanente” es rotatoria, debido a que la colección del museo está compuesta por un 80% de obras que están hechas sobre papel. Esto hace que las obras requieran un mantenimiento especial, ya que el papel es un soporte orgánico cuyas fibras son vulnerables a la luz y la humedad. Así, cada cuatro meses desde el año 2012 el museo deja descansar las obras expuestas y las cambia por las que están en bodega, reorganizándolas para construir un nuevo “guión curatorial” (que es el relato que guía a los espectadores a través de las obras). Así, surge la figura de las “inauguraciones de guión curatorial”, un evento de alta difusión a través de redes sociales y periódicos al cual asisten

los seguidores del museo y otras personas quienes por curiosidad de ver gente entrando y saliendo, deciden ingresar.

La reconstrucción del gui3n curatorial de la exposici3n permanente permite que 3sta mantenga en constante actualizaci3n, lo que considera la reacomodaci3n, apertura y cierre de algunos espacios dentro de las salas de la colecci3n; como es el caso del espacio para personas con discapacidad visual y/o auditiva, el espacio del proyecto invitado y en el 3ltimo gui3n la presencia de una editorial invitada; de esta forma el museo incluye en su exposici3n permanente nuevas propuestas de artistas y gestores culturales locales, poni3ndolos en di3logo con la colecci3n. No obstante, a pesar de que el espacio destinado a la exposici3n de obras para personas con discapacidad visual se ha incluido en los 3ltimos guiones curatoriales, y que tambi3n consiste en la inclusi3n de proyectos planteados por colectivos o artistas de c3mo acercar las obras de la colecci3n a quienes no pueden ver, este espacio es a3n muy precario (contando 3nicamente con un m3dulo de escucha para una obra) y en muchas ocasiones est3 apagado o no es cambiado con cada apertura de gui3n curatorial, quedando obsoleto para el cumplimiento de su funci3n; este lugar es usado entonces como una sala de descanso que cuenta con muebles, en el cual las personas descansan o y hablan antes de continuar a otras exposiciones del museo (si las hay).

Para entrar en la descripci3n de la din3mica de los visitantes asistentes a este evento, cabe decir que basar3 mis descripciones en las observaciones de la inauguraci3n del sexto gui3n curatorial de la exposici3n permanente, que se realiz3 el d3a viernes 20 de febrero del a3o 2015 e inici3 a las 7 de la noche en las salas de la colecci3n.

Este d3a tambi3n se inaugur3 la exposici3n del artista colombiano (nacido en Medell3n pero formado art3sticamente en Cali) Jorge Acero, en la sala did3ctica (continua a las salas de la

colección) y continuaba abierta la exposición “Tejadita, viajero y sibarita” en dos salas del museo, a saber, la subterránea y la sala Maritza. Cabe decir, que el museo realiza los eventos de apertura de nuevas exposiciones en horas de la noche con el fin de que éstos coincidan con los demás eventos del mismo para que las personas asistan a diversas cosas; en este caso, tanto la exposición de Tejadita como la de Jorge Acero estuvieron abiertas hasta las 9 de la noche, por lo que hubo un flujo constante de visitantes en los alrededores del museo hasta altas horas de la noche (aproximadamente 11 pm).

Respecto a los visitantes que asistieron a este evento, fueron personas jóvenes y adultas, aunque también adultos mayores. En mi observación no encontré más de dos grupos con asistentes niños en toda la noche. Fueron comunes las ropas con colores neutros, tacones, vestidos, atuendos que podría llamar como elegantes, pero no demasiado formales.

En las zonas verdes del museo los visitantes estaban haciendo diversas actividades: corriendo, bailando música andina, instalaciones artísticas por fuera de las salas (performance y video), jugando y tomándose fotos. Otros espacios (no verdes) como los que están entre las salas de la colección y la sala didáctica fueron un punto de encuentro en el que el ruido estuvo permitido a un volumen alto.

Al ingresar a las salas, este panorama de flujo de visitantes y ruido cambió drásticamente. En la sala de la recepción, que antecede a la sala del primer piso, me encontré con Claudia (la funcionaria que está ubicada –permanentemente- en las salas de la colección) uniformada con una camisa negra que anunciaba la colaboración de la colección de la fundación Arte vivo Otero Herrera (FAVOH) con el sexto guión curatorial del Museo La Tertulia. Claudia, quien estaba sola, me entregó una guía de mano (diferente a la guía de los anteriores guiones curatoriales) diseñada como un libro pequeño, en el que se incluyen fotografías de las obras de ambas

colecciones y la distribución de la exposición por temas en los tres pisos. El silencio presente me dio a entender que la sala estaba vacía y que quizá era demasiado temprano todavía.

Ingresa a la primera sala y está David, otro de los funcionarios de las salas de la colección parado en una esquina con los brazos cruzados detrás de su cuerpo y una camisa amarilla con el logo del museo. Hablamos, me dice que no ha ingresado mucha gente todavía (pues no se ven grupos o personas pasando) y me extrañó, pues he sabido que estos eventos hacen que el trabajo de los funcionarios sea agotador por el alto flujo de visitantes que se acumula en las salas.

Continúo dando una visita rápida al resto de las salas y noto que algunas secciones dentro de estas han cambiado (como sucede en cada rotación de guión curatorial); han incluido una sección de ilustraciones y caricaturas llamada “El Bucle” que está ubicada en unas mesas-vitrinas, por las que las personas podrán circular; considero que estas mesas permitirán una mayor interacción del público con las obras, pues éstas están ordenadas en una especie de secuencia que indica un relato o relación entre ellas (sea por autor, tema o estilo). Al estar en las mesas, las personas podrán agacharse (sin ser notificadas de su distancia con las obras, pues no hay una distancia demarcada) e incluso tocarlas (porque están protegidas por un vidrio transparente).

Continúo subiendo a las siguientes salas y me encuentro con algunos funcionarios que usualmente están ubicados en otras salas del museo, en las salas de la colección, todos con los brazos cruzados hacia atrás, en posición de servicio. Me encuentro con algunos funcionarios del área administrativa que suben y bajan entre los tres pisos usando atuendos formales también.

El flujo de visitantes dentro de las salas se incrementó aproximadamente 45 minutos después. 28 personas ocupaban la sala del primer piso, todos con guía de mano; algunos hablando entre sí, otros con cuadernos, lapiceros y cámaras en mano, otros con los celulares. Parecían estudiantes, tomando nota y fotografías en forma de registro. El primer piso se inundó con voces que

aparentemente no incomodaban a los otros visitantes, pues personas hablando por teléfono, saludándose de beso en la mejilla y algunos hablando frente a las obras, conformaron las acciones comunes de la noche.

Es importante mencionar que en la recepción no se estaban dando las indicaciones que normalmente se dan a un visitante de cómo actuar en el museo (por lo cual no se guardaron maletines y todos los visitantes tenían sus pertenencias consigo), quizá porque se creía que estos visitantes conocían las normas de comportamiento que propone el museo dentro de las salas; o porque consideraban que estos visitantes serían cuidadosos con las obras.

Así, la vigilancia de las salas tomó un carácter diferente al de un día de los museos o un día de alta afluencia de visitantes por turismo (como en semana santa o durante eventos locales); los funcionarios se uniformaron y aunque el número de los mismos aumentó y la directora del museo hizo presencia a lo largo de las salas, la vigilancia se tornó más flexible, pues algunas personas tocaron las obras con aparente tranquilidad (sin ocultarse, sin hacerlo a “escondidas” – contrario a como lo hacen las personas que asisten en un día de poca afluencia de visitantes-) y los funcionarios “vigilantes” no les pidieron distancia respecto a las mismas, porque quizá no los notaron por la cantidad de personas o porque aunque fueran vistos consideraron que estos visitantes no dañarían las obras³³.

La relación entre los funcionarios “vigilantes” de las salas con los visitantes a este evento tuvo un carácter menos servicial que la del día de los museos, pues no noté que se acercaran a hablar con los asistentes, ni éstos con ellos, a pesar que su postura fuera de disposición. No obstante, algunos artistas (o jóvenes artistas que participaron en ese guión) asistieron y hablaron con

³³ Esta suposición fue realizada con base en una anotación en el diario de campo del día de inauguración del sexto guión curatorial: “las directivas del museo rompen las reglas. La directora del museo está tocando unas obras sobre papel de un artista gráfico colombiano caricaturista.”

algunos visitantes, comentándoles el proceso de montaje de las obras y elaboración de las mismas.

Más o menos media hora después, este número de personas se encontraba en cada una de las otras dos salas (segundo y tercer piso), incluyendo la sala que está junto a la recepción. Debe tenerse en cuenta que por los pasillos y las escaleras también había personas (por lo menos 15 en los pasillos) hablando, saludando y caminando a otras salas.

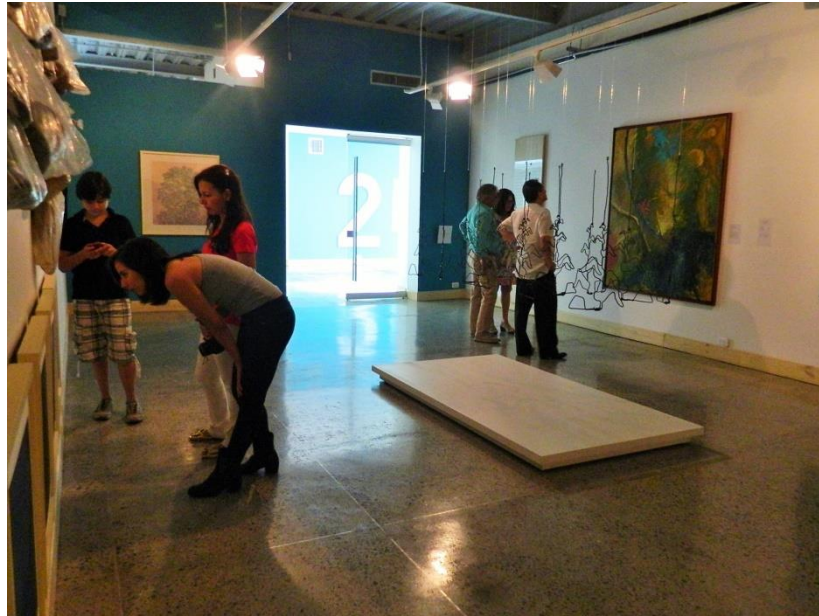
Bien, considero importante esta descripción para caracterizar los desplazamientos de los visitantes en el caso de un evento organizado por la institución museal. Como he mencionado, el espacio de las salas fue reconfigurado por los asistentes; como es el caso de las sillas ubicadas dentro de las salas de la colección que fueron movidas del lugar y hubo personas sentadas conversando (situación atípica para el día a día en el museo). Se conformaron espacios para hablar y compartir dentro de las salas de exposición, así, los recorridos de algunos asistentes dejaron de estar pautados por cada obra, cada cédula, cada texto curatorial y se introdujo la quietud o estaticidad dentro de la peregrinación.

