







cura duría en un museo

nociones básicas

**Ministerio de Cultura / Museo Nacional de Colombia
Programa Red Nacional de Museos**



Presentación





El Programa Red Nacional de Museos, como instancia del Museo Nacional de Colombia, pretende responder a las diferentes necesidades que en la actualidad presentan los museos del país en cuanto a los procesos que deben llevar a cabo para cumplir sus objetivos. Lo anterior buscando siempre propiciar su continuidad como espacios de encuentro al servicio de la sociedad y su desarrollo tras un proceso de sensibilización sobre la definición, funciones y misiones propias de estas entidades.

En ese sentido la Red, en desarrollo de su misión y con el fin de apoyar el fortalecimiento de los museos, está trabajando en la publicación de textos especializados que se distribuyen entre los museos e instituciones afines para que sirvan de material de consulta y divulgación.

Estos textos tienen por objeto trazar conceptos básicos en las áreas de trabajo de un museo, para lo cual hemos partido de la experiencia del Museo Nacional y de la revisión bibliográfica pertinente. La propuesta aquí presentada, es sólo una aproximación más acerca de cómo llevar a la práctica procesos que derivan en el funcionamiento de una entidad de este tipo y, si bien ésta no es la única manera de realizar las mencionadas labores, esperamos que sea un buen punto de partida para ello.

En cada una de estas publicaciones buscamos mostrar, de forma sintética, temas teóricos y prácticos del quehacer profesional en el ámbito museológico. Algunos de los aspectos transmitidos oralmente, o aprendidos a lo largo de los años de ejercicio profesional en las instituciones comienzan ahora a ser transcritos y buscan fortalecer las relaciones profesionales con los museos, ampliando así las perspectivas e invitando a discusiones que a través de esta herramienta puedan incitar a la concienciación, capacitación y adelanto en el sector museal colombiano.

Consideramos estos textos como un aporte bibliográfico sobre aspectos museales en nuestro país, y como un punto de partida para invitar a la discusión y profesionalización de las personas que trabajamos en los museos colombianos.

María Victoria De Angulo de Robayo
Directora Museo Nacional de Colombia





CURADURÍA EN UN MUSEO.
Nociones básicas

Juan Darío Restrepo Figueroa

Investigación, textos y selección de imágenes

Cristina Lleras Figueroa

Coordinación de contenidos

Ana María Cortés Solano

Juan Felipe Rodríguez Sauda

Coordinación general

La Silueta

Diseño

ISBN 978-958-8250-57-1

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea electrónico, químico o mecánico.

© 2009

Ministerio de Cultura
Museo Nacional de Colombia
Red Nacional de Museos
Carrera 7 No. 28 -66
Bogotá, Colombia



Presentación

7

¿Qué es una curaduría?

11

¿Qué hace un curador?

17

**¿Con quiénes trabaja
un curador?**

53

**Cómo se produce una
exposición**

55

Anexos

61

Bibliografía

71





* { ¿Qué es la } *
curaduría?





El concepto

Curaduría procede de curador, del latín curator, que tiene cuidado de algo

Curador procede, a su vez, del latín cura, cuidado, solicitud.

En ocasiones la curaduría es vinculada a los términos *curar* y *curandero*. Si se amplían los esquemas teóricos, la curaduría sana, cuida de... y, en efecto, el curador, como el curandero, ejerce prácticas empíricas y espirituales.

El curador

Inicialmente al curador se le llamó conservador porque tenía por misión “conservar con cuidado escrupuloso las imágenes de Dios”. Así, el conservador debía guardar los tesoros que le habían sido confiados por delegación de una autoridad superior como un emperador, un rey o el Estado.

Un curador estudia, clasifica, establece categorías de análisis, contenidos temáticos, redacta guiones, instaura y supervisa normas técnicas, documenta materiales culturales y difunde conocimiento al público. El curador Oliver Debroise afirma que la misión de un curador es abrir nuevos caminos y asegurar la sobrevivencia de los principios éticos y estéticos.

Este imaginario es sólo el comienzo de una “nueva”, compleja y vital misión que involucra la consecución, dirección, administración, legislación, documentación, conservación y comunicación de colecciones institucionales que confieren al curador el poder para determinar los grados de aceptación de “un objeto que debe ver el público”³, según Beatriz González.

La curaduría de museos

La curaduría ejercida desde las instituciones museales se define a partir de la triada que soporta un museo:

- ★ conservar (coleccionar, almacenar y preservar),
- ★ estudiar (investigar y describir),
- ★ comunicar (exhibir y difundir).

Además, reporta dos niveles de beneficios: uno directo para la comunidad, porque procura la preservación del patrimonio cultural material y el registro del patrimonio

¹ Real Academia de la Lengua Española. *Diccionario de la lengua española*. Vigésima Primera Edición, 1992.

² Ibid

³ Beatriz González Aranda. “La curaduría no es una ciencia, sino un anecdotario”. *Conferencia inédita del Seminario Experiencias Curatoriales*. Bucaramanga: Ministerio de Cultura - Museo de Arte Moderno de Bucaramanga. Diciembre de 1999.





intangible por medio de actividades tales como

- ★ coleccionar,
- ★ catalogar,
- ★ conservar,

y otro para el visitante individual a través de

- ★ exhibiciones,
- ★ interpretaciones,
- ★ publicaciones.

La práctica curatorial en los museos es un ejercicio que busca dinamizar la actividad museal a partir de la investigación de las colecciones, con el objetivo de difundirlas a los públicos que visitan cada una de las instituciones.

La relación entre los públicos y su apropiación de los servicios del museo es un área especial denominada *Estudios de público* que, por su complejidad, especificidad y herramientas, deberá ser desarrollada en otra publicación⁴. Sin embargo, el curador del museo debe estar involucrado en ese proceso.

Las colecciones

Una colección puede ser definida como conjunto de cosas, por lo general de una misma clase o tipología (documentos, trajes, muebles, medallas, etc.). Los conjuntos de objetos que resguardan los museos tienen, además, un interés estético, científico, histórico o de otra índole, y validan su razón de ser agrupados por áreas / subáreas y de estar en un museo, como se ejemplifica a continua

COLECCIÓN	ÁREA	SUB-ÁREA
ARTE	Pintura	De creación / Bocetos / Estudios
	Artes Gráficas	Estampas - grabados / Impresos / Fotografías
	Dibujo	Bocetos / De creación / Miniaturas
	Escultura	Exentas / Relieves / Mascarillas / Maquetas
	Artes aplicadas	Cerámica / Vidrios / Textiles / Mobiliario / Joyas y metales
	Música	Partituras / Letras / Grabaciones
	Construcciones	Video / Video-instalación / Internet / Multimedia / Instalaciones / Intervenciones / Collages / Fotomontajes / Ensamblajes

⁴ Consultar la publicación Comunicación + educación en un museo. Nociones básicas





COLECCIÓN

ÁREA	SUB-ÁREA
Documentos	Escrito / Audiovisual / Fotográfico / Sonoro
Objetos de uso doméstico	Mobiliario / Tapicería
Objetos de uso personal	Condecoraciones / Heráldica / Trofeos / Indumentaria / Accesorios
Objetos de uso militar	Armas / Heráldica / Caballería / Indumentaria
Objetos religiosos	Ornamentos litúrgicos / Objetos litúrgicos

HISTORIA

Objetos arquitectónicos	Estructuras / Partes de edificios
Objetos de transporte	Vehículos / Modelos a escala
Instrumentos	Científicos / Herramientas / Máquinas / Instrumentos musicales
Filatelia	Estampillas / Sellos / Sobres de primer día
Numismática	Documentos oficiales / Especies monetarias / Matrices / Medallas / Monedas / Billetes

ARQUE- OLOGÍA

Líticos	Estatuaria / Rupestre
Madera	
Orfebrería	
Cerámica	
Óseos	Humanos / Animales
Textiles	
Momias	
Elementos Varios	

ETNOGRAFÍA

Cerámica	
Elementos varios	
Líticos	Estatuaria
Momias	
Orfebrería	
Óseos	
Textiles	





Las políticas y los planes de colecciones

Una política es una declaración de propósitos, fundamentada en la misión, visión y objetivos de cada museo. La Política de Colecciones establece los principios para el manejo de éstas y cada museo debería consignarlas en un documento escrito. Aquí se definen las reglas de juego para establecer un plan de colecciones que permita su crecimiento ordenado y su desarrollo integral en cuanto a investigación, conservación, documentación y exhibición. Los objetos adquiridos deben cumplir con las especificaciones de estas políticas; deben tener la documentación necesaria para enriquecer la investigación (recibos de compra, testamentos donde se heredan, actas de donación, catálogos de exposiciones en los cuales han sido exhibidos, etc.) y comunicar los procesos misionales de cada institución museal.

El Plan de Colecciones es otro documento orientado a complementar la secuencia cronológica o temática de cada museo y a consolidar la tipología de las colecciones que posee la institución (arte o historia)⁵, con el fin de ofrecer un panorama de la representación de los procesos culturales de la población, la región o el país que aborda el museo. Lo importante es que el museo sea consciente de la relevancia de su ubicación, de sus ventajas y desventajas y de la repercusión que proyecta sobre los visitantes y sus necesidades.

Le invitamos a consultar un ejemplo de política de colecciones en la página del Museo Nacional de Colombia: www.museonacional.gov.co en la sección de colecciones

En el desarrollo de su trabajo, el curador debe mediar o generar diálogos entre los objetos del pasado exhibidos, sus relaciones de uso y el contexto de producción con los públicos visitantes, brindando en todo momento elementos de aproximación, apreciación, conocimiento y disfrute de la experiencia museal.

El curador sirve de intermediario o árbitro entre los artistas, las instituciones, los organismos patrocinadores y el público. Así mismo, actúa como comunicador al configurar espacios de visibilidad para temas, objetos y obras.

La curaduría como profesión requiere de una práctica intelectual que fundamente la selección y disposición espacio-temporal de los objetos con suficiente claridad y articulación. Una de las metas más claras que tiene el curador es la abolición de las fronteras sociales, el libre y voluntario acceso de toda la sociedad a las expresiones de orden histórico, artístico o cualquiera que sea la naturaleza del proyecto expositivo presentado.

La actividad curatorial, relacionada con las exposiciones, puede ser vista en tres tiempos de acción esquemática: preproducción, producción y posproducción.

⁵ ARTE: Arquitectura. Arte contemporáneo. Artes decorativas. Artes gráficas. Historia local. Literatura. HISTORIA: Arquitectura. Artes decorativas. Artes plásticas. Filatelia. Historia local. Historia nacional/regional. Historia naval. Historia universal. Numismática.







2

* { ¿Qué hace un curador? } *





1. Preproducción

En esta fase el curador debe sentar las bases conceptuales que, a lo largo de todo el proceso curatorial, orientarán sus acciones y las de los otros miembros del equipo que colaboren con el desarrollo del proyecto expositivo.

Planear

Naturaleza del proyecto expositivo

La declaración sobre la naturaleza del proyecto debe describir el tipo de exposición deseada por el curador, haciendo especial hincapié en el enfoque de la muestra, el cual puede ser estético, evocador, didáctico, simplemente de diversión, o una combinación de todos ellos. Aspectos fundamentales, como la naturaleza y la cantidad de material por exponer, así como las propuestas respecto a la reconstrucción del entorno o los medios necesarios para las demostraciones prácticas, podrían ser mencionados a fin de apuntar a la naturaleza total del proyecto expositivo y todo cuanto él abarca⁶. Un ejemplo de la naturaleza de un proyecto expositivo puede observarse a continuación:

“Al aire libre, paisajes de la colección del Museo Nacional de Colombia”, es una propuesta que da continuidad al programa de exposiciones itinerantes por museos de diferentes regiones de Colombia. El principal objetivo de este programa es la divulgación de las colecciones del Museo Nacional de Colombia, que son patrimonio de todos los colombianos, y al mismo tiempo propiciar el estudio de aspectos del arte colombiano que pueden presentarse a través de ellas. Con la exposición “Al aire libre” se busca lograr una participación activa y un intercambio entre los museos regionales y el Museo Nacional de Colombia. El tema es el género del paisaje en el contexto del siglo XX colombiano.

Adicional a esta aproximación cronológica, la exposición busca propiciar otro eje de lectura con la geografía del país. La propuesta es que cada museo incluya dentro de la muestra los paisajes de su región y de sus artistas más representativos. A partir de esta adición, cada museo elegirá cuatro obras que puedan integrarse a una próxima exposición de paisaje nacional, que se realizará en la Sala de Exposiciones Temporales del Museo Nacional de Colombia.

El paisaje es uno de los géneros más trabajados a lo largo de la historia del arte y ha sido el medio por el cual los artistas interpretan su territorio, se apropian de él y expresan una mirada particular a su propio espacio geográfico; la idea que quieren dar de él. Esta exposición busca poner en relación diversas percepciones y expresiones del paisaje colombiano producidas por artistas de todas las regiones del país, para mostrar la unidad de un territorio que se reconoce en la diferencia⁷.

Objetivo de la exposición

La necesidad de la exposición debe ser expuesta en términos generales y su finalidad definida en un conjunto de objetivos y fines. En concreto, posiblemente se trata de complementar frases del estilo de “con la exposición se plantea beneficiar al espectador a través de...”, “la exposición busca mejorar... del museo a través de...”.

⁶ Michel Belcher. *Organización y diseño de exposiciones. Su relación con el museo*. España, Trea, 1991, p. 110.

⁷ Plegable. *Al aire libre*. Exposición temporal presentada en el Museo Nacional de Colombia entre el 1 de febrero y el 1 de abril de 2007.





El objetivo general de la exposición temporal Velorios y santos vivos. Comunidades negras, afrocolombianas, raizales y palenqueras es dar un primer paso, significativo y categórico, hacia la inclusión de los africanos y sus descendientes en Colombia dentro de las exposiciones y las colecciones del Museo Nacional de Colombia.

Como objetivos específicos de la exposición se plantearon:

1. *Visibilizar a los afrocolombianos y sus aportes a la formación de lo nacional.*
2. *Integrar a las regiones en el trabajo del Museo Nacional de Colombia, mediante el desarrollo de una investigación multidisciplinaria, orientada a construir múltiples narrativas de la historia de los procesos culturales con el respaldo del Ministerio de Cultura, el Grupo de Estudios Afrocolombianos del Centro de Estudios Sociales y la Facultad de Antropología de la Universidad Nacional de Colombia, profesionales afrodescendientes bogotanos y líderes de base de comunidades en San Andrés, Providencia y Santa Catalina, Palenque de San Basilio, Uré, Pacífico norte, Pacífico sur y la zona plana del norte de Cauca.*
3. *Enriquecer las colecciones representativas de la diversidad cultural de la nación e irradiar este conocimiento a través de diversos medios: exposición temporal, exposición itinerante, catálogo, programación educativa y cultural⁸.*

Al determinar el objetivo de la exposición se sugieren unas líneas de exposiciones trazadas por cada museo, con el fin de ofrecer exposiciones acordes con la misión y los objetivos de la institución. De no existir dicho documento se recomienda su redacción con el objetivo de asegurar que los programas expositivos cumplan con la misión y visión del museo.

A continuación se presentan algunos ejemplos de las líneas expositivas:

PROGRAMA

PERFIL DE LAS EXPOSICIONES DEL PROGRAMA

ADQUISICIONES RECIENTES

Las investigaciones que se adelantan en torno a las colecciones del museo, se orientan a profundizar el conocimiento que se tiene de ellas y a identificar otros testimonios singulares de la historia de los procesos culturales. Las exposiciones tienen como propósito aproximar a los distintos públicos al conocimiento de los nuevos objetos que ingresan a las colecciones en sus diversas áreas de historia y arte. Estos objetos en su mayoría provienen de donaciones y se seleccionan con el fin de llenar los vacíos que presentan las colecciones en diversos temas, acontecimientos y manifestaciones culturales.

