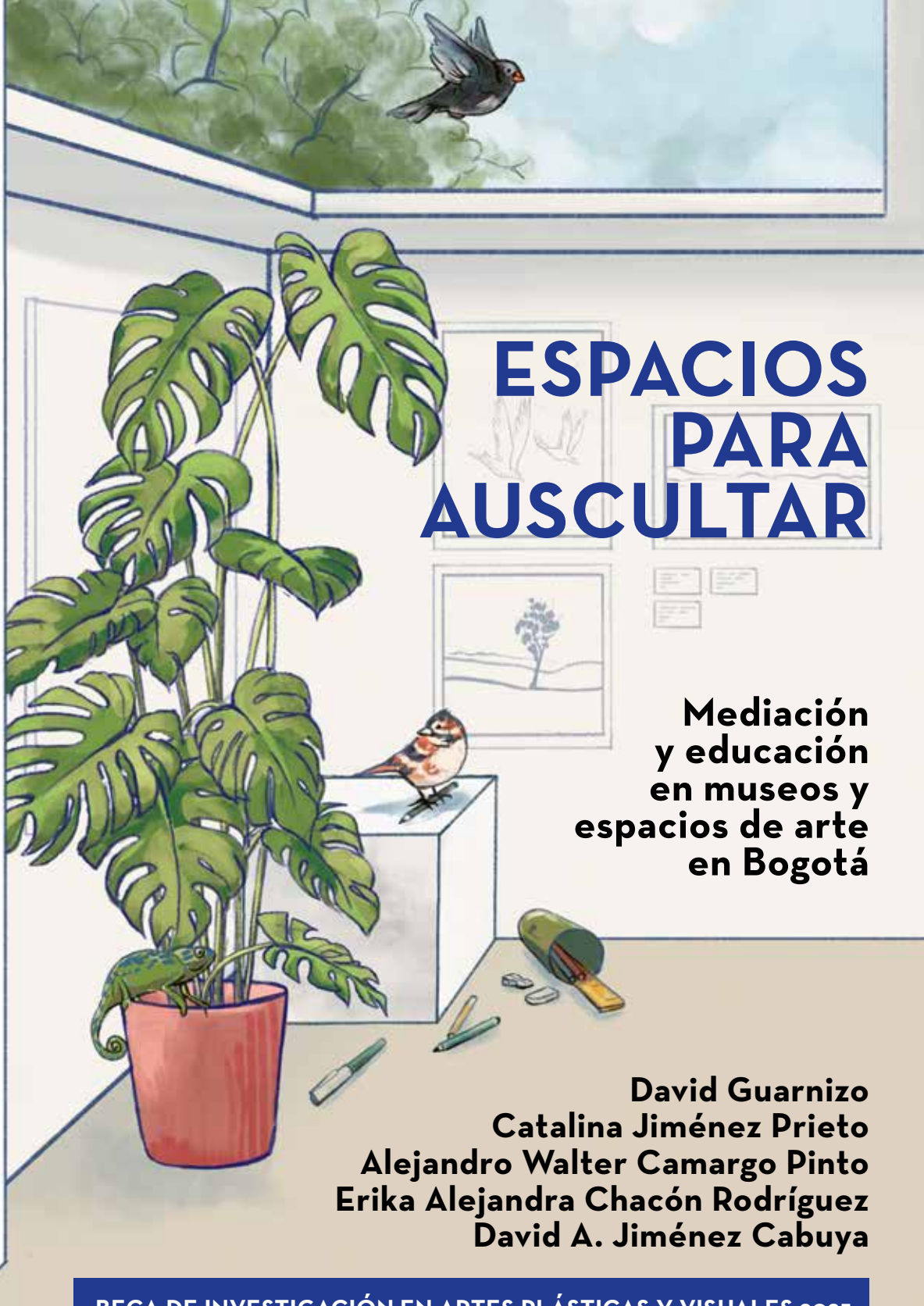


ESPACIOS PARA AUSCULTAR

Mediación y educación en museos y espacios de arte en Bogotá

David Guarnizo
Catalina Jiménez Prieto
Alejandro Walter Camargo Pinto
Erika Alejandra Chacón Rodríguez
David A. Jiménez Cabuya

BECA DE INVESTIGACIÓN EN ARTES PLÁSTICAS Y VISUALES 2025





PROYECTO AUSCULTAR

Grupo de investigación-creación conformado por David Guarnizo, Catalina Jiménez, Erika Chacón, Walter Camargo y David Jiménez Cabuya. El colectivo surgió del encuentro entre sus integrantes como mediadores en diferentes instituciones museales de Bogotá. Su trabajo se centra en la investigación sobre la educación en museos y espacios culturales colombianos, con especial interés en las prácticas de mediación, sus metodologías y su impacto en las experiencias de aprendizaje y el acceso a la cultura. Promueve una concepción de la educación artística como un proceso crítico, colaborativo y transformador, fundamentado en la escucha, el diálogo y la generación de experiencias significativas.

Espacios para auscultar

Mediación y educación en museos y espacios de arte en Bogotá

Beca de Investigación en Artes Plásticas y Visuales 2025

Alcaldía Mayor de Bogotá

Carlos Fernando Galán Pachón
Alcalde Mayor de Bogotá

Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte

Santiago Trujillo Escobar
Secretario de Cultura, Recreación y Deporte

Instituto Distrital de las Artes-Idartes

María Claudia Parias Durán
Directora general

María Mercedes González Cáceres
Subdirectora de las Artes

Gabriel Arjona Pachón
Subdirector de Formación Artística

Sylvia Ospina Henao
Subdirectora de Equipamientos Culturales

Iván Darío Quiñones Sánchez
Subdirector de Infraestructura

Andrés Felipe Albarracín Rodríguez
Subdirector Administrativo y Financiero

Heidy Yobanna Moreno Moreno
Subdirectora Jurídica

Gerencia de Artes Plásticas y Visuales

María Catalina Rodríguez Ariza
Gerente de Artes Plásticas y Visuales

Clara Janeth Porras Sierra
Catalina Cortés Cruz
Deysi Carolina Méndez
Diana Patricia González Calderón
Gabriel Sabogal Giraldo
Ivonn Stephani Revelo Bulla
Jessica Rosas Esquivel
Jorge Arturo López Rincón
Juanita González Cardona
Ledy Emilce Ortiz Galvis
Lyda Vásquez Arciniegas
Manuela Fajardo González
María Alejandra Parra Hurtado
Paula Andrea Gil Acosta
Rossana Alarcón Velásquez
Rubiela Pilar Luengas Contreras
Santiago Murcia Roa
Sara María Luengas Castillo
Sebastián Barragán Cortés
Equipo de la Gerencia de Artes Plásticas y Visuales 2026

Línea Gestión del Conocimiento y Memoria Social
Publicaciones Idartes

Víctor Manuel Rodríguez Sarmiento
Líder

Robinson Andrés Rodríguez Estupiñán
Apoyo misional

María Barbarita Gómez Rincón
Gestión editorial

Edgar Ordóñez Nates
Corrección de estilo

Mónica Loaiza Reina
Diseño, diagramación y armada electrónica

Alexis Forero, Ana María Cortázar, Andrés Rincón. Archivo del Banco de la República, Archivo de Fragmentos, Espacio de Arte y Memoria, Archivo de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Archivo del Museo de la Ciudad Autoconstruida, Daniel Roncancio, David A. Jiménez Cabuya, Diana Castillo, Isidro Gómez, Jhoulin Olarte, Jimena Guerrero, Jonathan Gamboa, Jorge Jiménez, Julio César García, Laura Camila Guerrero, Manuela Morales, María Camila Cristancho María Isabel Téllez Colmenares, Nicole Arias, Óscar Martínez, Patricia Triana, Sandra Reyes, Sarita Pineda, Stevan Cuacés, Tatiana Puerto, Tatiana Vargas Brath, Valentina Ardila
Registro fotográfico

Ilustraciones originales de la portada y de páginas interiores: *Maira Montenegro Romero (Mai)*

David Guarnizo
Edición digital de imágenes y composición de portada

© Instituto Distrital de las Artes-Idartes
© David Guarnizo, Catalina Jiménez Prieto, Alejandro Walter Camargo Pinto, Erika Alejandra Chacón Rodríguez, David A. Jiménez Cabuya

Septiembre de 2026
ISBN PDF: 978-628-7871-29-8

Idartes
Carrera 8 n.º 15-46 Bogotá, D. C., Colombia
(57-601) 379 5750
contactenos@idartes.gov.co
www.idartes.gov.co
http://galeriasantafe.gov.co/

El contenido de este texto es responsabilidad exclusiva de los autores y no representa necesariamente el pensamiento del Instituto Distrital de las Artes-Idartes.
Esta publicación no puede ser reproducida, almacenada en sistema recuperable o trasmitida en medio magnético, electromagnético, mecánico, de fotocopia, grabación u otros sin previo permiso de los editores.

Autores
David Guarnizo
Catalina Jiménez Prieto
Alejandro Walter Camargo Pinto
Erika Alejandra Chacón Rodríguez
David A. Jiménez Cabuya

Espacios para auscultar

Mediación y educación en museos y espacios de arte en Bogotá

Tutora de investigación
Clara Patricia Triana Morales

Investigadores asociados
Alexis Forero • Ana María Cortázar • Camilo Álvarez • Daniel Roncancio • Darling Molina • Diana Castillo • Esteban Cuacés • Isidro Gómez • Jhoulin Tatiana Olarte Puentes• Jimena Guerrero Ramírez • Jonathan Gamboa • Jorge Jiménez • Julio César García • Laura Camila Guerrero • Manuela Morales • María Camila Cristancho • María Isabel Téllez Colmenares • Nicole Arias • Óscar Martínez • Sandra Reyes • Sarita Pineda • Tatiana Puerto • Tatiana Vargas Brath • Valentina Ardila Forero

ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ D.C.
INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES IDARTES
BOGOTÁ

CATALOGACIÓN EN LA FUENTE

069.15 G91e
Guarnizo, David.

Espacios para auscultar: Mediación y educación en museos y espacios de arte en Bogotá / David Guarnizo, Catalina Jiménez Prieto, Alejandro Walter Camargo Pinto, Erika Alejandra Chacón Rodríguez y David A. Jiménez Cabuya; tutora de investigación, Patricia Triana. – Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, Instituto Distrital de las Artes-Idartes, 2026.

372 páginas: ilustraciones, fotografías.
ISBN: pendiente de asignación (digital)

Museos -- Actividades educativas -- Bogotá -- Siglo XXI.
Museos de arte -- Programas educativos -- Bogotá -- Siglo XXI.
Arte y educación -- Bogotá.
Educadores de museos -- Bogotá -- Entrevistas.
Museología -- Investigaciones -- Bogotá.
Espacios de arte -- Actividades educativas -- Bogotá.
Públicos de museos -- Bogotá.
Prácticas de mediación -- Bogotá -- Estudios de caso.

Fuente. SCDD 23.ª ed. – Centro de Documentación Galería Santa Fe (julio de 2026). AP.

Contenido

10 **Presentación**

14 **Prólogo**

18 **Introducción**

22 **Capítulo 1. Mediar**
Aproximaciones a la definición de práctica de mediación en espacios museales y artísticos en Bogotá

24 Identidad múltiple

37 Entrevista a Constanza Toquica

47 Entrevista a William Alfonso López Rosas

66 Entrevista a Jaime Cerón

79 ¿Qué hace hoy un mediador?

94 **Capítulo 2. Auscultar**
Prácticas de mediación en once proyectos expositivos de diez espacios de arte y museos en Bogotá

93 Mapas de mediación

97 "Mapa Teatro: laboratorio de la imaginación social, 40 años"
Museo de Arte Miguel Urrutia

111 "El vuelo de El Mochuelo, de los Montes de María a Bogotá"
Museo Nacional de Colombia

123 "La Fulminante" y "Colombianización". Nadia Granados
Galería Santa Fe

134 “Sembrar la duda: indicios sobre las representaciones indígenas en Colombia”
Museo de Arte Miguel Urrutia

152 “La madre, las palabras con los nombres, un sorbo y cuatro rayos”
Fragmentos, Espacio de Arte y Memoria

165 “Viceversa: posiciones y perspectivas de una colección”
Museo de Arte Moderno de Bogotá

175 VII Bienal de Artes Plásticas
Fundación Gilberto Alzate Avendaño

189 “Tan colonial como actual: miradas del arte contemporáneo sobre el pasado, el presente y el futuro”
“Senderos de introspección”
Museo Colonial y Museo Santa Clara

205 “Sobre la ciudad Nuevos Soles”
Museo de Bogotá

215 “Nación hip hop: Colombia al ritmo de una cultura”
Museo Nacional de Colombia

228 Museo de la Ciudad Autoconstruida

246 **Capítulo 3. Sordera**
Exploración indagación, reflexión y análisis de fenómenos en la práctica de la mediación

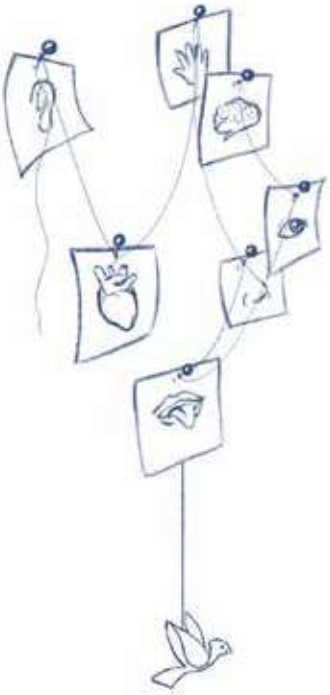
250 Análisis histórico: aproximaciones a la emergencia de la mediación en las dinámicas museales y culturales europeas, latinoamericanas y colombianas

299 La condición de la mediación: reflexiones sobre las características y los fenómenos transversales de la mediación en Bogotá

356 **Equipo base de investigación del proyecto Espacios para Auscultar**

362 **Bibliografía**







Presentación

Los museos y los espacios de arte cobran sentido cuando las personas y las prácticas pueden encontrarse en ellos, conversar, formular preguntas y relacionar lo que observan con la experiencia propia. Buena parte de ese trabajo ocurre gracias a quienes acompañan a los públicos y hacen de cada visita una situación abierta al intercambio. Sin embargo, los conocimientos, métodos y condiciones en los que estas personas desarrollan su labor rara vez ocupan un lugar central en las reflexiones sobre el campo artístico.

Espacios para auscultar. Mediación y educación en museos y espacios de arte en Bogotá se detiene precisamente allí. El libro invita a leer a aquellos que han ejercido la mediación en distintos momentos y lugares de la ciudad, reconstruye parte de la historia de esta práctica y observa las condiciones que atraviesan su ejercicio cotidiano. Su principal aporte está en reconocer a las mediadoras y los mediadores como profesionales que investigan mientras crean herramientas pedagógicas, interpretan contextos y producen conocimiento en relación directa con los públicos.

La investigación reúne las voces de veinticuatro personas vinculadas con diez museos y espacios de arte de Bogotá, así como las experiencias desarrolladas alrededor de once proyectos expositivos. Junto con las entrevistas y las reflexiones de mediadoras y mediadores, el libro ofrece una aproximación teórica e histórica a esta práctica, que permite reconocer sus transformaciones, sus distintos enfoques y el lugar que ha ocupado dentro de las instituciones culturales. En sus páginas aparecen trayectorias laborales y personales, pero también diversas maneras de comprender un oficio que ha recibido nombres, funciones y grados de reconocimiento diversos. En sus relatos aparecen la memoria de las instituciones, las transformaciones de la educación en museos y los aprendizajes que solo se producen en el contacto sostenido con otras personas.

El verbo que da título a la publicación ofrece una clave para leerla: *auscultar* supone acercarse, prestar atención y percibir aquello que no siempre resulta evidente. En el ámbito de la mediación, implica reconocer que escuchar no es una acción secundaria: es una forma de conocimiento. Quien media necesita atender las palabras, los gestos, los silencios y las

reacciones de los visitantes, pero también las condiciones materiales de su trabajo y las dinámicas institucionales que determinan cada encuentro.

El recorrido del libro permite advertir que la mediación artística comprende tareas muy distintas. Incluye el estudio de las exposiciones, la preparación de recorridos, la elaboración de materiales, la investigación, el cuidado de los equipos y la conversación con los públicos. También exige sensibilidad para responder a situaciones imprevisibles y capacidad crítica para reconocer los conflictos, las desigualdades y las diferencias que se manifiestan en una sala. Lejos de consistir en la transmisión mecánica de contenidos, se trata de una práctica que se construye con otros y que cambia cada vez que alguien toma la palabra.

La publicación aborda, también, asuntos que el sector cultural debe examinar con atención: la precariedad laboral, la falta de continuidad de los procesos, la dificultad para reconocer profesionalmente la mediación y el predominio de indicadores que no siempre permiten comprender el alcance de una experiencia educativa. Estas preguntas resultan necesarias para las instituciones públicas, pues las posibilidades de acceso, participación y apropiación cultural dependen también de que quienes trabajan con los públicos cuenten con condiciones dignas y espacios para desarrollar sus saberes.

La investigación recibió el apoyo de la Beca de Investigación en Artes Plásticas y Visuales 2025, otorgada por el Idartes en el marco del Programa Distrital de Estímulos. Su publicación responde al propósito de apoyar proyectos que teoricen, documenten, evalúen y analicen las prácticas del campo disciplinar de las Artes Plásticas y Visuales. En este caso, la investigación contribuye a hacer visible una labor indispensable para la vida de los museos y los espacios de arte de Bogotá.

Las páginas que siguen conservan experiencias que suelen permanecer en la oralidad o desaparecer cuando terminan una exposición, un contrato o un recorrido. Al reunirlas, *Espacios para auscultar* reconoce el conocimiento acumulado por varias generaciones de mediadoras y mediadores y ofrece elementos para continuar una conversación que involucra a las instituciones, a los equipos educativos, a los artistas y a

los públicos. Escuchar esas voces permite comprender mejor cómo se sostienen nuestros espacios culturales y qué responsabilidades asumimos al abrirlos al encuentro con los demás.

María Claudia Parias Durán
Directora general
Instituto Distrital de las Artes-Idartes

Prólogo

Dedicada a la mediadora mayor
María Helena Bernal.
Paz en su universo de trascendencia.

Este texto surge tras un proceso de conformación, reconocimiento y consolidación de un grupo de personas a quienes une una misma pasión que, hoy perciben en riesgo: aquello que se nombra como ***mediación*** aún no encuentra un reconocimiento acorde con su importancia en el museo, con el trabajo de quienes la hacen posible, ni con las relaciones que propicia entre las instituciones, las obras y quienes las visitan.

Este libro llega en un momento de especial importancia para la educación artística en Colombia: más allá de las discusiones propias del campo museal, las experiencias de mediación que aquí se reúnen permiten reconocer que buena parte de los procesos de educación artística contemporánea ya no ocurren exclusivamente en la escuela. Museos, casas de la cultura, espacios comunitarios y múltiples escenarios de creación y encuentro se han consolidado como lugares donde también se aprende, se interpreta, se produce conocimiento y se construyen relaciones con el arte.

En este sentido, avanzan actualmente diversas iniciativas orientadas al fortalecimiento de la educación y la formación artística y cultural en el país, entre ellas, la formulación del documento Conpes de Educación y Formación Artística y Cultural, la implementación de la ley que establece la obligatoriedad de las artes en el currículo escolar y el fortalecimiento del Sistema Nacional de Educación y Formación Artística y Cultural (Sinefac). Aunque responden a trayectorias distintas, todas ellas comparten el desafío de reconocer que la formación artística desborda los límites de la educación formal y exige pensar con mayor profundidad el papel de escenarios como los museos y espacios de arte, donde la mediación constituye una práctica pedagógica fundamental.

Desde esta perspectiva, las páginas de este libro no solo contribuyen a la reflexión sobre la mediación en museos, sino también a una comprensión más amplia de la educación artística contemporánea, entendida

como un conjunto de prácticas que hacen posible el encuentro, la creación de sentido y la construcción compartida de conocimiento en muy diversos contextos.

No resulta casual que la mediación sea, para muchas personas jóvenes, la puerta de entrada a su vida laboral. De este modo, cada generación formada en nuestro país en facultades como las de arte, humanidades, entre otras áreas de conocimiento, lleva al museo las discusiones más recientes sobre el arte, la educación y la cultura, y las pone en tensión con las instituciones que custodian temporalidades extensas y patrimonios consolidados. Allí surge lo inédito y se propone lo totalmente nuevo.

Un ejercicio ejemplar en este sentido es el que encontramos en la iniciativa de una mediadora de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, quien decidió elaborar un mapa de temperatura del museo, no registraba grados centígrados, sino intensidades de presencia. El plano revelaba los lugares más fríos: las salas que permanecían invisibles para el recorrido habitual. Este es un gesto aparentemente sencillo que desplaza la pregunta desde las obras hacia la experiencia misma que los visitantes tienen en el museo.

Esa forma singular de asumir la responsabilidad convierte a la mediación en uno de los espacios de mayor vitalidad de los museos. Los mediadores no solo reciben al público y le proponen formas de relación con las obras, sino que también cuidan las condiciones que hacen posible ese encuentro: las preguntas, los recorridos, las conversaciones y las múltiples maneras de vivir la experiencia. Con ese ejercicio interpelan al propio museo, identifican sus silencios, cuestionan sus inercias y descubren otras formas de comprenderlo. Tal vez allí resida una de las mayores contribuciones de la mediación: hacer del museo no solo un lugar que conserva y transmite, sino un espacio capaz de escucharse a sí mismo, de dejarse afectar y de transformarse a partir de quienes lo frecuentan.

He gozado del privilegio de acompañar este proceso desde sus primeras preguntas: la necesidad de revisar dinámicas concretas de mediación en instituciones y espacios de arte igualmente concretos, de conversar con los coordinadores de sus áreas educativas y, especialmente, de escuchar a quienes realizan cotidianamente esta labor. En esas conversaciones, los mediadores compartieron su cotidianidad, sus hallazgos

y las formas particulares en que se desenvuelven en los museos; maneras de estar, relacionarse y actuar que ellos mismos proponen, construyen e instituyen por medio de sus prácticas.

Mi posición ha sido la de permanecer atenta a ese movimiento dentro del proceso y, al mismo tiempo, asumir la distancia necesaria para devolverle al equipo investigativo, autor de este libro, preguntas, conexiones y sentidos que no siempre son visibles, mientras la experiencia discurre. Esa escucha, esa auscultación, se convirtió en una forma de interlocución y, quizá, de metaconsciencia colectiva. Desde esa perspectiva escribo esta presentación, para prolongar con el lector la conversación que el equipo ha sostenido durante todo este tiempo.

Clara Patricia Triana Morales
Julio de 2026

Introducción

Espacios para Auscultar es un proyecto de investigación-creación orientado a la revisión, el análisis y la reflexión sobre la labor que un grupo de profesionales —y ante todo, seres humanos— despliega en museos y espacios de arte junto al público visitante. El propósito de esta indagación es explorar la creación de experiencias significativas y el vasto universo de actividades articuladas en torno a las exposiciones, las obras de arte y las configuraciones museográficas. Si bien la investigación problematiza la denominación de este oficio, a lo largo del libro nos referiremos a él como *mediación*.

El título de nuestro proyecto proviene del vocablo latino *auscultare*, que significa "inclinarse para aplicar la oreja". En la actualidad, *auscultar* es el término médico que alude a la acción de percibir lo que sucede en el interior de un cuerpo, escuchando los sonidos que emanan de su pecho y vientre, ya sea con instrumentos especializados o sin ellos. Consideramos que la capacidad de escuchar para ser consciente del interior del otro y percibir su afectación, más allá de los límites del lenguaje,[1] es uno de los fundamentos, no solo de las artes y las culturas, sino de lo que nos constituye como seres humanos.

Este libro, fruto de dicha investigación, surge de un ejercicio de escucha concebido como práctica fundamental, no solo dentro de los espacios museales y artísticos, sino como contrapunto a los ritmos frenéticos de producción y circulación del mundo contemporáneo. En un presente marcado por la aceleración y la inmediatez, nuestra propuesta procura abrir un espacio para recuperar el valor del encuentro, la pausa y el diálogo.

La investigación toma como punto de partida una serie de entrevistas a las/los veinticuatro mediadoras/es que pertenecen o pertenecieron a diez espacios de arte y museos de Bogotá. Nos aproximamos a ellas/os, en primer lugar, para reconocerlas/os como seres sentipensantes, portadoras/es de un acervo de experiencias, saberes y lenguajes creativos propios de sus

1 "Los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo". Wittgenstein (*Tractatus*, 5.6) sugiere que no podemos concebir ni experimentar aquello que no podemos nombrar. Para él, las palabras son las que dan forma a nuestra realidad: si no tenemos una palabra o un concepto para algo, ese algo simplemente no existe en nuestro mapa mental.

áreas de conocimiento, formación y trayectorias de vida. Posteriormente, dialogamos sobre su labor en los espacios donde mediaron, anclándonos en diversas exposiciones en las que participaron activamente y desde las cuales generaron experiencias significativas con el público.

Asimismo, la investigación integró un ejercicio de diálogo y reflexión con los equipos educativos de los diez museos y espacios de arte donde se desarrollaron las exposiciones estudiadas y, consecuentemente, donde acontecieron las experiencias de mediación de las/los entrevistadas/os. Estos encuentros se orientaron a explorar los fenómenos transversales que inciden en la labor de la mediación, tanto en el ámbito institucional como en los ecosistemas culturales, patrimoniales y artísticos. Paralelamente, se llevó a cabo una revisión bibliográfica, histórica y conceptual con el propósito de comprender cómo aquello que aquí denominamos *mediación* fue emergiendo y adoptando diversas morfologías en distintos momentos y contextos —abarcando Europa, Latinoamérica y Colombia—, en el marco del campo de la educación en museos.

Si bien la materialización de este libro ha sido posible gracias a la Beca de Investigación en Artes Plásticas y Visuales 2025 del Programa Distrital de Estímulos del Instituto Distrital de las Artes (Idartes), podríamos afirmar que la investigación inició mucho antes. Su verdadero origen se remonta al instante en que cada una/o de las/los participantes de esta investigación ejerció como mediadora/or y cobró consciencia de que dicha práctica era, en sí misma, productora de sentidos, significados y experiencias compartidas con el público y, por supuesto, con sus pares.

Por ello, esta indagación se sustenta en un trasfondo de trabajo de campo vivo y sensible: la propia experiencia de mediación de quienes participamos en el proyecto. En ella convergen las voces y memorias de mediadoras/es recientes y de quienes trabajaron años o incluso décadas atrás, tejiendo entre todas/os una historia común de vínculos, aprendizajes y encuentros.

El primer capítulo, titulado “Mediar”, se abre con una introducción que explora las distintas aproximaciones al concepto de *mediación* y sus configuraciones en la historia reciente del arte contemporáneo, así como en la trayectoria de diversos museos, ferias y espacios de arte de Bogotá. A continuación se presentan las entrevistas a las/los “mediadoras/es de

otros tiempos", personas que realizaron labores de mediación o guianza décadas atrás y que, en la actualidad, desempeñan funciones profundamente vinculadas a la educación en museos.

El segundo capítulo, titulado "Auscultar", sistematiza las once entrevistas realizadas a las/los veinticuatro mediadoras/es. En sus once secciones se despliegan múltiples aproximaciones a lo que denominamos *mediación*. Aunque cada institución delimita esta práctica según sus fines misionales y contextos culturales, en esta investigación comprendemos la mediación fundamentalmente como la labor ejercida por seres humanos creativas/os y profesionales. Desde esta óptica, no se concibe como una tarea estática o un rol fijo, sino como un estado de existencia compartido y en permanente transformación; un modo de ser que emana de las/los mediadoras/es y que acontece en la intersección de las dinámicas institucionales, los proyectos expositivos y la relación con diversas clases de público.

Por último, el capítulo final, titulado "Sordera", introduce una revisión histórica de la mediación y sus emergencias en el marco de la educación en museos, transitando por distintos contextos de Europa, Latinoamérica y Colombia. A modo de cierre, la sección conclusiva presenta un análisis del panorama contemporáneo de la mediación en Bogotá, estructurado a partir de ejes temáticos y reflexivos que permiten comprender sus dinámicas actuales.

Invitamos a las/los lectoras/es, entonces, a sumergirse en este libro con una disposición de escucha o, más precisamente, de auscultar: una disposición a crear una imagen interior que trascienda las palabras y a percibir la mediación como un espacio creativo compartido; un territorio sensible que se construye colectivamente cada vez que los seres humanos nos encontramos en experiencias de intercambio y creación.

Capítulo 1. Mediar

Aproximaciones a la definición de la práctica de mediación en espacios museales y artísticos en Bogotá

Todos hemos llegado a la mediación de distintas maneras: algunas/os llegamos a través de rutas laborales y profesionales; otras/os, impulsadas/os por decisiones vivenciales, anecdóticas e incluso inesperadas. No obstante, todos esos trayectos confluyen, de una forma u otra, en ese estado de existencia que denominamos *mediación*.

Hemos llegado a ella para sanar un corazón roto.

Para cumplir con un requisito académico antes de graduarnos.

Para hallar un sentido, un lugar, un tiempo propio.

Por un interés genuino en las artes.

Porque una amiga o un amigo nos compartió su experiencia.

Por las contingencias del azar.

O, simplemente, llegamos a la mediación porque un día observamos a alguien en un museo "guiando" a un grupo de visitantes y nos conmovió la manera en que tejía universos de palabras, gestos y silencios, y transformaba así lo cotidiano en algo extraordinario.

Algunas personas poseen el don de la palabra; otras, la templanza y el coraje para tomar la voz frente a un público; y otras más, el lenguaje del cuerpo y la capacidad de transformar el trabajo creativo en un acto de encuentro. Casi sin proponérselo, se ven inmersas en la desafiante y vital tarea de tejer diálogos y detonar experiencias con el público: abrir puertas a lo sensible en aquellos espacios que denominamos *salas de museo*, donde habitan obras de arte, objetos patrimoniales o fragmentos de una memoria colectiva.

Muchas/os de quienes ejercen la mediación atraviesan procesos de formación, en ocasiones en los museos, y otras veces, fuera de ellos. Otras/os, en cambio, construyen su saber en el acto mismo de mediar: arriban dispuestas/os a escuchar, observar, errar y comprender. Se forman mientras dialogan, al tiempo que acompañan a las/los demás en su propio descubrimiento.

Identidad múltiple

Desde el momento en que nos integramos a nuestro primer equipo, no dudamos en asumirnos como mediadoras/es; esa fue la denominación que adoptamos de inmediato. Sin embargo, en otras coordenadas institucionales, a nuestras/os pares se les llama animadoras/es, educadoras/es o guías. Es precisamente entonces cuando comienza la indefinición de la labor. Esa certeza inicial sobre el nombre persiste hasta que nos percatamos de que, fuera del entorno laboral museal, casi nadie comprende en qué consiste este oficio. En ese punto se genera una fisura en la identidad y la credibilidad de nuestro hacer. El término, entonces, se queda corto o resulta demasiado amplio… Se trata de una disputa por definir qué se hace y quién se es en el interior de la institución. Así, fuimos construyendo nuestra labor a partir del aprendizaje empírico, del conocimiento de nuestras acciones y de las formas de nombrarnos y reconocernos.

Con el paso del tiempo, y a medida que profundizábamos en el conocimiento del museo o espacio de arte, de sus colecciones y de las/los miles de visitantes con sus particularidades, íbamos desarrollando más herramientas de mediación. Empezamos a asumir nuevas responsabilidades, a participar en proyectos transversales con otras instituciones y adquirimos un sentido de compromiso ético con nosotras/os mismas/os y con las personas que día a día nos escuchaban.

Cuando interactuábamos con estudiantes de colegio, fungíamos como un "profe" más; ante la llegada de grupos turísticos, operábamos como las/los guías internas/os del museo. A veces informadoras/es o facilitadoras/es; para la institución, mediadoras/es; y, para fines más formales, educadoras/es. Optamos, entonces, por habitar una *identidad múltiple*, capaz de adaptarse al contexto que la situación requiriese. Asimismo, comprendimos la existencia de roles cimentados en el poder y la jerarquía institucional, y, finalmente, percibimos que nuestra posición solía ser la de menor poder.

> Ser un buen mediador o facilitador supone ubicarse en una difícil coordenada en un mundo que nos enseña desde tan temprano las dinámicas

> de poder asociadas al saber: no es el protagonista creador (artista), ni el experto repetidor de la verdad (docente), ni un mero testigo o inquisidor (crítico) que observa al otro (participante). (Villa, 2014, p. 182)

Al hacer una revisión histórica de los nombres con los que es enunciado el actual mediador, podemos encontrar palabras como *animador*, *comunicador*, *guía*, *educador*, *intérprete*, *facilitador*, e incluso *docente* o *profesor*.

Emma Araújo de Vallejo, quien dirigió el Museo Nacional de Colombia entre 1974 y 1982, fue pionera en el desarrollo de programas educativos museísticos al fundar la primera División Educativa de esta institución. Entre sus contribuciones más significativas se encuentra la creación de la exposición-taller "El árbol", una iniciativa innovadora diseñada para fomentar la identificación de la audiencia infantil con el espacio museístico y promover la apropiación de este como parte integral de su experiencia vital. En el marco de este proyecto educativo, Araújo de Vallejo conceptualizó el rol del animador como una figura fundamental para la transformación de la relación entre los niños y el museo. Al referirse a la conformación del equipo pedagógico de este programa, la directora describía:

> ¿Qué personal es el que tiene a su cargo estar con estos niños, guiarlos, acompañarlos? Tengo dos pedagogas, dos niñas que han sido entrenadas por mí como Animadoras, es importante que las niñas canten, que las niñas corran, que las niñas jueguen con los muchachos, y una psicóloga delegada, que ha sido la cooperación, la colaboración de la Unesco, Regina de Sabogal, que ha estudiado cómo llevarle al niño ese mensaje, como producirle al niño ese amor por el museo y quitarle ese temor del ámbito sagrado y casi donde tiene que andar a pies puntillas y que el niño comprenda que eso es de él y que lo tiene que cuidar. (Araújo de Vallejo, 1980, 4:18)

William Alfonso López Rosas, docente de la Facultad de Artes, de la Universidad Nacional de Colombia, y cocreador de la maestría en Museología y Gestión del Patrimonio de la misma universidad, quien dirigió el Museo Nacional de Colombia entre 2022 y 2024, añade:

> Se destaca uno de los primeros textos escritos en el país sobre las actividades educativas en el museo; *Reflexiones sobre animación. Experiencias pedagógicas en el museo* (1988), de Julia Rodríguez y Helena Saavedra, en este sentido, tal vez es el título fundacional de la configuración de referentes pedagógicos dentro de la historia de la educación en museos de nuestro país. (López, s. f.)

Este documento reúne el trabajo desarrollado durante varios años por el Departamento Pedagógico del Fondo Cultural Cafetero en el desaparecido Museo del Siglo XIX, en Bogotá, que abrió sus puertas en 1980 y las cerró en el 2011. El texto está enfocado en la documentación de las alternativas pedagógicas creadas en el ámbito del museo y promover la reflexión acerca de la preparación de animadores como integrantes de una sociedad que requiere experimentar, reinterpretar, compartir y apropiarse de su patrimonio cultural.

Además, señala que la iniciativa "Experiencias piloto en formación de animadores culturales" pudo materializarse con el respaldo de la Organización de Estados Americanos, por intermedio del Ministerio de Educación Nacional.

> Formarnos y formar animadores culturales se traducía en proponer y estimular actividades y maneras de aproximación del niño al museo, mediante la expresión artística entendida como un acto festivo, un juego cuyos resultados propiciaran un clima favorable para el desarrollo de imaginación, curiosidad, deseo de participación y conocimiento. (Rodríguez y Saavedra, 1988)

Las autoras ven la necesidad de recoger diferentes definiciones occidentales de *animación*, así como los consejos de la Unesco, al analizar el rol de la educación estética[2] en la enseñanza formal y cómo los museos pueden complementar los programas escolares.

2 El concepto *educación estética* es utilizado por Julia Rodríguez y Helena Saavedra, autoras del libro *Reflexiones sobre animación*, para referirse a la educación artística en colegios y universidades, con el fin de hacer énfasis en cómo el museo puede contribuir a este tipo de enseñanza estética.

Si bien el texto reúne definiciones y referencias europeas sobre la animación desde el mundo de la literatura y el teatro, también manifiesta en sus conclusiones y sugerencias que

> Su trabajo debe responder a la ubicación en el lugar en el que se desarrolla, conociendo y analizando la historia de cada región y su cultura. De este conocimiento debe surgir un programa coherente con la problemática comunitaria.
>
> No debe separarse la práctica de la teoría, éstas deben darse simultáneamente. De la misma manera la práctica del animador debe generar en cada experiencia elementos nuevos para su análisis, de lo contrario no será otra cosa que la repetición de un modelo. Por lo tanto, la formación de animadores deberá efectuarse a través de seminarios, talleres, encuentros y proyectos diseñados a corto plazo. Es importante así mismo generar mecanismos de evaluación que enfaticen en el aspecto de logros cualitativos. Sabemos que el impacto de un proyecto de estos no será muy amplio en las primeras etapas de su desarrollo. (Rodríguez y Saavedra, 1988)

Al día de hoy (2025), *animación* es un concepto que es utilizado únicamente en el Museo del Oro, del Banco de la República (Bogotá), para hacer referencia al proceso de educación que realizan los educadores del Museo. El programa de Animaciones Pedagógicas ha funcionado desde el año 2000 en dicho museo (García, 2004), y consiste en uno de los servicios educativos que el Museo ofrece a grupos escolares.

> Antes de las animaciones, las guías debían atender a los niños, a los turistas y también las visitas especiales, es decir, las de diplomáticos, grupos recomendados por embajadas o por el mismo Banco de la República. En un sentido práctico, las animaciones pedagógicas han descongestionado el trabajo de las guías y han logrado ofrecer una mayor atención, más constante y equitativa para todos los grupos escolares. (García, 2004)

Es una realidad que, al día de hoy, los animadores del Museo del Oro en la práctica atienden todo tipo de público, pero en teoría siguen

siendo los encargados de las animaciones pedagógicas para colegios e instituciones educativas. "Las animaciones son eventos interactivos entre un público escolar y las exposiciones, alrededor de un tema particular, motivados y conducidos por el animador y el maestro, quien queda encargado de darles continuidad en clase. El Animador no enseña: ayuda a descubrir, incita a aprender" (Londoño, 2011).

En los museos de arte, esta enunciación ha sido diferente: muchos pasaron, de guías, a ser mediadores sin un motivo particular de fondo.

Buscando en nuestros archivos y documentos sobre museos, encontramos un pequeño impreso que llegó a nuestras manos hace algún tiempo, cuando éramos mediadores. En nuestro intento de encontrar definiciones sobre la labor que realizamos tiempo atrás, nos encontramos con este impreso, que reúne ciertos intentos de plasmar en palabras qué es la mediación.

A finales de 2018, Nicolás París y Snyder Moreno se reunieron con diversas preguntas e inquietudes sobre el arte como herramienta de aprendizaje, y de allí salió este impreso, que contiene la identificación de ciertas palabras relacionadas con sus intereses, de las que se dan sus posibles definiciones. Posteriormente invitaron a Beatriz González para que se sumara a definir algunas palabras. En este orden de ideas, la mediación se definió como

> Momento definido por pequeñas conquistas o micro-eventos erráticos que permiten el uso de espacios para un fin distinto al que fueron pensados. Son situaciones para iniciar procesos inestables y móviles, concebir otras formas de percibir y construir lugares donde el azar enseña por sus propios medios. Es la arquitectura de los eventos. (París, Moreno y González, s. f.)

Esta definición conceptualiza la mediación desde una perspectiva arquitectónica y situacional, y enfatiza la diversificación del uso del espacio y los microeventos como elementos constitutivos. Esta definición privilegia lo azaroso y lo inestable, presentando la mediación como una práctica que resignifica espacios mediante pequeñas disrupciones.

Por otro lado, Sneyder Moreno se acerca valiéndose de la experiencia vivida para incorporar dimensiones laborales, emocionales y relacionales que tradicionalmente se excluyen de las definiciones académicas.

> Esta palabra me es imposible de definir, pues cada intento deja de lado un sinfín de posibilidades que el concepto y la experiencia plantean.
>
> La definición deja de lado los abrazos que un grupo de mujeres mayores me dieron al finalizar una visita, deja de lado la foto que nos tomamos con un grupo de colegio que venía desde muy lejos, deja de lado mi angustia por no recibir mi salario a tiempo, deja de lado mi entusiasmo y agradecimiento por estar trabajando voluntariamente, deja de lado la sonrisa de las personas cuando algo que digo les recuerda algo que vivieron, deja de lado el estrés que sentí al recibir (yo solo) un grupo de más de cuarenta estudiantes de un colegio difícil, deja de lado las trasnochadas por estar investigando para la próxima exposición, deja de lado los regaños de mis jefes, deja de lado mi satisfacción por estar creando cuando aprendo. (París, Moreno y González, s. f.)

Por otro lado, Beatriz definió al guía de museo como "Actual mediador que aproxima al público a comprender el contenido de una exposición" (París, Moreno y González, s. f.). Si bien esta última definición es más práctica y a simple vista unidireccional, enfatiza la función de transmisión de conocimiento y reconoce el cambio de enunciación de *guía* a *mediador*.

En el contexto de las transformaciones contemporáneas de las prácticas educativas museísticas, la Fundación Gilberto Alzate Avendaño (FUGA) desarrolló en 2018 la iniciativa "El atajo: espacio de mediación artística y cultural", un proyecto que articula tradiciones institucionales previas —como la figura del guía de sala— con enfoques contemporáneos de mediación cultural. Esta propuesta busca establecer vínculos significativos entre los equipos de mediación y las investigaciones curatoriales y artísticas, con el objetivo de facilitarles a audiencias heterogéneas la comprensión de los diversos lenguajes de las artes plásticas y visuales.

La metáfora del *atajo* constituye el núcleo conceptual de esta aproximación metodológica, y se configura como una estrategia que propone

nuevas maneras de acceso al conocimiento artístico. Por medio de estos "caminos alternativos", la mediación se concibe como una herramienta de investigación tanto pedagógica como artística, orientada a la integración del arte en las experiencias cotidianas de los visitantes. En este marco conceptual, los mediadores de la FUGA definen su rol de la siguiente manera:

> En El Atajo consideramos al mediador (o mediador artístico) como un agente cultural que conecta las experiencias sensibles del público con los diferentes elementos que caracterizan los procesos artísticos que residen en las salas y auditorios de nuestra institución cultural. Así mismo, concebimos al mediador desde diferentes metodologías pedagógicas y estéticas como un individuo que acompaña, apoya y dialoga con los públicos para confrontar opiniones y ampliar las diferencias entre estas para poder pensar otras posibilidades. (Avella, 2023)

Para el 45 Salón Nacional de Artistas (2019) se recogieron múltiples definiciones, reflexiones y experiencias de los "Guías del Espacio", nombre que adquirieron en este contexto. Este documento incluye metodologías de trabajo, experiencias pedagógicas y propuestas educativas, entre las cuales encontramos esta definición que captó nuestra atención:

> El guía o mediador ha sido, durante décadas, una figura híbrida e indefinida para el "mundillo del arte". A veces guía o media, también busca con insistencia la firma de formularios por parte del público general, barre o limpia la sala, enciende y apaga los equipos, registra mediante fotografía y video los talleres que activan las exposiciones, lleva el conteo del público y de las obras, genera informes a fin de mes, les reporta a tres o más individuos al mismo tiempo y un largo etcétera. El guía hace *multitasking,* también es multifacético de ahí su carácter performático. Su comida favorita es la que se calienta en microondas y la pregunta que jamás cesará de responder es ¿y esto qué representa? (45 Salón Nacional de Artistas, 2019, p. 391)

Por otro lado, la Cámara de Comercio de Bogotá estableció en 2004 ArtBola Feria Internacional de Arte de Bogotá (ArtBo) como respuesta al

incremento del interés empresarial por las industrias culturales y creativas, con especial atención al desarrollo del sector de las artes plásticas. En este marco institucional, ArtBo conceptualiza la mediación cultural como un componente fundamental de su línea formativa, definida específicamente como "el diálogo que se desarrolla con el público a partir de una obra de arte". Esta perspectiva posiciona la mediación como un aspecto intrínseco de la formación artística. La Feria ArtBo y las diversas experiencias propuestas por el programa (Tutor, Articularte, Trama) constituyen escenarios propicios para que personas y organizaciones interesadas en la temática puedan articularse y compartir sus visiones, consolidando así el compromiso institucional con la intersección entre arte, educación y desarrollo económico sectorial (ArtBo, s. f.).

Un claro ejemplo de la labor de mediación en el marco de la feria ArtBo son los impresos o pequeñas publicaciones que en algunas ocasiones se imprimen. Este es el caso del "Soporte de operaciones del medio artístico", elaborado en octubre de 2017 por el Banco Artístico de Conocimiento Experimental (BACE), nombre que recibió el grupo de mediadores de la 13.ª edición de la feria. En esta publicación, el BACE, bajo la premisa de estar compuesto por personas apasionadas por el arte, pero confundidas por el mercado, redacta ciertas definiciones para entender las dinámicas del arte colombiano. Se definen ciertos roles, como el del artista, del público, del coleccionista o del curador, y figuras como los museos, las galerías, las ferias y las subastas. Tras bambalinas podemos encontrar a otros actores, como el museógrafo, el montajista, el vigilante, el conservador y el mediador. Este último es definido como "fluidos en el lenguaje, acercan al público lúdicamente a los detalles de la curaduría y las obras expuestas" (ArtBo, 2017).

Un ejemplo de diálogos y conversaciones que en los últimos años han tenido lugar en el país sobre la mediación puede ser el seminario titulado "Conversaciones sobre mediación y museos", que desde el 2018 el Banco de la República ha realizado, y en el cual han intervenido diferentes curadores, artistas, coordinadores y responsables de áreas educativas de diferentes museos.

Entre 2018 y 2019, en el marco de la exposición "Habitación compartida", en el Museo de Arte Miguel Urrutia, la sección de Servicios al

Público y Educativos hizo una invitación a la agencia para hacer la mediación. Esta invitación resultó en un ejercicio con los mediadores a modo de escuela de mediación y en unos dispositivos de mediación (mobiliario que se incluyó en sala y un material didáctico). En este contexto, uno de los resultados de la escuela fue el *Manifiesto de la mediación líquida*[3] (M. Castro, comunicación personal, 29 de agosto de 2025). A continuación, la transcripción de este manifiesto, que quedó como una acción efímera y de la cual no existe un registro.

> Nuestro manifiesto de la mediación líquida es:
> Es mediación crítica y transformadora
> Es política, resistente e interactiva
> Es incluyente y comunitaria
> Es una forma de tomar posición
> Es una forma de investigar con otros
> Es diálogo, es envolvente, es fluida, autocrítica
> Es relación entre comunidades y territorios
> Deja preguntas… muchas preguntas
> Se transforma y transforma
> Es construir un relato de manera colectiva
> Hacer, pensar y sentir al mismo tiempo
> Es un espacio de participación
> Es activar la afectividad propia y la de otros
> Es activar desde otros lugares que involucran cuerpos
> Es multidisciplinaria, múltiples miradas.

Antes de proseguir, resulta imperativo señalar una falencia estructural que obstaculiza la definición y el estudio de la mediación en nuestro contexto: la ausencia casi total de registros sistemáticos sobre las prácticas educativas en los museos. Esta carencia trasciende la simple falta de documentación y evidencia un vacío profundo en las labores de archivo respecto a lo que se *produce* por medio de la mediación. Nos referimos a las concepciones

3 La expresión *mediación líquida* viene de metodologías planteadas principalmente por Mônica Hoff, que viene de la escuela de Luis Camnitzer.

teóricas, los registros audiovisuales de las actividades, las metodologías implementadas y las reflexiones situadas que emergen en estos espacios.

Al señalar la ausencia de una labor de archivo, no aludimos únicamente al almacenamiento de materiales, sino a un problema de mayor calado: la falta de indexación y categorización que habilite su consulta futura. No se está construyendo un *corpus* que permita comprender la mediación como un campo de conocimiento acumulativo. Esta situación invisibiliza el trabajo realizado por los equipos de mediación y dificulta enormemente cualquier intento de sistematización, análisis crítico o desarrollo teórico del campo.

Un ejemplo concreto de esta problemática se manifiesta en el Encuentro de Programas de Formación en Museos, realizado desde el año 2024. Esta iniciativa convoca a los equipos de la Escuela de Mediación del Museo de Arte Moderno, de Bogotá, el Programa de Voluntariado del Museo del Vidrio de Bogotá, el Laboratorio de Guías del Museo Colonial y Santa Clara, y el Ciclo de Formación, del Museo Nacional de Colombia.

El propósito de este encuentro es poner en común conocimientos, estrategias y reflexiones sobre las apuestas educativas de los diferentes programas; también busca generar diálogos sobre el porvenir de la educación en museos. Se trata, sin duda, de un espacio valioso de intercambio entre instituciones. Sin embargo, observamos que la información producida en estos encuentros no es accesible al público interesado. Ante la inexistencia de registros audiovisuales o memorias escritas de las jornadas, las reflexiones compartidas, las metodologías expuestas y los aprendizajes colectivos quedan confinados a la memoria de las/los asistentes. Se pierde, así, la posibilidad de consulta, análisis o réplica de investigadoras/es, educadoras/es o instituciones que podrían nutrirse de ese conocimiento.

Y es que la mediación en museos no se limita a servir como puente entre la obra y la/el visitante: puede y debe constituirse en un espacio de producción de conocimiento. Este rol se hace evidente cuando las instituciones asumen actividades investigativas con sus colecciones, articulando procesos de divulgación, educación y diálogo con las comunidades, tal como lo destaca el Museo Nacional de Colombia al ser reconocido oficialmente como centro de ciencias (Museo Nacional de Colombia, 2025).

En este escenario, las/los mediadoras/es no solo transmiten información, sino que participan en la reflexión, reelaboración, e incluso en la generación de nuevas perspectivas sobre los objetos museográficos. Al diseñar recursos educativos, adaptar discursos curatoriales para distintos tipos de público y reconfigurar su práctica a partir de la retroalimentación, las/los mediadoras/es actúan como *agentes epistemológicos* que coproducen conocimiento cultural. Como señala Ana María Sánchez (2013), el planteamiento de prácticas colaborativas entre curaduría y educación no implica una pérdida de identidades profesionales, sino que "potencia la comunicación museológica y dinamiza los actores integrantes del acto museológico" (p. 41). Ese saber emergente no solo enriquece la experiencia de la/el visitante, sino que debe ingresar al circuito institucional como insumo para mejoras curatoriales, investigaciones futuras y políticas museológicas más inclusivas.

Un caso singular de estudio que, si bien no abordamos con pretensiones de exhaustividad, señalamos con el fin de abrir el debate y plantear nuevas interrogantes, fue la mediación en la BOG25. La Bienal Internacional de Arte y Ciudad de Bogotá, celebrada entre el 20 de septiembre y el 9 de noviembre de 2025, planteó paradigmas emergentes para pensar la mediación artística en el contexto local. Su programa educativo procuró situar la propuesta curatorial *Ensayos sobre la felicidad* en el territorio específico donde se desplegó la Bienal, buscando así integrar activamente a las comunidades y a las/los habitantes que conforman ese territorio.

No obstante, esta ambición de vincular arte, territorio y felicidad colectiva detona múltiples cuestionamientos: ¿qué implica realmente *incorporar activamente* a las comunidades en un evento de estas características? ¿Resulta posible articular una reflexión sobre la felicidad colectiva sin reproducir romantizaciones acríticas sobre lo comunitario?

Resulta particularmente provocadora la declaración programática que sostiene que *no entender es mejor que entender* para celebrar la resistencia del arte a ser reducido o explicado. Bajo este planteamiento, la mediación no persigue la explicación de las obras desde una lógica racional, sino que busca *estar con la obra y extender su potencia hacia quienes la observan*. Este viraje hacia lo sensible nos invita a desaprender

aquello que creemos saber sobre el arte y a cultivar una disposición permanente hacia la exploración sensorial e imaginativa.

Sin embargo, ¿qué implicaciones políticas conlleva renunciar a la comprensión en un contexto en el que el acceso al arte ya se encuentra mediado por capitales culturales desigualmente distribuidos? ¿Esta postura no corre el riesgo de reforzar la exclusión bajo una apariencia de liberación? ¿Para quiénes resulta posible —y deseable— renunciar al entendimiento? Estas interrogantes, aunque carecen de respuestas sencillas, resultan indispensables para evaluar críticamente los alcances y límites de aquellas propuestas educativas que aspiran a transformar radicalmente los modos de relación con los productos artísticos.

Esta reconstrucción histórica y conceptual de la mediación en museos no debe inducirnos al error de asumir que el campo ha alcanzado un estado de madurez exenta de conflictos o que las tensiones se han resuelto. Por el contrario, detrás de cada definición, de cada intento de nombrar la práctica, se ocultan disputas estructurales, dinámicas de invisibilización e imaginarios que atraviesan la labor cotidiana de cientos de mediadoras/es en los museos de Bogotá y del país.

William López, quien fue director del Museo Nacional de Colombia entre 2022 y 2024, reconoce con franqueza su trayectoria: "Me gusta decir que provengo del proletariado museológico nacional, es decir, que vengo del mundo de la educación en los museos. Allí me inicié como profesional del Museo" (Museo Nacional de Colombia, 2022). Esta declaración, lejos de ser anecdótica, señala una realidad compartida por miles de educadores museales en Colombia y América Latina: la educación en museos funciona frecuentemente como puerta de entrada profesional, pero rara vez como destino de permanencia o reconocimiento institucional.

El uso de la palabra *proletariado* no es fortuito: señala sin ambages la precarización, la ausencia de reconocimiento simbólico y la posición jerárquicamente subalterna que ocupa la mediación en las estructuras museales. Y es que existe una distancia abismal entre definir la mediación en textos académicos, declaraciones institucionales o documentos de política cultural —a menudo inexistentes— y ejercerla en la realidad cotidiana de los museos colombianos.

Surgen, entonces, interrogantes ineludibles: ¿Qué significa realmente mediar cuando no existe claridad ni consenso —ni en el interior de las instituciones ni entre las clases de público— sobre qué es y qué hace una/un mediadora/or? ¿Cómo se validan aquellos saberes que provienen de la práctica, de la experiencia comunitaria y del conocimiento encarnado cuando la autoridad museística continúa privilegiando la hegemonía del saber académico y curatorial?

Somos conscientes de que la mediación artística, cultural y patrimonial no constituye un campo neutral; por el contrario, está atravesada por tensiones de poder, acceso, representación y justicia epistémica que merecen un examen crítico. No obstante, hemos decidido estructurar este libro de tal manera que la/el lectora/or pueda familiarizarse primero con el panorama conceptual e institucional de la mediación en Bogotá, antes de adentrarse en sus dimensiones más conflictivas.

Los capítulos siguientes presentan definiciones, experiencias y contextos que consideramos fundamentales para comprender el campo. Será posteriormente, en el capítulo final, titulado "Sordera", cuando abordaremos de manera frontal las tensiones políticas, las contradicciones institucionales y los silencios que caracterizan las prácticas de mediación. Esta estructura busca cimentar una base común desde la cual nos sea posible plantear preguntas incómodas, pero absolutamente necesarias.

Aunque en estas páginas nos refiramos con el término de *mediadora/or* a quien ejerce esta labor, resulta crucial no perder de vista las múltiples facetas pedagógicas y educativas que su práctica conlleva. Cada uno de los capítulos de este libro —así como sus derivas reflexivas— ha sido tejido de manera cuidadosa e intuitiva, fruto de diálogos cimentados en una perspectiva humana y en el reconocimiento mutuo entre las instituciones y las/los mediadoras/es que, con generosidad, compartieron sus vivencias.

Si bien la/el lectora/or se aproximará a múltiples relatos desde diversas perspectivas, es inevitable reconocer que los escritos aquí reunidos son parciales, situados y abiertos. No obstante, aspiran a sentar las bases para la consolidación de un archivo de experiencias de educación museal en Bogotá.

Las voces que siguen constituyen una invitación a un ejercicio de honestidad radical, a escuchar sin filtros institucionales, a reconocer las contradicciones, a abrazar la complejidad, a construir conocimiento desde la experiencia vivida, y no desde el deber ser idealizado.

Dispongámonos, entonces, a escuchar lo que tienen para contarnos quienes han mediado —y siguen mediando— a pesar de todo.

Entrevista a Constanza Toquica

11 de septiembre de 2025

¿Cuál es tu rol actual en el mundo de los museos?

Mi nombre es María Constanza Toquica Clavijo. Actualmente soy la directora del Museo Santa Clara y del Museo Colonial. Llevo en esta dirección desde el primer gobierno de Uribe, cuando le pidió a la directora del Museo Nacional un poco de austeridad en el gasto. Entonces se decidió nombrarme a mí como directora.

Yo era directora de Santa Clara y me asignaron también el Museo Colonial. En ese momento estaba Daniel Castro, que es un mediador de mediadores y una persona de la que aprendí mucho. Él estaba como director del Museo de la Independencia y lo nombraron también de la Quinta de Bolívar. Entonces quedamos al tiempo los dos con dos museos cada uno. Yo entré en el año 2001 como directora solo de Santa Clara, y en agosto de 2002 me nombraron directora de los dos museos. Desde esa fecha soy directora de ambos museos.

¿Cuál es tu formación?

Soy comunicadora social y periodista por la Universidad Externado de Colombia y tengo maestría en Historia por la Universidad Nacional de Colombia. Hice mi tesis sobre la historia del Real Convento de Santa Clara[4] (fue una tesis laureada). Por esta razón, cuando la persona que estaba

4 Esta tesis fue terminada en el 2000.

aquí trabajando se pensionó, consideraron que podía ser una candidata adecuada para dirigir el Museo Santa Clara. […]

También tengo estudios de doctorado gracias a una beca del DAAD en Alemania, donde me fue aprobado en la Universidad Libre de Berlín el proyecto de tesis de mi doctorado. Desafortunadamente, cuando regresé a Bogotá con ese proyecto, entre dos hijos y dos museos, no me quedó tiempo para dedicarle a la tesis. Lamentablemente, no pude terminar esa tesis y sigo trabajando acá, enfocada más bien en la actualización y transformación de la forma como se representa el período colonial.

¿En qué momento de tu vida fuiste mediadora y en qué institución?

Fui mediadora en el Banco de la República porque en 1980 pertenecía al grupo de la escuela de guías de Beatriz González. Llegué a la escuela de guías del Museo de Arte Moderno cuando Carolina Ponce de León era la coordinadora del área educativa y trabajaba con Beatriz, quien tenía esa escuela de guías. Yo estaba estudiando mi carrera de Comunicación Social en el Externado y era como una vez a la semana que teníamos que ir al museo a ese curso. Fui a ese curso a estudiar historia de Colombia, entre otras cosas.

Ahí sucedió algo entre Beatriz y la entonces directora del museo, que era Gloria Zea, y Beatriz se fue a trabajar a la Biblioteca Luis Ángel Arango. Entonces Beatriz se llevó su escuela para la Luis Ángel Arango, y ahí empezamos a trabajar en unas exposiciones fantásticas que venían de Europa, como la exposición de Lieja.[5] Yo fui mediadora, y nos preparaban como mediadores. Tendría como veintiún o veintidós años.

Después también fui mediadora en una exposición temporal que hubo sobre Eduardo Ramírez Villamizar.[6] En esa exposición recuerdo que me asignaron como mediadora para público general adulto, y también fui mediadora de una salita didáctica que había ahí. Eso fue en la Luis

5 La exposición temporal "Obras maestras del Museo Lieja" se exhibió en la Biblioteca Luis Ángel Arango del 5 de mayo al 26 de junio de 1986.

6 La exposición temporal "El espacio en forma: Eduardo Ramírez Villamizar, exposición retrospectiva 1945-1985" se exhibió en la Biblioteca Luis Ángel Arango del 20 de noviembre de 1985 al 15 de enero de 1986.

Ángel Arango. Al lado de esa salita didáctica para niños me pusieron un escritorio; entonces, ahí trabajaba.

¿Cómo era el día a día?

Era un trabajo muy introspectivo, trabajando ahí sentada. Podía leer si quería; recuerdo que en esa época leí *El amor en los tiempos del cólera*, de Gabriel García Márquez. Pero claro, obviamente, tenía que haber preparado bien la exposición de esculturas de Ramírez Villamizar y saber manejar los recursos didácticos que había en la sala por esa época. También escribí —pueden buscarlos en *Lecturas Dominicales*, un suplemento de *El Espectador*, unos cuadernitos, unos periódicos pequeños— mi primer artículo en el mundo cultural, que era sobre la sala didáctica de la Luis Ángel, de la exposición de Ramírez Villamizar.[7]

¿Cómo te enteraste de que existía ese grupo de estudio inicialmente en el MAMBO?

Por una amiga. Yo quería ser pintora, pero no pude estudiar pintura porque mis papás no estuvieron de acuerdo. Entonces opté por estudiar arte de todas maneras, una vez a la semana, así fuera teórico: Historia del Arte, con Beatriz.

¿Cómo eran esas sesiones de estudio?

Era como una clase. Beatriz escogía lecturas, nos las pasaba y las leíamos. Volvíamos a los ocho días con las lecturas hechas para conversar sobre ellas: alguien exponía y los demás conversábamos alrededor de esas lecturas. Después se fue formando el grupo con esas personas, se fue formando el grupo de investigación […]

Nos ponían lecturas, y también escuchábamos a los compañeros que más sabían para aprender de ellos. Pero un guion escrito jamás nos lo entregaron, al menos no que yo recuerde. Lo que sí existía era el catálogo de la exposición, y uno lo leía y lo estudiaba.

7 "Creo que el editor de *Lecturas Dominicales* era un compañero mío de la carrera de Comunicación Social, o había sido compañero, que era Hugo Chaparro Valderrama, quien es un gran escritor hoy en día", aclara Constanza.

Ella nos preguntó si queríamos trabajar como asistentes de investigación en la investigación de la historia de la caricatura en Colombia, y ahí empezamos a trabajar con ella como asistentes de investigación. A mí me tocó Pepe Gómez, que era un caricaturista hermano de Álvaro Gómez, un gran dibujante, un gran artista. Me tocó hacerles seguimiento a todas las caricaturas de un periódico que se llamaba *Bogotá Cómico*, un periódico que, si no estoy mal, era de la década de los treinta, que es la década del período de modernización de Colombia, cuando empezó el proceso de modernización de la historia de Colombia.

Más allá de los cursos de estudio, ¿recibiste algún tipo de instrucción, guía o de introducción a la mediación?

La introducción a la mediación era ver a los mediadores que ya eran mediadores. Entonces ellos hacían, por ejemplo, para la exposición de Lieja, que el mediador más experimentado —que no recuerdo quién era en ese momento— hiciera una mediación, y nosotros lo observábamos y aprendíamos. Nos grabábamos lo que él decía e investigábamos algo que nos interesara más. Nos hacían énfasis en que había que saber los contenidos, pero también había que cuidar la expresión corporal y la forma de apropiarse del espacio. También nos enseñaban la forma de preguntarle ciertas cosas al público, de tal manera que el mediador no entregara la información y el público la recibiera de manera pasiva, sino motivar al público con preguntas que lo hicieran participar activamente en la mediación.