Cabe decir que esta dinámica de recorridos es propia de los días en que hay muchas personas dentro de una misma sala, no obstante, lo particular de este evento fue que las personas se detuvieron y conversaron no por llevar a cabo una actividad lúdica (como el caso del día de los museos) sino porque se conocían; para saludarse y para compartir opiniones sobre lo expuesto. En este aspecto quiero centrarme, pues estos detalles me llevan a deducir que el evento de la apertura de guión puede estar dirigido a un público de estudiantes y “conocedores” de arte, más que a un público que asiste por turismo (por ejemplo, porque se está de paso por la ciudad) o por ocio.

De igual forma, las ropas con que estaban vestidos los asistentes y los funcionarios me daban a entender que estaba en un evento casi de etiqueta, sumado a la copa de vino que se les entregó a los visitantes por la inauguración de Jorge Acero y la presencia de la directora del museo, acompañada constantemente de personas. No obstante, no quiero decir que estos sean los únicos visitantes que asistan y tampoco que esté dispuesta de forma explícita una cuestión de presentación personal para ingresar al museo, pues tuve la oportunidad de encontrar personas que se enteraron que el museo abriría hasta tarde y asistieron porque el horario les era accesible (cuestiones de trabajo), como otras que estaban trabajando en el evento (sirviendo vinos) pero no estaban vinculadas al museo; finalmente cabe mencionar que este evento es gratuito, así que también fue una buena oportunidad para quienes deseaban visitar varias exposiciones en un día, pero el valor de la entrada había sido un limitante.

Por último, es importante mencionar que el espacio de observación que cada visitante delimita como suyo, era respetado; es decir, que aunque muchos asistentes hablaban por teléfono, chateaban, o hablaban con otros mientras veían las obras, procuraban mantener un espacio con los otros para no interferir en su desplazamiento y observación. Así, no encontré grupos ubicados frente a las obras, sino personas atomizadas o en parejas (máximo) con los brazos cruzados o señalando la obra y cuando una obra estaba ocupada pasaban a la otra.

Días con menor afluencia de visitantes



Fotografía 38 Día de semana. Segundo piso salas de la colección. Tomada por Paola Patiño, 2014



Fotografía 39 Día de semana. Primer piso, salas de la colección. Tomada por Paola Patiño, 2014

Las salas en estos días se recorren rodeando las obras. Así, el objetivo de los visitantes (en la mayoría de ocasiones) es no hablar entre ellos sino ver las obras y las fichas técnicas. Debido a que las salas están vacías y que las personas que estén pueden ver otras obras mientras alguna es ocupada por otro visitante, las personas adoptan posturas un poco más libres, como agachándose. Aunque las personas se encuentren solas, se distancian de las obras para evitar dañarlas, sin

embargo, hay quienes deciden tocarlas o recostarse en las paredes, pues no hay un personal “vigilante” la mayoría del tiempo, que les llame la atención o les indique una distancia mínima.

Tomemos un día de semana, como cualquier otro. He elegido el miércoles 30 de abril de 2014. Este día llegué a las 10 de la mañana (hora de apertura del museo) y a las 10:20 hubo una visita de colegio. Antes de esto, los funcionarios del museo se prepararon: abrieron las puertas, prendieron las luces, los aires acondicionados, los videos, y trapearon las salas de la colección. El restaurante de enseguida (que no tiene relación con el museo) abrió sus puertas y se dio lugar a un desfile lento y poco concurrido de personas que pasaban por el frente de las salas de la colección para ir a él.

Si bien el museo abre sus puertas al público general a partir de las 10 de la mañana, desde las 8 se permite el ingreso de los estudiantes que hacen parte de la programación de visitas de colegios Comfandi, que se planea por cada año escolar: grupos de hasta 3 grados escolares que recorren alternadamente las diferentes salas de la exposición permanente, acompañados por un guía y un docente, además de otro funcionario que cuida y vela por la conservación de las obras.

Además de los niños y jóvenes que recorren las salas en la mañana en grupos, no asiste nadie más; no obstante el grupo es grande y aparecen elementos en el paisaje de las salas de la colección que no son comunes cuando cae la tarde, o cuando es domingo: más de 50 maletines de estudiantes aglomerados detrás de la recepción, filas extensas en la entrada a las salas, una voz fuerte dictando un discurso sobre los elementos que hay que ver en el museo, miles de voces riendo a carcajadas, ojos atentos, sorprendidos y también despistados y un grupo de personas sentadas en círculo en el piso del museo alrededor de un objeto y el guía. Eran tantos estudiantes como para dificultar el paso, incluso entre salas (pues subían todos por las escaleras). Sin embargo, otras actividades que llevan a cabo los niños y jóvenes durante sus recorridos grupales

también las realizan los visitantes voluntarios; a saber, las poses y fotografías que ubican a las personas delante de los objetos expuestos en el museo.

Cuando termina la visita del grupo estudiantil, los funcionarios asean de nuevo y rápidamente la recepción, el piso de las salas de la colección y los baños. Continuó el día solitario más o menos hasta las 12 del mediodía, hora en la que se acercó una persona a la recepción, preguntó por los valores de entrada, por el contenido del museo, por los servicios de este; preguntas que inician por lo general con una frase: “¿qué hay en este lugar?” y finalizan con el retiro del posible visitante, el cual decide no ingresar a las salas.

A la una de la tarde ingresa un hombre adulto, -de apariencia y acento extranjeros-hispanohablante. Después de preguntar qué es lo que contiene el museo y de recibir la explicación de los funcionarios ubicados en la recepción que dice: “Mira, estas son las salas de la colección y en estos tres pisos está exhibida la exposición permanente del Museo. La boleta tiene un costo de 3000 pesos estudiante y 5000 pesos adulto, y con esta misma boleta tienes derecho a ver la exposición temporal que esté exhibida en las otras salas.” Paga la boleta, entrega su bolso/maletín en la recepción y después de que recibió la guía de mano y las indicaciones de los funcionarios de las salas: “recuerda no tomar fotos con flash y no tocar las obras”, ingresó.

A las 3:20 dos personas jóvenes cruzan la puerta transparente que divide las salas de la colección del exterior para ingresar y se dirigen a la recepción. Son una pareja, una mujer y un hombre extranjeros, quienes después de recibir la misma introducción que el hombre anterior toman una guía de mano en español, otra en inglés y se disponen a atravesar la otra barrera de vidrio polarizado que separa la primera sala de la recepción. Esta pareja recorre las salas siguiendo obra por obra, de forma sucesiva. Se demoran veinte minutos en recorrer cada sala, cumpliendo con el tiempo promedio de observación por los tres pisos.

Ya que estaban solos por las salas, uno de los guías subió a acompañarlos, cumpliendo una labor más de vigilancia que de ampliación de los contenidos de la exposición. Así, supongo que el guía sube a verificar cómo andan las cosas en la soledad de las salas. Apagar algunos aires acondicionados, algunos videos, algunas luces (pues cuando no hay “muchos” visitantes –unos 5 por sala- en el museo se desactivan algunas obras que consumen gastos de energía).

Estos últimos visitantes que ingresaron hablaban entre sí con un tono de voz bajo y muy discreto, además en otro idioma. Cuando me notaron –es decir, cuando me acerqué y aparecí en la misma sala- continuaron con las mismas actitudes que cuando no parecían notarme: aparentemente estaban tan concentrados que consideré que no influyó de una forma notable el que estuviera presente o ausente.

Me les acerqué –con timidez, pues no sabía cómo abordarlos notándolos tan concentrados- y les pregunté si les podía hacer unas preguntas respecto a su experiencia durante el recorrido, entonces sus expresiones faciales se transformaron, se tornaron extrañados. Se preguntaron entre sí algo –que tampoco entendí- y me rechazaron, no obstante me preguntaron si lo podíamos hacer fuera del museo luego que terminaran su recorrido y accedí.

Es interesante la transformación en las expresiones corporales y faciales que noté en esta pareja durante la solicitud de la realización de la entrevista. Una reacción de extrañeza que dejó ver incomodidad, como si hubiera invadido su espacio. Me pareció interesante ver cómo la idea del museo como un espacio de contemplación, hermético, en el que el sonido y otras acciones pueden alterar una atmósfera de calma que de alguna forma se requiere, se hizo tan explícita en la hexis corporal de estos visitantes, incluso en la forma de caminar eran cuidadosos. Esta actitud se transformó completamente cuando salimos de las salas de la colección a las 4:40 para dar inicio a la entrevista. Así, ya afuera de la exposición permanente, esta pareja me ofreció un

cigarrillo, sacó su tarro de agua y se ubicó a un lado de una de las mesas del restaurante de enseguida del museo, que a esa hora ya estaba cerrado. Hablamos aproximadamente quince minutos. La discusión transcurrió entre risas y algunas palabras mal pronunciadas en el español – son alemanes que dijeron que su ocupación es ser “turistas” y que están conociendo Latinoamérica.-

Los funcionarios de la recepción (en total 4 personas, incluyéndome) esperamos a que llegaran las 5:30 de la tarde con la puerta abierta sabiendo que no ingresaría más gente, sin embargo, sin poder irnos. Claudia, una de las funcionarias que se ubica en la recepción de las salas, realizó el conteo de la boletería y anotó en un cuaderno: 3 adultos, 0 estudiantes, 0 cortesía. Y mientras los otros dos funcionarios subían a apagar el resto de luces, de aires acondicionados y de obras en formato de video, escuchamos música (con un volumen considerable, aprovechando la soledad del lugar). Cuando llegó la hora para irse porque ya faltaban 10 minutos para las 6 de la tarde se acercó una persona a la puerta y preguntó si todavía podía entrar. Le respondimos que ya se estaban cerrando las puertas, se activó la alarma y cansados salimos de las salas para tomar el transporte a casa.