NUEVAS PERSPECTIVAS

Para un museo es importante apoyar iniciativas para los públicos investigadores y los públicos generales que enriquezcan las miradas sobre las personas, grupos y comunidades menos visibles en la historia social. Su inclusión en la narrativa de lo regional y lo nacional muestra otras perspectivas y genera preguntas sobre la identidad.

PIEZA DEL MES

La pieza del mes es un programa que unifica una serie de exposiciones que promueven la divulgación y la investigación de piezas del museo. Las obras escogidas, provenientes de las salas de exposición o reservas de las colecciones de arte o historia, son exhibidas en contextos particulares y puestas en diálogo con otros objetos. Las actividades educativas y culturales que apoyan este proyecto se fundamentan en el estudio del objeto y se materializan en talleres o visitas comentadas que permiten realizar una lectura transversal con invitados de diferentes disciplinas.

⁸ Catálogo. *Velorios y santos vivos. Comunidades negras, afrocolombianas, raizales y palenqueras*. Bogotá, Ministerio de Cultura – Museo Nacional de Colombia, 2008.





PROGRAMA

INTERVENCIONES ARTÍSTICAS EN EL ESPACIO MUSEAL

EXPOSICIONES ITINERANTES

PERFIL DE LAS EXPOSICIONES DEL PROGRAMA

Generar reflexiones desde el arte contemporáneo en las instituciones museales (sus colecciones, discursos, arquitecturas e historias), a partir de otros lenguajes expositivos dentro de las salas de exposición permanentes. Apoyarse en curadores o artistas invitados que conformen un grupo de curaduría que desde el inicio involucre a los miembros del museo para desarrollar con claridad una convocatoria que permita: dar continuidad a políticas de desarrollo de prácticas artísticas y críticas; fomentar las conexiones entre el arte del pasado y el del presente; incentivar la reflexión sobre cómo funcionan los dispositivos de las instituciones museales y apoyar la creación de obras efímeras "site specific", que sean intervenciones del espacio, no sólo en el espacio.

El programa de exposiciones itinerantes propende por la divulgación de las colecciones de un museo en otras poblaciones y propicia el estudio de otros aspectos de la historia del arte o de la historia que pueden presentarse a través de ellas. Asimismo, se plantea como una metodología de participación activa y un intercambio de información entre los museos regionales.

Tesis

Toda exposición (individual, colectiva, histórica, etc.) debe presentar a los públicos del museo una tesis, es decir, un concepto de alguien (un investigador, un curador, un académico) sobre algo (un período, un acontecimiento, una persona, etc.). Ese concepto debe ser el eje narrativo que sirve de guía para seleccionar cada uno de los objetos que se exhiban y para guiar la redacción de todos los textos de la sala.

¿Por qué dedicar una exposición entera a la pintura de Eduardo Ramírez Villamizar?, podría ser uno de los primeros interrogantes que surjan ante esta particular selección del maestro, presentada por el Museo Nacional de Colombia.

Eduardo Ramírez Villamizar es conocido como uno de los escultores más significativos que ha tenido el país. Sus estructuras con referencias precolombinas, aquellas grandes esculturas en espacios abiertos de la ciudad, son su signo esencial. Esas láminas de metal que se pliegan sobre sí, ensambladas para crear ritmos espaciales a partir de la geometría, son las características que apartan y destacan a Ramírez Villamizar como artista imprescindible de la plástica nacional. Entonces, habría que preguntarse de nuevo, ¿por qué su pintura?

Pinturas de grande y pequeño formato, composiciones abstractas a partir de unos pocos colores divididos por planos y formas geométricas, incluso bodegones y caracoles, sorprenderán al visitante. Ciertamente, el conjunto es de una gran variedad, aunque, al mismo tiempo, las obras convergen desde múltiples puntos y en todas se percibe la búsqueda perpetua del artista. Detrás de muchas de ellas está la mano de un joven. En efecto, la mayoría de las obras expuestas pertenecen a la primera etapa de Ramírez Villamizar, a ese paso entre lo figurativo y lo abstracto que el maestro dio entre 1946 y 1959⁹.

Las tesis que desarrolle cada exposición debe evidenciar un alto nivel de investigación y rigor histórico; parámetros que los museos de nuestro país deben fomentar en cada uno de los proyectos que realizan de acuerdo con el Código de Ética Profesional de los Museos:

⁹ Catálogo. Ramírez Villamizar, pintor. Bogotá, Museo Nacional de Colombia, 1999, p. 10.





Con sujeción al deber básico del museo de preservar intacto para el futuro el significado material que comprende sus colecciones, es responsabilidad del museo utilizar las colecciones para la creación y difusión de nuevos conocimientos, a través de la investigación, el trabajo educativo, las exposiciones permanentes, las exposiciones temporales y otras actividades especiales. Éstas deben corresponder a las políticas establecidas y al propósito educativo del museo y no pueden comprometer la calidad ni el correcto cuidado de las colecciones. El museo debe esforzarse en asegurar que la información en las exposiciones permanentes y exhibiciones temporales sea honesta y objetiva y que no conduzca a perpetuar mitos o estereotipos¹⁰.

Los museos del país están invitados a dinamizar la relación entre región y narración a través de sus proyectos, es decir, los relatos que conforman las identidades regionales. Esta lectura del pasado que proponen los museos es siempre una lectura guiada por las preguntas del presente y las expectativas del futuro¹¹. Dentro de dicho marco conceptual, la tesis que plantea cada exposición debe descubrir un aspecto relevante del binomio región–narración y guiar discusiones en múltiples sentidos.

Investigación

La investigación es un trabajo crítico “que tiene por finalidad descubrir hechos nuevos, interpretados correctamente, revisar conclusiones o las teorías admitidas¹²”. Las investigaciones que sustentan los proyectos expositivos de los museos serán desarrolladas en cada uno de los diferentes temas que sustentan las exposiciones.

Como todo proceso de estudio, la investigación expositiva posee una metodología que va desde su concepción, hasta la implementación y desarrollo del proyecto expositivo. Sin importar la metodología que desarrolle el curador, las personas naturales o jurídicas que participen en las exposiciones deben producir una investigación que después se transforme en guiones: instrumentos que harán posible la materialización espacial del proyecto.

Todo este trabajo de investigación con la arqueología, la etnografía, la historia y el arte debe ser mostrado de tal manera que se convierta en componente clave para comprender los modelos culturales por los que el país ha pasado. La investigación orientada en tal dirección no se quedaría en la preocupación del erudito, sino que intentaría aportar elementos para que el heterogéneo público que recibe el Museo se aproxime a la complejidad que encierra el fenómeno arqueológico, etnográfico, histórico y artístico.

El problema no es sólo qué se muestra, sino por qué se hace, evitando que se desvíen los objetos del ámbito social o cultural al cual pertenecen. Es posible aprovechar el conocimiento académico de un museo con colecciones especializadas para acceder a procesos no eruditos, ir más allá de los mismos objetos y que puedan insertarse en un contexto que aporte no sólo en la percepción de la arqueología, la etnografía, la historia o el arte, sino de sus relaciones afectivas con el entorno¹³.

¹⁰Icom. *Código de ética profesional de los Museos*. Bogotá, Instituto Nacional de Cultura – Museo Nacional de Colombia, 1997, pp. 23 – 24.

¹¹Norbert Lechner. “Orden y memoria”, en *Museo, memoria y nación. Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro*. Bogotá, Museo Nacional de Colombia, 1999, p. 67.

¹²Miguel A. Madrid. *Glosario de términos museológicos*. México, Centro de Investigación y Servicios Museológicos, 1986, p. 65.

¹³Ivonne Pini. “Investigación, público y Museo”, en *La arqueología, la etnografía, la historia y el arte en el Museo*. Memorias de los Coloquios Nacionales. Bogotá, Ministerio de Cultura, 2001, p. 367.





Representación

La representación se refiere a las múltiples narrativas que debe abordar un museo para que los distintos públicos se sientan incluidos en él. A continuación se listan algunas preguntas genéricas que pueden guiar la formulación de los criterios de representación de los diferentes museos regionales:

- ★ ¿Cómo podría el museo construir una nueva representación de la historia de Colombia donde tengan cabida las diversas etnias y culturas del país?
- ★ ¿Cómo hacer efectiva la presencia de lo local o de las regiones en el museo y lograr que los distintos públicos se sientan representados en él?
- ★ ¿Qué mecanismos de consulta, cooperación y participación deben adoptarse en el desarrollo de este proceso?
- ★ ¿Cómo propende por un diálogo entre las manifestaciones culturales del patrimonio colombiano y el de otras naciones?

En el desarrollo de las narraciones de cada exposición, el museo y el curador deben acordar, desde el primer momento, el tipo de representaciones que, de acuerdo con el objetivo, expliquen de forma clara y concisa la tesis del proyecto expositivo y refuercen los objetivos misionales de la institución o las instituciones que respaldan la exposición.

Deben también decidir con qué comunidades externas al museo van a trabajar, si se trata de investigadores, artistas, artesanos, u otras personas expertas en los temas que se quieren desarrollar. Las iniciativas sobre temáticas también pueden provenir de agentes externos al museo. En este caso, las ideas se pueden desarrollar entablando un diálogo continuo y constituyendo un equipo de trabajo con responsabilidades claras. Puede tratarse de un grupo asesor o de un grupo que realice directamente la investigación y curaduría.

Un ejemplo puntual lo constituye la exposición temporal *Velorios y santos vivos*, donde la participación consistió en establecer una relación productiva con afrocolombianos y antropólogos que han trabajado con comunidades afrodescendientes, a partir de debates relacionados con los contenidos y el diseño de la exposición desde sus primeras etapas. La participación se hizo extensiva a las personas de las siete regiones representadas para que construyeran parte de la muestra. El proceso de consulta sobre el diseño permitió que el equipo (antropólogos, museo, representantes de las comunidades) recibiera constantemente críticas útiles que obligaron a cuestionar, de manera permanente, la claridad de las ideas que se quieren comunicar.

Derechos de autor y propiedad

Los curadores que aporten el producto de sus investigaciones a los proyectos expositivos conservarán la propiedad intelectual y los derechos de autor que recaigan sobre las mismas. Sin embargo, es necesario aclarar que a lo largo del desarrollo del proyecto expositivo, todo el material producido sobre cualquier tipo de soporte que se haya construido con base en las investigaciones, será propiedad del museo.

El museo y el curador deben comprometerse a velar, a lo largo de todo el proyecto expositivo, por el cumplimiento de la legislación concerniente a los derechos de





autor, tramitando, según acuerdos puntuales entre las partes, todos los permisos de utilización y reproducción del material (sonoro, visual, audiovisual, etc.).

De no contar dentro del equipo de trabajo de la institución museal con un asesor jurídico, es recomendable que la entidad y el curador consulten con expertos externos en la Dirección Nacional de Derechos de Autor: www.derautor.gov.co. Lo anterior con el fin de evitar conflictos legales en los momentos de producción y posproducción del proyecto expositivo. Los problemas legales podrán, en el peor de los casos, hacer que una exposición sea clausurada y generar cauciones económicas; razón por la cual es un tema que no debe descuidarse.

A continuación se presenta un ejemplo de las muchas modalidades de permisos para utilización y reproducción de imágenes que forman parte integral de un proyecto expositivo:

DOCUMENTO DE AUTORIZACIÓN DE REPRODUCCIÓN Y COMERCIALIZACIÓN DE IMÁGENES DE UNA OBRA DEL MAESTRO XXXXXXXXXXXX PARA EL CATÁLOGO DE LA "EXPOSICIÓN XXXXXXXXXXXX" Y LA X CÁTEDRA ANUAL XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX.

Entre los suscritos a saber _____, identificada con la cédula de ciudadanía No. _____ expedida en _____ (____), quien actúa a nombre de la ASOCIACIÓN DE AMIGOS DEL MUSEO XXXXXXXX y como Representante Legal de la misma, entidad sin ánimo de lucro inscrita en la Cámara de Comercio de XXXXX el XX de XXXXXXXX de XXXX bajo el No. XXXXX del libro respectivo, con NIT XXX.XXX.XXX-X, quien ratifica estar debidamente autorizada para celebrar el presente contrato, que en adelante se denominará LA ASOCIACIÓN, de una parte y de la otra _____, ciudadano colombiano, mayor de edad, identificado con la cédula de ciudadanía No. _____ de _____, quien actúa en su condición de Director Ejecutivo de la FUNDACIÓN XXXXXXXX, identificada con el Nit No. XXX.XXX.XXX-X y que en adelante se denominará LA FUNDACIÓN, hemos decidido celebrar el presente documento - contrato de autorización de uso de reproducción, exhibición y comercialización de imágenes de una obra del artista XXXXXXXXXXXX, cuyos derechos patrimoniales detenta LA FUNDACIÓN, previas las siguientes consideraciones: 1) Que el Museo XXXXXXXX tiene dentro de las obligaciones asignadas promover la edición y publicación de catálogos científicos y la realización de exposiciones itinerantes en el Museo XXXXX, basada en investigaciones que tengan interés para sus públicos y que contribuyan al conocimiento de la diversidad cultural. 2) Que la Asociación de Amigos del Museo XXXXXXXX tiene por objeto la conjunción de esfuerzos de todo orden, para lograr un cabal cumplimiento de las labores de coordinación, ejecución y desarrollo de los planes, programas y proyectos, respecto del Patrimonio Histórico y Cultural de la Nación Colombiana, y en especial los que lleva a cabo el Museo XXXXXXXX, 3) Que el Museo XXXXXXXX está próximo a inaugurar la Exposición Temporal XXXXXXXX y la Cátedra Anual XXXXXXXX, la cual centrará su temática alrededor de XXXXXXXX. Que las reproducciones de la obra serán utilizadas como imagen de los dos eventos culturales y, en consecuencia, aparecerán en plegables, el catálogo de la exposición, el libro de memorias de la cátedra, pendones, afiches y productos de la tienda de la Asociación. 4) Que es obligación de LA ASOCIACIÓN en el convenio mencionado, la de realizar todos los procesos de contratación que de acuerdo con los recursos aportados se determine ejecutar por parte de su Comité Operativo. 5) Que LA FUNDACIÓN ha decidido colaborar en la realización de los mencionados eventos culturales. Dadas las anteriores consideraciones las partes acuerdan:

CLÁUSULA PRIMERA – OBJETO: Por medio del presente documento LA FUNDACIÓN autoriza de manera gratuita a LA ASOCIACIÓN para reproducir divulgar y comercializar a





través de los medios tecnológicos y de comunicación que considere, la imagen de la obra del maestro XXXXXXXX, la cual se identifica así:

Nombre y apellidos del autor

(lugares y fechas de nacimiento y muerte)

título de la obra

año de producción

técnica (materiales y soporte)

dimensiones en cm

de registro

Colección a la que pertenece

La obra reproducida será utilizada como imagen de portada de la Cátedra XXXXXXXX y la Exposición Temporal XXXXXX, y será incluida en los plegables de ambos eventos, el catálogo de la exposición, el libro de memorias de la Cátedra, pendones divulgativos, afiches y productos de la tienda de la Asociación.

CLÁUSULA SEGUNDA: A partir de la presente autorización, **LA ASOCIACIÓN** tiene derecho a celebrar los contratos de impresión que sean necesarios para el propósito descrito, utilizando la imagen de la obra del artista.