¿En ese momento recibían el nombre de mediadores?

No, éramos guías: esa era una escuela de guías. Además, éramos un grupo muy interesante, porque había artistas, como Daniel Castro y María Fernanda Cardoso. En el Museo de Arte Moderno, en el área educativa, estaban trabajando juntas Carolina Ponce de León y Doris Salcedo. Y había una señora —no recuerdo su nombre— que hacía unos talleres fantásticos. Eran talleres para nosotros los guías, pero eran talleres de expresión corporal, algo de creación artística. […] Hicimos unos talleres fantásticos en la Casa de la Moneda. Claro, Daniel se debe acordar porque […] Daniel era como el guía estrella; tanto es así que después trabajó como coordinador del área educativa del Museo Nacional. Su enfoque siempre se inclinaba hacia la educación.

¿Hay alguna exposición o alguna obra que por algún motivo te haya gustado mucho mediar?

Mira, la de Eduardo Ramírez Villamizar me enseñó mucho, porque era una exposición de arte abstracto, geométrico abstracto. Cuando yo leía lo que escribía Marta Traba sobre él, cuando estaba leyendo las críticas y conociendo al artista un poco más a través de Marta Traba y otros críticos, leía que la obra de él era importante porque había optado —en un país con tanto trauma y tanta guerra— por lo abstracto, por no ser literal. Y que vivíamos en un país "descuadernado".

Ese día, cuando salí de la biblioteca por la escalera de arriba de la carrera cuarta —no de la quinta—, estaba a mediodía saliendo a almorzar y vi bajando unas tanquetas. Era la fecha de la toma del Palacio de Justicia. Ahí entendí en carne propia la opción del artista, porque él había optado por lo abstracto y lo geométrico como un refugio ante una realidad tan cruel como la guerra.

Esa tarde presenciamos la toma del Palacio desde el balcón principal de la Casa de Moneda, que era el balcón de la oficina de Carolina Ponce, porque Carolina migró también del Museo de Arte Moderno a la Biblioteca Luis Ángel Arango, donde la nombraron directora de artes plásticas.

Esa fue la exposición nacional…, y la internacional, la de Lieja, "Obras maestras del Museo de Lieja", porque yo nunca había visto en vivo un Chagall, un Picasso. Entonces, estar ante esas obras lo viví como un privilegio, y poder explicarlas al público y que después me aplaudieran era muy bonito, porque era como un alimento para el espíritu y para una persona joven en formación. Eso fue entre mis veinte y veinticinco años.

¿Cómo era el vínculo con la institución?

Era por contratos, pero no nos obligaban a pagar seguros, salud y pensión ni nada de eso, razón por la cual hoy en día no me voy a poder pensionar.

¿Hay algún espacio de la biblioteca que recuerdes con cariño?

Sí, donde hoy está la sala de acogida hay un módulo de recibimiento de los lectores. Ahí estuvo montada la obra de Ramírez Villamizar.

Ahora hay un gran centro que es como una isla de atención, pero cuando miras hacia allá hay unos espacios pequeños, otros puntos de atención. En

uno de esos funcionaba la sala didáctica de los niños. Pero ese sitio existe solo en mi memoria, porque ya el espacio está transformado totalmente, pero para mi memoria es muy entrañable…, y el gran corredor también.

Creo que estuve trabajando en ese punto. Era mi lugar fijo, donde me encontraba con la obra y con la gente. Eso es algo que no tengo el privilegio de tener acá ahora como directora: uno está más en la oficina pensando, ideando, creando, planeando, planificando, gestionando, y no está en sala en contacto vivo con la obra de arte y con la gente, que es tan lindo.

¿Actualmente asistes a recorridos guiados en algún espacio?

Sí, me gusta. En días recientes hicimos un laboratorio. Actualmente estamos adelantando un "Lab c. c.", un laboratorio de crítica colonial. Invitamos a colegas y a líderes de diferentes comunidades: afro, kamentsá, arhuacos, profesores del SensoLab de la Universidad Javeriana, estudiantes, colegas, la decana de la Javeriana… Hicimos un laboratorio muy chévere y ellos tenían que hacer una mediación. Nos hicieron un laboratorio de crítica colonial en la sala número dos del Museo, y fue muy interesante escucharlos en otra clave, más en clave de la imaginación de cada uno, desde su orilla, sobre lo que les suscitaba o no esa sala. Entonces, sí, me gusta escuchar a la gente. Y a veces, cuando hay que escoger un mediador o algo, yo lo escucho para evaluarlo.

¿Por cuántos años fuiste mediadora?

Cuatro…, cinco años.

¿Por qué dejaste de serlo?

Porque me gradué de la universidad y entonces empecé a buscar otro trabajo. Empecé a trabajar con Beatriz González como asistente de investigación, ahora en archivos y bibliotecas, buscando información sobre la historia de la caricatura en Colombia, sobre Pepe Gómez. Después empecé a dictar clases de arte en un colegio. A raíz de esa experiencia de ser asistente de investigación de historia de la caricatura en Colombia, me antojé de estudiar la maestría de historia. Entonces busqué la maestría en Historia en la Universidad Nacional, y empecé a estudiarla ya a finales de mi veintena.

¿Cómo crees que ese paso por la mediación marcó tu carrera profesional posterior?

Ese paso por la mediación, sumado a mi formación profesional como comunicadora social y periodista, me condujo a valorar la importancia del conocimiento compartido, comunicado y divulgado, no solamente por medio de un texto escrito —para un libro o para una tesis—, sino también mediante la oralidad, algo que hoy en día se relaciona mucho más con los saberes ancestrales y con la forma en que las comunidades transmiten, en sus ceremonias, rituales y en la vida cotidiana, la educación a los niños, los valores y el conocimiento.

Siempre me ha gustado hablar con la gente y comunicarme con ella. Creo que eso influyó mucho en tener una consciencia clara sobre la importancia de construir guiones museográficos en salas que realmente transmitieran los contenidos de manera clara y directa. Es decir, cuando uno escribe un guion museográfico debe hacer un esfuerzo porque les está hablando a todos los tipos de público. Eso implica bajar el lenguaje especializado, académico y encriptado, para transmitir la información de una forma clara y accesible.

¿Cuáles fueron los principales retos o dificultades que tuviste como mediadora?

Superar la timidez, por ejemplo, fue un reto personal. Y también la inseguridad, porque cuando uno es niño o joven suele ser muy inseguro: se está formando apenas y no tiene la experiencia de hablar en público. Claro, entonces, superar la timidez y la sensación de que el corazón se me aceleraba cuando tenía que hablar en público fueron dos de los principales desafíos.

¿Qué diferencia ves entre la mediación como era entonces y como es ahora? ¿Ves alguna diferencia sustancial o crees que esa palabra,* guía*, es apropiada para hablar del mediador de hoy?

Lo que pasa es que hablar de la mediación *antes* y de la mediación *ahora* es como si existiera una sola forma de mediar, y en realidad hay muchas formas de hacerlo, según la persona que esté a cargo. A mí, por ejemplo, en Santa Clara me encanta bajar y hablar con la gente, porque ese fue el motivo de mi tesis. Es un espacio muy propio para mí, y con toda la historia

que encierra ese espacio, casi que me siento clarisa;[8] después de tantos años ahí, me gusta mediar a mi manera, de acuerdo con lo que investigué.

Pero, por ejemplo, la semana pasada, en el marco del Laboratorio de Crítica Colonial, un guía del museo tuvo que acompañar la visita en una sala que yo investigué: la sala uno, la de imagen colonial. Yo realicé tanto la investigación como el guion científico y el curatorial; sin embargo, el guía no se apegó ni al guion científico ni al curatorial que escribí.

En mi época, uno sí estudiaba a fondo los contenidos. La mediación que él hizo fue distinta: pensada más para un público juvenil, de bachillerato, para niños y adolescentes. Fue una mediación más ligera, lanzando preguntas sobre las imágenes, sin ceñirse al guion. Se centró en las figuras más llamativas de la sala —los cristos y, sobre todo, las vírgenes— y formuló preguntas sobre lo que esas imágenes implican y sobre la experiencia del visitante al enfrentarse a ellas. En este caso, eran imágenes religiosas que también tienen un valor artístico.

Entonces, ahí se ve que hay muchas formas distintas de guiar. Antes era más "ser guía"; ahora la mediación es más lúdica y dinámica. Y también depende del grupo con el que se esté, porque no es lo mismo mediar con niños que con personas mayores.

¿Crees que la mediación genera algún tipo de conocimiento?

Sí, totalmente, claro, porque, como te decía, con la oralidad y con la tradición de los saberes ancestrales —que son orales— se transmite un conocimiento de forma menos fría, más cálida y afectiva. Hay una presencia: está mediando un ser humano, un ser humano que te mira, que hace un gesto, que se acerca a ti, que crea empatía contigo y que abre un diálogo.

¿Consideras que uno deja de ser mediador?

No, uno nunca deja de ser mediador… Bueno, quizá sí, el día que deje de trabajar en un museo, pero aun así creo que uno nunca deja de ser mediador. Es más, fuera de los museos también se puede mediar: si viajas a algún lugar y tienes conocimiento para compartir —ya sea sobre un paisaje natural

8 Las monjas clarisas son religiosas católicas de clausura pertenecientes a la Orden de Santa Clara.

con una cultura particular, una ciudad, su arquitectura o un monumento—, inevitablemente lo vas a compartir. Uno no se puede quedar callado, porque generalmente no todos en la familia o en el grupo de amigos han estudiado historia o historia del arte. Entonces, uno siempre va a tener esos "datos cocteleros" que es bonito ponerlos al servicio de un diálogo y de una motivación con otras personas, teniendo en cuenta también la experiencia del otro. Porque ¡qué mamera que uno se convierta en el acompañante de un viaje que va hablando y hablando, dando cátedra todo el tiempo! Eso puede resultar muy jarto para los demás. Por eso creo que en la mediación también son importantes los silencios y la forma en que se extrae información valiosa de los otros. Eso enriquece el diálogo y lo convierte en una experiencia compartida.

¿Cuando fuiste mediadora realizabas labores diferentes a mediar, a atender al público, a la guianza?

No, cuando fui mediadora en la Luis Ángel Arango, yo solo mediaba. A veces lo contrataban a uno específicamente para la mediación y le pagaban solo por eso. Pero de repente me convertí en mediadora de tiempo completo en la exposición de Ramírez Villamizar. Dejé de mediar cuando pasé a ser investigadora en el proyecto sobre Beatriz; ahí me tocaba ir a la hemeroteca a revisar todos los periódicos y a levantar fichas.

Después de ese trabajo empecé a trabajar en el tercer sótano de la Luis Ángel Arango, donde estaba toda la colección. En esa época, la colección estaba registrada en fichas de cartoncito guardadas en ficheros. Yo viví el proceso y fui parte del cambio, de pasar de las fichas físicas a la información sistematizada en el computador. Teníamos que revisar ficha por ficha, obra por obra, y estar en el tercer sótano porque era donde estaban las obras. Había que comparar directamente los datos de la ficha con las piezas.

Ese trabajo lo hice con Beatriz, una amiga que ya murió. Era como actualizar las fichas: las levantábamos en unos formatos y nos pagaban por cada formato. Eso fue hace 35 años. Yo tenía que llenar muchos porque debía sacar adelante a mi familia. Recuerdo que trabajábamos supersincronizadas y ordenadamente, y logramos producir un volumen grande de fichas que luego se entregaban a un digitador contratado aparte, para que ingresara la información al sistema. Eso fue después de ser mediadora.

¿Crees que la palabra* mediador *logra encerrar todas las labores que hoy hace un mediador en el museo?

Creo que el mediador es, exclusivamente, la persona que uno contrata para hacer mediaciones. Si alguien en el museo tiene un rol en el área educativa, administrativa o de coordinación, no debería llamarse *mediador*.

De hecho, en los museos que yo dirijo hay dos personas en el área educativa que hacen mediaciones cuando es necesario, pero yo no las considero mediadoras. Lo mismo pasa con personas del área de Curaduría que también realizan mediaciones, o incluso conmigo, que desde la dirección a veces hago mediaciones. Pero, para mí, los mediadores deberían llamarse *mediadores* únicamente cuando ese es su rol principal: mediar. Aquí no llamamos *mediador* a cualquiera solo porque, de vez en cuando, media.

¿Hay alguna diferencia entre mediador y educador?

Un mediador es un educador, aunque un educador también puede ser mediador. Sin embargo, un educador es algo más que un mediador, porque el mediador tiene un rol muy específico: mediar entre la obra expuesta en la sala y el público. Un educador, en cambio, puede estar más asociado a una educación formal, cumplir un rol institucional en una entidad educativa. Un educador puede ser un profesor universitario o un profesor de colegio. Ahora bien, los profesores pueden ser mediadores, pero no todos los mediadores son profesores. Los mediadores no necesariamente tienen que tener una carrera de magisterio: un mediador puede ser cualquier persona que tenga la voluntad de trabajar en ese rol.

De hecho, aquí tenemos el Laboratorio de Guías —que deberíamos transformar en Laboratorio de Mediación—, en el que participa gente muy diversa: desde guías de turismo hasta amas de casa, incluso abuelitas que buscan distraerse y aprovechar su tiempo libre para aprender y formarse como mediadoras. También llegan jóvenes, estudiantes que quieren trabajar como mediadores para ayudarse con algunos recursos y porque les parece una experiencia chévere; y todos ellos no necesariamente son educadores.

***¿Por qué se llama* Laboratorio de Guías *y no* Laboratorio de Mediación?**

Porque nos quedamos pegados con el término *guías*, que viene de la década de los ochenta del siglo pasado. Creo que tenemos que transformarlo.

Ese nombre se le ocurrió a un historiador que trabajaba aquí, y así se bautizó, y se ha mantenido con el tiempo. De hecho, nuestro laboratorio tiene muy buena fama. Nosotros no solo preparamos los contenidos sobre las piezas y los guiones de las exposiciones, sino que también enseñamos otros aspectos: las curadoras, por ejemplo, comparten cómo se hace la curaduría; las conservadoras dictan clases de conservación. Es decir, abrimos las entrañas del museo para mostrar cómo trabajamos, porque en las salas no siempre se ve todo el trabajo de tras escena: los aspectos administrativos o misionales, lo que sucede en las oficinas.

La diferencia de este laboratorio con las formaciones anteriores es que antes solo se enseñaba la exposición y su contenido. Ahora, en cambio, ofrecemos una formación más integral, para que quienes van a mediar conozcan también el contexto museológico de la institución en la que están, y eso tiene que ver con muchas más cosas que las obras de arte o el guion que van a mediar.

¿Crees que las personas que trabajan en un museo deberían ser mediadores alguna vez?

Sí, me parece que es muy importante, es clave, porque los museos se deben a la gente, y todo el trabajo que hacemos —sea cual sea el rol del funcionario o del contratista—, finalmente se dirige al público. Entonces, en la medida en que estamos en contacto con la gente, somos mediadores. Eso humaniza cualquier rol que uno tenga en el museo. De hecho, en los museos todos mediamos cuando es necesario.

Entrevista a William Alfonso López Rosas

11 de septiembre de 2025

¿Quién eres, qué haces, cuáles son tus estudios profesionales y cuál es tu rol actual en el mundo del arte y la academia?

Mi nombre completo es William Alfonso López Rosas. Nací en 1964, tengo 61 años y llevo vinculado, diría que casi de manera umbilical, al mundo

de los museos desde hace unas tres décadas y media o cuatro, aunque ahora mismo no tengo la cifra exacta.

Soy doctor en Arte y Arquitectura, aunque prefiero decir que soy doctor en historia del arte, ya que me gradué en esa línea de investigación en el doctorado de Arte y Arquitectura de la Universidad Nacional. También tengo una maestría en Historia del Arte. Estudié dos carreras: soy comunicador social y literato, con un título peculiar, pues pertenezco a las primeras cohortes de la carrera de Literatura de la Universidad Nacional, en Bogotá. Posteriormente el programa cambió la denominación a "profesional en Estudios Literarios".

Trabajo como profesor en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia desde hace casi veinticinco años, y también soy profesor en la Escuela de Artes y en la maestría en Museología y Gestión del Patrimonio, un programa de posgrado que creé junto a Edmon Castell y Marta Combariza. Yo participé desde los primeros momentos en este proceso, coordinando el grupo gestor del programa, justo después de retirarme del área de Educación del Departamento de Acción Educativa y Cultural del Museo Nacional, a inicios de este siglo.

En cuanto al lugar que ocupo hoy, es difícil de definir. El rol más visible y notable que he tenido fue el de director del Museo Nacional, entre noviembre de 2022 y marzo de 2024. Tras esa experiencia sentí una especie de "exilio museológico", porque volví a la universidad, mi casa y mi territorio natural, justo en medio de la crisis rectoral, un momento muy difícil de comprender y que me obligó a replantearme cuál era mi rol. Aún no lo tengo del todo claro.

Sin embargo, en las últimas semanas ha resurgido un tema que me es cercano y significativo: la Ley de Museos, uno de los grandes proyectos que lideré durante mi gestión en el Museo Nacional, sobre el que vengo pensando desde hace dos décadas, desde los tiempos en que conceptualizábamos la maestría en museología con Marta y Edmond. Teníamos claro que el programa debía transformar las condiciones de administración de los museos en Colombia, reconociendo su pluralidad y complejidad.

Durante muchos años he dirigido y producido el programa de radio *Museos en contexto*. También debo decir que he contribuido de manera sustancial a la formación de la primera generación de museólogos y

museólogas en Colombia, algo que he hecho con mucho compromiso y también con alegría. Me considero una persona alegre, pero al mismo tiempo rigurosa en mi compromiso.

Entonces, en este sentido no sé cuál es mi lugar. Antes era profesor.

Fui secretario técnico de la Alianza Colombiana de Museos, una plataforma que construimos desde abajo y que ha generado sinergias importantes con el mundo museístico, en paralelo a la maestría. No sé si llamarlo *activismo*, pero ha sido un trabajo profundamente dialógico, escuchando las necesidades de los colegas que trabajan en condiciones precarias, tanto en museos como en lugares de memoria. En este último campo, las condiciones son aún más duras, pues ejercer como trabajador de la memoria en Colombia implica correr un peligro: se apuesta la vida en esos escenarios.

Soy investigador de museos, actividad que disfruto mucho, aunque me queda poco tiempo para escribir todo lo que quisiera. También he trabajado como curador, otra faceta que me apasiona. Suelo decir que tengo una cuádruple militancia: soy padre, soy historiador del arte, curador y soy trabajador de museos, dado que no soy propiamente museólogo.

Como historiador del arte he desarrollado trabajos significativos, entre ellos el libro *Arte y disidencia política: memoria del Taller 4 Rojo*, un proyecto muy bello, y otro sobre Emma Araújo de Vallejo, que considero una contribución importante. Mi tesis de maestría, sobre la historia de la crítica de arte en Colombia, no llegó a publicarse, aunque fue fundacional en mi perspectiva como educador de museos. Más tarde emprendí mi tesis doctoral, sobre las tres fundaciones del Museo de Arte Moderno de Bogotá, en la que concreto y cristalizo una preocupación de largo aliento.

Soy lector de la obra de Pierre Bourdieu y de la sociología de la dominación; desde ahí oriento tanto mi trabajo de investigación como mi activismo museológico.

¿Fuiste educador, mediador, guía?

Fui guía, así se llamaba a finales de los años ochenta y principios de los noventa. Con el tiempo, al pasar de la práctica empírica a la reflexión, entendí que la categoría justa era la de *educador de museos*, y vindico esa noción en el campo de las definiciones internacionales. De hecho,

cuando en 2019 se debatía la definición contemporánea del ICOM, trescientos colegas y yo elaboramos un manifiesto del mundo vindicando la categoría de *educación*.

En cambio, el término *mediación* lo percibo problemático. Surgió como una forma de flexibilizar el rol del guía en las estructuras museales, pero creo que responde más bien a la instalación del neoliberalismo en el sentido común de las instituciones culturales. Esa noción diluye el quehacer de los museos: no hacemos mediación, hacemos educación plenamente. Y en Colombia es fundamental vindicar la categoría de *educación* en los departamentos museales. En Colombia, la historia de la educación en museos está por escribirse.

He estudiado el papel de los departamentos de educación, como el del desaparecido Museo del Siglo XIX, el del Museo de Arte de la Universidad Nacional en los tiempos de María Elena Bernal y María Elena Ronderos (donde se formaron Marta Combariza, Miguel Huertas y Carlos Riaño, entre otros), así como los departamentos de Educación del Museo Nacional y del Museo de Arte Moderno de Bogotá. Considero que estos espacios constituyeron una vanguardia pedagógica, porque, al mirar reflexivamente las relaciones de poder en el aula de clase, que en muchos sentidos han sido negativas en el contexto del aula escolar, en el museo hemos tenido la tarea de reinventarnos esa relación de poder. No quiero decir que no la haya: claro que la hay, pero no toda relación de poder es negativa. En este sentido, los departamentos de educación de este país han estado a la vanguardia pedagógica en el tema didáctico, de construcción, de aproximación a los diversos tipos de patrimonio, y en el mundo específico donde yo trabajé, de donde yo provengo, que suelo llamar *proletariado museológico*.

En los museos de arte moderno y contemporáneo, donde me formé como educador, durante la época de los ochenta y comienzos de los noventa, las preguntas giraban en torno al arte contemporáneo, un tema complejo en una sociedad marcada por la guerra y en la que el arte suele pensarse como un adorno, como un lujo y no como derecho, como una experiencia fundamental que no solamente brinda unas herramientas eruditas —como saber quién es Picasso, Beuys, Botero—, sino una forma experiencial de ver el mundo que es completamente antidogmática,

porque es reflexiva, crítica. Porque si hay algo importante en las artes contemporáneas se trata de un lugar, primero, lleno de placer; segundo, lleno de compromiso ético.

Los buenos artistas siempre actúan completamente comprometidos en ese universo: son subjetividades en juego que, cuando sitúan o entregan la obra al público a través del museo, por ejemplo, nos interpelan para que ejerzamos libremente nuestra imaginación creadora. Y eso me parece fundamental. Esa es la pepa dura de la educación en museos: la imaginación creadora, la construcción de sujetos políticos plenos que hacen ejercicio absoluto de su imaginación, de su sensibilidad, de su historia.

¿Crees que hoy en día la mediación sigue siendo parte del proletariado museológico? ¿Por qué pasa?

Totalmente. En Colombia, el mundo de los museos siempre ha estado atravesado por la precariedad, incluso en las instituciones más consolidadas. Eso ha hecho parte de las luchas, en el buen sentido, que mi generación realizó para mejorar esas condiciones. Hoy ustedes, los más jóvenes, ven esa precariedad, pero en el momento en el que nosotros lo hicimos era infinitamente más precario. Sin embargo, en los años ochenta y noventa esa precariedad no se vivía tanto como vulneración o vulnerabilidad, sino como un espacio de realización personal y profesional. En mi caso, me encontré a mí mismo en las salas del actual Museo de Arte Miguel Urrutia. Allí descubrí que debía ser educador, y encontré una felicidad profunda en ese trabajo. Hay un placer profundo, una pulsión enorme en hablarle al otro en un cara a cara igualitario y ofrecerle, abrirle un espacio de posibilidades.

Trabajé en la sección de Artes Plásticas del Banco de la República, en tiempos de Carolina Ponce, y luego, en los de José Roca. Éramos vulnerables, estábamos incluso por debajo de los vigilantes, y mal pagados, pero teníamos un escenario, al menos en esa burbuja de la sección de Artes, con personas muy brillantes y generosas que compartían con nosotros ese placer. Tanto José como Carolina fueron educadores de museos, nos entendían y nos daban un espacio, y luego entendí que eso no era lo normal.

Más tarde, cuando dirigí el área de Acción Educativa y Cultural del Museo Nacional de Colombia, me di cuenta de la jerarquización que viví

en el Banco de la República, que era muy compleja. Fue un espacio donde fui muy feliz, fui libre en muchos sentidos, donde me hice como persona y profesional, pero también era un espacio con unas estructuras muy fuertes.

¿Cómo llegaste a mediar?

Yo vivía en La Candelaria. La casa de mamá queda en La Candelaria, y era el único lugar al que mamá y sus hermanas nos dejaban ir…, porque éramos un hogar de tres mujeres a cargo de un montón de niños con papás abandónicos. Las tres mamás nos protegieron mucho, porque La Candelaria en ese momento vivía un proceso de deterioro social muy duro: había muchos inquilinatos y, además, tenía una fuerte presencia del movimiento guerrillero. Luego uno se va empezando a dar cuenta de que el M-19, por ejemplo, circulaba por ahí. De vainas yo no terminé ni en el monte ni en el hampa. No terminé en el monte ni en el hampa porque las tías nos cuidaron mucho, nos consentían muy amorosamente, nos protegían. El único lugar, de los pocos a los que podía ir, era la Luis Ángel Arango. Entonces, ahí me conecté.

¿Cuántos años tendrías?

Tendría unos doce años. Sí, yo estaba pequeño, cuando uno empieza a querer salir de casa. Tendría diez, once o doce años. Pero lo que pasa es que yo estudié becado en el Champagnat. En parte, la tía Alicia, que era la hermana mayor de mamá, nos ayudó, porque mi papá se fue y nos dejó abandonados a mi hermana y a mí. El esposo de la tía Ceci también los abandonó a mis tres primos, así que tengo una hermana en un estricto sentido, pero también están Mauricio —que es museólogo y realizador de cine—, Dani —que es ingeniero—, mi hermana Patricia —que es mamá profesional— y mi prima Olga —que vive en Estados Unidos y trabaja sobre todo en la industria turística y hotelera—.

Entonces, ahí me conecté. Yo iba sobre todo a la programación cultural de música clásica y de jazz, que era muy interesante. Abajo, donde hoy está la recepción de la biblioteca, había una sala de música que era maravillosa. Y por el otro lado iba a las exposiciones. Yo recuerdo la experiencia más clara que tengo, la más consciente, de ver un cuadro de Santiago… Se me olvida ahora el apellido… ¿Cómo era? Santiago

Cárdenas. *Enigmático*: un gancho tirado en una esquina, así como hiperrealista. Ese cuadro a mí…, pues toda la vida vuelvo sobre él. Yo siento que viendo ese cuadro quedé muy conectado, sin saberlo, a ese espacio.

Luego estudié literatura. Bueno, quise ser novelista, ese tipo de cosas. Estudiando Comunicación Social en la Tadeo entendí que en la Biblioteca Luis Ángel Arango estaba pasando algo más allá de que alguien colgara cuadros que yo en algún momento iría a ver. Había exposiciones que eran muy impresionantes. Ahora recuerdo mucho "Los hijos de Guillermo Tell", una exposición de jóvenes artistas cubanos que me dejó… y que, si no estoy mal, curó Carolina Ponce de León —tendría que revisar—. Eso fue poco antes de entrar al grupo de guías del Banco.

Entonces, ahí me di cuenta… Ahí vi por primera vez a Beatriz González hablando, hablándole a un grupo de chicos y chicas, que yo entendí que eran sus alumnos, entre comillas. Poco después, algunas compañeras mías entraron al grupo de estudio de Beatriz, y me enteré de que ella estaba haciendo la investigación sobre la caricatura en Colombia, y les ayudé a ellas sin estar en el seminario propiamente, pero les ayudé a muchas de ellas —por ejemplo, a Pilar Sinisterra y a Mónica Vivas, que estaban en ese grupo— a hacer las fichas, para lo cual tuve que meterme al archivo del siglo XIX para hacer fichas de la caricatura y a aprender sobre el tema. Y eso para mí fue muy potente, porque la vivencia que yo tenía de la carrera de Comunicación en la Tadeo era realmente catastrófica: eso era casi un circo, con dos o tres profesores. Era de muy mala calidad, y yo era muy ñoño.

Una parte importante de ese momento, ya cuando tenía, qué sé yo, dieciocho o diecinueve años —había salido del colegio—, era el campus de la Universidad Nacional. Pues yo iba a clases de metido, de metiche, porque había compañeros míos del Champagnat que habían entrado a Ciencias Humanas, a Filosofía, a Antropología, y me invitaban porque sabían que yo me encarretaba con esas cosas. Entonces, sí, muchas veces me metía a clases sobre filosofía alemana, literatura francesa, esas cosas que se veían allá; uno llegaba y se sentaba y escuchaba mientras fumaba muchos cigarrillos.

Entonces, creo que ahí se dio el primer punto. Pero, concretamente, ¿cómo entré al grupo de guías, al grupo de la sección de artes plásticas?

Fue cuando estaba cursando Literatura. Yo pertenecía a la primera cohorte que arrancó en el año 1988. Yo tendría veintidós o veintitrés años, ya no recuerdo con exactitud. Mis compañeros de cohorte eran todos muy grandes, y además, muy bohemios.

Coincidencialmente, tenía amigos en Artes Plásticas, en Artes y Arquitectura, y allá me la pasaba, al otro lado del campus. Y estando allá conocí a muchos muy buenos amigos que hoy son grandes artistas, hombres y mujeres. Por ejemplo, Connie Camelo, que vivió en Canadá, y otras personas que incluso también estaban en el grupo, en los cursos que dictaba Doris Salcedo en ese momento en la Universidad, en ese momento de reforma curricular.

Entonces, como yo hablaba tanto, estaba perfecto. Me la pasaba leyendo… No sé, era una especie de facilidad, porque la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Nacional en ese momento era muy bella, realmente los estudiantes estaban ahí todo el tiempo. Los talleres eran talleres, eran casi una segunda casa: la gente se quedaba a dormir. Bueno, eso era un lugar de sociabilidad impresionantemente rico en medio del olor a trementina, a óleos y marihuana, todo mezclado. Y en esa sociabilidad, en algún momento —ya no recuerdo si me lo presentó Gabriela Salamanca o Patricia Torres, bueno, alguno de ellos, alguna de ellas— en ese momento conocí a Jaime Cerón. Estando allá hablamos mucho sobre arte.

Cuando entré en Literatura asistí a muchas clases de Historia del Arte. Ahí vi clases como estudiante oficial o como asistente: clases con Ivonne Pini, con Germán Rubiano. Pero paradójicamente nunca recibí clases de Álvaro Medina, a quien luego leí mucho. Su trabajo *Proceso del arte en Colombia* fue esencial para mí cuando empecé a trabajar como profesor de Historia del Arte en la Tadeo y en los Andes.

Entonces allí —no recuerdo quién fue— alguien me dijo: "Está abierta la convocatoria para ser guía en la Luis Ángel Arango". Y a mí eso me pareció como… "Es para mí". Creo que fue Connie quien me dijo esto: "Es que cuando tú hablas sobre mi pintura me haces ver cosas que ni yo misma había pensado que había puesto". Pero yo no sé de historia del arte contemporáneo; no llego ni a Picasso: soy un ignorante redomado.

De todas maneras, me presenté. Fue un concurso muy exigente, una prueba. Había mucha gente, sobre todo de los Andes, de la Nacional; también muchos artistas. En la prueba había que identificar cien diapositivas —era un carrusel— con el autor, la fecha, el título, lo más que se pudiera. Luego había que escoger una de esas imágenes y hablar sobre ella el mayor tiempo posible, y después presentar un texto. Eran como tres fases. Si uno pasaba la primera… Creo que fue así.

En la primera parte creo que no identifiqué ni diez imágenes. Decía solo las cosas más evidentes. Recuerdo que entre las imágenes que identifiqué —porque en ese momento estaba leyendo *Las palabras y las cosas*, de Michel Foucault— estaba *Las meninas*, de Velázquez. Y escogí esa obra para hablar sobre ella.

Resultó que, por tiempo, fui la persona que más habló sobre una imagen. Las otras personas hablaban muy poquito: un minuto, dos minutos. Había muchos nervios, entre otras cosas porque Jaime Cerrón estaba al frente —era como el coordinador—, y también Germán Martínez… —ya no recuerdo si Humberto Junca estaba ahí— y, por supuesto, Carolina. Ella hacía caras y, bueno…, en esa situación uno está en una posición vulnerable.

Lo único que hice —recuerdo— fue exponer la tesis, la forma o como Michel Foucault lee *Las meninas* al introducir su libro. Y luego presenté un ensayo sobre la obra de arte y la semiótica. En ese momento yo pertenecía a un grupo extracurricular de amigos y amigas que estábamos estudiando semiótica contemporánea. Ese era un tema herético en la carrera de Artes en la Nacional, porque la mayoría de los profesores eran marxistas, sociólogos, materialistas… y de otras corrientes.

Bueno, creo que entré por esas dos cosas. Y para mí, ese es un punto de quiebre, marca un parteaguas: un antes y un después.

¿Cómo fue tu primera mediación? ¿cómo te sentiste?

La primera vez, la primera exposición que tuve que guiar fue una muestra antológica del fotógrafo de guerra Robert Capa. Esa exposición se instaló en una salita que está en el tercer piso de la Luis Ángel, casi sobre el auditorio. Para esa exposición yo estudié toda la historia de la fotografía, el reporterismo de guerra, la biografía de Capa. Y la primera vez que me tocó hablar, quedé paralizado.

¿Cuánto tiempo fuiste mediadora ahí?

Desde el principio de los noventas hasta el año 2000. Fueron como ocho o nueve años.

¿Y cómo era la relación con la institución? O sea, ¿te contrataban por exposición?

A destajo. Nos pagaban por el número de guías de visitas que hacíamos, y que teníamos que firmar y registrar. A ninguno de nosotros, a nadie, le pagaban el curso de preparación. Eso no existía. Nosotros nos lo inventamos.

¿Más allá de la prueba de ingreso, hubo una formación interna?

No, porque era una cosa muy espontánea; pero luego, muy colegiada. En mi caso particular, la forma como fuimos cristalizando el seminario de autoformación —así se llamó— estaba muy ligada al modelo del seminario alemán de los profesores de filosofía de la Nacional; particularmente, al de Bernardo Correa. Porque algunos de nosotros, los que veníamos de la Nacional, entendimos que ese formato era muy poderoso. En ese formato, el profesor —y aquí nuevamente hablamos de relaciones de poder y relaciones pedagógicas— no era la autoridad que da el discurso, que expone el contenido, sino la persona que modera y modela el debate, y que genera, adicionalmente, una especie de estatuto del debate.

Ese elemento sería muy importante para ese seminario de autoformación y para el modelo que luego creamos en el Museo Nacional. Arrancó cuando yo entré, en abril del 2000, al Museo Nacional. El curso de formación de educadores de museos del Museo Nacional —que ya tiene casi veinticinco años de creado— surgió de ahí.

¿Cómo era nuestra relación? Teníamos una salita donde nos dejaban estar. Nos protegía mucho Carolina, y luego, José. Pero en realidad armamos muchas *peleas*. Fuimos dando unas peleas pequeñas, aunque para nosotros eran muy importantes. Rotaron muchas personas, pero en promedio éramos quince o dieciséis personas. Por ejemplo, a ese grupo pertenecieron Paula Matiz, y también Nadia Moreno, que hoy es profesora en la Universidad Nacional, sede Medellín.

Entonces, nuestra relación era muy desestructurada. Pero como te digo, era muy interesante, porque Carolina, y luego José, era muy flexible.

Además, ambos entendían que si bien no nos estaban ofreciendo un escenario laboral óptimo, nos estaban brindando un escenario de formación muy potente. Entonces entendí, por ejemplo, cómo era el diseño museográfico; allí empecé a entender qué significaba, y comencé a leer sistemáticamente sobre educación museal.

Por ejemplo, el seminario… ¿Cómo apareció el seminario de autoformación? El director de la Biblioteca permitió que nosotros, ese pequeño círculo de personas, sacáramos libros a nuestra casa en una época en que la Biblioteca aún no ofrecía ese servicio. Y no sé si eso fue lo que inspiró la decisión de extender ese servicio a todos los usuarios, porque hasta ese momento en la Biblioteca se formaban colas y colas de personas que iban a las salas de lectura.

¿Cómo fue la creación de las guías de estudio del Banco de la República?

Ese elemento sería muy importante, y otro que también sería muy importante fueron las guías de estudio. Esa fue una pelea muy importante que dimos. Antes no existían, no. Nosotros empezamos a imaginar las guías de estudio porque, cuando llegaban los profesores de colegio, de primaria o secundaria, a nuestras salas de exposiciones, quedaban en la luna. Como te digo, tuvimos una exposición, una programación increíble de arte contemporáneo en una ciudad con unos niveles muy deficientes de acceso a la cultura, y en muchos sentidos, ese arte contemporáneo era muy hermético para la mayoría de las personas.

Entonces, esa exigencia pedagógica, que también era ética, y hoy la veo como política, siempre nos hacía responder a la pregunta *¿Por qué el Banco de la República invierte una gran cantidad de dinero en traer esas cosas de arte contemporáneo de Francia, de Alemania?* Esa pregunta en realidad la contestábamos nosotros, no la institucionalidad, la curaduría, y la respuesta probablemente estaba en circuitos sociales muy privilegiados de esta ciudad y del país, pero en el terreno, con el público de la Biblioteca y de esas salas de exposición, éramos nosotros quienes teníamos que responder. Entonces, la exigencia que nosotros nos poníamos era muy fuerte.

¿Qué tipo de estrategias pedagógicas utilizaban?

Nos inventamos muchas cosas: las visitas guiadas "al alimón", la escritura de los guiones, la configuración de estaciones, estrategias que son

didácticas y al mismo tiempo teatrales. También entendimos muy rápido, por ejemplo, que ser guía de museos era como ser una especie de actor, un actor callejero. Es una *performance*.

Y algo que es muy importante, pensando en el tema de la autoridad, es que el profesor…, los fundamentos de su autoridad en el aula de clases, son otros. Los mecanismos de disciplinamiento —para volver sobre Foucault— eran otros. En el caso de los guías, el problema era, digamos, cómo instalar la autoridad. ¡Ah, es que eso es un guía! Además, en ese momento, en el imaginario de la gente culta, los guías de museos pasábamos por charlatanes. Para nosotros esa era una meta que debíamos superar, y eso implicaba, incluso, pegarnos unas estudiadas tremendas.

¿Cómo era la relación con otras áreas del museo?

Era muy bonito. José y Carolina nos sentaban con los curadores, nos metían en ese cuartito donde nos reuníamos, y ahí nos sentábamos con los curadores cubanos, con los neoyorquinos, con los franceses, con los españoles, con esas gentes que hacían esas cosas. Y nos sentábamos a que nos explicaran, a que nos dieran una especie de abecé de la exposición.

Y ahí aparece otro elemento que es muy importante: la estructura de las exposiciones, que la exposición es un lugar de conocimiento, un lugar comunicativo, un lugar semiótico donde se dicen cosas con los objetos y con el espacio. Esos principios que hoy son como verdades de a puño, moneda corriente, en ese momento para nosotros eran como grandes descubrimientos, y descubrimientos que nos permitían problematizar en gran medida lo que estábamos haciendo en ese escenario.

¿Alguna anécdota particular que quieras contar?

Una anécdota para que te des cuenta de cómo era la relación de ese grupo: todos éramos descachalandrados, andábamos repobres. Siempre tratábamos de vestir lo mejor que podíamos, pero básicamente lo que hacíamos era tratar de ser muy brillantes, muy locuaces y retóricamente muy eficaces. Entonces, controlábamos mucho nuestros tics corporales…, ese tipo de cosas que uno va aprendiendo con el oficio y que luego, la siguiente generación heredaría ya como un aprendizaje teórico que se cristaliza en otras cosas: una institucionalización.

Para nosotros, ese fue un periodo muy afortunado, muy poderoso, porque el gerente del Banco era Miguel Urrutia. Cuando él venía, nos escuchaba. Él venía a nuestras visitas guiadas, venía con sus hijitos, luego con sus nietos, con sus nueras, con sus hermanos. Y ahí hay dos anécdotas que son muy importantes.

En todo ese tiempo nosotros nos dimos cuenta de que los vigilantes de las salas de exposición tenían una formación muy precaria. Teníamos problemas complejos porque muchos de ellos eran muy jóvenes, y a veces entraban niñas muy lindas, y entonces intentaban tocarlas, situación que era muy problemática. Entonces, desde esa época nosotros empezamos a decir: "Los vigilantes de las salas de exposición del Banco de la República no pueden ser personas con una formación muy elemental: tienen que tener un poquito más de formación".

Y algo sobre lo que insistimos fue que no vistieran de caqui, o sea, con el uniforme de vigilante, sino que usaran *blazer*. Eso, y otras cosas, empezaron a darle una dignificación a su rol. Además, pedimos que nos permitieran hacerles visitas guiadas a ellos y ellas.

Todo eso era iniciativa del grupo de mediación. Miguel Urrutia nos ayudó porque él venía a vernos, y nosotros hablamos con él como hablamos con un profesor de la Nacional, porque además él tenía ese espíritu. Era un investigador económico, un historiador del sindicalismo, un tipo increíble. Ojalá toda la élite y la clase política de este país fuera como él: viviríamos en otro país.

Entonces, Miguel Urrutia nos escuchó, nos atendió. Otro asunto en el que hicimos causa común con él fue que los vigilantes y el área de Seguridad no nos dejaban sentar a los niños en el piso. Nos decían: "¿Cómo puede ser posible?". Entonces Miguel dijo: "Hagamos una visita ya. Invitemos al jefe de seguridad del Banco y a su esposa, y en esa visita ustedes hagan sentar a esos niños en el suelo". Esas cosas fueron muy bonitas.

Y la última anécdota con Miguel Urrutia ocurrió cuando él ya estaba terminando su presidencia. Él llegó un día a nuestro seminario de autoformación, que era los lunes por la tarde. Todos los lunes nos veíamos ahí, sagradamente, como a las tres de la tarde, "hasta que san

Juan agachara el dedo",[9] y nos la pasábamos leyendo, discutiendo, programando…, haciendo muchas cosas.

Y un día llegó él con sus dos asistentes y golpeó. Cuando entró Miguel Urrutia, yo me sorprendí y me dije: "¡¿Qué?!".

—Dr. Urrutia… ¿Cómo le va, Miguel? —A lo que él respondió:

—William, vengo a tu seminario de autoformación.

—Claro, Miguel, siga. Siga, Dr. Urrutia —respondí yo.

—Es que es muy bueno, me han dicho que es muy bueno.

—Bienvenido, siga —le dije.

—¿Y ustedes se sientan en estos banquitos? —preguntó Miguel.

Entonces empezó a darse cuenta de que estábamos allá, en un rincón que era muy chévere. Era precario, pero para nosotros lo era todo, porque podíamos cerrar la puerta y hablar fuerte, e inventarnos cosas, como talleres de manitas creativas, que eran muy difíciles de hacer en la lógica del Banco, porque no se podía chorrear nada… Bueno, todo lo que había que hacer, todo, hasta cosas más sofisticadas, como la guía de estudio dirigida a los profesores, porque para nosotros era clave, allí las realizábamos.

¿Y esa guía se entregaba únicamente a los profesores?

No, la guía de estudio se empezó a repartir a todo el mundo, pero nosotros teníamos un paquete especial, porque tampoco nos permitieron hacer lo que luego se haría en el Museo Nacional: las jornadas pedagógicas dirigidas a docentes de primaria, secundaria, bachillerato y universidad en Bogotá. Eso no existía. Cómo operaba: eventualmente del área, digamos, de información, nos remitían profesores, y lo único que nosotros podíamos entregarle era la guía de estudio. Y con la guía de estudio les sugeríamos actividades a los profesores. Para nosotros era muy importante, por ejemplo, la bibliografía; la bibliografía era clave. Y todos los libros que citábamos estaban en la Biblioteca, de tal manera que los profesores los podían sacar y podían fotocopiarlos. Y sugeríamos cosas, las que se podían, considerando la situación tan precaria, pero se hacían.

9 La expresión "hasta que san Juan agache el dedo" significa que algo nunca sucederá o durará para siempre, ya que san Juan Bautista está inmortalizado en el arte con el dedo apuntando hacia el cielo, y esta pose es inmutable. Se usa para indicar que se esperará indefinidamente a que algo ocurra, aunque la probabilidad de que ocurra es prácticamente nula.

Tú me haces ver que más allá de la labor de mediación, de hacer recorridos, hacían muchas más cosas.

Hacíamos muchas cosas. Luego, en un seminario que se hizo unos diez años después, sobre los grupos de guías, yo hice una afirmación en la que hoy sigo creyendo profundamente: los grupos de educadores de museos son grupos de poder, de "un poder vulnerable", como diría Marta Combariza, un poder muy vulnerable pero que es al mismo tiempo un gran poder, un poder vital, un poder con una pulsión de vida ligada al placer visual, al placer del cuerpo cuando recorre un espacio simbólicamente denso, que es lo que ocurre cuando entramos en una exposición. Eso es lo que estamos movilizando.

Si alguien habla de esa dicotomía —templo versus foro de la museología de los años setenta—, yo diría que sí, que es un lugar simbólicamente denso, y eso es muy poderoso en términos pedagógicos, creativos y políticos. Sí. Entonces, sí, hacíamos muchas cosas, pero siempre por el borde: nunca eran oficiales ni institucionalizadas. No teníamos nada de eso. Teníamos la confianza y la complicidad de Carlos Betancur, que en ese momento era el museógrafo, luego de Luis Fernando Ramírez, y también de José Roca, que siempre fue muy generoso, alguien de una gran sensibilidad. Y como siempre, en el Banco las relaciones son muy jerárquicas, pero en ese espacio, en ese pequeño espacio, no había esas jerarquías.

José venía de la Nacional; había estudiado Arquitectura. Con Beatriz González era otra la relación: ella era la maestra, siempre lo fue… Con ella se creó un lugar muy bello; fue un momento muy particular y seminal en muchos sentidos.

El ambiente era muy desjerarquizado, y las discusiones eran fuertes, no voy a decir que no: eran apasionadísimas, eran incluso vehementes con Jaime —yo entré cuando él era el coordinador de nuestro grupo—. Con Jaime se daban unos debates tremendos, pero eran unos debates que, aunque fueran tremendamente vehementes, incluso bordeando la pugnacidad, eran muy afectuosos, porque había una complicidad muy grande entre todos y todas, y ese era un lugar en el que todos estábamos aprendiendo. Además, todos nos admirábamos y nos compartíamos los *tips*: "Oye, mira, hoy me funciona esto, hoy me funciona esto otro". Y uno compartía descubrimientos que hacía en las imágenes. Era un espacio muy generoso, muy generoso. Eventualmente llegaba gente competitiva,

y aunque realmente no nos dejaban hacer muchas cosas, allá, en el último rincón del Banco de la República, estábamos realizándonos y descubriéndonos. Eso era muy importante. Por eso, yo recuerdo mi tiempo de mediador como un momento muy feliz.

¿Hacías otras cosas aparte de trabajar en el Banco?

Hacía de todo. Profesor, cuando empecé a trabajar. Fue mi primer puesto en serio. Me lo dio Jaime Cerón cuando fue rector de la Academia Superior de Artes de Bogotá. Yo fui el secretario académico llamado por Jaime. Pero incluso ahí no dejé de hacer visitas guiadas. Dejé de hacer visitas guiadas cuando entré como profesor a la Nacional, en 2000.

¿Existía la posibilidad de seguir siendo guía?

Sí, habría sido posible… Porque además eso no tenía contrato. Para mí era un lugar feliz: yo era feliz y aprendía montones. Si había un lugar en el que trabajar fuera un reto intelectual, un reto en todos los sentidos, era ese.

¿Quiénes estaban ahí?

Casi todos eran chicos y chicas de la Nacional, de Literatura. Luis Noriega, que hoy es un escritor muy mencionado, estaba Miguel Manrique, que también es otro escritor importante, y había otras personas que estábamos estudiando. Empezamos a estudiar a Umberto Eco, sobre todo a él, y así empezamos a encontrar la semiótica visual, a Omar Calabrese y a otros autores, que a mí, teóricamente, me dieron la entrada al mundo de la historia del arte y me permitieron entender la crítica de arte. Allí encontré una de las definiciones que más me gustaron, y sobre la cual hice mi tesis de maestría: *La crítica de arte en el Salón de 1899*. Fue una cosa super-mega-erudita. Y la idea apuntaba precisamente al hecho de que la crítica de arte es un ejercicio público del discurso sobre el arte. Y, en muchos sentidos, la visita que yo guiaba, en ese modelo, era un modo de entender la crítica de arte.

¿Alguna exposición o lugar que recuerdes con cariño?

Muchas, muchas. Yo tengo en mi hoja de vida todas las exposiciones que acompañé en ese momento, pero, a ver, ¿cuáles? Hubo una muy maravillosa por las imágenes con las que relaciona la exposición con la colección del

Museo de Arte de São Paulo. Ahí, por primera vez, yo vi una imagen de Van Gogh, imágenes de Picasso. Esa exposición fue muy bella. También la exposición sobre las vanguardias rusas de la Galería de Arte Tretiakov, ¡uy, esa exposición fue maravillosa!

Una exposición para mí fundante, con la que entendí qué era un museo, fue la que se abrió en el año 1996 con la colección de arte del Banco de la República, en la sección de la Hemeroteca Luis López de Mesa, donde estaban todos los periódicos. Ahí se hicieron las diez salas. Esa exposición la curaron Beatriz González y Darío Jaramillo. Ahí entendí qué era un museo.

Esa exposición me permitió definirme luego como historiador del arte, historiador del arte colombiano. Esa exposición para mí fue impresionante. Es decir, para mí, marcó un antes y un después. Si no estoy mal, fue en el año 96 —no sé: la memoria ahora me falla—. Esa exposición me hizo comprender los casi cuatro siglos de arte que estaban allí, asistir con asiduidad, y casi con obsesión, a las visitas de Beatriz, empezar a trabajar autor por autor, imagen por imagen. Todo eso condujo al libro que luego, en 1998, haríamos con Miguel Puentes.

Sí, hay que conocer los espacios en otro momento, en otro contexto. Pero recuerda que en las clases de museología, de historia de museos, yo he insistido mucho en que uno no conoce un museo hasta que hace, incluso, la historia de sus exposiciones permanentes. Hay algo que siempre falla en Colombia: ¿cuántos museos tienen espacios permanentes? El MAMM [Museo de Arte Moderno de Medellín], el Museo del Oro, el del Banco de la República, el Museo Nacional, el Museo de Antioquia, y pare de contar. Pero, además, la exposición permanente es como una especie de… No es un libro propiamente dicho, pero es un lugar muy importante para los profesores, para el sistema educativo en general y la escuela-museo. Eso es fundamental.

Todas las salas de exposición me han marcado profundamente. Es decir, cuando voy a ese lugar, voy a mi territorio. Yo lo puedo decir así, muy tranquilamente: ese es mi territorio. Ahí yo me hice y conozco al detalle tanto el Museo Nacional como las salas de exposiciones del Banco, pues pasé por ahí…, y he pasado cuarenta años de mi vida como educador de museos, como profesor universitario y luego como

funcionario de museos, y como educador de la primera generación de museólogos y museólogas de este país.

Aunque suene un poquito rimbombante, yo ahí fui sujeto político pleno, sujeto del discurso, sujeto del arte, de la historia.

¿Retos, dificultades?

Todos. Eso era muy difícil, insisto: las nuevas generaciones de jóvenes, en el presente (2025) vienen con algo que se ha inventado que puede parecer muy evanescente, todavía muy precario, pero es que antes no había nada. Ahora, existe, está ahí, es algo dado que llega y está.

Había todo tipo de dificultades, sobre todo en el oficio, en el trabajo, en el día a día de trabajar. Eran los retos de incomprensión del Banco de la República, del área de Seguridad del Banco para con nuestra actividad. Eso no lo entendían, era muy difícil. Y claro, como éramos sujetos subalternos frente a esas áreas, era muy difícil tener voz allá. Yo no era funcionario propiamente dicho del Banco, del Ministerio de Cultura ni del Museo. Yo era un contratista.

Y de hecho, hasta el día de hoy, el director del área de Educación del Museo Nacional no tiene un cargo: sigue siendo un contratista. Lo mismo pasa en el área de Comunicación y lo mismo incluso en las curadurías. Sí, no hay eso. Los museos que tienen eso son muy excepcionales en el país: el Museo de Arte Moderno de Medellín, el Museo Universitario de la Universidad de Antioquia, el Museo de Antioquia, el Museo del Oro y los museos de arte del Banco. Son muy contados.

¿Por qué son contratistas y no son de planta?

Es la pregunta que intentamos responder o superar con la Ley de Museos. Lo digo después de estar pensando cuarenta años metido en los museos.

Te doy una respuesta que parece una tesis, sí, extremadamente teórica. Este país ha estado en guerra sesenta, setenta años, ochenta, qué sé yo. Y uno de los primeros elementos que produce la guerra es la amnesia colectiva. La amnesia colectiva es producida de muchas maneras. El olvido colectivo, por ejemplo, entre otras cosas, se evita cuando las instituciones de la memoria, las instituciones que cumplen la tarea

de construir las memorias —los museos, los archivos, las universidades— son potentes y activas.

En las clases de museología para *dummies* siempre pongo un ejemplo: pregunto qué hay entre el Capitolio y la Casa Blanca en Washington. Todo el mundo dice: "Oye, el obelisco". No, en esa zona hay muchos museos. Y son museos que producen y soportan un imperio. Ahí, los museos, en el lugar de la memoria, son fundamentales.

Incluso con todo lo que Trump ataca ahora a la Smithsonian, cuando uno ve con lupa la configuración institucional de la Smithsonian se da cuenta de que son instituciones imperiales, que están articuladas al poder imperial, pero que tienen un *ethos* autonómico muy determinante, y que por ello no son meramente funcionales al Trump de turno, pues han construido una institucionalidad muy poderosa fundada sobre las colecciones, el estudio de las colecciones, el desarrollo de la ciencia.

El único museo de Washington del cual he visitado su reserva es el Museo de Historia Natural. Y, literalmente, esos dos grandes galpones que tiene en Maryland son el Arca de Noé, y no solamente en términos de que ahí está un patrimonio biológico mundial, sino de que ahí cada uno de los curadores de colecciones y asistentes de colecciones tiene una red mundial superconectada de especialistas en todas las especies, sapos, plantas…

Ese poder que, claro, está fundado en la ciencia imperial, en todo lo que ustedes quieran que pueda interpretarse como colonialista, no lo tenemos en Colombia: aquí los museos siguen siendo un lujo, un lugar para la distinción social de cierto circuito. Los museos siguen siendo el cuarto de san Alejo de la cultura. Los museos siguen siendo otra cosa. Entonces, no tenemos ese tipo de instituciones: la guerra nos ha impedido generar una política de memoria y una institucionalidad fuerte de la memoria.

Entonces, tenemos instituciones tremendamente precarias. Casi no hay registradores de colecciones, incluso en las universidades. Es algo que no se puede entender de forma compleja.

¿Uno deja de ser mediador?

No. No se deja de ser mediador, como no se deja de saber montar en bicicleta o manejar un carro. Para mí, mi identidad de profesor sale de

ahí. Y creo que soy buen profe, creo que soy eficaz, en el mejor sentido de la palabra. No sé… Tú has sido alumna mía, tú me dirás.

Los profesores que no han pasado por una sala de museo no tienen un sentido dramático. El sentido dramático del discurso académico es fundamental para atraer la atención de los chicos y las chicas, sobre todo ahora que tenemos 20 000 competidores: los *tiktokers*, los *instagrammers* y esas cosas, que además han destruido la capacidad de concentrarnos durante una hora y media o dos. Ese es un reto tremendo, pues en dos minutos un alumno pierde la atención que necesita un profesor.

Soy educador. Y sigo pensando que soy educador.

Entrevista a Jaime Cerón

17 de septiembre de 2025

Lástima que se haya muerto Marta Combariza, porque ella fue pionera en ese ejercicio. Marcela Combariza y Marcela Tristancho hicieron parte de la primera cohorte, y también estuvo María Elena Ronderos, que ya falleció.

Marta implementó un proyecto que se llamaba "El museo: un aula más en la vida cultural de los escolares", desarrollado en el Museo de la Universidad Nacional. La idea era construir herramientas pedagógicas y didácticas en torno al arte contemporáneo, en conjunto con los profesores de colegios públicos. Fue un proceso complicado, porque los docentes muchas veces necesitan que ese tipo de proyectos les genere algún rédito económico —ya que están mal pagados y tienen mucho trabajo—, pero aun así salieron experiencias interesantes que lograron visibilizarse.

La propuesta no se limitaba a los museos de arte: la idea era que "el museo fuera un aula más de la vida cultural", aplicable a museos de ciencia, de historia o de cualquier otro tipo. Además, buscaba sacar a los niños de las aulas y habituarlos a ver el museo como un espacio abierto, posible, con otras herramientas de aprendizaje. A corto plazo se lograron efectos interesantes, pero la falta de incentivos o créditos para los maestros los desmotivó a continuar. La intención inicial era que fuera un proyecto de mediano alcance.

Esa experiencia se repitió más adelante, con otro espíritu, auspiciada por el Ministerio de Educación. La muestra final, realizada en el Museo, se tituló "De afectos y desafíos" y giró en torno a metodologías de enseñanza artística. Se trataba de un curso de formalización y apoyo a la formación permanente de docentes en artes. Las sesiones eran todos los sábados, de ocho de la mañana a una de la tarde, con tres profesores y tres profesores asistentes. El curso se organizaba en módulos: uno sobre la imagen, otro sobre diseño y otro sobre expresión. Duró alrededor de tres años, siempre con el mismo grupo, e incluyó a profesores de colegios tanto públicos como privados.

A lo largo del proceso se desarrollaron múltiples herramientas que podían ser apropiadas por cualquier docente para trabajar temas como el cuerpo, el género, el espacio doméstico, la ciudad o los objetos, entre muchos otros. Yo fui profesor asistente de ese curso y también asistí a algunas sesiones abiertas de "El museo: un aula más", y gracias a ello conocí a Marta y a Marcela. Marcela, de hecho, también fue profesora asistente en ese curso.

¿Cuál es tu rol en el mundo del arte en este momento?

Soy Jaime Cerón Silva y, en este preciso momento, hago parte del equipo curatorial de la Bog25, la primera Bienal Internacional de Arte y Ciudad de Bogotá, que se denomina "Bogotá: ensayos sobre la felicidad". He estado trabajando en este proyecto durante un año, y hasta hace unos meses también me desempeñaba como curador de arte del Museo Nacional.

¿Qué estudiaste?

Yo estudié Artes Plásticas, con profundización en escultura, y luego cursé una maestría en historia y teoría del arte. Aunque completé los estudios, nunca me gradué… Debería estar muy preocupado [risas].

¿Cuándo fuiste mediador? ¿Cómo llegaste a este mundo?

Digamos que comencé de manera bastante azarosa, porque no creía tener capacidades para un intercambio verbal con gente que no conocía, ya que soy muy tímido. Pero cuando estaba en cuarto semestre, mi profesora de Introducción al Grabado era la directora del Museo de la Universidad Nacional: María Elena Bernal.

En el primer semestre no me había atrevido a entrar al Museo, porque no sabía para qué era o para quién era. Finalmente, me animé y descubrí que estaba abierto para todos, especialmente para los 30 000 estudiantes de la Nacional. Cuando tuve a María Elena como profesora, empecé a hacerle muchas preguntas, y continué yendo asiduamente al Museo. En esa época las exposiciones se rotaban cada mes —algo que hoy sería imposible por razones estratégicas y de costos—, así que vi muestras de enfoques muy diversos.

En 1988, ya en cuarto semestre, ella fue mi profesora de Introducción al Grabado. Como yo le hacía preguntas constantemente sobre el Museo, me compartía folletos, me daba invitaciones para inauguraciones, y al finalizar el semestre me propuso presentarme a un proceso de selección para ser monitor del Museo. Ese cargo lo pagaba la Facultad de Artes —no el Museo—, porque se entendía como una práctica académica. Eran unas seis horas semanales y era remunerado.

Me presenté justo cuando se cerraba la exposición antológica de David Consuegra, el diseñador gráfico. Hicimos una serie de intercambios y análisis, y finalmente quedé seleccionado. Así empecé a trabajar en el Museo. Allí acompañé procesos de conservación preventiva —algo completamente nuevo para mí—, e incluso de curaduría, un concepto del que ni siquiera había oído hablar en esa época. También apoyé el programa académico del Museo y las visitas comentadas o guiadas. Mi rol era hacer la introducción al museo para estudiantes de todas las facultades. Me volví tan visible que todo el mundo me saludaba en la universidad porque me conocían de esas primeras visitas.

Acompañaba también las visitas de artistas y curadores, las grababa y luego hacía las transcripciones. Hace poco se publicó una que encontré: la visita comentada de Beatriz González a su muestra antológica de 1990. La editorial Tangrama, junto con Casa Reigner, hizo un facsímil del catálogo con la transcripción de esa visita y un texto contextual. El Museo perdió las grabaciones y los textos, pero yo los había transcrito a máquina de escribir: entregué el original y me quedé con la copia en papel carbón. Fue una experiencia muy formativa, porque me permitió sumergirme en saberes que la Facultad de Artes no ofrecía.

Luego, cuando hubo un bache de exposiciones, la directora del Museo me involucró en el proceso de selección y montaje de la colección

de gráfica. Fue excepcional, porque ella normalmente no permitía que nadie interviniera en las salas. Yo estaba ya en sexto semestre, y aun así tomó en cuenta algunas de mis ideas. Esa experiencia fue increíble.

Estuve tres años en la monitoría, que fue prorrogada gracias a ajustes administrativos. Ya en noveno semestre, en 1991, la Biblioteca Luis Ángel Arango abrió una escuela de guías y me invitaron a participar en el proceso de selección. Se había inaugurado la exposición "Los hijos de Guillermo Tell", curada por Gerardo Mosquera. Fue muy explosiva en su momento, porque mostraba arte cubano contemporáneo, algo muy poco visto aquí.

La exposición ocupaba varios espacios —salas principales, la casa de atrás, diferentes niveles—, así que una visita guiada era casi como una procesión. El ejercicio de selección reunió a unos treinta aspirantes: nos entregaron los textos de la exposición, y la prueba consistía en introducir la muestra frente a la directora del área, Carolina Ponce de León. Yo hice mi intervención, ella me preguntó qué más diría, respondí, y finalmente me dijo: "Tú empiezas mañana. Ya te puedes ir".

Entramos unas seis personas. En esa época no había tantos espacios, no había una colección permanente montada —no sé si se hace mediación allá ahorita—, pero si uno hace mediación a la colección y a las muestras, necesita un ejército de gente. En esa época solo hacíamos mediación en exposiciones temporales; eso era manejable con nuestro número. Pero cuando empezaron a abrir más espacios, ya no dábamos abasto.

¿Quiénes más estaban?

Germán Martínez y Manuel Romero —el del restaurante Mini-mal—. También estaba Miguel Huertas, pero él ya hacía parte del equipo; Luz Elena Caballero y un literato de la Javeriana. Entonces se creó el grupo ahí, pero con el tiempo algunos empezaron a asumir otros trabajos. En ese momento, Carolina me designó como coordinador del equipo de mediación, y organizamos otra convocatoria pública. Fue entonces cuando llegó William López, y también una amiga muy cercana a él, psicóloga, que lamentablemente falleció…; ahora no recuerdo su nombre.[10]

10 Más adelante aclara que el nombre es Gisela García.

¿Cuánto tiempo fuiste mediador antes de pasar a ser coordinador?