La importancia de los recorridos de los visitantes radica en que conforman el momento en que los visitantes negocian con la exposición permanente. Así, estos se tornan en un juego con cómo *deben* realizar su desplazamiento –en términos de comportamiento-, como *quieren* desplazarse y finalmente cómo median entre estos dos polos y resuelven su peregrinación dentro de las salas.

Teniendo en cuenta que en los días de poca afluencia de visitantes, estos no tienen funcionarios fijos en salas, vigilando, estos días las salas son silenciosas y se transforman en espacios de contemplación, en los que el sonido y otras acciones pueden alterar una atmósfera de calma que

de alguna forma se requiere; sin embargo, cómo son pocos los visitantes presentes, algunos adoptan posturas mucho más relajadas y recorren el espacio con libertad. Los visitantes que no tienen un hábito de visita, terminan su recorrido con afán y al preguntárseles cómo les pareció el recorrido, responden con una calificación positiva y general, sin referenciar ninguna obra, ningún artista ni construir relatos o centrarse en valorar detalles de la exposición. Este tipo de visitantes posiblemente se convertirán en no-público, ya que además de que su motivo de visita se expone como una obligación, su experiencia no se torna placentera, ni dialogan con los contenidos de la exposición –no causan curiosidad, ni son entendibles-.

La dinámica de los recorridos durante los eventos de alta afluencia de visitantes tuvo cosas en común. Primero, que el espacio de las salas fue reconfigurado por los asistentes, por lo cual las reglas del juego se tornaron más flexibles y se permitió la ruptura de las normas de comportamiento propuestas por el museo: hubo ruido y se conformaron espacios para hablar y compartir dentro de las salas de exposición entre visitantes y funcionarios.

Uno de los puntos que más me llamó la atención fue quizá que los visitantes y los recorridos varían dependiendo de cada evento que se realice en el museo porque cada evento está dirigido a un público específico y tiene unas intenciones particulares –a pesar que, insisto, se mencionan como abiertos a todo público, todo el tiempo-.

Así, el día de inauguración de un guión curatorial se invita a los curadores y a los artistas, para que los asistentes puedan hablar con ellos (y porque quieren ver cómo se exponen sus creaciones); lo que atrae la visita de críticos, estudiantes y docentes de arte. Con esto no quiero decir que este sea el único público asistente a este tipo de eventos, sino que conforman la mayoría. Así, en las salas de la colección, durante estas inauguraciones, se destacan las conversaciones entre conocidos del medio artístico local; además de ello disminuye el número de

funcionarios “vigilantes” y hace presencia la directora del museo en compañía de personas con quienes realiza el recorrido. Debo mencionar que estas se realizan de noche, por lo cual el público de niños es más reducido y en muchas ocasiones estas inauguraciones en la exposición permanente, están acompañadas de inauguraciones de otras exposiciones temporales.

En contraste con el día de los museos, donde la intención es “atraer” la mayor cantidad de personas que usualmente no visiten el museo; así la difusión de este evento aparece en diferentes partes de la ciudad tales como eucoles³⁴ y en medios de comunicación como periódicos y televisión local. Además, la dinámica de vigilancia de los funcionarios procura el diálogo con los visitantes –como demostrando una *cara amable* del museo-, de acuerdo con la industria del servicio (Prats 1997), pero al mismo tiempo atenta a los aspectos de conservación de las obras.

Las visitas están motivadas por souvenirs –regalos, calcomanías- y actividades lúdicas; y las puertas del museo están abiertas en horarios normales, no extendidos, a diferencia de las inauguraciones de guión curatorial.

Detalles como que el día de inauguración de guiones curatoriales se deja entrar a todo el mundo con sus maletines, a diferencia de los eventos del día del museo, aclaran esta referencia.

³⁴ Paraderos de buses con pantallas donde se ubican carteles comerciales que promocionan y promueven el consumo de productos, o se difunden eventos.

5. Tercer capítulo: significaciones patrimoniales construidas por el público de la colección permanente.

Este capítulo comprende las valoraciones y opiniones de algunos visitantes a las salas de la colección sobre la exposición permanente, con el fin de resolver el objetivo específico que propone **describir los significados que los visitantes voluntarios a la exposición permanente construyen sobre el conjunto de la exposición permanente**; es decir qué valores y sentires se entretajan sobre la exposición permanente del MLT para estos corresponden con una idea de patrimonio.

Primero debe tenerse en cuenta el museo como un *escenario* en el que se llevan a cabo diferentes actuaciones por parte de los visitantes. Este escenario museal “invita a los visitantes a interpretar una determinada representación, tanto si ellos lo sienten así como si no (y tanto si están preparados para hacerlo como si no lo están).” (Duncan, 2007 citada en Delgado, 2012: 175).

El museo puede ser “un **espacio socialmente legítimo** y muy valorado e, incluso, puede considerarse sagrado.” (Maceira, 2008 Pág. 218). Este aspecto hermético y “sagrado” de las salas de la colección y que se considere el museo como un espacio “socialmente legítimo” tiene implicaciones para la construcción de significados sobre los objetos y la exposición, en tanto se consideran unas formas de comportamiento legítimas, unas personas que pueden o no asistir, unos temas que pueden o no debatirse y por ello, unas respuestas y opiniones que se dicen o que se ocultan.

Dejando presente lo anterior, debo anotar algunas consideraciones teóricas sobre el concepto de patrimonio cultural. Según el convenio Andrés Bello (CAB) (2002), citado en Querejazu Leyton (2002), el patrimonio:

“Es un derecho intrínsecamente ligado a la existencia de la comunidad y como tal derecho ‘irrenunciable’.

El patrimonio no es una sucesión de objetos o elementos tangibles o intangibles, el patrimonio es “un lugar”, un “territorio común” en el que se asienta e identifica una comunidad para saber “quien es”, para saber “quien no es”, y para saber “quien no quiere ser”.

La primera obligación del patrimonio es que sea “útil y rentable a la comunidad” entendiendo por rentable, aquello que redunde en la mejora de su calidad de vida. El patrimonio, cualquiera que sea, no puede ser un lastre ni “un territorio para el disfrute de minorías”. Si la comunidad no lo usa, si no está vivo, si no se inserta en su día a día, no le pertenece, y entonces, estará condenado a la manipulación, el falseamiento, y, a la larga, a la desaparición.

Para el CAB, uno de los mecanismos de defensa de una comunidad es “saber quién es”. No para sentirse distinta o superior a las demás, sino para “sentirse”, y en la medida en que lo consiga, estar en mejores condiciones para incorporarse a la patria común de la cultura y la libertad desde la riqueza de la diversidad. Por eso, y porque el futuro y la pervivencia de una comunidad están intrínsecamente ligados al futuro de su cultura, el CAB se plantea esta reflexión sobre el Patrimonio, como una aportación que ayude a orientar las políticas futuras de los países miembros del Convenio en materia de Patrimonio Cultural y Natural.” P. 22

Gracias a esta definición, comprendo que el patrimonio es un “territorio común” que puede poseer objetos, lugares y costumbres y que permite que una comunidad se identifique. Así, de acuerdo con García Canclini (1996), el patrimonio cultural “no abarca solo los monumentos históricos, el diseño urbanístico y otros bienes físicos (sino) también la experiencia vivida (la cual) se condensa en lenguajes, conocimientos, tradiciones inmateriales, modos de usar los bienes y los espacios...” (p. 64).

Tomaré el patrimonio según lo define el catalán Llorenç Prats (1998), como una construcción social³⁵ y los objetos patrimoniales como “todo aquello que socialmente se considera digno de conservación, independientemente de su interés utilitario” (Prats, 1998: 63). Siguiendo esta idea, el patrimonio toma la forma de una *representación de la realidad con vocación normativa*, en el sentido que las activaciones patrimoniales, es decir, la forma en que los elementos se exponen de

³⁵ Para Prats (1998), la idea de patrimonio encierra tanto una “invención”, es decir, una constante creación de discursos “sobre la realidad con visos de adquirir cartas de naturaleza y por tanto con el poder” (pág. 64) como una construcción social, o, una “asimilación social de estos discursos” que “más o menos inalterados” entran en discusión con otras identidades, otras aristas de la misma identidad que pretenden sintetizar (pág. 64).

forma sacra, se generan con el fin de crear –o reforzar- una versión de una identidad. Esto último es importante pues Prats (1997) introduce la dimensión de poder en los procesos de construcción de patrimonio. Así, “la construcción social de la realidad no se puede entender en ningún caso sin la intervención, más o menos directa, de una hegemonía social y cultural”. (Prats 1997: 20) Y considerando que “toda formulación de la identidad es únicamente una versión de esa identidad, un contenido otorgado a una determinada etiqueta” (Prats 1997: 31), puede concluirse esta definición diciendo que el factor que determina lo que se entiende por patrimonio es un “carácter simbólico, su capacidad para representar simbólicamente una –versión de una- identidad.” (Prats 1997: 22)

Continuando, sobre la metodología usada para este apartado, cabe decir que durante las entrevistas abiertas realizadas a los visitantes, estos hablaron sobre, el museo en general incluyendo motivo de visita, frecuencia, posibilidad de futuras visitas, actividades que hicieron durante el recorrido y sobre los objetos exhibidos en las salas de la colección. Debo mencionar que la categoría de “patrimonio” no la abordé de forma explícita en las conversaciones con los visitantes; así, considerando los aspectos teóricos delimitados anteriormente procuré identificar aspectos patrimoniales que los visitantes construyeran, después de su experiencia en las salas de la colección, en relación con los objetos de la colección del museo. Así, algunos comentaron con qué se sentían identificados y con qué no, qué consideraban como digno de conservación, qué usan en su vida cotidiana y apreciaban que se compartiera con otras generaciones.

Para iniciar la descripción de los significados construidos por los visitantes a las salas de la colección sobre lo patrimonial de esta exposición permanente, hablaré de la entrevista que tuve con un grupo de jóvenes estudiantes de la carrera de Historia de la Universidad del Valle,

quienes comentaron que no sintieron que los objetos de la exposición permanente contaran algo sobre su forma de vida o su historia; en este sentido, no se sintieron identificados.