CLÁUSULA TERCERA: LA FUNDACIÓN declara que responde por el ejercicio pacífico de las autorizaciones que otorga mediante el presente contrato, manifestando que sobre ellos no tiene contraídos, ni contraerá compromisos o gravámenes que atenten contra los derechos que a **LA ASOCIACIÓN** le correspondan de acuerdo con lo que estipula el presente documento. En este sentido, **LA FUNDACIÓN** se hace responsable ante **LA ASOCIACIÓN** de todas las cargas pecuniarias que se puedan derivar para **LA ASOCIACIÓN** en favor de terceros con motivo de acciones, reclamaciones o conflictos provenientes del incumplimiento de estas obligaciones por parte de **LA FUNDACIÓN**.

CLÁUSULA CUARTA – DERECHOS MORALES DE AUTOR: EL AUTOR de la obra conserva en todo caso los derechos morales que le asisten por su creación. En tal virtud su nombre aparecerá en el pie de página de cada fotografía.

En constancia se firma en XXXXXX., a los XX días del mes de XXXXXX de 20XX.

LA ASOCIACIÓN

LA FUNDACIÓN





Cronograma

Un cronograma es entendido como el “gráfico que muestra las correspondencias entre las tareas que se deben desarrollar y un tiempo total dividido en períodos determinados, al finalizar los cuales se deberá obtener el resultado correcto. En planeación y montaje de exposiciones, es indispensable ejecutar un previo cronograma correctamente establecido que permita ver paso a paso las sucesivas etapas de los trabajos por realizar. En el cronograma se reflejarán los ‘momentos críticos’, en los que incidirán suma de tareas y límites de tiempo para resolverlos”¹⁴.

Con miras a evitar inconvenientes en el buen desarrollo del proyecto, el cronograma de trabajo para cada exposición debe estructurarse de común acuerdo con las personas que intervienen en el desarrollo del proyecto expositivo. Es importante resaltar que el cronograma trazado debe, en todo momento, tener en cuenta la planificación general del museo y los cronogramas particulares de otras áreas o actividades como son exposiciones, rotaciones de las colecciones permanentes, mantenimientos, procesos de conservación y demás.

El cronograma es un instrumento de investigación que permite visualizar la dimensión total del proyecto expositivo, los tiempos y las personas o departamentos (del museo o externos) que intervienen en el desarrollo de la actividad museal. Es preferible pecar de excesivo y registrar todas las acciones (sin importar lo aparentemente sencillas que resulten) con el fin de tener una visión completa de las tareas por desarrollar y el tiempo disponible para su realización.

Se ha elaborado un cronograma tipo que presenta el promedio de actividades de un proyecto de exposición, donde deben asignarse los responsables y un tiempo factible para la ejecución real de las tareas:

ACTIVIDADES	RESPONSABLES	TIEMPO PROMEDIO <i>(tomar como día cero la fecha de la inauguración)</i>
Reuniones preparatorias		
Investigación		
Producción guion científico		
Reunión de seguimiento con curador		
Proyección del presupuesto		
Lista de piezas – preguión		
Reunión de seguimiento con curador		

¹⁴Miguel A. Madrid. *Glosario de términos museológicos*. México: Centro de Investigación y Servicios Museológicos - Coordinación de Difusión Cultural - Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, p. 30.





ACTIVIDADES

RESPONSABLES

TIEMPO PROMEDIO

(tomar como día cero la fecha de la inauguración)

Visita coleccionistas e instituciones con colecciones

Ajustes al presupuesto

Reunión de seguimiento con curador

Pre-diseño museográfico

Diseño de estrategias mercadeo y publicidad

Reunión de seguimiento con curador

Ejecución presupuestal

Elaboración de cartas solicitud de préstamos, avalúos y documentación para contratos

Trámites de seguros de préstamos de piezas

Lista definitiva de piezas con avalúos y ubicación exacta

Elaboración de contratos de préstamo

Producción de textos catálogo

Tomas de fotografías para el catálogo

Elaboración de apoyos y fichas de sala

Diseño museográfico

Reunión de seguimiento con curador

Entrega textos a educación para curso formación de monitores

Planeación de actividades educativas

Corrección de estilo apoyos y fichas



ACTIVIDADES

RESPONSABLES

TIEMPO PROMEDIO

(tomar como día cero la fecha de la inauguración)

Entrega de material para digitalizar

Guion museográfico final

Diseño de catálogo o plegable

Entrega de textos, apoyos y fichas sala corregidas para diseño museográfico

Implementación de estrategia de comunicación

Contratación de seguros y transporte

Reunión de seguimiento con curador

Diseño estrategia de seguridad

Elaboración lista invitados inauguración

Impresión catálogo o plegable

Diseño de la encuesta para estudio de públicos

Elaboración y envío invitaciones inauguración

Traslado piezas de otras colecciones

Registro de obras en tránsito

Montaje de sala

Reunión de seguimiento con curador

Realización evento inaugural

Realización actividades culturales y educativas

Manejo de boletería

A lo largo de toda la exposición

A lo largo de toda la exposición

¿Qué hace un curador?

27



ACTIVIDADES

Seguimiento conservación de obras expuestas

Estadística

Mantenimiento sala de exposición

Desmontaje de la exposición

Revisión estados de conservación para la devolución

Reembalaje de la exposición

Elaboración actas devolución obras

Devolución obras

Evaluación del proyecto

RESPONSABLES

TIEMPO PROMEDIO

(tomar como día cero la fecha de la inauguración)

A lo largo de toda la exposición

A lo largo de toda la exposición

A lo largo de toda la exposición

Presupuesto

Es recomendable que una vez se haya proyectado un cronograma de trabajo, se proceda a la elaboración de un presupuesto general del proyecto expositivo. A continuación se presenta un ejemplo de presupuesto que desglosa las actividades usuales en cada una de las áreas de acción:

CONCEPTO

CURADURÍA

Investigador tiempo completo (12 meses)

Investigador medio tiempo (12 meses)

Otros gastos (compra de libros, correo, fotocopias)

TRANSPORTE

Transporte (trayectos ida y vuelta)

Materiales de embalaje

Personal de apoyo

VALOR PROGRAMADO

\$ TOTAL

\$

\$

\$

\$ TOTAL

\$

\$

\$





CONCEPTO

MUSEOGRAFÍA

Bombillos
 Pintura (galones)
 Título de entrada a la exposición (plotter de corte)
 Apoyo introductorio (plotter de corte)
 Fichas técnicas
 Pendones fachada
 Láminas de MDF para bases, soportes y soportes especiales
 Enfoque de iluminación, salidas eléctricas e instalación de equipos de TV y video
 Caja menor montaje
 Mantenimiento de la exposición
 Vídeos
 Diseño gráfico

SEGUROS

CATÁLOGO

Fotografías
 Corrección de estilo
 Edición
 Diseño catálogo
 ISBN
 Impresión

PROGRAMAS EDUCATIVOS Y CULTURALES

Monitores
 Conferencias
 Talleristas
 Materiales taller
 Jornada pedagógica
 Papelería

DIVULGACIÓN

Carpetas de prensa
Stickers
 Sobres
 Memorias de prensa de la exposición (fotocopias y encuadernación)
 Correos nacionales y correos ciudad para envío de carpetas y fotografías

VALOR PROGRAMADO

\$ TOTAL

\$

\$

\$

\$

\$

\$

\$

\$

\$

\$

\$

\$

\$ TOTAL

\$ TOTAL

\$

\$

\$

\$

\$

\$

\$ TOTAL

\$

\$

\$

\$

\$

\$

\$ TOTAL

\$

\$

\$

\$

\$





CONCEPTO

Caja menor

INAUGURACIÓN

Tarjetas de invitación

Correo

Etiquetas

Pasabocas

SUBTOTAL

VALOR PROGRAMADO

\$

\$ TOTAL

\$

\$

\$

\$

\$ TOTAL

2. PRODUCCIÓN

Guiones

Son los productos tangibles del curador o curadores en cada exposición y se convierten en un instrumento de trabajo para las oficinas de registro, conservación y museografía. Durante la etapa de realización del guion el curador va refinando el mensaje que quiere transmitir y convierte un concepto en una realidad tridimensional que se representa y presenta a través de objetos y otros dispositivos. Algunos aspectos que se deben tener en cuenta para su elaboración a cualquier nivel son¹⁵:

- ★ **Repertorio:** lo constituye un inventario inicial de los objetos relacionados con la idea de la investigación.
- ★ **Argumento:** es el ejercicio crítico donde el curador va ordenando la idea de la investigación, con temas y subtemas puntuales que sirven para seleccionar, ordenar, unificar las ideas.
- ★ **Serie expositiva:** siguiendo el esquema planteado en el argumento las obras se ordenan y relacionan a partir de segmentos temáticos por afinidad o diferencia de acuerdo con los criterios del curador.
- ★ **Representación del problema:** la suma de las ideas producto de la investigación y los objetos deben permitir reflexiones en los públicos visitantes (arte, historia, política, etc.)

Se evidencian en el proceso curatorial tres tipos de guiones: científico, curatorial y museográfico.

Guion científico

Es un escrito que contiene, de manera sintética, una narración de lo que se pretende decir, por medio de objetos, en un lugar expositivo. Profundiza la idea central o planteamiento y da una visión concreta sobre un tema. Este ensayo, planteado a partir del estudio y conocimiento sobre el cual versa la exposición, es el lineamiento conceptual que sustenta la exposición y que sirve de filtro para la inclusión o rechazo de objetos dentro de la muestra. A partir del mismo surge el material escrito para el

¹⁵Propuesta del curador venezolano José Antonio Navarrete.





catálogo de la exposición, el cual debe ser dirigido por el curador y en ningún momento puede ser independiente de la exhibición. La selección de piezas para la exposición debe someterse al planteamiento conceptual, justificando su inclusión de acuerdo con lo que éstas aporten al desarrollo del tema. La introducción de las piezas permitirá materializar los conceptos.

En este punto se deben precisar: la justificación, los objetivos, el marco teórico, los parámetros temáticos, cronológicos y geográficos, la investigación documental y biográfica, la lista tentativa de los objetos que van a ser expuestos.

Guion curatorial o museológico

Este documento comprende los objetos y sus descripciones, de manera que quede claro cómo contribuyen a la narración total. Las colecciones se ponen al servicio de la idea planteada en el guion científico. Dicha narración se complementa con la información total de los objetos en los campos que se relacionan a continuación:

Contenido temático

En esta columna se dan a conocer los subtemas sobre los cuales está fundamentada la exposición. Se planifica la distribución en el espacio de la sala. Dicha distribución puede establecerse cronológicamente, por acontecimientos particulares, regiones geográficas, sitios, ejes temáticos, etc.

Apoyos

Son instrumentos didácticos que proporcionan la información sobre la exposición, los objetos y las colecciones que la conforman. La cantidad de apoyos para utilizarse dependerá de la exposición o tema tratado.

Material expositivo

En estas columnas se especifican los objetos que van a mostrarse con todos los datos técnicos reunidos en un cuadro Excel. Se sugieren en estas columnas

1. Número consecutivo dentro de la exposición
2. Fotografía
3. Ficha técnica básica
 - Autor o fabricante*
 - Título o denominación*
 - Año de fabricación*
 - Técnica*
 - Número de registro o de inventario*
 - Medidas obra (alto x ancho x profundidad o diámetro)*
 - Medidas con marco o pedestal (alto x ancho x profundidad o diámetro)*
 - Propietario (nombre, dirección, teléfono, celular, correo electrónico, etc.)*
4. Avalúo en pesos
5. Observaciones
6. Estado de conservación





TEMA	CUÁL HA SIDO LA RELACIÓN DEL SALÓN CON EL ARTE COLOMBIANO	CUÁL HA SIDO LA RELACIÓN DEL SALÓN CON EL ARTE
Imagen		
Destinación final	Exposición temporal Marca Registrada. Salón Nacional de Artistas	Exposición temporal Marca Registrada. Salón Nacional de Artistas
Período	1940 - 1952	1940 - 1952
Subtema	Arte sin revolución	Arte sin revolución
Artista / fabricante	Enrique Grau Araújo	Hena Rodríguez Parra
Fechas nacimiento - muerte artista / fabricante	Panamá, 1920 - Bogotá, 2004	Bogotá, 1915 - 1997
Título / nombre	La joven comunista	Cabeza de negra
Fecha fabricación	1942	1944
Técnica / materiales	Pintura (Óleo sobre lienzo)	Talla (madera)
Medidas	96 x 76 cm	40 x 25 x 31,5 cm
Número de Registro	5296	2307
Colección a la que pertenece	Colección Museo Nacional de Colombia	Colección Museo Nacional de Colombia
Forma en que llegó a la colección	Donado por el autor	Adquirido por la dependencia de Bellas Artes de la Universidad Nacional por \$2000 y posteriormente trasladado al Museo Nacional de Colombia
Fecha en que llegó a la colección	18.11.2003	4.8.1948
Circulación	Participante V Salón, 1944	Participante VI Salón, 1945





TEMA	CUÁL HA SIDO LA RELACIÓN DEL SALÓN CON EL ARTE COLOMBIANO	CUÁL HA SIDO LA RELACIÓN DEL SALÓN CON EL ARTE
Descripción o sinópsis	La paleta de Grau cambió considerablemente a partir de sus experiencias en Nueva York. En esta obra se puede apreciar un tratamiento cromático alejado del realismo de La mulata. Hay un interés por sintetizar y modelar la figura a partir de tres colores básicos. Este cuadro participó en el V Salón de Artistas Colombianos. El crítico Walter Engel dice de su obra: "Enrique Grau Araújo da a sus cuadros un colorido llamativo, un tanto teatral, que hace pensar en carteles de publicidad. Pero su real fuerza reside en un dibujo agudo y penetrante, y el conjunto de sus pinturas, lejos de toda armonía convencional, resulta de una sabrosa agresividad y expresiva caracterización".	La escultora enfatiza los rasgos de una mujer negra: nariz pronunciada, pómulos salientes y ojos grandes. También utiliza cierta estilización del art deco, en especial en el cabello de la mujer. Lamadera no imita la textura de la piel, a diferencia de Josefina Albarracín o Ramón Barba, sino que es más lisa, y su énfasis está en las características físicas.
Texto ficha técnica	La joven comunista, presentada en el V Salón Nacional de Artistas, fue elaborada con colores fuertes y básicos, con pinceladas abiertas y representa a una mujer aislada. Denota la influencia expresionista con la que el artista entró en contacto en Nueva York. Los comentaristas conservadores interpretaron la obra como una crítica al comunismo dado el aspecto "enfermizo" de la muchacha, intención que no existió por parte del artista.	La fuerza expresiva y las formas sintéticas de esta talla se pueden apreciar en el cabello y en el rostro de la mujer. En la selección de los modelos, la artista buscó un cambio en el canon tradicional del sujeto representado. La obra fue rechazada del V Salón por ser presentada luego del cierre de las inscripciones -lo que ocasionó un escándalo-, pero concursó al año siguiente.

Dentro del guion curatorial también deben quedar registrados los textos que después acompañarán a los objetos seleccionados en la sala de exhibiciones. Las cuatro categorías de textos que en el desarrollo del proyecto expositivo se producen son¹⁶:

1. Introductorio (350 palabras, aproximadamente)

El texto que se presenta al comenzar el recorrido de la exposición es una declaración de los objetivos, en la cual se da una idea general de los contenidos de la exposición. Este texto debe exponer de forma muy clara:

- ★ ¿De qué se trata la muestra?
- ★ ¿Cómo está organizada?
- ★ ¿Por qué merecen estar expuestos los objetos seleccionados?
- ★ ¿Por qué es interesante la exposición?
- ★ ¿Qué se puede aprender?

¹⁶ La tipificación de los textos se realizó con base en la experiencia de trabajo de la Curaduría de Arte e Historia del Museo Nacional de Colombia y de las propuestas de Michel Belcher en su libro *Organización y diseño de exposiciones. Su relación con el museo*. Ibid.