Tal vez un año, pero yo venía de estar tres años en el Museo. Entonces, creo que esa experiencia, viniendo de esas otras, fue importante. También hacía talleres de creación en el Museo de Arte de la Nacional, apoyaba labores de conservación preventiva, los trabajos académicos y de proyección pública de cursos y demás. Y en ese entonces, al estar en un entorno académico, uno recibía el nombre de *monitor*. Era monitor porque hacía talleres, visitas comentadas, apoyaba labores de conservación y labores expositivas. Tenía como seis horas de dedicación pagas, que no es tan común para un mediador, porque normalmente pagaban por visita realizada, no por las sesiones de estudio. A partir de ese periodo conformamos un nuevo equipo.

Llegó el desafío de hacer la mediación de la muestra "Ante América". Era la primera exposición sobre América Latina concebida desde el sur, y ahora se ha vuelto mítica, pues ya tiene más de treinta años de haber sido realizada. Obviamente, eso implicaba cambiar muchos "chips", porque los autores que sustentaban tanto a los artistas como a los curadores eran voces con miradas poscoloniales o decoloniales, que planteaban una fuerte resistencia a las interpretaciones noratlánticas de la historia, de la teoría, de las concepciones culturales y de los cánones formales. Entonces nos tocó hacer un estudio de alrededor de seis meses, algo singular, para revisar, junto a Rachel Weiss, la otra curadora de la exposición, a autores como Néstor García Canclini, Jesús Martín Barbero, Gerardo Mosquera y, por supuesto, la misma Carolina Ponce de León.

Se trataba de leer y discutir todos los textos que dejaban, con enfoques muy distintos a los habituales. Acá, normalmente, la manera de acercarse a las obras, los adjetivos y las estructuras analíticas era muy diferente. Fue como ponerse en otro tono. Y, en ese periodo de tiempo, yo ingresé como asistente de estudio de Doris Salcedo.

¿Qué otras cosas hacías además de trabajar en la Luis Ángel Arango?

Yo estaba de jefe de mediación, y en ese momento, cuando llevaba trabajando como año y medio, Doris Salcedo me recomendó para que me invitaran a participar en el proceso de selección, porque ella era profesora mía. Cuando me gradué, ella me invitó a ser su asistente cuando se montó

"Ante América". Entonces empecé a trabajar con ella en "Ante América" en la casa de enfrente. Ahí montó *Atrabiliarios*, y ahí propuso que fuera su asistente permanente, y lo hice por un año y medio más.

Pero realmente había una cosa que no sé si ocurre ahora. Claro, el mundo del arte era menos profesional que en este momento, entonces, muchas veces los mediadores terminábamos siendo asistentes voluntarios del montaje de obras, porque, a pesar de que no nos pagaban nada, era interesante, era divertido, era novedoso.

Entonces, como la mayoría eran artistas —aunque no todos, porque estaba también Gisela García, la amiga de William López—, muchos terminamos siendo asistentes, y varios se volvieron casi montajistas profesionales, porque era otro conocimiento. Creo que ese ejercicio de mediación implicaba encontrar muchas aristas diferentes en las prácticas artísticas, buscar muchos canales de conexión heterogéneos, porque la gente reacciona a cosas muy distintas.

Hay que reconocer que no todo el mundo es sensible a un relato histórico-artístico: mucha gente se distrae y se aburre; tampoco todo el mundo es sensible a una aproximación solamente material o sensitiva. Entonces, había que buscar muchos caminos distintos, y de hecho, como éramos pocos, nos tocaba hacer muchas visitas por exposición, así que intentábamos nunca repetir la misma, sino que, intuitivamente, buscábamos un acercamiento diferente.

A veces funcionaba muy bien; a veces, no tanto. Era chistoso: había gente del público que me quería pagar [risas], y yo tenía que decirles que ya me estaban pagando. Una vez una familia me invitó a almorzar; unos niños de un colegio distrital querían invitarme a una gaseosa. Otras veces la gente se dispersaba; recuerdo que un celador nuevo me regañó porque yo estaba hablando muy fuerte. Yo tenía carné y me tocó decirle que yo trabajaba ahí [risas].

Era muy divertido. Pasaban cosas extrañas, especialmente con el arte contemporáneo, porque muchos códigos museológicos se trastocan o se subvierten con algunas obras, y eso altera las percepciones.

Con la exposición antológica de Débora Arango, que se hizo en el Museo Botero —la sala más amplia que tenía el Banco en esa época—, había una sala (ahora, si uno entra y toma a la derecha después de la *Mano*, de

Botero, es la tercera sala, larga).[11] Allí estaba toda la serie de prostitutas de Débora. En un fin de semana largo, en el que yo estaba de turno, una de esas sillas institucionales de cuero negro se partió. Era la silla de la esquina, donde a veces se sentaban los cuidadores de sala, porque debían estar mucho tiempo de pie. Para no ser tan inhumanos, buscaron en la bodega del todero, debajo de la escalera, y apareció una silla de comedor antiguo, de terciopelo, con el tapiz un poco ajado. La pusieron en la esquina, y ahí se sentaba la vigilante. Yo llegué con un grupo de gente —la vigilante no estaba—, y mientras yo hablaba de los prostíbulos, todos estaban fascinados mirando la silla. Juraban que venía de un prostíbulo [risas].

También pasó algo curioso en otra exposición, "Por mi raza hablará el espíritu". De hecho, fue un equívoco: ese era el eslogan del Ministerio de Cultura mexicano, pero alguien lo interpretó como el título de la exposición, y se quedó así. Era una muestra mexicano-colombiana, con artistas muy contemporáneos, y para el público adulto resultaba difícil de procesar. Si bien había obras disruptivas, seguían siendo pinturas; pero esta otra muestra incluía más video, más instalación, cosas rituales con códigos más opacos, y eso desconcertaba.

Una vez, ahí mismo, llegó un grupo de niños; eran familiares, con edades muy diversas, desde cinco hasta doce años. Yo había terminado mis turnos, pero querían un recorrido. La muestra implicaba cruzar la calle, y lo raro fue que me fui solo con ellos. Cinco niños pasando de un lado al otro de la calle, durante más de dos horas. Al final, terminé sentándolos en el suelo. No tenían obstáculos porque no tenían referentes previos sobre qué era arte; sobre todo los más pequeños, que simplemente veían lo que había, sin filtros. Fue interesantísimo conversar así, instalados en el suelo.

Uno de los más chiquitos me preguntó por qué me vestía como un payaso. En esa época yo me vestía de manera muy singular [risas]. Entonces les pregunté qué era para ellos un payaso y por qué yo no podría vestirme así.

La noche cayó y, por fin, llegaron los papás. Yo ya pensaba que me iba a tocar adoptarlos, porque había pasado horas con ellos. Fue muy

11 Se hace referencia a la sala 5 del primer piso del Museo Botero.

particular, sobre todo porque yo no trabajaba con niños, y me sentía torpe para hablarles: hablo rápido, uso términos enredados. Pero fluyó. Sentados en el suelo, al final del recorrido, fue increíble.

En esa misma muestra pasó otra anécdota, esta vez con gente del "mundo del arte", que también tiene sus bemoles. Miguel Ángel Rojas había escogido una sala… ¿Qué habrá ahora en esa sala? Está encima de la *Mano*, de Botero, en el segundo piso.[12] Como esa casa tenía ventanas, por dentro estaban cerradas con una pantalla negra. Entonces, cuando uno veía, parecía que la ventana estaba abierta, pero en realidad no lo estaba: estaba tapada. El negro impedía ver hacia dentro. Por dentro tenía *drywall* y, para el espacio anterior, se había puesto un pendón del mismo tamaño de las ventanas, exactamente igual. Esa ventana estaba abierta porque había quedado algo ahí de la muestra anterior.

Miguel Ángel llegó muy tarde en la noche, así que nunca vio la luz del día. El montaje era una especie de capas de diferentes tipos de arena —de río, de mar, de montaña—, con muchos colores. Tendría unos 15 cm de espesor. Él hizo la estructura de la pieza del mismo tamaño de la ventana, y se veía como un espejo. Enterró unas mil velas de sebo, hechas con grasa animal, en la arena y las encendió hasta que quedaron huecos. La pieza resultaba superenigmática: había, además, una piedra con moho y una especie de pieza precolombina. Era una situación casi sagrada, como del periodo prehispánico y, a la vez, posterior.

Pero claro, cuando vio la obra de día, la luz era brutal. No había forma de poner una pared falsa, porque se dañaría la pieza, que ya estaba instalada. Se dieron cuenta de que la tela negra que habían quitado la estaban usando para pintar cosas encima, con spray negro y demás. Entonces decidieron volver a poner la tela negra; quedó perfecta en el hueco de la ventana y tapaba. Y, claro, no se veía una pieza plana, sino que tenía variaciones.

Cuando llegó la gente del mundo del arte a la inauguración, estaban maravillados con la "pintura" de Miguel Ángel Rojas, convencidos de que era lo más sofisticado que había hecho en su vida. Yo decía: "¡No! Esa 'pintura' es un trabajo museográfico del montaje. La obra de Miguel Ángel es lo que está en el piso".

12 Hace referencia a la sala 6A del segundo piso del Museo Botero.

Hay muchos chistes, como el balde que ponen en un pedestal y la gente se queda mirándolo, y el balde es de la empleada del servicio.

¿Ustedes podían estar en todo ese proceso de montaje?

Depende. Como no había gente profesional, a los que teníamos experiencia nos llamaban y nos pagaban. En el caso de Doris, yo trabajaba más o menos veinticuatro horas con ella, porque el montaje era muy complejo. Otros compañeros trabajaron con varias piezas, porque esa pieza de Doris debía estar finalizada en una semana, o incluso en un mes: complicadísima. Entonces sí, era muy interesante, porque uno podía hablar en otros niveles con los artistas.

Digamos que, antes de "Ante América", la preparación para una exposición temporal consistía en leer el texto del catálogo —si lo había, porque no era común—. Si existían fichas expandidas del artista, se leían. Casi nunca había investigación. En esa época tocaba con medios análogos: si no había revistas sobre el artista, no había forma de encontrar nada.

Entonces, cuando venía el curador al montaje, era clave tener una sesión de dos o tres horas para hablar con él, para que nos contara lo que no estaba en los textos. Y, si venían artistas al montaje —que no siempre venían, o no venían todos—, era importante sacar una cita con cada uno. Por eso, cuando Beatriz González hizo la muestra del Premio Luis Caballero —que fue la exposición que inauguró esa casa como sala en 1991—, ella nos contó todo el proceso relacionado con su ejercicio. Luego nos dedicó como ocho horas, fascinada, para hablarnos de todo lo que había hecho. Pero era un nivel muy somero de conexión. Ya después, cuando comenzaron los cursos más amplios, se multiplicaron las fuentes y empezó a ser un poco más profesional el tema. Entonces ya había más voces: aparecieron museógrafos, no solamente curadores, y comenzaron a generarse más capas.

Creo que el ejercicio de trabajo como mediador —desde la Universidad Nacional hasta acá, que en total fueron como ocho años— me formó más para el trabajo que la misma maestría.

¿Cuánto tiempo estuviste en el Banco de la República?

En el Banco, seis, y en la Nacional, tres. Empecé en 1989 y terminé en 1997. Fueron nueve años.

¿A qué exposición le tienes un particular cariño?

Obviamente, "Los hijos de Guillermo Tell", porque fue una exposición difícil, compleja, heterogénea. Yo era muy joven, pero me dio la posibilidad de entrar a este mundo; fue la primera cuando llegué a la Luis Ángel Arango; a las otras llegué de manera muy orgánica, ya que tenía a la directora del Museo como profesora mía, y le preguntaba de todo, todo el tiempo, sobre el Museo.

¿Cuál fue la primera exposición que mediaste en el Museo de Arte de la Universidad Nacional?

Fue una de Luz Elena Castro, que era fotoperiodista, y era un reportaje sobre Londres. La segunda fue la muestra de la colección gráfica… Mentiras, creo que la segunda fue la de Luis Camnitzer. Hubo una muestra muy bonita allá, y luego una de arte conceptual alemán. Esas eran desafiantes para el público, aunque, bueno, como era gente universitaria, más joven, resultaban distintas de lo que normalmente había en el Museo. La de gráfica fue más fácil.

Una muestra que me tenía muy emocionado fue la de Negret, Ramírez Villamizar y Feliza Bursztyn. Pero se canceló en el montaje: estaba por inaugurarse y quedó la sala vacía. Hay un catálogo —tengo un ejemplar—. Fue una cosa rarísima, algo que casi nunca pasa: ellos se pelearon; tenían una relación compleja.

¿Qué crees que fue lo más difícil, lo más retador de haber sido mediador?

Es fundamental romper ese discurso crónico de acercamiento a los proyectos, porque cuando uno ensaya lo que va a decir, no es convincente. Ese es un reto importante: tratar de mantenerse relajado frente a lo que pueda pasar, ser muy perceptivo al público.

En la Nacional tuve un grupo de gente increíble. Eran personas que habían sido profesionales, pero ya estaban jubiladas y tenían un club de actividad cultural: iban a ver teatro, música y demás. ¡Qué gente tan interesante! Tenían dudas supernovedosas, preguntas increíbles, fantásticas. Yo tenía como 20 años, y ellos, entre 60 y 65. Eso fue inolvidable. Allá lo masivo era la inducción cada semestre para toda la universidad: era todo el día, cada hora un grupo distinto de gente, durante toda una semana.

¿Qué fue lo que más aprendiste de ti mismo en ese proceso de mediación?
Aprendí que puedo ser recursivo. Por ejemplo, hoy en día, si me hacen una pregunta muy aguda o muy compleja, yo diría: "No sé". Pero en ese momento me parecía un pecado decir *no sé*, así que encontraba la manera de responder algo, un equivalente, aunque no conociera exactamente lo que me estaban preguntando. Muchas de las preguntas más corchadoras eran básicas: dónde nació, en qué año nació…

¿Hoy en día asistes a recorridos guiados?
No, me siento superincómodo, porque me veo reflejado en el mediador y recuerdo cuando era chiquito y estaba haciendo un recorrido por "Los hijos de Guillermo Tell" un domingo. Vino Doris Salcedo con su marido, y ella muy amablemente se salió de la sala. Claro, si se quedaba presente, yo me podía intimidar. A mí me genera incomodidad que haya alguien que crea que sabe más del tema. Y también me incomoda tener que empezar y luego salirme, sea porque tengo una cita, o porque no me gusta lo que está diciendo o porque no quiero intimidar.

¿Cómo eran las sesiones de estudio cuando se volvieron más formales?
Eran todos los lunes, toda la tarde, y ya las pagaban. Estaban asociadas a la programación del año, pero no eran para una muestra puntual, sino para revisar ciertos autores, revisar temas curatoriales, revisar autores que tenían puntos divergentes respecto a la historia del arte. Por ejemplo, lo que sería el posestructuralismo norteamericano, autores como los historiadores críticos alrededor de la revista *October*. Eso era un reto.

También había autores de la antropología, de la historia, algunas cosas psicoanalíticas… Era un poco ese giro epistemológico de considerar otros ángulos analíticos: no solo la estética, sino mirar la antropología, la sociología, la etnografía, etc. Y discutíamos diferentes asuntos: a veces eran debates muy acalorados, a veces no.

Ahí comenzó a unirse José Roca, que había llegado como nuevo jefe de área. Pero José era arquitecto, había hecho una maestría o una especialización en museografía, pero no había hecho estudios en historia del arte, ni en crítica de arte ni en curaduría. Sin embargo, por ser arquitecto y tener formación en museografía, tenía una pregunta grande sobre qué es el museo.

Con él fue muy interesante, porque en ese grupo hizo sus primeros borradores de textos, dio sus primeras charlas —que no eran buenas—, pero tuvo la posibilidad de que lo confrontáramos. Le decíamos, por ejemplo: "No te escuchamos bien" o "cuando citas a alguien, debes decir el nombre completo, porque suena erudito y desagradable nombrar a un autor sin presentarlo". Para él fue muy formativo.

¿Crees que la mediación puede generar conocimiento?

Sí, claro. En el Museo Nacional se estaba implementando —gracias a William López, básicamente— una transformación hacia un centro de ciencias. Uno de los retos era que la investigación, que estaba en cabeza de los equipos de curaduría, tenía que transversalizarse museológicamente, porque todos los equipos del Museo generan conocimiento y todos debían tener proyectos de investigación: el grupo de educación, el de conservación, el de registro…

Todos pueden tener proyectos de investigación, pero hay que mirar cómo se articulan, cómo se financian y cómo se alinean. Porque yo sé que uno puede estar investigando cosas fundamentales para el quehacer: por ejemplo, en historia, estudiar una moneda; en etnografía, una pieza artesanal del siglo XIX. A través de las líneas que tiene el museo, había que mirar cómo priorizar para que no fueran como peras y manzanas, sino que se generara un avance en conjunto de los diferentes grupos.

Pero como hubo tantos cambios de dirección, no sé en qué quedó eso. Lo que sí es claro es que la mediación es un campo de conocimiento y debe ser sistematizado por medio de la investigación.

¿Desde que estuviste en esos espacios hasta hoy, sientes que cada área del museo va por su lado?

Un poco, sí. Es que en muchos museos no hay museólogos…, bueno, en la mayoría. Creo que un aporte fundamental de la museología es entender que una cosa es el guion científico, otra, el guion curatorial, y otra, el guion museológico.

El guion científico es pura discursividad: es el trasfondo de ideas que sirven para hacer un proyecto, pero que el público nunca va a ver. Y si lo ve, se va a aburrir, porque son puras citas. El guion curatorial, en cambio, ya tiene cierta estructura: unos núcleos de texto, unos ejes, unas piezas que se desarrollan

discursivamente. Lo que planteábamos en el Museo era que el guion curatorial no fuera la segunda instancia —como se hace convencionalmente—, sino que fuera posterior a un proceso de construcción con el área educativa, con el área de Registro, con Comunicaciones. De ese modo, el guion curatorial ya reflejaba esas otras dimensiones. Y cuando se construía un guion museológico, entonces sí recogía todos los componentes alineados.

No se trataba de que cada quien hiciera lo suyo y al final se juntara todo, sino de llegar a un verdadero trabajo integrado. Claro, el problema es que eso toma tiempo: hablar, escuchar, alinear... Toma mucho más tiempo de lo que un museo suele estar dispuesto a invertir. Pero los proyectos que alcanzamos a hacer bajo ese giro museológico sí tenían otro sentido. Eran otra cosa.

Al comienzo dijiste que cuando estudiaste en la Universidad Nacional no tuviste ningún acercamiento al mundo de los museos, aparte de tu experiencia directamente en el Museo de Arte de la Universidad.

No, nada. Ni a la museografía, ni a la museología, ni a la curaduría. No existía. De hecho, ni siquiera la gestión. Uno no sabía cómo aplicar a una convocatoria; se moría de miedo. Había gente que tomaba detalles artísticos de la obra en fotos en blanco y negro, y pues no pasaban. Y si el jurado no entendía, pues imagínate: "Esto qué es, ¿una pintura, una escultura, un grabado?". Y con cien proyectos encima, no había chance.

¿Consideras que uno deja de ser mediador?

A mí como que me sale a veces sin proponérmelo. Comento cosas y luego me digo: "Yo no estoy llamado a esto". Pero no creo que uno deje de ser mediador, así como uno no deja de ser espectador jamás. Me parece que el mediador es como la siguiente fase de ser espectador: cuando uno complejiza esas experiencias y las hace públicas. Porque la crítica es otra cosa.

¿Todo profesional del arte debería tener una experiencia como mediador?

No sé si sea para todo el mundo, pero convendría al menos intentarlo: participar en un taller, en un laboratorio cerrado, aunque no sea de cara al público general. Tuve una experiencia muy interesante en la muestra de Luis Caballero, que fue la primera exposición de lo que hoy en día es el Museo Botero. A los mediadores nos hicieron un proceso de formación

que consistió en un laboratorio de *performance* con María Teresa Hincapié. Duraba cuarenta horas: una semana entera, todo el día.

Comenzamos el lunes, cuando el Museo estaba cerrado, con un laboratorio de quietud, lentitud y repetición. El lunes fue relativamente fácil porque estábamos solos. Pero del martes al viernes lo hicimos con público: dificilísimo. En ese entonces todo era tan precario que no creo que haya quedado registro. Tal vez en la Luis Ángel haya algo, porque ahí tomaban fotos de todo, había contratos, había documentos.

Éramos ocho personas. Estábamos descalzos, con sudadera y camiseta, quietos o caminando de un lado a otro durante seis horas. Muy performativo. No sé si ahora sería tan fácil que eso pasara, porque hoy en día los artistas cobran por todo, muchísimo dinero, no tienen tiempo, ya no es tan voluntario.

¿Qué hace hoy un mediador?

Una vez transitada la caracterización del perfil de la/el mediadora/or y recuperada su memoria a partir de las voces de "mediadoras/es de otros tiempos", resulta pertinente dilucidar una cuestión fundamental: ¿qué labores desempeñan hoy en día las personas a las que en este texto denominamos *mediadoras/es*?

Antes de adentrarnos en las once secciones que integran el siguiente capítulo, titulado "Auscultar", extendemos una invitación a recorrer el universo de la mediación a través de las experiencias, aproximaciones y definiciones que las/los veinticuatro mediadoras/es participantes en este libro compartieron al reflexionar sobre su propio ejercicio. Convidamos a las/los lectoras/es a explorar de qué manera sujetos provenientes de diversas disciplinas y oficios convergen y dialogan en los espacios expositivos.

Trascendiendo la ejecución de recorridos guiados, estas personas expanden percepciones, artifician el encuentro, abren umbrales y conectan con la realidad; tejen vínculos y propician intercambios emocionales de saberes; comparten, alientan, despiertan la curiosidad, decodifican, dinamizan e improvisan; ofrecen sencillez y capacidad resolutiva; son

puentes, puntos de convergencia e incluso voces que resuenan en los afectos. En ocasiones, actúan como "toderas/os" y, en última instancia, son quienes sostienen el museo o el espacio de arte.

Acercar el museo a las personas

Darling Molina: La mediación crea vínculos entre el museo y las personas, acercando sus historias e intenciones. En lugares como Ciudad Bolívar, donde los museos suelen ser lejanos, mediar implica tejer lazos con lo propio y reconocer resistencias cotidianas. Es un ejercicio crítico y de aprendizaje que reivindica derechos culturales y construye comunidad desde la autoconstrucción.

Más allá de conocer el museo y conocer el discurso de cada pieza, de tener ciertos conocimientos y habilidades, creo que, finalmente, lo que hace la mediación es acercar el museo, la intención del museo, a las personas.

En Ciudad Bolívar eso implica un reto grande, pero además un campo vacío, por decirlo de alguna manera. Las personas que habitamos en el sur de la ciudad difícilmente conocemos museos, porque están en el centro, porque nuestro capital cultural y nuestras prácticas culturales van hacia otros escenarios, porque están lejos, porque son coloniales, están aburguesados. Nuestro centro es otro: El Tunal, San Francisco. Cuando hay espacios culturales, giran en torno al fútbol, a las cometas, a cosas más populares y cercanas.

El lugar de la mediación es crear vínculos con estos espacios culturales e históricos, que en el caso del Museo de la Ciudad Autoconstruida es una historia contemporánea, porque Ciudad Bolívar es una localidad muy joven y tiene una historia de la que una se siente parte. Y lo maravilloso de Ciudad Bolívar es que los habitantes hacemos parte de su construcción —por eso la autoconstrucción—. Además, se construyen resistencias cotidianas.

Entonces, la labor de la mediación también constituye un lugar muy crítico, según mi experiencia. Finalmente, en una localidad como Ciudad Bolívar —donde el acceso a los derechos es tan difícil, o la infraestructura pensada para garantizar los derechos culturales de las personas

es tan mínima, donde, si existe infraestructura, es porque la gente la ha pedido—, que exista un museo me parece una vuelta de avanzada. Esto lleva la discusión a que hay que reconocer que las personas que habitamos en el borde también tenemos derechos culturales y también merecemos que haya un espacio donde se cuenten nuestras historias, donde se expongan nuestras identidades y las formas en las que habitamos y los modos como hemos construido la ciudad. Y ahí la labor de la mediación es superpotente…

Uno aprende mucho mediando… Es un proceso de vincular, de construir vínculos alrededor de los escenarios y los derechos culturales, pero también es un escenario de confrontación y aprendizaje.

Ampliar percepciones

Camila Cristancho: La persona que media es una figura que profundiza en lo que está aconteciendo en el lugar: ¿qué hago con eso?, ¿cómo lo modulo?, ¿cómo lo acomodo? Lo moldea para luego transmitirlo a otras personas. Es un médium en el sentido de ser un puente de interpretación y comunicación, un medio. Nos hemos encontrado con personas de todo tipo, un montón de personas, de personalidades, con diferentes niveles de conocimiento, gente que es público del arte y gente que no, gente de todas las edades… Entonces, ¿cómo adaptar eso que sé y que quiero transmitir?, ¿cómo creo ese diálogo, ese puente, esa conversación y esa escucha? Es muy interesante escuchar, nos hemos dado cuenta de que mucha gente quiere ir a hablar, a opinar. Entonces, en ese ir y venir de la palabra y la escucha, ¿cómo llego al mundo de esa otra persona?

Dar vida a los espacios

Nicole Arias: Yo siento que la persona que se encarga de mediar tiene muchas funciones; no es solo una acción, sino muchas. Una función es la comunicación, la acción de mediar entre las personas que constituyen el público; otra es la manera en que se comunica; también es la persona

que resuelve problemas: pasan muchas cosas en el museo, como que se puede dañar una pieza, y si es fin de semana y no hay personal de museografía, quien resuelve debe ser el mediador; también es la persona que está abierta a resolver las múltiples dudas que se plantean, pero además es la persona que debe hacer actividades, buscar la manera de que sean accesibles y llamativas, escuchar a servicios generales y a vigilancia, intentando no cargarse de los conflictos internos.

Pero también es la persona que, al fin y al cabo, da cuenta de lo que está pasando dentro del museo: es quien se relaciona con las otras áreas, que muchas veces no son tan receptivas como la persona mediadora. Siento que un mediador le da vida al espacio. Muchas curadurías no hablan por sí mismas, y si no está el mediador, es muy difícil comprenderlas.

Improvisar

Laura Guerrero: Los mediadores siempre estamos en escenarios donde debemos improvisar: no sabemos realmente con quién vamos a hablar, si vamos a hablar o no, de qué se trata todo. Creo que esa es una de las características que determinan el ejercicio de la mediación: improvisar y estar listo para improvisar. Puedes leer mucho de la historia del artista, de la exposición, de todo, pero al final las personas que van a mandar la parada de lo que va a pasar son los visitantes. Me parece que uno debe tener eso en cuenta para hacer un buen ejercicio: uno no puede imponer su conocimiento, sino dialogar para dejar que las cosas vayan pasando.

Reconocer los tipos de público

Alexis Forero: Reconocer al público es esencial: estudiar previamente a los visitantes permite construir el diálogo. Los tipos de público que tenemos en el espacio son muy importantes en el sentido de que uno estudia previamente cuando ve a un público, cuando sabe que va a llegar cierto grupo. La documentación y el estudio previo siempre son importantes, pero siempre surge esta pregunta: ¿Cómo hago que esto que yo sé lo entienda este público?

A mí siempre me funciona conectar con la realidad actual y, dependiendo de las edades, adaptar la información a una forma dinámica de contar las cosas. Por ejemplo, hoy tuve un público en el que había un niño de cuatro años y un señor de 65 años. El señor asentía con la cabeza cuando yo hablaba del Bogotazo, pero el niño se veía muy interesado cuando yo describía las formas y hacía gestos exagerados con mi expresión corporal. Ahí noté que cuando yo hacía eso, el señor se desconectaba un poco. Entonces, se trata de jugar con esas reacciones del público en el momento en que uno está contando las cosas: ¿Cómo hago para que no se desconecte ni uno ni otro?

Soltarse y dialogar con los visitantes

María Isabel Téllez Colmenares: Creo que en museos pequeños los mediadores hacen de todo. Al comienzo sentía una incomodidad total. Una, como historiadora —yo soy historiadora del arte— tiende a estar muy sola y a hacer su trabajo sumergida en los libros, en la escritura. Yo nunca, en toda mi vida, fui muy sociable ni muy de hablar con mucha gente. Entonces, claro, primero creo que es algo muy común, en general, como en todos los que llegamos a la mediación por la historia o la historia del arte: uno se siente hiperincómodo, se pone rojo, se pone supertenso.

Pero a medida que uno va haciendo esto más seguido, comienza a soltarse, a hacer más preguntas al público, a tratar de involucrarlo más. Entonces se va haciendo un poco más natural todo el proceso.

Artificiar el encuentro

Ana María Cortázar: El mediador es el artífice del encuentro. Me parece muy bonito… Lo que uno busca es conectar y compartir. Uno no solamente da información—porque esa no es la idea—, sino que propicia que las personas cuenten cosas, para lo cual hay que crear un espacio dialógico, de intercambio. Por eso creo que la mediación es clave.

Hay algo fundamental de lo que casi no se habla, y es que en la mediación existe un papel investigativo muy importante, y eso casi no

se reconoce. Uno no llega al museo sabiéndolo todo. La investigación no se centra solamente en conocimientos académicos, sino también en aspectos pedagógicos: no es lo mismo mediar con personas con necesidades de accesibilidad, con un público de primera infancia o con adultos mayores. Uno va entendiendo esas diferencias y tiene que pensar en la metodología, las formas, las herramientas, las maneras, incluso en la materialidad, para poder generar lazos, para activar ese clic. Yo lo veo como generar un clic con los espacios, con las historias, con lo que sea que estemos hablando.

Crear relaciones

Julio García: El hecho de ser un mochuelo cantor permite crear relaciones. El mochuelo mayor y el mochuelo cantor no solo hablan, sino que cantan y encantan. Porque hay que encantar. Si bien las narraciones que tiene el museo —en este caso, el mochuelo— son bastante fuertes, todas estas estrategias permiten que lleguen al máximo a la persona que está visitando, y que para ella sea una experiencia reparadora, pero también transformadora, una experiencia de allegarse a las voces de todos los que participaron en la construcción de este museo comunitario. El hecho de que sea un mochuelo cantor, sobre todo un mochuelo mayor, facilita transmitir esa información de manera que cada persona la interiorice y se conecte con el museo. Una vez creada esa conexión, empezará a contarla a partir de su experiencia vital. No verá el museo allá lejos, sino que sentirá que el museo forma parte de ella. Eso enriquece el escenario y hace que muchas personas quieran venir y volver a vivir la experiencia, porque cada vuelo es diferente, porque cada recorrido también es diferente.

Ser un punto de encuentro

Sarita Pineda: Mediación es educación, es conversación, puede llegar a ser debate, es comunidad. Es un punto de encuentro más allá de la temática del arte. La mediación es un punto de encuentro. Sin personas no existe el

ejercicio educativo ni el de mediación. Para mí, la mediación es un punto de encuentro educativo.

Crear cercanía y cuidar

Tatiana Puerto: Al comienzo es difícil entender qué es la mediación. Cuando empecé, no sabía muy bien. ¿Cómo así que no tengo que explicar?, me decía. En mi hacer la identifico como conectar. Y conectar no siempre es hablar: conectar es también respetar los espacios. Lo que yo hago como mediadora es abrir una puerta para que el público y yo nos encontremos, y si el público decide abrir esa puerta para conversar conmigo, chévere, pero si no, okey. Dialogar, estar ahí, reconocer la otredad y trabajar a partir de eso, aprender a leer señales y tener la disposición de hacerlo, encontrarse con la otredad, no pensar que se tiene que enseñar algo, sino ser muy receptivo para recibir.

Al mediar, vuelvo a ser una niña. La idea es ofrecer algo diferente al público, con una actitud de apertura, pero también cuidarse de lo que el público trae: no siempre el público es amable —a veces lo romantizamos—. Por lo regular, esa gente difícil es del mismo mundo del arte. La niña interior propicia la vulnerabilidad y la apertura a los demás con afecto y el deseo de cercanía genuina.

Ofrecer sencillez y simpleza

Jonathan Gamboa: Creo que el mediador es un ser que ofrece sencillez y simpleza donde otros ven dificultad. Yo lo defino de esa manera. Es una persona que, partiendo de un objeto artístico, un objeto histórico, es decir, un objeto que cuenta historias, puede brindar unas respuestas que a veces no son tan evidentes para la gente.

Yo lo veo más en esos términos, pero hay veces en que uno lo explica de esta manera: "Yo trabajo en un museo, yo hago talleres, yo acompaño visitas", y la gente dice: "Ah, ¡tú eres un guía!". Y no está mal ser guía de museo, pero esta labor también recibe toda una diversidad de nombres, como *animador*, *mediador*, *guía*, etc. Seguramente se inventarán otros

próximamente, pero eso también hace que se reconozcan unas diferencias, o tal vez, unas dificultades propias del oficio, que lo dignifican, que quizá lo profesionalicen. Pero por lo menos hay que reconocerlo como tal.

Resolver

Jimena Guerrero: Un mediador genera posibilidades de comprensión de una colección histórica o contemporánea, y por qué no, también biológica —los jardines botánicos, por ejemplo—.

No obstante, un mediador hace muchas cosas: un mediador hasta barre, limpia, quita letras de museografía, resuelve problemas, se inventa cosas, soluciona dificultades que se presentan en el camino, en la marcha.

Una se vuelve muy todera en los museos, pero creo que el mediador, aparte de ser un todero, en términos muy sencillos, atiende público. Y la atención de público va desde visitas comentadas, pasando por resolver preguntas puntuales —como "¿Dónde está el baño?"—, hasta informar qué otros lugares hay alrededor: "¿Dónde me recomienda ir a almorzar?". Yo no sé cuántos planos hice de Bogotá, de la plaza de Bolívar. Les sugería a dónde ir, les informaba cuántas manzanas debían caminar.

Siempre he creído que el que tiene el chaleco de mediador tiene una responsabilidad moral, ética y conceptual muy grande con el público. Es una persona que termina siendo como la cara más visible del museo, junto con los guardas. Reconozco que muy pocas veces hablamos del papel de los guardas en los museos. Ellos son clave para el desarrollo de cualquier exposición, o de cualquier actividad en general.

Crear encuentros de emociones y saberes

Jorge Jiménez: La mediación busca crear un encuentro emocional de saberes: un encuentro de mis emociones con las del público, de mis saberes con los de los visitantes. Pero además de esos dos elementos, para mí hay un factor muy importante: el análisis que los mediadores tenemos que hacer. Siempre hay un previo análisis del público… Esos factores hacen que

uno sepa si se va a sentir cómodo o no… Este tipo de cosas son análisis inmediatos del público para saber qué piezas se pueden tocar y cuáles no, cómo mediar entre las emociones propias y los encuentros académicos e investigativos de las piezas, y qué otras cosas uno puede o no hacer.

Uno también espera una constante interacción. Por eso están las preguntas, por eso está el diálogo, y por eso absolutamente todas las mediaciones que ustedes han tenido en su vida han sido radicalmente diferentes: porque el público cambia, porque ustedes cambian, y porque hay momentos en que las personas no reaccionan de la misma forma a las piezas con las que estamos interactuando. Eso es vital.

El mediador está anclado en un sistema patrimonial, y ese sistema invita a reflexionar críticamente sobre las piezas con las que interactuamos.

Elaborar un punto en común

Óscar Martínez: Mediar es compartir. Los espacios artísticos son lugares en común, puntos de encuentro en donde uno como mediador está para facilitar un diálogo, no tanto para explicar, sino más bien para resolver este problema: ¿cómo podemos dialogar con lo que tú traes y lo que yo tengo? Hay que generar un punto en común, incluso unas preguntas que pueden surgir a lo largo de la exposición. Siento que es eso: un diálogo constante, un punto para escuchar a las personas teniendo en cuenta sus conocimientos y habilidades, propiciar un intercambio constante entre el público y el espacio de la exposición artística.

Al mediar, uno siempre se adapta a una posición, realiza una actividad performativa, se convierte en un receptor de opiniones diversas, incluso de opiniones que uno no comparte.

Intercambiar conocimientos

Jhoulin Tatiana Olarte Puentes: Si nos ponemos a pensar y a mirar, en todo mediamos. La vida es una constante mediación, desde ir a comprar algo a la tienda, porque tienes que explicarle a la persona que te atiende

qué es lo que quieres. Pero siento también que la mediación nos lleva a otros lugares, a territorios, a personas, porque también podemos mediar sobre personas, y nos lleva a esos grandes lugares de conocimiento que son los museos. En las aulas también podemos mediar.

Entonces, creo que el mediador hace de todo un poco, desde guiones hasta ir a mirar las diferentes comunidades. Ante todo, tiene que estudiar lo que quiere mediar, y está esa chispa de interés por saber qué puede haber más allá de lo que ve y de lo que sabe, porque la mediación también es un intercambio de conocimientos. Uno no sabe todo, y van a llegar personas que van a terminar de nutrir al mediador, y hasta puede que cambien su perspectiva. Habrá momentos en que reconozca: "Uy, esto no lo había pensado".

Entonces, para mí eso es la mediación. Es algo muy bonito, una herramienta muy bonita que podemos utilizar en cualquier lugar, en cualquier momento de la vida.

Generar un espacio de confianza

Sandra Reyes: En estos espacios académicos o culturales que reúnen algún saber específico, un mediador también hace las veces de *host*, de anfitrión. Es la persona que recibe, que explica, que conduce un poco, que contextualiza y que, sobre todo, está abierta a escuchar, más allá de las opiniones, otras posturas o formas de entender lo que estás mostrando.

Siento que es esa persona que guía en un espacio, sobre todo si vamos a los museos como tales, que son espacios tan sagrados e inmaculados que el espectador no puede llegar a él tranquilo: llega cabizbajo y muy cuadrado. Entonces, la figura del mediador en estos espacios genera cierta familiaridad para que el visitante pueda entrar un poco más en confianza con los elementos que encuentra. Y de esa manera no solo nutre el conocimiento del visitante, sino el propio: muchas veces pasa que la gente llega y cuenta cosas que quizás el mediador no sabía o no había pensado, y eso de alguna forma le ayuda a nutrir el discurso que va a compartir con otras personas que van al museo.

Entonces, sí, hay un intercambio de conocimiento. El mediador es una persona que guía, que contextualiza y que, sobre todo, genera un ambiente de confianza para que el espectador pueda entender, ver y apreciar lo que

observa, de una forma más horizontal, más tranquila y sin el rigor común en otros espacios donde accede quien lo sabe todo. Es esa persona que media justamente entre el conocimiento académico, la expresión artística y cultural, la sabiduría, el conocimiento como tal y la persona que viene a aprender y que también, de por sí, a veces enseña y nutre esas exposiciones o esos lugares en los que nos encontramos los mediadores.

Sostener el museo

Valentina Forero: Para mí, un mediador o una mediadora es la persona que acerca o que genera fuentes y diálogos entre contenidos, que genera experiencias, hace talleres, organiza actividades con diferentes personas y en diferentes lugares y espacios.

Pero un mediador hace más que eso: un mediador también crea talleres, idea herramientas pedagógicas, y muchas veces también sostiene el museo, a veces también lo barre, lo limpia, a veces hace tareas de museología, hace muchas cosas que en sí no son formales, o no deberían ser formales, porque hay otras personas que están a cargo de ellas, pero igual termina haciendo de todo.

Incluso termina siendo la persona que cubre al compañero de seguridad cuando debe ir al baño, y entonces uno también cuenta a las personas y hace cosas muy diversas. Hay muchas cosas que hace una mediadora, pero principalmente eso: no solamente comunica contenidos, sino que acerca el público a las cosas, crea experiencias y facilita que esas experiencias se compartan.

Dinamizar

Manuela Morales: Yo siento que hacer mediación es dinamizar y crear un debate alrededor de un discurso que existe en una exposición, entendiendo que el ejercicio de curaduría consiste en crear un discurso. Entonces uno, como mediador, dinamiza ese discurso entre las personas que pueden formar parte de la experiencia, con los visitantes.

Ser un médium y despertar un fueguito

Stevan Cuacés: En mis experiencias, y en lo que me ha interesado, la única palabra con la que más he asociado la mediación es el término *médium*. El médium es un ser que intenta conectarse con las deidades, con el pasado, con el presente, con todo. Es una persona que sirve, que da esa energía a las personas para resolver preguntas, para saber del futuro, saber de medicina…, algo muy del tipo "mi cuerpo es un canal".

En ese sentido, es un ser que va a servir a alguien para informarle de algo en particular.

Entonces, para mí mediar es, primero que todo, lidiar: lidiar con una gran cantidad de información —mi experiencia, lo que yo conozco, lo que está en el museo—, que son muchas cosas, y pensar en cómo traducir e interpretar todo eso para que una persona salga de la visita con cara de ¡*wow*!, o con la idea de "¡Ah, con razón!", o incluso diciendo "No sabía eso" o "Nunca había pensado en eso".

Para mí, la mediación lo que hace es despertar la curiosidad, abrir sensibilidades, encender algo que alguien tenía ahí guardado y que tal vez no vuelva a tener la oportunidad de despertar ese fueguito. Entonces, para mí, la mediación es algo muy importante, y no solo en el museo, sino en el resto de la experiencia de vida. Es ese rol de *mediar*, de servirle a alguien para que pueda tener nociones distintas, ampliar perspectivas. Implica tener muchas cosas en el radar, porque uno debe hacer que la experiencia sea muy viva. No sé si ese momento tan cercano a la meditación sea también mediación, pero siento que es cuando más reflexiono sobre ella. Luego estudio, practico y pruebo.

Ir a lo profundo

Diana Castillo: Mediar es conectar con quien se dispone a dialogar. Para que haya mediación, la otra persona debe tener disposición y voluntad de dialogar. Mediar implica la habilidad y el deseo de leer con quien se está. Con algunos podemos cantar, pero con el abuelo podemos hablar de una foto, y con el grupo de señoras podemos mirar esto otro.

La mediación implica versatilidad en el momento, y eso también la hace especial. Podría ser simplemente la ejecución de un guion, y ya, pero también es la posibilidad de crear encuentros únicos: cada mediación tiene su toque, su momento, su magia. También es desmenuzar, ir a lo profundo. Hablar de *autoconstrucción* implica hablar de sucesos históricos, de realidades materiales, de luchas; pero también implica hablar de emociones y de historias de vida.

Yo le digo mucho a la gente: "Vamos a recorrer el museo, y cada pieza que ustedes ven —cada video, foto o dato— ha costado mucho, y no es solo información. En esta mediación no esperamos dialogar en modo exhibición, sino que estamos entrando en la vida de muchas personas". Mediar es un ejercicio que merece mucho respeto.

Enlazar a las personas con el patrimonio

David A. Jiménez Cabuya: Para mí, un mediador es un enlace entre las personas y el patrimonio, tanto material como inmaterial.

Su labor es un proceso educativo que no se limita a la transmisión de información generada en experiencias dentro de instituciones culturales, sino que busca promover la identificación, valorización y apropiación de los vestigios culturales de una sociedad. Además de ser un proceso educativo, esta labor tiene una fuerte vocación comunitaria; es un trabajo dirigido a la vinculación de los visitantes y grupos humanos a través de experiencias culturales de interés tanto para las comunidades como para las instituciones.

También reconozco que la mediación es un trabajo, o lo que es igual, una actividad asalariada dirigida a la satisfacción de necesidades y deseos en el campo cultural de las sociedades humanas. Y este es un trabajo que, además de servir al público, está enmarcado en los intereses y normativa de la institución que condiciona el ejercicio pedagógico a las directrices de esta institución.

Ser voz que llega a los corazones

Tatiana Vargas: Yo suelo decir que la mediación es "una voz que llega a los corazones". Es esa voz que no solo transmite datos, sino que busca crear conexiones significativas. Un mediador es, además, un puente entre el trabajo curatorial, museográfico y educativo, y el público. Para mí es también una experiencia camaleónica por la capacidad que exige de adaptarse a los diferentes grupos con los que trabajamos, desde la primera infancia hasta los adultos mayores o tipos especializados de público. Esa adaptabilidad permite moldear el discurso y las dinámicas a las necesidades, los conocimientos y contextos de cada grupo, para crear experiencias únicas y significativas.

Ser un todero frustrado

Isidro Gómez: Es como un todero en un espacio que no reconoce, de forma ideal y públicamente, su trabajo; esto porque la gente muchas veces, tanto fuera como dentro del museo, asume que la labor de la mediación la puede hacer cualquiera que pueda hablar. Sin embargo, es un espacio de crecimiento personal e intelectual, pues constantemente pone en jaque lo que uno cree, y si se hace de una forma poco egoica, logra abrir espacios para el diálogo y la discusión…, algo muy útil en un país como Colombia, tan falto de conversaciones profundas, pero sin lastimar la otredad.

Dar aliento

Daniel Roncancio: El mediador pone en juego su subjetividad y personalidad al generar diálogo en una exposición, e involucra también una dimensión emocional —sentirse apasionado, involucrado, entregado—, que en ocasiones puede resultar desgastante. Aprender a manejar este desgaste requiere tiempo, apoyo y reconocimiento mutuo entre mediadores.

El mediador es ese individuo que reconoce su existencia, sus gustos y su forma de ser; por ende, pone en juego su subjetividad y su personalidad en el momento de generar un diálogo en la experiencia de una exposición, frente a quienes la visitan. Esa implicación conlleva una gran responsabilidad: la de propiciar una experiencia significativa para todas las personas.

Entre nosotros —tal vez Isidro, Nicole y yo— tuvimos que aprender a contenernos, a apoyarnos, a escucharnos, a darnos mucho aliento y a reconocernos mutuamente como seres valiosos y potentes. Eso nos ayuda a seguir.

* * *

De este modo, lectoras y lectores, les extendemos la invitación a sumergirse en las experiencias y los fenómenos de mediación que acompañaron a las personas que, en algún momento, dieron vida a esta labor en once exposiciones exhibidas en las salas de diez espacios expositivos de Bogotá.

Capítulo 2. Auscultar

Prácticas de mediación en once proyectos expositivos de diez espacios de arte y museos en Bogotá

Lo que hallarán las/los lectoras/es a continuación es una constelación de sentidos, un entramado de significados diversos que revelan la riqueza y la profundidad de esta práctica. Cada sección de este capítulo se ofrece como una puerta abierta, una mirada distinta hacia un mismo horizonte. Y es que la mediación —esa palabra que a veces parece tan amplia y otras tan esquiva— se transforma según quién la encarne, el espacio que la acoja y el público con el que interactúe.

Los diez espacios museales y expositivos que integran esta investigación, junto con sus proyectos y procesos, posibilitaron el reconocimiento de los atributos y cualidades esenciales de aquello que denominamos *mediación*: su potencia para tejer vínculos, activar la sensibilidad y propiciar encuentros significativos.

Así, en el transcurso de las próximas páginas, las/los lectoras/es podrán aproximarse a veinticuatro maneras de comprender la mediación. A través de las once secciones, esa palabra —ya no solo enunciada, sino puesta en práctica— cobra vida gracias a las experiencias, los relatos y los proyectos expositivos que la hicieron posible.

Esta apertura constituye, pues, una invitación a leer no solo con el intelecto, sino también manteniendo la escucha atenta de quien se dispone a descubrir las múltiples formas en que la mediación nos une, nos transforma y nos recuerda que el arte, al igual que la vida, se teje entre quienes lo habitan y comparten.

Mapas de mediación

Dialogando con las narrativas de las experiencias de mediación se despliega una serie de imágenes que acompañan el texto. Corresponden, por un lado, a registros fotográficos de las/los mediadoras/es en su ejercicio cotidiano y, por otro, a un conjunto singular de dibujos que, en el marco de esta investigación, hemos denominado *mapas de mediación*.

Estos mapas, presentes en cada capítulo, fueron trazados por las/los propias/os mediadoras/es. Por tal razón, cada dibujo resulta único, disímil en su composición, su gestualidad y su impronta visual. Algunos se construyeron a partir de planos y levantamientos espaciales fieles a la arquitectura de los museos; otros, en cambio, fueron delineados a partir de la memoria, evocando los trayectos, los gestos y las atmósferas vividas.

Tal diversidad no es fortuita: constituye parte esencial del sentido de estos mapas. Cada uno materializa la configuración espacial de la/el mediadora/or, su forma particular de comprender y ocupar el espacio y su manera de traducir en trazos aquello que acontece durante la acción mediadora. En ese gesto de dibujar, las/los mediadoras/es no solo cartografían un lugar físico, sino que despliegan su propio lenguaje creativo, que da vida a lo que aquí entendemos por *mediación*: un encuentro entre el cuerpo, el pensamiento, el arte y las/los otras/os.

Los mapas de mediación operan, entonces, como *cartografías sensibles*[13] que esbozan y proponen las maneras en que las/los mediadoras/es recorren los espacios junto al público, delineando los senderos donde se detonan experiencias, diálogos y descubrimientos. Cada línea y cada trazo nos habla del gesto, del movimiento y de la relación viva entre el cuerpo, el espacio y la obra.

De este modo, estos documentos gráficos constituyen un insumo fundamental para comprender cómo ocurre la mediación en contextos situados y cómo se generan experiencias significativas con las/los visitantes. El espacio —entendido tanto como el museo mismo, su arquitectura

13 Para Suely Rolnik y Félix Guattari, la cartografía sensible no es la representación de un territorio estático, sino un ejercicio de acompañamiento de las subjetividades en proceso y los flujos de deseo. Influidos por el pensamiento de Gilles Deleuze, estos autores proponen que cartografiar implica rastrear "líneas de fuga" y transformaciones en los paisajes psíquicos y sociales, donde el mapa no actúa como un calco de la realidad, sino como un dispositivo que permite la invención de nuevas formas de vida (Rolnik, 2013; Guattari, 1989). En este sentido, la mirada se desplaza de lo puramente geográfico hacia lo micropolítico, priorizando cómo los afectos y las intensidades reorganizan nuestra experiencia del mundo.
Por su parte, Milton Santos complementa esta visión desde una geografía humana que entiende el espacio como un sistema indisociable de objetos y acciones cargado de sentido social. Para Santos (2000), el territorio no es algo inerte, sino un "espacio vivido" donde la técnica y la emoción se entrelazan, lo cual posibilita que las comunidades generen sus propias lecturas sensibles de las estructuras de poder dominantes.

y atmósfera, como la museografía que lo habita— deviene así territorio y materia de la mediación.

En definitiva, los mapas de mediación son una primera aproximación visual que nos permite intuir y abarcar la complejidad y riqueza de lo que sucede en esos encuentros entre el público, las obras y quienes median entre ambos. Son trazos que, más que representar, revelan los caminos invisibles de la experiencia compartida.

"Mapa Teatro: laboratorio de la imaginación social, 40 años"
Museo de Arte Miguel Urrutia

Entrevista realizada a Tatiana Vargas y David A. Jiménez Cabuya

Espectacular fue la palabra que estuvo en la mente de los miles de visitantes que concurrieron al Museo de Arte Miguel Urrutia (MAMU) entre octubre del 2022 y mayo del 2023.

Es cierto que muchos llegaron con la expectativa ya instalada en el cuerpo y en la mente, porque esa exposición se ha vuelto algo más que una muestra: es un fenómeno. En redes sociales circularon videos, fotos, *reels* que prometían experiencias inmersivas, y el espectador llega con esa curiosidad ya contaminada por lo viral, por lo espectacular.

Al ingresar a la Manzana Cultural del Banco de la República y dirigirse hacia las escaleras largas que conducen al segundo piso del Museo, algo se transforma: los muros blancos habituales han cedido su lugar a espacios que se sienten de otras maneras. No hay obras colgadas esperando una contemplación silenciosa. Allí todo pide ser habitado, atravesado, vivido. Le propongo al lector que dibuje mentalmente no solo lo que ve, sino lo que siente mientras camina por estos territorios construidos entre lo artístico y lo escenográfico.

Al llegar al segundo piso del Museo, la entrada se perderá. Si usted es lo suficientemente curioso, la encontrará debajo de un muro falso recostado

sobre la pared principal. Si no lo es, es posible que siga derecho, recorra la sala por fuera y se pierda de esta experiencia. Lo invito a que sea curioso, abra y cierre los ojos, se agache, se asome, que escuche atentamente y se tome el tiempo necesario, porque le aseguro que se va a sorprender.

Vamos a ingresar a una sala oscura, y le puedo asegurar que adentro, la gran sala del Museo se convierte en un laberinto, así que esté atento. Para usted, que seguramente vendrá una sola vez, puede ser confuso. En sala siempre estará el equipo de seguridad, que no se cansará de indicarle la salida.

La primera sala nos recibe como un gran teatro en donde algunas butacas invitan a sentarse y observar, a través de un vidrio, la sala de una casa. Puede ser mi casa, su casa o la casa de su vecino. Puede acercarse a las cortinas de terciopelo rojo y sentir su suavidad, mientras escucha. Escuche atentamente.

Los elementos se despliegan con una teatralidad antigua que habla en códigos occidentales: referencias grecolatinas se entrelazan con problemáticas contemporáneas, mitos europeos que buscan explicar violencias



Registro fotográfico de la exposición "Mapa Teatro: laboratorio de la imaginación social, 40 años", MAMU, Bogotá, del 29 de octubre de 2022 al 15 de mayo de 2023. Archivo del Banco de la República.

colombianas. Es imposible no reconocer la solidez de cuarenta años de trabajo de esta pareja de hermanos, la coherencia de un discurso que se ha mantenido fiel a sí mismo, pero también es inevitable preguntarse por las otras formas posibles de narrar estos dolores, estas resistencias.

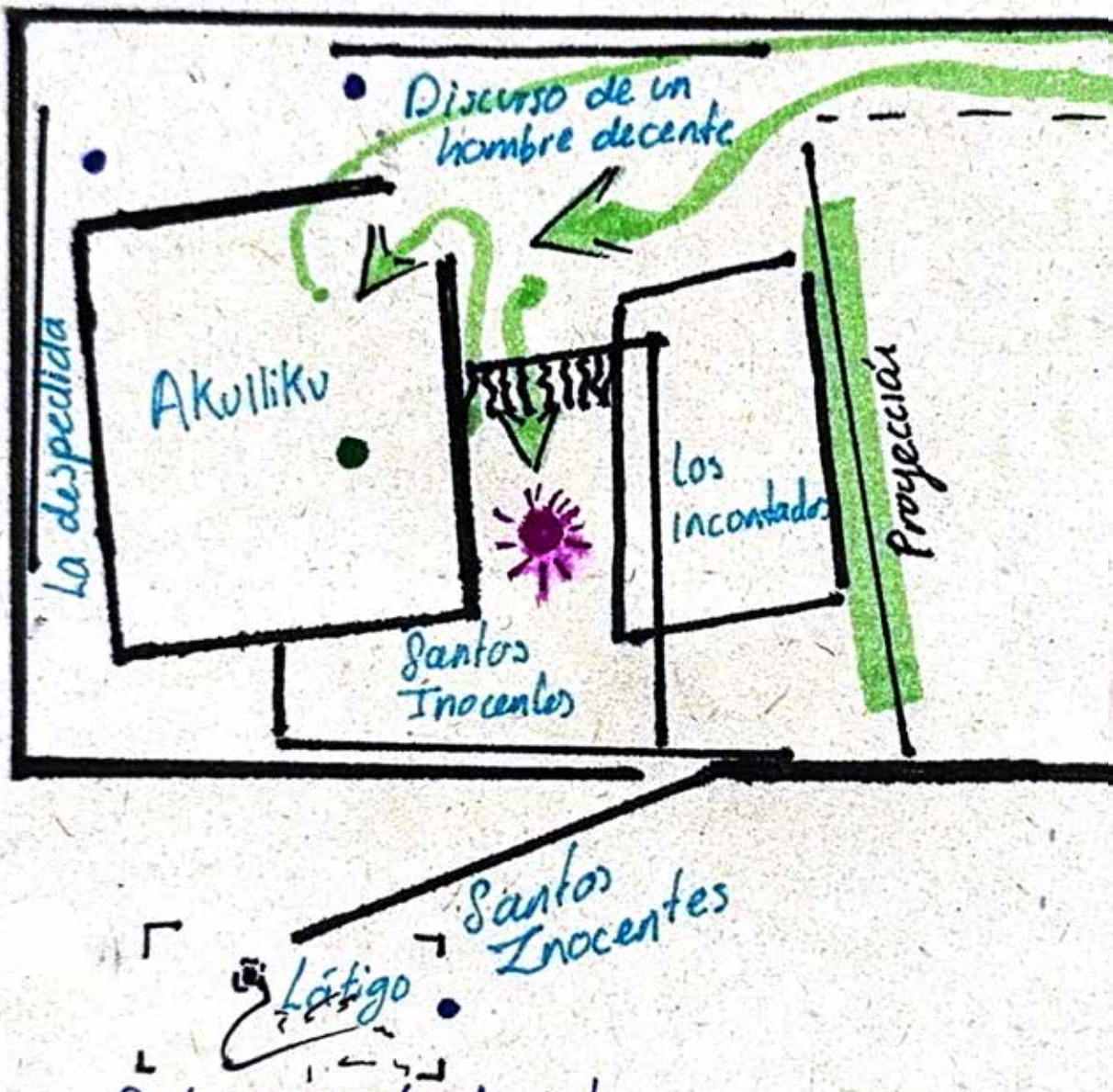
Avanzamos, y el espacio, como le mencioné, se vuelve laberíntico. Una instalación nos envuelve con sonidos que emergen desde múltiples puntos: voces grabadas, ambientes urbanos, melodías que se quiebran. No es solo escuchar: es estar dentro del sonido, sentir cómo la historia se vuelve atmósfera. Aquí, lo afectivo no es una promesa: es una condición del espacio mismo. Cada paso activa memorias ajenas que, por un momento, se sienten propias.

En otra sala, proyecciones lumínicas transforman las paredes en superficies vivas. Imágenes de archivo, rostros anónimos, paisajes urbanos destruidos y reconstruidos por la luz. Es espectacular en el sentido más literal: convoca la mirada, exige el registro, se vuelve contenido para las redes antes de ser experiencia íntima. Y quizás esa sea su fuerza más inquietante: la manera en que lo íntimo y lo espectacular coexisten sin cancelarse.

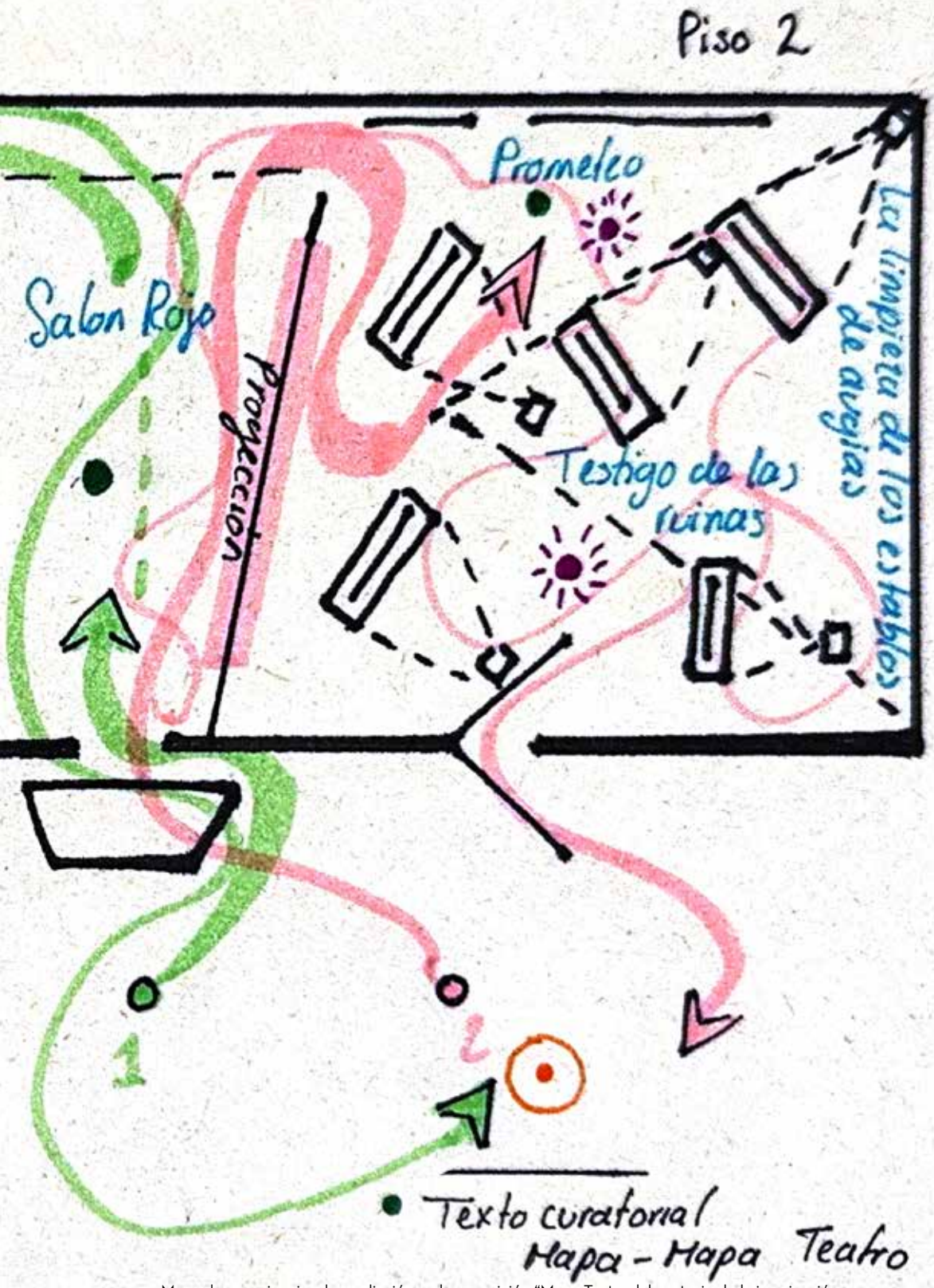


Registro fotográfico de la exposición "Mapa Teatro: laboratorio de la imaginación social, 40 años", MAMU, Bogotá, del 29 de octubre de 2022 al 15 de mayo de 2023. Archivo del Banco de la República.