Para este caso, el patrimonio o lo que es llamado patrimonial comprende un relato histórico, así como los objetos patrimoniales son los objetos que han pertenecido a personajes o han estado presentes en eventos específicos que han marcado la historia del país.

En este sentido, uno de los chicos del grupo dijo que patrimonio era “lo que define la identidad, lo nacional, entonces está la espada del fulano, el zapatico del fulano...”; catalogaron a los museos como los espacios que “salvaguardan la memoria y el patrimonio de una nación”, resaltando la labor de otros museos de Cali como el arqueológico, el museo del oro o el religioso, ya que según ellos sí compartían a la sociedad los procesos de las sociedades precolombinas y prehistóricas, y que una vez un objeto se encuentra en un museo se legitima como patrimonio, o si ingresa, es porque ya está considerado por la sociedad como un objeto que debe ser conservado.

En este sentido, mencionaron que el Museo la Tertulia es particular por su carácter artístico, pues sus objetos pasan a ser “patrimoniales” “para quienes los entienden”. Así, consideran el arte como un producto destinado a un circuito de personas especializadas en el tema artístico quienes legitiman estos objetos como dignos de ser conservados, pues ya conocen su historia.

El motivo de su visita se debía a que están viendo una materia en la universidad sobre curaduría y museología; el museo entonces fue un lugar de consulta, sobre cómo los objetos culturales y las estrategias museográficas mediante las que se exhiben se tornan en una herramienta para contar la historia de forma pedagógica.

Sobre los objetos de la exposición hicieron énfasis en que muchas obras eran hechas por personas que no “eran de aquí”, o que habían nacido en Cali o en Colombia pero habían

estudiado en otros lugares de Europa o Estados Unidos; por ello, muchas de las obras no tenían esa carga “nacional”.

Para finalizar, este grupo insistió en dos cosas. La primera, que la institución es la que difunde la colección artística como patrimonial: “Aquí hay patrimonio para quienes dan el discurso, ellos lo sienten. Si yo sé de arte y sé cómo han influido las cosas de afuera para los mismos artistas de Colombia, podría decir que hay patrimonio” (Entrevista realizada el 20 de febrero del 2015 en las afueras del museo). Y la segunda, que para un público “general” o no especializado, los objetos de la exposición no despertarán sentimientos de identidad ni se reconocerán con ellos:

“Creo que nada de ahí, nada de ahí la sociedad lo va a legitimar, no mucho porque no se van a sentir identificados. (...) por ejemplo, si yo traigo a mi mamá acá, mi mamá no le va a dar mucha importancia (...) yo vengo con mi papá y mi mamá y ellos vienen y tal y bonito pero... Normal.”
(Apuntes de la misma entrevista).

Para continuar con la descripción de los significados construidos por los visitantes, seguiré con la entrevista que tuve con dos jóvenes, una chica de Bucaramanga y otro chico de Roldanillo, Valle, ambos ingenieros de sistemas, quienes consideraron los museos como los lugares donde “todo es posible”.

La joven, a quien llamaré Lucía, mencionó que le gusta mucho visitar los museos cuando llega a una ciudad y quiere conocerla. Destacó que los museos en Colombia tienen un “espíritu caribeño”, aunque no sea evidente, que la hace sentir acogida pues son espacios a los que asisten familias y niños y un lugar donde la gente se expresa con libertad en sus alrededores. Lucía comentó que ha visitado varios museos, pero que recuerda su experiencia en uno de los museos de Chile, el cual era muy “pulcro” tanto en su arquitectura, como en el montaje de las obras, como en sus obras mismas. Este lugar lo describió como “una joyita sólo para ver, intocable” en

contraste con los museos colombianos en los cuales las personas interactúan y que eso es a lo que llama cultura: “lo que las personas hacen.”

Lucía distinguió a los museos de los espacios turísticos, pues el museo es un lugar donde ella ve más personas locales compartiendo en contraste con los extranjeros conociendo:

“... Y la mayoría de los museos que he visitado que son más o menos populares y también está ese ambiente como de cultura alrededor del museo, entonces que hay, eh, en los museos y en las bibliotecas también me pasa, que uno se acerca y hay como eventos culturales, gente haciendo yoga, gente por aquí bailando, hay gente que se reúne para una charla de no se qué cosa, siempre hay una cinemateca, siempre hay una exposición, un taller de fotografía, hay gente por aquí, todo como alrededor de la cultura y de la manera en cómo se expresa la gente.

... Es como cuando conoces a alguien, tu ves lo que la persona te dice, lo que te dice es lo mismo que como si llegaras a una ciudad y conocieras los centros comerciales y los lugares turísticos, es como lo que la gente te dice como es; pero cuando realmente conoces a una persona, cuando realmente ves el corazón de una persona y cómo se comporta y cómo es su personalidad es como cuando te acercas a un museo y ves las cosas que tienen expuestas. (Entrevista realizada el 20 de febrero del 2015, en los alrededores del museo)”

Para Lucía el museo es un lugar cultural, es decir, un espacio donde las personas se expresan. En este sentido los objetos que el museo contiene también son una muestra de lo que las personas han hecho, por lo cual, estos objetos culturales dejan ver cómo han habitado³⁶ los artistas la ciudad o el país.

³⁶ “Habitar es por lo tanto una manera de intervenir en el tiempo mediante el espacio, haciéndose presente en un espacio en un tiempo dado” (Giglia, 2012: 11) Habitar es establecer un conjunto de relaciones inteligibles y no aleatorias entre los elementos de un espacio; reconocer donde estoy, qué hay en el lugar en el que estoy y además darle un significado a esos elementos: ¿Qué es todo esto para mí?, con el fin de establecer un orden propio.

Considerando al otro joven entrevistado, a quien llamaré José, introdujo el concepto de conservación –aspecto patrimonial- para referirse a que las obras están expuestas en un museo porque son particulares (por una cualidad estilística) y por lo cual deben ser cuidadas.

José, quien no había asistido al Museo la Tertulia pero sí al museo Rayo de Roldanillo, comentó que su experiencia con las obras siempre ha estado mediada por su creatividad, por lo cual lee las obras recreando historias fantásticas y estableciendo con ello un diálogo entre las mismas y su vida.

José dio un ejemplo de cómo había interpretado una obra, la cual pertenecía al artista Mateo Rivano, del proyecto invitado del sexto guión llamado “El bucle”, el cual consistió en una serie gráfica de seis polípticos, de ocho piezas gráficas cada uno, en las que se trabajaría el tema de lo repetitivo; a saber:

“(…) Entonces la paso súper con cualquier pintura, las disfruto todas, todas, todas. Un ejemplo: hay una que empieza así como Adán y Eva, van subiendo alrededor... y para mí es la historia de lo que es la humanidad. Comenzó con Adán y Eva, luego nos alimentó la pacha mama y no dependíamos sino que éramos como los animales, básicamente la tierra nos daba las cosas para sobrevivir. Luego vienen las personas más las cosas que nosotros vamos creando y eso, después vimos cómo había una persona en una obra de alguien cortando el pelo, ya más ahorita como en la época en la que estamos. Y ya después como escalando la montaña que se está destruyendo, que es básicamente lo que estamos haciendo. Ya después hay una persona caminando sobre unos picos, que es básicamente para donde vamos, porque si seguimos caminando sobre esta montaña y la seguimos destruyendo pues vamos a terminar allá. Luego, hay un árbol que ya está prácticamente para ser cortado, que es esto, es como lo que tenemos, que ya básicamente está para ser cortado. Si miramos como todo lo que hemos vivido y lo que nos falta por vivir, es que estamos por terminar de cortar el árbol. Y ya luego está como el infierno que es a donde vamos

con el camino que estamos tomando. (Entrevista realizada el 20 de febrero del 2015, en los alrededores del museo).”



Fotografía 40 Instalación de la serie de Mateo Rivano en “El Bucle”, Salas de la colección. Tomada por Paola Patiño, 2015.

Al fondo se encuentra la serie de grabados a los que hace referencia el visitante en su relato. Pertenecen al artista Mateo Rivano, y hacía parte de la instalación del proyecto invitado del sexto guión curatorial llamado “el bucle”. En este momento la obra era observada por la actual directora del museo, quien está señalando o tocando una de las piezas junto a una visitante.



Fotografía 41 serie de Mateo Rivano perteneciente a la instalación “El Bucle”. Fuente: <http://powerpaola.blogspot.com.co/p/eventos.html>, recuperado el 20 de octubre de 2015.

Modificada por Paola Patiño para acercar el detalle de las obras y poderlo relacionar con el relato del asistente.

Para José, cada obra del museo contenía una historia y si bien la construcción de esta historia depende de sus vivencias y sus creencias, me atrevo a considerar este aspecto como otro valor patrimonial, pues durante el recorrido, él tuvo la posibilidad de encontrar elementos con los que se identificó para compartir con Lucía la historia de su vida. Esto último lo planteo teniendo en cuenta que el motivo de visita de Lucía y José al museo fue para conocerse el uno al otro. Así

para el caso de Lucía, ella también quería contarle su infancia y su vida a José y consideró el museo como el mejor lugar para hacerlo, porque “era como ella.”

Para finalizar con este acápite, compartiré la entrevista realizada a un grupo compuesto por una niña, dos niños y su madre. Estos, entre las edades de 11 y 9 años participaron activamente de la entrevista (menos uno de ellos, de quien la mamá comentó que tiene problemas cognitivos). Habitantes del barrio de San Cayetano, comentaron ser asiduos visitantes de los espacios culturales de la ciudad de Cali: bailando música andina en la Loma de la Cruz, viendo obras de teatro en el Teatro Municipal o asistiendo a cursos de dibujo y pintura en la biblioteca Departamental y el Museo La Tertulia.

La madre considera importante llevar a sus hijos a estos lugares porque les ofrece la posibilidad de “tener algo de qué hablar”. Igualmente, los niños dijeron estar interesados en retratar aspectos de su vida cotidiana a través del arte y comentaron que les gustaba cuando los artistas compartían con ellos detalles del montaje de las obras y elaboración de las mismas, pues se sentían cercanos a ellos.

Sobre su experiencia en el museo, se mostraron asombrados por encontrar objetos que usan en su vida cotidiana exhibidos en la exposición permanente.