A continuación se presentan ejemplos de diferentes textos introductorios que pueden orientar la redacción de los mismos para otras exposiciones. Se evidencian los énfasis que el curador puede darle a cada proyecto expositivo:

MISS MUSEO



Vista general de la exposición temporal Miss Museo. Mujer, nación, identidad y ciudadanía.

Con la promulgación de la Ley 28 de 1932, durante el gobierno del presidente Enrique Olaya Herrera, las colombianas tuvieron la oportunidad de ser reconocidas como ciudadanas —antes eran consideradas menores de edad y constitucionalmente no tenían el derecho de comparecer ante los jueces, ni de manejar sus propios bienes—. La promulgación de esta ley supuso la adquisición de una serie de derechos civiles.

Esta ley dio lugar a muchas actividades y manifestaciones: en 1932, por ejemplo, se autorizó que las mujeres cursaran secundaria y al año siguiente las universidades abrieron sus puertas para ellas. En 1944 se fundaron en Bogotá la Unión Femenina de Colombia y la Alianza Femenina de Colombia y se le confirió, por primera vez, a una mujer el título de doctor en derecho y ciencias políticas.

En 1954, bajo el gobierno del general Gustavo Rojas Pinilla, mediante el Acto Legislativo No. 3 del 27 de agosto, se le otorgó a las mujeres el derecho de elegir y ser elegidas. El 1 de diciembre de 1957 las colombianas pudieron ejercer por primera vez este derecho en el plebiscito que dio origen al Frente Nacional.

El 7 de agosto de 1958 se posesionó el primer presidente del Frente Nacional, Alberto Lleras Camargo; una semana después el mandatario dio la bienvenida a Luz Marina Zuluaga, elegida como la mujer más bella del universo. El acontecimiento conmocionó al país y proyectó internacionalmente la imagen de las colombianas —gracias a sugerentes titulares de prensa: “Miss Universo golpea a Colombia como la Revolución” (Los Angeles Times) — y reafirmó el Concurso Nacional de la Belleza como escenario identitario de rango, poder y prestigio.

La reflexión sobre el proceso de adquisición de los derechos civiles y políticos de las mujeres en Colombia trae a la memoria el trabajo que mujeres de diferentes intereses y ámbitos sociales han hecho para contribuir a la construcción de la Colombia del presente. Con el fin de reforzar la presencia y relevancia de la mujer en el país, el Museo Nacional de Colombia presenta esta selección de objetos que incrementan los acervos patrimoniales y permiten abordar una historia social con equidad de género.

Exposiciones históricas como **Miss Museo. Mujer, nación, identidad y ciudadanía** abordan las luchas y los triunfos políticos de la mujer en Colombia y los enlaza con un tema en apariencia opuesto como es el Concurso Nacional de Belleza.





REFORMAS EN LA PENITENCIARÍA CENTRAL DE CUNDINAMARCA EN 1940

“Un gran taller en que un pueblo de hombres intenta la empresa de la propia redención”

La Penitenciaría Central de Cundinamarca, proyectada por el arquitecto Thomas Reed (1817-1878), se empezó a construir en 1874. Está se basaba en un sistema reformatorio del preso, mediante el aislamiento nocturno para promover la meditación y la oración, y el trabajo diario como instrumento terapéutico. Cuando se puso a funcionar la cárcel en la década de 1880 no se creía en las bondades de ese sistema; se quiso asegurar a los presos y recluirllos de manera que se cumplieran con eficacia las sentencias. Las últimas décadas del siglo XIX serían testigos del tratamiento cruel para los presos, puesto que los castigos corporales eran severos y la eliminación definitiva de la pena de muerte no fue implementada sino hasta la reforma constitucional de 1910.

En 1914 se creó la Dirección General de Prisiones y se trazaron las primeras normas para el funcionamiento de las cárceles en Colombia[1]. No obstante, no se consignaron hasta la reforma penitenciaria de 1934, basada en la convicción de que la readaptación social del criminal es posible[2], y se implementaron de forma efectiva en la Penitenciaría Central de Cundinamarca, a principios de la década de 1940.

Jorge Pinzón Ferro asumió la dirección del penal en 1939 y en 1940 ordenó una serie de restauraciones y construcciones en los predios de la cárcel. En el Panóptico, nombre con el que se conoció la edificación, funcionaban biblioteca, talleres, academia de música, enfermería, gabinete dental, espacio para conferencias y cine, se adecuaron comedores amplios, nueva cocina y espacio para deportes, tal como se constata en las 33 fotografías posiblemente tomadas por Pinzón Ferro que se conservan en el álbum. Desde entonces se estimuló el aprendizaje de un oficio y según el director el fomento de la industria nacional.

Estas actividades y las renovaciones del edificio contribuirían a crear en la opinión pública la idea de que el edificio, una vez trasladada la institución penitenciaria, debía ser aprovechado dándole un nuevo uso, discusión que se venía dando desde la década de 1930. En ese momento se proyectaba la construcción de nuevas cárceles para mejorar la capacidad y la infraestructura del sistema. El 12 de julio de 1946 la Penitenciaría de Cundinamarca fue trasladada a la cárcel de La Picota y el mismo año la edificación fue asignada como sede del Museo Nacional.

[1] Pablo Ramírez Valencia. *Informe del director general de prisiones al Sr. Ministro de Gobierno en el año de 1924*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1924, p. 14.

[2] Francisco Bruno. *La reforma carcelaria y penitenciaria en Colombia*. Bogotá, Departamento de Prisiones, 1936.

A partir de la donación del álbum de fotografía del director de la Penitenciaría Central de Cundinamarca se desarrolló la exposición **FotoCelda**, la cual mostró al público la historia del edificio, los usos de los diferentes espacios de la prisión y las políticas de reforma desarrolladas con los presos.





MODA Y LIBERTAD



Miniatura de José María Espinosa Prieto.

El ideario de libertad que portaba la Ilustración incluyó el vestido como una de sus más importantes expresiones de emancipación, que fueron aplicadas sobre todo por los jóvenes. Aunque el movimiento ilustrado en la Nueva Granada tuvo una corta vida, su influencia y el llamamiento democrático de la Revolución Francesa influyó en el cambio del vestido de los criollos.

El imaginario ilustrado de progreso, riqueza y felicidad impulsó un traje, más sencillo, práctico y sano. Los esfuerzos en pro de un traje “natural” estaban en oposición a la moda francesa que prevaleció durante la monarquía y que equiparó lo natural con lo nacional. La elegancia del traje masculino de aquella época estribaba en el aparente descuido del mismo, con ello trataba la juventud de demostrar la independencia de su criterio. No sólo era cuestión de gusto sino también confesión de un modo de pensar.

Durante las batallas independentistas trataron de eliminarse las diferencias de traje según la clase social, todos los adornos y lujos, y la magnificencia que había revestido el traje masculino, influido por la moda francesa antes de 1789, cayeron en descrédito. El vestido señalaba la asociación política: los que apoyaban el régimen español se negaban al cambio y continuaron llevando el cabello empolvado, los pantalones cortos, zapatos de juglar con tacón alto, mientras que los que aprobaban la ideología independentista se cortaban la coleta y llevaban pantalón largo y botas altas. La reacción femenina fue abandonar el corsé, el miriñaque, los polvos y comenzar a usar trajes estilo Imperio, con telas muy livianas y transparentes.

Después de la Independencia, los cambios llegaron lentamente y muchos subsistieron durante décadas, debido a la inestabilidad económica, creando una vestimenta desigual y ecléctica. La libertad produjo una moda criolla al margen de la moda europea, “definitivamente outré”*.

** John Hankshaw. Cartas escritas desde Colombia entre 1822 y 1823. Bogotá, Banco de la República, 1976.*

El texto de la exposición *Moda y Libertad* evidencia los cambios en la moda en la época de luchas políticas en nuestro país. La curaduría aprovechó los registros del vestuario presentes en la colección de miniaturas y, ante la carencia de una colección de indumentaria del siglo XIX, realizó un estudio formal de la evolución del vestuario, dejando en segundo plano los héroes y personas retratadas en las miniaturas.

NACIÓN ROCK

La exposición temporal **Nación rock** busca responder a la pregunta formulada por el comunicador Ómar Rincón ¿será que siendo cultura-mundo, el rock puede ser identidad local, colombiana, de aquí?

El rock es un género que se define en contra del orden establecido. Hablar de su incursión en la historia del país es mostrar la secuencia de retos que las bandas de rock nacional han tenido que afrontar en el complejo proceso de construcción de identidades nacionales, y en el posicionamiento de las culturas juveniles en la



Vista general de la exposición temporal Nación rock





esfera pública.

La música rock entre 1965 y 1995 se presenta como una de las estrategias de afirmación que los jóvenes aportaron en su irrenunciable pasión de conocer y criticar los procesos culturales en Colombia. Así, nuestro rock es un género que importamos y que rápidamente fusionamos con otras vertientes musicales nacionales en una síntesis creativa que, de acuerdo con Salomón Kalmanovitz, lo convirtió en un movimiento “con un público creciente, que viene expresando situaciones cotidianas y políticas, o sea que dice verdades y que constituye un reto a la poesía y a la composición musical eléctrica. Quizás termine siendo que el rock colombiano tenga más vida que el propio país”.

Esta exposición es una invitación, abierta y experimental, a la construcción colectiva de una conciencia musical y a la formulación de juicios de valor sobre el rock nacional, que sirvan de referencia y marco para enriquecer los imaginarios de la nación rock a lo largo de la exposición.

El texto que iniciaba el recorrido de la exposición *Nación rock* evidenciaba el cuestionamiento que guio la selección de las bandas y objetos presentes en las tres décadas de historia musical abordadas en la propuesta curatorial, así como el espíritu experimental con el que el Museo se aproximaba a la exhibición de una temática poco estudiada.



Detalle de la exposición temporal *Toda talla*.

TODA TALLA

La producción escultórica de Miguel Sopó Duque durante las décadas de 1940 y 1950 se centró en escenas populares donde hombres, mujeres y niños son representados en pleno vigor y en diversas situaciones de la vida diaria.

A diferencia de otros escultores latinoamericanos de las décadas de 1930 y 1950, el trabajo de Sopó no fue una respuesta a las corrientes mexicanas y argentinas que intentaban reivindicar al campesinado y a la clase obrera. El verdadero punto de partida de su obra fue su origen, una región minera en la que creció rodeado de personajes trabajadores donde resultaba evidente la mezcla del indígena, el negro y el europeo. Sus grandes temas fueron las figuras femeninas y las maternidades, en las que se destaca un volumen compacto que llama la atención más por su forma que por los temas que representa. Sin embargo, las figuras elaboradas por Sopó siguieron vinculadas a procedimientos de tradición europea, como la *talla en madera o piedra* y el *modelado en arcilla*.

Dentro del programa expositivo “Nuevos nombres del pasado” el Museo Nacional invita a recobrar y reconocer el valor y la calidad de Miguel Sopó, un escultor con 68 años de carrera artística quien, como señaló el caricaturista y periodista Jorge Moreno Clavijo, se destacó por haberse apartado de la escultura conmemorativa y por trabajar en dar movimiento y volumen a sus figuras*.

**Jorge Moreno Clavijo, “El V Salón de Artistas Colombianos” en Cromos, 21 de octubre de 1944.*

La exposición monográfica del escultor Miguel Sopó Duque, titulada *Toda talla*, presentó la producción del artista sobre tres materiales: madera, piedra y cerámica.





MARCA REGISTRADA



Vista general de la exposición temporal Marca Registrada

El Salón Nacional de Artistas es un programa del gobierno colombiano inaugurado por primera vez el 12 de octubre de 1940. Fue concebido como una exposición que pretendía apoyar procesos de creación artística, proponer espacios de comunicación entre los artistas y crear un público para el arte.

Al llegar a su edición número 40, que se realizó a lo largo de este año, el Museo Nacional —por invitación de la Dirección de Artes del Ministerio de Cultura— preparó esta muestra, que propone a los visitantes una mirada sobre la relación que ha tenido el Salón con el arte colombiano, entre 1940 y 2004.

La selección de las obras expuestas se realizó en torno a los problemas característicos de seis períodos, divididos por cortes conceptuales y generacionales. Algunas de estas obras fueron premiadas, otras pasaron inadvertidas. Muchos de los autores consolidaron su trabajo a partir de su participación en el Salón y otros desaparecieron de la escena artística. De esta forma, la exposición retoma la discusión sobre las obras de arte, que en ocasiones se vio opacada por los desacuerdos acerca de cómo organizar el Salón.

Como complemento a la exposición, en la Sala Ideologías, Arte e Industria, se exponen obras que participaron en el Primer Salón de Artistas Colombianos, inaugurado en 1931, exposición que se reconoce como el antecedente del Salón Nacional.

La historia del Salón es un escenario para comprender el devenir del arte en Colombia. A través de esta exposición, el catálogo y el ciclo de programación complementaria, el Museo Nacional contribuye a nutrir su memoria y a enriquecer las discusiones que se seguirán tejiendo en torno al Salón Nacional de Artistas.

La exposición colectiva sobre la historia del Salón Nacional de Artistas, denominada *Marca Registrada*, reunió obras ganadoras y participantes de las 40 versiones del certamen gubernamental, con el fin de evidenciar la trayectoria del evento y su relación con la historia del arte en Colombia.

2. Textos de grupo o apoyos (75 a 150 palabras, aproximadamente)

Estos textos ayudan a desarrollar la idea que aborda la exposición y a sustentar la tesis en forma de unidades temáticas. Para su redacción, se recomienda tener en cuenta los siguientes aspectos:

- ★ Explicar la agrupación conceptual.
- ★ Utilizar frases cortas.
- ★ Usar vocabulario conocido.
- ★ Buscar una lectura fácil, amena y rápida.

A continuación se presentan algunos ejemplos pertenecientes a diferentes experiencias curatoriales





COLOMBIA OLÍMPICA



Sudadera que utilizó el atleta Pedro Emilio Torres Bermúdez en los XI Juegos Olímpicos de Berlín

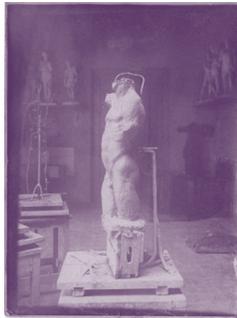
Con el respaldo del Comité Olímpico Colombiano, creado en 1936, la primera delegación colombiana partió a finales de julio del mismo año hacia Berlín, para formar parte en los XI Juegos Olímpicos de la era moderna. Presididos por Alberto Nariño Cheyne y dirigidos deportivamente por Juan de Dios Salgado, la nómina colombiana estuvo conformada por José Domingo “El Perro” Sánchez, Campo Elías Gutiérrez, Hernando Navarrete, Pedro Emilio Torres Bermúdez [Manta, Cundinamarca, 29.4.1906 - Bogotá, 10.1.1998], Pedro del Vecchio y Hugo Acosta. Todos fueron eliminados en sus respectivas competencias en las primeras instancias.

BERLÍN 1936

En pleno apogeo de la dictadura de Adolfo Hitler se realizó la versión XI de los Juegos Olímpicos de invierno y de verano. En esta doble ocasión, el deporte sirvió para aplicar la estética nazi y fue usado como vehículo de propaganda por el régimen del Tercer Reich. Durante los juegos, Alemania redujo la represión antisemita e intentó mostrar una mejor imagen al mundo. Para la posteridad, estos juegos quedaron esencialmente asociados con el triunfo del atleta afroamericano Jesse Owens.

En desarrollo del programa **La pieza del mes**, se exhibió la sudadera que utilizó el atleta Pedro Emilio Torres Bermúdez en los XI Juegos Olímpicos de Berlín en 1936. Este apoyo muestra, en primera instancia, la participación colombiana y, en segundo nivel, los hechos particulares de la olimpiada.