MAPA TEATRO - MAMU

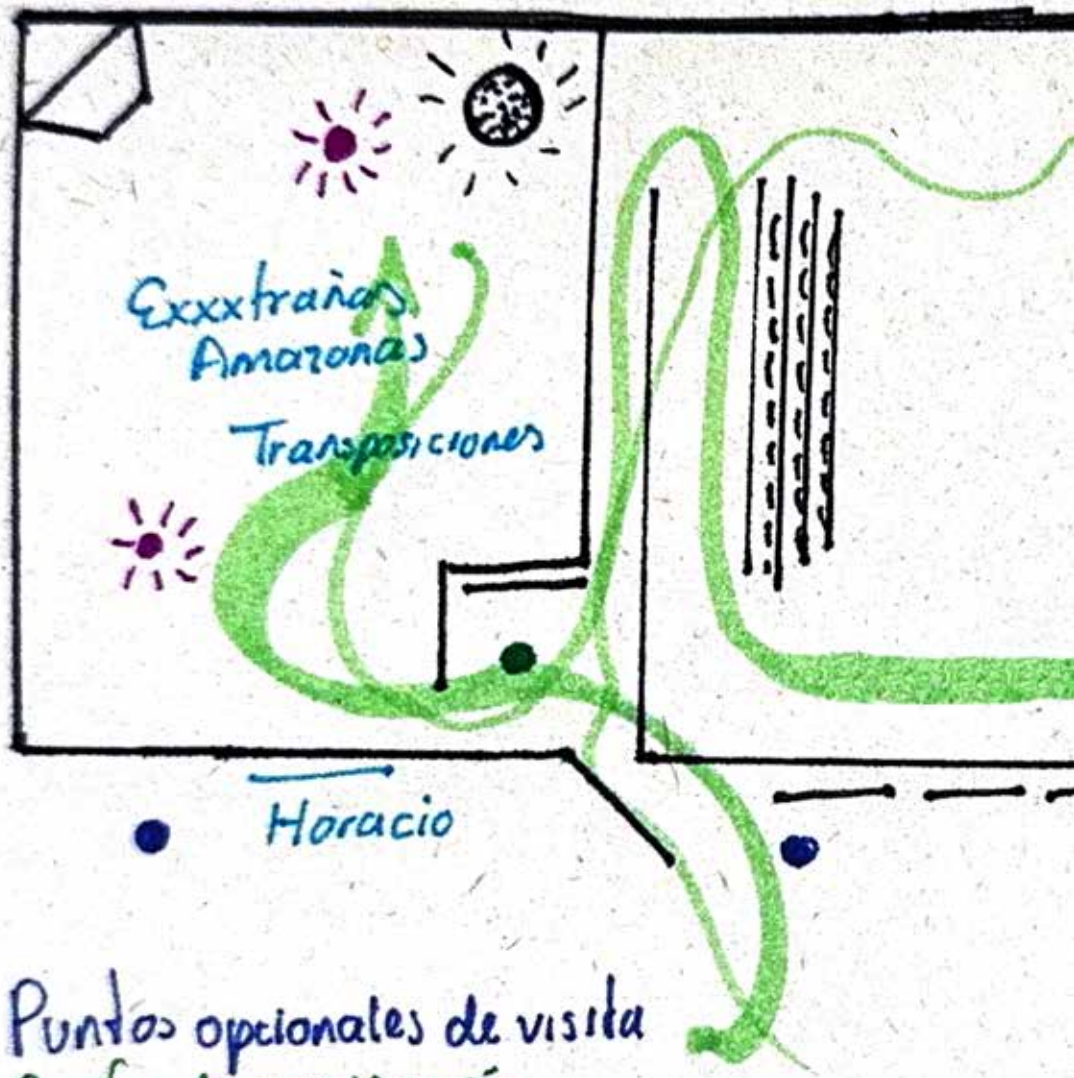


- Puntos opcionales de visita
- Puntos de agrupación
- Puntos de dispersion
- Espacio de dialogo / actividad
- Primer y segundo momento de recorrido en piso

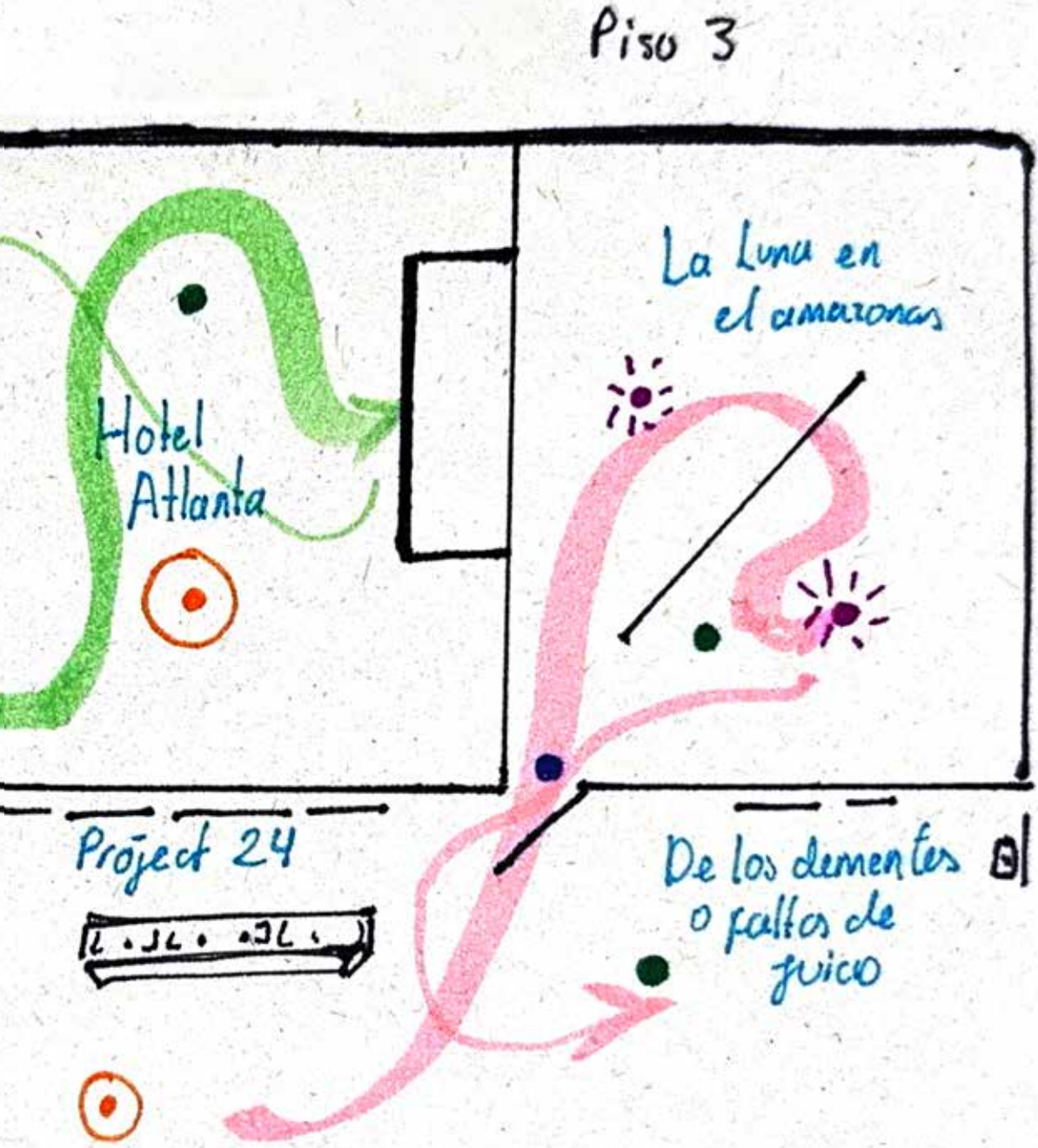


Mapa de experiencias de mediación en la exposición "Mapa Teatro: laboratorio de la imaginación social, 40 años", MAMU, Bogotá, del 29 de octubre de 2022 al 15 de mayo de 2023. Mapa elaborado por Tatiana Vargas Brath, 2025.

MAPA TEATRO - MAMU



- Puntos opcionales de visita
- Puntos de agrupación
- Puntos de dispersion
- Espacio de dialogo / actividad
- Primer momento de recorrido en piso
- Segundo momento de recorrido en piso



Mapa de experiencias de mediación en la exposición "Mapa Teatro: laboratorio de la imaginación social, 40 años", MAMU, Bogotá, del 29 de octubre de 2022 al 15 de mayo de 2023. Mapa elaborado por Tatiana Vargas Brath, 2025.



Mediadoras activando la exposición "Mapa Teatro: laboratorio de la imaginación social, 40 años", MAMU, Bogotá, del 29 de octubre de 2022 al 15 de mayo de 2023. Fotografía de Tatiana Vargas Brath.

Más adelante, una *performance* interrumpe el recorrido. Los *performers* aparecen como si hubieran estado siempre allí, y por unos minutos la exposición se vuelve teatro, y el teatro se vuelve la realidad. Las fronteras se desdibujan y el público —nosotros— nos descubrimos también actuando, también siendo parte de la ficción que se despliega.

En una exposición como esta, la mediación se convierte en un territorio de tensiones. De la institución llegaba una instrucción paradójica: que los visitantes vivieran la experiencia en silencio, que las instalaciones hablaran por sí solas, pero también que los mediadores lograran conectar referencias no evidentes para el público general. Entre estos dos imperativos, Tatiana, David y los otros doce mediadores de la exposición construyeron sus propias maneras de habitar el espacio.

Tatiana desarrolló una mediación cartográfica, para lo cual marcó en su mapa cuatro tipos de lugares: en verde, estaciones de recorrido guiado; en rosado, espacios de dispersión donde los grupos podían separarse y reencontrarse; puntos opcionales para cuando el tiempo no alcanzara, y un lugar central de diálogo frente al texto curatorial. Sus estrategias se centraron en hacer preguntas: en lugar de explicar directamente ciertos temas centrales,

prefería sembrar interrogantes que los visitantes pudieran resolver colectivamente. Por ejemplo, "¿Cuál podría ser la relación entre la fiesta y la violencia en Colombia?"

"Mi recorrido era bastante tradicional",[14] reconoce, "pero la premisa de la pregunta era importante, porque guiaba la experiencia".

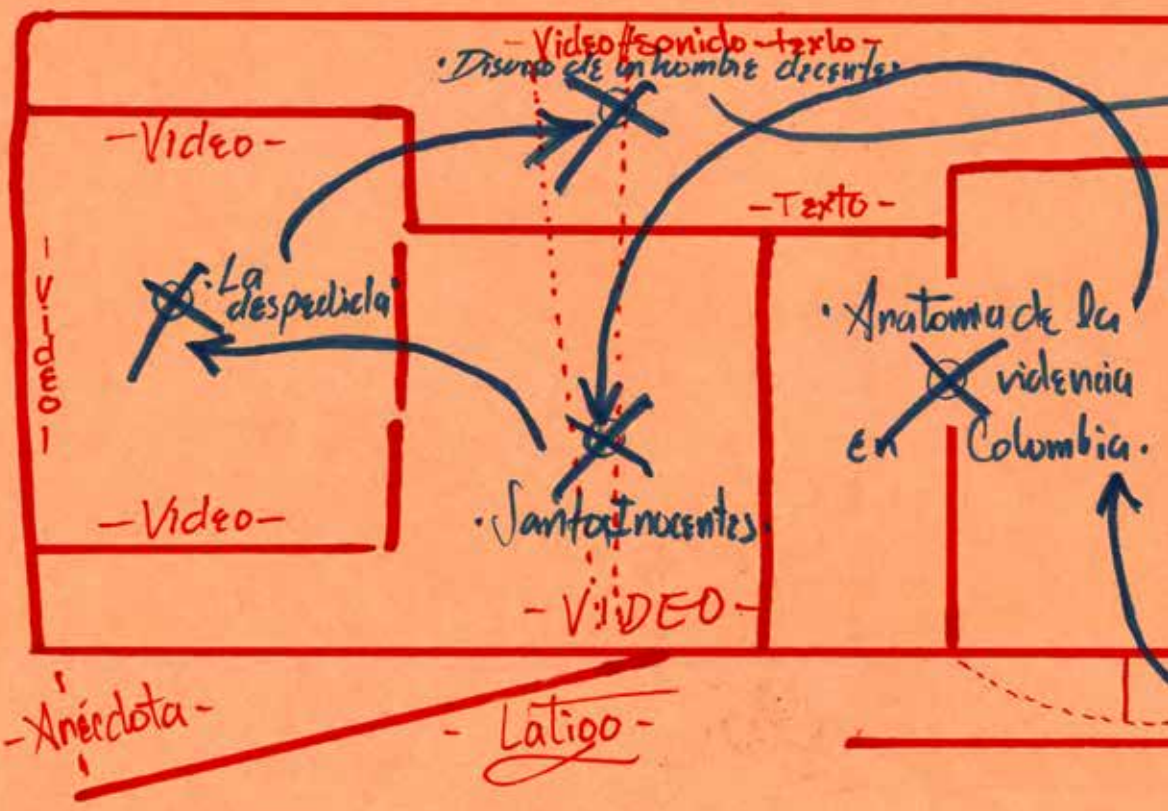
En el tercer piso del Museo sucedían otras dinámicas en las salas. Si bien seguían siendo espectaculares, invitaban más a la contemplación. En espacios como *Extrañas amazonas*, donde Mapa Teatro tomaba elementos de la cultura popular y les daba un giro reivindicativo en favor de la comunidad trans de Bogotá por medio de la ficción de "Churrebusque Producciones", o en *Faltos de juicio*, con su réplica de estatuilla calima presentada como auténtica, el rol de la mediación era "romper" la ficción, pero también dar herramientas para entender cómo se subvertía la narrativa.

En *Hotel Atlanta*, con su pequeño escenario íntimo y oscuro, se convertía en un laboratorio de expresión corporal, especialmente dirigido a niños y niñas. Allí se hacían *sketches* y monólogos que conectaban con el espíritu de la exposición: usar el cuerpo como medio de expresión y resistencia.

David, por su parte, construyó una experiencia completamente diferente. Pensaba la exposición en términos tridimensionales, como un espacio que se podía atravesar desde múltiples entradas, como si fuera posible cruzar las paredes. Se concentraba en el segundo piso, donde podía permanecer hasta dos horas antes de subir al tercero. Su mediación se inspiraba en el infierno de Dante —él se ofrecía como Virgilio, el guía que acompaña el descenso al primer anillo del séptimo círculo del averno, el de la violencia contra el prójimo—.

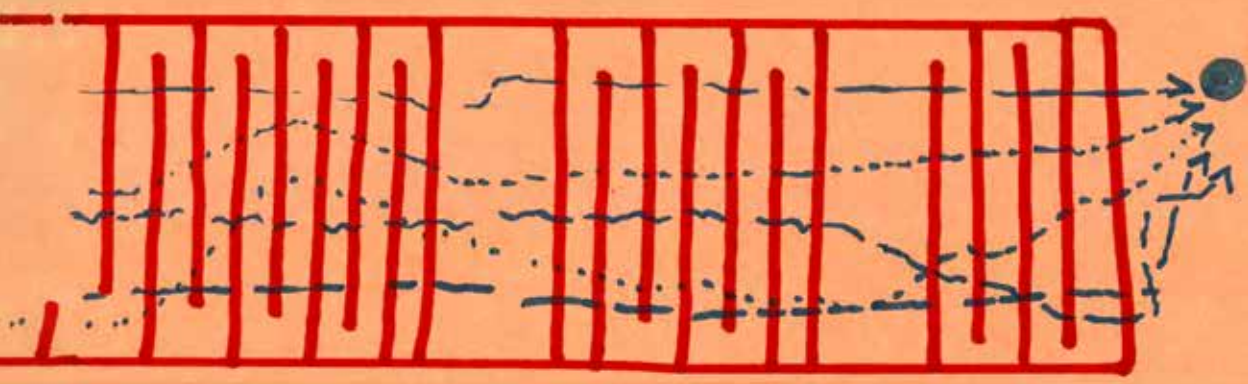
El ritual comenzaba afuera: pedía a los visitantes que cerraran los ojos mientras les leía la inscripción de las puertas del Infierno. Luego, el recorrido seguía un patrón preciso: *La anatomía de la violencia en Colombia*, una experiencia impactante cuya atmósfera se creaba con humo y efectos mecánicos. Luego, *Los santos inocentes*, *La despedida*, *Discurso de hombre decente*, y finalmente las obras más ligadas a la tradición griega: *Testigo de la ruina, Prometeo* y *La limpieza de las caballerizas de Augías*.

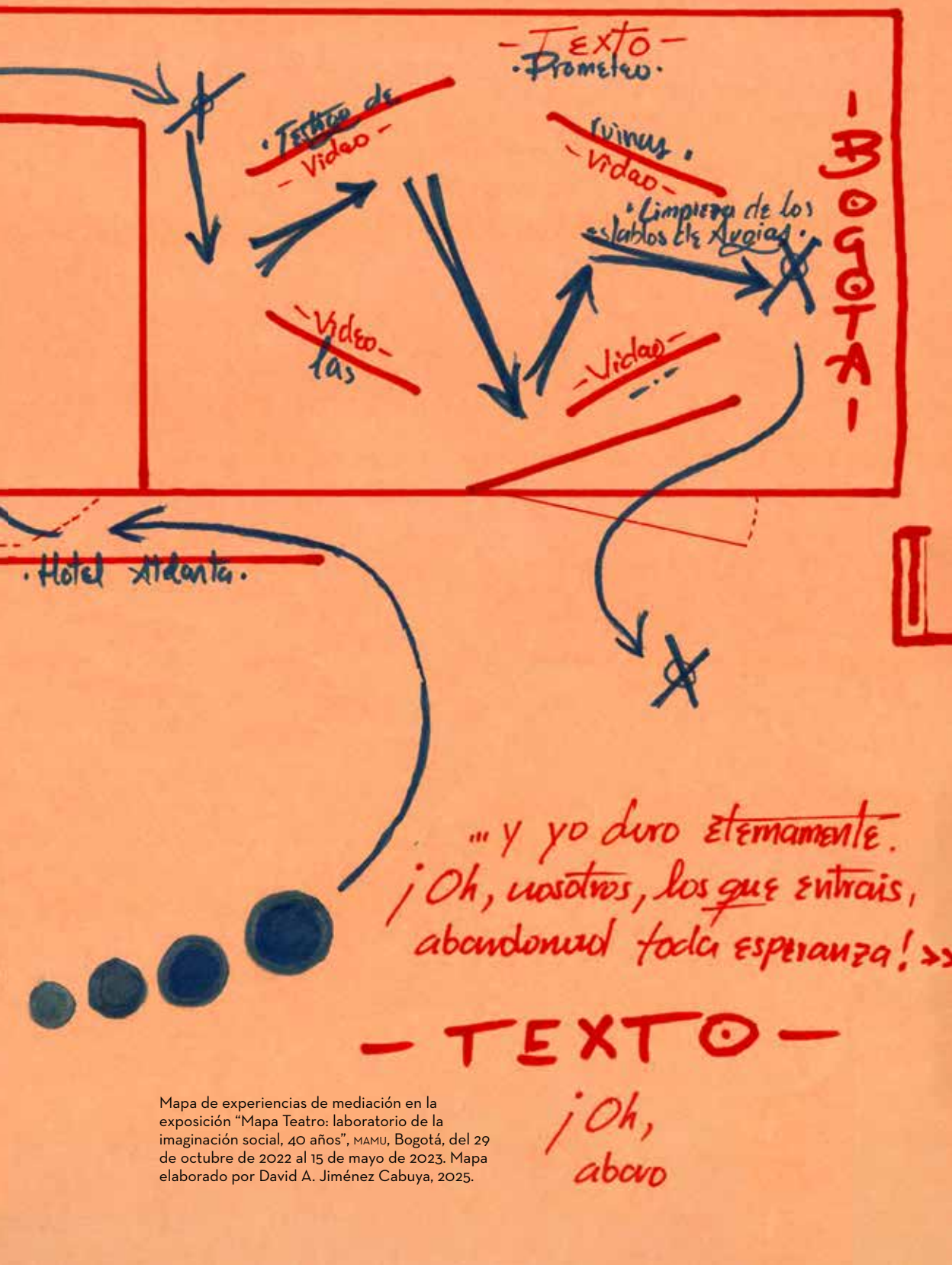
14 Al hablar de *recorrido tradicional,* los mediadores se refieren a una experiencia en la cual el mediador plantea un recorrido en el que prima la explicación de las piezas de una exposición, sin interacciones didácticas o experienciales.



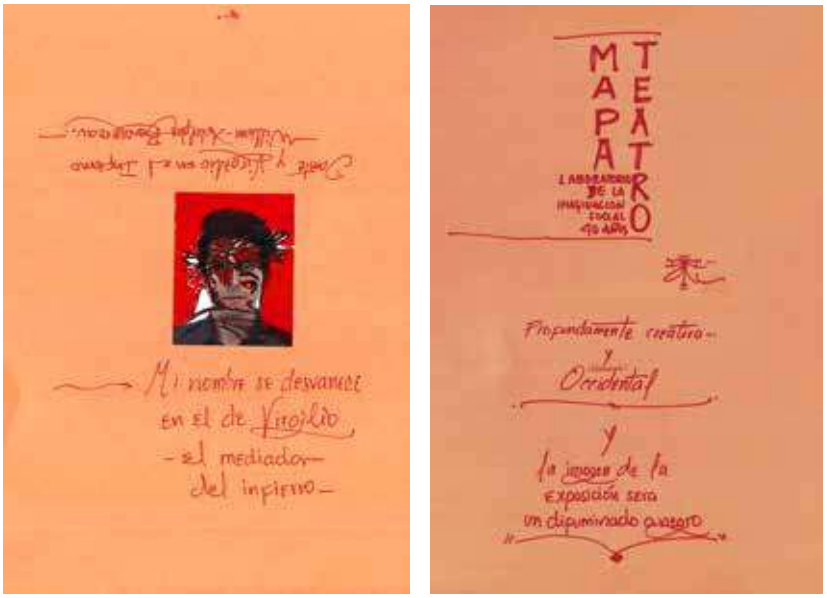
Canto III:

"Por mí se va a la ciudad del llanto; por mi se va al eterno dolor; por mí se va hacia la raza condenada: la justicia animó a mi sublime arquitecto; me hizo la divina potestad, la suprema sabiduría y el primer amor. Antes que yo no hubo nada creado, a excepción de lo inmortal."





Mapa de experiencias de mediación en la exposición "Mapa Teatro: laboratorio de la imaginación social, 40 años", MAMU, Bogotá, del 29 de octubre de 2022 al 15 de mayo de 2023. Mapa elaborado por David A. Jiménez Cabuya, 2025.



Mapa de experiencias de mediación en la exposición "Mapa Teatro: laboratorio de la imaginación social, 40 años", MAMU, Bogotá, del 29 de octubre de 2022 al 15 de mayo de 2023. Mapa elaborado por David A. Jiménez Cabuya, 2025.

Entre cada instalación, una "pantalla negra": cerrar los ojos, construir imágenes mentales por medio del sonido, la desorientación y el silencio. No buscaba transmitir datos curiosos, sino generar una disposición emocional para que se estableciera una conexión con la raíz física y psicológica de la violencia. El recorrido terminaba con la audiencia dispuesta en círculo, para escucharse entre todos y compartir las experiencias vividas.

Aunque la espectacularidad acaparaba la visibilidad, muchas personas no reconocían el porqué de lo que pasaba en la exposición. Es maravilloso que el museo sea un lugar de juego —y esta exposición lo provocaba—, y que haya momentos para reconocer que hay algo más allá de la experiencia de jugar con las serpentinas.

Los mediadores se instalaron, entonces, en una frontera compleja: entre la autonomía que pedía la institución y la necesidad de construir diálogos profundos entre lo espectacular que atraía a las multitudes y lo conceptual que daba sustancia a la experiencia. No traducían códigos

ni explicaban mensajes ocultos; más bien, creaban las condiciones para que algo pudiera emerger: una pregunta, una conexión inesperada, un momento de reconocimiento en medio de la experiencia sensorial.

La experiencia abrió un territorio incierto, en donde las primeras aproximaciones generaron más preguntas que respuestas frente a la amplitud de formas posibles de acompañar la visita. Los distintos espacios escenográficos funcionaban como atmósferas vivas que sugerían modos diversos de relacionarse con las imágenes, los sonidos y la puesta en escena. Al mismo tiempo, estos espacios invitaban a imaginar cómo activar en el público conceptos fundamentales para el colectivo, como *artes vivas*, *laboratorio de imaginación social* o *etnoficción*, no a partir de la explicación, sino de la curiosidad, el hallazgo y la observación.

Mediar en Mapa Teatro no era guiar un recorrido tradicional, sino sostener un territorio donde cuarenta años de "imaginación social" se ofrecían para ser vividos desde múltiples entradas. En ese proceso, los mediadores se volvieron también visitantes recurrentes de una exposición que no pretendía ser narrada, para redescubrir un lugar de interacción que mutaba en función del momento en el que se ingresara a la exposición. Como un espacio que cada persona podía atravesar a su manera, la exposición de Mapa Teatro permitía que cada quien pudiese llevarse consigo las preguntas que habían logrado formularse en el camino.

Cada visitante y mediador entraba con un cuerpo, una memoria, una sensibilidad y un tiempo distintos. El sentido dejaba de ser un destino y se volvía una práctica situada, fragmentada y en transformación. La cuestión ya no era determinar cuántos caminos existían, sino qué relación era posible construir con lo que la experiencia de la visita ofrecía, y qué formas de pensamiento, emoción o extrañamiento emergían allí.

¿Qué relatos pueden surgir de una experiencia que se resiste a ser solo contemplada?

En esa mutación constante, Tatiana y David encontraron que era posible conformar un diálogo al establecer una relación entre las artes vivas y la mediación como práctica performativa, considerando que la exposición sigue transformándose en cada cuerpo y en cada interacción provocada por la mediación. Tres años después de la inauguración de esta muestra antológica, recordarla sigue despertando curiosidad sobre

las diversas formas en que se podría recorrer una exposición como esa. Y, sobre todo, esta exposición sigue funcionando como un ejemplo de que la mediación puede verse atravesada por diferentes agentes capaces de enriquecer la experiencia de quienes osan visitar un museo.

Tatiana Vargas Brath
Maestra en Artes Plásticas y antropóloga por la Universidad Nacional de Colombia. Desde 2022 trabajó en el sector museal en las áreas de educación y curaduría; actualmente es candidata a máster en Historia, Valorización y Didácticas del Patrimonio. Ha sido parte del equipo educativo de los museos de arte y numismática, del Banco de la República, donde desarrolló contenidos pedagógicos basados en colecciones e investigaciones sobre patrimonio y arte. También hizo parte de la curaduría de Etnografía del Museo Nacional de Colombia, como asistente de investigación para la construcción del guion curatorial de la sala permanente Casa Común. Actualmente investiga sobre procesos de patrimonialización de objetos técnicos y apropiación social del patrimonio para la construcción de narrativas curatoriales. Su trabajo se centra en el fortalecimiento de estrategias que favorezcan la participación de la ciudadanía y el derecho a la cultura.

David A. Jiménez Cabuya
Maestro en Artes Plásticas y filósofo por la Universidad Nacional de Colombia. Desde 2018 trabaja como profesional de museos con enfoque en pedagogía e investigación histórica. Fue mediador en la Fundación Gilberto Alzate Avendaño (2018-2019) y en los museos de arte y numismática del Banco de la República (2021-2023). Actualmente es curador del Yale Historic Site y del Kitimat Museum & Archives (Columbia Británica, Canadá), en el marco de su labor como gerente de programas y operaciones patrimoniales en la compañía Forager International. Su trabajo se centra en el diseño de exposiciones en instituciones culturales rurales, la actualización pedagógica de exposiciones históricas y la creación de materiales educativos para museos. Actualmente sus líneas de investigación incluyen la repatriación de artefactos indígenas y el uso de la historia en exposiciones como herramienta para la promoción de los derechos culturales de las comunidades que participan en los museos.

“El vuelo de El Mochuelo, de los Montes de María a Bogotá”
Museo Nacional de Colombia

Entrevistas realizadas a Jorge Jiménez, Ana María Cortázar y Julio César García

En enero Joche se cogió,
en enero Joche se cogió
un mochuelo en las montañas de María,
y me lo regaló no más para la novia mía.
Otto Serge y Rafael Ricardo (*El mochuelo*, 1983)

Imagine que en un remoto lugar de Colombia un ave canta, suspira y sueña. Un ave que guarda en su plumaje y su canto los sabores y paisajes de un territorio que, como muchos en Colombia, es tan bello y cálido como dolorosa es su historia. Los Montes de María sorprenden por su notable hermosura, por la calidez de su gente, por la música que embriaga a sus habitantes y por los cantos que los liberan. Pero, tristemente, esos mismos bailes y esas mismas canciones que celebran la vida también cargan penas y dolores. Es una región que ha vivido directamente la violencia y el conflicto armado desde los orígenes mismos de la nación, y quizá lo más grave, está relegada u olvidada por el Estado y por la indiferencia de cientos de ciudadanos que, entre la apatía y la costumbre de convivir con el dolor ajeno, desconocen lo que ocurre en su propio territorio, en su propia casa, en el corazón que a veces olvidamos que tenemos.

El Museo Itinerante de la Memoria y la Identidad de los Montes de María (MIM) nació de los esfuerzos del Colectivo de Comunicaciones Montes de María Línea 21, que mediante diferentes estrategias comunicativas busca la construcción ciudadana de memoria y paz. En otras palabras, surgió de la comunidad misma, de hombres y mujeres que encarnan la vida, pero han sido testigos de la violencia, la muerte y la desaparición

de cientos de personas —padres, madres, hijos, amigos, colegas, vecinos—. Es una comunidad que, al son de la libertad, canta sus dolores y, al hacerlo, construye, transmite la memoria de un territorio, un canto de resistencia y esperanza enfocado en una vida en paz. En la espesura, la madera, un material noble y propio del territorio, se ensambla para formar una estructura que recuerda un nido con la forma de un mochuelo. Su interior, laberíntico, conduce al visitante por pasillos que muestran las riquezas de la región —la comida, las artesanías, la música—, pero que también guardan el eco de las 114 masacres que el Museo se propone recordar. Los materiales son variados: fotografías, videos, relatos, e incluso dibujos de quienes estuvieron allí. Los dibujos narran esas masacres gráficamente, pero con una profunda sensibilidad. Las escalofriantes cifras contrastan con la cálida humedad de la madera y las voces de quienes no permiten que olvidemos.

En el centro del Museo, un árbol hecho a mano se erige y extiende sus ramas sobre las cabezas de los visitantes. Las hojas de sus ramas, de color blanco, se extienden en el aire, pero no son hojas comunes: cada una lleva escrito un nombre, el de una víctima. Son personas que ya no están, que solo viven en la memoria de sus familiares y amigos, que se llevaron consigo imágenes y relatos irrepetibles. Setecientas cincuenta hojas, setecientas cincuenta historias, de las más de mil ochocientas víctimas reconocidas solo en los Montes de María. Mil ochocientas cincuenta personas, nombres que buscan escapar, por medio de la memoria, de ser una simple y llana estadística. En síntesis, un museo creado por la comunidad para hacer memoria de la comunidad.

En 2023, el Museo Nacional de Colombia (MNC), con motivo de su bicentenario, decidió rendir homenaje a la resistencia, a la construcción de paz y memoria desde el museo. Fue entonces cuando El Mochuelo (MIM), que, según la canción, "ágil vuela"[15] (Serge y Ricardo, 1983, 1:45), llegó a construir su nido en la fría sala de exposiciones temporales del

15 Adolfo Pacheco publicó en 1971 "El mochuelo" en la cara A de *Sanjacintero*, primer disco publicado de su autoría. No obstante, la versión más famosa probablemente sea la de Otto Serge y Rafael Ricardo, los doctores del vallenato, publicada también por Codiscos en 1983. Esta versión agregó unos nuevos versos, que dicen: "Tu cantar, tu lírica canción, / es nostálgica como la mía, / porque mochuelo soy, también, /de mi negra querida" (Vega, 2023).

MNC, en pleno Bogotá, un museo que hizo nido dentro de otro. La madera que traían los mochuelos montemarianos se convirtió en estructura, en relatos, en memoria compartida. El Museo llegó, se adaptó, se instaló, pero su relato seguía siendo el mismo. No obstante, ese movimiento de todo un museo que se movía con su estructura, archivos y, sobre todo, su gente, generaba una pregunta muy importante a su llegada: ¿cómo hablar y mediar en la capital las historias que traía esa comunidad desde su territorio? Porque es claro que no es lo mismo el relato de quien lo vive, que el de quien lo ha estudiado o solo ha escuchado de él.



Registro fotográfico de la exposición "El vuelo de El Mochuelo, de los Montes de María a Bogotá", Museo Nacional de Colombia, Bogotá, del 15 de junio al 17 de septiembre de 2023. Fotografía de Julio César García.

Parecía que la respuesta requería otra metáfora. La exposición traía consigo, entre muchas otras cosas, un lenguaje propio, simbólicamente muy rico. Entre esa simbología se encontraba la figura del mochuelo cantor, que reunía las cualidades de, entre otras cosas, educador, mediador, guía o intérprete, pero que hacía parte de la comunidad montemariana. El mochuelo, ave típica de la región, fue el símbolo que usaron para

expresar cómo estas personas, por medio de la voz, de su canto, rendían homenaje a la resistencia de su pueblo y contaban la memoria de sus víctimas. De esta forma, si el museo en forma de mochuelo hizo nido en Bogotá, si desde los Montes de María llegaron guías, mediadores o intérpretes al altiplano, los mediadores con los que ya contaba el Museo Nacional no podrían ser esos mismos "mochuelos cantores" testigos y voces de la comunidad; estos se llamaron, entonces, "los copetones", como la famosa y pintoresca ave andina. De esta forma se encontraron "copetones" bogotanos como Jorge Jiménez o Ana María Cortázar con "mochuelos cantores" como Julio César García, para unir sus saberes y voces del 15 de junio al 17 de septiembre del 2023, fechas de duración de la exposición. Todos, mochuelos y copetones, se unieron en una bella y difícil labor: sostener y compartir la memoria entre el dolor y la belleza, entre el respeto y la conciencia, entre la fragilidad y la resistencia.

"El vuelo de El Mochuelo, de los Montes de María a Bogotá" nació así: una exposición temporal de la idea de un museo dentro de otro. En el MIM, Julio se denominaba *Mochuelo Cantor*, guía o intérprete. No obstante, sus objetivos, modos y recursos resonaban y se alineaban con los de los mediadores del Museo Nacional. De esta forma, la integración se hizo sencilla, con respeto y reconociendo los modos y lugares desde donde se mediaba. La dificultad se presentaría con el público, que, según los mediadores nombrados, en muchos casos se negaban a hablar de *memoria*. Frente a esos dolores, como dice la canción, "para el animal [el mochuelo] no hay dios que lo bendiga" (Serge y Ricardo, 1983, 2:40). Y, sin embargo, la oscuridad y el dolor son contrapunteados por la belleza, el afecto y la fuerza inconmensurable de la vida. ¿Cómo hablar entonces de que las canciones, las artesanías y los paisajes más bellos también están atravesados por el dolor? Este, sin lugar a dudas, fue un gran reto para la mediación de la exposición.

Aquí es necesario detenerse a pensar. Más allá de las implicaciones sociales, políticas y culturales de exhibir un fragmento complejo de la memoria de un territorio —que no son pocas—, vale preguntarse qué implica hablar con el corazón frente a un público que muchas veces desconoce incluso la existencia de los Montes de María y la traumática historia que ha tenido que vivir. Ante esto, Ana María, desde la perspectiva

de la mediación, enfatizó la contextualización del lugar como algo primordial. Generalmente sus recorridos se iniciaban en el "patio de juego", donde la historia de la construcción del MIM y su llegada a Bogotá eran protagonistas. Abordada esa primera instancia, y debido a la problemática anunciada previamente, la contextualización del territorio, desde su geografía hasta su conformación cultural, se hacía necesaria.

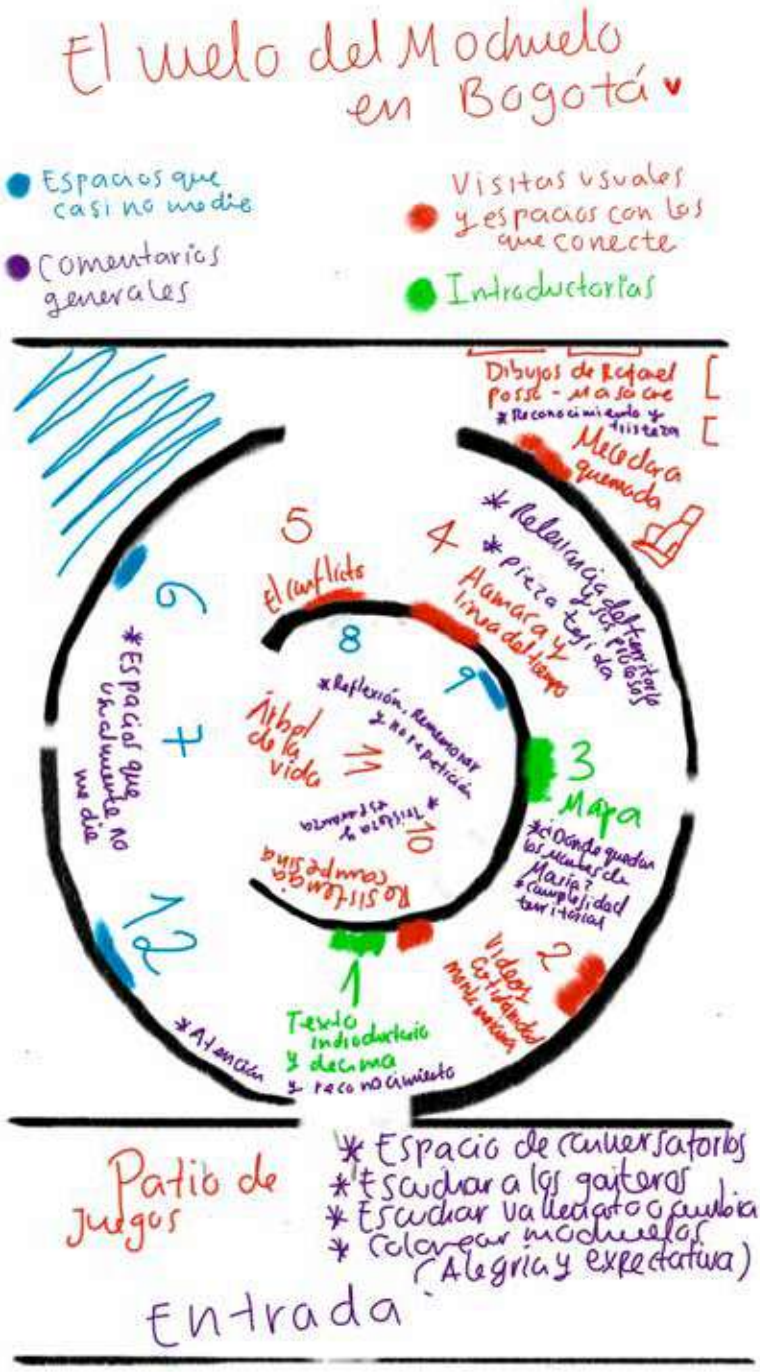
Por esta razón, Ana se detenía a la entrada de la exposición, donde el mapa permitía generar un diálogo más eficaz para ese propósito. Luego había que ubicar geográficamente los Montes de María y aclarar que esa delimitación geográfica estaba lejos de determinar el carácter de esa comunidad. El recorrido continuaba. Los pasillos internos alternaban información y archivos. En ese momento, exponiendo a los visitantes a la escucha de las décimas, Ana introducía un rasgo identitario cultural de los Montes de María. Una décima es una estrofa de diez versos octosílabos en la que el primero rima con el cuarto y el quinto; el segundo con el tercero; el sexto, con el séptimo y el décimo; y el octavo, con el noveno. Las décimas se recitan y cantan, y más allá de la poética y musicalidad, que son impresionantes, muchas veces llevan consigo memorias de la violencia y del territorio, lo que las convierte en un recurso invaluable que el mediador puede usar para acercarse a su público. Así pues, en la exposición se hacía memoria al mostrar que, en los Montes de María, "cantar es contar historias". El recorrido continuaba por los pasillos, donde la mediadora se detenía en los videos que mostraban las costumbres culturales de los habitantes y el estrecho vínculo de la comunidad con el territorio. Dichos videos contrastaban fuertemente con los dibujos del artista local Rafael Posso, quien explora la crudeza de las masacres en Colombia, y que se encontraban expuestos en una de las secciones del Museo. Pero Ana, más que hablar de la barbarie que, por supuesto, denunciaban, hacía hincapié en las transformaciones complejas que generó el conflicto armado y, sobre todo, en la resistencia campesina, en el apego a la vida, que en casos similares pasamos por alto, sin darle valor a la fuerza que se requiere para seguir adelante. Es normal que, ante eventos de esta índole, nos quedemos con la frustración, ira o tristeza, y no veamos la otra cara de la moneda, que muestra la resistencia, la fuerza de quienes siguen allí. Ante esa venda emocional que podemos tener, mediadores como Ana

son fundamentales para enriquecer la perspectiva de la sociedad, que se manifiesta en las exposiciones y salas de un museo interesado en difundir un relato nacional. El recorrido de Ana terminaba en el "Árbol de la vida", que se encontraba en el centro del Museo. La museografía hacía que todo girara en torno a él, pues representaba el corazón del mochuelo. Ese árbol, que acogía tantos nombres, abría un momento para una reflexión final, para detenerse en los nombres de las personas que siguen presentes en la memoria, y también obraba como un símbolo de no repetición, pues todos deseaban que dicho árbol no siguiera dando más hojas.

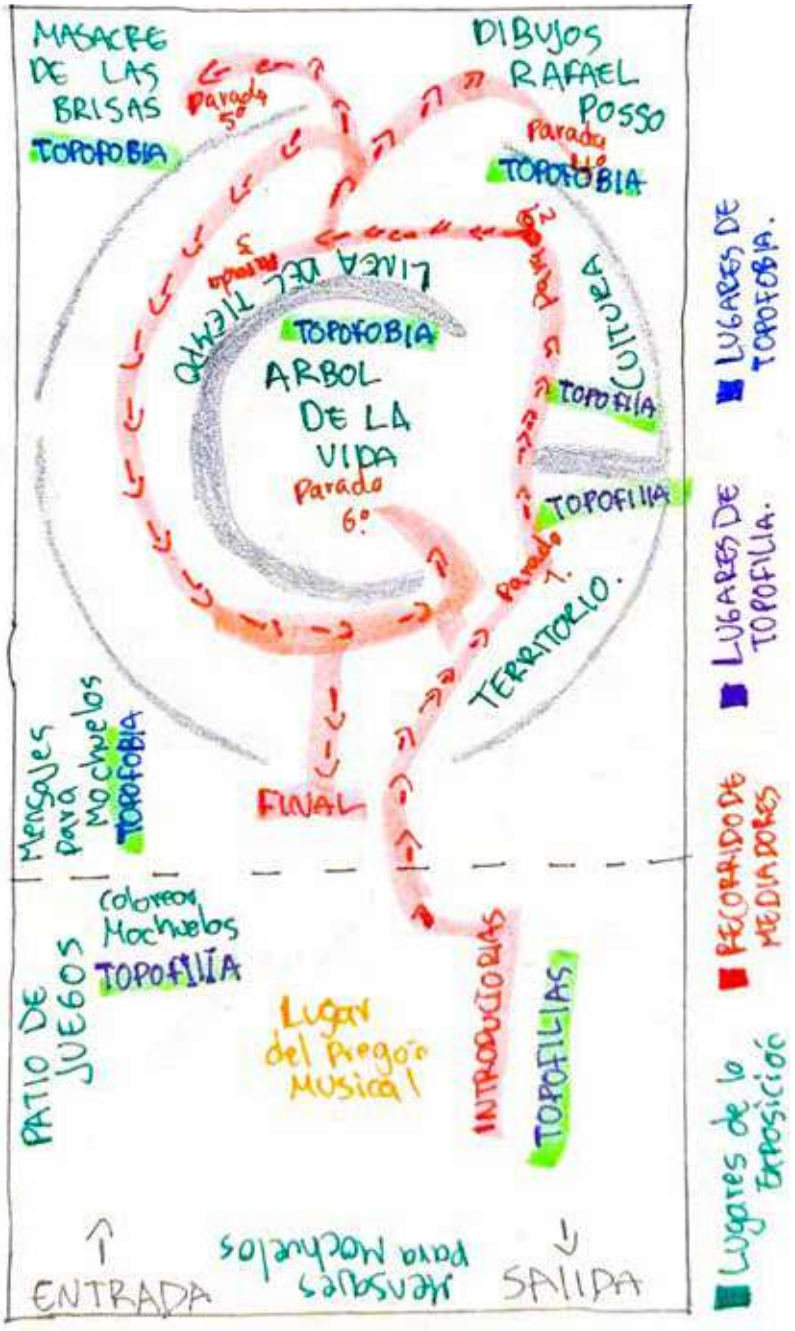
Por otra parte, cabe aclarar que Jorge Jiménez no participó específicamente como mediador en la exposición. Él, que se ha desempeñado como mediador en diferentes instituciones, en este caso fue el encargado de hacer un estudio de público de la exposición, lo que le permitió acercarse a la exposición y sentirla de otra forma. En su ejercicio, que incluyó el acompañamiento de varios recorridos, identificó *topofilias* y *topofobias*[16] en la exposición, así como la forma en que los visitantes podían dejar sus comentarios sobre la misma. Uno de esos lugares era una estación donde los visitantes podían colorear mochuelos impresos en hojas de papel; allí, las personas dejaban mensajes escritos. Otras dos estaciones que alentaban a las personas a dejar mensajes —que se recopilarían al final de la exposición— también se identificaron como indicadoras de topofilia, como se puede observar en el mapa realizado por Jorge. Por otra parte, el árbol, probablemente debido a la carga emocional que llevaba consigo, generaba en el público un fuerte sentimiento de rechazo, una topofobia.

Dichas topofilias y topofobias fueron identificadas en las entrevistas que Jorge les hizo a los mediadores de la exposición. Este mapa funge como una radiografía de emociones y percepciones de la exposición, pues identifica las relaciones emocionales y afectivas que generaron las piezas, los relatos y los recorridos. Esto da un valor muy particular a la pregunta que indaga por los sentimientos que genera una exposición. El mapa también muestra las rutas generales que seguían los mediadores en la exposición, y cómo el espacio era apropiado, vivido y sentido.

16 La *topofilia* alude al vínculo afectivo positivo de una persona con un lugar, mientras que la *topofobia* denota el sentimiento de rechazo, miedo o desagrado hacia él.



Mapa de experiencias de mediación en la exposición "El vuelo de El Mochuelo, de los Montes de María a Bogotá", Museo Nacional de Colombia, Bogotá, del 15 de junio al 17 de septiembre de 2023. Mapa elaborado por Ana María Cortázar, 2025.



Mapa de experiencias de mediación en la exposición "El vuelo de El Mochuelo, de los Montes de María a Bogotá", Museo Nacional de Colombia, Bogotá, del 15 de junio al 17 de septiembre de 2023. Mapa elaborado por Jorge Jiménez, 2025.

Ese fue el reto que enfrentaron Jorge y Ana María al deambular por la exposición y recibir al público capitalino, al contextualizar, sensibilizar y concienciar. Para Julio César García, por supuesto, también supuso un reto considerable en ese aspecto, en parte porque el Museo, ese mochuelo montemariano, nunca antes había volado tan lejos, hasta una ciudad donde los Montes de María podían parecer ajenos.

En la sala, sin embargo, el calor humano y la nobleza de la madera dieron lugar a encuentros profundos. La emoción fue el lenguaje dominante: lágrimas, silencios prolongados, voces entrecortadas. La crudeza de las historias se volvía más real al recordar que no eran ficción, que habían ocurrido en carne viva, y en este país. Y lo verdaderamente doloroso era saber que, al salir del museo, esas historias seguirían siendo realidad, y a la vez era reconfortante ver que, aun en medio de tantas dificultades, de tantas grietas, la vida se abría paso.

Los copetones y mochuelos interactuaron con el público valiéndose de la palabra, y en esa interacción aparecían resistencias, apatías, dolores, e incluso ira. "Nuestra labor era la de contenedores emocionales" —refirió Jorge—, como vasos de cristal que evitan que el agua se derrame por todas partes. Ante cientos de nombres colgando como hojas de un árbol, muchas personas lloraban; otras, revivían heridas nunca sanadas, fantasmas que cargaban a cuestas. En esos momentos solo estaban ellos, mediadores y público, sosteniéndose mutuamente. No se trata de romantizar el trabajo, sino de reconocer que los museos, además de espacios de conocimiento, a veces son también espacios de sanación, y que ciertas exposiciones requieren apoyo no solo pedagógico y afectivo, sino incluso psicológico, porque *contener* también significa *acumular*, y todo vaso corre el riesgo de desbordarse.

El MIM, instalado en el Museo Nacional, encontró además un espacio catártico: el llamado *patio de juegos*. Era la primera y la última sección del recorrido, pues entrada y salida se unían allí. En ese lugar, los visitantes podían expresarse libremente: pequeños mochuelos de papel aguardaban para ser coloreados y recibir mensajes. Hubo tantos mensajes como emociones. Lo que parecía un gesto sencillo se volvió crucial: el público necesitaba dejar una huella tras recibir tanta información dura, tras descubrir una tierra que algunos apenas conocían o que, para otros, era solo sinónimo de *violencia*. Allí pudieron transformar la resistencia inicial en palabra, en dibujo, en ofrenda.



Mediación en la exposición "El vuelo de El Mochuelo, de los Montes de María a Bogotá", Museo Nacional de Colombia, Bogotá, del 15 de junio al 17 de septiembre de 2023. Fotografía de Ana María Cortázar.



Mediación en la exposición "El vuelo de El Mochuelo, de los Montes de María a Bogotá", Museo Nacional de Colombia, Bogotá, del 15 de junio al 17 de septiembre de 2023. Fotografía de Julio César García.

El patio de juegos no fue solo un espacio reservado para la expresión individual: también acogió charlas, pregones culturales, actividades corporales, aperturas y cierres de recorridos. Allí se escuchó música, resonaron instrumentos y quedó claro que incluso en los productos culturales de una tierra herida se entretejen muerte y vida, duelo y resistencia. Como decía una de las mediadoras, el mochuelo, en su estado natural, tiene la virtud de esparcir semillas, y de esas semillas brota la vida; de esta forma, los mediadores entregaban, al final de algunos recorridos, semillas, para que las personas, en su tiempo y espacios propios, pudiesen esparcir la vida por sí mismos. Así, muchos recorridos se cerraban con esta lección simple y profunda: la vida se sobrepone a todo, los vivos resistimos y luchamos por la memoria y la dignidad de quienes ya no están.

Por otra parte, y complementando los recursos que los mediadores implementaron por su cuenta, la exposición diseñó y cocreó con los mediadores un material pedagógico accesible para la exposición, que fue impreso y se usó durante la muestra. Lamentablemente, dicho material no estuvo disponible en la totalidad de la exposición, porque llegó a destiempo. Por otra parte, y por fortuna, ese material se llevó a los Montes de María, donde los mochuelos cantores lo activaron con sus visitantes y la comunidad, cuando la exposición llegó a su fin en la capital.

La mediación en "El Mochuelo" trajo consigo muchas dificultades, porque —como decían los mediadores— "cada vuelo es diferente". Cada público era único, así que cada encuentro exigía un esfuerzo nuevo. Todo fue tan diferente en este encuentro que el mismo lenguaje se tuvo que adaptar: hubo que adoptar nuevas palabras y usos para narrar aquello que creíamos conocer, pero que solo con esa exposición empezamos realmente a dimensionar. Términos como *vuelo*, *canto*, *mochuelo*, *copetón*, y hasta la palabra *vida* tomaron otras dimensiones en la exposición.

A la dificultad emocional se sumaba la humedad de la sala, el peso de los relatos, la necesidad de contener tanto dolor. Pero solo gracias a esa mediación, a esa voz compartida entre copetones y mochuelos, la exposición cobró vida plena, porque la memoria no vive en los muros ni en los textos inmóviles: vive en los cuerpos, en las voces de quienes la sentimos.

Siempre quedará una gran pregunta: ¿Cómo sería el mundo si nos escucháramos y sintiéramos más? Por lo pronto, a usted, querido lector que me ha acompañado en este recorrido por una exposición y un libro, lo invito a cantar:

> Entoná tu melodía.
> Cantá con seguridad,
> como lo hacías antes,
> cuando tenías libertad en los Montes de María.
> (Serge y Ricardo, 1983, 4:07)

Ana María Cortázar

Antropóloga por la Universidad Externado de Colombia, con experiencia en investigación, metodologías participativas y de construcción colectiva e interdisciplinar. Principalmente ha desempeñado su labor en instituciones educativas, museos y espacios culturales.

Ha encontrado en la mediación una actividad que permite tejer puentes y diálogos en las discusiones, reflexiones o procesos académicos adelantados con las personas. Sus intereses educativos se han orientado a la apropiación del patrimonio y la construcción de paz con distintas personas, desde las y los adultos mayores hasta personas de las diversas etapas de la infancia. Ve en la mediación una oportunidad para establecer diálogos y propiciar experiencias que conmueven, cuestionan discursos institucionales y otros marcos hegemónicos de enunciación, e incluso transforman la realidad de quienes participan en ella.

Jorge Jiménez

La curiosidad por descubrir nuevos lugares y espacios geográficos lo llevó a estudiar Ciencias Sociales en el pregrado; su enfoque se encauzó a la antropología social y la geografía humana. Llegó al mundo de los museos por el voluntariado del Museo Nacional de Colombia, y se enamoró de las múltiples historias y de los objetos que las reconstruyen y las relacionan. La pasión por los objetos y las colecciones le motivó a estudiar la maestría en Museología y Gestión del Patrimonio. Consciente de que las colecciones y los objetos están

inmersos en entramados culturales y sociales fascinantes, decidió investigar esta dimensión en su segunda maestría, en Antropología. Desde hace cinco años está dedicado a la educación en museos, convencido de que la mediación es un motor para el cambio y la subversión de la museología tradicional.

Julio César García Montes
Gestor cultural, administrador de empresas, productor audiovisual, miembro de la Colectiva de Comunicaciones Montes de María Línea 21, con formación académica en Curaduría y Museografía Social Comunitaria en la Universidad Nacional de Colombia y la Universidad de los Andes. Facilitador y tallerista en la modalidad de *formador de formadores* en proyectos de memoria y derechos humanos, género y medio ambiente, así como en temas de salud sexual reproductiva. Ha intervenido en procesos de producción de cine documental y radio comunitaria, apoyando la formación de niños, niñas y jóvenes de la región de los Montes de María. Actualmente es el coordinador técnico del Museo Itinerante de la Memoria y la Identidad de los Montes de María El Mochuelo.

“La Fulminante” y “Colombianización”. Nadia Granados Galería Santa Fe

Entrevistas realizadas a Tatiana Puerto y Óscar Martínez

“Colombianización”
Toda exposición es un mapa; algunas, además, son un territorio. En la Galería Santa Fe, un espacio que dialoga con la plaza de La Concordia, la obra de Nadia Granados se desplegó en dos tiempos, dos lógicas que se responden la una a la otra. La primera, “Colombianización” (2022), fue el diagnóstico de la superficie. La segunda, “La Fulminante” (2024), fue la autopsia del cuerpo que habitaba en esa superficie.



Registro fotográfico de la exposición "Colombianización", de la artista Nadia Granados. Del 10 de febrero al 9 de abril de 2022, Galería Santa Fe, Bogotá. Fotografía de Óscar Martínez.

"Colombianización", proyecto ganador del XI Premio Luis Caballero, no era una exposición: era una atmósfera densa, ruidosa, *oportuna*. Llegó después del estallido social, del paro nacional de 2021, cuando las cenizas de las barricadas aún permanecían en la memoria colectiva y la "gente de bien" se revelaba como un eufemismo de la violencia. La galería se convirtió en la caja de resonancia de esa disonancia.

El título mismo es un neologismo brutal. No "Colombia", sino el proceso de *convertirse* en esa marca. Granados tomó la "marca país" —esa estrategia neoliberal de vender un territorio como un producto exótico, seguro y *marketinero*— y la estiró hasta que la tela se rasgó. Lo hizo mediante un asalto sensorial. Los mediadores recuerdan la *saturación*. La exposición era una página web, era música estridente, eran videos. El centro de este ruido era el *Brand brand*, un proyecto musical en el que Granados, a través de sus *alter ego*, deconstruía los himnos de la patria con los que se vende el "extractivismo neoliberal" (Galería Santa Fe, 2022).

El espacio imponía un recorrido; no había escape: se entraba al ruido de la marca país y se avanzaba hacia el eco de las marchas. Allí, el espectador se enfrentaba a las marionetas que evocaban al Ku Klux Klan y al video de "la gente de bien", una referencia directa a la censura civil que tapaba murales con pintura gris y a la violencia con connotaciones paramilitares que disparaba contra manifestantes. La exposición confrontaba al visitante con una serie de preguntas vigentes y contundentes: en este escenario, ¿qué es vandalismo: pintar un muro o disparar un arma? ¿Qué nos constituye como colombianos? ¿Cuál ideal de colombianidad construyen los medios masivos de comunicación? El final del recorrido era el presente digital: las alusiones al expresidente Álvaro Uribe, la motosierra, las redes sociales como máquinas de construir opinión. "Colombianización" era el ruido de afuera llevado adentro.

"La Fulminante"

Si "Colombianización" fuera un sismo, "La Fulminante" sería la réplica. Aunque tal vez, en términos de la trayectoria artística de Nadia, fue lo opuesto. Si la primera fue la saturación estridente de la plaza pública, la segunda fue la oscuridad íntima del cabaret, similar a un *dive bar*.

"La Fulminante" no era solo un proyecto de creación artística: era una retrospectiva de veinte años encapsulada en el *alter ego* más potente de

Granados. El *pornoterrorismo* (Oliveira, 2023), ese concepto transversal, se materializaba. La Galería Santa Fe se transformó en un burdel filosófico, un espacio oscuro, laberíntico, iluminado solo por las pantallas y los neones.

Al entrar cruzando una cortina, el visitante dejaba atrás el mundo ordinario. Adentro no había un mapa lineal, sino estaciones de deseo y confrontación. Esperaban la rocola, donde el público podía pagar para ver videos explícitos, volviéndose cómplice de su propia mirada. Había un maniquí de Nadia orinando la imagen de un expresidente. Estaba el "culo parlante". Estos objetos, y muchos otros más, generaban una incomodidad visceral; eran esculturas que devolvían la palabra al cuerpo sexualizado.

Era una colección de gestos disruptivos. Pero bajo la superficie grotesca y el "*striptease* filosófico" latía una historia de origen, una herida. La Fulminante, como personaje, nació de una ausencia: la de una chica trans desaparecida en el barrio de la artista. Granados encontró su peluca y decidió usarla, dándole así voz a ese cuerpo silenciado. "La Fulminante" es, entonces, el archivo viviente de las trabajadoras sexuales, de los cuerpos marginados, de las voces que la "colombianización" intenta borrar.

En "La Fulminante" estaban las "recetas del poder", con las que una Nadia vestida de chef porno detallaba los ingredientes de la corrupción (militares, indiferencia), mientras una enfermera hablaba del derecho a elegir sobre el propio cuerpo. Era una exposición sobre la soberanía: la soberanía del cuerpo contra el Estado.

Si "Colombianización" fue la guerra en la calle, "La Fulminante" fue la guerra en el cuerpo.

La mediación en la oscuridad

En "La Fulminante", la mediación no podía ser un mapa, pues el territorio era la oscuridad. Tatiana Puerto lo narra no como un acto de guiar, sino como un acto de espera. La mediación ocurría *afuera*: se recibía al público junto a la pared pintada con el título y se daba una introducción, una linterna verbal, antes de soltarlo en el laberinto. "Recorrer el espacio libremente y luego regresar si se deseaba conversar".

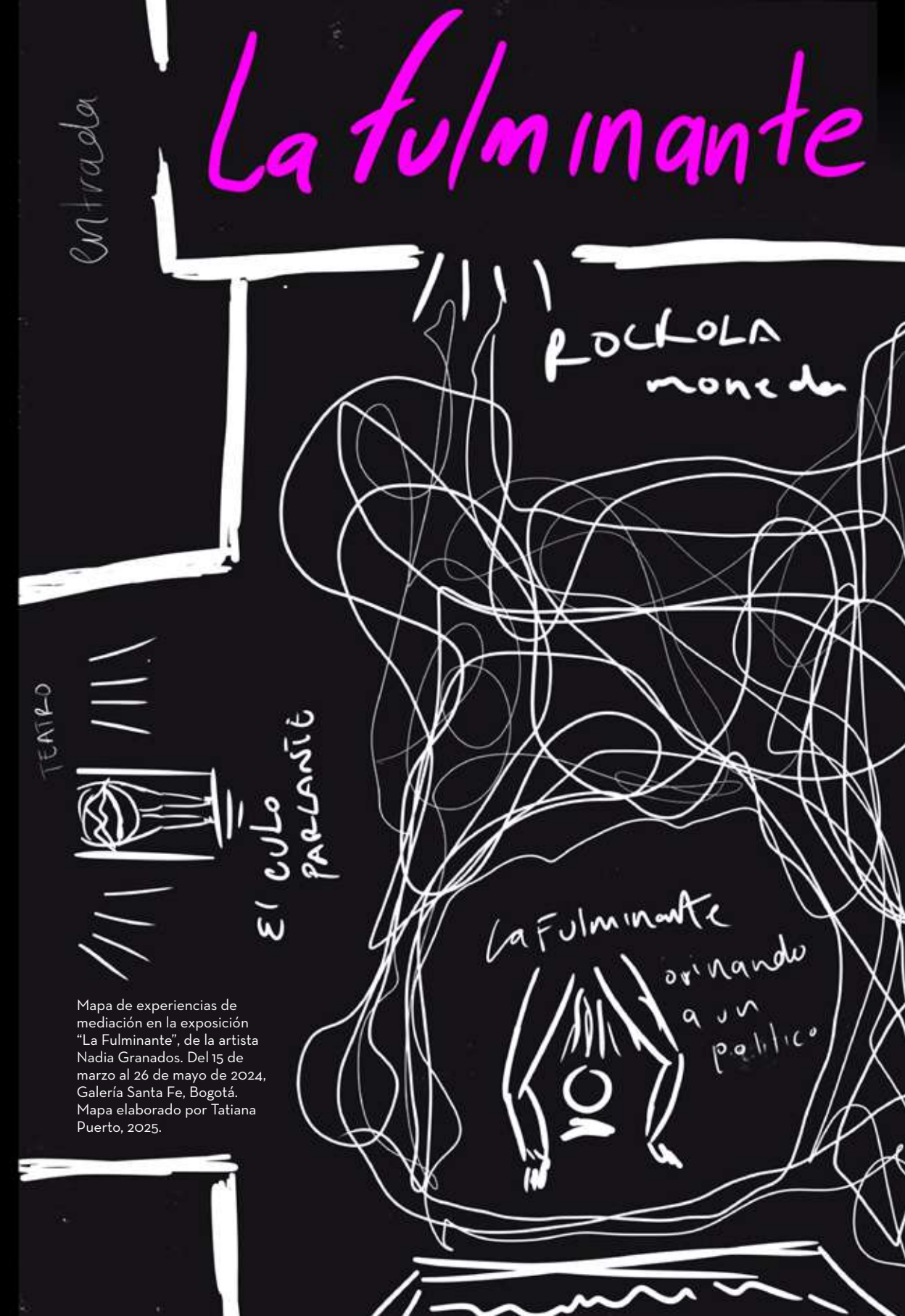
El ruido interior era abrumador; intentar hablar adentro era "competir con las máquinas y los sonidos constantes". La mediadora, entonces, se convertía en un puerto al que regresar. Esperaba que salieran con rostro

de asombro, desconcierto e incomodidad. Y era allí, en el borde, donde ocurría el diálogo íntimo.