Esta reacción de asombro me hace formular una hipótesis, a saber, que el museo y la exposición permanente invisten a los objetos que se encuentran en ella de unas características particulares, que le dan a entender a las personas que la visitan que deben actuar de una manera específica respecto a ellos. Cabe mencionar el concepto de Semióforo propuesto por Pomián, en Historia Cultural, Historia de los Semióforos, el cual se refiere a “un objeto visible investido de significación”. (2010: 13). Así, un objeto cumple la función de semióforo cuando alguien lo

reconoce así; cuando el objeto sugiere un uso y es usado de tal forma, a su vez que la persona que lo usa de esa forma obtiene una etiqueta. En este sentido, los objetos semióforo están inscritos en un intercambio.

Para dar más claridad sobre este tema, debe tenerse en cuenta que los objetos semióforo además de poseer un soporte físico tienen un contenido de signos, ya sean de escritura o icónicos (elementos de las imágenes, según el autor) y este contenido es el que les otorga su importancia, pues la función de los semióforos es prolongar en el tiempo historias y relatos orales. Así, “en la medida en que sustituye algo invisible, lo muestra, lo indica, lo recuerda o conserva su huella, un semióforo está hecho para ser mirado (...) para imponer a sus destinatarios la actitud de espectadores” (Pomián, 2010: 16)

Pomián (2010) aclara que todos los objetos (cosas, desechos, medios y cuerpos) pueden llegar a ser semióforos si son sacados de su contexto con el fin de ser expuestos.

Esto es así porque colocar un objeto, sea cual sea, en una vitrina, en un álbum, en un herbario, en un pedestal, colgarlo en un muro o en el techo, separarlo con una cerca, una barrera, un cordón, una reja o simplemente una línea dibujada que no hay que transgredir, hacer que un guardia lo vigile o ponerlo junto a un cartel con la prohibición de acercarse y, sobre todo, de tocarlo, **todo eso equivale a imponerle a las personas que se encuentran alrededor la actitud de espectadores, a incitarlas a voltear hacia ese objeto para observarlo.** Contribuye a centrar la atención sobre ese objeto y a mostrar que la contemplación cambia a aquel que lo mira, **pues le aporta algo de lo que de otra forma estaría desprovisto.** (...) Lo demuestra, sobre todo, la protección que lo rodea, aun si ésta es absolutamente inútil, pues sólo son útiles los objetos que circulan entre los hombres y a los que se les confiere un uso. Esta protección es una manifestación visible del alto valor que caracteriza al objeto. Ya que no le debe nada a su relación con los otros objetos visibles, puesto que está aislado, este valor sólo puede venir de sus nexos con lo invisible (Pp. 21- 22).

Los procesos de conservación de estos objetos expuestos, protegidos para que no sufran el desgaste normal de las otras “cosas”, dan cuenta del alto valor que poseen o se les otorga.

Respecto a los objetos de la colección, estos son semióforos por encontrarse dentro del museo – como parte de la exposición-, por su categorización como “patrimonio” “importante” “extraordinario”, por los procesos de conservación que sufren y por la forma en que están

instalados (con luces cada uno, separados por vitrinas, vidrios en cuadros, pedestales). A la vez que los objetos también obtienen su atributo de semióforos cuando alguien los observa e interactúa con ellos, reconociendo estos elementos de “valor” que “contribuyen a separarlo de los otros” (Pomián, 2010: 22), convirtiendo a los sujetos en espectadores/visitantes/público.

Este aspecto se torna interesante y da pie para considerar el papel del museo respecto la categoría de patrimonio que “recae” sobre estos objetos. El museo es una institución que dispone unos objetos que deben ser llamados patrimoniales y que así mismo deben despertar sentimientos de respeto, reverencia en quien los observa, además de que deben buscar reconocerse en ellos, reconstruir parte de su biografía con ellos; dictándole a quienes lo visitan qué es lo que debe ser reconocido como arte y como identidad regional, convirtiendo al museo y sus objetos en referentes.

Continuando con la experiencia del grupo de niños y su madre, y retomando lo anterior, diré que la presencia de estos objetos les permitió reconocerse como parte de una ciudad que comparte costumbres, donde no eran los únicos que los usaban o los conocían:

“(…) Al preguntarle -a la mamá- qué le llamó la atención del otro lado –es decir, lo que estaba en las salas de la exposición- me dice que le llamó la atención encontrar cosas y objetos que hacían parte de sus vidas antes. “Por ejemplo les mostré el sacapuntas de mi colegio”³⁷ – comenta- “y le tomé una foto (...) muy bonito, les dije, vean, ese es el sacapuntas que siempre permanecía en una pared y de ahí sacábamos punta”. El niño que participa dice “y el tarrito de la basura”. Y continúa la señora “y la escultura de los bomper, de los carros viejos (y hace un cuadro con su mano), que hicieron una flor”³⁸ (...) Pues porque uno ya no ve eso (...) También nos llamó mucho la atención

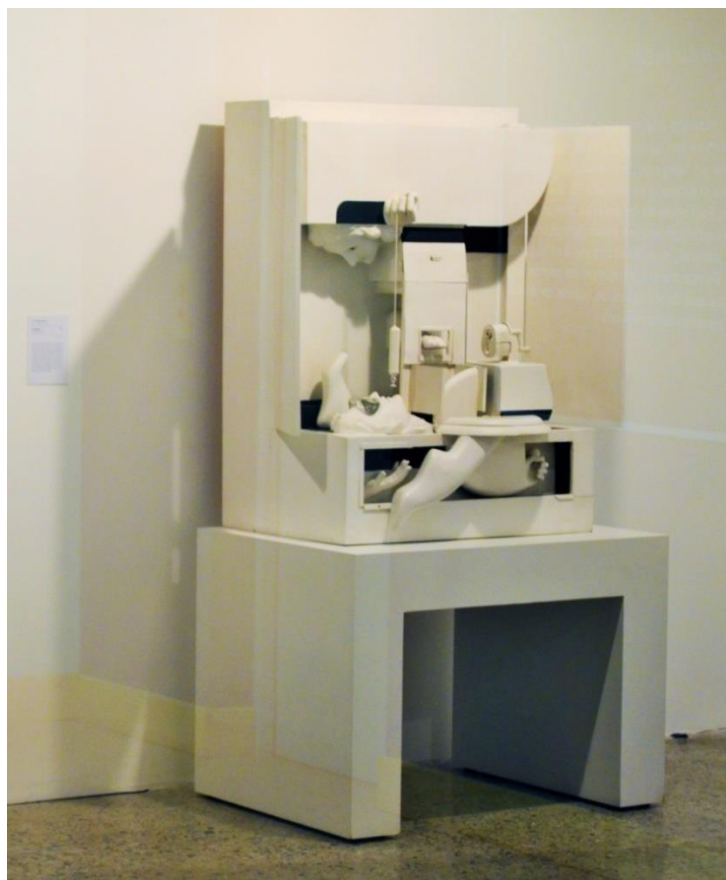
³⁷ El sacapuntas era un elemento de la obra “Evita e Isabella” de Bernardo Salcedo, ubicada en el segundo piso de las salas. Ver **foto 42**

³⁸ Refiriéndose a la obra “Flor” de Feliza Bursztyn, ubicada en el tercer piso de las salas de la colección. Ver **foto 43**

la cama³⁹ y el platón⁴⁰.” (En este último hizo énfasis y miró a los niños, que asintieron). -El niño dice- “el platón donde la mujer se está bañando” y hace el ademán de mover la manito por la cabeza como si se estuviera bañando. La madre dice “El platón donde ella se está bañando lo más de chévere y pues nosotros nos bañamos en platón (...) entonces les dije que no es tan loco porque ellos a veces recriminan y pues nosotros en nuestra casa y por condiciones de fuerza mayor nos bañamos en platón. Y lo llevamos haciendo muchos años y ha sido muy bueno. Y hay fotos. Yo tengo fotos de mi hermana y mías donde nos bañaban en platón. ” Comentan entre todos que la reacción de los niños al ver el platón fue entrar corriendo a acercarse a él.” (Anotaciones del diario de campo, entrevista realizada el 20 de febrero del 2015, en las afueras del museo).

³⁹ Refiriéndose a la obra de la misma artista Feliza Bursztyn, de la serie Camas. Ver **foto 44 y foto 45**

⁴⁰ Obra “Platón Degas” de Beatriz González. Ver **foto 46 y foto 47**.



Fotografía 42 “Evita e Isabella” de Bernardo Salcedo. Tomada por Paola Patiño, 20 de febrero del 2015.

El sacapunta referenciado por la visitante está ubicado en el lado derecho de la obra en la foto.



Fotografía 43 “Flor” de Feliza Bursztyn, Fuente:
<http://www.elpais.com.co/elpais/cultura/fotos/objetos-hablan-del-arte> Recuperada el 22 de octubre del 2015



Fotografía 44 “De la serie Camas” de Feliza Bursztyn. Fuente:
<http://www.elpais.com.co/elpais/cultura/fotos/objetos-hablan-del-arte> Recuperada el 22 de octubre del 2015



Fotografía 45 Ubicación de la obra de Feliza Bursztyn en la sala del tercer piso. Tomada por Paola Patiño, 2014.

Esta instalación se mueve como simulando dos personas en un acto sexual, emite un sonido como de algo rechinando. Muchos de los visitantes la referencian como una de las obras más llamativas.



Fotografía 46“Platón Degas” de Beatriz González. Tomada por Paola Patiño, 2012



Fotografía 47 Ubicación del “Platón Degas” de Beatriz González en la sala. Tomada por Paola Patiño, febrero del 2015.

La obra está sobre un pedestal, a una distancia cercana del suelo que permite observar la pintura de la mujer bañándose dentro del platón, sin dejar su categoría de objeto expuesto.

A raíz de su experiencia dentro del museo, que estos visitantes compartieron efusivamente, puedo decir que se sintieron identificados. El elemento patrimonial aquí aparece cuando estos visitantes construyen un relato de sus vivencias y se sienten comprendidos en el marco de la exposición permanente.

Sobre esto quiero aclarar, que no considero que los visitantes le den la etiqueta de patrimonio a estos objetos culturales, pues esta etiqueta es otorgada por la institución museal; mi interés radica entonces en conocer qué relatos construyen los visitantes alrededor de los objetos y durante la experiencia del recorrido.