EL TALLER DEL ESCULTOR



Taller de José Domingo Rodríguez

Mucho del trabajo de José Domingo Rodríguez quedó oculto en su taller. Según recuerdan sus descendientes, era frecuente la visita de dirigentes políticos como Eduardo Santos, Jorge Eliécer Gaitán y Laureano Gómez, los artistas Gómez Medina, Carlos Reyes, Luis B. Ramos, Adolfo Samper y Félix Otálora, y los intelectuales Germán Arciniegas y Otto de Greiff. Pero fuera de este círculo selecto, el público en general y la crítica no conoció a fondo el trabajo de Rodríguez, pues se realizaron pocas exposiciones de su obra. En su taller del barrio Alfonso López, en la calle 51 con carrera 20, quedaron sus proyectos para obras públicas y sus trabajos abstractos, que sólo se expusieron en la década de 1950 en Bogotá y Medellín.

El último segmento de la exposición, dedicado al escultor José Domingo Rodríguez, invitaba a los públicos a conocer un grupo de obras con diversas temáticas y técnicas que evocaban el taller del artista.





PRESENCIA INGLESA EN LA MESA Y OFERTA DE COMESTIBLES EXTRANJEROS



Detalle de la exposición temporal Tres cañonazos a la hora del té

La Independencia presionó un cambio en las costumbres debido a la presencia de inmigrantes y viajeros. Empieza a gestarse en el país una nueva cocina como resultado de la apertura de las fronteras, principalmente a través de Jamaica. Se puede destacar también el influjo de los ingleses e irlandeses en el ejército, la llegada de cocineros extranjeros y también los conocimientos culinarios adquiridos por colombianos durante sus viajes. Se importaron carnes saladas, frutas en almíbar, alcaparras, aceitunas, almendras, harinas, aceites, aguardiente y vinos.

Los primeros experimentos de producción local de cerveza, hacia 1820, fueron realizados por ingleses,

quienes también enseñaron a los carniceros locales la conveniencia de dejar a las carnes una parte de grasa (que se separaba y se vendía aparte para fabricar velas) y la forma de cortar las reses, para aprovechar mejor sus diferentes trozos. Otro aporte fue el beef-steak, cuya fórmula apareció publicada en El Constitucional de Medellín en 1836, que en su versión local se le adicionó cebolla y tomate. La fórmula del ponqué que acompaña numerosas celebraciones, se encuentra en los recetarios del siglo XIX, con el nombre de ponqué de libra o ponqué inglés: es la transformación del nombre de una torta inglesa, pound-cake, cuyos ingredientes van pesados por libras (pounds).

Los productos locales como maíz, yuca, chocolate, ají, frijol y papa, se combinaron con carnes cereales y granos, el resultado fue una mesa con abundantes embutidos y carnes fuertemente sazonadas con ajos, cebolla, comino, pimienta, ajíes, coloradas de achiote, ricas en grasas y muy pobres en verduras, acompañadas con dulces. También aparecieron los recetarios de cocina con la fórmula para hacer hojaldres, gelatinas o albóndigas.

De manera burlona el costumbrista José María Vergara y Vergara fechaba cambios significativos en la sociedad bogotana así: en 1813 se recibía invitación a una tertulia con chocolate, en 1848 se ofrecía café, y en 1865 era una invitación a tomar el té!

La unidad temática que presenta este apoyo formó parte de la exposición histórica sobre la presencia británica en Colombia durante el siglo XIX, la cual se denominó **Tres cañonazos a la hora del té**, y acompañó objetos de platería, cerámica, mobiliario e indumentaria alusivos a la influencia cultural del Reino Unido sobre los hábitos alimenticios locales.

LA RED

Manuel Zapata Olivella señaló que la lente ofrece el horizonte abierto, pero es la mirada la que observa, elige y capta. 'Leo' Matiz, Nereo López y Abdú Eljaiek compartieron la inquietud de retratar el territorio que los vio nacer. En sus archivos se encuentran imágenes del entorno rural de la región: la mujer, el hombre, los niños, la miseria y los sueños.

Los registros visuales que se han seleccionado recrean del territorio Caribe aspectos costumbristas y abarcan un período de 30 años de inquietudes artísticas y encargos de trabajo. La labor desarrollada por 'Leo', Nereo y Abdú como reporteros gráficos en revistas como Estampa, O' Cruzeiro Internacional, Cromos y en los periódicos El Tiempo, El Espectador, entre otros, les permitió recorrer la geografía nacional.

Cámara al hombro estas tres generaciones de fotógrafos buscaron en su territorio las



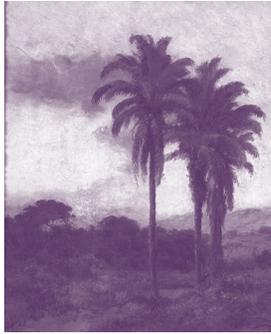


pequeñas poblaciones que integran el vasto territorio Caribe, la fisonomía de su gente, las costumbres de los pobladores y el paisaje tropical; imágenes que nos han develado, a través del tiempo, la identidad rural de esta región.

La unidad temática retoma el título de una de las más conocidas fotografías del Caribe colombiano, autoría de Leo Matiz. El segmento aborda la visión que sobre el territorio Caribe tuvieron tres profesionales de la fotografía, la cual se enmarcó dentro de la mirada a la música, las artes y las letras planteada por la curaduría de la exposición **Caribe espléndido**.

PRIMEROS PAISAJISTAS EN LA ACADEMIA

“Desde la época de la colonia el paisaje estuvo vinculado a la factura de libros cantorales, pinturas de milagros, muebles, muros, mapas y láminas de la Ilustración. A lo largo del siglo XIX se hizo evidente una escuela humboldtiana de paisaje, creada a partir de los viajes de Alejandro de Humboldt por América. Esta escuela emparentaba el romanticismo, el realismo y la ciencia”*. Pedro José Figueroa, Luis García Hevia, José María Espinosa, Ramón Torres Méndez, los pintores de la Comisión Corográfica y José Manuel Groot son referencias obligadas cuando se habla del origen del paisaje en Colombia.



Paisaje de Ricardo Borrero Álvarez

Sin embargo, el género del paisaje como parte de un programa académico, empezó a practicarse en 1894 en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá dirigida por Luis de Llanos, quien introdujo la pintura de paisaje como un motivo pictórico. Los artistas, aunque no renovaron el estilo académico, convirtieron este lenguaje en un medio capaz de expresar los valores nacionales, pues dirigieron

su mirada hacia su propio entorno. A la muerte de Luis de Llanos, en octubre de 1894, fue nombrado Andrés de Santa María quien tuvo gran influencia sobre los alumnos que habían iniciado los estudios de paisaje en la Escuela. Les transmitió su interés por la pincelada y el color para obtener efectos atmosféricos.

Así mismo, algunos elementos del impresionismo francés se filtraron veladamente a través del paisaje, como se puede observar claramente en las obras de Fídolo Alfonso González Camargo.

Por otra parte, las asociaciones de artistas que surgieron en las primeras décadas del siglo XX, produjeron un auge del género, como la Sociedad Colombiana de Bellas Artes (1909-1913) y el Círculo de Bellas Artes (1920-1922) en donde “era obligación estatutaria la salida todos los domingos a pintar al campo”**. Es así como en las primeras décadas del siglo fue notorio el surgimiento del paisaje, que fue acogido con entusiasmo por los artistas, porque les permitía una aproximación más libre al objeto de estudio.

* Beatriz González, en *Catálogo. ¿Quién es Carlos Valenzuela?*, 1999.

** Miguel Díaz Vargas, “El pintor Quijano”, en *El Tiempo*, 20 de septiembre de 1953.

La exposición **Al aire libre** abordó una mirada regional a la historia del género pictórico del paisaje en Colombia a lo largo del siglo XX. En el primer apoyo la curaduría realiza una corta mirada de los antecedentes y comienza a presentar a los artistas y sus aportes en el género.





3. Fichas de objeto

Son los elementos que acompañan cada uno de los objetos seleccionados por el curador. Su función es guiar e incitar la aproximación a los mismos, una ficha que no nos haga regresar la mirada al objeto es una ficha mal escrita. Por esta razón se recomienda:

- ★ Utilizar frases cortas
- ★ Usar vocabulario conocido
- ★ Buscar una lectura fácil, amena y rápida

Campos para desarrollar en la ficha

NOMBRE DEL AUTOR O FABRICANTE

[*lugar y fecha de nacimiento – lugar y fecha de defunción*]

Nombre o título del objeto

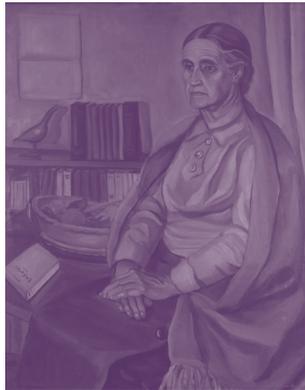
Año de elaboración

Técnica de elaboración

Colección a la que pertenece

Descripción del objeto, su contexto de elaboración y la razón por la que está presente en la exposición (entre 50 y 75 palabras).

Ejemplos - Objetos colección de arte



IGNACIO GÓMEZ JARAMILLO

[*Medellín, 30.12.1910 - Coveñas, 12.7.1970*]

Madre del pintor

1939

Óleo sobre tela

Reg. 6041

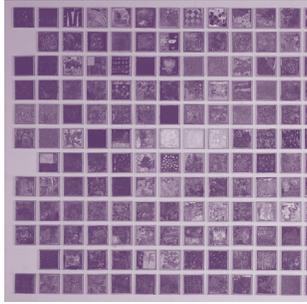
Donado por la Asociación de Amigos del Museo Nacional de Colombia (9.8.2007)

En este retrato el artista simplifica los volúmenes y elabora un dibujo preciso. La obra hizo parte del conjunto de tres pinturas, premiado en el primer Salón y, al mismo tiempo, tildado por el periodista Daniel Alfredo Díaz como «atentado contra el arte colombiano»*. A pesar de que trabajó un género tradicional, el artista se alejó de la concepción de que el arte debía copiar fielmente la naturaleza y por ello causó gran controversia. El retrato fue premio del Primer Salón de Artistas Colombianos celebrado en 1940.

Daniel Alfredo Díaz. «Atentado contra el arte colombiano», en El Siglo, 1.º de noviembre de 1940.

La anterior ficha aproxima a los públicos a las características formales de la pintura, y después expone las controvertidas posturas históricas que en la época de producción recibió la misma obra.





LUIS ROLDÁN

[Cali, 1955]

Calendario (detalle)

1996

Materiales diversos sobre madera

Reg. 6617

Colección del artista, Bogotá

La pintura, presente en el Salón Nacional de Artistas Colombianos entre 1990 y 2004, es un proceso creativo que se piensa, interroga y critica a sí mismo, buscando alternativas de expresión. Esta obra de 365 marcos de pequeño formato, con imágenes y elementos muy variados -trapos, pigmentos, polvo, basura-, basados en reflexiones sobre las noticias cotidianas, buscó registrar el quehacer del pintor a través de lo que nunca se muestra, lo que usualmente se descarta. Esta obra fue premiada en el XXXVI Salón realizado en 1996.

La ficha sintetiza la revaloración de la pintura en la década de los noventa en Colombia y posteriormente, con una breve descripción técnica y conceptual, invita a los públicos a explorar cada uno de los 365 componentes que la conforman.



MANUEL HERNÁNDEZ GÓMEZ

[Bogotá, 20.10.1928]

Signo seis

1985

Aguafuerte (tinta sobre papel)

Reg. 5792

Cesión del Banco Granahorrar al Museo Nacional de Colombia (13.3.2006)

"El trabajo de Hernández se ha caracterizado por unos pocos signos que constituyen la base de su alfabeto. Con mínimos elementos como herramienta, consigue deleitarnos con la complejidad de lo simple (...). Con líneas trazadas a mano alzada y semejando el carboncillo, define los diferentes planos y consigue una maravillosa integración entre calidades del dibujo y la pintura".*

Integración que podemos apreciar en obras gráficas como *Signo seis*.

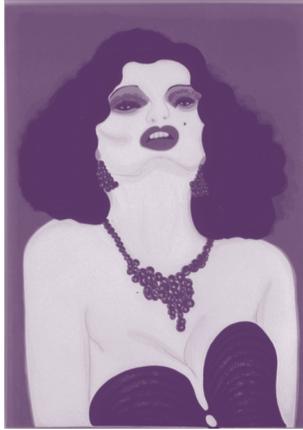
El artista deja a la intuición del observador, la lectura de los signos que quedaron consignados en la obra: ¿Qué son?, ¿de dónde proceden?, ¿en dónde se inscriben?, ¿hacia dónde se proyectan?

*Carmen María Jaramillo. "Manuel Hernández. Creación y memoria", 1993.

Es usual citar textos de otros curadores que permitan entender a los artistas, su producción y obras particulares. Esta ficha utiliza una corta cita y posteriormente, mediante la formulación de preguntas, invita al público a mirar con detalle los elementos constitutivos de la obra y tomar el riesgo de formular respuestas.

¿Qué hace un curador? **43**





MARÍA DE LA PAZ JARAMILLO GONZÁLEZ
[*Manizales, 1946*]

La voz dorada

1976

Serigrafía (tinta sobre papel)

Reg. 5799

Cesión del Banco Granahorrar al

Museo Nacional de Colombia (13.3.2006)

Esta serigrafía que fue premiada en la Bienal de Grabado de América, celebrada en Maracaibo, Venezuela, en 1977, forma parte de la acostumbrada temática femenina que Jaramillo trabaja en sus obras.

El retrato de una mujer de cabello negro, con intensas capas de maquillaje en ojos y boca, se contraponen con la tez límpida del personaje que parece estar entonando una canción sensual sobre ese resplandeciente telón dorado. El Taller de Cali produjo obras de crítica social, gracias al dominio de las técnicas del grabado en metal y la serigrafía. María de la Paz Jaramillo, figura destacada de ese taller, produjo con inusitada fuerza "un documento de la vida callejera y crónica de pasiones noctámbulas" .

Miguel González. Catálogo Museo de Arte Moderno La Tertulia, 1991.

Con alguna frecuencia se mencionan los galardones otorgados a una obra de arte. Así, se hace énfasis en la importancia de la obra para una época específica o para una etapa de la producción artística del autor.



ANTONIO BARRERA

[*Bogotá, 13.1.1948 – París, 24.7.1990*]

In memoriam

1977

Serigrafía (tinta sobre papel)

Reg. 5791

Cesión del Banco Granahorrar al Museo Nacional de Colombia (13.3.2006)

Esta serigrafía sobre el paisaje cundiboyacense muestra la inclinación de Barrera hacia la abstracción al presentar un horizonte que divide la obra en una zona clara y luminosa y otra oscura y densa. El autor afronta el género paisaje mediante la síntesis de color y espacio. Al centro de la planicie, en medio del césped se aprecia la huella de una tumba cavada, elemento que permite entender el porqué del título asignado a la obra: *In memoriam*.

Esta obra pertenece al *Graficario de las luchas populares en Colombia* una carpeta editada por la Corporación Pro-Gráficas de Cali. El *Graficario* lo integran 27 obras gráficas originales, de otros tantos autores.





Esta ficha da elementos relacionados con el contexto geográfico, la producción artística y la descripción del objeto, lo cual facilita la aproximación de los públicos a la comprensión del título asignado por el artista. De igual forma, describe el contexto de circulación en que surgió esta obra gráfica.