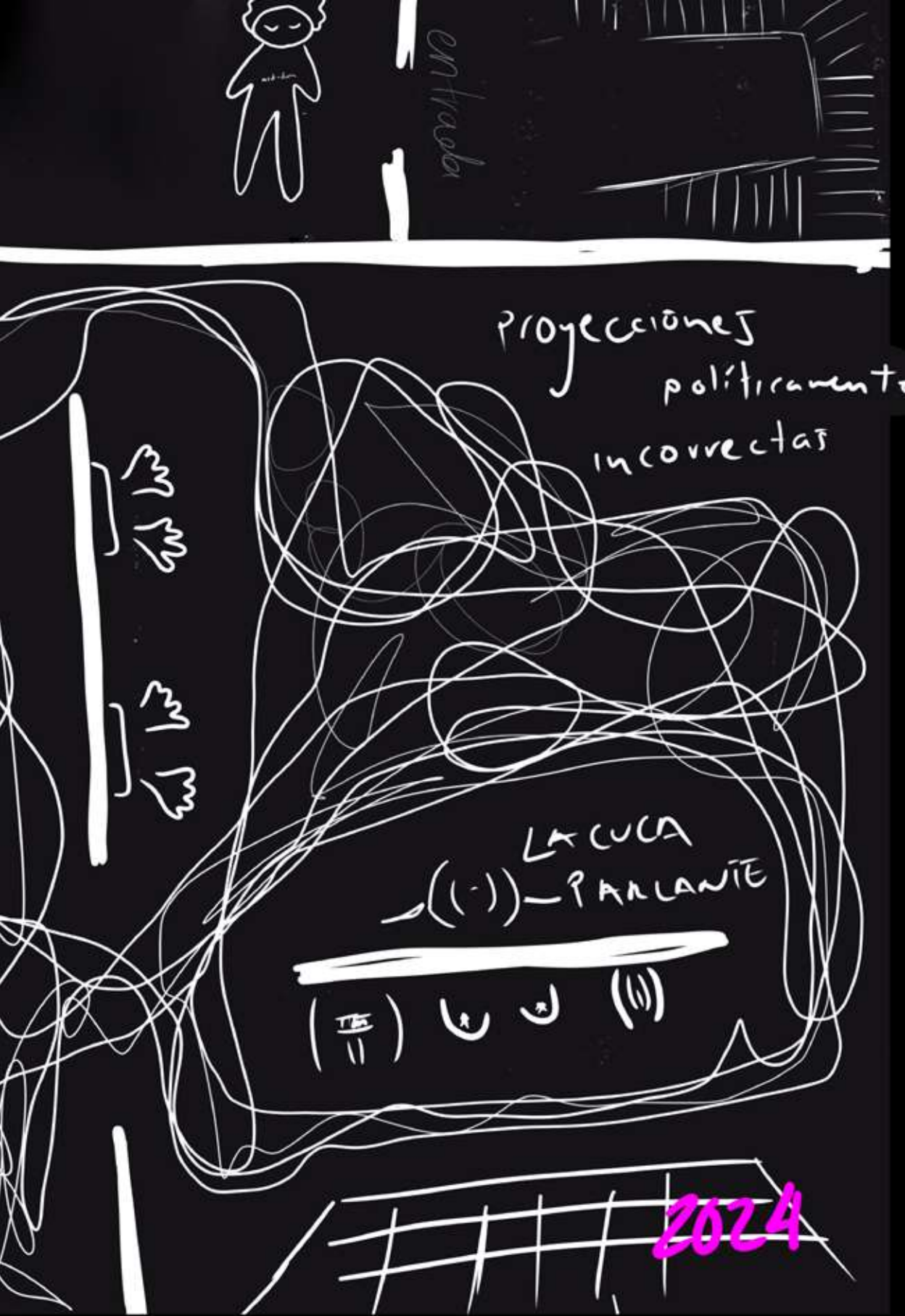
Cuando la visita era comentada, comenzaba con un acto de agencia: la rocola. El visitante elegía. La mediación aparecía como la gestión de una elección y su consecuencia explícita. Pero el núcleo de la mediación en esta obra no era hablar sobre el arte: era sostener la incomodidad del espectador. El "culo parlante" hacía que la gente apartara la mirada. Allí, la mediadora lanzaba esta pregunta: "¿Por qué incomoda tanto cuando una mujer decide mostrar su cuerpo desde su propia voz?". La mediación no era solo sobre la obra: era sobre el ojo que mira.



Registro fotográfico de la exposición "La Fulminante", de la artista Nadia Granados. Del 15 de marzo al 26 de mayo de 2024, Galería Santa Fe, Bogotá. Fotografía de Tatiana Puerto.



Mapa de experiencias de mediación en la exposición "La Fulminante", de la artista Nadia Granados. Del 15 de marzo al 26 de mayo de 2024, Galería Santa Fe, Bogotá. Mapa elaborado por Tatiana Puerto, 2025.


entrada
proyecciones
políticamente
incorrectas
LA CUCA
PARLANTE
2024



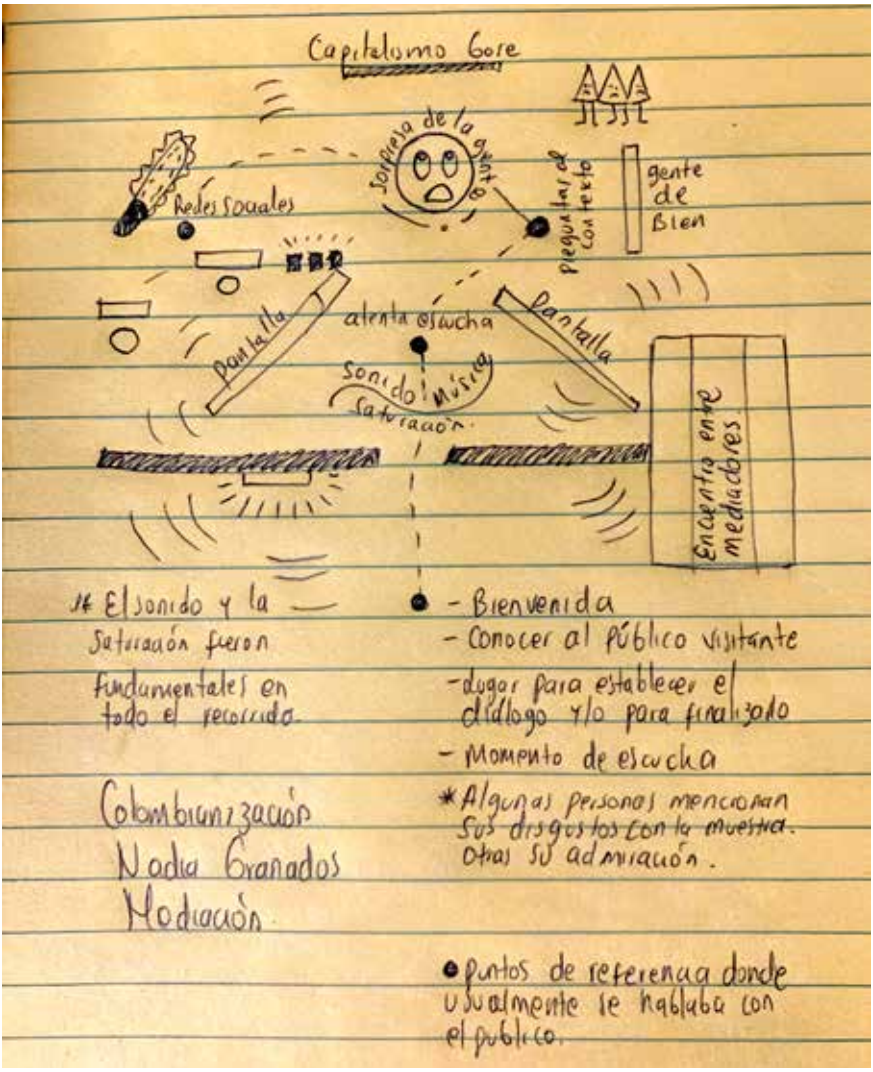
Mediación en la exposición "La Fulminante", de la artista Nadia Granados. Del 15 de marzo al 26 de mayo de 2024, Galería Santa Fe, Bogotá. Fotografía de Tatiana Puerto.

El momento más radical de esta mediación sin luz fue el recorrido con personas con discapacidad visual. De repente, la regla de oro de todos los museos tradicionales ("no tocar") se invirtió: la mediación se volvió táctil. "Se les permitió tocar las obras". Y la mediadora debía describir lo que esas manos sentían: "un cuchillo que atravesaba una vagina, o unas hélices en los pezones". Las manos percibían lo que la vista apenas soportaba. Y en esa oscuridad, la mediadora ofrecía la clave, la historia de origen: la Fulminante como la voz de la mujer trans asesinada. La mediación se convertía en el acto de devolverle la historia al cuerpo, de transformar lo "grotesco" en vulnerable.

La mediación con palabras encontradas

Si "La Fulminante" fue la mediación en la oscuridad, "Colombianización" fue la mediación dentro del ruido. Óscar Martínez la recuerda como "oportuna", un eco directo del estallido social. La galería estaba saturada de sonido e imagen, y la mediación no podía ser un refugio contra esa saturación, sino una herramienta para navegarla. La estrategia de Óscar no era esperar afuera, sino construir un mapa *dentro* del caos, un recorrido en tres estaciones: la escucha, la interpelación y la conexión. Primero, forzaba una

"escucha atenta" del *Brand brand*, insistiendo en que la letra, y no solo el ruido, contenía el desglose de la propuesta. Segundo, frente a las marionetas del KKK y la "gente de bien" pasaba de la escucha a la pregunta directa, confrontando al público con su propia relación con la violencia política. Y tercero, conectaba el final del recorrido —las imágenes de Uribe y las motosierras— con la violencia normalizada del consumo en redes sociales.



Mapa de experiencias de mediación en la exposición "Colombianización", de la artista Nadia Granados. Del 10 de febrero al 9 de abril de 2022, Galería Santa Fe, Bogotá. Mapa elaborado por Óscar Martínez, 2025.

La mediación era un ejercicio de contraste. Cuando los visitantes, "invadidos" y "sesgados", se quejaban de los murales ("Es que están rayando paredes"), el mediador introducía la operación contraria: invitaba a "ponerse en la posición de las comunidades" y luego señalaba la acción de las personas que disparaban contra los protestantes en las movilizaciones: "Mira, hay que ver a qué grado se están subiendo esas acciones: unos pintan y otros salen a disparar". El objetivo no era "dar respuestas o inducir a pensar igual que Nadia", sino que el público "se fuera con sus propias reflexiones".

Aquí, la herramienta pedagógica era fundamental. No era solo un folleto: era una creación colectiva de la Escuela de Mediación. La *ruta del caballero*. Para "Colombianización" se creó un cuento y, crucialmente, una sopa de letras. La actividad final consistía en usar las palabras encontradas (representativas de la obra) para "crear un himno de ese 'país colombianizado'". En medio de la saturación política, la mediación proponía un juego: desarmar el himno oficial (el *Brand brand*) y componer, colectivamente, un nuevo himno utilizando los fragmentos.

Lo que solo la mediación puede ver

Existe una vida secreta en las exposiciones, un catálogo de eventos que solo el mediador presencia. El *Archivo 3* revela este territorio invisible. Comienza con la imagen del "tiempo muerto", esos lapsos en los que la sala vacía se convierte en un laboratorio personal en el que el mediador recorre la obra 158 000 veces y encuentra detalles que la rutina pedagógica oculta. Es el tiempo de la investigación fenomenológica. A esto se opone la imagen de la acción: los laboratorios. Tatiana Puerto insiste en que no era un *taller* —que enseña—, sino un *laboratorio* —que experimenta—. La acción de desfragmentar el estereotipo para crear "cuerpos disidentes" no era una explicación de la obra de Nadia, sino una *continuación* de su método, un pensamiento táctil sobre el "culo que habla".

Pero esta vida secreta no es solitaria: es un "ecosistema de la sala". Los mediadores existen y se desenvuelven en una interacción continua con el equipo de vigilancia. Los guardas no son solo cómplices: son el primer público crítico, el que plantea las preguntas más difíciles ("¿Qué pasa si

eso sexualiza más el cuerpo?") y el que posee un archivo viviente sobre el comportamiento del público, un saber museográfico que usualmente las instituciones de Bogotá ignoran. En esta zona invisible, el mediador es testigo de la logística del éxito de la exposición (las filas inesperadas para entrar a las exposiciones y actividades de Nadia), de los secretos (los laboratorios *posporno* con ciertas restricciones de acceso) y de la fricción del "público" real: la vocación pública de la galería se pone a prueba no por el arte, sino por la realidad social. La entrada de habitantes de calle y el uso del baño como refugio plantean la pregunta fundamental sobre si, en general, los espacios expositivos son verdaderamente "públicos", y para quién.



Laboratorio en el marco de la exposición "La Fulminante", de la artista Nadia Granados. Del 15 de marzo al 26 de mayo de 2024, Galería Santa Fe, Bogotá. Fotografía de Tatiana Puerto.

Óscar Martínez

Licenciado en Artes Visuales, con formación en diseño gráfico e ilustración, ha desarrollado su trabajo en la creación visual, la mediación cultural en museos y galerías, y el acompañamiento de procesos artísticos comunitarios. Su práctica integra exploración creativa, pedagogía y el uso de las artes como herramienta de diálogo.

Tatiana Puerto
Artista visual, licenciada en Artes Visuales por la Universidad Pedagógica Nacional. Trabaja con diversas técnicas y le interesa explorar aspectos sociales y la pedagogía en el campo de lo expandido. Ha buscado trabajar colectivamente y generar diálogos desde la perspectiva de los estudios visuales, como en su investigación "Cuerpo tatuado como museo andante" y su proyecto "Todas las cosas por hacer con se". Ha trabajado como mediadora desde el 2023 en la Galería Santa Fe, donde ha acompañado y liderado diferentes actividades de mediación en diversas exposiciones. A lo largo de su carrera ha participado en residencias artísticas en México y Colombia, y en exposiciones en Colombia, México y El Salvador. En su trabajo se reconocen proyectos fílmicos como *Las jacarandas salen en marzo* (cortometraje experimental) y *La última transmisión de las nereidas* (largometraje documental expandido).

Sembrar la duda: indicios sobre las representaciones indígenas en Colombia
Museo de Arte Miguel Urrutia

Entrevista realizada a Stevan Cuacés y Alexis Forero

El Museo de Arte Miguel Urrutia (MAMU) se convirtió por un tiempo en un mapa incompleto, en una geografía de la pregunta. No era una exposición para la certeza, sino una invitación al extravío fértil. Quien cruzaba el umbral de "Sembrar la duda" dejaba atrás el dominio de la cronología lineal y se adentraba en una constelación de indicios —seis ejes curatoriales, como los lados de un dado que se lanza sin esperar un resultado predecible—.

La muestra, más que un archivo, operaba como una máquina de anacronías. Era un tejido en el que el pasado y el presente no se sucedían, sino que se superponían, se frotaban hasta encender la chispa de una nueva mirada. Piezas arqueológicas, arte contemporáneo, objetos etnográficos

y elementos de la cotidianidad se miraban de frente, despojados de sus etiquetas históricas. Cada objeto revelaba su existencia al ser puesto junto a un vecino impensado. ¿Qué tiene que decir una urna funeraria al lado de una fotografía que desdibuja el rostro?

La travesía comenzaba con el "Indicio 1: Identidades", un espejo roto sobre la idea del retrato, las costumbres y los paisajes culturales. Aquí, la faz humana no era una superficie fija, sino un sedimento, una máscara mutable. Las piezas, con sus gestos petrificados, dialogaban con la representación contemporánea del cuerpo en tránsito, exponiendo la pregunta sobre quién nombra y quién es nombrado. Era el rostro como un territorio inestable, sujeto a la erosión de la historia y a la reinvención del presente.

Luego, el visitante era conducido a un "Indicio 2: Archipiélago del macizo", un recorrido por la geografía sagrada y política. La exposición desdoblaba el Macizo Colombiano como un nudo de resistencias, un punto de origen más que como un accidente orográfico. La Tierra aparecía como un ente vivo, una entidad con memoria, y no como un recurso. Los objetos se convertían en dispositivos de escucha de las voces que la modernidad había silenciado o relegado a la periferia. Aquí, la duda era una exigencia de humildad y prerrequisito para la experiencia ante la monumentalidad del paisaje cultural.

El viaje continuaba por "Indicio 3: La imagen fotosensible", e "Indicio 4: Naturaleza sagrada". Si el primer indicio exploraba el espectro de lo que vemos, el segundo profundizaba en lo que creemos. Las imágenes fotográficas, los objetos rituales y las representaciones de la fauna y la flora colombianas desdibujaban la frontera entre lo secular y lo numinoso. La duda se ejercía como un músculo óptico: ¿es la imagen un documento o un sueño? ¿Es la naturaleza un recurso explotable o un cosmos que hay que venerar?

Finalmente, el recorrido desembocaba en la reflexión sobre el hacer y el tiempo: "Indicio 5: Arte-sanía, diseño" e "Indicio 6: Anacronías". La exposición disolvía la jerarquía entre el arte "elevado" y la "artesanía". Los saberes ancestrales de la tejeduría, la alfarería y la talla, cargados de función y símbolo, se exponían junto a obras de diseño contemporáneo. Era una meditación sobre el gesto, el movimiento de la mano que crea, que teje un sentido más que un simple objeto. El último indicio era una

sala donde el tiempo se rompía definitivamente para mostrar que todo objeto es un sobreviviente, un resto que palpita y que tiene la potencia de interrogar nuestro presente. La "duda" se manifestaba como la única certeza posible: la historia no es solo un río, sino una red de hilos que se anudan y se cortan, esperando siempre una nueva mano que los retome.



Registro fotográfico de la exposición "Sembrar la duda: indicios sobre las representaciones indígenas en Colombia", MAMU, Bogotá, del 7 octubre de 2023 al 15 de abril de 2024. Archivo del Banco de la República.

La pregunta por lo indígena

Para Stevan Cuacés, la práctica de mediación en la exposición "Sembrar la duda" se definió por una tríada de conceptos: tensión, posibilidad y autocuestionamiento. Su relato al mediar es el de un sujeto que utiliza el espacio del museo para reflexionar sobre su propia experiencia de vida y, en el proceso, confrontar al público con sus propios imaginarios y concepciones acerca de lo que se denomina *indígena*.

La mediación de Stevan era, en sí misma, un acto de encontrar su lugar genuino. Su recorrido comenzaba invariablemente con el título de la exposición:

"Indicios sobre las representaciones indígenas". A partir de ahí lanzaba la pregunta fundamental: "¿Qué hace que una representación sea indígena?".

La respuesta de buena parte del público en la exposición era, para Stevan, una impactante confirmación de su propia experiencia en otros espacios. Los visitantes asociaban lo indígena casi exclusivamente con un pasado precolonial, con las piezas arqueológicas exhibidas en museos. Stevan, entonces, tensionaba esa idea: "¿No hay indígenas hoy en día?". Les mencionaba que la categoría *indígena* es en sí misma reciente y que se usa para agrupar a "un millar de pueblos que nunca utilizaron esa palabra para hablar de sí mismos sino hasta la colonización".

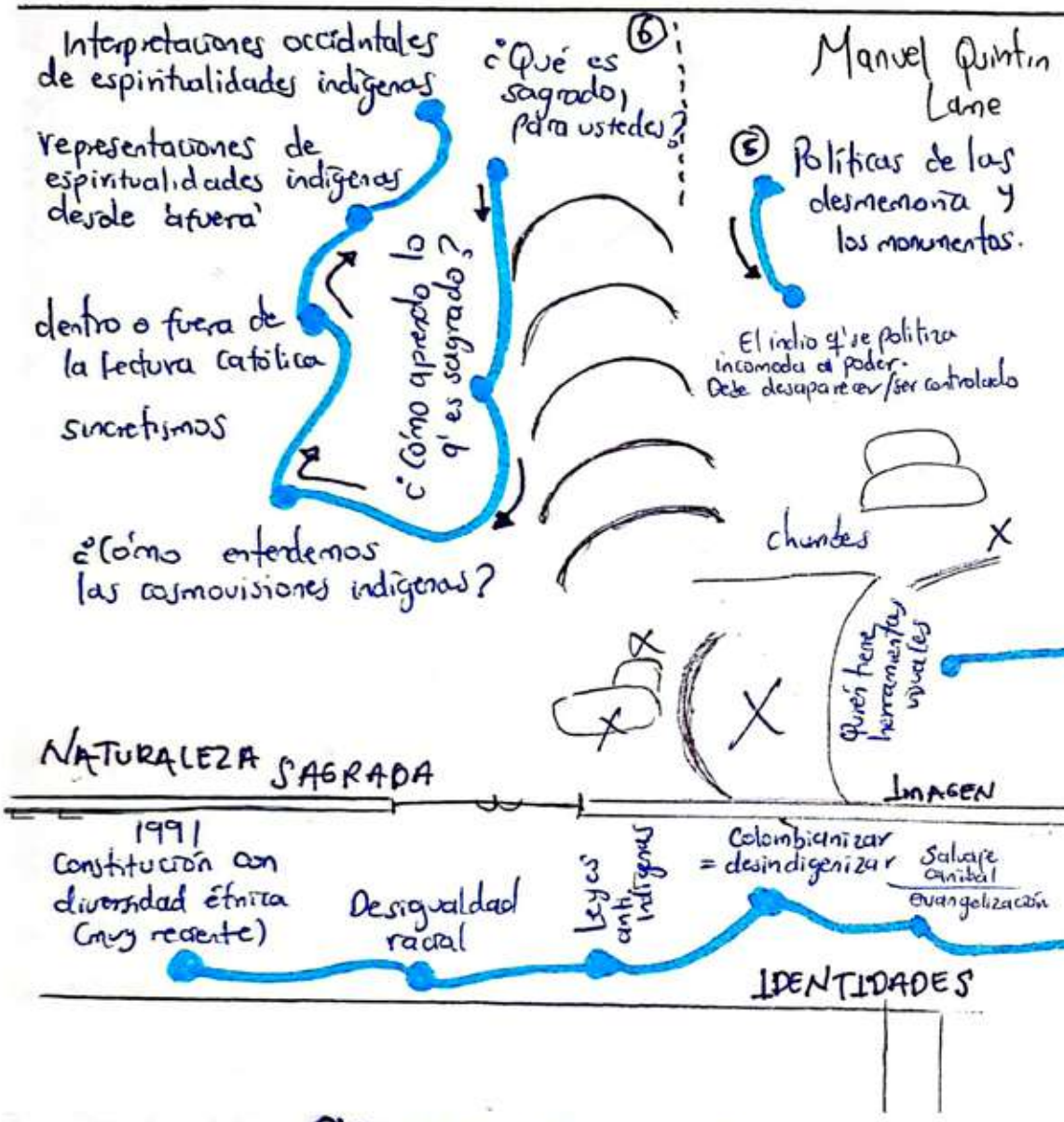
Hacía énfasis en el muro de la exposición donde iniciaba el eje de "Identidades". Desde allí, conectaba la pregunta inicial con la obra *Mucha india*, de Fernando Arias, un mapa tejido de Suramérica compuesto por la repetición de esa frase. Les pedía a los visitantes que descifraran el texto y luego les preguntaba dónde habían escuchado esa expresión.

La respuesta era, de nuevo, una confirmación de un sesgo generalizado: la frase se usa de manera despectiva para referirse a alguien "tonto, lento, retrasado". En este punto, la mediación de Stevan llegaba a su núcleo: "¿Por qué?". Buscaba que el público sintiera la incomodidad, no para juzgarlos, sino para que se permitieran dudar de algo que probablemente nunca antes habían cuestionado.

La oralidad en la mediación

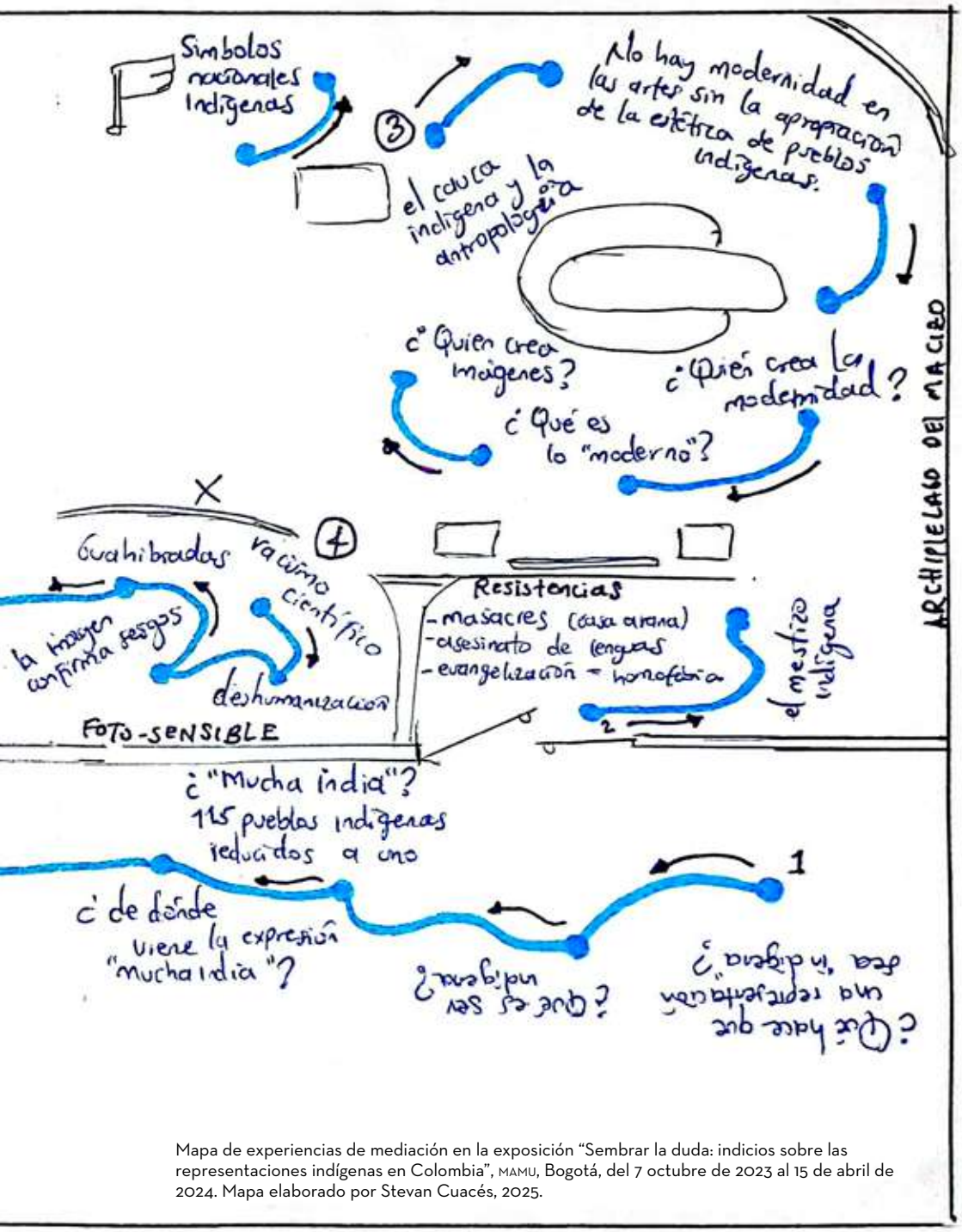
Stevan ampliaba la lógica común de la mediación. Para él, la imagen era en varias ocasiones limitada, insuficiente. El valor real residía en la oralidad, un espacio donde la experiencia personal del mediador —sus dudas, sus incomodidades, su sentir— podía por fin tener cabida en el diálogo con el público.

Para explicar por qué la frase "mucha india" tenía connotaciones peyorativas, Stevan llevaba a la sala documentos históricos para compartir con los visitantes. Les mostraba textos de la Comisión Corográfica que ya diferenciaban entre el indio "educado" y aquel "que se resistía a trabajar". Más impactante aún, utilizaba el informe de la Comisión de la Verdad, *Resistir no es aguantar*, para leer testimonios de las guahibiadas en los años sesenta.

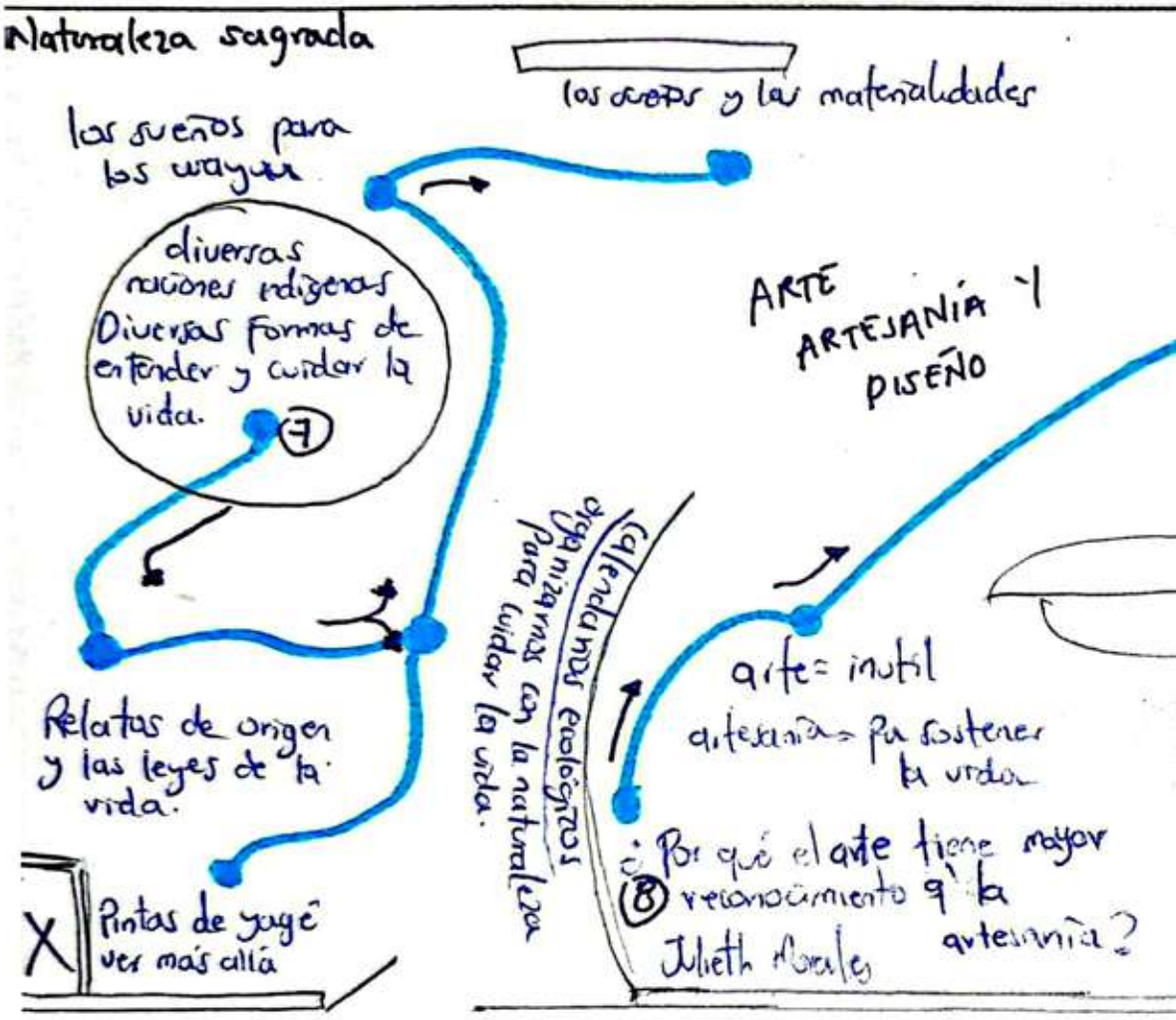


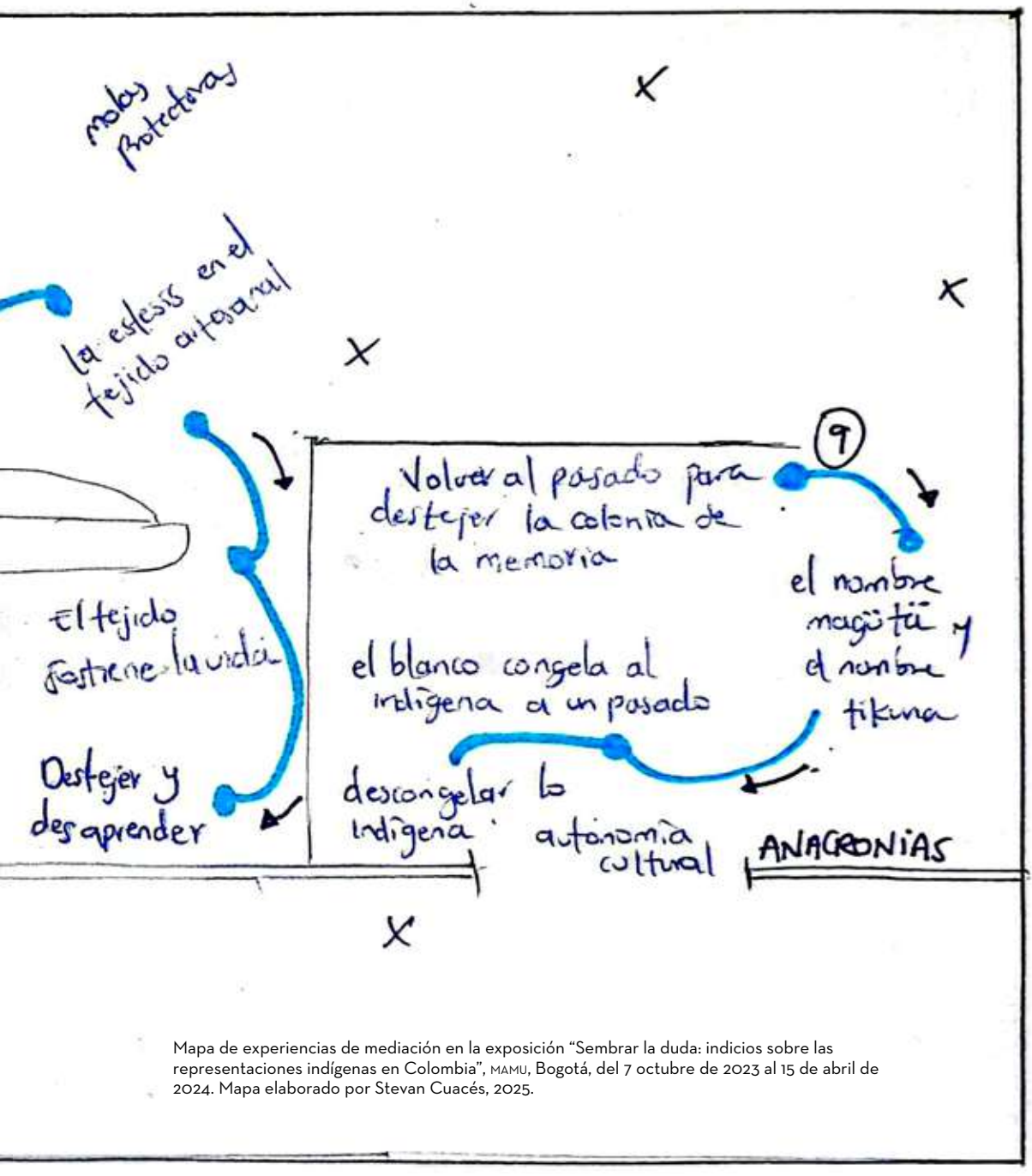
SEMBRAR LA DUDA

Indicios sobre las representaciones indígenas en Colombia



Mapa de experiencias de mediación en la exposición "Sembrar la duda: indicios sobre las representaciones indígenas en Colombia", MAMU, Bogotá, del 7 octubre de 2023 al 15 de abril de 2024. Mapa elaborado por Stevan Cuacés, 2025.


Naturaleza sagrada
los sueños y las materialidades
los sueños para los wayuu
diversas naciones indígenas Diversas formas de entender y cuidar la vida.
7
ARTE
ARTESANÍA Y
DISEÑO
Relatos de origen y las leyes de la vida.
Pintas de yagé ver más allá
Colaboramos con la naturaleza para cuidar la vida.
arte= inutil
artesanía= Pa sostener la vida
8
¿Por qué el arte tiene mayor reconocimiento q' la artesanía?
Julieth Morales



Mapa de experiencias de mediación en la exposición "Sembrar la duda: indicios sobre las representaciones indígenas en Colombia", MAMU, Bogotá, del 7 octubre de 2023 al 15 de abril de 2024. Mapa elaborado por Stevan Cuacés, 2025.

De este modo, conectaba cómo un insulto cotidiano puede provenir de una estructura de violencia legitimada que permitió la "cacería de indios" (guahibiada), el despojo de su propia cotidianidad y el robo de sus tierras. Explicaba cómo la Constitución de 1991, con todo su esplendor de diversidad, tenía un preámbulo legal y cultural más antiguo. Stevan hablaba sobre la investigación del político, activista y líder indígena Lorenzo Muelas, que revelaba que, en los documentos fundacionales del siglo XIX, ser colombiano no estaba enlazado a ser indígena, sino que implicaba el no querer serlo, aborrecerlo, manteniendo esas identidades a una distancia legal.

Planteaba dicho pasado decimonónico en clave de presente, señalando sus efectos y su reproducción con el paso del tiempo: las guahibiadas son muy cercanas temporalmente y no surgen en el vacío. Los padres de Stevan ya vivían cuando se ejecutaban cruelmente, así que muchos papás y abuelos de hoy crecieron aprendiendo a despreciar al indígena. Por eso, cuando la gente dice que los indígenas que protestan en Bogotá "no son colombianos", están repitiendo una idea del siglo XIX que promueve violencias y que no se ha logrado despojar del imaginario de los "verdaderos colombianos". Incluso el material didáctico oficial de la exposición, como el juego de la cédula, era subvertido: Stevan tachaba la palabra "República" y escribía "Nación", preguntando al público "¿cuántas naciones hay en este país?", para romper la idea de que "los indígenas son todos iguales" y que actualmente hay una gran cantidad de naciones indígenas en lo que hoy llamamos *República de Colombia*.

La mediación de Stevan era un ejercicio para demostrar al público general, más allá de los planteamientos curatoriales o académicos de la exposición, que "hay muchas cosas aún por conocer". Era una práctica que reivindicaba la oralidad sobre la imagen y el saber sensible sobre el dato. Para él, el éxito de la mediación no se medía en conocimiento adquirido, sino en los actos de autorreflexión o las "confesiones" sutiles que los visitantes le hacían al final del recorrido sobre las temáticas abordadas. Era en ese momento de tensión e incomodidad, cuando el visitante sentía la contradicción y no huía de ella, que Stevan sentía que el espacio del museo "tiene mucho sentido".



Mediación en la exposición "Sembrar la duda: indicios sobre las representaciones indígenas en Colombia", MAMU, Bogotá, del 7 octubre de 2023 al 15 de abril de 2024. Fotografía de Stevan Cuacés.

Dar espacio a la incomodidad

Para Stevan, "Sembrar la duda" representó una oportunidad cultural inédita para Bogotá y sus museos, que muchos no supieron valorar: la de ejercer el autocuestionamiento y enfrentarse al espejo de una complicidad antiindígena. En los museos la imagen del indígena suele reducirse a rasgos folclorizantes de sus culturas y experiencias de vida. En cambio, "Sembrar la duda" ofrecía una posibilidad mucho más tensionante para el espectador y la museología: una incomodidad aún necesaria en el contexto colombiano. Así, temas como

el racismo contra los pueblos indígenas, la banalización de su espiritualidad —aprendiendo su complejidad— o el reconocimiento de la apropiación y el abuso de sus expresiones simbólicas no se presentaron como elementos forzados, sino como tramas directas en la experiencia expositiva.

A pesar de ello, los comentarios de curadores e historiadores sobre la muestra redujeron toda la curaduría a la falta de fichas técnicas, algo que resultó muy molesto para Stevan, pero que a la vez confirmó su percepción: "la imagen es insuficiente"; "es necesaria la oralidad en los museos". Incluso con fichas, Stevan cree que muchos curadores, acostumbrados a una mirada tradicional —como la de los museos—, no habrían valorado la incomodidad y el autocuestionamiento que "Sembrar la duda" buscaba promover.

Por otro lado, la pregunta sobre la representación indígena en esta exposición ayudó a visibilizar un vacío en la mediación museal. Fue así como Stevan y Alexis llegaron a formar parte de este proceso. La Sección de Servicios al Público y Educativos de los Museos de Arte y Numismática del Banco de la República gestionó la posibilidad de ceder espacios a personas indígenas en el rol de mediadores, una oportunidad que, aunque se desconoce por cuánto tiempo se mantendrá, Stevan considera fundamental. Esta iniciativa plantea preguntas necesarias: ¿quiénes pueden acceder al trabajo de mediación? y ¿quiénes tienen el poder de hablar y aprender en los museos?

El hilo de la emoción: tejer y destejer la duda

La mediación, en la práctica de Alexis Forero, no es un guion, sino una escucha activa: es un acto de sintonizar con la sala, de leer el pulso del grupo, de "sentir" al público. Su recorrido por "Sembrar la duda" se revela menos como un mapa de obras y más como una arquitectura emocional cuidadosamente diseñada. Alexis no solo guía: gestiona la sensibilidad, está atento a la señal mínima de desconexión y no duda en "cambiar la temática para que el público no se desconecte", reajustando la narrativa en tiempo real.

Su estrategia es un viaje de picos y valles emocionales. Es consciente de que ciertas salas, ciertas imágenes, impactan de forma distinta. El primer piso, centrado en los "indicios" y las "identidades impuestas",

sirve como una preparación, un cuestionamiento de la identidad y un diálogo con las reivindicaciones contemporáneas. Pero es en *La imagen fotosensible* que Alexis provoca deliberadamente el clímax. Al hablar de las guahibiadas del siglo xx, un tema desconocido por muchos, genera una conmoción palpable. Él lo llama un "paro emocional".

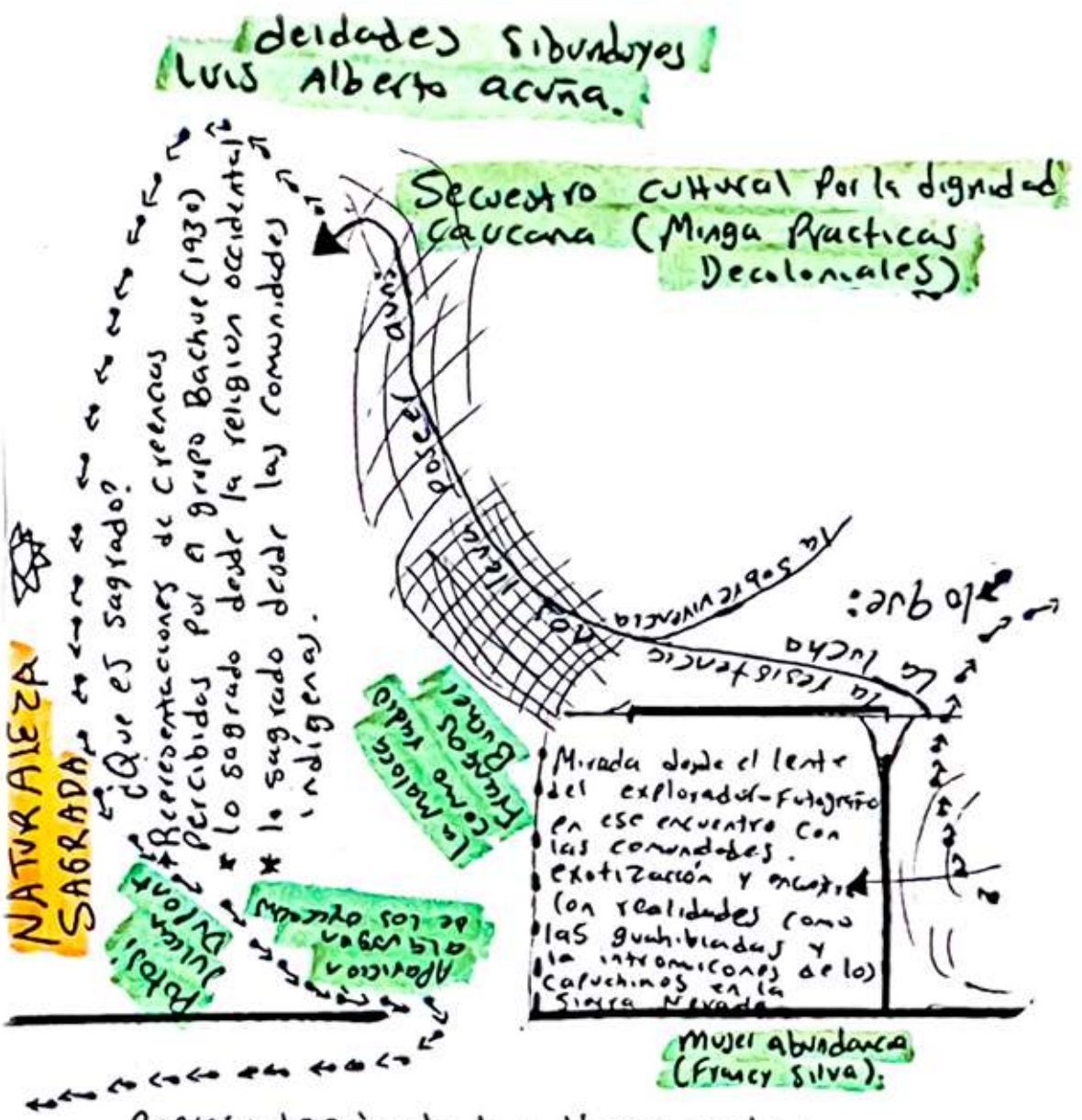
Este pico de alta sensibilidad no es gratuito: es una confrontación necesaria con el dolor histórico para "que la gente entendiera todo lo que hemos luchado para que permanezcamos". Pero Alexis sabe que no puede dejar al público en ese abismo: inmediatamente después baja la intensidad. Introduce a Francisco Tumiñá o Manuel Quintín Lame, figuras que permiten procesar esa "emoción bastante compleja" sin anularla.

Este manejo de la afectividad es el cimiento para construir lo que él llama una "forma sensible" de entendimiento. Usa esa emoción inicial para que el visitante sienta la importancia de la *naturaleza sagrada*, para que comprenda por qué la montaña es sagrada o por qué es crucial respetar la terminología precisa de cada comunidad: no decir "chamán", genéricamente, sino *taita* o *mamo*, dependiendo de la comunidad y región; conectar saberes profundos, como el calendario ecológico, con prácticas cotidianas que el público reconoce, como cortarse el cabello según las fases de la luna.

La trama oculta del chumbe

Para anclar estas ideas, Alexis recurre a lo material, a veces, mediante ejercicios didácticos diseñados para el taller: una reflexión sobre la identidad (¿cómo quisiera llamarse, dónde vivir?), un ejercicio de encuadre con un visor para reflexionar sobre qué deja por fuera la representación, o el uso del maíz para hablar de soberanía alimentaria y de "sembrar" conocimiento.

Pero su herramienta más poderosa es personal: un chumbe de su propia comunidad misak. Lo introduce estratégicamente al llegar a la sección "Artesanía", buscando problematizar la dicotomía entre arte y artesanía. Muestra el objeto: una trama de rombos y triángulos, una composición de colores que tarda semanas en tejerse. A primera vista, es una abstracción geométrica.



Mapa de experiencia de mediación en la exposición "Sembrar la duda: indicios sobre las representaciones indígenas en Colombia", MAMU, Bogotá, del 7 octubre de 2023 al 15 de abril de 2024. Mapa elaborado por Alexis Forero, 2025.

Harry Price
Jose Ocaqun Pasa

Archipiélago del Macizo

Resistencias y dialogos contemporaneos
entorno a las realidades de
identidad de genero y empodera-
Miento de Colectivos en los
territorios con apoyo e influencia
del arte occidental como
medio de lucha en la comunidad
Y Fuera de ella.

Francisco Tumina
Nuestra gente – Catalogo de dibujos.

Fotografias de Jorge Silva
Gregorio Hernandez de Alba
Reichel Dolmatoff
Paul Beer – Bernardo Ventuelo

Imagen Fotosencible

Video Pablo Mora

Libro de bautizos (S. XVII).
de indios y negros

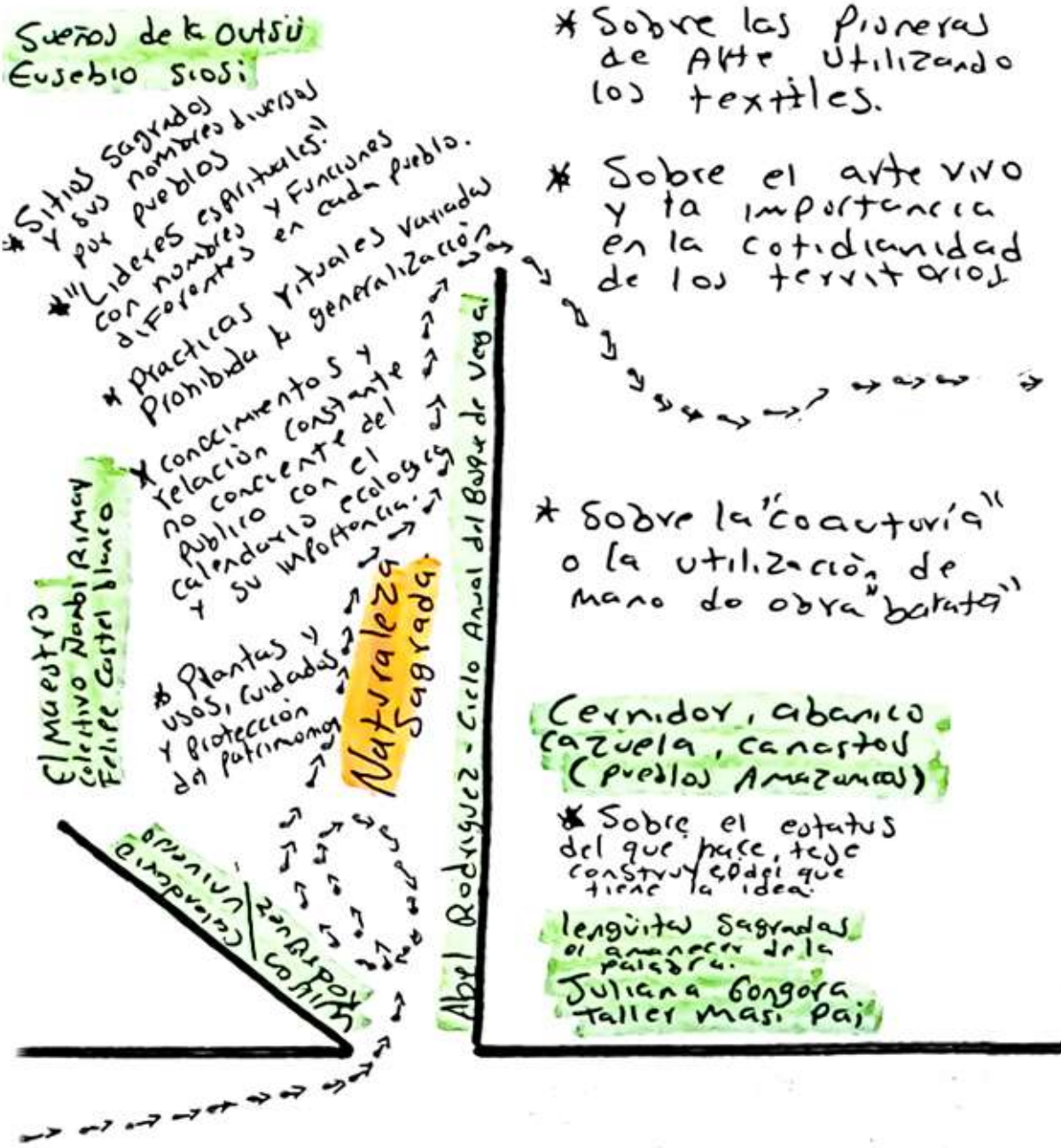
Mucha
India
(Fernando
Arias)

Julieth
Morales
La señorita

Colectivo
Millones de
Maneras
No corona.

IDENTIDADES

¿Que conocen de lo indigena?
¿Cuantos Pueblos nativos hay
en Colombia?
¿ Latino America region
indigena?
¿ Condicionamientos de la
Identidad?



Mapa de experiencia de mediación en la exposición "Sembrar la duda: indicios sobre las representaciones indígenas en Colombia", MAMU, Bogotá, del 7 octubre de 2023 al 15 de abril de 2024. Mapa elaborado por Alexis Forero, 2025.



Arte-Sanía Diseño

Maiz - Antonio Caro

Simbolo de la
* Soberanía alimentaria en latinomerica
* Simbolo de Unidad de los pueblos.

Amores
Juan david Henao

Ramón Iacerna
Comunidad Cubeo
Cabaro Yacorú
ojo del cielo

* Herramientas para el tejido

Muisca - Volante de uso

Juan david Henao
Objetos Etnologicos

Coexistimos con el legado de nuestros ancestros, desde los saberes y algunos objetos usados en cada territorio

ANACRONIAS

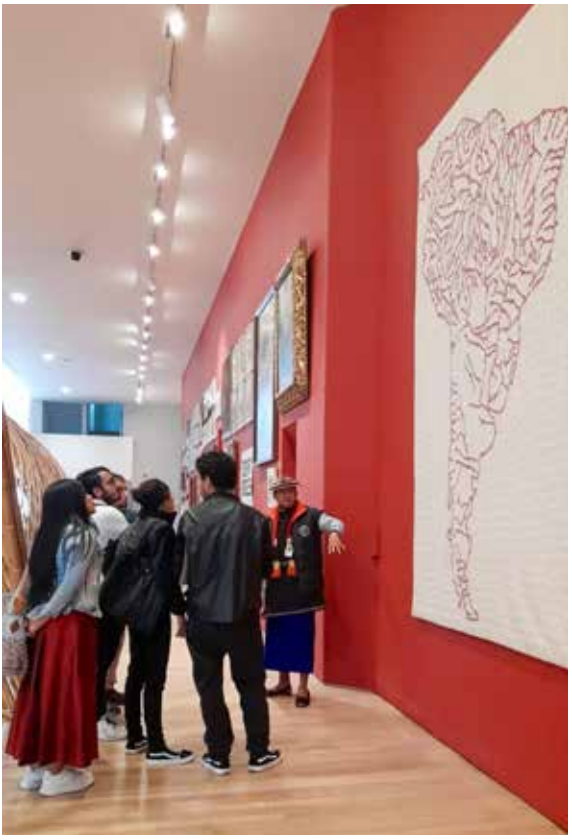
Coexistimos con objetos de ancestros desconocidos en su Finalidad algunos los reclaman como propios algunos delegan la proteccion. Nadin Ospina Idolo con Muñeca y cincel
es posible Miguel Angel Rojas
pensar sobre la Restitucion. (?)

* Sobre el tejer como acto de aprender pero tambien soltar conocimientos para curar arraigos no identitarios

Julieth Morales
Nay Step-Tegiendera







Mediación en la exposición "Sembrar la duda: indicios sobre las representaciones indígenas en Colombia", MAMU, Bogotá, del 7 octubre de 2023 al 15 de abril de 2024. Fotografía de Alexis Forero.

Es entonces cuando Alexis desteje el objeto para revelar la historia que contiene. Explica que ese tejido no es meramente decorativo; tiene dimensión utilitaria: se usa para cargar a los bebés; pero, más profundamente, se usa para "enchumbarlos": envolver apretadamente todo su cuerpo para que "crezcan muy fuertes", "vigorosos" y "duros" para el trabajo. Es, también, un objeto medicinal usado para calentar el abdomen en el puerperio, y también durante el ciclo menstrual, y así aliviar el "pujo" o el "dante" (el frío).

El chumbe se convierte en la metáfora central de su mediación, y demuestra cómo algo que la mirada occidental podría catalogar como "abstracción" o "artesanía" está cargado de función, creencia y conocimiento vital. Alexis incluso comparte la complejidad interna de este saber, admitiendo que, si le preguntara a su abuela por el significado de los

triángulos, ella quizás respondería: "No pues, es lo que tradicionalmente se hace". El valor, entonces, no reside solo en una simbología explícita, sino en la persistencia del acto.

La duda como territorio final

La mediación de Alexis Forero no ofrece conclusiones fáciles: abraza el conflicto. Al hablar de Julieth Morales, celebra ese "tejer y destejer", la capacidad de conflictuar el propio rol dentro de la comunidad a la que pertenece, lo aprendido en el caminar constante y las tradiciones influidas por Occidente.

El recorrido termina con una pregunta más compleja: ¿Qué podemos devolver? Alexis cuestiona la idea de que simplemente haya que restituir a los territorios los objetos que hoy están en museos. Recuerda el relato de un mayor que esculpió la figura de un líder reverenciado, una obra que, entregada a la Administración, terminó "empolvada en un sótano". Deja sembrada, entonces, una pregunta sobre el valor. Su mediación es un acto de escucha y de siembra: utiliza la emoción como puerta de entrada; el objeto, como ancla de saberes, y la duda, como el único territorio honesto desde el cual podemos empezar a valorar "la riqueza cultural que portamos".

Alexis Forero
Perteneciente al resguardo misak-nasa La Gaitana, situado en el municipio de La Plata (Huila). Promotor y aprendiz de las artes vivas de los pueblos indígenas colombianos, explora constantemente las expresiones del pueblo misak patentes en la danza, la música, el tejido y la oralidad de sus ancestros. Ha participado en espacios académicos y culturales como ponente en el tema de la poesía indígena, ocasiones que le han permitido expresar sus saberes y las vivencias de sus raíces. Es gestor cultural del colectivo Memorias Originarias Muksu, del cual es cofundador. Durante el 2022 fue *tata* (autoridad) y secretario general en el Cabildo Misak-Misak Nuketrak en Bogotá. Ha publicado en la revista *Prensa 180 Grados* (2019). Participó en el libro *Yo vengo a ofrecer mi poema: antología de resistencia* (2021), y en la antología poética de líderes sociales *Morir es un país que amabas* (Editorial Escarabajo y Abisinia Editorial, 2022), y en el evento "Poesía indígena en Bogotá" (Filbo, 2023).

Stevan Cuacés

Joven mestizo Inkal Awá, del Cabildo Awá Tatchá, nacido en La Hormiga, bajo Putumayo. Es hijo de padres oriundos del departamento de Nariño, quienes migraron durante su infancia hacia las tierras del valle del Guamuez en las décadas de 1970 y 1980. La experiencia de Stevan se ha construido en la tensión entre la desorientación y la recuperación: por un lado, proviene de dos familias desindigenizadas que buscan, desde su núcleo, recuperar y fortalecer los elementos culturales de sus pueblos; por el otro, enfrenta una homofobia que vuelve ajenos muchos aspectos de su cotidianidad. Vivir en Bogotá y trabajar como mediador en los museos se ha convertido para él en una experiencia que el permite interpelar al visitante y sacudir aquello que este ignora y normaliza, y que, con esa actitud, promueve distintas formas de violencia.

"La madre, las palabras con los nombres, un sorbo y cuatro rayos"
Fragmentos, Espacio de Arte y Memoria

Entrevista realizada a Valentina Ardila y Jonathan Gamboa

Parece lógico que santa Bárbara —protectora contra los rayos y tormentas— haya sido tan importante en una ciudad como Bogotá, donde las lluvias nunca han escaseado, y que se hayan erigido iglesias en su honor, como la que le dio el nombre al barrio Santa Bárbara, en el centro de la capital, uno de los más antiguos y tradicionales, visitado por personajes célebres, como Policarpa Salavarrieta, y donde aún hoy persiste, aunque en escasa medida, la arquitectura colonial en calles angostas.

Una de tantas fachadas se recorta entre los muros coloniales. Parece una casa más, pero algo desentona: hay un silencio extraño, un orden que no encaja, la puerta colonial con el minimalismo de la fachada, la calma pulida de sus muros, los árboles que se asoman por detrás como si no pertenecieran a este tiempo.

El espacio concreto tiene un nombre bastante sugerente, *Fragmentos*, y es a la vez una obra viva, un espacio de memoria y un lugar de creación. Su piso, hecho con el metal fundido de las armas entregadas por las FARC-EP, fue construido con la participación de mujeres víctimas de violencia sexual durante el conflicto armado en Colombia. Este espacio alberga exposiciones temporales, como lo fue "La madre, las palabras con los nombres, un sorbo y cuatro rayos", que estuvo abierta entre el 15 de febrero y el 27 de abril del 2025. La exposición, curada por Carolina Cerón, contó con la presencia de cinco artistas contemporáneos colombianos y un equipo educativo, entre cuyos integrantes estuvieron Valentina Ardila y Jonathan Gamboa, que actuaron como mediadores.

Al cruzar el frontispicio, el jardín nos recibe como un murmullo húmedo. Entre su vegetación espesa emerge una obra que parece latir: *Mater/madre*, de Mónica Restrepo, que se despliega en cuatro tiempos, como un ritual: primero, el preludio, consistente en un piso de arcilla y pequeños bultos de papel procesado que adquieren una forma particular cuando se aprietan con la mano, cerrando el puño. Luego, el primer acto: se pisa el suelo, que se vuelve cuerpo colectivo. En el segundo acto, con la arcilla pisada se construye un útero, y en su interior se guardan las huellas de puños. El tercer acto es un réquiem: el útero se abre, se destripa, y su interior se esparce por las calles del barrio. La obra, que condensa una fuerza antigua, habla con símbolos escondidos: el papel extraído de "archivos muertos del Ministerio", la arcilla que modela, que resiste.

La característica performativa de la obra y los momentos que la componían —anteriormente descritos— hacían que la obra estuviese en constante desarrollo y transformación. Esto implicaba que en los tres meses de la exposición la obra cambiara radicalmente de forma de un estado a otro. ¿Pero esto podría generar algún tipo de confusión en el público? Según los mediadores, sí, implicó un reto en la comunicación con los visitantes, ya que en cada activación la obra tomaba otros estados, que implicaban también una interacción diferente con el público visitante. Por ejemplo, en el "preludio" los visitantes podían pisar la arcilla para crear ese piso sobre el que se construiría el útero en el "réquiem". No obstante, un visitante, creyendo que aún se podía pisar la obra, pisó el útero, deformándolo. Sin embargo, la obra, según Jonathan, permitía entablar unos

diálogos muy amplios sobre el papel de la mujer en el conflicto armado del país y sobre cómo, muy metafóricamente, muchos de los conflictos están hechos de tierra y papel —alusión a la materialidad de la obra y el simbolismo que guarda—.



Registro fotográfico de la obra "Mater/madre", de Mónica Restrepo, en el marco de la exposición "La madre, las palabras con los nombres, un sorbo y cuatro rayos", Fragmentos, Espacio de Arte y Memoria, Bogotá, del 15 de febrero al 27 de abril de 2025. Archivo de Fragmentos, Espacio de Arte y Memoria.