Para todos los asistentes, el Museo La Tertulia no significa lo mismo. Así, como para algunos es un lugar que si bien no indica o representa la cultura de la ciudad, conforma un lugar donde a través de una herramienta –pedagógica-: la exposición, se puede aprender sobre un tema: el arte. Para otros, el MLT es, como el resto de museos colombianos, un espacio donde se encuentra la cultura – que son las formas de actuar, y los objetos que han creado quienes han vivido en la ciudad- de un lugar y contiene una pequeña muestra de lo que son las personas y sus costumbres: es una herramienta de identificación.

Valores patrimoniales y turismo

En días de semana el museo es visitado por una gran cantidad de personas que no residen en Cali. Estas personas que ingresan solas o acompañadas (por otra persona de Cali o no) llegan al museo con la idea de que es un referente municipal: “entonces si vas a Cali y no visitas el museo La Tertulia y -otros lugares que son considerados aportes artísticos a la ciudad, por ejemplo-, el Gato de Tejada, no visitaste Cali” ya sea por la arquitectura tipo escultura, mencionado en el apartado de contexto, por recomendación de personas de la misma ciudad, como parte de un programa de recorridos de agencias de turismo, o por recomendaciones de las páginas de internet que asesoran a turistas sobre Cali.

Así, se hace indispensable estudiar los significados contruidos por los visitantes al museo, considerando la categoría de turismo. Comprendiendo el turismo como un desplazamiento temporal fuera de las residencias habituales por ocio (Prats 1997: 40), podrían considerarse como turistas los visitantes de Cali que viven muy lejos de él (digamos, ubicadas en el sur o en el oriente de la ciudad); no obstante, sólo se tomarán para este aparte las visitas de las personas que viven fuera de Cali, dentro y fuera de Colombia.

Para iniciar, mencionaré el caso de un hombre y una mujer adultos (entre los 29 y los 59 años), procedentes de Alemania, que visitaron el museo y pusieron en comparación su experiencia y satisfacción en el MLT con otro museo colombiano que habían visitado: el museo Botero en Bogotá.

Estos visitantes dijeron que el museo bogotano “fue mejor” porque para ver obras de un artista conocido a nivel mundial que impuso un estilo, conocido como el de “las gorditas”, fue perfecta la gratuidad de la entrada, a la vez que le confirieron una justificación positiva al nivel de vigilancia y alta afluencia de visitantes del mismo, aunque consideraran estos dos últimos puntos como desagradables en general cuando se visita un museo.

Este par de extranjeros de Alemania no encontró empatía con las obras del tercer piso del museo La Tertulia, en lo cual hicieron énfasis en la entrevista, al igual que no entendían el “arte moderno”.

Teniendo en cuenta que si aparecen elementos que causaran curiosidad o evocaran sensaciones a partir de las obras o de la exposición en sí, esto sería una muestra de la eficacia simbólica de los elementos patrimoniales dispuestos en el museo⁴¹, se resalta lo mencionado por Prats sobre las representaciones patrimoniales, las cuales “pueden afectar todo tipo de identidades (y así ocurre) pero, por su misma naturaleza, se suelen referir principalmente a las identidades políticas básicas, es decir, locales, regionales y nacionales” (Prats 1997: 31). En este sentido, me atrevo a plantear el lugar de procedencia como hecho determinante en el proceso de construcción y reelaboración de significados sobre patrimonio de las obras del museo o el recorrido curatorial del mismo. Llevándolo a este caso en particular, tuvo mucha influencia el que fueran extranjeros

⁴¹ Prats (1997), tomando a Frigolé, dice que los elementos que se activan de forma patrimonial evocan sentires, porque encarnan valores de unas versiones de identidad las cuales no son “únicamente algo que se lleva dentro y se siente, sino que también se deben expresar públicamente.” (Prats 1997: 31)

europeos, en el hecho que la exposición permanente del museo La Tertulia no suscitara reflexiones o un diálogo particular con respecto a sus vivencias durante el recorrido, o le fueran otorgados valores de herencia, utilidad o importancia a los objetos de la colección.

Continuando, una mujer de 76 años de la parte rural de Boyacá, cuyo recorrido duró aproximadamente una hora, cuando terminó de hacerlo exclamó en la recepción ¡Muy bonito!, insistiendo en que le había gustado visitar el museo. Esta señora buscó información sobre otras actividades culturales en la ciudad como el cine.

Ella decidió asistir por la apariencia del museo. Para entender por qué la arquitectura del museo fue motivo de sentires y curiosidad para la visitante puedo retomar el concepto de “Catedral laica”, que según Prats (1997), es común para los museos que están instalados en edificios emblemáticos: “muchos museos contemporáneos combinan el atractivo del edificio, que se convierte en sí mismo en motivo de peregrinación, con el de su contenido (sea cual sea este) y otros aún se apoyan fundamentalmente en el edificio” (p. 76). Sin embargo, considerando que el museo fue construido en su totalidad para ser usado como un espacio expositivo, su carácter de “edificio emblemático” está en la apariencia del mismo, a diferencia de otros que llaman la atención por su uso anterior (por ejemplo, estaciones del ferrocarril que son convertidas en espacios culturales como en Palmira); ya que fue diseñado para inspirar institucionalidad y orden, además de exteriorizar lo que contiene: obras de arte.

Para comprender mejor esta referencia, debe tenerse en cuenta la estructura física del Museo, ampliada a profundidad en el capítulo de contexto del presente trabajo. Puede suponerse entonces que el objetivo inicial del MLT era el de ser un lugar de “peregrinación” por la forma de su fachada y la apariencia de sus edificios.

Continuando, la mujer de Boyacá comentó que asistió sola porque que la persona que vino a visitar en Cali es muy mayor, por lo cual no la pudo acompañar. Dijo que otras personas la habían llevado a diferentes partes de la ciudad; estos otros lugares hacen parte del itinerario turístico de la ciudad, por lo cual son reconocidos por ser referentes de peregrinación en Cali y se han transformado (paisajística, social y comercialmente) en función de ello. A saber, “las gatas del río” las cuales acompañan al monumento del gato de Tejada, que cuentan con un sendero que rodea el río Cali, vigilancia policial, y están rodeadas por una zona de comidas, lugares de fiesta, además de estar ubicadas cerca a otros lugares de visita turística como el Museo La Tertulia, el centro histórico y el barrio San Antonio; los miradores como la Loma de la Cruz, El monumento a Sebastián de Belalcázar, y La colina de la Iglesia San Antonio.

Ya que esta visitante había estado en la avenida del río, relacionó los rasgos estilísticos de Teresa la Mujer Mesa en las salas de la colección con el Gato de Tejada; habló de las leyendas de cada gata, que le parecía “muy bien organizado”, igual que el museo, dijo que estaba cansada (por los tres pisos del museo) y por ello en otra ocasión visitaría la exposición temporal.

Esta visitante me llamó la atención porque al ingresar se detuvo a leer el texto curatorial de la entrada, el cual no suele ser leído, debido a su ubicación en la recepción, donde hay flujo de gente, se habla en voz alta y en ocasiones los funcionarios escuchan música. Así, la señora se tomó un tiempo, terminó de leer y luego sí ingresó a la primera sala.

La visitante felicitó a las personas de la recepción por la forma en que estaba organizado el lugar y por la atención de los funcionarios de las salas. Considerando que el museo se inscribe en las dinámicas de lo que Prats (1997) llama *industria del servicio*, en función de ofrecer vivencias, momentos y experiencias como estrategia de visita, una de las intenciones del museo era generar una impresión favorable del lugar que se supone representa, en este caso, Cali. Teniendo en

cuenta lo anterior, las apreciaciones de “bonito” y acogedor que dio la visitante, aplicaban no solo para la institución museal, sino también para “la ciudad” y “su gente”, que es la misma que los atendió en el museo.

Para finalizar, mencionaré la experiencia de dos mujeres adultas en el museo. Estas dijeron ser hermanas, ambas nacidas en Cali, pero una residente en Estados Unidos, a quien llamaré Juana y la otra recién instalada de nuevo en Cali (4 meses), a quien llamaré María. Consideraré a ambas en un recorrido turístico, pues dijeron estar visitando algunos lugares de Cali por primera vez ese día, entre ellos la sala de la colección permanente del museo.

Juana, que reside en Estados Unidos, está visitando a su hermana que hace 4 meses llegó a vivir a Cali; valora el arte contemporáneo como algo recreativo, pues afirmó que le gustaba ver arte por el hecho de distraerse, divertirse, pasar el tiempo. La visitante destacó que una de las particularidades del arte moderno es la consideración de videos como obras de arte, por lo cual es válido que se encuentren exhibidos en un museo de arte moderno, como La Tertulia. Le gustan las obras “que llaman la atención, diferentes” y menciona que en este tipo de museos le parece que no hay cabida para un arte realista o figurativo, refiriéndose a la pintura, porque para eso está la fotografía.

La obra que más le gustó fue la pieza “de la serie Camas” de Feliza Bursztyn *porque irrumpe y sorprende, dijo que le despertó la parte emocional.*

Respecto a María, quien es filósofa, habló del museo teniendo en cuenta sus otros servicios como complejo cultural, considerando la cinemateca del museo y la sala didáctica para niños en las que

se dictan talleres de pintura; en el cual se pueden hacer cosas como “leer o reflexionar, aprender y conocer.”, aspectos de educación informal.⁴²

Al hablar de las salas de la colección del museo y el carácter de “arte moderno” que se les otorga a las obras, hizo énfasis en el estilo artístico de la obra “Hacia arriba (variante II)” del Artista argentino Eduardo Mac Entyre, exhibida en el tercer piso, en la sección de abstracción.

Continuó diciendo que debería hacerse una sala aparte que exhiba obras “con la tendencia artística de la ilusión óptica”, que la llevó a cuestionarse por “la percepción humana y la posibilidad de creación de imágenes no explícitas”. En este sentido, María comentó que las obras de la colección permanente del MLT y los temas que estas abordan, deberían posibilitar la percepción de “nuevas cosas”, más que ser objetos de ocio y contenedores de situaciones históricas. Teniendo en cuenta que la profesión de la visitante era filósofa, sus opiniones estuvieron mediadas por los conocimientos adquiridos en sus estudios profesionales, lo que da cuenta de un criterio informado.