BEATRIZ GONZÁLEZ ARANDA
[Bucaramanga, 16.11.1938]

Plumario colombiano

1983

Serigrafía (Tinta de grabado sobre papel)

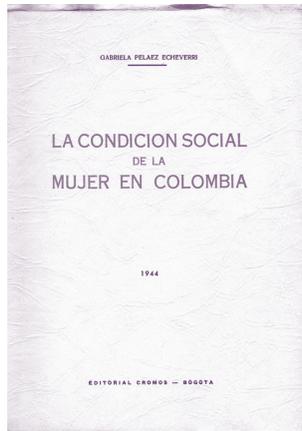
Reg. 6460

Donado por la artista al Museo Nacional de Colombia
(14.3.2008)

Esta obra de edición ilimitada presenta a un personaje de la cultura popular “el indio amazónico”, seguido de tres presidentes de Colombia: Carlos Lleras Restrepo, Julio César Turbay y Belisario Betancur. Con esta obra la artista hace una dura crítica a los gobiernos de estos presidentes señalándolos como una continuidad en sus actividades, mientras subraya con ironía cómo el tocado de plumas es utilizado para dar una idea de identidad y autonomía.

La ficha contextualiza el trasfondo político e irónico que la artista planteó en la obra hace más de dos décadas y dos elementos simbólicos claves de aproximación: la repetición y el tocado de plumas.

Ejemplos - Objetos colección de historia



GABRIELA PELÁEZ ECHEVERRI
[Concordia, Antioquia, 29.4.1920]

La condición social de la mujer en Colombia.

Tesis para optar al título en derecho y ciencias políticas

1944

Impreso

Reg. 5846

Donado al Museo Nacional de Colombia por la doctora Gabriela Peláez Echeverri (7.9.2006)

En este estudio realizado por la primera abogada de la Universidad Nacional de Colombia, la autora señaló la dura condición que debían enfrentar las mujeres trabajadoras en las empresas fabriles —donde gozaban de alguna estabilidad y se respetaban algunas normas laborales— y principalmente la de quienes se dedicaban al trabajo domiciliario como costureras y modistas, o como obreras de pequeños talleres, donde las jornadas se prologaban hasta por catorce horas y no existía consideración alguna con las trabajadoras.

¿Qué hace un curador? **45**





La aproximación a materiales impresos, como libros y cartas, no resulta fácil para los públicos, razón por la cual la ficha presenta, de forma breve, el perfil de la autora y una reseña de la información contenida en la publicación.



HARRY MERRICK
[activo en la década de 1950]

Luz Marina Zuluaga la noche de coronación como Miss Universo 1959

27.7.1958

Copia en gelatina

Reg. 5277

Donada al Museo Nacional de Colombia por Luz Marina Zuluaga (13.8.2003)

La elección de una colombiana como la mujer más bella del universo es un hecho histórico que proyectó en el ámbito internacional la participación activa de las colombianas en los procesos políticos y económicos y redefinió su papel en la sociedad. Dentro de este contexto se enmarca el titular de la revista *Cromos* (25.8.1958):

DOS BUENOS SIGNOS: / CUATRO AÑOS DE LLERAS / UN AÑO DE LUZ MARINA

Para los colombianos el Concurso Nacional de Belleza interviene en la construcción de la nación. Es un evento para el encuentro entre elites regionales que por 70 años ha transformado el concepto de belleza y ha configurado una geografía nacional con claras formas de diferenciación social y regional.

La ficha que acompaña esta fotografía tiene un carácter biográfico en relación con el personaje de la vida nacional que presenta. En pocas líneas se narra el logro y el impacto de una colombiana destacada.



FOTO GAITÁN (TALLER FOTOGRÁFICO)

[activo en la década de 1940]

Partido de baloncesto jugado el día de la fiesta de las Mercedes

Ca. 1941

Copia en gelatina (facsimilar)

Donado por la Fundación Beatriz Osorio (3.8.2004)

Las fotografías dan cuenta de otro elemento fundamental para la rehabilitación del preso: el ejercicio físico. "En el patio se construyó un moderno *stadium* con su tribuna en gradería de cemento, en donde el presidiario, con ejercicio físico saludable, se satura de aire y sol, reeducando así su voluntad"*.

* Roberto Sicard, *El Tiempo*, 20 de julio de 1940.





El proceso de investigación en más de una oportunidad no arroja datos exactos sobre los autores o las fechas de producción de los objetos. En este ejemplo se aprecia una datación (1941) que va antecedida de la abreviatura Ca. (*circa*: “cercano a” en italiano). De igual manera, en el espacio dedicado a las fechas de nacimiento y muerte de los autores o fabricantes, se reseña un período aproximado de actividad en relación directa con la fecha de producción asignada al objeto.

En este caso, respondiendo a medidas de conservación, el objeto exhibido fue una reproducción en escala 1:1 de la fotografía original que conserva el Museo. Por tal motivo, entre paréntesis, seguido de la técnica, se informa al público que están apreciando un facsimilar o copia del original.



LUIS GARCÍA HEVIA (ATRIBUIDO)
[Bogotá, 19.8.1816 – 31.3.1887]

Asunción García Mejía

Ca. 1850

Pintura (óleo sobre tela)

Reg. 6554

Donado por la Asociación de Amigos del Museo Nacional de Colombia (31.3.2008)

La atribución, en el campo de la autoría, es el resultado de una investigación sustentada en las características formales o en evidencias históricas, las cuales le permiten al curador presentar un objeto como parte de la producción de un artista o fabricante. Se acostumbra añadir un paréntesis con la palabra “atribuido” o bien, dar a conocer el nombre del autor o fabricante entre signos de interrogación.

Es muy recomendable que todos los textos desarrollados (introdutorio, apoyos y fichas) sean sometidos a una revisión de estilo y a una edición final antes de ser enviados a diseño; labores que serán encargadas al corrector de estilo y/o al editor del museo. De carecer de los medios para contratar profesionales que desarrollen estas labores, es conveniente circular los textos con un par de personas que manejen bien el lenguaje y que, en lo posible, desconozcan la naturaleza de la exposición, con el fin de medir el nivel de claridad de los textos.

Es importante hacer énfasis en que los cambios realizados a los textos son efectuados por profesionales calificados y público objetivo con el único fin de presentar los mensajes de la forma más clara, concisa y correcta. Razón por la cual, los curadores e investigadores no deben tomar las modificaciones como afrentas personales o algún tipo de censura.





Guion museográfico

Es aquel que se adapta a un espacio y tiene todas las especificaciones relativas a los requerimientos de montaje y a su ubicación en la sala. Por ello, el guion museográfico se concibe como una extensión del guion curatorial, al cual se le agregan, junto a cada objeto que va a ser exhibido, los campos relacionados con:

★ Requerimientos de montaje

Enmarcado, Paspartú, Montaje especial (describir), Soporte cartón, Base, Maniquí

★ Ubicación en sala

Marco, Panel, Pared, Vitrina mural, Vitrina central, Vitrina escritorio, Vitrina plana, Base exenta

Si el curador también es responsable del desarrollo museográfico del proyecto curatorial, debe prestar mucho interés a todos los detalles enumerados anteriormente. De lo contrario, se recomienda trabajar hombro a hombro con los profesionales (arquitectos, diseñadores industriales, diseñadores de interiores) que tengan bajo su responsabilidad la materialización de las ideas hasta ahora expresadas en el guion curatorial.

Es conveniente que el curador tenga una idea general sobre la disposición espacial de los objetos que integran su propuesta curatorial y que pueda sugerir colores, texturas, alturas, etc.

Conservación

El curador debe, en el desarrollo de cada propuesta expositiva, tener en cuenta los niveles básicos de conservación preventiva de los objetos seleccionados, propendiendo siempre por el cuidado del patrimonio de la institución en la que trabaja y de aquellas piezas que le son confiadas por otras instituciones y por coleccionistas privados.

Es conveniente que, ante las dudas, el curador consulte a diferentes profesionales de la conservación para determinar los niveles de deterioro de una obra y sus posibilidades de exposición.

Tenga en cuenta que...

La conservación de los objetos depositados en los museos tiene un amplio problema derivado de la diversidad de materiales constitutivos, los cuales están sometidos a la continua interacción con el medio ambiente. Los deterioros pueden ser de origen intrínseco o extrínseco:

- ★ Agentes climáticos y microclimáticas que actúan de forma desfavorable para los soportes.
- ★ Factores derivados de la naturaleza estructural del material.
- ★ Restauraciones incorrectas.
- ★ Mantenimiento escaso.
- ★ Impacto de agentes destructores tales como catástrofes naturales, efecto antrópico.





A nivel estructural los objetos pueden ser de naturaleza orgánica o inorgánica

- ★ **Orgánicos:** maderas, muebles, esculturas, pintura de caballete; textil (lana); textil (celulósicos); papel; fotografía; pergamino y vitela; cuero; restos momificados; pigmentos; hueso, marfil; plumas y adhesivos.
- ★ **Inorgánicos:** cerámica, piedra; fósiles; metales; piezas arqueológicas empapadas en agua; vidrio.

Seguros y contratos de préstamo

Las labores administrativas de seguros y préstamos son otra área de acción que los equipos curatoriales no pueden desatender. En algunos museos existen divisiones jurídicas y administrativas que apoyan el desarrollo de estas tareas. Sin embargo, es parte de la responsabilidad ética de un curador y de su equipo velar porque todos los soportes legales estén dados antes de transportar y abrir al público una exposición.

Los requisitos legales, documentación y tiempo para hacer efectivos los contratos varían de acuerdo con cada institución. Por ello, se recomienda que una vez el proyecto curatorial tenga una lista definitiva de objetos que se van a solicitar en préstamo se inicien las gestiones legales.

En los documentos adjuntos, dedicados a este tema (ver anexos), se evidencian algunos ejemplos para la solicitud de objetos y permisos de reproducción a personas naturales y jurídicas; que cada museo debe ajustar de acuerdo con sus necesidades.

Incluir las obras en una póliza de seguros es muy importante para evitar problemas de orden legal y dar mayores garantías a las personas jurídicas o naturales sobre el cuidado de los objetos externos prestados para las exposiciones. Se recomienda tramitar con una compañía de seguros uno denominado “de clavo a clavo”, es decir, una póliza que protege al objeto desde el momento que comienza a ser manipulado por la entidad que lo solicita hasta el momento en que es regresado al propietario.

Algunas sugerencias prácticas...

- ★ Las pólizas deben solicitarse una vez se ha confirmado el préstamo con el propietario.
- ★ Se sugiere que el tiempo de cubrimiento del seguro vaya desde un mes antes del comienzo de la muestra, y se extienda de uno a cuatro meses después de terminada la exhibición.
- ★ Es conveniente tener definido si el objeto solicitado va viajar o itinerar a otras sedes o ciudades, para que también se tengan claros los requisitos exigidos por la compañía aseguradora y el museo. Es decir:

El objeto puede ser transportado por vía aérea o terrestre.

Es necesario que los traslados de los objetos dentro o fuera de la ciudad sean escoltados por guardias armados.

Se requiere de personal especializado (restauradores, comisarios, etc.) para la manipulación y acompañamiento de los objetos.

Conocer qué tipos de guacales y camiones son requeridos para el almacenamiento y transporte de los objetos.





3. Posproducción

Durante el transcurso de la exposición los curadores deben estar al tanto de los cambios que pueda haber en las condiciones de la sala (piezas que presenten algún daño, textos que se deterioran y otros problemas que puedan surgir del uso de la sala por parte de los visitantes). En caso de que haya algún error en las fichas, se deben corregir durante el curso de la exposición.

Desmontaje y devolución

La responsabilidad ética del curador no cesa hasta que el proceso expositivo ha culminado y esto incluye el desmontaje de los objetos seleccionados, la supervisión de su correcto embalaje y la devolución de los mismos objetos a sus propietarios dentro de las fechas establecidas en el contrato de préstamo.

El cierre de la exposición es tan importante como las otras etapas. La calidad y el cumplimiento con que se regresan los objetos prestados, permitirá al curador y a la institución museal en la que se desarrolló la exposición, cultivar lazos de confianza con los coleccionistas privados y otras instituciones.

MODELO CARTA DEVOLUCIÓN

Ciudad y fecha

Señor

Ciudad

Apreciado señor:

En nombre del Museo _____ y en el mío propio agradezco la gentileza que tuvo al haber facilitado en préstamo la obra _____ de su propiedad, para la exposición _____.

Fue un gusto haber tenido la oportunidad de exhibir este interesante objeto, y contar con su voto de confianza en las actividades que adelanta el Museo _____.

Adjunto a la presente le hago llegar un ejemplar del catálogo de la muestra.

Reciba un cordial saludo,

Director

Museo

Anexo: lo anunciado



Incremento de las colecciones

Las exposiciones por lo general son motores para el incremento de las colecciones de un museo. En tales casos, la solicitud de donación a una persona jurídica o natural de los objetos prestados temporalmente, puede formar parte de la etapa final de la exposición y debe responder a la política de colecciones de la institución.

MODELO CARTA SOLICITUD DE DONACIÓN

Ciudad y fecha

Señor

Ciudad

Apreciado señor:

Gracias a su amable colaboración tenemos el gusto de exhibir en la exposición XXXXXXXXXXXX, la obra XXXXXXXX de su propiedad (o autoría).

Dada la importancia de esta obra dentro de la historia del arte colombiano (o por ser representativo de su producción artística), de la manera más atenta nos atrevemos a solicitarle que estudie la posibilidad de donarla al Museo XXXXXXXXXXXX.

Si considera viable esta propuesta, puede tener la plena confianza de que la obra XXXXXXXX será mantenida dentro de las más estrictas normas de seguridad y conservación.

En espera de su pronta respuesta, reciba un muy cordial saludo,

Director

Museo -----





3

* { ¿Con quiénes
trabaja un
curador? } *





Círculos básicos de interacción

A continuación se enumeran los círculos básicos de interacción que el curador podrá establecer en el desarrollo de los proyectos expositivos:

Al interior

- ★ Dirección / subdirección
- ★ Área Administrativa y Financiera
- ★ Área Jurídica
- ★ Museografía
- ★ Comunicaciones
- ★ Educación
- ★ Conservación

Al exterior

- ★ Artistas / Galeristas / Coleccionistas privados
- ★ Instituciones culturales (museos, bibliotecas, casas de cultura)
- ★ Asesores
- ★ Proveedores
- ★ Medios de comunicación
- ★ Comunidades (vecinos, relacionados con un tema específico).





4

* { ¿ Cómo se
produce una } *
exposición? }



Esquema para la producción de una exposición¹⁷

I. Programación

A. Establecer un tema o idea con objetivos iniciales:

- ★ Exposición permanente.
- ★ Exposición temporal (fija o itinerante).
- ★ A quién va dirigida la exposición (escolares, adultos, especialistas, público en general).

B. Investigación sobre el tema, y desarrollo del guion museológico preliminar:

- ★ Ideas o temas.
- ★ Objetos y/o colecciones.
- ★ Documentación.
- ★ Fuentes bibliográficas, hemerográficas, testimoniales, etc.
- ★ Generación de textos.

C. Propuestas iniciales del diseño museográfico para la exposición.

D. Presupuesto estimado.

E. Presentación del proyecto de exposición a los superiores o directivas para someterlo a su aprobación.

F. Conformación del equipo de trabajo:

- ★ Investigación (curaduría, documentación, registro).
- ★ Educación.
- ★ Museografía.

¹⁷ Larry Klein. *Exhibits: Planning and Design*. New York, Media Square Press, 1986, pp. 66-67. National Park Service. *Using Museum Collections in Exhibits. The Museum Handbook*. Washington, D.C., NPS, 2001, pp. 7-27. Citados en, *Manual de Normativas Técnicas de Museos*. Caracas, Venezuela, Consejo Nacional de la Cultura – Dirección General Sectorial de Museos, 2005, pp. 100 – 101.