Más adelante, entre jardines, ruinas y baldosas que suenan pesadas, una sala oscura nos enfrenta a un video. Allí está la obra *Claridad*, de Ana María Montenegro: la historia de un soldado colombiano alcanzado por cuatro rayos, que sobrevivió a ellos; el cuerpo fulminado, la vida detenida y otra vez en marcha. En lo que respecta a la mediación, esta obra tiene un tratamiento muy diferente a las demás que conforman la exposición, ya que era un video narrativo cuya duración era muy prolongada para lo que un recorrido de una hora exige. La mediación se enfocaba más en una contextualización, en primer lugar, para respetar el tiempo de apreciación de la obra por el público y porque una gran virtud de la mediación es que se adapta a los diversos tipos de público y las obras, pues entiende

que en cada caso la experiencia, obra y público son diferentes, así que requieren diferentes aproximaciones.

Si continuamos nuestro periplo, los pasillos interiores contrastan como un corte limpio: pisos negros, muros de cristal, geometrías exactas que atraviesan ruinas coloniales. El agua corre en algún punto invisible y su rumor parece un fantasma con el sonido que nos acompaña; agua y naturaleza suenan por unos parlantes dispuestos junto a troncos apilados, largos, cortos, de un marrón claro y terso; suavizados por el tiempo, pero aún salvajes, se retuercen como músculos dormidos. Es *Sorbo*, de María Leguízamo, hecha con madera náufraga recogida del río Magdalena, restos que el río recibe y transforma. El agua pule, la arena talla, el río esculpe.

¿Cuántas otras cosas modela y se lleva un río? ¿Cómo nos atraviesa, cómo lo atravesamos? ¿El río puede ser una víctima del conflicto armado? Preguntas similares planteaba Valentina a los visitantes de la exposición, que intentaba que en ellos resonara un sentimiento de empatía similar al que resuena en ella al hablar de la naturaleza y, en este caso, el río, como un testigo y víctima del conflicto armado. Por las turbias aguas de ese río, cuerpos de árboles y personas han sido arrastrados. Por otra parte, la obra tenía una total intención de ser tocada por los visitantes, y acorde con esto, la museografía dispuso letreros que invitaban al público a tocarla. No obstante, esta posibilidad parecía generar cierta reticencia instintiva en los visitantes, que en su mayoría se acercaban para tocar la obra cuando el mediador les brindaba la confianza para hacerlo.

El recorrido termina en una sala inmensa. La obra *Palabras, palabras, palabras*, de María Isabel Arango, conforma una gran tela rojiza cubierta por cientos de palabras blancas en orden alfabético, que cuelga desde el techo hasta el suelo. Algunas han sido cortadas, así que dejan pasar la luz por los huecos abiertos, y nos invitan a hacer lo mismo: vaciar, arrancar. Las palabras fueron tomadas de *Colombia: país fragmentado, sociedad dividida*, de Marco Palacios y Frank Safford, un mapa de la memoria fracturada del país, de su violencia estructural. Rojo, blanco, vacío, extracción. La obra de Arango, según refieren los mediadores, generaba una gran atracción en el público; naturalmente, su gran tamaño era muy llamativo, pero especialmente la posibilidad de llevarse una palabra de esa gran tela causaba una sensación especial en las personas, que querían tomar una parte de la obra para llevársela consigo.



Mediación en la exposición “La madre, las palabras con los nombres, un sorbo y cuatro rayos”, Fragmentos, Espacio de Arte y Memoria, Bogotá, del 15 de febrero al 27 de abril de 2025. Fotografía de Valentina Ardila.



Registro fotográfico de la exposición “La madre, las palabras con los nombres, un sorbo y cuatro rayos”, Fragmentos, Espacio de Arte y Memoria, Bogotá, del 15 de febrero al 27 de abril de 2025. Archivo de Fragmentos, Espacio de Arte y Memoria.

Según Valentina, esto llegaba a ser bastante demandante, debido a que los mediadores eran quienes debían recortar con unas tijeras las palabras que las personas quisieran llevarse. Por supuesto, esto se convierte en una labor compleja cuando un grupo entero desea participar en esa apropiación, ya que implicaba una logística especial y un cuidado atento, ya que los mediadores proceden a manipular y a afectar con tijeras una obra de arte. Jonathan recalca que ese momento de euforia del público era aprovechado por los mediadores para construir una reflexión con esas personas a partir de las palabras que querían llevarse, ya que en muchos casos los visitantes ignoraban que se estaban llevando una parte de una obra de arte de la exposición. En este sentido, el mediador se volvía indispensable para que la experiencia del público fuera no solo interactiva, sino también reflexiva y concienzuda.

Prosiguiendo, nos topamos con una obra con apariencia de biblioteca, titulada *Todo nombre es mi nombre (gramática nacional)*, de David Medina, quien rodeó una mesa con estantes silenciosos. Esta obra alberga otras obras, una de ellas es *Libros dispersos (Biblioteca familiar colombiana)*. Allí, libros que parecen comunes de una biblioteca familiar cualquiera se transforman: podemos ver que unas palabras no encajan en el texto, palabras que vienen de otros libros que migran y se posan en otras páginas. En general, el 9.6% de las palabras de cada libro migran a otro, alusión metafórica al mismo porcentaje de colombianos en situación de desplazamiento forzado.

Prosiguiendo, nos encontramos con la obra titulada *El estadio*, un compendio de nombres generados por inteligencia artificial y acumulados en 109 volúmenes, con 46 692 nombres cada uno, que nos recuerdan que las cifras de desplazamiento forzado en el país en el 2023, de acuerdo con el DANE, fueron equivalentes a llenar el Estadio Metropolitano de Barranquilla 109 veces. Jonathan comentaba que cuando se les indicaba a las personas que se podía llenar el estadio donde juega la Selección Colombia más de cien veces con los desplazados internos de nuestro país, se generaba una reacción y un entendimiento diferente por solo mencionar las cifras y porcentajes.

En general, Jonathan, en las obras de David Medina, propiciaba un espacio de acercamiento sin contexto, y dejaba al público un tiempo para que examinara los libros, para que explorara e intentara descifrar de qué trataban. Luego de una socialización general de lo que vieron en cada uno de los libros, fueran palabras "migrantes" o listas inagotables de nombres,

comenzaba un espacio de diálogo, de reflexión en la que, por medio de los datos o las pistas que él proporcionaba en su rol de mediador, los visitantes iban encontrando el fuerte y sentido significado que expresan las obras. La de Jonathan era una mediación que buscaba acompañar la experiencia y orientar la percepción hacia esos significados que tal vez a primera vista se escapaban, pero que al profundizar en la experiencia mediante la reflexión, se hacían visibles. "Tal vez alguna de las personas con las que hablé en la obra *El estadio*, después haya visto un partido de la Selección y haya pensado en la cantidad de personas desplazadas en nuestro país", comenta Jonathan.

Así termina este breve recorrido por la exposición "La madre, las palabras con los nombres, un sorbo y cuatro rayos", curada por Catalina Cerón. La muestra constituye un territorio donde las obras, los espacios y el tiempo mismo guardan, entre pliegues, una memoria densa: crítica, herida, persistente. Es una exposición que, por medio de sus materialidades y propuestas, permitía al público interactuar con las obras y hacer parte de ellas.

¿De cuántas formas podemos recorrer esta exposición?, ¿de cuántas formas podemos narrar esta historia? La disposición de las obras en el espacio nos sugiere un inicio y un final del recorrido, pero en la práctica, en la vida diaria de los museos, eso puede cambiar drásticamente. En ocasiones, según los mediadores, varios grupos llegaban a la exposición al tiempo, por lo que se debía iniciar el recorrido en extremos opuestos del museo, para no atiborrar las salas. En este caso, se daba prioridad a la experiencia del público en la visita. En otros casos, como el de Jonathan, se planteaba un recorrido por las obras en el orden en que eran mencionadas en el título de la exposición: "La madre, las palabras con los nombres, un sorbo y cuatro rayos".

Los mediadores de los espacios muchas veces enriquecen la visión que tiene el público sobre las obras de arte y los lugares que las albergan, porque complementan sus conocimientos y percepciones. A veces, las primeras impresiones, que emergen cuando nos acercamos a una obra, un espacio o un artista desconocido, pueden ser hostiles o de rechazo. Algunas piezas generan miedo, incomodidad, resistencia. Pero es reconfortante saber que ese desconcierto no solo se produce en nosotros: tanto el curador como el visitante, e incluso el propio mediador, también pueden sentirlo. Los primeros acercamientos suelen desorientar, y esa inquietud inicial se prolonga.



Registro fotográfico de la obra *Todo nombre es mi nombre (gramática nacional),* de David Medina, en el marco de la exposición "La madre, las palabras con los nombres, un sorbo y cuatro rayos", Fragmentos, Espacio de Arte y Memoria, Bogotá, del 15 de febrero al 27 de abril de 2025. Fotografía de Jonathan Gamboa.

Sin embargo, con el tiempo, los mediadores que frecuentan el espacio comienzan a interiorizarlo, a ver las obras desde dentro, a asimilarlas y a generar lecturas variadas de la exhibición. El caso de Valentina Ardila y

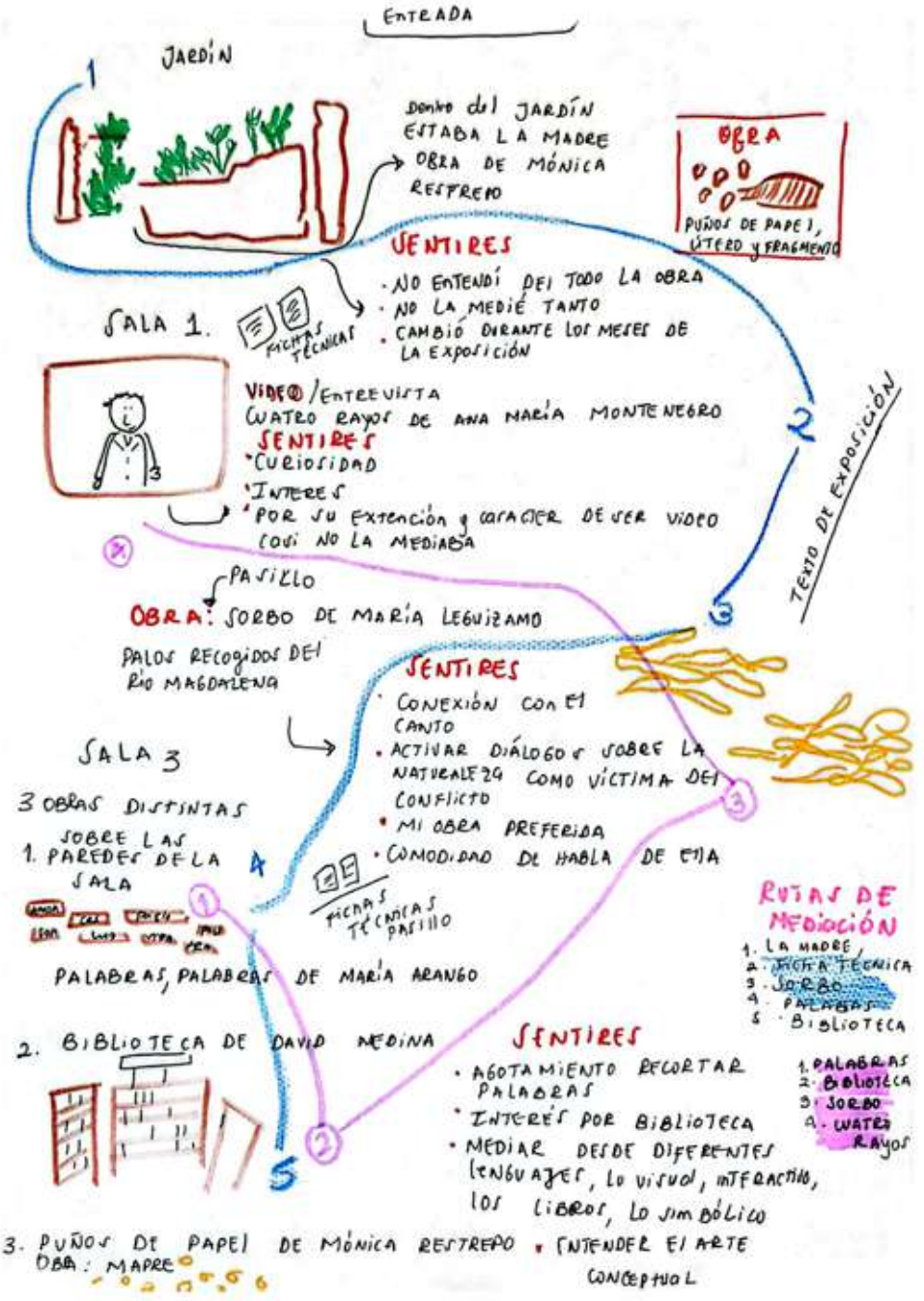
Jonathan Gamboa, quienes desempeñaron su labor durante esta muestra en Fragmentos, no es la excepción: pasaron de la extrañeza inicial a convertirse en el mejor apoyo para los espectadores, quienes eran nuevos en el espacio y se dejaron nutrir por las experiencias de ellos, que ya habían superado las primeras sensaciones que aquejan a quienes recién llegan a un lugar. En los diálogos que los mediadores sostienen con el público, en determinado momento se mezclan recuerdos de su propia vida, asoman sus propias experiencias de infancia, se rememoran ríos, la tierra, el juego, surgen geografías y protagonistas de historias no tenidas en cuenta ni conocidas por los mismos artistas cuyas obras se comentan. Así pues, de pronto surgen comunidades concretas que palpitan por todo el país y que permiten dimensionar en términos más humanos o comprensibles el conflicto armado y el desplazamiento forzado, por el solo hecho de relacionar la tragedia de esas comunidades con estadios de fútbol.



Registro fotográfico de la obra *Todo nombre es mi nombre (gramática nacional),* de David Medina, en el marco de la exposición "La madre, las palabras con los nombres, un sorbo y cuatro rayos", Fragmentos, Espacio de Arte y Memoria, Bogotá, del 15 de febrero al 27 de abril de 2025. Fotografía de Jonathan Gamboa.



Mapa de experiencias de mediación en la exposición "La madre, las palabras con los nombres, un sorbo y cuatro rayos", Fragmentos, Espacio de Arte y Memoria, Bogotá, del 15 de febrero al 27 de abril de 2025. Mapa elaborado por Jonathan Gamboa, 2025.



Mapa de experiencias de mediación en la exposición "La madre, las palabras con los nombres, un sorbo y cuatro rayos", Fragmentos, Espacio de Arte y Memoria, Bogotá, del 15 de febrero al 27 de abril de 2025. Mapa elaborado por Valentina Ardila, 2025.

Los mediadores acompañan al público, le dan la bienvenida y le cuentan cosas, pero también lo interrogan, lo cuestionan o comentan de manera positiva lo que esas personas piensan, sienten y las impresiones sobre lo que ven. Los acompañan a descubrir la exposición en esa hora reglamentada que dura un recorrido corriente, aunque ese lapso se contrae o se expande de múltiples formas para adaptarse a cada visitante, a cada contexto, a cada estado de ánimo: en un día con escaso aflujo de visitantes, la disposición del público es amplia y la mediación puede extenderse más allá de una hora. En otras ocasiones, cuando los grupos, especialmente de escolares, han previsto un tiempo exacto de visita, la mediación no supera esos límites. De todos modos, la mediación, al tratarse de algo profundamente humano, aunque pueda organizarse en tiempos o guiarse por protocolos, nunca se repite: depende de la disposición y la emocionalidad del momento, tanto del público como de los mediadores.

La exposición en sí no tenía un material pedagógico; no obstante, es habitual que los mediadores carguen consigo su metodología y medios. Por ejemplo, Valentina, para abrir o cerrar conversaciones, solía usar el juego de cartas "Pido la palabra por la paz" del proyecto "La paz se toma la palabra", del Banco de la República, o canciones que evocaban y cantaban al río Magdalena. Por su parte, Jonathan sostiene que en esa exposición, un material pedagógico no era necesario por la naturaleza de las obras, que en sí mismas eran interactivas. En este sentido, uno de los elementos significativos a los que podía recurrir la mediación estaba en las fichas técnicas. Estas, al ser hojas de bloc que el visitante podía arrancar y llevarse, se convertían en un testimonio de la obra misma, que de cierta forma democratizaba y expandía el acceso al conocimiento de la obra de arte descrita en la ficha.

En este caso, las obras de la exposición —por su naturaleza interactiva, táctil, háptica— funcionaban de manera muy autónoma frente a los visitantes. Durante la exposición no se plantearon dispositivos pedagógicos o educativos formales, pues las piezas, al haber sido concebidas para ser activadas, solo requerían de la orientación del mediador para que la experiencia, tanto sensible como educativa, pudiera desplegarse. Esta misma condición generaba tensiones opuestas: algunos visitantes no se atrevían a acercarse porque asumían, como en la mayoría de los museos, que tocar estaba prohibido, mientras que otros iban al extremo contrario, y su entusiasmo por manipular rozaba

el riesgo de destruir. Así, se vuelve evidente que la activación de las obras por el público no basta por sí sola si no existe una orientación que la acompañe.

No obstante, cabe aclarar que no era un capricho: la participación activa del público era fundamental para que la obra existiera plenamente, pero esa activación no era vacía ni mecánica. La presencia del mediador resultaba crucial para que ese gesto —tocar, pisar, intervenir— ocurriera de la forma más provechosa y significativa posible. De esta forma, los mediadores, en ciertos casos, actuaban como moderadores para conservar las obras; en otros, motivaban para activar la obra en sí, sin dejar de lado el sentido pedagógico de curiosidad por adentrarse en las obras que hacían que la experiencia se nutriera a partir de la interacción por la reflexión. *¿Qué sentido tiene llevarse una palabra de la exposición? ¿Qué implicaciones tiene que las palabras migren de un libro a otro? ¿Qué más moldea el río Magdalena?* Preguntas como estas eran fundamentales para que la obra se activara plenamente.

Los mediadores parecían habitar una frontera invisible: ni dentro ni fuera de las obras; sin embargo, entre tanto ruido, ellos escuchaban lo mínimo: la vacilación, la pregunta, el gesto que denuncia la duda. No mediaban para explicar: mediaban para que algo, aunque fuera mínimo, permaneciera vivo. Mediar en un lugar como este no es traducir, no es descifrar un mensaje oculto ni explicar lo que otros deberían ver: mediar allí es sostener el espacio mientras algo se mueve dentro de quien lo atraviesa. Pues bien, Fragmentos es un lugar de memoria donde curiosos que entran por casualidad pueden salir afectados por la realidad de un país que es suyo pero que guarda un dolor muy grande.

En Fragmentos, cada obra parece resistirse a ser comprendida del todo. Habla con materiales que emanan memoria: arcilla pisada, papeles arrancados de archivos muertos, maderas arrastradas por el río, palabras recortadas como heridas. Quien media no puede dominar esos lenguajes: apenas los acompaña, los custodia, los escucha desde el borde.

Los mediadores no están allí para cerrar los sentidos, sino para preservar la posibilidad de que algo ocurra: un temblor leve, una pregunta, un silencio prolongado. También deben proteger las obras: recuerdan al público que son frágiles, que fueron hechas con manos humanas y que otras manos podrían romperlas sin querer. Hay que dejar tocar, pero con ternura, dejar acercarse, pero sin arrasar con ellas.

Hay días en que alguien llora frente a una pieza, y nadie dice nada. Hay días en que todo pasa en silencio, y ese silencio es el verdadero acontecimiento. Quizá por eso Jonathan y Valentina hablaban de *habitar el lugar*, no de *trabajar en él*, porque mediar en Fragmentos no es guiar: es sostener un territorio de memoria viva sin domesticarlo, es permanecer allí —en medio de las ruinas y los cristales— mientras el pasado y el presente se rozan sin llegar nunca a cerrarse.

Valentina Ardila Forero
Promotora de lectura y escritura creativa, profesional en creación literaria y tallerista del colectivo La Cuarta Raya del Tigre. Formadora en espacios autogestionados y museos, donde activa y promueve experiencias educativas que tejen narrativas en clave de construcción de paz, enfocadas en niños y jóvenes, donde el reconocimiento a la naturaleza como sujeto de derechos es fundamental. Es una amante de páramos y montañas de Colombia, por donde acostumbra caminar.

Jonathan Gamboa
Politólogo y magíster en Estética e Historia del Arte. Mediador educativo, entiende el museo como extensión de las aulas. Antes era docente escolar. Entusiasta del fútbol, la historia, las artes, las panaderías, sostiene una relación tóxica con la política.

"Viceversa: posiciones y perspectivas de una colección"
Museo de Arte Moderno de Bogotá

Entrevista realizada a Manuela Morales y Sarita Pineda

El Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO) cumplió sesenta años y los celebró con una gran exposición, para la cual sus curadores han sacado de los depósitos obras que nadie había visto, de las cuales,

dicen, las paredes están llenas a más no poder. Al encontrarse frente a la puerta de este gran museo, los visitantes pagan un valor de entrada variable, dependiendo de si se es amigo del Museo, estudiante, extranjero o un bogotano de a pie. Al otro lado de esa gran puerta se encuentra la oportunidad de ver obras que casi nadie ha visto.

Al entrar, la exposición se despliega como un laberinto vertical que ocupa los cuatro pisos del edificio. Es fácil reconocer este característico edificio de ladrillo y hormigón, similar a otras construcciones en Bogotá. Sus enormes espacios interiores, ángulos, curvas, ventanas y pasadizos anticipan que la exposición será extensa.

En "Viceversa" no hay un recorrido único ni flechas que guíen los pasos. El texto curatorial promete celebrar pasado, presente y futuro en múltiples capas conceptuales. Cada sección tiene su propio subtexto, su propia densidad. Para algunos visitantes, este lenguaje académico enriquece la experiencia; para otros, la aleja del lenguaje cotidiano. ¿Cómo encontrar el equilibrio entre rigor conceptual y accesibilidad?

El texto curatorial busca ser una compañía en este recorrido, pero sin la seguridad de que sea posible abarcar la totalidad de las obras. Por el contrario, la exposición invita a dejarse fascinar por la sensación de saturación, de exceso, de estar ante una colección de arte moderno y contemporáneo que se inició hace sesenta años y que por fin ha decidido mostrarse.

En el primer piso nos recibe la pieza fundacional del Museo, *Violencia en la selva*, de Ignacio Gómez Jaramillo. Aunque el visitante ahora la ve sobre un pedestal de cemento como si dijera "Con esto nació el sueño del Museo de Arte Moderno de Bogotá", esta obra estuvo perdida durante 66 años, y solo en 2021 se reintegró al Museo. Junto a ella, *Tumba n.º 11- Felipe*, obra de Juan Antonio Roda, se erige como otra de las piezas fundacionales del Museo, por haber formado parte de la primera exposición, en 1963. Más adelante, rompiendo la línea temporal, podemos observar el tocador rosado de Adriana Marmorek: una pieza contemporánea que dialoga con obras de Luz Adriana Vera; una conversación entre lo moderno y lo contemporáneo que nunca termina de resolverse.

¿Qué sentiría cualquier visitante si se enfrentara a grandes paredes con más de cuatrocientas obras? La sensación de saturación suele ser inevitable, más aún si se intenta buscar alguna ficha técnica, sin encontrarla.

Para casi cualquier mediador sería un sueño cumplido tener las obras más importantes de la historia del arte moderno y contemporáneo en un solo espacio. Quizá en una sola visita no es posible visitar todo el espacio y comprender la complejidad de los diferentes conjuntos de obras.

Si bajamos al piso –1, el aire se vuelve más denso. Este nivel fue concebido como un espacio simbólico dedicado al conflicto armado. Allí habita el dolor. La obra *Réquiem NN*, de Juan Manuel Echavarría, las fotografías que Nereo López tomó de las madres de Soacha. Una instalación de petróleo, cera y polvo fue la que más les gustó a los visitantes: fue la primera instalación adquirida por el Museo, y sin duda el público se detiene largo rato frente a estas materialidades porque hablan de violencia sin necesidad de palabras.

Al subir al segundo piso, el visitante se enfrenta a más de cuatrocientas obras. Es un *horror vacui*:[17] Miguel Ángel Rojas junto a Omar Rayo, Luis Caballero, Ana Mercedes Hoyos dialogando con una Beatriz González tan joven que parece casi abstracta, Lucy Tejada en diálogo con Beatriz Daza. Es abrumador en el sentido más literal: la vista no alcanza a procesarlo todo.

El tercer piso reserva un espacio para el arte *queer* y el arte hecho por mujeres. Clemencia Lucena, con la obra más antigua de este espacio, despliega su obra de monjas. Luz Lizarazo aparece con una pieza que varios visitantes recordarán como memorable. La obra de Lucy Tejada —triste, con niñas y monjas— se vuelve una de las favoritas, especialmente para quienes conocen la historia del arte colombiano.

En algún punto del recorrido, los archivos fotográficos de Óscar Monsalve narran la evolución del Museo: más de cinco sedes, haber pasado de no tener espacio físico propio a instalarse en esta gran edificación, y una narrativa fotográfica que evidencia décadas de resistencia institucional. En

17 Expresión en latín que significa "miedo al vacío", y se refiere a la tendencia artística y decorativa de llenar todos los espacios vacíos.

el auditorio, estas imágenes funcionan como un palimpsesto, mostrando que el Museo mismo es una obra en construcción permanente.

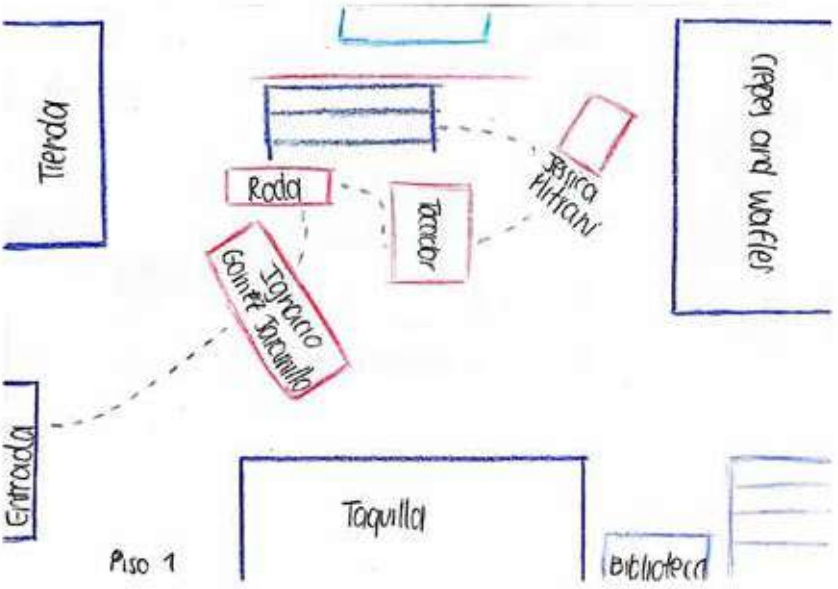
Surgen dos preguntas inevitables: ¿De cuántas formas se puede recorrer una exposición como esta? ¿Cómo se narra una historia que incluye más de cuatrocientas piezas, múltiples temporalidades, decenas de temáticas —autorretratos, paisaje, religión, violencia, comida, política— sin perder coherencia, sin ahogar al visitante?

Traducir una exposición de casi quinientas obras al público en un mes de preparación fue una tarea que parecía humanamente imposible. Así lo reconocen Manuela y Sarita, mediadoras que abordaron "Viceversa" desde sus propias metodologías para construir recorridos radicalmente distintos, ante la imposibilidad de abarcarlo todo.

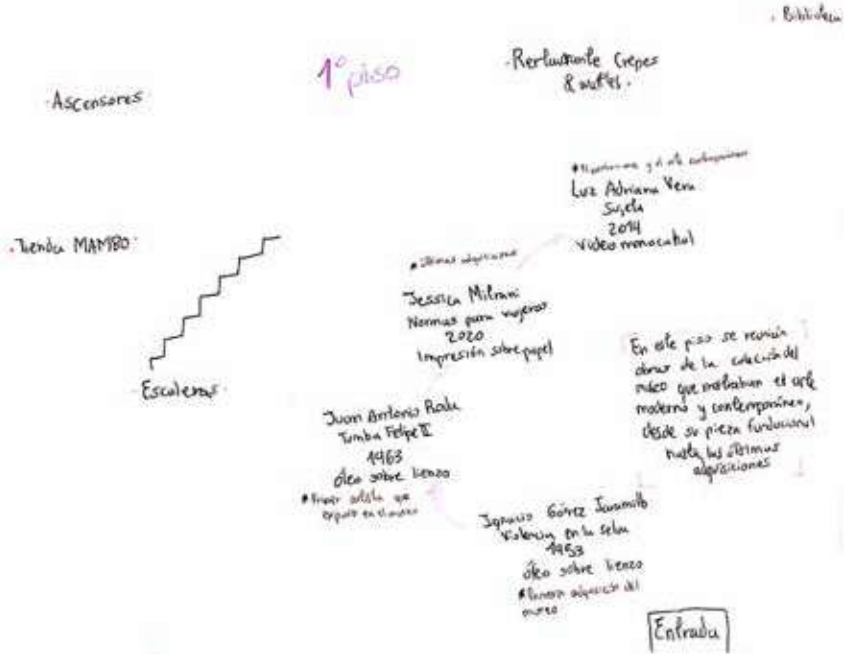
Manuela desarrolló una mediación pragmática, consciente de sus límites. "Yo no intenté aprenderme las quinientas piezas", confiesa. "Seleccioné obras clave para los recorridos". Su mapa personal recorría los cuatro pisos pasando por las obras más importantes. Era un trayecto vertical que atravesaba los tres pisos sin detenerse demasiado, porque hacerlo era arriesgarse a no terminar nunca. Su enfoque era eficiente: seleccionar puntos clave, crear una narrativa coherente con ellos y mantener el ritmo para no abrumar más de lo necesario. Cuando el público llegaba exhausto al segundo piso, Manuela activaba su recurso favorito: en "El eco de Narciso", la sección de retratos, los ponía a dibujar autorretratos con los ojos cerrados. El gesto lúdico funcionaba como pausa necesaria en medio del vértigo. "Era muy simple, pero funcionaba".

Para Sarita, la experiencia fue distinta desde el inicio. Su estrategia era más afectiva, más entregada al goce del descubrimiento permanente. No repetía piezas, creaba discursos distintos según el público, buscaba siempre nuevas conexiones. Su mediación era un ejercicio consistente en recorrer la historia del arte cada vez, en encontrar hilos narrativos imprevistos, en dejarse sorprender por las obras incluso después de meses de explicarlas.

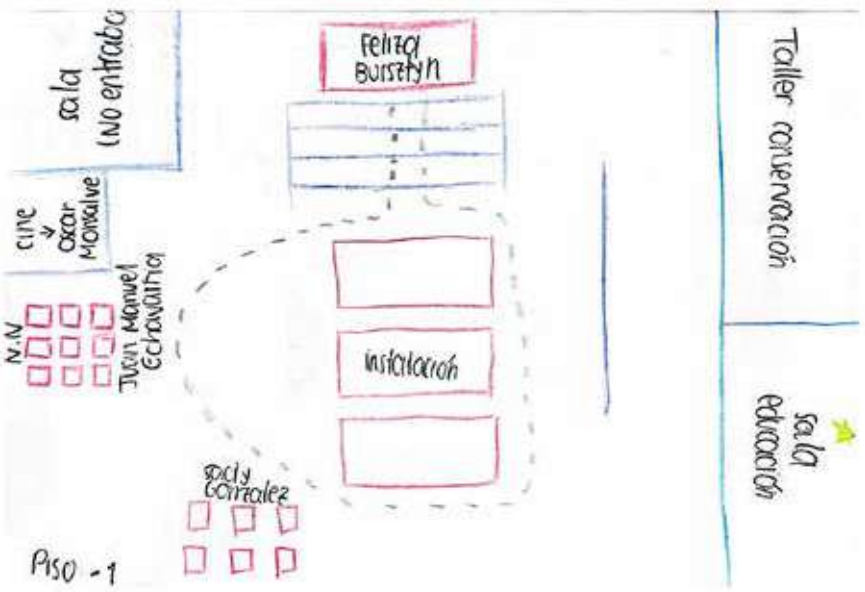
Mientras Manuela construía rutas estables y eficientes, Sarita multiplicaba las posibilidades de lectura; mientras una buscaba no abrumar, la otra se entregaba al asombro. Ambas estrategias eran necesarias, ambas válidas, ambas surgían de la misma imposibilidad: mediar quinientas obras sin perderse en el intento.



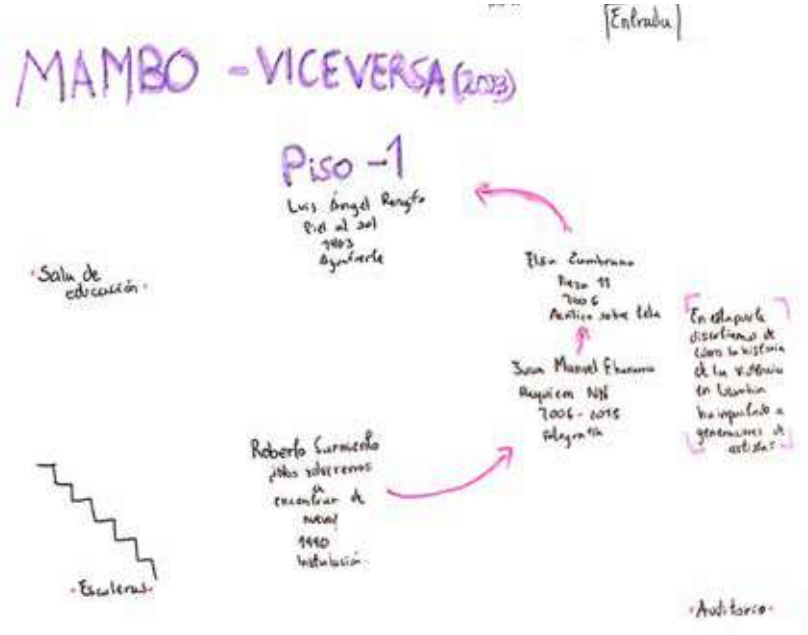
Mapa de experiencias de mediación en la exposición "Viceversa: posiciones y perspectivas de una colección", piso 1, MAMBO, Bogotá, del 19 de octubre de 2023 al 18 de febrero de 2024. Mapa elaborado por Manuela Morales, 2025.



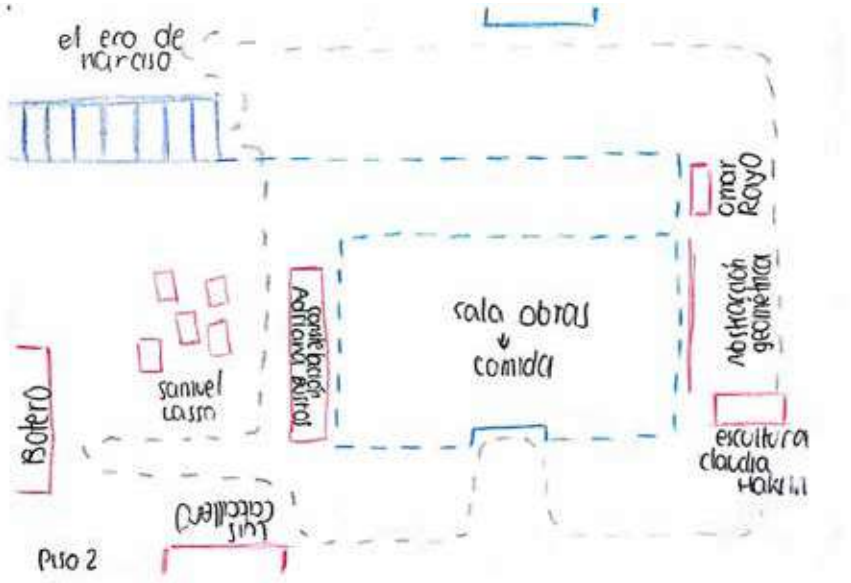
Mapa de experiencias de mediación en la exposición "Viceversa: posiciones y perspectivas de una colección", piso 1, MAMBO, Bogotá, del 19 de octubre de 2023 al 18 de febrero de 2024. Mapa elaborado por Sarita Pineda, 2025.



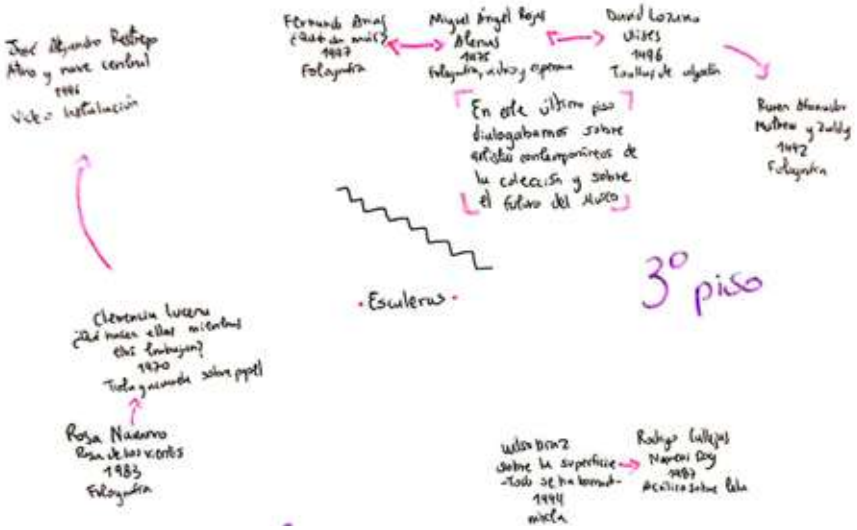
Mapa de experiencias de mediación en la exposición "Viceversa: posiciones y perspectivas de una colección", piso 1, MAMBO, Bogotá, del 19 de octubre de 2023 al 18 de febrero de 2024.
Mapa elaborado por Manuela Morales, 2025.



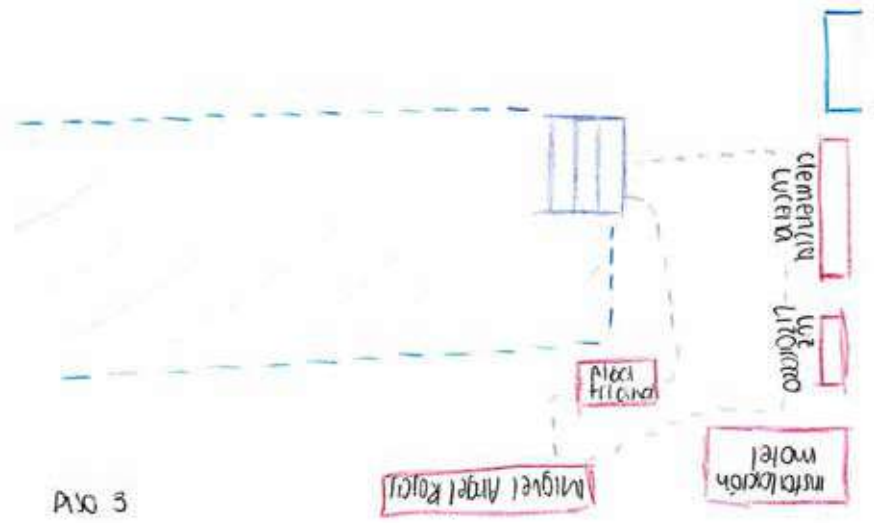
Mapa de experiencias de mediación en la exposición "Viceversa: posiciones y perspectivas de una colección", piso 1, MAMBO, Bogotá, del 19 de octubre de 2023 al 18 de febrero de 2024.
Mapa elaborado por Sarita Pineda, 2025.



Mapa de experiencias de mediación en la exposición "Viceversa: posiciones y perspectivas de una colección", piso 2, mambo, Bogotá, del 19 de octubre de 2023 al 18 de febrero de 2024. Mapa elaborado por Manuela Morales, 2025.



Mapa de experiencias de mediación en la exposición "Viceversa: posiciones y perspectivas de una colección", piso 3, mambo, Bogotá, del 19 de octubre de 2023 al 18 de febrero de 2024. Mapa elaborado por Manuela Morales, 2025.



Mapa de experiencias de mediación en la exposición "Viceversa: posiciones y perspectivas de una colección", piso 3, MAMBO, Bogotá, del 19 de octubre de 2023 al 18 de febrero de 2024. Mapa elaborado por Sarita Pineda, 2025.

La ausencia de fichas técnicas añadía otra capa de complejidad. La decisión curatorial —tomada a dos semanas de la inauguración, sin consultar al equipo de educación— generó tensiones en el Museo y descontento entre el público. Las encuestas de satisfacción lo reflejaban: mucha gente calificaba la experiencia de buena, pero señalaba la falta de fichas técnicas como "el colmo". Hubo quejas en redes sociales y por correo electrónico.

No se trata de estar de acuerdo en todo, pero sí de conversar, sobre todo en cosas relevantes como las fichas técnicas. El equipo de Educación es quien responde al público, y esas decisiones deberían discutirse. ¿Qué piensa usted de la ausencia de fichas técnicas, ya que nos hemos acompañado mutuamente en este recorrido?: ¿es una tendencia innovadora curatorial?, ¿abre posibilidades que no estamos viendo ni evidenciando?

Según Manuela y Sarita, las diversas clases de público que llegaban al MAMBO a visitar esta exposición tenían expectativas muy específicas. No todos los visitantes especializados interpretaron la ausencia de fichas técnicas como un gesto innovador; mientras algunos la valoraron como una decisión curatorial arriesgada e interesante, otros la percibieron

como una falta de información. En el caso del público general, la mayoría expresó descontento ante esta ausencia, pues estaban acostumbrados a contar con referencias claras sobre las obras. Además, existía una preocupación muy grande entre las mediadoras por la accesibilidad, ya que el uso exclusivo de códigos QR podía generar una brecha tecnológica y excluir a ciertos visitantes. Esta tensión entre innovación curatorial y accesibilidad pública afectó la experiencia que dejó la exposición.

Fue retador, pero también fue espectacular. Fue un privilegio descubrir joyas escondidas que nunca habían salido del depósito.

Con tantas piezas y tantas posibilidades de recorrido, los mediadores tuvieron que inventar sus propias herramientas para no ahogarse —y para no ahogar al público— en el exceso. No había material educativo oficial; todo lo que se usó nació de la creatividad y la necesidad de quienes recorrían diariamente las salas.

Sarita y su compañera de prácticas soñaron con algo ambicioso: un juego de cartas inspirado en la lógica de que "todo el mundo colecciona cosas". Imaginaron un tarot que respondiera a esta pregunta: "¿Qué te sale de la colección del MAMBO según tu signo?". Hicieron varios prototipos que se quedaron en eso: prototipos elaborados con los recursos disponibles, con más tiempo y creatividad que presupuesto, en los que se apreciaba una estética nacida de la precariedad afectuosa.

Entre el 19 de octubre de 2023 y el 18 de febrero de 2024, el equipo de mediación trabajó en un espacio de negociación constante: entre la propuesta curatorial y las expectativas del público, entre las decisiones institucionales y las necesidades pedagógicas, construyendo puentes con los recursos disponibles y mucha creatividad.

¿Qué imagen recoge nuestra experiencia en la exposición? Seguramente fue alguna de las obras increíbles vista en sala, pero no fue solo eso. Para las mediadoras del MAMBO, la exposición también significó conocer gente espectacular, gente muy agradable de la que podían aprender mucho. Más allá del contacto con el público y de las experiencias con los artistas y las obras, el MAMBO fue ese grupo específico de mediadores, porque al final, el ejercicio de mediación y educación en museos es un trabajo colectivo. Y a veces lo que vincula los espacios institucionales no es la institución misma, sino las dinámicas humanas, afectivas y relacionales que surgen en su interior.



Mediación en la exposición "Viceversa: posiciones y perspectivas de una colección", MAMBO, Bogotá, del 19 de octubre de 2023 al 18 de febrero de 2024. Fotografía de Sarita Pineda.

Manuela Morales

Historiadora por la Universidad Externado de Colombia, especializada en cultura y sociedad. Interesada en la gestión de proyectos de difusión y educación sobre temas de interés propios, como la historia del arte moderno y contemporáneo en Colombia. Trabaja con diferentes grupos poblacionales y cree en la transformación social a través del arte y la pedagogía.

Sarita Pineda

Historiadora del arte por la Universidad de los Andes. Ha trabajado como mediadora y en proyectos educativos en el Museo de Arte Moderno de Bogotá y el Museo Nacional. Actualmente hace parte del equipo de mediación de los museos de arte y numismática del Banco de la República.

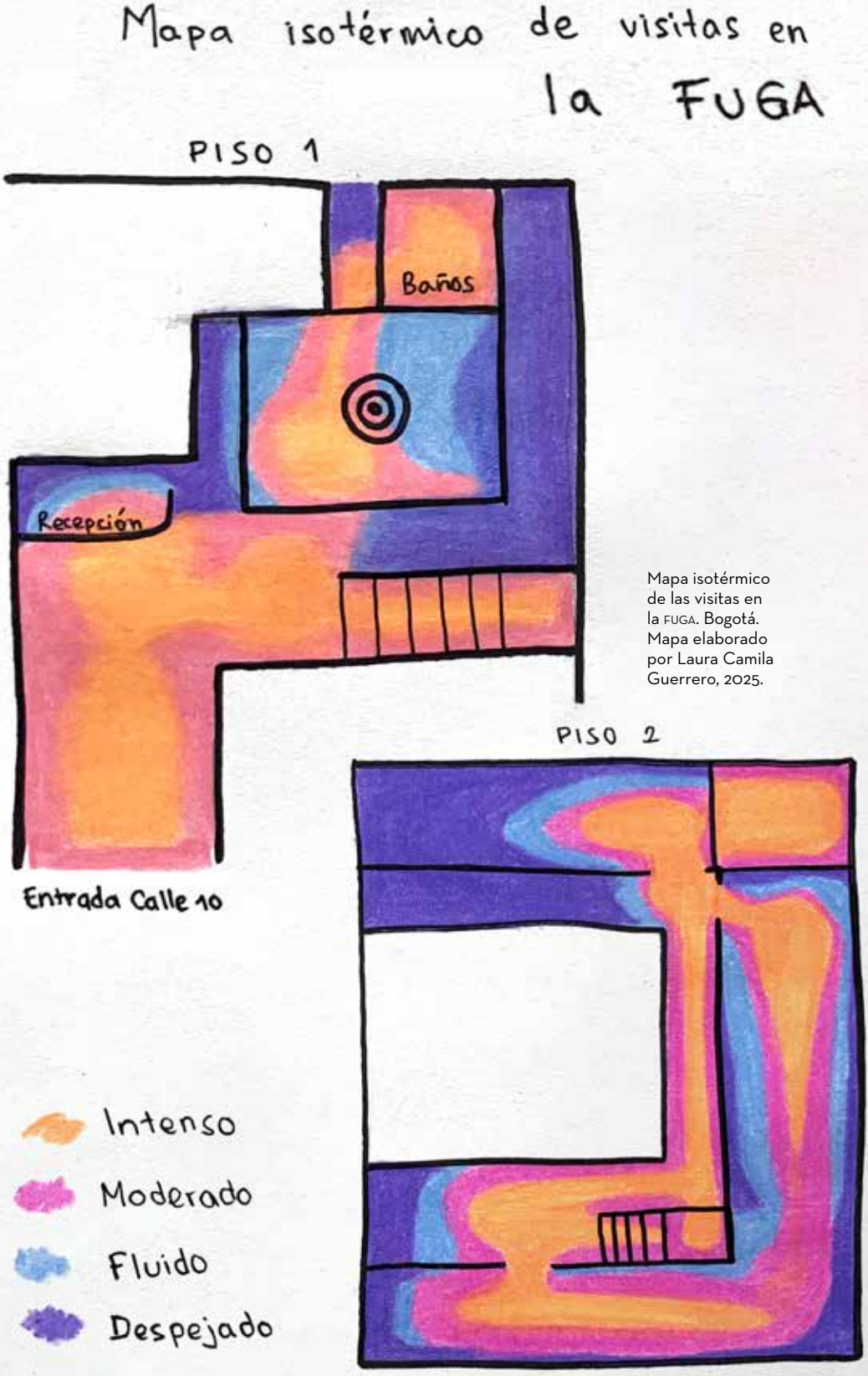
VII Bienal de Artes Plásticas
Fundación Gilberto Alzate Avendaño

Entrevista realizada a Laura Guerrero y Camila Cristancho

Pasamos como quien entra a una casa ajena y descubrimos que es también la propia. La casa de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño (FUGA), en La Candelaria, no se presenta con la solemnidad inmaculada de un museo. Allí, el piso de madera cruje bajo los pies, hay goteras que recuerdan que las casas coloniales son organismos vivos, el frío húmedo trepa por las paredes, y el techo a dos aguas se sostiene en guaduas y columnas que han visto pasar siglos. El segundo piso de esta construcción que albergó a los dos últimos virreyes de la Corona española se ha ido adaptando para recibir exposiciones de arte contemporáneo.

La Bienal de Artes Plásticas de la FUGA —realizada mediante convocatoria pública del Portafolio Distrital de Estímulos—, desde su segunda versión ha tenido como eje vertebral el territorio: su historia, su locación o su arquitectura. No se trata del territorio abstracto de los mapas, sino del concreto: la casa de la FUGA, La Candelaria, el centro de Bogotá con sus capas históricas, las calles y carreras donde lo cotidiano y lo patrimonial se entrelazan todos los días. Los artistas que participaron en los tres ciclos expositivos de la séptima edición investigaron este lugar, excavaron en su historia colonial y contemporánea, y entre el 23 de mayo y el 20 de agosto del 2024, en una programación solo ininterrumpida por los ciclos de montaje y desmontaje, presentaron proyectos *in situ* que respondían directamente a la arquitectura.

Las salas del segundo piso son más largas que anchas, y también hay una sala pequeña y estrecha, casi cuadrada, que desafía a los artistas a pensar en escala íntima. También, está la sala que conserva la cocina con su estufa de leña y algunas estructuras de guadua. Aparte de eso, el patio, la fuente y el frío. Cada artista debe negociar con estas y otras particularidades —que pueden interpretarse como cualidades, oportunidades o defectos— y tomar decisiones sobre cómo sus obras dialogarán con el espacio, respirarán en ese clima y cómo se conservarán durante el tiempo de la exposición. Esta es una casa viva, imperfecta y permeable.



Mapa isotérmico de las visitas en la FUGA. Bogotá. Mapa elaborado por Laura Camila Guerrero, 2025.

Para Laura, una de las mediadoras de la FUGA, la casa es muy fría, pero a medida que va transcurriendo cada visita, ese frío se transforma: algunas obras generan espacios de calor; otras, potencian ese frío de la casa, lo hacen notorio; pero en la gran mayoría, se modifica. Uno entra a la casa, siente el frío, pero al acceder a una sala que alberga cierta obra o cierto proyecto, se cambia el chip: ya no es tan frío, ya no se siente esa incomodidad en el cuerpo.

Una de las singularidades de esta bienal fue su carácter intergeneracional: aunque la convocatoria exigía mediana o larga trayectoria, artistas jóvenes también accedieron a estos espacios, tejiendo así un diálogo entre distintas generaciones de creadores. Y algo más singular aún: se fundó una cercanía entre las mediadoras y cada uno de los diez artistas, desde la preproducción, el montaje y el tiempo de exposición, hasta el desmontaje.

Actualmente, Laura Guerrero y Camila Cristancho son las personas encargadas de los procesos de mediación en la FUGA. Su labor no se limita a la mediación: son interlocutoras, cómplices y amigas en todo este proceso. Esta proximidad transforma el sentido mismo de la mediación: no se trata solo de explicar obras terminadas, sino de compartir procesos y de construir, junto a los mismos artistas, los sentidos posibles; no se trata de conocer las obras a través de documentos escritos, sino de escuchar a los propios artistas hablar de sus obras.

Laura y Camila suelen desarrollar una forma particular de acompañar. Primero dejan que las personas recorran las salas por su cuenta, sin un orden establecido. Los visitantes se dispersan, eligen sus propios caminos, como en una coreografía libre o un juego sin reglas. Luego viene el momento de reunión, como una expansión, y finalmente el recogimiento. Estamos en una casa, es un espacio cercano y familiar. En sus espacios siempre se puede hablar, reír, carcajearse y chismosear. Ahí está la libertad. La mediación allí se enfoca en crear un momento para habitar la casa, como si se tratara de una visita a una casa familiar o personal, donde se está un par de horas, se habla, se conversa, se crean recuerdos, sensaciones, y luego se abandona. Las obras muchas veces son pretextos para tocar temas personales o sociales, temas de la ciudad, del futuro o del pasado, relacionados con los sentimientos.

Laura no medió en esta versión de la Bienal: Camila y Valentina Avella se encargaron de la labor de mediación durante los tres ciclos.

El primer ciclo se desarrolló entre el 23 de mayo y el 15 de junio de 2024, y estuvo compuesto por las obras *Monumento nacional coloide*, de Álvaro Cabrejo Torres, *Naufragio*, de Daniel R. Blanco, y *Zurcir el cuerpo*, de Paola Tafur Quijano. Este primer ciclo concentró las experiencias más representativas en términos de multisensorialidad, especialmente las propuestas de Daniel y Álvaro.

Álvaro Cabrejo construyó un universo donde la gelatina de pata era la protagonista. Instalación, fotografías, esculturas, un traje, telas que simulaban un ámbito teatral. El espacio se activaba cuando el artista entraba en *performance*. El olor dulce de la gelatina impregnaba la sala, un aroma que seducía a algunos visitantes y a otros les incomodaba. Esa transformación material era también una metáfora del paso del tiempo, de la memoria que se degrada y muta.

Se podía aprovechar ese olor que impregnaba toda la sala para evocar memorias, sobre todo con las personas de mayor edad o con quienes hubiesen tenido alguna experiencia con el departamento de Santander, porque el proyecto de Álvaro se articula con el lugar de origen de su familia —había historias de infancia—. Entonces, era un espacio interesante, independiente del argumento político y decolonial de Álvaro. Cuando en el público se activaban esos relatos, esas memorias de infancia o esos recuerdos de otros lugares, las mediaciones también se volvían un poco más ligeras: la gente se soltaba, se liberaba, empezaba a comentar y quería hablar. La gente quería ser escuchada. Esta exposición, con su propuesta escénica, y específicamente con el material, con la gelatina de pata como detonante, provocó ese tipo de conversaciones y extensiones.

En sus *performances*, en sus activaciones, la experiencia visual era diferente: Álvaro aparecía bañado en gelatina de pata en un estado no completamente líquido ni tampoco sólido, sino con esa textura de melcocha, en un estado más bien plasmático. A la gente le gustaba ver a Álvaro en este tipo de acciones. Hubo una *performance* específica, de larga duración, en la que Álvaro terminaba envuelto en una tela blanca cubierta con gelatina de pata —una imagen asociada a la momificación—. La gente se preguntaba si él estaba bien, si necesitaba algo, si respiraba, si necesitaba

agua. Impresionaba ver ese desgaste en la *performance* del artista y los efectos en el público, como la preocupación, la inquietud o cierto rechazo, porque había gente que tenía problemas con el olor dulce y se salían de la sala, pero quienes se quedaban sentían tensión: la acción de los otros provocaba tensión. ¿Qué recuerdo le evoca a usted la gelatina de pata?



Activación performativa de la obra *Monumento nacional coloide*, de Álvaro Cabrejo, en el marco de la VII Bienal de Artes Plásticas, FUGA, Bogotá, del 23 de mayo al 15 de junio de 2024. Fotografía de Andrés Rincón. Archivo de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño.

Daniel R. Blanco propuso una mirada sarcástica y decolonial sobre la llegada de Colón a América. Su obra combinaba pintura e instalación con agua: en esa superficie líquida navegaban barcos de papel que los visitantes podían construir usando las páginas de un libro que contaba la historia oficial del "descubrimiento", y hasta el miedo que le tenía Colón al agua. También había un catalejo que invitaba a los visitantes a mirar una pintura de gran formato del artista. La obra dialogaba con archivos históricos, con narrativas impuestas y con la posibilidad de darle nuevos sentidos al agua.

Esta fue una obra bastante interactiva. Daniel propuso que el público hiciera barcos de papel, y ese contacto, ese hacer algo que el artista quiere que hagas para que participes en la obra, era fundamental. Los barcos de papel finalmente iban a quedar flotando en otra pieza de Daniel que estaba llena de agua, un gran cuenco donde los visitantes también podían lanzar

monedas. Era común escudriñar con el público a través del catalejo en la pintura que estaba enfrente, como si se buscaran detalles dentro de la pintura. Había otros cuencos con agua que vibraban, y esa experiencia vibrátil, que a su vez producía un ruido, también se aprovechaba en el discurso que exponía apartes de la investigación de Daniel sobre Cristóbal Colón, sobre la navegación de las expediciones, sobre la llegada de los españoles a este territorio: esa vibración se articulaba con los relatos. Fue una experiencia más táctil, visual y sonora. ¿Qué historias "oficiales" haría naufragar usted?

En la sala pequeña, Paola Tafur tejió una crítica aguda al legado colonial: una ruana construida con bolsas de té. La iluminación puntual era fundamental aquí: cada foco revelaba la fragilidad y la resistencia de ese tejido hecho con lo cotidiano, con lo que queda después de beber la infusión. El té como símbolo del comercio colonial, la ruana como símbolo de identidad andina. La exposición de Paola se ligaba más con el olor, pero era un olor muy tenue, y al final no había olor realmente. Eran dos piezas muy específicas, mientras que las de Álvaro y Daniel se desplegaban por el espacio, se expandían y exploraban otra dinámica.

El segundo ciclo se desarrolló entre el 27 de junio y el 27 de julio de 2024, y estuvo compuesto por las obras *Alborada del meridiano nómada*, de Andrés Vergara Bonilla, *Gancho de izquierda*, de Iván Navarro García, y *Fluxus*, de Julián Rodríguez Lalinde. En este ciclo se desvaneció un poco la multisensorialidad porque las propuestas eran más visuales.

Andrés Vergara desplegó objetos escultóricos y una cartilla pedagógica para revisar nuestras relaciones con el tiempo y el espacio, esos conceptos que nos fueron impuestos con la colonización europea. La obra proponía otras formas de habitar la temporalidad, otros calendarios posibles…

En su obra *Gancho de izquierda*, Iván Navarro revisitó el trabajo del caricaturista Hernando Turriago "Chapete". Las tiras cómicas que Chapete realizó contra Gilberto Alzate Avendaño —político bipartidista de los años noventa— fueron releídas, reinterpretadas, actualizadas. Allí aparecía el humor gráfico como arma política, la sátira como memoria. Esta propuesta era más bidimensional: la experiencia era observar, observar, observar las caricaturas. Desde una perspectiva multisensorial, realmente ahí no ocurría mucho. Se construían historias también alrededor de las caricaturas específicas que Iván escogió para su exposición, pero más allá del estímulo visual, no hubo interacción.



Interacción del público con la obra *Fluxus*, de Julián Rodríguez Lalinde, en el marco de la VII Bienal de Artes Plásticas, FUGA, Bogotá, del 27 de junio al 27 de julio de 2024.
Fotografía de Andrés Rincón. Archivo de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño.

Julián Rodríguez realizó un paisaje virtual e inmersivo. La videoinstalación proyectaba a las personas que transitan cotidianamente por la calle de La Fatiga, frente a la FUGA. Pero el público podía interactuar con esa proyección: podían verse reflejados, formar parte del flujo. Las personas reían, se reconocían, jugaban, eran felices. La obra borraba el límite entre espectador y espectáculo, entre la calle y la sala, entre el exterior y el interior. Aunque parecía una obra muy sencilla, muy minimalista —solo había dos piezas—, propiciaba una interacción interesante, una atractiva relación del cuerpo, el espacio y el tiempo. Había un sistema de sensores y cámaras: si llegabas al sensor de la cámara, tu sombra o tu masa aparecía proyectada en el video que proponía el artista. Entrabas al video. Y eso a la gente le encantaba. Podías andar en círculos en el mismo eje y ver cómo tu sombra se movía y se proyectaba en el video. El video pregrabado mostraba la calle 10, pero cuando la gente veía que en vivo estaba apareciendo en la escena que mostraba el video, se veía inmersa en una extraña relación temporal y espacial: estaba en una sala de la casa, pero también estaba en la calle; simultáneamente estaba dentro y fuera; estaba en el pasado (una escena pregrabada), pero también en el presente, porque el video lo

activaba el espectador en un aquí y un ahora. Ahí, el tiempo podía pasar de otras maneras. A la gente le gustaba mucho verse ahí reflejada, y a otros les encantaba ver la interacción. En esa sala también había unas especies de *stickers* de gente transitando, gente que parecía caminar por las paredes.

El tercer ciclo se desarrolló entre el 1 y el 24 de agosto de 2024, y estuvo compuesto por las obras *Mordiendo polvo*, de Gonzalo García Gaitán, *Aproximaciones a una memoria que quema*, de Hernando Velandia Guerrero, *Entre las lindes*, de Jerónimo Villa Sosadias, y *Murmurar*, de Vanessa Nieto Romero.

Este ciclo tuvo un tema particular: tres de los cuatro artistas trabajaron con polvo. Así pues, las mediaciones estuvieron muy asociadas a las partículas, al polvo. Era curioso, porque la mediación tenía ese tópico o tema como protagonista, casi como si hubiera sido una curaduría alrededor del polvo. Las tres propuestas eran muy diferentes, aunque estuvieran asociadas al mismo material. En este ciclo hubo un poco más de multisensorialidad, de experiencias que permitían activar otros sentidos, aunque seguía privilegiándose el visual.

Gonzalo García recolectó el polvo de la FUGA y sus alrededores durante meses. Con ese material creó pigmentos que usó para reimprimir carteles de políticos de la historia colombiana. *Mordiendo polvo* era una analogía perfecta del remanente de las promesas incumplidas, de las desilusiones colectivas. Los carteles —críticas y sátiras— estaban pegados en las paredes, mientras otros documentos se encontraban organizados en un archivador largo, un cajón casi infinito de memoria política.

Gonzalo creó óleos con polvo, pero esos pigmentos estaban para ser contemplados: no se podían utilizar. Algunas personas preguntaban si se podía pintar, si se podían usar; algo parecía impulsar al público a desear usarlos o querer explorar el efecto de esas nuevas pinturas de distintos tonos —allí descubrieron que el polvo tiene unas tonalidades, que también tiene un espectro de color—. Había un impulso, un deseo de hacer algo, de interactuar con la obra, pero no estaba permitido. Así pues, quedaba esa sensación de "quisiera hacer, pero no puedo".

Hernando Velandia llenó la sala con objetos, ensamblajes, televisores con video multicanal. Era un colapso de tiempos y épocas. El polvo allí no era solo materia, sino concepto: era evidencia del paso del tiempo, testimonio de un contexto político y social. La sala olía a polvo acumulado, a

tiempo suspendido, a archivo, a olvido. En términos espaciales, la exposición era un poco caótica: había caos en su materialidad, era como un *collage* de cosas y ensamblajes, y el polvo lo cubría todo. ¿Qué artefactos mágicos podría crear usted con los objetos olvidados y llenos de polvo que hay en su casa?