En sus palabras, la mujer expresó que a través del arte óptico (el estilo de la obra de Mac Entyre), se pueden “proponer nuevas miradas” y abrir las “posibilidades para poder percibir el mundo de otras formas”, la cual debería ser la finalidad de todo establecimiento que contenga arte moderno; observaciones sustentadas en sus visitas a algunas exposiciones de arte en Alemania y otros países europeos.

Esta visitante hace parte de un público habitual a espacios culturales de la ciudad, pues observa las exposiciones de pintura de la Biblioteca Departamental de Cali cuando va a leer, además hizo apreciaciones sobre la organización de los objetos en la exposición, “está buena la curaduría”,

⁴² Según Valdés (2008), la educación informal son los procesos en los que cada sujeto por medio de sus experiencias y opiniones, construye sus formas de vida. No debe confundirse con la educación no formal, la cual se refiere a aquella que se lleva a cabo fuera del marco académico oficial.

dice, haciendo referencia a que le parece ordenado y finalmente comenta que le gustó la idea del artista invitado, porque posibilita la exhibición de las obras de los artistas emergentes y locales.

Si bien el museo procura exponer su colección como patrimonial, los visitantes construyen significados que rechazan esta categoría, considerando que el museo es un agente que autodesigna sus objetos como importantes, gracias a una serie de especialistas en arte que se encargan de darle sentido a los objetos de la colección. Así, los valores que se le otorguen a estos objetos tienen relación con unos saberes específicos, pues algunas personas no le atribuyen a estos objetos una carga histórica que los haría patrimoniales.

También, los extranjeros (quienes habitan fuera del país) son menos susceptibles de sentirse identificados y representados por la colección, lo cual tiene relación a que el patrimonio se refiere a unos objetos que delimitan (o cargan con la historia de) una nación.

Es interesante finalmente destacar que el museo y la exposición permanente son espacios donde los visitantes tienen experiencias, las cuales influyen en su proceso de significación de las obras de la colección expuestas. Así, los visitantes significan estas piezas como formas de ver el mundo y las consideran como objetos a través de los cuales se pueden construir relatos y comunicar acontecimientos y sentimientos, que derivan del proceso de habitar un lugar.

6. Conclusiones y reflexiones

El museo fue para los Estados coloniales seculares una herramienta, junto al censo y al mapa, de clasificación (Anderson, 1993). Esta clasificación podía aplicarse a “todo lo que se encontrara bajo el dominio real o supuesto del Estado. Pueblos, regiones, religiones, lenguajes, productos, monumentos, etc.” (Anderson, 1993, P. 257). Así, los museos representaban un Estado “guardián de una tradición” y al mismo tiempo delimitaban quiénes eran los sujetos que integraban ese Estado, cuál era el espacio de ese Estado y los ideales que defendía el mismo. Desde ahí, los museos se han configurado socialmente como instituciones que salvaguardan una serie de objetos “heredados”, que deben tomarse como referentes para la construcción de una(s) versión(es) de la(s) historia(s) de una sociedad. A estos objetos se les conoce como “patrimonio” y cuando se ubican en los museos es gracias a un proceso de descontextualización (Pomián, 2010), en los que se les quita su uso “práctico” y se tornan en objetos que deben ser observados.

Actualmente, el Consejo Internacional de Museos propone que estos deben ser lugares de aprendizaje que muestren algunas de las formas de vida de las personas de un lugar o de una región, a través de las **exposiciones** de esos objetos patrimoniales que salvaguardan. Así, quien visite un museo podrá reconocerse en los objetos, negociar los contenidos expuestos, rechazarlos o discutirlos con otros asistentes, proceso que se supone transforma su imaginario colectivo – ¿qué lugar habita?, ¿quiénes lo habitan?, ¿cómo?- y fortalece sus lazos identitarios y sociales - ¿pertenezco o no?⁴³ - (Núñez, 2006).

⁴³ “El museo es una institución al servicio de la sociedad, de la cual es parte inalienable y tiene en su esencia misma los elementos que le permiten participar en la formación de la conciencia de las comunidades a las cuales sirven y a través de esta conciencia puede contribuir a llevar a la acción a dichas comunidades, proyectando su actividad en el

Para que los procesos anteriormente mencionados sucedan, el museo debe ser entonces un lugar accesible, abierto a “todos”, que ponga sus colecciones de objetos a disposición de las instituciones educativas, públicas y religiosas (UNESCO e ICOM, 1972), diversificando sus estrategias de comunicación entre las exposiciones y sus visitantes, haciéndolas más interactivas – a través de recursos didácticos, talleres, utilizando nuevas tecnologías- con recursos de guías – textos con mapas, indicaciones dentro del lugar y personas acompañantes- para quienes lo soliciten; entre otros espacios.

En este marco, aparecen las propuestas de la nueva museología⁴⁴, según la cual “el museo debe constituirse y proyectarse como una institución conocedora y satisfactoria de las necesidades de la comunidad y del público” (DeCarli, 2006: 51) ya que “al ser un fenómeno fundamentalmente local, todo patrimonio (cultural, natural, tangible o intangible) depende para su transmisión y preservación –labor del museo-, en primera instancia, de la comunidad en donde tuvo origen o la cual estuvo de alguna manera involucrada en su desarrollo” (DeCarli, 2006: 57).

Cabe decir que con la exposición permanente del MLT se han puesto en práctica paulatinamente algunos elementos de la nueva museología, que procuran el acercamiento de las obras al público, tales como el guión de divulgación propuesto por el grupo curatorial *en un lugar de la plástica*, el espacio de transición, la figura del guía acompañante por las salas, la guía de mano con el mapa de las salas y los textos temáticos, los textos curatoriales en inglés, los ejercicios didácticos implementados en los días de los museos, etc. Sin embargo, el hecho de que el museo

ámbito histórico que debe rematar en la problemática actual: es decir anudando el pasado con el presente y comprometiéndose con los cambios estructurales imperantes y provocando otros dentro de la realidad nacional respectiva.” (UNESCO e ICOM, 1972)

⁴⁴ “El movimiento de la llamada Nueva Museología tuvo su origen oficial en dos importantes reuniones: en 1971 cuando se llevó a cabo la IX Conferencia Internacional del ICOM en Grenoble, Francia, donde se gestó el concepto de ‘ecomuseo’; y en 1972 cuando se realizó la Mesa Redonda: La importancia y desarrollo de los Museos en el mundo contemporáneo, organizada por UNESCO en Santiago de Chile, donde se acordó desarrollar experiencias con base en el concepto de ‘museo integral’”. (DeCarli, 2006: 57).

no haya realizado estudios de público para ninguna de sus exposiciones, que le permitan conocer quiénes son sus visitantes en términos socioeconómicos y culturales, además de preguntar por los comentarios sobre lo que se expone y cómo se expone; expresa que el museo puede estar “más cerca de los medios masivos de comunicación que de la comunicación misma” (Lacouture en DeCarli, 2006: 62), pues considera sus visitantes como decodificadores de sus contenidos y no participantes del proceso de construcción de los mismos.

A partir de la etnografía realizada, se pudo determinar la relación existente entre los comentarios sobre la exposición permanente que compartieron los visitantes en las entrevistas y preguntas informales, y las narrativas de los textos curatoriales. Una de ellas es la función que tienen las obras de arte y la razón de su exposición: visiones particulares que son y proponen una reflexión sobre el entorno y un contexto.

Los valores que los visitantes le dan al museo, ya sea en los libros de visita o cuando se les pregunta sobre la exposición, comprenden referencias a su trayectoria y labor de conservación: el museo se torna importante por su antigüedad y la autenticidad de sus objetos. Siendo este último un valor mencionado repetidamente en las narrativas de sus textos curatoriales.

Así, la labor de conservación es justificada y se exaltada por los visitantes al conocer el “valor” original que poseen estos objetos, lo que también los condiciona a adoptar posturas físicas de espectadores –como quien cuando está frente a una obra amarra sus manos detrás de su cuerpo-, tomando distancia y cuidado con los objetos de este espacio.

A pesar de que estos comportamientos son también requeridos y normativizados por la institución, los asistentes, en sus recorridos, juegan con estas reglas de comportamiento, rompiendo así la norma y creando estrategias para poder observar e interactuar con el espacio, con otros visitantes, con los objetos y con las ayudas museográficas. Como por ejemplo cuando a

pesar de que esté prohibido tomar fotos con flash, las personas posen y se fijan primero si hay alguien del museo viéndolos.

Igualmente, el museo crea estrategias de vigilancia y control sobre estas rupturas de la norma, como cuando los guías acompañan los grupos que tienen niños muy pequeños o que se ven inquietos, o como cuando asumen que el público asistente es especializado y “sabe” comportarse en un museo, suponiendo que no dañarán ninguna obra por lo cual no requieren acompañamiento; un ejemplo de esto último ocurrió en la inauguración del quinto guión curatorial donde la “vigilancia” no fue tan estricta y tan manifiesta, permitiendo que algunas personas tocaran las obras y nadie –ni siquiera otros visitantes- les llamara la atención.

El hecho de que los objetos de la colección del museo sean considerados como patrimonio se debe a que esta es una construcción social. Con esto me refiero a que ya se ha construido una “definición” de lo que es patrimonio socialmente, que no depende de cada visitante ni es exclusivo del museo. Así, el MLT reproduce estos discursos como algo que es importante, heredado, que debe ser transmitido, conservado, que es un referente de los procesos históricos que permiten que las personas fortalezcan/construyan/reelaboren su identidad.

Sin embargo, preguntarme por los significados que los visitantes reelaboran sobre esta categoría en relación con los objetos de la colección del Museo La Tertulia se debe a que una construcción social puede ser dinámica. Así, mi pregunta estuvo dirigida a comprender qué significados se producen sobre los objetos de la colección y la exposición permanente y si estos coinciden con los atributos de lo que es patrimonio, ya que el MLT si lo considera así.

En la respuesta a esta pregunta, encontré que no todos los visitantes sienten que estos objetos sean patrimoniales, pues para ellos, no corresponden a los acontecimientos históricos colombianos, por lo cual no se reconocen en ellos ni consideran que tengan en ellos elementos de

una identidad regional. Así, argumentan que quienes consideran que los objetos de la colección del Museo La Tertulia son patrimoniales y por ello deben ser conservados, son públicos especializados que “entienden” qué es el arte y a qué procesos históricos corresponde cada obra de arte de la exposición permanente.