- ★ Diseño gráfico.
- ★ Conservación.
- ★ Administración.
- ★ Relaciones interinstitucionales.

H.Propuesta inicial del cronograma de actividades por realizar, de acuerdo con cada una de las áreas involucradas.

II. Diseño preliminar

A.Guion curatorial o museológico inicial.

B.Diseño de la programación de actividades y de apoyo a la exposición:

- ★ Actividades educativas.
- ★ Actividades de promoción y difusión.

C.Cronograma preliminar.

D.Presupuesto estimado:

- ★ Inversión del museo.
- ★ Inversión de patrocinadores.

E.Plan de captación de patrocinadores.

III. Diseño final

A.Preparación del cronograma real para el cumplimiento de las actividades por realizar para la exposición.

B.Guion curatorial o museológico final:

- ★ Objetos.
- ★ Textos.
- ★ Gráficos, mapas, planos e imágenes.
- ★ Fotografías.
- ★ Apoyos en vídeos, CD-Rom, proyectores, entre otros.

C.Coordinación y selección de apoyos audiovisuales:

- ★ Vídeos.
- ★ CD-Rom.
- ★ Programas especiales.





D. Diseño del guion museográfico:

- ★ Mobiliario.
- ★ Dispositivos museográficos.
- ★ Apoyos.
- ★ Recorridos.
- ★ Ambiente de la exposición.
- ★ Planos de la sala y la exposición.

E. Revisión general de los procesos.

F. Revisión y actualización del cronograma y del presupuesto.

G. Revisión final del guion curatorial o museológico:

- ★ Objetos para ser exhibidos.
- ★ Modelos a escala.
- ★ Corrección de fichas técnicas.
- ★ Corrección de textos.
- ★ Aprobación / corrección de gráficos, dibujos, mapas, planos e imágenes.
- ★ Aprobación de fotografías documentales.

H. Guion museográfico definitivo:

- ★ Mobiliario necesario (lista de mobiliario que posee la institución y del que debe ser construido o adquirido para la exposición).
- ★ Diseño de dispositivos museográficos.
- ★ Selección del diseño gráfico.

I. Planificación de programas y eventos asociados a la exposición:

- ★ Visitas guiadas (adultos, escolares, especialistas, otros).
- ★ Hojas informativas, guías de estudio.
- ★ Volantes.
- ★ Conferencias, congresos, eventos musicales, degustaciones, obras teatrales, clases magistrales, charlas, talleres, cursos, otros.

J. Diseño inicial del guion educativo.

K. Actualización del cronograma y del presupuesto.





IV. Producción de documentos de apoyo y promoción de la exposición

A.Preparación y selección de materiales y documentos de promoción:

- ★ Planificación del acto de inauguración (protocolo).
- ★ Invitaciones.
- ★ Materiales para la venta, con base en la exposición.
- ★ Elaboración de las notas de prensa.
- ★ Contactos con los medios de comunicación.

B.Contratos para la producción de eventos y apoyo a los programas asociados a la exposición.

C.Entrenamiento de guías y del personal que atenderá al público de la exposición.

D.Actualización final del cronograma y del presupuesto.

V. Producción e instalación

A.Producción de la exposición:

- ★ Preparación de la sala (iluminación, electricidad, pintura, equipos especiales, mobiliario).
- ★ Preparación y producción (impresión) de textos, gráficos, imágenes, planos, mapas, fotografías, fichas técnicas, otros.
- ★ Preparación y producción de objetos y elementos para ser exhibidos (en apoyo a la colección por exhibir).
- ★ Diseño y preparación de la señalización e identificación de la sala.

B.Producción de elementos relacionados con la exposición:

- ★ Chequeo general de la exposición.
- ★ Fotografías de los objetos que van a ser exhibidos para la promoción.
- ★ Catálogo y materiales impresos de apoyo, basados en la exposición (diseño, corrección e impresión).





C.Instalación:

- ★ Instalación del mobiliario.
- ★ Instalación de los apoyos (textos, gráficos, imágenes, mapas, planos y fotografías)
- ★ Instalación de la señalización.
- ★ Instalación de los objetos y elementos para ser exhibidos.

VI. Posproducción

A.Chequeo de seguridad y conservación en la exposición.

B.Desarrollo de los programas y actividades producidos para la exposición.

C.Evaluación del impacto de la exposición en el público:

- ★ Público atendido contra público esperado.
- ★ Cumplimiento de los objetivos de la exposición.

D.Mantenimiento general y limpieza de las áreas de la exposición.

E.Evaluación final del proceso de la exposición:

- ★ Fases y resultados.
- ★ Fortalezas y debilidades.



5

* { Anexos } *





Persona natural

MODELO CARTA DE SOLICITUD

Ciudad y fecha

Señor

Ciudad

Apreciado señor:

El Museo _____ realizará la exposición _____, la cual tendrá lugar entre el ___ de ___ de ___ y el ___ de ___ de ___, la cual tiene por objetivo _____

Como tenemos conocimiento que es de su propiedad la obra ____, de la manera más atenta le solicitamos considere facilitarla en préstamo al Museo ____ para ser exhibida en la mencionada muestra. La obra estará cubierta por una póliza de seguros desde el traslado hasta la devolución y se mantendrá bajo las más estrictas normas de conservación.

Si está de acuerdo con esta petición es necesario hacer un sencillo contrato de préstamo, para lo cual le agradecería firmar la carta adjunta y anexar una fotocopia de su cédula. Así mismo, le ruego el favor de anotar en la carta de respuesta si desea que su nombre figure en la ficha técnica o que aparezca como "colección privada" e indicar el avalúo de la obra.

Por otra parte, como la exhibición irá acompañada de su respectivo catálogo y será divulgada por medios audiovisuales, internet y publicitarios, le agradecería que nos autorice la reproducción de la imagen para publicar, en caso de que usted sea el propietario de los derechos de autor.

Para cualquier inquietud puede comunicarse con la oficina de ____, teléfono ____.

Quedamos a la espera de su amable y pronta respuesta y le reitero mis sentimientos de gratitud por la colaboración que nos brinde al respecto.

Cordialmente,

Director

Museo _____

Anexo: Modelo de carta de respuesta y modelo de carta de autorización de reproducción



MODELO CARTA DE RESPUESTA A SOLICITUD DE PRÉSTAMO DE OBRAS

Ciudad y fecha

Señor

Director

MUSEO -----

Ciudad

Apreciado señor:

Por medio de la presente me complace colaborarles en la exposición -----, con el préstamo de la siguiente obra de mi propiedad:

Autor

Título

Fecha

Técnica

Medidas en cm alto (____) ancho (____)

Colección (nombre del propietario o "Colección particular")

Avalúo (en pesos)

Así mismo, adjunto para el contrato de préstamo la fotocopia de mi cédula de ciudadanía.

Cordialmente,

c.c. No. -----





MODELO CARTA DE AUTORIZACIÓN PARA REPRODUCCIÓN DE IMÁGENES

Ciudad y fecha

Señor

Director

MUSEO -----

Ciudad

Apreciado señor:

Yo, _____, identificado con c.c. No. _____, en mi calidad de propietario de los derechos de autor de la obra:

Autor

Título

Fecha

Técnica

Medidas en cm alto (_____) ancho (_____)

Colección (nombre del propietario o "Colección particular")

Avalúo (en pesos)

Autorizo al Museo _____ para reproducirla en los siguientes medios:

Catálogo de la exposición _____

Audiovisual _____

Internet _____

Publicidad de la exposición _____

La autorización que aquí se concede sobre la imagen es exclusivamente para la exposición _____, que realizará el Museo _____ y tendrá uso de carácter cultural.

Atentamente,

c.c. No. -----



Persona jurídica

MODELO CARTA DE SOLICITUD

Ciudad y fecha

Señor

Ciudad

Apreciado señor:

El Museo _____ realizará la exposición _____, la cual tendrá lugar entre el ___ de _____ de ___ y el ___ de _____ de _____, la cual tiene por objetivo _____.

Como tenemos conocimiento que pertenece a las colecciones de (entidad) la obra _____, de la manera más atenta le solicitamos considere facilitarla en préstamo al Museo _____ para ser exhibida en la mencionada muestra. La obra estará cubierta por una póliza de seguros desde el traslado hasta la devolución y se mantendrá bajo las más estrictas normas de conservación.

Si está de acuerdo con esta solicitud es necesario hacer un contrato de préstamo, para lo cual le agradecería enviarnos la siguiente documentación:

1. Carta de aceptación del préstamo con ficha técnica de la obra y avalúo (anexo modelo de carta).
2. Formato de hoja de vida de persona jurídica, debidamente diligenciado (anexo).
3. Certificado de existencia y representación de la institución.
4. Nombre e identificación del representante legal.
5. Fotocopia de la cédula del representante legal.
6. Autorización de la Junta Directiva para celebrar el contrato de comodato, si es necesario según los estatutos de la institución.
7. Número de identificación tributaria (NIT).

Por otra parte, como la exhibición irá acompañada de su respectivo catálogo y será divulgada por medios audiovisuales, internet y publicitarios, le agradecería que nos autorice la reproducción de la imagen para publicar en caso de que ustedes sean propietarios de los derechos de autor.

Para cualquier inquietud puede comunicarse con la oficina de _____, teléfono _____.

Quedamos a la espera de su amable y pronta respuesta y le reitero mis sentimientos de gratitud por la colaboración que nos brinde al respecto.

Cordialmente,

Director

Museo _____

Anexo: Modelo de carta de respuesta y modelo de carta de autorización de reproducción



MODELO CARTA DE RESPUESTA A SOLICITUD DE PRÉSTAMO DE OBRAS

Ciudad y fecha

Señor

Director

MUSEO _____

Ciudad

Apreciado señor:

Por medio de la presente me complace colaborarles en la exposición _____, con el préstamo de la siguiente obra perteneciente a las colecciones de (entidad):

Autor

Título

Fecha

Técnica

Medidas en cm alto (____) ancho (____)

Colección (nombre de la entidad)

Avalúo (en pesos)

Así mismo, adjunto los documentos solicitados para el contrato de préstamo.

Cordialmente,

c.c. No. _____





MODELO CARTA DE AUTORIZACIÓN PARA REPRODUCCIÓN DE IMÁGENES

Ciudad y fecha

Señor

Director

MUSEO _____

Ciudad

Apreciado señor:

Yo, _____, identificado con c.c. No. _____, en mi calidad de propietario de los derechos de autor de la obra:

Autor

Título

Fecha

Técnica

Medidas en cm alto (_____) ancho (_____)

Colección (nombre del propietario o "Colección particular")

Avalúo (en pesos)

Autorizo al Museo _____ para reproducirla en los siguientes medios:

Catálogo de la exposición _____

Audiovisual _____

Internet _____

Publicidad de la exposición _____

La autorización que aquí se concede sobre la imagen es exclusivamente para la exposición _____, que realizará el Museo _____ y tendrá uso de carácter cultural.

Atentamente,

c.c. No. _____

MODELO CONTRATO

CONTRATO DE COMODATO No. _____ DE _____ CELEBRADO ENTRE EL MUSEO _____ Y _____

Entre los suscritos a saber: _____, identificado con la cédula de ciudadanía número XXXXXX, expedida en XXXXXX, actuando en nombre del _____, creado mediante Ley _____ de _____, con NIT No. _____, en su calidad de _____ según Decreto de Nombramiento No. _____ y Acta de Posesión No. _____ de _____, quien para efectos de este contrato se denominará **EL COMODATARIO**, de una parte, y de la otra, _____, identificado con la cédula de ciudadanía No. _____ expedida en _____, quien actúa en su propio nombre, y quien para los efectos del presente contrato se denominará **EL COMODANTE**, hemos acordado celebrar el presente contrato, previas las siguientes consideraciones: **1)** Que es obligación del Museo _____ (objetivo). **2)** Que atendiendo lo dispuesto en el Plan Estratégico se viene trabajando en XXXXXXXXXX. **3)** Que en clara aplicación del objetivo antes indicado, en el plan de acción (año) se aprobó la realización de la exposición _____. **4)** Que de acuerdo con los parámetros establecidos en la investigación, se seleccionaron una serie de obras que son indispensables para la narración construida en la exposición _____, entre las cuales están las siguientes:

1.
Autor
Título
Fecha
Técnica
Medidas
Avalúo (en pesos)

2.
Autor
Título
Fecha
Técnica
Medidas
Avalúo (en pesos)

Vistas las anteriores consideraciones, el presente documento se regirá por las siguientes cláusulas: **PRIMERA: OBJETO.-** EL COMODANTE entrega a EL COMODATARIO y éste recibe a título de Comodato o préstamo de uso, el (los) bien (es) relacionado (s) en el "Acta de Entrega", el (los) cual (es) formará (n) parte de la exposición temporal XXXXXXXXXXXX, que se llevará a cabo en las instalaciones del Museo XXXXXXXX del XX de XXXXXX de XXXX al XX de XXXXXXXX de XXXX. **SEGUNDA: OBLIGACIONES DEL COMODATARIO.-** Son obligaciones de EL COMODATARIO las siguientes: **1.-** Recibir de EL COMODANTE en calidad de préstamo de uso el (los) bien (es) que se relaciona (n) junto con su ficha de estado actual de conservación, en el acta de entrega adjunta, suscrita tanto por el interventor delegado de este contrato y EL COMODANTE, y la cual formará parte integral del presente instrumento jurídico. **2.-** Mantener en perfecto estado de conservación, presentación y seguridad el (los) bien (es) objeto del presente contrato. **3.-** Para dar cumplimiento a la anterior obligación, EL COMODATARIO se compromete a asegurar a su costa, a través de una compañía de seguros legalmente establecida, el (los) bien (es) objeto de este contrato contra todo riesgo y del tipo clavo a clavo, por una vigencia igual a la de este préstamo y por el valor del (los) bien (es) descrito (s). **4.-** Acatar los reglamentos que EL COMODANTE fije en cuanto

a condiciones de embalaje y el mantenimiento adecuado de los niveles de humedad, temperatura e iluminación para garantizar permanentemente la conservación de la (s) obra (s). **5.-** Divulgar los créditos de **EL COMODANTE** en la ficha técnica del (los) bien (es). **6.-** Devolver el (los) bien (es) objeto de este contrato al vencimiento del mismo o antes en caso de que **EL COMODANTE** así lo solicite. **TERCERA: OBLIGACIONES DEL COMODANTE.- EL COMODANTE se compromete a:** **1.-** Entregar a **EL COMODATARIO** en calidad de préstamo de uso el (los) bien (es) que se relaciona (n) junto con su ficha de estado actual de conservación, en el acta de entrega adjunta, suscrita por el interventor delegado de este contrato y **EL COMODANTE**, y la cual formará parte integral del presente instrumento jurídico. **2.-** Recibir el (los) bien (es) vencido el término de este contrato o antes si **EL COMODANTE** así lo solicita. **PARÁGRAFO:** Si en el momento de la devolución se observare cualquier alteración del (los) bien (es), se deberá dar aviso inmediato a la Dirección del Museo XXXXXXXX y a la Oficina Jurídica de dicha entidad, quien deberá reportar el hecho a la aseguradora para lo pertinente. **CUARTA: DURACIÓN.-** El término de duración del presente préstamo será de XXXX (X) meses, a partir de la suscripción del contrato. **QUINTA- RESTITUCIÓN:** Expirado el plazo pactado en la cláusula cuarta, **EL COMODATARIO** se obliga a restituir a **EL COMODANTE**, el (los) bien (es) objeto del presente contrato, y tal devolución deberá constar en un acta de devolución que será suscrita por los delegados de las partes, con el visto bueno tanto del Comodante como del Comodatario. **PARÁGRAFO:** En caso de restitución anticipada del (los) bien (es) objeto del contrato, **EL COMODANTE** lo solicitará por escrito a **EL COMODATARIO**, conviniéndose entre las partes un plazo prudencial para efectuar la entrega. **SEXTA: AVALÚO.-** El (los) bien (es) objeto de este comodato se encuentra (n) avaluado (s) en la suma de XXXXXXXXXXXX DE PESOS M/CTE (\$ xxxxxx.00). **SÉPTIMA: DOMICILIO.-** Para todos los efectos legales, el domicilio contractual será la ciudad de XXXXXXXX. **OCTAVA: SUPERVISIÓN DE EJECUCIÓN.-** La supervisión de ejecución del presente contrato la ejercerá el Director del Museo XXXXXXXX, quien deberá: **1.-** Velar por que el objeto y las obligaciones estipuladas para el préstamo se cumplan. **2.-** Informar a la Oficina Jurídica del Museo XXXXXXXX y a las demás áreas pertinentes, cualquier irregularidad que se presente durante el desarrollo del contrato. **3.-** Enviar con una antelación de quince (15) días hábiles a la Oficina Jurídica del Museo XXXXXXXX las solicitudes de prórroga, modificación o adición del contrato en caso que se requiera. **4.-** Verificar el cumplimiento de cada una de las cláusulas del presente contrato. **5.-** En el momento de la devolución del (los) bien (es) prestado (s), hacer suscribir un acta de devolución del (los) mismo (s) en la cual se dejará constancia de su estado de conservación y recibo a satisfacción por parte de **EL COMODANTE**, documento éste que con la firma del Director del Museo XXXXXXXX, servirá como constancia de liquidación del presente acuerdo. **NOVENA: LEGALIZACIÓN:** Para legalizar el presente contrato **EL MUSEO XXXXXXXXXXXX** deberá publicar el presente documento en el Diario Único de Contratación Pública. **DÉCIMA: PERFECCIONAMIENTO.-** El presente contrato se entiende perfeccionado a partir de la entrega material de la obra, lo cual consta en el acta de entrega de que trata la cláusula segunda del contrato. Para constancia de lo anterior firman las partes en (ciudad y fecha).