Entre las lindes, de Jerónimo Villa, construyó una arqueología doméstica en la sala 1.5: el artista lijó las paredes para revelar las distintas capas pictóricas que ponían al descubierto épocas, decisiones estéticas y manos anónimas del pasado. Con las lijas usadas construyó una manta-cortina que instaló como un laberinto, creando un sendero entre dos lindes: el desgarro del pasado y el tejido inacabado del presente. Algo fascinante es que este laberinto, en un espacio muy pequeño, expandió el recorrido, obligando a caminar con cuidado y lentamente. Se aprovechó esa espacialidad para detenerse y conversar mientras el público transitaba por el estrecho sendero, lo que causaba la sensación de recorrer un espacio más amplio y ralentizaba la experiencia. Esto transformó radicalmente el uso de la sala 1.5, donde normalmente la gente llega, observa y se va al poco rato: la obra la había convertido en un espacio donde los visitantes podían permanecer y hasta perderse un poco.

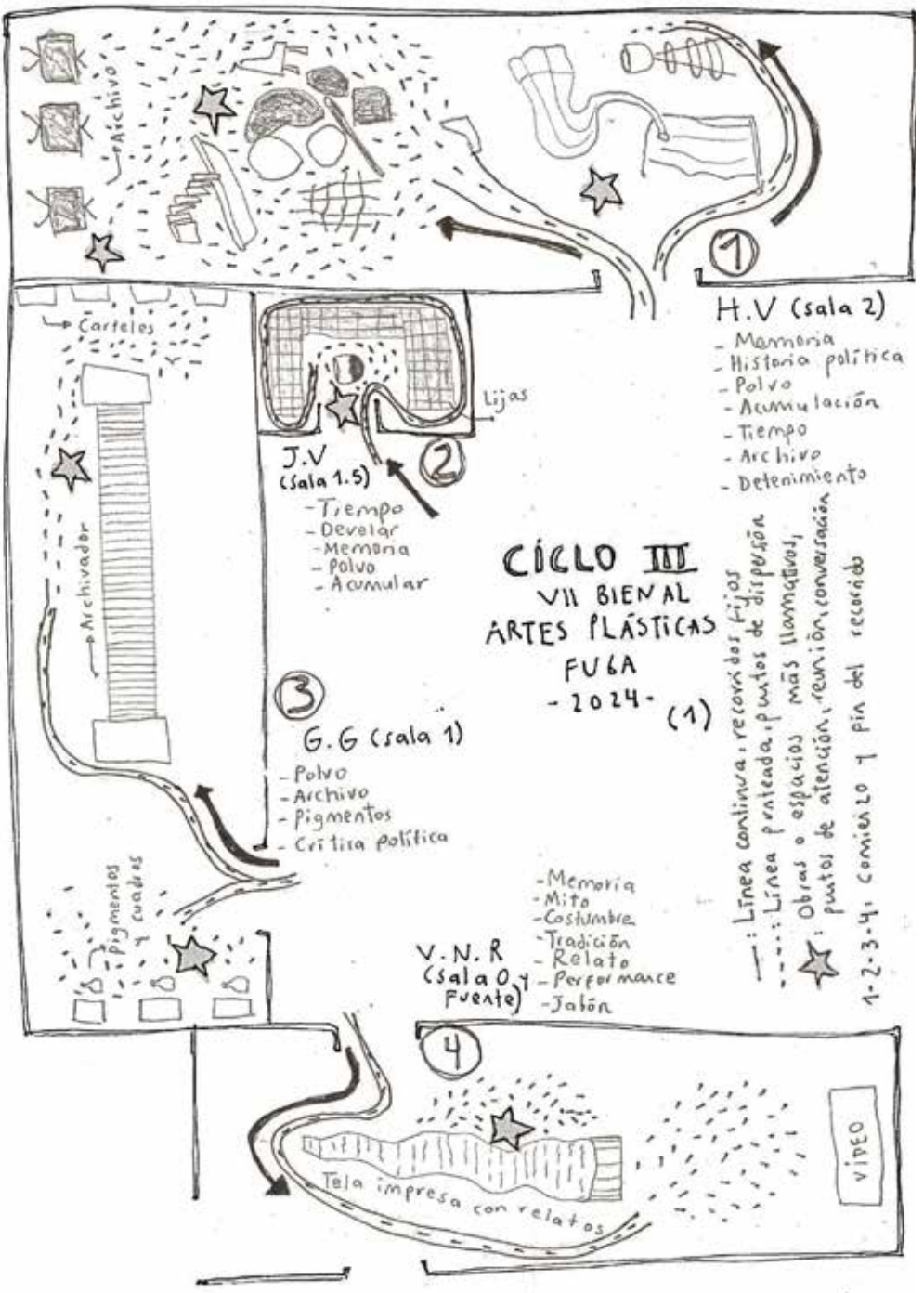
Murmurar, de Vanessa Nieto Romero, conectó la casa de la FUGA con el legendario ambiente de las lavanderas entregadas a su oficio en el centro de la vieja Bogotá. Para ello utilizó la cocina, el patio y elementos como columnas de jabón Rey, que funcionaron como monumentos domésticos. El olor a jabón activaba de inmediato memorias de abuelas, de patios de infancia, y el sonido del agua se convertía en un dispositivo que daba paso a conversaciones íntimas y familiares, situadas más allá del discurso tradicional de la mediación. La artista realizó activaciones de lectura, hizo un recorrido por los lavaderos de la calle sexta, e incluso dictó un taller de elaboración de jabón, en el que compartió ese proceso con el público. La propuesta, nacida de una historia legendaria y otra mística, apeló a efectos multisensoriales y surreales, e incluyó ejercicios de narración creativa. Al ser retiradas las dos columnas de jabón que dialogaban con la arquitectura, la memoria de los visitantes pareció dislocarse: hubo quienes después recordarían una cantidad distinta de columnas originales.



Mapa de experiencias de mediación en el ciclo I de la VII Bienal de Artes Plásticas, FUGA, Bogotá, del 23 de mayo al 15 de junio de 2024. Mapa elaborado por María Camila Cristancho, 2025.



Mapa de experiencias de mediación en el ciclo II de la VII Bienal de Artes Plásticas, FUGA, Bogotá, del 27 de junio al 27 de julio de 2024. Mapa elaborado por María Camila Cristancho, 2025.



Mapa de experiencias de mediación en el ciclo III de la VII Bienal de Artes Plásticas, FUGA, Bogotá, del 27 de junio al 27 de julio de 2024. Mapa elaborado por María Camila Cristancho, 2025.



Interacción del público con la obra *Entre lindes*, de Jerónimo Villa, en el marco de la VII Bienal de Artes Plásticas, FUGA, Bogotá, del 27 de junio al 27 de julio de 2024. Fotografía de Andrés Rincón. Archivo de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño.

Esta bienal apeló a todos los sentidos: el olor de la gelatina de pata de Álvaro, que con el tiempo permearía la sala de un aroma dulce; el olor a jabón Rey de Vanessa, que era también el olor de la infancia de muchos. También apeló a las texturas: la gelatina pegajosa, las bolsas de té de la ruana, el polvo entre los dedos, las lijas de Jerónimo.

Las obras tenían la capacidad de hacer que las personas recordaran. Los espacios de mediación eran para eso: para que los visitantes pudieran conectarse consigo mismos a través de olores, texturas, colores, objetos, y también para que soltaran la palabra, compartieran experiencia y sensaciones, entraran en confianza; para que el arte no fuera solo algo que se mira desde la distancia, sino algo que se huele, se toca, se recuerda, se vive.

Gracias a la mediación hubo experiencias que permitieron un acercamiento apelando a sentidos diferentes del de la vista, que activaron o estimularon otras sensibilidades, que buscaron otras experiencias emocionales. En algunos espacios, como los de Álvaro, Julián e incluso Daniel, hubo una inmersión en la que el cuerpo encontró disposiciones particulares. Fue un ciclo en el que se activó el olfato, el tacto, y también algo más interno,

inconsciente, un poco surreal, que posibilita otras sensaciones en los mismos cuerpos. No hubo manera de estimular directamente algunos sentidos, como el gusto, la experiencia del sabor, pero en general fue una muestra que consiguió crear una multiplicidad de experiencias, y que, por tanto, tuvo un alto impacto emocional.

Los materiales didácticos fueron efímeros: en los talleres se construían cosas que los visitantes podían llevarse. Los artistas también compartían impresos. Álvaro Cabrejo, por ejemplo, ofreció varios folios que narraban historias, mostraban gráficos, fotografías de sus personajes. Con ese material se hicieron activaciones, espacios de lectura, ejercicios de escritura creativa. Había incluso un obituario de periódico que promocionaba la obra, pero que gráficamente era tan potente que permitía hablar de la vida, la muerte, lo que queda en la memoria. En las mediaciones interactuaban de muchas maneras: iban a leer, también iban a escribir, participaban haciendo barcos de papel, viendo con el público —no solo con los adultos: también con los niños— a través del catalejo, y su presencia siempre constituía una sorpresa para cualquier persona.

Laura y Camila afirman que después de cada exposición, todo se desmonta, todo pasa, muchas cosas se pierden porque no se registran talleres, conversaciones, mediaciones. Lo que queda son los recursos impresos, las fotografías y, sobre todo, las memorias sensoriales. Hay otro hecho extraño que queda evidente con el desmontaje: una cosa es el espacio cuando está vacío, sin absolutamente nada, sin vida, y otra es cuando llega una propuesta. El espacio cambia: el ojo se acostumbra durante un mes a ver una disposición de elementos, y el cuerpo se acostumbra a esas propuestas, a eso que ocurre en el espacio. Y cuando se va, vuelve la sensación que deja el espacio vacío.

Todo pasó, todo se desmontó, pero algo quedó: los recuerdos vivos del olor del jabón, el olor dulce de la gelatina, el polvo en las manos, las conversaciones, las amistades que perduran. Eso que no se puede archivar ni musealizar, pero que es, al final, lo más real del arte: su capacidad de tocar, de mover, de hacer que recordemos quiénes somos y de dónde venimos.

Camila Cristancho

Artista visual por la Facultad de Artes ASAB. En su práctica explora la ficción, lo poético y lo documental. Mediante la fotografía, el video y la

escritura se acerca a temas relacionados con el paisaje y su transformación. Su trabajo artístico ha circulado en festivales de cine y exposiciones. También se desempeña en mediación artística y en procesos asociados a la gestión, la circulación, la educación y la documentación en el campo de las artes plásticas y visuales. Le gusta parchar.

Laura Guerrero
Maestra en Artes Plásticas y Visuales por la Facultad de Artes ASAB. Trabaja en mediación artística y en la gestión de colecciones de arte en el sector público. Le interesa cómo se habla y se escribe sobre el arte colombiano, especialmente desde una perspectiva crítica. Hace parte de proyectos que integran la pedagogía y el arte para prevenir formas de violencia basadas en género y ha participado en iniciativas de periodismo cultural en la ciudad.

"Tan colonial como actual: miradas del arte contemporáneo sobre el pasado, el presente y el futuro"
"Senderos de introspección"
Museo Santa Clara y Museo Colonial

Entrevista realizada a Jimena Guerrero Ramírez y María Isabel Téllez Colmenares

El acto de mediar en ocasiones funciona como una peregrinación a través de una ciudad que solo existe en el instante de la contemplación y en el acto de desplazarse en comunidad. En medio de dicho deambular urbano, la historiadora y la mediadora, así como el peregrino, buscan las grietas donde el tiempo se detiene, o donde, por el contrario, se precipita sobre el presente. Bogotá ofrece dos de esos umbrales gemelos y opuestos, dos casas levantadas sobre el hueso de la fe y el poder: el Museo Colonial y el Museo Santa Clara. El primero tiene su sede en la antigua Casa de Aulas del Colegio Máximo de la Compañía de Jesús, que no solo es un

edificio: es una piel antigua estirada sobre cuatro siglos. Ese claustro erigido en 1610, con sus columnas monolíticas que sostienen los arcos, impone una geometría ligada en el imaginario a la disciplina y el silencio. Allí, entre las vastas telas atribuidas a Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (máximo exponente pictórico de la fe neogranadina), el Museo ha pasado, de ser un elogio a la Colonia, a convertirse en un espacio afín a la crítica y la investigación.

En ese espacio, "Tan colonial como actual: miradas del arte contemporáneo sobre el pasado, el presente y el futuro" se distinguió por ser la primera exhibición itinerante de la Feria Internacional de Arte de Bogotá (ArtBo). Además, fue la primera exposición del Museo Colonial que contó con tal cantidad de obras de arte contemporáneo. La exposición operó como un ejercicio de anamnesis visual: un espejo que el arte contemporáneo sostiene frente a los lienzos barrocos. La curaduría de Anamaría Torres Rodríguez no permite la contemplación pasiva: propone un diálogo de imágenes que desentierra las continuidades dolorosas: el racismo, la exclusión, los modelos de género rígidos, la glorificación de la violencia y la pervivencia de una economía extractiva que amenaza los ecosistemas. El peso del pasado se encuentra aquí con la fragilidad del presente. Es un choque iconográfico en el que la representación de un mártir, lacerado y ensangrentado, halla su eco formal en la violencia que todavía se ejerce sobre los cuerpos en el contexto colombiano. Es la arqueología de la crueldad desplegada sobre el mismo muro.

A pocas cuadras, el Museo Santa Clara se alza como el reverso místico y recordatorio de la vida conventual femenina de Santa Fe: la antigua iglesia del Real Convento de Santa Clara (1647), una joya del barroco bogotano. Es un templo desacralizado de una nave rectangular y abovedada en el que el ornato de los siglos XVII a XIX alcanza su esplendor más denso. Cada centímetro de sus muros y retablos muestra una saturación de talla dorada, pámpanos y figuras de santos.

Dentro de este templo barroco y femenino se instaló "Senderos de introspección", una muestra que retoma la alegoría de *Las moradas del castillo interior*, texto de Teresa de Jesús publicado póstumamente en 1588. Obras de cuatro artistas contemporáneas (Angélica Chavarro Franco, Carolina Convers, Consuelo Manrique y Laura Orrego) fueron

dispuestas en el espacio de la antigua iglesia, tomando como referencia esta alegoría de las etapas de la vida espiritual propuesta por la santa española, para trazar caminos de reflexión laica sobre la feminidad, la violencia de género y el cuidado de la vida interior. La curadora y mediadora, María Isabel Téllez, propuso que estos nuevos senderos no condujeran necesariamente a una divinidad, en términos religiosos, sino al reconocimiento de la vulnerabilidad y la intimidad en un entorno que históricamente limitó las voces femeninas.

Ambos museos —el antiguo Colegio Máximo de los jesuitas y el antiguo convento claretiano— sirvieron de escenario para confrontar la herencia y demostrar que el colonialismo sigue siendo una sombra, un andamiaje sobre el que se levanta la conversación contemporánea.



Mediación en la exposición "Senderos de introspección", Museo Santa Clara, Bogotá, del 15 de agosto al 8 de septiembre de 2024. Fotografía de Jimena Guerrero.

Museo Santa Clara y "Senderos de introspección"

Isabel nos contaba que la exposición "Senderos de introspección" fue la primera exposición colectiva que se llevó a cabo en el Museo Santa Clara. Como parte del programa de arte contemporáneo del Museo, se exigió a las artistas que presentaran obras que establecieran una conexión con el espacio de Santa Clara, su colección o, en general, el periodo colonial. El comité curatorial decidió proponer la exposición colectiva al identificar que las artistas que se habían postulado ese año compartían una "visión un poco similar" en torno al rol femenino, los estereotipos de género y la espiritualidad.

Aunque la idea de la exposición colectiva se veía muy fácil en el papel, su materialización resultó no tan fácil, sino más bien "un poco complicada", según palabras de una de sus organizadoras. Las artistas, quienes esperaban obtener el espacio para una exposición individual, aceptaron la propuesta, pero el ejercicio curatorial se tornó complejo, especialmente al seleccionar las obras que cada una deseaba mostrar. La dificultad aumentó porque las obras escogidas eran "mucho más grandes de lo que habían propuesto en un principio", e incluso, en la reunión de inicio del proceso, una de las artistas cambió por completo la obra que inicialmente planeaba mostrar.

Para el Museo Santa Clara, un desafío inherente es que la colección permanente no puede ser retirada, por lo que "siempre ocurre [una relación del arte contemporáneo] con lo que está en las paredes, en el techo, en todo el espacio". El espacio barroco, con su gran cantidad de elementos a la vista, genera una "relación mucho más masiva" de la experiencia. En este sentido, la curaduría y el equipo educativo tuvieron que "amoldarse a lo que propone el artista", lo cual constituye un reto permanente en Santa Clara, ya que los artistas a menudo presentan obras que "no son fáciles de entender" y que dificultan una "aproximación muy fácil" para ciertos tipos de público. La mediación, en este contexto, debía articular esa relación y abordar obras que "no son fáciles de entender" para todo tipo de público, especialmente para niños. Entre sus diferentes concepciones curatoriales, la exposición propuso una exploración de la identidad femenina y la violencia contra la mujer, que funciona como un "viaje de autoconocimiento personal".



Registro fotográfico de la exposición "Senderos de introspección", Museo Santa Clara, Bogotá, del 15 de agosto al 8 de septiembre de 2024. Fotografía de Jimena Guerrero.

Jimena Guerrero destaca que la exposición "Senderos de introspección" impuso grandes "retos museográficos". El desafío se centraba en que las obras debían colgarse sobre las vigas de la cubierta, una práctica habitual en Santa Clara debido a la belleza del techo, pero que está limitada por la concepción de patrimonio legal: "nosotros no podemos abrir un hueco en un techo patrimonial". Por lo tanto, el equipo tuvo que trabajar con los orificios ya existentes en el techo. Este condicionamiento museográfico generó una dificultad que incidió directamente en la circulación de las personas durante las experiencias de mediación. No obstante, a pesar de las dificultades logísticas, Jimena subraya que la exposición fue "un ejercicio muy bello" desde el punto de vista educativo, ya que "permitió hablar desde un lugar de género muy claro".

Ella observa que el público, al entrar en esa construcción arquitectura barroca saturada y edificada más para la contemplación que para la interacción, actuaba buscando una reconfiguración estética del espacio, algo que

se evidenciaba, entre varias formas, en la búsqueda de la obra "instagrammeable", esa obra específica junto a la cual la mayoría de personas desean tomarse una foto para publicarla en redes. Así pues, la función del ejercicio de mediación se convierte en tender un puente para mitigar la gran distancia que separa el texto curatorial del cuerpo presente de los visitantes, reconociendo que la vivencia individual y la estética personal son las fuerzas que, en última instancia, definen el significado del museo.

Mapas de mediación en "Senderos de introspección"

Apoyándose en planos levantados en 1981 por el restaurador Germán Franco, las mediadoras nos describen la espacialidad del Museo Santa Clara como un "rectángulo barroco" que, de forma natural, permite iniciar la visita en cualquier punto: "Tú te puedes parar en el coro bajo y hablar desde el presbiterio, y realmente funciona muy bien, no hay problema. Así que una se puede parar en la mitad y hacer un ejercicio de mediación".

Sin embargo, esta exposición presentó un reto particular, porque el grueso de la obra se concentró en el presbiterio, la zona del retablo mayor. Esta ubicación interfirió con una práctica fundamental del área educativa: la mediadora acostumbraba "invitar a la gente a sentarse en las gradas del presbiterio" para comenzar las sesiones, ya que era más fácil para los grupos.

El reto de realizar exposiciones de arte contemporáneo en un edificio patrimonial es que pueden resultar siendo un riesgo si no son gestionadas correctamente. El equipo del Museo siempre está trabajando y actualizando las medidas necesarias para no generar daños en el inmueble.

La circulación fue muy difícil. Las obras, compuestas por un montón de telas puestas a cierta distancia, obligaron a crear un camino tan estrecho que, para recorrer la exposición, la gente a menudo tenía que pasar de lado. Ese tránsito forzado, que las mediadoras calificaron como "muy barroco", no era el objetivo, y tuvieron que señalar la ruta porque algunos visitantes transitaban por la mitad y modificaban la postura de las telas.

A pesar de las dificultades, la exposición se destacó por un "plus" inmersivo, diferenciándose de otras muestras contemporáneas exhibidas en Santa Clara, que son "muy de observación y de muy poca participación". La idea central era lograr que el público "interactuara con la obra, no fuera simplemente un espacio de observación".

En cuanto a los espacios de interacción e introspección, las mediadoras comentaron que la obra de Laura Orrego proponía dinámicas de inmersión e interacción interesantes para el público. La obra consistía en una instalación con cortinas de plástico, y la gente podía sentarse a "escuchar los latidos del corazón". Esta cortina aislaba el sonido exterior, creando un espacio "inmersivo" para la reflexión. También cumplieron un papel especial las "coronas": la gente podía ubicarse debajo de esas coronas, así como había telas que se podían "recorrer".

La exposición buscó crear "espacios de introspección" donde el público pudiera, "más allá de la observación, generar pensamientos y reflexiones". No obstante, el público entendía las obras de manera "diametralmente opuesta a lo que originalmente se tenía planteado" en términos curatoriales. Se aceptaba y se veía "normal que, por ejemplo, los visitantes interactuaran con la exposición tomándose la foto para publicar en Instagram", a pesar de que "mucha gente no leía o no interactuaba con el texto" curatorial. Esta recepción o interacción se hacía más problemática con los visitantes extranjeros de creencias no cristianas (judíos o musulmanes, entre otros), personas para quienes la imaginería religiosa y la "imagen católica" de santa Clara resultaba ser "demasiado" o "insignificante", algo que generaba "mucha tensión". Las mediadoras concluyen que, más que una lectura intelectual, histórica o religiosa, se dio una "relación muy carnal, de cuerpo presente, de los visitantes con la obra".

Museo Colonial y "Tan colonial como actual"

La exposición "Tan colonial como actual" fue una de las primeras en las que Isabel Téllez tuvo una implicación sustancial, especialmente en el ámbito de la curaduría, y entre sus funciones estuvieron la investigación de la colección y la elaboración de textos sobre las piezas. Jimena Guerrero, del área de Educación, hacía parte del comité curatorial y estuvo involucrada en la revisión de textos, tanto de esta exposición como de las demás que se realizaron mientras ocupó el cargo de asistente del área de Educación y Cultura en los museos Colonial y Santa Clara. Dada su formación como historiadora del arte y artista, María Isabel se sentía especialmente conectada con el

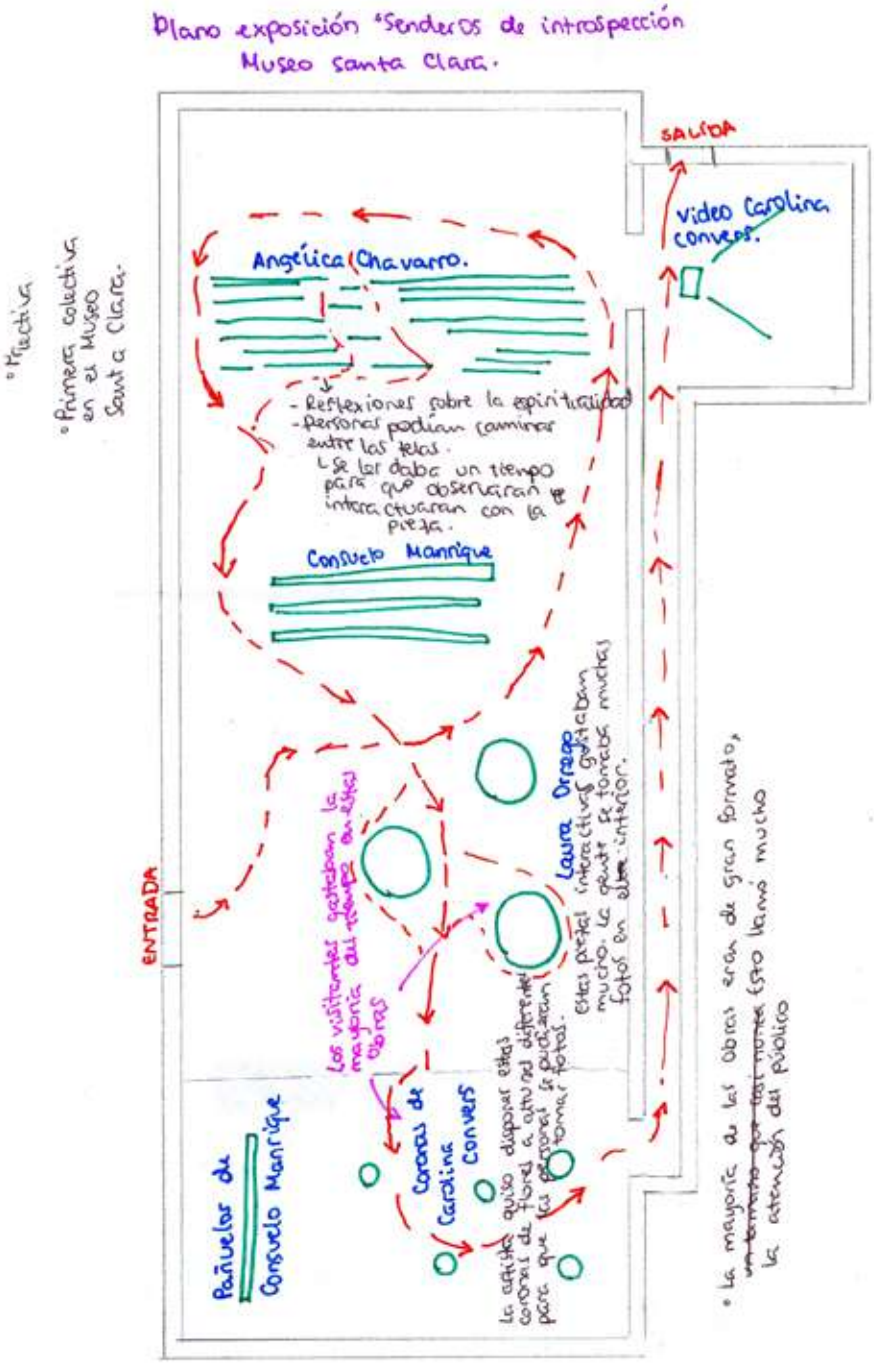
campo artístico, en comparación con otros miembros del área de Curaduría y Educación en ese momento, lo que la llevó a involucrarse tanto en la selección de obras y textos curatoriales como en el proceso de mediación.

Para María Isabel, esta fue una exposición que le "abrió un campo de visión muy amplio" sobre lo que un museo podía lograr. La clave de su impacto fue presentar arte contemporáneo junto al arte colonial, para ofrecer al público visitante una "visión muy crítica del periodo colonial", que ella consideró una de las más "contundentes" en ese sentido. Esta propuesta cumplía cabalmente con la misión del Museo de "establecer puentes entre el pasado y el presente", utilizando el arte contemporáneo como una herramienta muy útil.

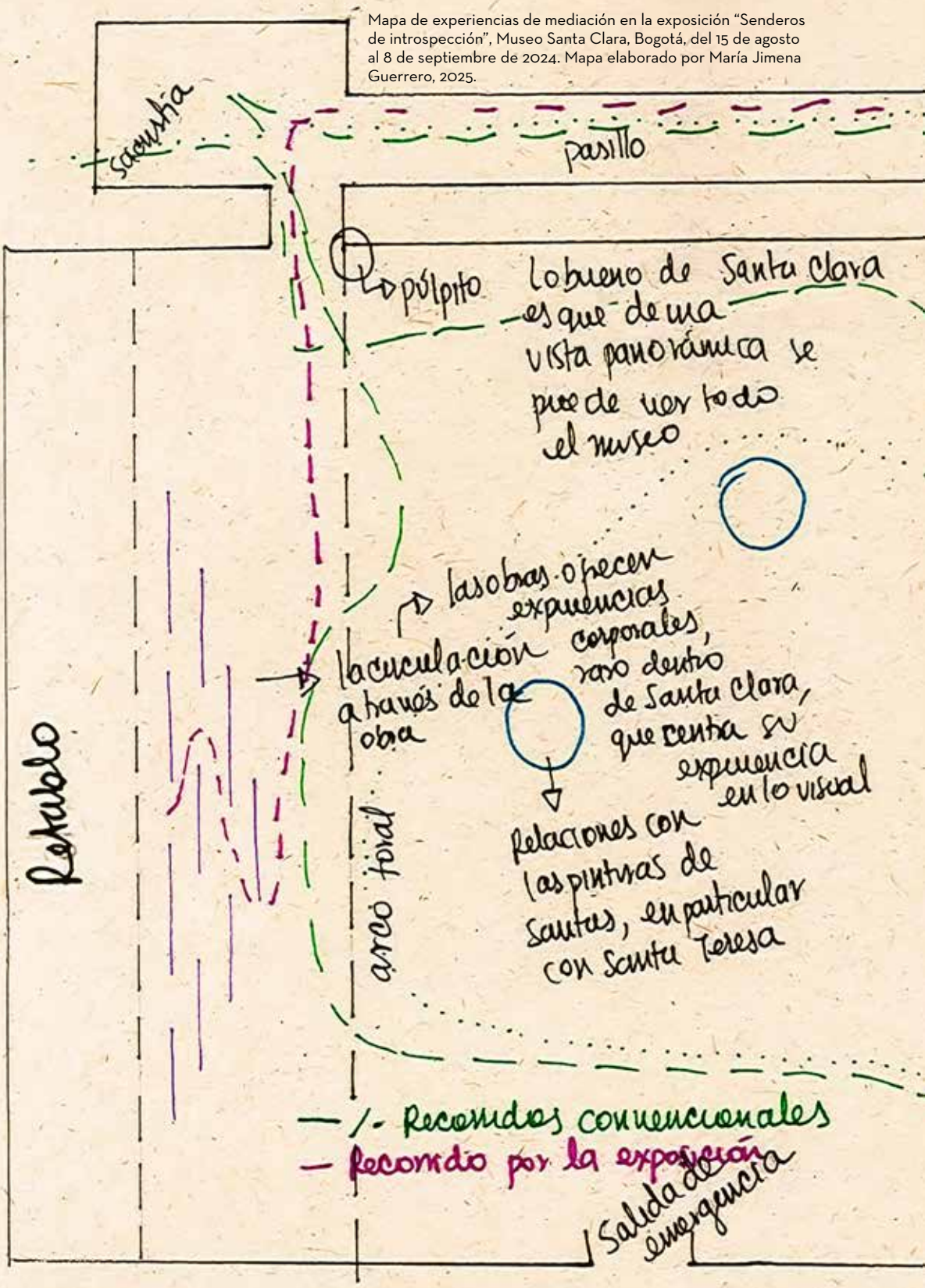
La utilidad del arte contemporáneo emerge del contraste que puede establecerse entre él y el arte colonial neogranadino, que ostenta "categorías muy específicas" y presenta muchos vacíos que dan cuenta de intereses particulares de coleccionismo y gustos de la época. Por lo tanto, el arte contemporáneo permite "tejer otras realidades posibles", ya que, si bien no se tiene certeza absoluta de cómo era la realidad en el pasado, se convierte en una herramienta para generar preguntas en el contexto del Museo Colonial.

Jimena Guerrero asumió temporalmente la jefatura del área educativa cuando su superior se fue, lo que la obligó a programar toda la agenda educativa de la exposición, un trabajo que se desarrolló en el segundo semestre de 2022, cuando el mundo estaba superando la pandemia de covid-19. Esta programación incluyó espacios de discusión notables, aunque muchos se realizaron de forma virtual. En general, la actividad educativa tenía potencial porque rompía los estereotipos sobre si el arte colonial era intrínsecamente "malo", y abordar discusiones sobre qué es un museo y la ambigüedad del concepto *colonial*.

Como historiadora, Jimena reflexiona sobre la complejidad de este concepto, y destaca que una cosa era ser colonial en el Nuevo Reino de Granada, en el siglo XVIII, y otra muy diferente fue el colonialismo portugués, inglés o belga entre los siglos XVIII y XIX. La gran potencia de la exposición residió en cómo el arte contemporáneo pudo entablar diálogos al tomar la imagen colonial, que es "tan tipológica" (limitada a vírgenes, santos, monjas y retratos civiles y eclesiásticos) para contrastarla con otras más actuales. El arte contemporáneo, al intervenir, ayudó a poner en el presente esas tipologías y permitió construir relaciones entre el pasado y nuestro tiempo.

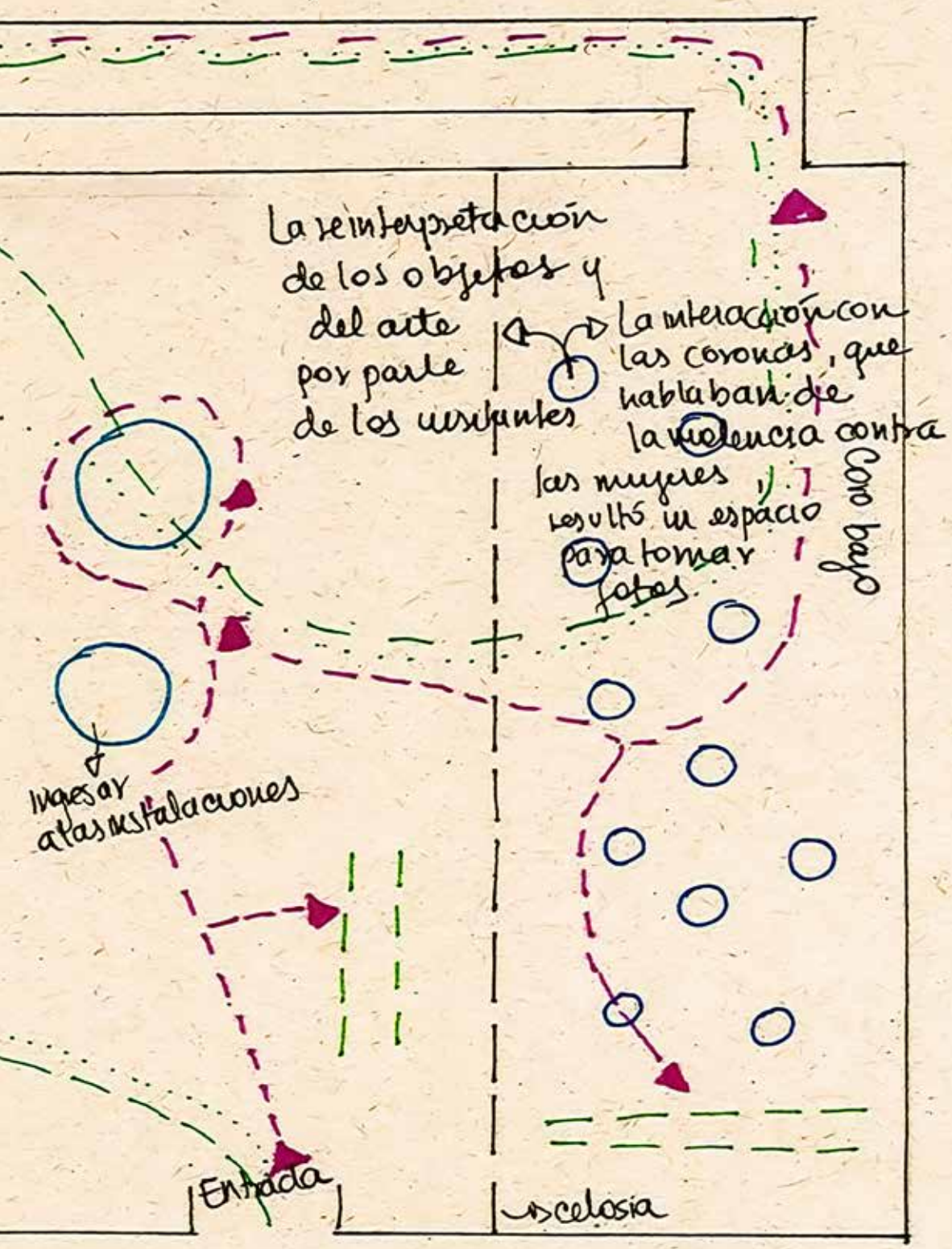


Mapa de experiencias de mediación en la exposición "Senderos de introspección", Museo Santa Clara, Bogotá, del 15 de agosto al 8 de septiembre de 2024. Mapa elaborado por María Isabel Téllez Colmenares, 2025.

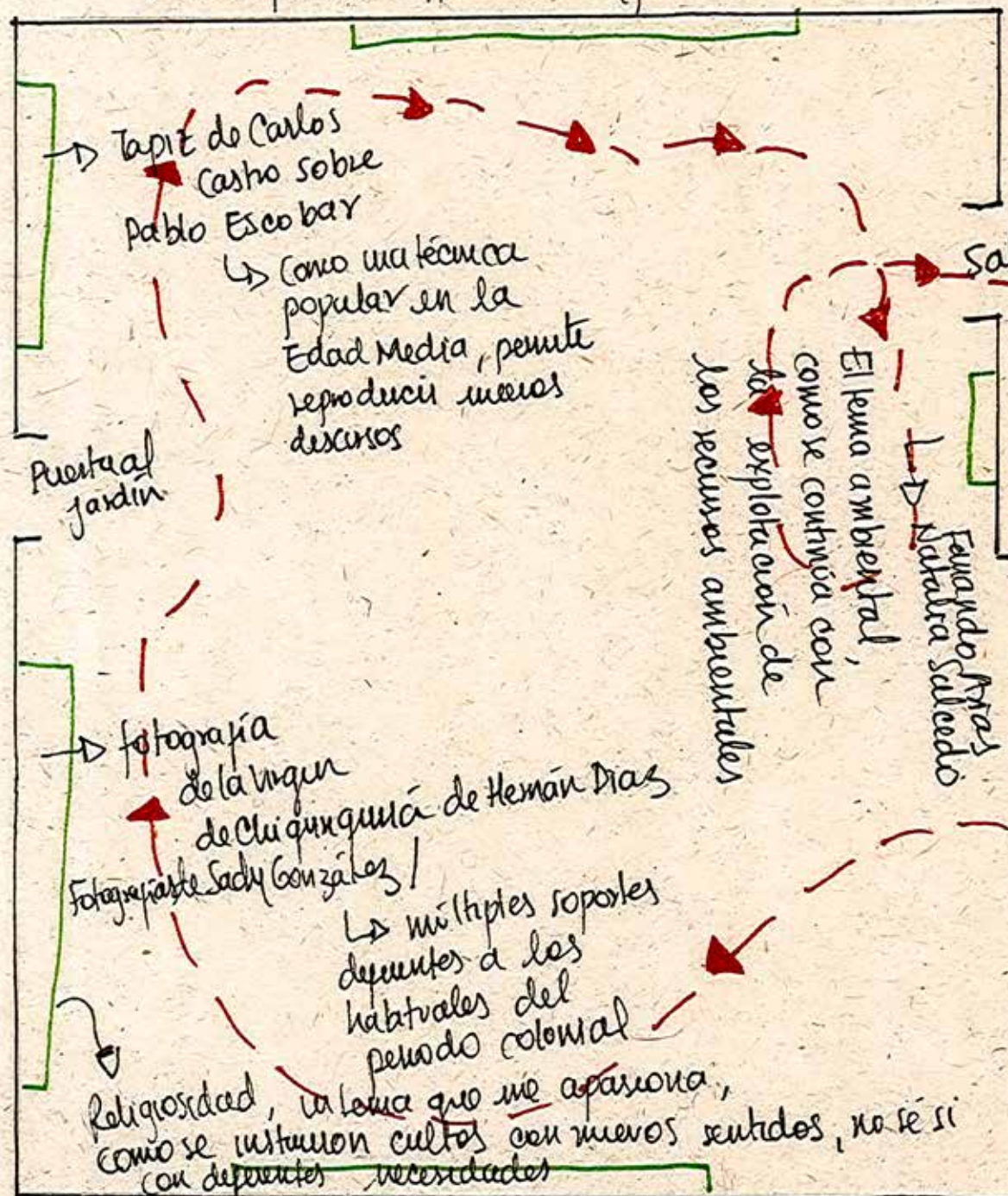


Mapa de experiencias de mediación en la exposición "Senderos de introspección", Museo Santa Clara, Bogotá, del 15 de agosto al 8 de septiembre de 2024. Mapa elaborado por María Jimena Guerrero, 2025.

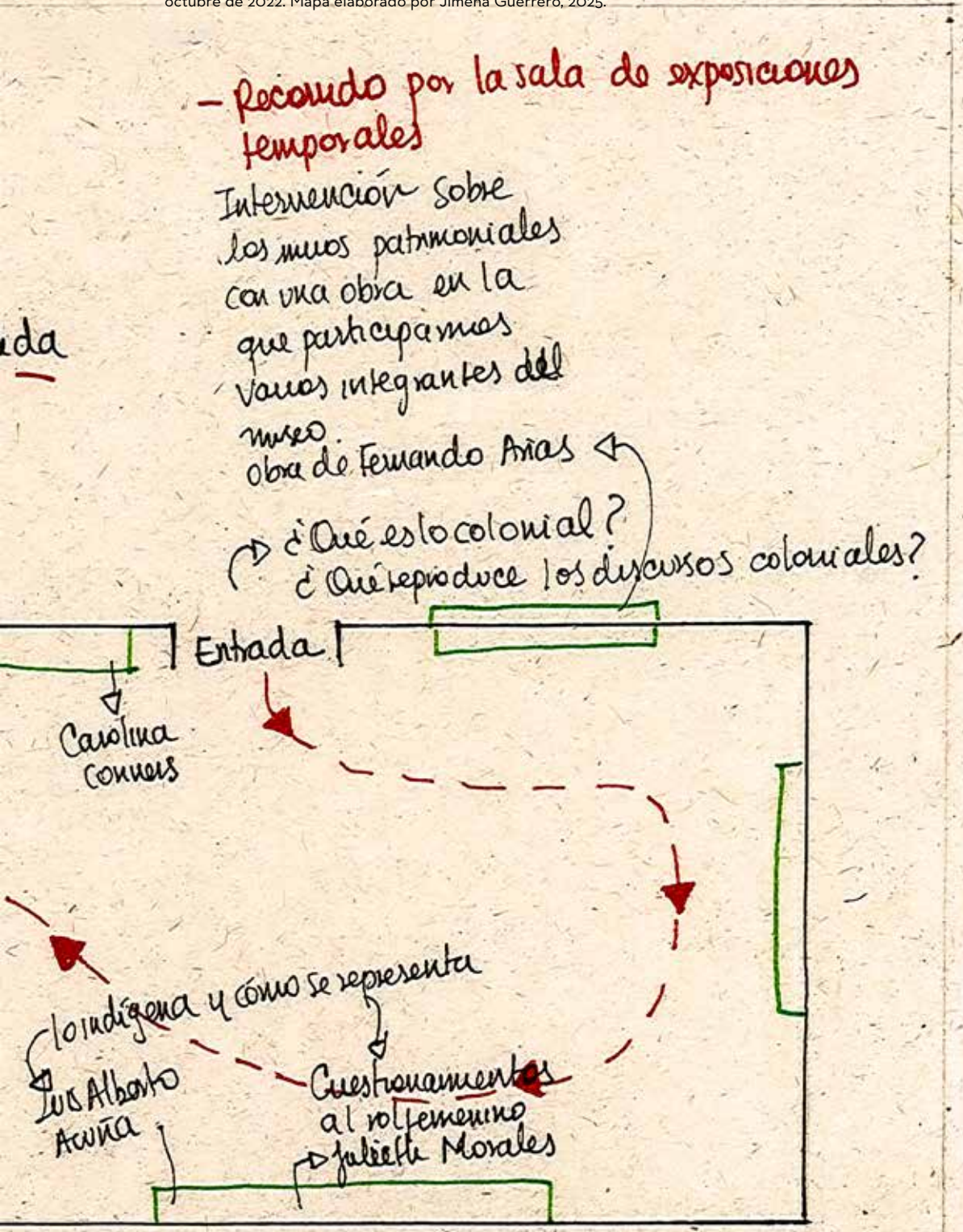
Plano de Santa Clara

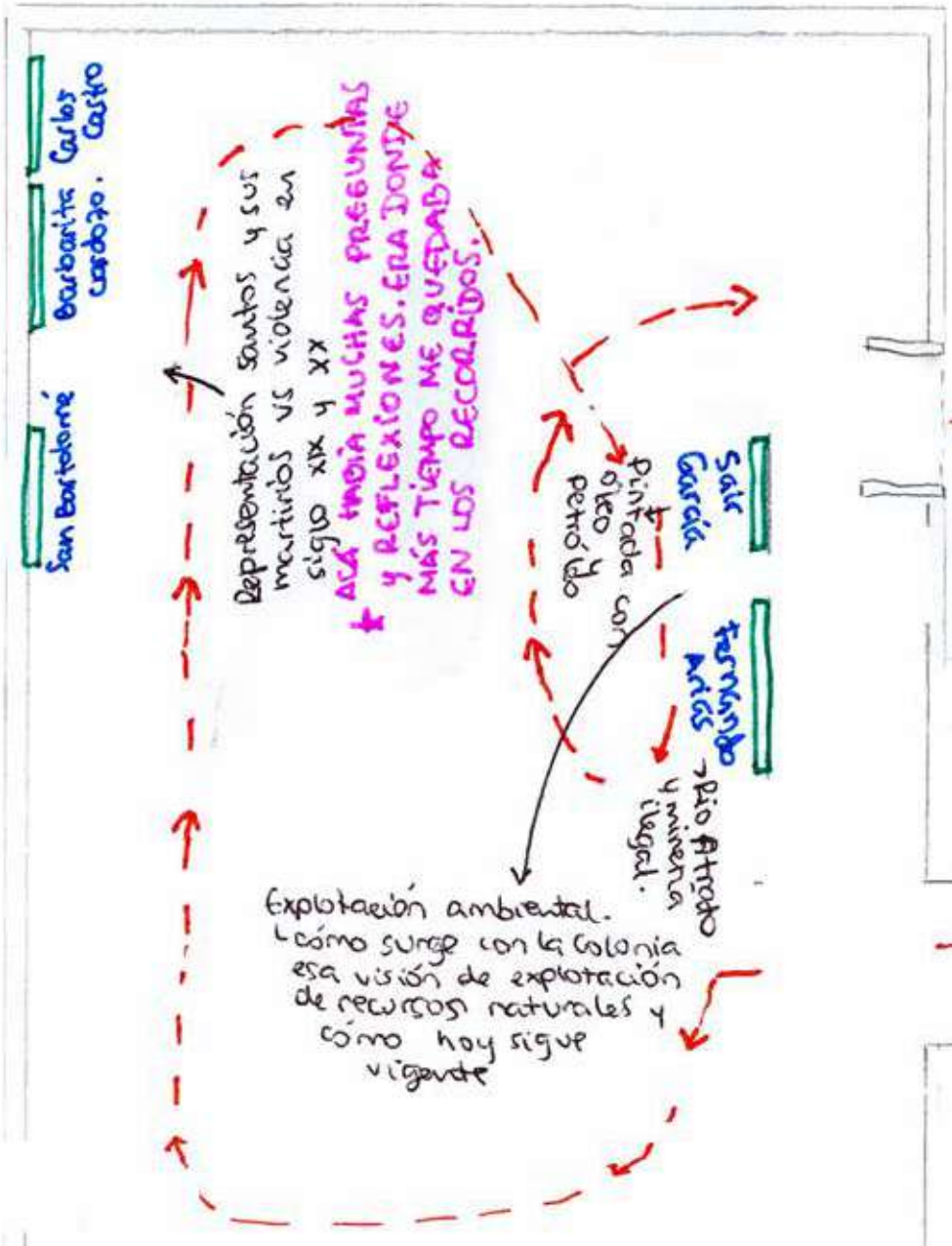


Plano "Tan colonial como actual
muladas del arte contemporáneo
sobre el pasado, presente y futuro"



Mapa de experiencias de mediación en la exposición "Tan colonial como actual: miradas del arte contemporáneo sobre el pasado, presente y futuro", Museo Colonial, Bogotá, del 7 de julio al 2 de octubre de 2022. Mapa elaborado por Jimena Guerrero, 2025.

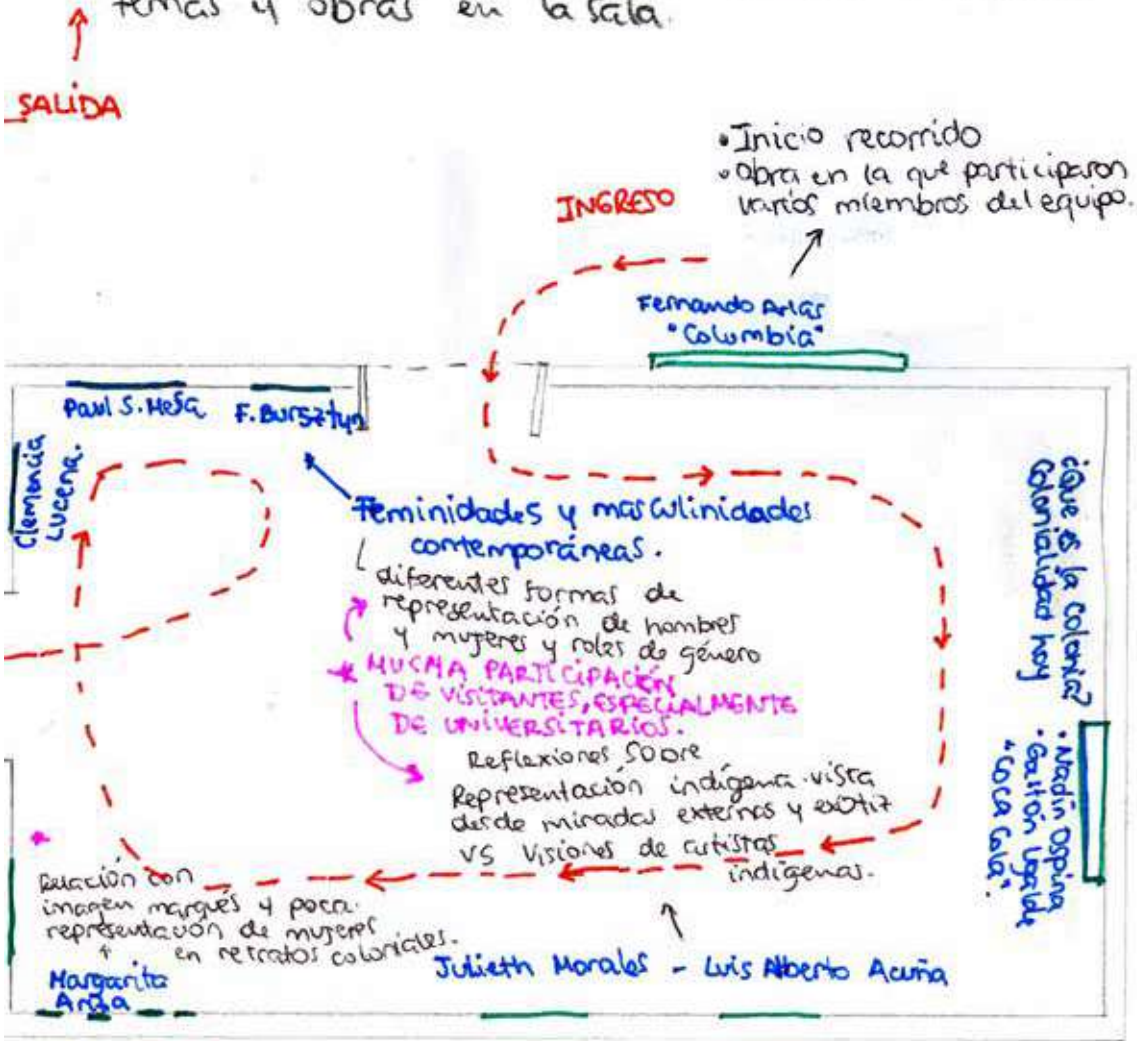




Mapa de experiencias de mediación en la exposición "Tan colonial como actual: miradas del arte contemporáneo sobre el pasado, presente y futuro", Museo Colonial, Bogotá, del 7 de julio al 2 de octubre de 2022. Mapa elaborado por María Isabel Téllez Colmenares, 2025.

Plano exposición "Tan colonial como actual"
Museo Colonial.
Sala de exposiciones temporales.

- Muchos de los recorridos hechos se hicieron de forma virtual teniendo en cuenta el orden de temas y obras en la sala.



Mapas de mediación en "Tan colonial como actual"

Jimena Guerrero y María Isabel Téllez describen el recorrido de mediación de "Tan colonial como actual" como una estructura temática bien definida que buscaba establecer puentes entre el pasado colonial y el presente colombiano. El recorrido se iniciaba con el concepto de *colonialidad*, para luego abordar la representación indígena y afro, la representación de las mujeres, la pervivencia de la religiosidad, el extractivismo ambiental y, finalmente, los modelos de violencia ejercidos sobre el cuerpo. Estos últimos se conectaban con las representaciones de santos y mártires coloniales, para trazar un vínculo entre la violencia histórica y la violencia del cuerpo a la que la sociedad actual se ha acostumbrado como consecuencia de la asimilación de los procesos históricos.

Las mediadoras identificaron las áreas que generaban mayor interés y diálogo con el público: la representación indígena y afro, las mujeres, la violencia y el tema ambiental. Para ellas, estos eran los temas más interesantes de tratar, y en torno a los cuales se daba un real diálogo con el público, lo que ponía en evidencia la posibilidad de plantear preguntas y recibir respuestas de los visitantes.

La exposición también sirvió como plataforma para artistas que ya habían expuesto en Santa Clara, como Carlos Castro. Se destaca la potencia del espacio de Julieth Morales, una mujer misak de pensamiento muy crítico sobre lo que implica ser mujer en su comunidad, dadas las posturas, las condiciones, los estereotipos y roles determinados que esto implica. Esto llevó a la mediadora a reflexionar sobre si los artistas son conscientes de que sus temas, como el indígena o la crisis ambiental, pueden ser vistos como un legado colonial, y cómo el museo "resignifica ese tipo de preguntas para recontextualizar constantemente estos objetos junto a las obras".

Jimena recuerda vívidamente la sección dedicada a la violencia, que incluía cuadros de mártires, como el san Bartolomé, traído de Santa Clara, en el que el santo se quita la piel, o santa Catalina de Alejandría. Estas piezas sirvieron de catalizador para conversaciones profundas, especialmente con grupos procedentes de otras ciudades. Jimena recuerda a una profesora de la Universidad del Tolima que asistía con frecuencia a Santa Clara, pero que en esta ocasión solicitó visitar esta exposición

"puntualmente porque nos interesa dialogar". Para la mediadora, era sumamente interesante conversar con personal de universidades regionales, de lugares fuera de Bogotá, ya que se tiende a ser muy centralista en el discurso. Las realidades contadas por estos grupos sobre sus "lugares de producción" o sobre ser "mujer, por ejemplo, en la ciudad de Ibagué", eran muy distintas a lo que se percibe en Bogotá.

Finalmente, se aclara que, aunque la curaduría plantea un orden preestablecido para hacer un recorrido entre las piezas, la ruta trazada tiene una secuencia lógica. Gran parte de las obras que se integraron a la exposición eran de arte contemporáneo, aunque también se incluyeron piezas del siglo XIX y de principios del XX para dialogar sobre los temas que emergían del contraste que podía producirse, por ejemplo, al enfrentar un cuadro de Acuña con una foto de la Virgen de Chiquinquirá, en la sección de representación indígena.

Mediación en clave de transformación, vulnerabilidad y corporalidad

El ejercicio de la mediación se convirtió, para las mediadoras, en un espejo implacable de las realidades de Colombia. Jimena afirma: "Yo entendí la desigualdad de este país a través de la mediación". Este entendimiento surge al contrastar las posibilidades y contextos de los visitantes provenientes de diferentes entornos: desde estudiantes de universidades privadas o públicas hasta jóvenes de instituciones regionales, o de colegios públicos frente a los de colegios más costosos. Haberse enfrentado a la brecha socioeconómica fue, para ella, "de los mayores retos" y "una enseñanza de vida".

Este reconocimiento de la desigualdad alimenta su convicción de que el museo debe ser un lugar profundamente ético, una ética que va más allá de las decisiones curatoriales o directivas, y se centra en "lo que se dice, cómo se enuncia, por qué se dice" y en la pertinencia de los discursos.

Dicha ética del encuentro se hizo evidente de manera contundente en varias ocasiones, por ejemplo, con la visita de un grupo de chicas del Instituto Colombiano de Bienestar Familiar (ICBF) al Museo Santa Clara. Estas jóvenes se encontraban en un proceso de "restablecimiento de derechos y recuperación" (probablemente por situaciones de vulneración) y tenían entre doce y quince años. La anécdota, que para Jimena fue impactante, surgió al hablar sobre la iconografía colonial. Se abordó

la figura de san Antonio de Padua y la tradición de quitarle al Niño Jesús a la figura del santo, no solo para "buscar marido", sino en realidad para buscar lo perdido. Una de las jóvenes preguntó: "Oye, ¿y si le digo a mi mamá que haga eso, será que yo puedo volver con ella?".

Ante esta pregunta que condensaba el dolor de la separación y la esperanza en el milagro, la mediadora experimentó una catarsis ética y emocional: "A mí se me bajó la vida. ¿Qué debo responder? ¿Cómo debo responder?". Este momento ilustra cómo la mediación se convierte en un acto de vulnerabilidad que disuelve la jerarquía del saber, que conduce al mediador a confrontar la fe, la pérdida y la vida real del público más vulnerable.

Esta aproximación horizontal también se manifiesta en la anécdota que Jimena nos contó sobre una niña que hacía parte de una visita de colegio, quien, en agradecimiento, le regaló un churro y le dijo "Mira, profe", aunque ella le aclarara: "Yo no soy tu profesora"; pero la niña insistía: "No, tú me enseñaste algo, así que eres mi profe". Para ella, este afecto y el contacto directo con ciertos tipos de público, como las mujeres del grupo de adultos mayores, los grupos del programa Nidos o del Centro de Rehabilitación para Adultos Ciegos fueron tan esenciales y significativos que su ausencia, luego de dejar el Museo y dedicarse a otras labores, le ha generado un "duelo mediador".

María Isabel y Jimena coinciden en que la labor de mediación exige una renuncia consciente a la formalidad académica para abrazar la dimensión corporal del sentir y la vulnerabilidad, un proceso que implica "soltarse", en términos corporales y afectivos. Desde su formación como historiadoras, las medidoras reconocen que el oficio de mediador está "muy conectado afectivamente" y, por lo tanto, las sitúa en un inevitable y grato estado de vulnerabilidad.

María Isabel Téllez Colmenares
Historiadora del Arte y artista con énfasis en proyectos culturales por la Universidad de los Andes, y magíster en Museología y Gestión del Patrimonio por la Universidad Nacional de Colombia. Ha estado vinculada por alrededor de cinco años a los museos Colonial y Santa Clara en el área de Curaduría. Ha trabajado como investigadora en diversos proyectos y como mediadora en instituciones nacionales e internacionales.

Jimena Guerrero Ramírez
Estudió Historia en la Universidad Javeriana, trabajó como mediadora en los museos Colonial y Santa Clara por alrededor de cinco años. En la actualidad trabaja en el área de Patrimonio Bibliográfico y Documental de la Universidad de los Andes. Le interesan la historia colonial y cómo se ha reinterpretado a lo largo de los siglos XIX y XX, y la relevancia del patrimonio en la construcción de la memoria.

"Sobre la ciudad Nuevos Soles"
Museo de Bogotá

Entrevista realizada a Isidro Gómez, Daniel Roncancio y Nicole Arias

Al pensar en la red de mediaciones que sostienen el ecosistema museal de Bogotá, y especialmente que cimentan el imaginario de lo que denominamos *ciudad de Bogotá*, es necesario hablar de la exposición "Sobre la ciudad Nuevos Soles", elaborada a partir del Laboratorio de Renovación Espacial Nuevos Soles (Larens) en el Museo de Bogotá, no solo como un evento expositivo, sino como un *dispositivo de umbral* que ilumina las complejas dinámicas de la ciudad y el oficio del mediador.

El Laboratorio de Renovación Espacial Nuevos Soles no es una exposición en el sentido clásico, sino un *enigma fundacional* y una *oficina de futuros*. Su génesis radica en un hallazgo inusual ocurrido en agosto de 2022 en la Casa Sámano del Museo de Bogotá, durante unas adecuaciones eléctricas: se encontraron artefactos y fragmentos que simulan vasijas, tejidos, fósiles y raíces. Este hallazgo —sea real, poético o ficcional— se convierte en el motor de una nueva institución dentro de la institución. Larens se define por trascender la simple reconstrucción de contextos, integrando, mediante procedimientos interpretativos e imaginativos, el valor informativo y cultural de los objetos. Es, en esencia, una fábrica de futuros cimentada en los escombros del presente.

Sus ejes principales son una tríada conceptual que resuena con una utopía pedagógica: la *justicia* como aplicación de la investigación con miras a lograr una ciudad más equitativa; la *escucha* como encuentro con el otro, recogiendo "la ciudad, las voces, los silencios"; y la *imaginación* como la posibilidad de involucrar al público en la posibilidad de soñar en colectivo con un mejor futuro. En el Laboratorio de Nuevos Soles, el público no es un contemplador pasivo, sino alguien que participa activamente en el proceso de investigación. La exposición se transforma en un taller de escritura de microficciones y metodologías para indagar en el porvenir, donde la ciencia ficción aparece como una herramienta para "alertar sobre los peligros" y ofrecer "posibilidades —quizás más alentadoras— sobre lo que podemos llegar a construir colectivamente". El museo, así, plantea esta pregunta: ¿Cómo llamar a aquello que produce el futuro? Larens, en su tarea de consolidar una propuesta de renovación urbana, logró invitar a la ciudadanía a imaginar a partir de los restos de lo que fue o podría llegar a ser Bogotá.

Para Nicole, Isidro y Daniel, mediadores de esta exposición, Larens es una invitación a explorar el pasado y el presente, por medio de narrativas ficcionales, instalaciones inmersivas y mapas de la ciudad, para imaginar "nuevos soles" para el futuro. Sin embargo, en el mapa de recorridos que los mediadores dibujaron se vislumbran grietas en las narraciones ficcionales, lo que permite identificar una ciudad fisurada en su forma de habitar y con contratos precarios, y encontrar elementos inesperados en las conversaciones con el público visitante.

El choque entre la visión utópica de "Sobre la ciudad Nuevos Soles" (justicia, escucha e imaginación) y la realidad del mediador que "recibe" la desigualdad fue parte esencial de la experiencia de la exposición. La desigualdad no es un tema de la exposición, sino parte del *aura* que envuelve la experiencia. El mediador, al contrastar las narrativas de las llamadas *clases altas* con las de otros espacios sociales, como los visitantes de escuelas públicas, se convierte en el punto focal de la *crisis urbana*.