Esto tiene relación con que el arte es un elemento de distinción –por ello la originalidad es tan mencionada-, lo que requiere que su público tenga un mínimo de conocimientos y saberes –o códigos- relacionados con este tema; a diferencia de los otros museos, como los arqueológicos, religiosos, nacionales, departamentales y del oro, los cuales comprenden más un tipo de saberes “generales” y básicos.

Hay quienes, siguiendo las narrativas del museo, encuentran estos objetos de la colección permanente como “patrimoniales”, extendiendo su valoración a todo el museo –como espacio legítimo y también importante-. Estas personas se asombran al encontrar objetos de su vida cotidiana expuestos para ser observados, con forma de exhibición de estos -en pedestales, enmarcados, separados por vidrios, vitrinas etc.- que dictan que debe haber una distancia física entre los objetos y los cuerpos de los visitantes, además acompañados por fichas técnicas que los posicionan como objetos de autor, y finalmente sin poder ser usados de forma práctica. Este caso me remite a una entrevista realizada en el año 2012 a una señora (de unos 40 años de edad), afrodescendiente, y que vive en un estrato 2, me comunicó que le asombró ver obras de arte en objetos cotidianos pues porque con ese platón –refiriéndose a la obra Platón Degás- ella trabajaba todos los días.

Finalmente, respecto a los motivos de visita al Museo la Tertulia, diré que es un lugar al que se peregrina por diversas razones: por su arquitectura, por turismo al pertenecer a una lista de lugares representativos e importantes de una ciudad, porque se considera un lugar en el que se

dan comportamientos representativos del lugar/ciudad donde está ubicado; porque tiene objetos que, cargados de contenidos, dan *de que hablar*.

Estos motivos de visita y el uso del espacio de las salas de la colección, responden a varios aspectos: saberes cultivados de los visitantes que sean afines con el arte o no, estudios en instituciones educativas -pues todos los asistentes dijeron tener algún nivel de estudios y la media fue de universitarios-, referencias en los medios de comunicación en los cuales la nueva exposición se torna como visita obligada de los caleños y una gran mayoría de las visitas, deriva de la visita a otras actividades y exposiciones temporales del museo. –por lo cual la exposición permanente se toma como una exposición más, sin ser ella sola el atractivo y referente que se supondría sería para el público.-

Así mismo, el uso que los visitantes al museo (y no necesariamente a las salas de exposición) le dan a los alrededores, hace que este sea un espacio dinámico (sin delimitaciones físicas) pero en el que se encuentran divisiones internas. Por ejemplo, como un espacio de encuentro (en el que no todos se sientan) donde algunos estudiantes de arte y artistas se reúnen; también para quienes practiquen un deporte o tengan en común otros intereses (yoga, picnics, encuentros de ciclistas). Así, el museo en su exterior es un espacio público zonificado y habitado por sus asistentes.

7. Referencias Bibliográficas

- Anderson, B. (1993). El censo, el mapa y el museo. En *Comunidades imaginadas*. México: Fondo de cultura económica.
- Ballart, J. (1997) el patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso. Ed. Ariel, Barcelona.
- Ballart, Hernández, J. (2007). *Manual de museos*. Editorial Síntesis.
- Bourdieu, P. (1979). Títulos y cuarteles de nobleza cultural; Clases y enclavamientos. En *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. (2012). México: Taurus.
- Bourdieu, P. y Darbel, A. (1969) *El amor al arte: los museos europeos y su público*. (2003) Barcelona: Paidós.
- Brennan, G. y Buchanan, J.M. (1987). El imperativo constitucional. En *La razón de las normas*. Barcelona: La unión editorial.
- Caillois, R. (1967). Primera parte “Definición del juego”, “Por una sociología a partir de los juegos”. En *Los juegos y los hombres, la máscara y el vértigo*. (1997). Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Crozier, M. y Friedberg, E. (1977). Introducción; El actor y su estrategia; El poder como fundamento de la acción organizada; El juego como instrumento de la acción organizada. En *El actor y el sistema: las restricciones de la acción colectiva*. Versión en PDF.
- DeCarli, G. (2006). *Un museo sostenible: museo y comunidad en la preservación activa de su patrimonio*. San José, C.R: Unesco.

Delgado, C. (2012). El museo de arte y el no-público. El problema de los estereotipos. *Revista colombiana de sociología*. 35 (2) 161 - 181. Versión en PDF

Desvallées, A. y Mairesse, F. (2010) Conceptos claves de museología ICOM. Editorial Armand Colin.

El País (2 de marzo del 2012) “Museo La Tertulia inauguró este viernes las Salas de Colección Permanente” Consultado el 27 octubre del 2013 en <http://www.elpais.com.co/elpais/entretenimiento/noticias/museo-tertulua-inaugura-hoy-salas-coleccion-permanente>

_____ (5 de marzo del 2012) “Los tres jóvenes que están detrás de la exposición de La Tertulia” Consultado el 27 octubre del 2013 en <http://www.elpais.com.co/elpais/calibuenanota/cultura/noticias/tres-jovenes-estan-detras-exposicion-tertulua>

_____ (22 de octubre del 2015) “Desde hoy, el Museo La Tertulia administrará la casa Obeso Mejía”. Consultado el 22 de octubre del 2015 en <http://www.elpais.com.co/elpais/cultura/noticias/desde-hoy-museo-tertulua-administrara-casa-obeso-mejia>

El Tiempo (28 de febrero de 2012) “Museo La Tertulia de Cali estrenará las salas de colección” Consultado el 27 octubre del 2013 en <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-11238102>

_____ (2 de marzo de 2012) “Museo La Tertulia estrena sus salas de colección en Cali” Consultado el 27 octubre del 2013 en <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-11262941>

- Fernández, L. A. (1999) Museos y museología en el umbral del tercer milenio; Museo, patrimonio y comunidad. En *Introducción a la nueva museología*. Madrid: Alianza editorial.
- Foucault, M. (1992). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets Editores. Versión en PDF
- García Canclini, N. (1999). "Los usos sociales del Patrimonio Cultural", En Aguilar Criado, Encarnación *Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio* Pags.: 16-33
Consejería de Cultura. Junta de Andalucía. Versión en PDF.
- García Canclini, N., Castellanos, A., & Mantecón, A. R. (1996). *La ciudad de los viajeros : travesías e imaginarios urbanos, México, 1940-2000*. Grijalbo/UAM: México.
- Giglia, A. (2012). *El habitar y la cultura*. España: Siglo XXI
- González Gallego, J. A. (2006). *Museo La Tertulia: 50 años de frente a la ciudad. Trabajo de grado no publicado*. Universidad del Valle, Cali, Colombia.
- Guber, R (2001). *La etnografía: método, campo y reflexividad*. Bogotá: Grupo editorial Norma.
- _____ (2004). ¿Adónde y con quiénes? Preliminares y reformulaciones de la delimitación del campo. En. *El salvaje metropolitano: reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos aires: Paidós.
- Hammersley, M. y Atkinson, P. (1994). *Etnografía, métodos de investigación*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Hannerz, U. (1986). La ciudad como teatro: cuentos de Goffman. En *Exploración de la ciudad*. Madrid: Fondo de Cultura Económica

Heim, E. (2010). *Museo La Tertulia, 54 años de historia*. Cali.

Maceira Ochoa, L. (2008). Género y consumo cultural en museos: análisis y perspectivas. En *La ventana. Revista de estudios de género*. 3 (27) 205-230. Consultado el 10 de octubre de 2013, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-94362008000100008&lng=es&tlng=es

Martínez, A. (1995). *La Tertulia como institución cultural: Selección de criterio para una definición de cultura*. Trabajo de Grado no publicado. Universidad del Valle, Cali, Colombia.

Muñoz Burbano, C. C., Recio Blanco, C. M., y De la fuente Romero, E. (2012). *Historia, memoria y patrimonio*. Tomo II. Santiago de Cali: Universidad del Valle.

Museo La Tertulia (27 de octubre del 2015) “Convocatoria: Guías en salas del Museo La Tertulia” consultado el 28 de octubre del 2015 en http://museolatertulia.org/agenda_cultural/convocatoria-guias-en-salas-del-museo-la-tertulia/

Núñez, A. (2006). El museo como espacio de mediación: el lenguaje de la exposición museal. *Universitas humanística* (63), 181- 199.

O'Donnell, G. (1997). Sección II. Despotismos. En *Contrapuntos. Ensayos escogidos sobre autoritarismo y democratización*. Buenos Aires: Paidós.

Pomían, K. (1999) Historia cultural, historia de los semióforos. En J.P. Rioux y J.F. Sirinelli (Comps.). *Para una historia cultural*. (2010) Xalapa: Al fin liebre ediciones digitales.
Versión en PDF.

- Portillo, E. (1999). *Público, percepción y comunicación en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México*. Tesina de licenciatura no publicada, Universidad Autónoma Metropolitana unidad Iztapalapa, México DF, México.
- Prats, Ll. (1997) *Antropología y patrimonio*. España: Ed. Ariel Antropología.
- _____ (1998). El concepto de patrimonio cultural. *Política y sociedad* (27) 63- 76
- Querejazu Leyton, P. (2002) La apropiación social del patrimonio. En Convenio Andrés Bello. *Tercer concurso somos patrimonio: 144 experiencias de apropiación social del patrimonio cultural y natural*. (19-25)
- Restrepo, P. y Carrizosa, A. (s/f) Manual básico de montaje museográfico. División de museografía Museo Nacional de Colombia.
- Tabares, K. (2012). *Museo de artistas para artistas, el caso del Museo Rayo en Roldanillo: 1981-1995*. Tesis de maestría no publicada, Universidad del Valle, Cali, Colombia.
- Tapias, C. y Espinosa, N. (2010). El plano, los escenarios y la puesta en escena etnográfica. Una conversación con Joanne Rappaport y César Abadía. *Tabula Rasa* (13) 341-362.
- Tirado Mejía, A. (1989) “Rojas Pinilla: del golpe de opinión al exilio.” En, *Nueva historia de Colombia*. Bogotá: Ed. Planeta.
- UNESCO e ICOM. (1972) Mesa redonda de Santiago de Chile.
- Valdés Sagüés, M. (2008). La difusión, una función del museo. *REVISTA museos.es: Revista estatal de la subdirección de museos estatales*. (2) 64 – 75.