EL COMODANTE,

EL COMODATARIO,

Proyectó: _____

Revisó: _____



Bibliografía





- ★ Barry Lord y Gail Dexter Lord. *Manual de gestión de museos*. Barcelona, Editorial Ariel, 1998.
- ★ Beverly Serrell. *Exhibit labels. An interpretive approach*. California, Altamira Press, 1996.
- ★ John M.A. Thompson. *Manual of curatorship. A guide to museum practice*. Londres, Butterworths, 1992.
- ★ Michael Belcher. *Organización y diseño de exposiciones. Su relación con el museo*. España, Ediciones Trea, 1997.
- ★ Miguel A. Madrid. *Glosario de términos museológicos*. México, Centro de Investigación y Servicios Museológicos - UNAM, 1986.
- ★ Nilda Sánchez de Madrid y Miguel Alfonso Madrid Jaime. *Manual básico para museos*. México, Editorial Mnemonia, 1995.
- ★ V. A. *Temas de museología*. Serie reflexiones en el museo, No. 1. Venezuela, Museo de Bellas Artes de Caracas, 1997.
- ★ V.A. *Los conocimientos técnicos: museos, arquitectura y arte*. Madrid, Sílex, 1999.
- ★ V.A. *Manual de normativas técnicas de museos*. Caracas, Venezuela, Consejo Nacional de la Cultura – Dirección General Sectorial de Museos, 2005.



Ministerio de Cultura

MINISTRA

Paula Marcela Moreno Zapata

VICEMINISTRA

María Claudia López Sorzano

SECRETARIO GENERAL

Enzo Rafael Ariza Ayala

Museo Nacional de Colombia

DIRECTORA

María Victoria de Angulo de Robayo

SUBDIRECTORA

Liliana González Jinete

ASESORA DE PLANEACIÓN

Y CONTROL PRESUPUESTAL

Margarita Castañeda Vargas

ASISTENTE DE CONTROL PRESUPUESTAL

Alfredo Goenaga Linero

SECRETARIA EJECUTIVA DE DIRECCIÓN

Ligia Mendoza Suárez

ASESORA DE PROYECTOS EDITORIALES

Ángela Santamaría Delgado

Programa Red Nacional de Museos

María Mercedes Jaramillo Jaramillo

ASESORES

Diego Muñoz Olaya

Juan Felipe Rodríguez Sauda

Francisco Rozo Triana

Andrés Giraldo Pava

SECRETARIA EJECUTIVA

Blanca Inés Uribe Vélez

Departamentos

Departamento de Curaduría de arte e historia

Cristina Lleras Figueroa

ASISTENTES

Olga Isabel Acosta Luna

Ángela Gómez Cely

Catalina Ruiz Díaz

SECRETARIA EJECUTIVA

Bertha Aranguren

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN

Antonio Ochoa Flórez

REGISTRO

Martha Lucía Alonso González

ASISTENTE

María José Echeverri Uribe

RESERVAS

Pedro Pablo Méndez Aguacía

CONSERVACIÓN

Ángela María Montoya Rodríguez

María Catalina Plazas García

COORDINADORA EXPOSICIONES ITINERANTES

Adriana Parra Peña

Departamento de Curaduría de Arqueología y Etnografía

Margarita Reyes Suárez

CONSERVADORA DE LAS COLECCIONES

DE ARQUEOLOGÍA Y ETNOGRAFÍA ICANH

Patricia Ramírez Nieto

ASISTENTES DE INVESTIGACIÓN

Sandra Mendoza Vargas

SECRETARIA EJECUTIVA ICANH

Lorena González Mayorca

Divisiones

División de Museografía

José Eduardo Vidal Oñate

ASISTENTES

Carolina Mendoza Rojas

Nury Espinosa Vanegas

MONTAJE MUSEOGRÁFICO

Luis Carlos Gómez Castillo

División Educativa y Cultural

Fabio Alberto López Suárez

PROGRAMACIÓN CULTURAL

Nancy María Avilán Dávila

MONITORES PERMANENTES

Heliana Cardona Cabrera

Sandra Gómez Cabarcas

Francisco Guerrero Giraldo

Angélica Rodríguez Gutiérrez

Guillermo Vanegas Florez

SECRETARIA EJECUTIVA

Diana Marcela Gómez Bernal

División de Comunicaciones

Juan Darío Restrepo Figueroa

ASISTENTE

Carlos Gustavo Suárez Cruz

ADMINISTRADOR PÁGINA WEB

Juan Pablo Gutierrez Manrique

PASANTE

Andrés Hernández Guzmán

Eventos especiales

Natalia Bonilla Maldonado

Área de Informática

Margarita Lucía Vivas Becerra

ADMINISTRACIÓN DE LA RED LAN

Giovanny Andrés Espitia Roa

SOPORTE DE LA RED LAN

Emiro Andrés Díaz Molina

Área Jurídica

María Clara Fajardo Atuesta

SECRETARIA

Janeth Fonseca Castañeda

División Administrativa y Financiera

Jorge Augusto Márquez Pabón

ASISTENTE

Jesús Narváez Maya

AUXILIAR

Miguel Antonio Sánchez

AUDITORIO TERESA CUERVO BORDA

Ángel Cruz Ramírez

SEGURIDAD

Serviconfor Ltda.

BOLETERÍA

Juan Carlos Galarza Pinto

CONDUCTOR

Jorge Bernal

MENSAJERO

Miguel Antonio Hurtado Espinel

Asociación de Amigos del Museo Nacional de Colombia

PRESIDENTE DE LA JUNTA DIRECTIVA

Jorge Cárdenas Gutiérrez

DIRECTORA EJECUTIVA

Clara Leticia Serrano Castillo

ADMINISTRACIÓN

Luz Marina Cruz Ramírez

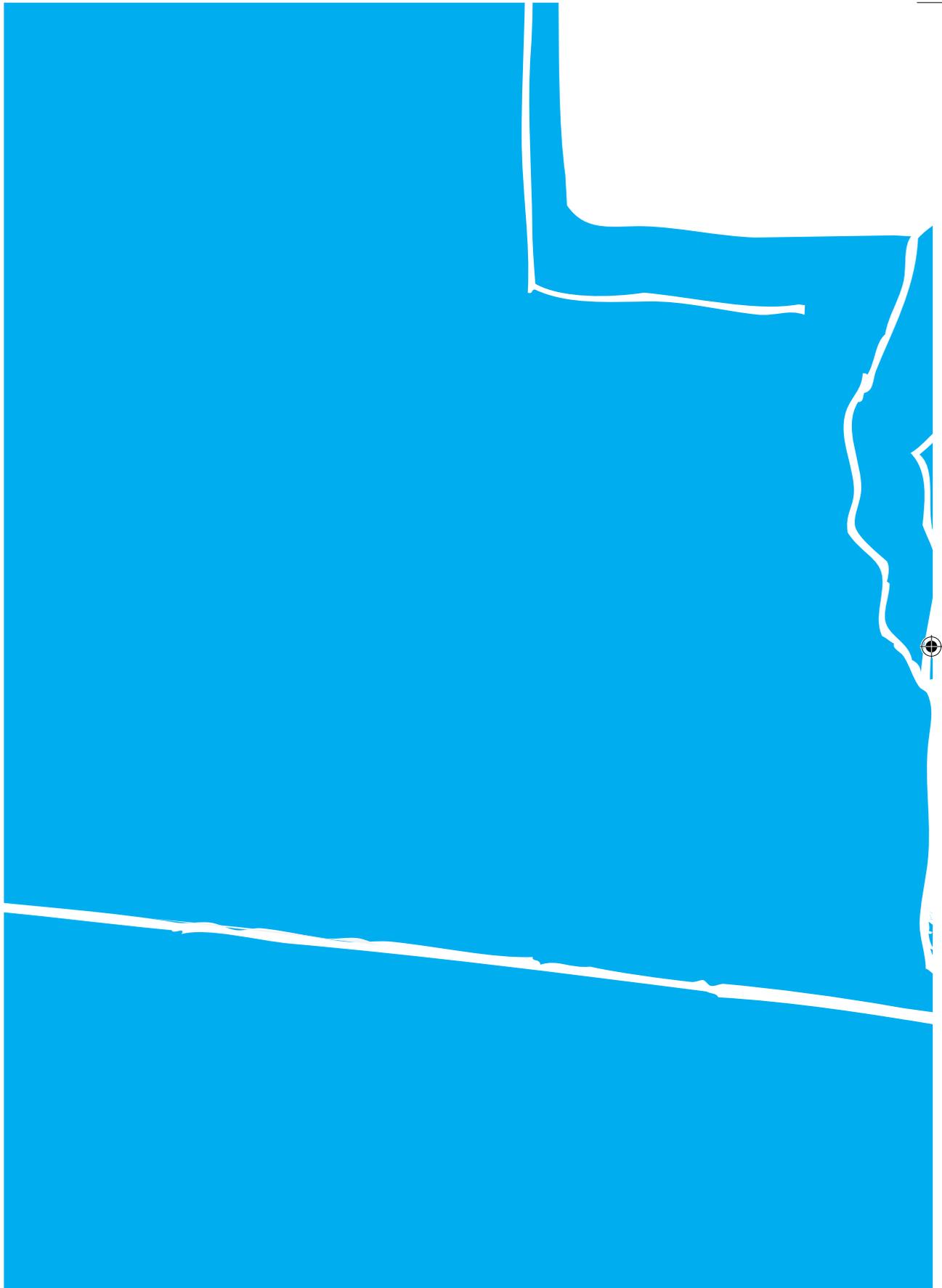
María Carolina Isaacs Parra

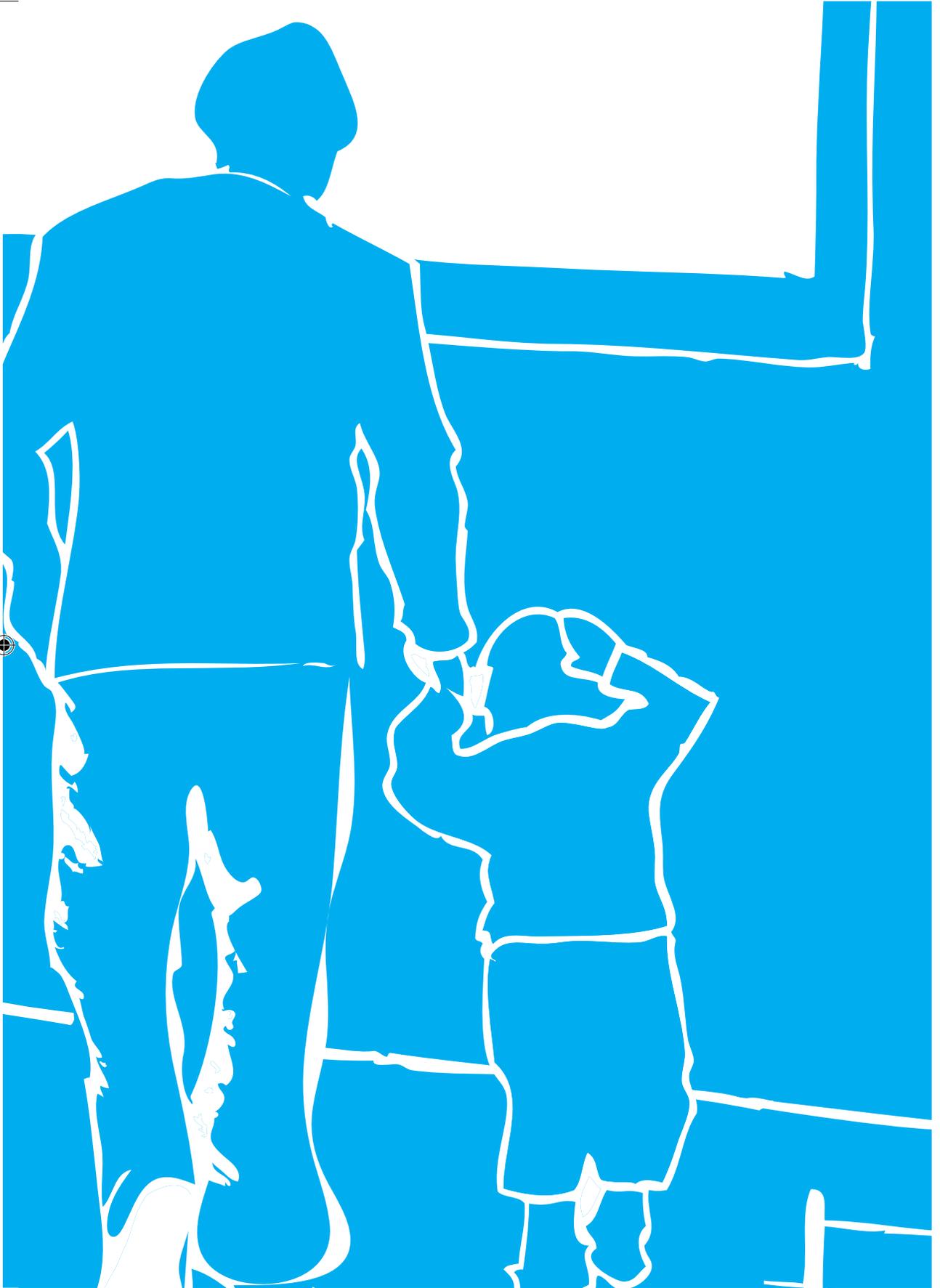
María Elena Rueda Ochoa

TIENDA

María del Pilar García Torres

Islén García Botero







{ Esta publicación fue realizada en
La Silueta Ediciones. Para su diseño se
utilizó la fuente Oficina diseñada por
Erik Spiekermann y Anivers por Jos Buivenga }