Si Calvino (1974) nos enseñó a buscar la ciudad en sus signos mínimos, en el caso de "Nuevos Soles", la ciudad invisible se revela en la *acción de la mediación* misma. El hallazgo de fragmentos —vasijas, tejidos, raíces— no es un evento del pasado, sino una imagen-síntoma del presente: tanto visitantes como mediadores son, ellos mismos, *fragmentos*

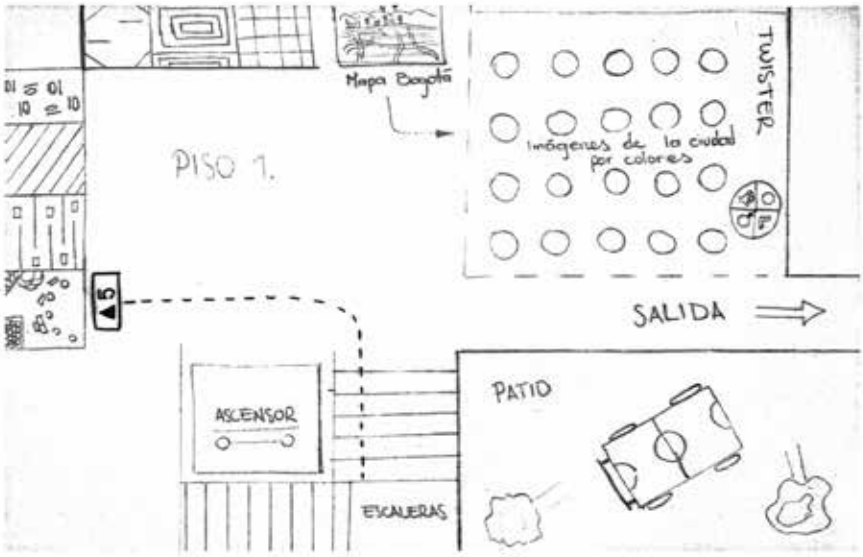
precariamente ensamblados por dinámicas propias de la ciudad de Bogotá y su institucionalidad.

Nicole concibió su mediación más como un ejercicio de investigación y un espacio de reconocimiento humano que como una simple transmisión de contenidos académicos. Su experiencia en "Nuevos Soles" estuvo profundamente marcada por la necesidad de que en la mediación se pudiera hablar de las cotidianidades de la ciudad y reflexionar sobre el patrimonio personal de los visitantes, conectando lo expuesto con las vidas reales. Ella buscaba ir más allá de los datos históricos o políticos (como el año 1821, año de la Constitución de la Gran Colombia, promulgada en el Congreso de Cúcuta) para enfocarse en la dimensión humana y sensible del aprendizaje.

En la práctica, esta metodología implicó un fuerte elemento de resistencia y defensa personal en el espacio museal. Nicole menciona cómo la mediación requirió construir un "caparazón" y aprender a "pararme y a defenderme", debido a la violencia que ella y sus colegas enfrentaban, incluyendo un caso de violencia directa contra una compañera trans. Su mediación, por lo tanto, no se limitó a aspectos pedagógicos, sino que se convirtió en un acto de afirmación existencial en un entorno que a menudo fallaba en proporcionar seguridad como complemento a los protocolos de cuidado institucionales existentes. Esta experiencia vital se integró inevitablemente en su forma de interactuar y habitar el espacio expositivo.

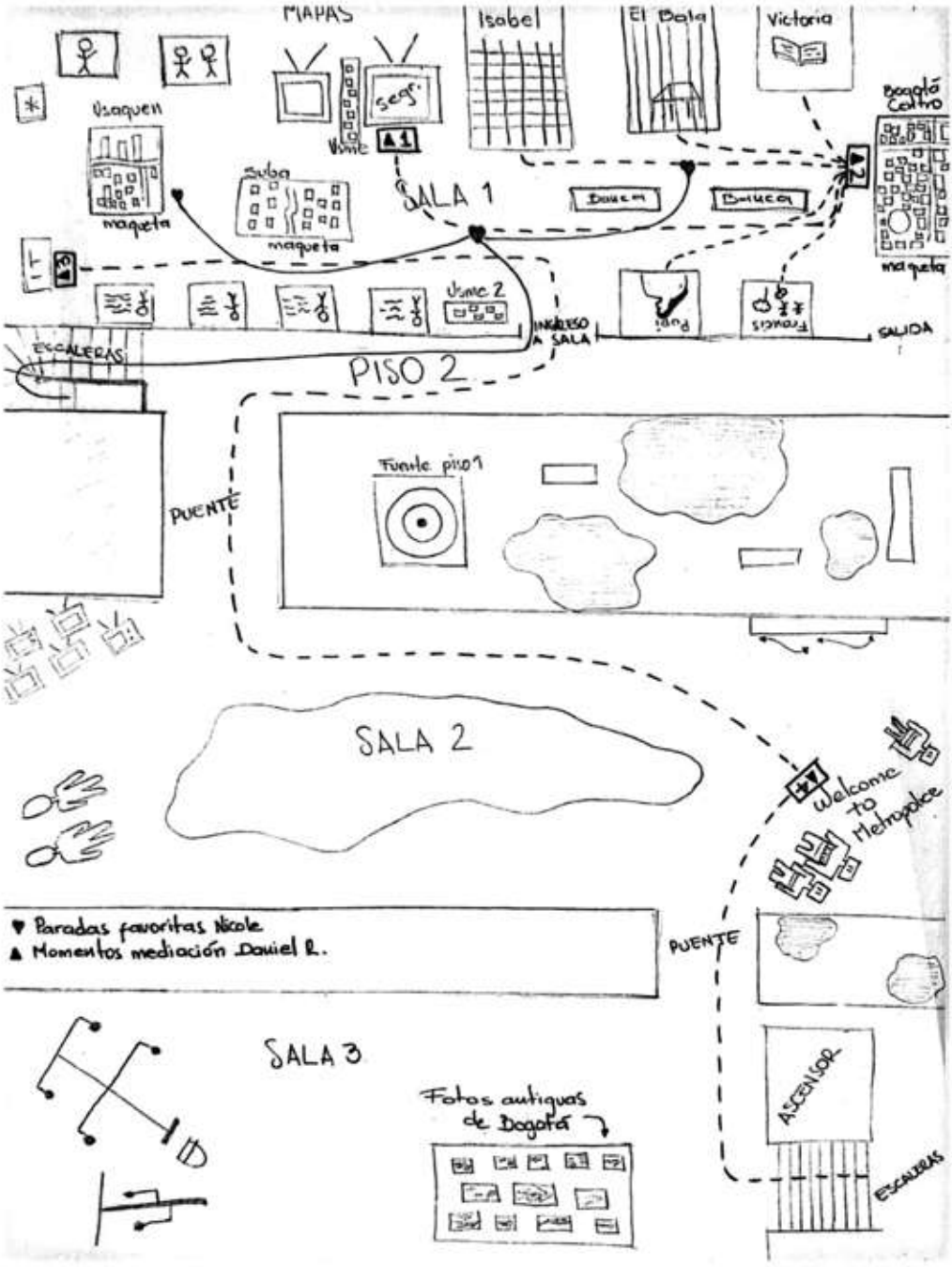
Finalmente, Nicole participó activamente en la creación del escenario pedagógico de la exposición. Ella señala que el equipo de área educativa tuvo reuniones para crear materiales didácticos, entre los que destacaban un cajón gigante y un *Twister* diseñados para abordar el tema de la segregación en Bogotá, sugiriendo que su práctica hacía uso de herramientas de exploración física e interacción lúdica para que el público abordara los complejos temas sociales de "Nuevos Soles".

Daniel definió su acercamiento a la mediación como un ejercicio conversacional, buscando evitar la simple entrega de información o un discurso ininterrumpido. Su metodología se orienta a que la voz y las experiencias de los visitantes sean importantes, para lo cual utiliza lo que las personas expresan, para relacionarlo con el contenido expuesto. Aunque su rol inicialmente pudo haber estado ligado a un "guion de mediación" y a datos concretos, su práctica evolucionó hacia un ejercicio más orgánico.



Mapa de experiencias de mediación en la exposición "Sobre la ciudad Nuevos Soles", Museo de Bogotá, desde el 13 de octubre de 2023. Mapa elaborado por Daniel Roncancio, Nicole Arias e Isidro Gómez, 2025.

En el contexto de la exposición, la intención de Daniel era permitir que las personas conectaran sus relatos de cotidianidad con las narrativas presentadas. Así, la labor de la mediación durante "Nuevos Soles" se reveló como un espacio en el que la desigualdad social surgía en las conversaciones con estudiantes de colegios públicos y privados, quienes en sus experiencias e historias de vida revelaban que también experimentaban las injusticias intrínsecas de habitar la ciudad por ser niños o niñas. Por lo anterior, la apuesta educativa del mediador tiene presentes los objetivos de la exposición (la justicia, la escucha y la imaginación) para consolidar un ambiente que permita la exploración autónoma de los contenidos expuestos, el juego y la posibilidad de crear conversaciones horizontales con quienes históricamente han sido estigmatizados por la infantilización. Esta reflexión pone de presente que su experiencia educativa estaba profundamente marcada por el encuentro con las diversas realidades sociales de Bogotá y la necesidad de gestionar la tensión ocasionada por los hechos contrastantes observados en la exposición.



Mapa de experiencias de mediación en la exposición "Sobre la ciudad Nuevos Soles", Museo de Bogotá, desde el 13 de octubre de 2023. Mapa elaborado por Daniel Roncancio, Nicole Arias e Isidro Gómez, 2025.

En cuanto al material didáctico, Daniel se sintió particularmente conectado con los recursos creados por el área educativa del Museo para abordar los temas relacionados con la segregación. Su experiencia estuvo mediada por el uso de esos elementos interactivos, y mencionó sentirse más cómodo explorando el Museo con recursos que invitaban al movimiento del cuerpo por medio de juegos, exploraciones con diversos sentidos y utilizando el rol de mediador para consolidar el encuentro entre personas que no se conocen.

El papel de Isidro en la mediación de la exposición se infiere principalmente de su influencia y el apoyo a sus compañeros, especialmente a Daniel. En los diálogos, se menciona que Daniel pudo realizar su primera mediación en Larens gracias a Isidro. Esto sugiere que Isidro cumplió un rol de acompañante, guía o mentor en la integración y formación inicial de nuevos mediadores en el contexto expositivo.

La labor ya no solo consiste en investigar los *restos* para imaginar el futuro, sino en sostener el presente a pesar de la violencia. Aquí emerge la potencia del mediador en la sala: no es un agente transparente, sino un cuerpo sintomático, un *superviviente*. Cuando el protocolo institucional se revela ineficaz ante las problemáticas y complejidades que ingresan contenidas en el público visitante, el cuerpo del mediador se convierte en el único archivo fiable de la resistencia. Aprender a pararse y defenderse, a crear un "caparazón", es un acto performativo de activismo existencial que excede cualquier material didáctico. Ante todo, y lo podríamos resumir así, la labor de mediar es una forma de pararse ante el mundo y de hacer que los visitantes crean en la palabra del mediador.

En este laboratorio, los "nuevos soles" no son solo los restos arqueológicos o los futuros soñados, sino los ojos de los mediadores, que deben asimilar el dolor y la fisura social para seguir construyendo diálogo. Su rol investigativo consiste en recoger esos encuentros, esos traumas, esos contrastes, como datos de una metrópolis que aún no logra ser justa.

Bogotá, a la luz de la exposición "Sobre la ciudad Nuevos Soles", se reveló a los ojos de sus mediadores no como una mole de piedra y archivo, sino como una ciudad de los ecos y los presagios. Los fragmentos hallados en la Casa Sámano —vasijas que quizá nunca fueron, tejidos de una fibra que aún no se inventa— se convirtieron en la clave cifrada de un futuro, pero la verdadera labor recayó en el equipo de Daniel, Nicole e Isidro: descifrar el pasado con

la gramática del presente sensible. Ellos propusieron un viaje sin itinerario fijo, donde la investigación se desprendía de la cronología para volverse una arqueología de la vida cotidiana.

La mediación, bajo su lente compartido, era el puente de cuerda tendido sobre la fisura social. El mediador se transformó en el receptor sensible, cuya labor no era solo transmitir ideas, sino administrar la violencia de la desigualdad que se hacía evidente en cada encuentro. Era una tarea de alquimia urbana: recibir el plomo de la injusticia social, complejizarlo y buscar cómo transmutarlo sin que el diálogo se rompiera. El cuerpo del mediador, por necesidad, debía volverse arquitectura de defensa, levantando un "caparazón" que no estaba en ningún manual, sino en la pura necesidad de existir y resistir las fallas de los sistemas institucional, distrital y gubernamental.

De esa tensión entre el futuro soñado y la vulnerabilidad recibida surgió el verdadero imaginario de ciudad: una Bogotá que no es la de los héroes de mármol, sino la de los diálogos vulnerables. Una ciudad donde la mediación se afirma como un acto de dignidad y resistencia, un ejercicio de aprendizaje bidireccional que deja en el mediador una marca muy humana para la vida, un conocimiento que es más preciado que cualquier dato histórico. La ciudad, en última instancia, es ese espacio conversacional que, aunque precario y expuesto al mal tiempo, sigue empeñado en cuestionarse a sí mismo para evitar convertirse en una ciudad invisible y silente. En definitiva, el Museo se volvió un espacio para lo que hace tanta falta en Colombia: un diálogo honesto, amable y sin recurrir a la violencia para eliminar al supuestamente contrario.

Nicole Arias

Habita en la zona suroriental de Bogotá, en lugares que le permiten interactuar con espacios naturales de la ciudad y relacionarse con el sector popular. Es licenciada en Educación Especial por la Universidad Pedagógica Nacional, institución a la que le debe su postura política y lucha social.

En su cotidianidad, la discapacidad se relaciona con todos los espacios que frecuenta, pensando siempre en que deben ser accesibles y amables con todas las personas. La necesidad de brindar mensajes coherentes, elementos sensoriales, pictogramas y experiencias que permitan acceder a la información de diferentes maneras se convierte en un reto diario.

El Museo de Bogotá fue su casa durante tres años, lugar donde construyó propuestas que visibilizaran a las personas con discapacidad, y generó proyectos de inclusión laboral. Actualmente trabaja en espacios educativos de formación de la primera infancia con discapacidad, donde además realiza ejercicios de apoyo a la interpretación en lengua de señas colombiana.

Daniel Roncancio

Se define a partir de los vínculos afectivos y de cuidado que lo rodean. Hijo de una madre soltera y de la Universidad Nacional de Colombia, donde estudió Trabajo Social, lo que le permitió conocer la ciudad y tener algunas experiencias dentro y fuera del país relacionadas con la educación no formal, el cuidado de la infancia y la participación ciudadana en el diseño y la gestión de proyectos sociales y culturales. Su paso por el área educativa del Museo de Bogotá le permitió afirmar que las relaciones de afecto y cuidado, históricamente, son el soporte de la cotidianidad; reconocerlas y promoverlas hace parte de la pugna por el derecho a la ciudad y la memoria. Una maestría en Psicopedagogía le permitió integrar las reflexiones sobre el aprendizaje humano como parte del cuidado en los procesos educativos con la infancia.

José Isidro Gómez Ayola

Se define, ante todo, como humanista. Es licenciado y sociólogo, y en los últimos años intenta ser amazonólogo. Es de Bogotá, donde se crio y estudió; sin embargo, sus prácticas fueron heredadas del Caribe, de donde es su familia materna. Ese saber andino y caribe ahora lo mezcla con el amazónico, pues desde hace casi dos años reside en Leticia. Hace más de quince años viene estudiando áreas de las ciencias sociales y humanas. Ha trabajado como profesor, mediador, analista de la violencia en el país, mesero y hasta domiciliario; todas esas labores lo han llevado a cuestionarse, a diario, su ego y a ver al resto de personas desde la compasión y el amor. Ante todo, y como diría un excomisionado, le gusta decir que es un escuchador.

“Nación hip hop: Colombia al ritmo de una cultura”
Museo Nacional de Colombia

Entrevista realizada a Jhoulin Tatiana Olarte Puentes y Sandra Reyes

Imaginen conmigo un momento histórico: el Museo Nacional de Colombia, ese edificio de piedra que guarda doscientos años de memoria institucional, abre sus puertas para que entre la calle. No cualquier calle: la calle que late, que rima, que baila, que pinta muros. Entre el 16 de diciembre de 2022 y el 16 de abril de 2023, en el marco de la celebración de los doscientos años de fundación del Museo y los cincuenta años de presencia de la cultura hip hop en el mundo (cuarenta en Colombia), algo extraordinario sucedió: las paredes blancas, impolutas, perfectas del Museo se dejaron intervenir, marcar, habitar por una nación entera: la nación hip hop.

“Nación hip hop: Colombia al ritmo de una cultura” llegó con un objetivo claro: proponer una mirada alrededor del hip hop colombiano como movimiento cultural masivo y popular que ha transformado la historia reciente del país, y lo logró de una manera que nunca antes había sucedido en ese espacio. Como dice Sandra Reyes, una de las mediadoras de la exposición: “Esta exposición hizo algo que creo que no había pasado antes en el Museo Nacional: la gente podía intervenir las paredes”. Sí, podías llegar y pedirle a alguno de los mediadores un marcador para poner tu tag —esa palabra que te representa ante el mundo, tu enunciación, la expresión más rápida y efímera del *graffiti*, esa firma que tiene una carga de ilegalidad, por ser algo que no se debe hacer en un espacio que se supone que es público—. Todo el mundo tiene una firma, y la exposición dio la posibilidad de dejar ahí la propia.

Lo invito a recorrer este espacio que rompió estructuras, que democratizó el museo, que trajo la cultura suburbana al centro, el mundo marginal al pedestal. Caminará por cinco ejes temáticos que narran de manera cronológica la historia del movimiento desde la década de 1980 hasta el presente:

I. El *breakin'* es movimiento
II. El *dee-jay* es la base
III. El rap para una nación
IV. El *graffiti* es color
V. El conocimiento lo es todo

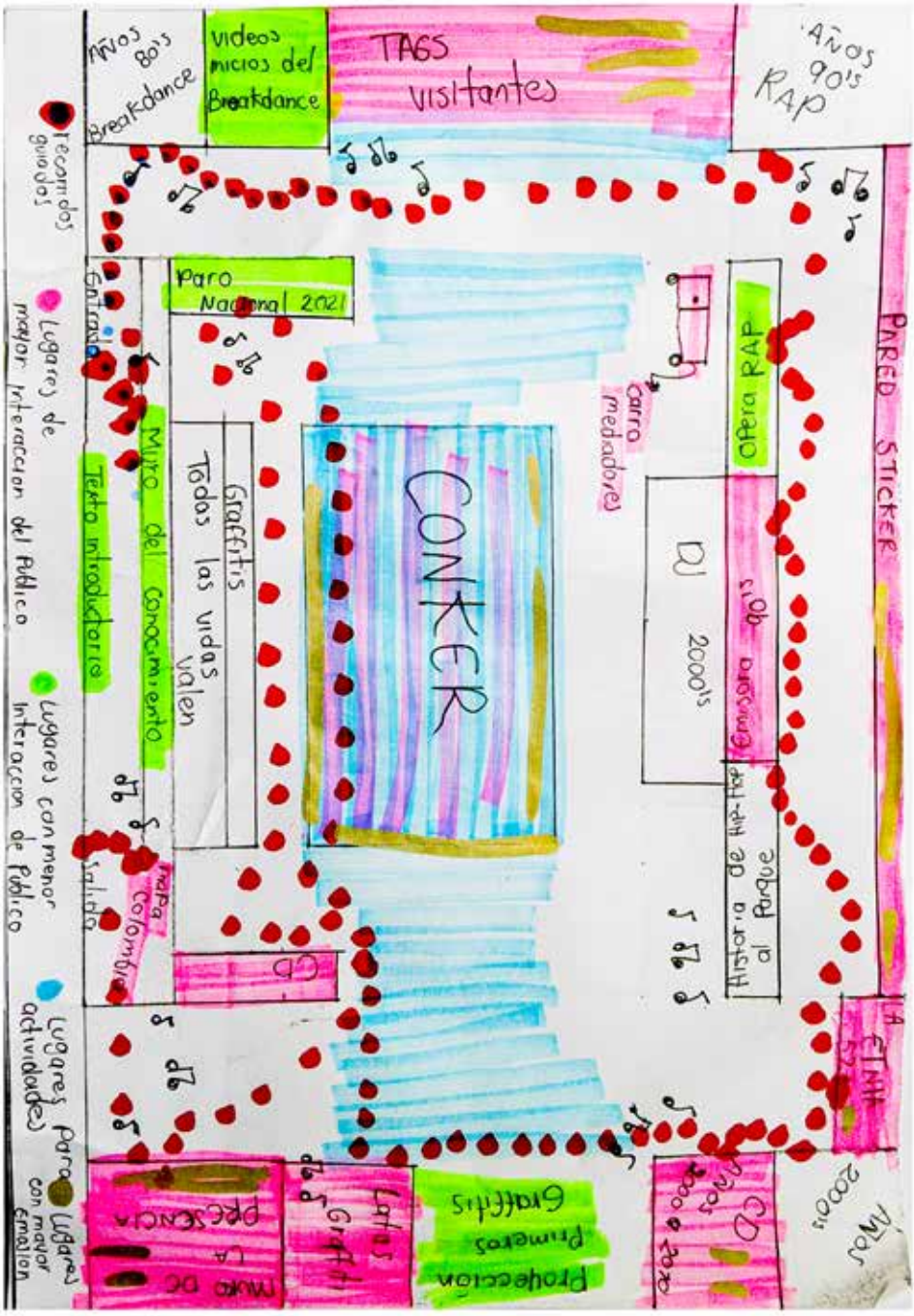
Cada eje es un mundo, cada década abraza uno de los cuatro elementos artísticos del hip hop (los años 80 con el *breakdance*, los 90 con el rap, los 2000 con el DJ y la década del 2010 con el *graffiti*), tejiendo la configuración del movimiento en cuatro regiones del país: Bogotá y el área metropolitana, Antioquia, Cali-Buenaventura y la región Caribe.

"Yo fui muy feliz en esa exposición", afirma Jhoulin Olarte con una risa que se escucha en sus palabras. Fue la primera exposición grande que acompañaba. Acababa de terminar el curso de formación anual de mediadores cuando le dijeron que ya estaba lista, y la lanzaron ahí. "El primer día que medié en esa exposición no sabía qué hacer. Me paré junto a la puerta a decir *buenos días*". Pero luego pensó: Si hay muchas personas que ven algo bueno en mí, ¿yo por qué no lo puedo ver?

Y entonces comenzó a contar.

Su recorrido empezaba por el último eje: en el quinto elemento, el conocimiento. Uno entraba y veía las revistas de los noventa, libros de hip hop, documentos que trazaban el mapa de una memoria construida en las calles. Luego, a la izquierda, estaba el primer módulo de los años ochenta y el *breakdance*. Ahí Jhoulin descubrió algo que la sacudió: uno de los primeros versos de rap en español apareció en el merengue, en la canción *El jardinero*, de Wilfrido Vargas. "Mi mamá la canta, la baila, y no sabíamos". Ese fue su primer acercamiento, ese vínculo secreto entre lo que bailaban en casa y lo que ahora palpitaba en las paredes del Museo. Lo invito a escuchar ese merengue y a encontrar en él otros ritmos.

Otra revelación: la cultura del hip hop se empezó a dar en Colombia como una moda. Jhoulin recuerda una sudadera roja, las caseteras: "Uno siempre vio esos elementos en las películas, y me impactó mucho verlo en la vida real". Ver la estética que usaban los raperos para distinguirse resonaba con su propia búsqueda: "Desde pequeña intenté tener mi propio estilo".



Mapa de experiencias de mediación en la exposición "Nación hip hop: Colombia al ritmo de una cultura", Museo Nacional de Colombia, Bogotá, del 16 de diciembre de 2022 al 16 de abril de 2023. Mapa elaborado por Jhoulin Olarte, 2025.

El recorrido seguía un orden cronológico, revelando cómo Rap al Parque se convirtió en Hip Hop al Parque, uno de los eventos más grandes de Latinoamérica. "Bogotá es la ciudad más rapera de Latinoamérica", afirma Jhoulin con orgullo. "Acá se hace mucho rap, hip hop, cultura. No es solo lo que imponen, sino que desde la calle buscaron ese reconocimiento para ser vistos y escuchados".

Llegaba entonces la *Ópera rap*, y Jhoulin sentía envidia de la buena, la que duele por lo bello que se perdió. "Eso no se veía. Sentí envidia porque ya no se hace en la actualidad. Saber que eso llegó a París es importante, porque se han dejado de hacer cosas que nos representan". Gotas de Rap, pioneros en Bogotá, fueron muy bellos.

La exposición quiso recrear la calle, los callejones. En los 2000 seguía el DJ, un computador viejo, el primer mixer. Había que "entender que no todos tenían los recursos para hacer música, entender que se buscaron muchas maneras para ser escuchados". Luego estaban los CD, la presencia de las mujeres como pioneras, la demostración de que los géneros van unidos.

La sala era muy interactiva. Había un *conker* en la mitad, ese tapete de baile en el que los pies hablan otro idioma. Cuando llegas, estás escuchando rap todo el tiempo. Se podía hacer el *tag*, escribir en el muro de la presencia. "Ahí nos dimos cuenta que muchas personas que ya no están han apoyado para que el hip hop sea lo que es ahora". También había una parte que hablaba del paro nacional, de cómo en el paro se hicieron diferentes muestras artísticas, cómo se unieron muchos raperos el día de una marcha.

Para Jhoulin, la exposición fue un abrebocas; le hizo falta información, sí, pero también fue volver al pasado, entender una cultura, cómo los colombianos nos apropiamos de ella. "Rapero que se respete siempre lo han tildado de *ñero*", reflexiona. "Puede que seamos ñeros, pero también sabemos de estética, de arte, nos comunicamos, contamos historias de lo que pasa en nuestro barrio. El hip hop es eso: una herramienta para expresar lo que llevamos por dentro". Coincidimos en que el hip hop es constructor de memoria.

Sandra Reyes tenía otro camino. Su recorrido comenzaba dándoles la bienvenida a las personas en el texto introductorio, contándoles un

poco qué era "Nación hip hop" y cómo este movimiento había llegado a Colombia en la época de los ochenta, sin imaginar el impacto que años después tendría. Explicaba que en el recorrido, a cada década se le adjudicó uno de los cuatro elementos artísticos. A diferencia de Jhoulin, Sandra no empezaba en el conocimiento, sino que terminaba allí.

Vamos a dar un contexto rápido y necesario con el que Sandra empezaba su recorrido, para explicar algunas cosas claves sobre el hip hop:

El hip hop es un movimiento cultural, social y político de alcance mundial que nació en la década de los setenta, más precisamente, durante una fiesta realizada el 11 de agosto de 1973 por Cindy Campbell en el Bronx, donde su hermano, el DJ Kool Herc, utilizó dos tornamesas para extender las secciones rítmicas de las canciones, lo que permitía a la gente bailar más tiempo, dando así origen a la técnica llamada *breakbeat*. Esto surgió en un contexto de intercambio cultural entre jóvenes afroamericanos e inmigrantes caribeños y reflejaba las realidades sociales y económicas de la época.

Este movimiento tiene cuatro elementos artísticos (rap, *breakdance*, *graffiti* y DJ) y diez elementos que lo componen (conocimiento, moda o *street fashion*, lenguaje o *street language*, emprendimiento y *beatboxing*).

El DJ es quien dispara la música, pone las bases y hace *scratches* en una tornamesa con vinilos.

El rap es la música del hip hop.

El rap usualmente lo interpreta un rapero o MC, esto es, un maestro de ceremonia que nació de la figura del *host*: la persona que prende la fiesta y muchas veces lo hace valiéndose de rimas.

Los *b-boys* o *b-girls* son quienes bailan *breakdance*. Desde ese punto se empieza a adaptar la ropa, a personalizarla como un elemento estético que representa un *crew* y un movimiento.

Un *crew*, es el parche el grupo.

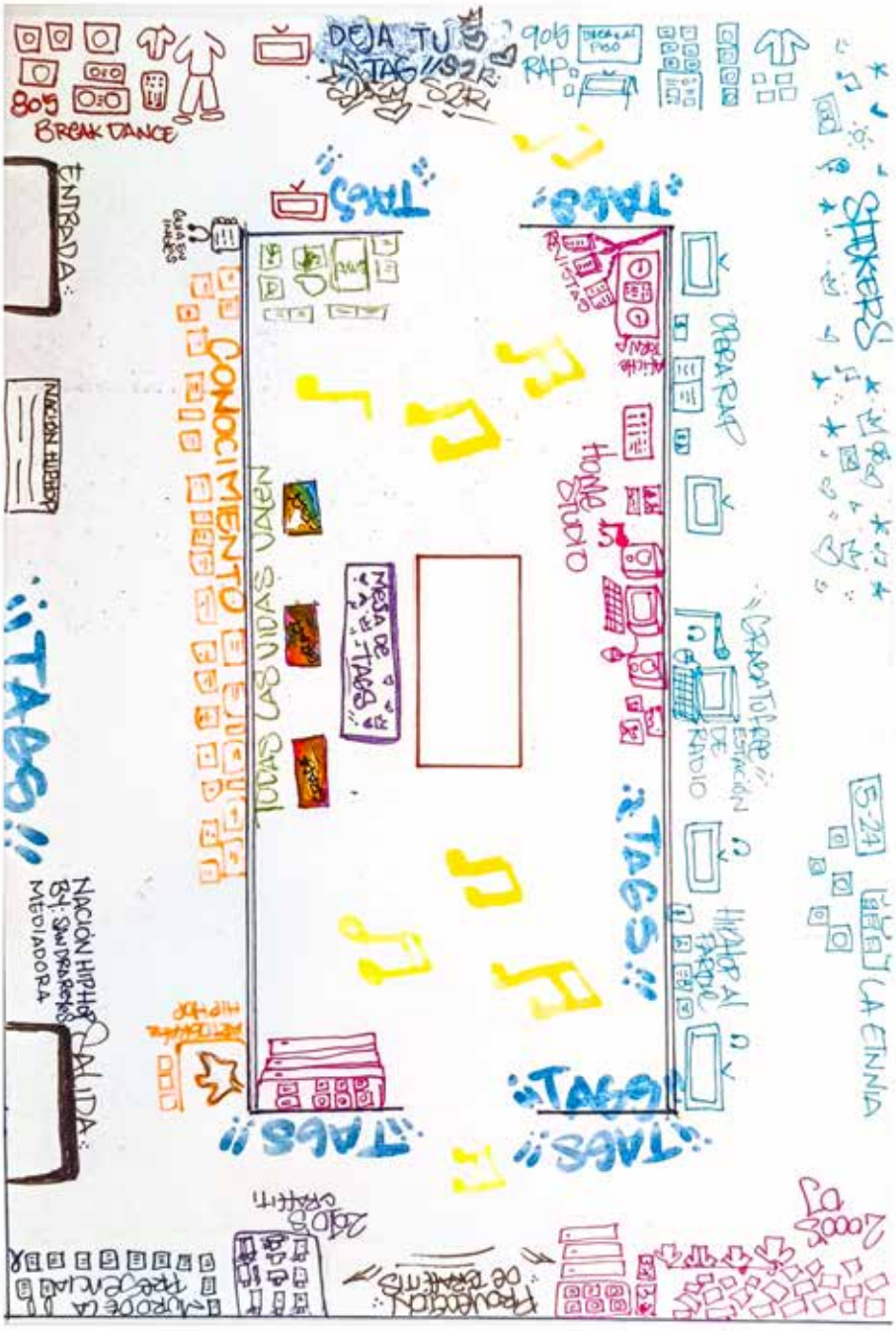
Y si hablamos del *graffiti*, podemos atrevernos a decir que viene incluso de la época de las cavernas: el ser humano siempre ha buscado expresarse y posicionarse en el mundo, registrar su paso y sus experiencias en los lugares. El mundo del *graffiti* es muy grande: muralismo, esténcil… Pero el tipo de *graffiti* que nació del hip hop sería el *wildstyle*, y con él, códigos, técnicas y formas de hacerlo. De aquí viene el *tag*, la forma más

rápida y básica del *graffiti*, que busca plasmar el apodo del grafitero en un lugar para demostrar que estuvo allí.

Para Sandra, en el primer módulo que describe la década de los ochenta y el *breakdance*, el *boombox* era el elemento que conectaba con el público, sobre todo con las audiencias mayores que no conocían mucho de hip hop. Wilfrido Vargas y su canción *El jardinero* (una de las primeras canciones en español que integró un pasaje de rap) era "la forma como uno conectaba con los papás", porque iban familias, niños de doce, trece años llevando a la mamá a mostrarle qué era lo que les gustaba. Ese era el punto de conexión entre generaciones. Estaban los discos de las bandas sonoras de películas que pusieron el *breakdance* en la mira de muchos jóvenes de la época. Esos vinilos funcionaban muy bien, se explicaba que gracias a esos dispositivos existe el *scratch*, esa técnica de los DJ que produce sonidos característicos con el movimiento del vinilo. También se hablaba sobre la canción *Rapper's delight*, de The Sugar Hill Gang, que gracias a diferentes concursos en la radio se popularizó en Latinoamérica. En Venezuela le llamaron "La cotorra", mientras que en Medellín la versionaron como *Rappers at night*, y muchos años después salió al público la canción *Aserejé*, de Las Ketchup, que tiene un *sample* de esa icónica canción de rap. Eso funcionaba muy bien para conectar con el público.

"Esa primera parte de la exposición para mí fue de conexión con el público, desde los más chiquitos hasta los más grandes". Había un televisor con programas de concursos de baile, y el *breakdance* salía a relucir, y en las paredes superiores, más adelante, lugares emblemáticos para el hip hop a nivel nacional: Los Cristales, en Cali, La Biblioteca Piloto, en Medellín, la Media Torta y El Embajador, en Bogotá, en los ochenta.

Luego seguía el módulo de los años noventa, donde aparecían varias cosas alrededor de la música, la prensa, la moda y los primeros raps en Colombia. Había carteles de los primeros eventos en Bogotá, como "Break al piso", de Contacto Rap, que fue en la bahía del Jorge Eliécer Gaitán, conciertos en la plaza de Bolívar, las primeras publicaciones en la prensa. Estaba muy presente La Etnnia, Golpes, Contacto Rap, Gotas de Rap. Y los vinilos de los Generales R&R y Rocca, entre otros. También estaba presente la moda, porque las personas empezaron a customizar —adaptar, personalizar— su ropa, ya que los *b-boys* pasaron a rapear también.



Mapa de experiencias de mediación en la exposición "Nación hip hop: Colombia al ritmo de una cultura", Museo Nacional de Colombia, Bogotá, del 16 de diciembre de 2022 al 16 de abril de 2023. Mapa elaborado por Sandra Reyes, 2025.

Luego estaba el muro de los *stickers*, y frente a este se encuentra la *Ópera rap*, esa obra de teatro dirigida por la maestra Patricia Ariza con los jóvenes de Gotas de Rap. Al lado, un computador que recreaba una estación de radio, donde era posible grabar un *freestyle*, un mensaje. Después venía Hip Hop al Parque, desde Rap a La Torta, con todos los afiches, televisores donde pasaban presentaciones de algunos años. Y frente a eso había una sección especial para La Etnnia —su sello discográfico es 5-27 Records, que incluye la nomenclatura de su casa en el barrio Las Cruces—. Estaban las portadas de discos dibujadas por ellos. "Este grupo se ha mantenido en el tiempo y eso es algo importante".

Luego se llegaba a los 2000, cuando se hablaba de los DJ, y productores recrearon el clásico *home studio*, y junto a él, un afiche que mostraba las transformaciones de las técnicas de tornamesismo desde los noventa y las dos primeras décadas del siglo XXI, y debajo de ello reposaban unas revistas especializadas de hip hop en Colombia, ancladas a una cadena. Para la década de los 2000 ya se había establecido el CD, había dos partes especiales —dice Sandra—, había muchos discos, había cajones que uno podía abrir, y dentro, una buena cantidad de rap colombiano. Sandra recuerda mucho el disco *Obra del tiempo*, de Mary Hellen, una paisa, el primer disco de una mujer en solitario en Colombia.

Llegaba entonces la parte del *graffiti*. Había una pared donde se proyectaban muchos *graffitis*. Estaban las latas, y Sandra explicaba los diferentes tipos de *caps* o boquillas que existen hoy en día —antes no: antes había latas industriales y pocas posibilidades de boquillas—. En esta parte también había latas intervenidas: los mismos grafiteros empezaron a darles una nueva vida, por esa consciencia del reúso de los materiales. Hay latas conmemorativas de La Etnnia y AlcolirykoZ. Había una mesa de *tags* para que la gente pudiera practicar, y frente a ella tres obras de *graffiti* con estilos diferentes. Arriba de esos *graffitis*, uno muy particular que decía "Todas las vidas valen", haciendo referencia a los estallidos sociales de 2019 y 2021, en los que varios artistas del hip hop reunieron centenares de personas con el propósito de hacer sentir la inconformidad frente a los abusos del Estado que se cometieron contra la población civil y los jóvenes que buscaban un país mejor. "El hip hop es un movimiento revolucionario también: tiene unas posturas

políticas, es de pueblo, de la gente del barrio, de la clase obrera, de la calle. Fue la primera vez que el hip hop reunió tantas personas con un fin social común".

Luego, el Muro de la Presencia: "Ese lugar era muy importante, ya que artista de hip hop que se respete guarda sus escarapelas. Ese sería el objeto más importante para muchos". Es el objeto que representa que estuviste ahí ese día, en el *line up* o en la producción de un evento o festival, que participaste. El muro tenía escarapelas que le daban a la gente en blanco para que las llenaran con el nombre de su persona, de ese artista o activista del hip hop que ya falleció. Y a partir de ahí se conmemoraba. Había varias que se repetían, como las del Judío, un rapero caleño, y la del Samurai, que murió en extrañas circunstancias en 2017.

Sandra terminaba con la producción de conocimiento, mostrando las diferentes publicaciones y revistas especializadas en hip hop del exterior y de Colombia. Finalmente, invitaba a los visitantes a intervenir la cartografía hip hop: un mapa de Colombia en el que los visitantes podían marcar, con un pósit, de dónde venían o dónde había lugares que hubieran consagrado el hip hop en Colombia. El resultado: se pudo ver presencia del movimiento en Cundinamarca, Valle, Antioquia, el Eje Cafetero, la costa Atlántica, el Pacífico, Nariño, Tolima… "Ese fue el lugar que el Museo abrió para visibilizar el hip hop en otros lugares".

Sandra cerraba muchas veces los recorridos en el *conker*, abriendo un espacio para la reflexión y la creación artística, rapeando un poco, haciendo *freestyle*. Buscaba quién hiciera *beatbox* —siempre hay alguien que sabe—. El público podía poner el *tag*, pegar su *sticker*, el pósit en el mapa, dejar las escarapelas de sus muertos, grabar su *freestyle*… Lo que sucedió en "Nación hip hop" fue más que una exposición: fue un fenómeno de transformación mutua. Para Sandra, "la exposición fue un paso muy grande que dio el movimiento hip hop hacia el reconocimiento académico, aunque fueron pocos los esfuerzos por buscarlo, y los conocimientos siempre han sido muy deslegitimados. El hip hop es una demostración de que uno aprende cosas en la calle, con los parceros. "Darle crédito artístico al movimiento cultural con la exposición fue un puente para validar el conocimiento que promueve el hip hop frente a la Academia".



Interacción del público en la exposición "Nación hip hop: Colombia al ritmo de una cultura", Museo Nacional de Colombia, Bogotá, del 16 de diciembre de 2022 al 16 de abril de 2023. Fotografía de Sandra Reyes.



Mediación en la exposición "Nación hip hop: Colombia al ritmo de una cultura", Museo Nacional de Colombia, Bogotá, del 16 de diciembre de 2022 al 16 de abril de 2023. Fotografía de Sandra Reyes.

Y aquí está la pregunta que Sandra plantea con claridad: "Para nosotros el hip hop lo es todo, es el arte callejero, ¿pero es igual de importante para los señores que clasifican qué es arte y que no en los museos y academias?". La exposición respondió a esa pregunta permitiendo que la gente interviniera. "Eso para el hip hop es una ganancia brutal", dice Sandra. El *tag* es tu firma, tu nombre artístico, tu chapa, cómo te llaman. *Tag* significa *etiqueta*, y es la expresión más simple y efímera en el *graffiti*. "Todo el mundo tiene una firma, y la exposición dio la posibilidad de dejar ahí tu firma. Esto quiere decir que por un momento todos fuimos artistas que expusieron su arte en el Museo Nacional. Se democratizó un espacio inalcanzable desde un arte que surge de la calle".

Claramente, esto se desbordó: la gente ya no solo ponía *tags*, sino frases, dibujos —lo que se ve en el baño público, en la calle, en los espacios suburbanos. El museo se volvió calle, y la calle se reconoció en el museo.

El material didáctico fue otra herramienta de mediación. Jhoulin explica que se componía de cuatro elementos: uno, la portada, que parecía un vinilo. Dos y tres, sendos discos con instrucciones para bailar *breakdance* —"la verdad, esto nunca lo utilicé, pero me gustaba más por detrás"—; uno ponía música y los chicos escribían sus rimas; el otro disco decía "Eres el DJ de tu vida". "Yo conectaba mucho con eso", cuenta Jhoulin. "¿Cuáles son tus canciones favoritas de rap?". Y las ponía, y mientras las escuchaban, escribían el *tag*. Si nunca habían tenido un apodo, se lo ponían para que pudiera hacer su *tag*. Y el último elemento, el afiche.

"Yo fui muy feliz en esta exposición porque conocí a todos mis artistas favoritos y me firmaron el afiche. Por ejemplo, AlcolirykoZ me firmó el afiche… También fueron muchos raperos del extranjero". Jhoulin intentaba que las personas se llevaran el material didáctico. "Uno entiende que no a todo el mundo le gusta, pero es un recuerdo que el Museo entrega sin ningún costo".

Sandra recuerda que había gente que lo dejaba por ahí, pero en un punto también fue muy apetecido. "Hubo un momento en que nos tocó ser mesurados: se rifaban entre los grupos grandes". Con los grupos jugaban para ver quién era capaz de hacer un paso de *breakdance* o una rima. "No siempre quedaba tiempo: había mucha gente". Se activó más que todo con colegios y grupos grandes entre semana, grupos universitarios, cuando la sala estaba más sola y había tiempo y espacio. También, se les explicaba a los papás y

profesores que se podían llevar el material y activarlo en casa con sus hijos o estudiantes. "Fue un material muy valioso, de apertura para las personas que no pertenecen al movimiento y desean acercarse a esta cultura".

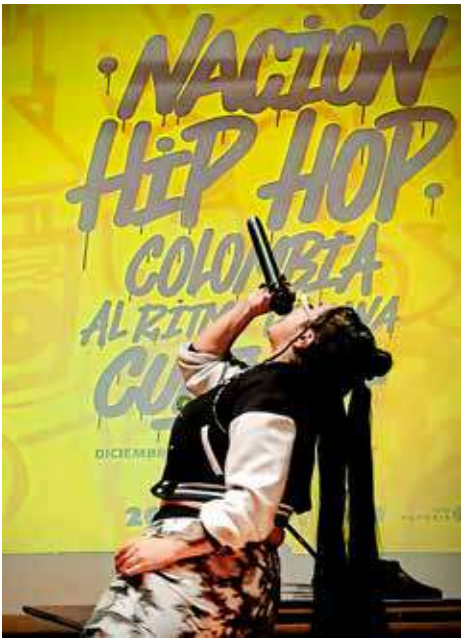
Jhoulin guarda con mucho cariño un recuerdo: el día en que le hicieron una entrevista para un periódico de Bogotá. Fue un reconocimiento por ser la primera educadora comunitaria que mediaba una exposición en un museo tan grande e importante. También guarda con cariño un momento en que otra compañera la grabó pegando los *stickers* en orden en la pared.

Esos pequeños actos de rebeldía —dejar que la gente escriba en las paredes, poner música y bailar— transformaron "Nación hip hop" en algo más que una exposición: fue un momento de reconocimiento, de validación, de encuentro. Como dice Jhoulin, el hip hop es una herramienta para expresar lo que llevamos dentro.

Y durante cuatro meses, el Museo Nacional de Colombia se convirtió en el territorio de esa memoria. Las paredes blancas se llenaron de *tags*, de historias, de rimas escritas a mano. Los pasillos resonaron con *beats* y *scratches*. Los visitantes mayores recordaron cuando bailaban *El jardinero* sin saber que estaban bailando hip hop. Los jóvenes vieron que lo que hacen en sus barrios tiene nombre, tiene historia, tiene valor. Las familias se reunieron alrededor del *conker*, del *freestyle*, del reconocimiento mutuo.

Sandra guarda un recuerdo especialmente bonito del último día de la exposición: "Nos tomamos una foto en la parte de afuera de la sala con la imagen de la exposición, que era un *graffiti* de Neve, un grafitero bogotano. Todo el mundo se tomaba la foto ahí, y nosotras lo hicimos hasta el último día".

Ese *graffiti* de Neve se había convertido en el portal —literal y simbólico— de "Nación hip hop". Miles de personas habían pasado por ahí, habían posado frente a ese amarillo vibrante, habían dejado que ese muro les diera la bienvenida. Y las mediadoras, que habían visto pasar a tantos, que habían invitado a entrar a tantas personas, finalmente se tomaron su propia foto, un registro de que ellas también estuvieron ahí, de que esa exposición también las transformó. Otro momento que Sandra lleva en el corazón fue el concierto de cierre de "Nación hip hop". "Estuve ahí haciendo el cierre", cuenta. "Se generó una hermandad entre los administrativos, los mediadores, los guardas de sala. Uno queda con una familia que se forma en esos cuatro meses de exposición".



Mediación en la exposición "Nación hip hop: Colombia al ritmo de una cultura", Museo Nacional de Colombia, Bogotá, del 16 de diciembre de 2022 al 16 de abril de 2023. Fotografía de Sandra Reyes.

Esa palabra *familia* no es casual: durante cuatro meses, un grupo diverso de personas compartió el mismo territorio: los que custodiaban las salas, los que guiaban los recorridos, los que coordinaban logística, los que limpiaban al final del día. Todos habitaban el mismo espacio que latía con hip hop; todos eran testigos de cómo la gente llegaba, se emocionaba, se reconocía, dejaba su marca; todos veían cómo las paredes blancas se iban llenando de vida. La mediación, cuando se hace sin perder de vista el reconocimiento y el cuidado, también construye memoria, memoria colectiva, memoria viva, memoria que transforma. Y en el concierto de cierre, con la música retumbando y la gente celebrando, esa familia se reunió una última vez, no solo para despedir la exposición, sino para reconocerse en lo que habían construido juntos: un espacio donde el museo se volvió calle, donde la calle se sintió en casa, donde el hip hop recibió el reconocimiento que siempre mereció.

Sandra Reyes

Desde 2004 ha desarrollado una sólida trayectoria en la música y la cultura hip hop. Su camino tomó fuerza con la agrupación 3aQuadra, con la que lanzó *Autorretrato* (2011). Ha participado en escenarios y producciones

como la serie *Revela2* y la película *Estrella del sur*, reconocida en 2014 con el Premio Nuestra Tierra a la mejor banda sonora. También ha sido docente de hip hop en distintas organizaciones. Trabajó con el Museo Abierto de Bogotá en procesos de *graffiti* y arte urbano y fue mediadora de la exposición "Nación hip hop" en el Museo Nacional. En 2016 presentó *Rapcatarsis*, proyecto que integró rap y narrativa visual. En 2021 lanzó varios sencillos, entre ellos *Feeling*, producido para el compilado turco *Snd golden tape*. En 2022 estrenó *Pócima*, obra que originó la Fiesta de Pócimas. En los últimos años ha seguido publicando música que consolida su presencia en el hip hop. Todos sus lanzamientos están disponibles en plataformas digitales.

Jhoulin Tatiana Olarte Puentes
Líder social y gestora cultural con una trayectoria de participación ciudadana que se remonta a su adolescencia en el Consejo Local de Niños y Niñas de Bosa (2014). Desde 2021 viene consolidando su labor como líder par comunitaria, gestora de la cultura hip hop y mediadora comunitaria. Su perfil se enriqueció con la participación en la exposición "Nación hip hop: Colombia al ritmo de una cultura" (2023) y su experiencia como mediadora en el Museo Nacional de Colombia durante dos años. Su trabajo refleja un compromiso sólido con la construcción de tejido social mediante el arte y la cultura.

Museo de la Ciudad Autoconstruida

Entrevista realizada a Darling Molina y Diana Castillo

¿Qué implica la autoconstrucción?
Implica gestionar la vida.
Gestionar el agua, el espacio, lo comunal.
Diana Castillo (2025)

Para llegar al Museo de la Ciudad Autoconstruida (MCA) necesita viajar al suroccidente de la capital, al único portal de TransMilenio que, hasta el momento, recibe a sus visitantes con un metrocable que conecta la tierra con el cielo. El metrocable del Portal Tunal abrió por primera vez sus puertas en la madrugada del 29 de diciembre de 2018. Este medio de transporte, dos años y once meses después, sería el puente directo a la entrada del actual MCA.

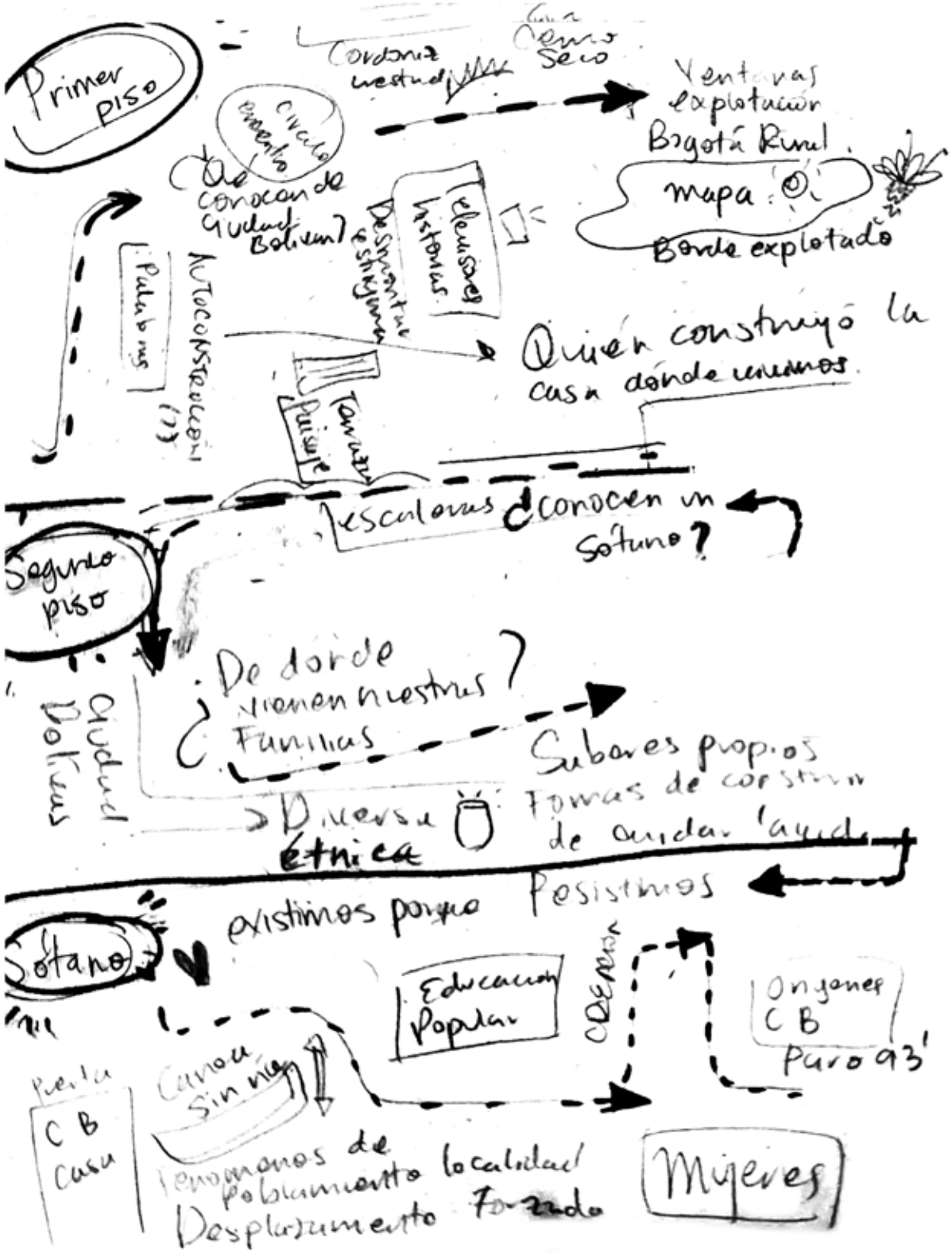
Después de un viaje en una gran canasta elevada movida por el ingenio tecnológico y los vientos que provienen del sureste, sus pies tocan tierra firme en la estación de TransMiCable El Mirador del Paraíso. A la salida de la estación, a mano derecha podrá ver el MCA. Antes de ingresar, puede deslumbrarse con un barrio profundo, unas veredas, un cerro que acoge y recibe a todo aquel que desee venir; una de las vistas más bellas de la ciudad: un paneo visual a la inmensidad de una capital que ruge ampliamente entre sus planicies y montañas. ¡Qué magna y azarosa es Bogotá!

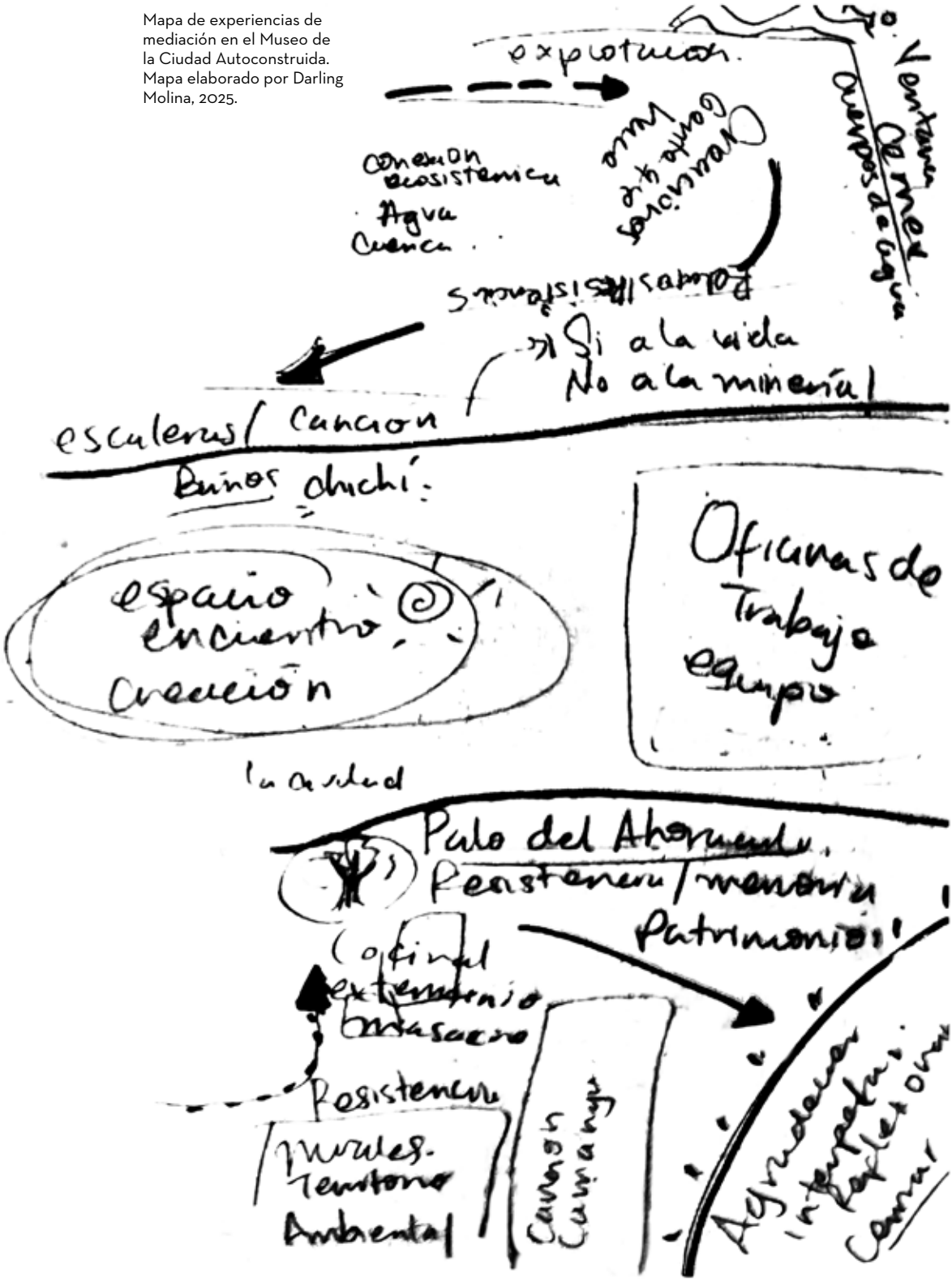
Si Bogotá fuera una señora, le gustaría jugar con el azar de sus habitantes de diversas formas. Esto lo podemos reconocer en cómo las personas suelen llegar al MCA. Gracias a la conversación con las mediadoras Diana Castillo y Darling Molina, del MCA, se puede saber de primera mano que gran parte de las personas locales que visitan este museo llegan por azar.

¿Un museo en Ciudad Bolívar?

En el centro de Bogotá, especialmente en La Candelaria, se concentra la mayoría de los museos. Pero en Ciudad Bolívar, este es el primer museo institucional, un museo que nació como apuesta de las comunidades para contar su historia con su propia voz. Es una institución distrital, sí, pero con corazón y espíritu comunitarios. Esto es crucial, porque este museo es un requerimiento de las personas para resguardar la memoria de la localidad.

El espacio es gestionado por el Instituto Distrital de Patrimonio Cultural en alianza con el Museo Bogotá, y busca expandir las narrativas más allá del centro urbano. Bogotá, aunque muchos lo ignoren, es rural en un 75 %: su territorio respira desde los cerros que la rodean. Ciudad Bolívar alberga 666 809 habitantes (2024), entre caminos de tierra y memoria.


Primer piso
Cordones
Cerro Seco
Ventanas explotación
Bogotá Rural
Circulo
mapa
Borde explotado
Desmontar estigmas
Historias
Palabras
AUTOCONSTRUCCIÓN
Quién construyó la casa donde vivimos
Escaleras
conocen un Sótano?
Segundo piso
Ciudad Bolívar
¿De dónde vienen nuestras Familias
Diversa
étnica
Saberes propios
Formas de construir
de ayudar
Sótano
existimos porque
Resistimos
Educación Popular
Organos CB
Paro 93'
Cerros Sin nombre
Habitantes de
Desplazamiento forzado
Mujeres



Mapa de experiencias de mediación en el Museo de la Ciudad Autoconstruida. Mapa elaborado por Darling Molina, 2025.



Museo de la Ciudad Autoconstruida. Fotografía del Archivo del Museo de la Ciudad Autoconstruida.

Tener un museo aquí es clave, como nos lo recuerda Darling Molina, antigua mediadora del MCA: permite que quienes habitan los bordes también accedan a derechos culturales. Es un espacio para que sus historias, identidades y formas de habitar la ciudad encuentren reconocimiento.

La curaduría del Museo se construyó en diálogo con la comunidad para representar procesos culturales elegidos por quienes los viven. Las nueve personas que integran el Museo son de la localidad y han sido líderes(as) sociales antes de vincularse. Esto lo ancla, le da arraigo. Como dice Diana Castillo, mediadora del MCA y habitante del sector, es "una imagen que habla del Museo fuera del Museo". Respira más allá de sus muros.

Con la ayuda de un mapa, emprendimos un recorrido por cada uno de los pisos que constituyen este museo. Pero este no es un mapa cualquiera: fue una guía trazada con memoria, con historias vivas, con huellas que no se borran.

Piso a piso, descubrimos que este lugar no solo alberga objetos, sino voces. No se recorre con prisa, sino con la pausa de quien está dispuesto a escuchar lo que suele permanecer en silencio. Como menciona Diana, "la mediación también es de quien está dispuesto a escuchar y dialogar".

Aquí, cada nivel revela una capa distinta de la localidad de Ciudad Bolívar: sus luchas, sus saberes, sus raíces. A medida que descendíamos,

cada paso nos llevaba más profundo, hasta el corazón mismo de una memoria compartida.

La bienvenida se da en presencia del cerro, y este nos invita a salir. Por eso, en la cima de este bloque de cemento hay un lugar donde el viento fuerte, con aroma a tierra fría, nos llama, y con el que Diana suele iniciar sus recorridos preguntando: ¿Quién construyó tu casa? ¿Conoces personas de Ciudad Bolívar? Cuestionarse hace parte del reconocimiento que ella tiene del público. Asimismo, da lugar a la conversación reflexiva y autocrítica, lo cual es importante para ambas mediadoras.

Terraza Círculo de la Palabra

En la terraza, el aire se siente distinto: aquí se respira comunidad. Este Círculo de la Palabra no formaba parte del plan inicial; fue un espacio creado para las comunidades indígenas. Es importante resaltar que, cuando los recursos económicos escasean, la creatividad y el afecto comunitario florecen. Fueron Diana, el colectivo Mayaelo, jóvenes del pueblo muisca y cerca de treinta jóvenes del proyecto "Parceros" quienes decidieron construir este espacio sobre el edificio, con el propósito de ofrecer un lugar para toda la comunidad. Durante un año levantaron este sitio con sus propias manos, con su tiempo y con su corazón.

Nació así un espacio que no solo acoge, sino que abriga. Un fuego simbólico se enciende aquí para calentar el espíritu colectivo, para reunir las voces y permitir que la palabra se teja en ronda, en escucha, con respeto. Para ambas mediadoras, este lugar representa eso: la importancia de hablar con otros y desde otros, en un tejido que enriquece y repara.

Terraza-huerta

Justo al lado, otra forma de memoria brota de la tierra. En esta huerta, la historia no se cuenta con palabras, sino con semillas, porque en Ciudad Bolívar los procesos no están solo en las calles: también viven en las cocinas, en los patios, en las manos que siembran.



Círculo de la palabra en el Museo de la Ciudad Autoconstruida. Fotografía de Diana Castillo.

Este pedazo de tierra cultivada es testimonio de la lucha por la soberanía alimentaria, por la recuperación de semillas nativas y por la reducción de residuos que llegan al botadero Doña Juana. Como lo señala el Museo de la Ciudad Autoconstruida, estos esfuerzos son vitales para comprender las raíces campesinas y ancestrales de la comunidad. Aquí, cada planta es también una forma de resistencia, una forma de recordar que otra ciudad —más justa, más viva— es posible.

Ahora descendamos. Dejemos atrás el viento que abraza y entremos. Bajando las escaleras llegamos al tercer piso… Aquí, las preguntas pesan más que los objetos. Aquí, el territorio herido también habla.

Tercer piso: explotación, estigmatización y resistencia

En este lugar encontramos una serie de mapas y maquetas que no solo representan la ciudad: la interrogan. Como recuerda Diana, “Bogotá es

un acuerdo, un invento colectivo y social". Por eso, en este nivel ambas mediadoras plantean una pregunta profunda: ¿Qué ciudad hemos construido: una ciudad que extrae, que consume, que no mira atrás?

Para darle profundidad a la anterior pregunta, ambas mediadoras señalan que la mediación implica un proceso de investigación colectiva, en el que se construyen unos conceptos que luego se comparten con el público. La expresión *violencia socioambiental* es usada por los y las mediadoras del MCA en este piso con el fin de construir diálogos sobre la explotación del territorio humano y no humano en la localidad. Diana evidencia esto señalando que "Si le preguntáramos al río Tunjuelo si lo estamos violentando, él nos diría que sí, ya que lo estamos contaminando, le estamos quitando el oxígeno. Si le preguntáramos a la alondra si la estamos violentando, nos diría que sí, porque la estamos desplazando".

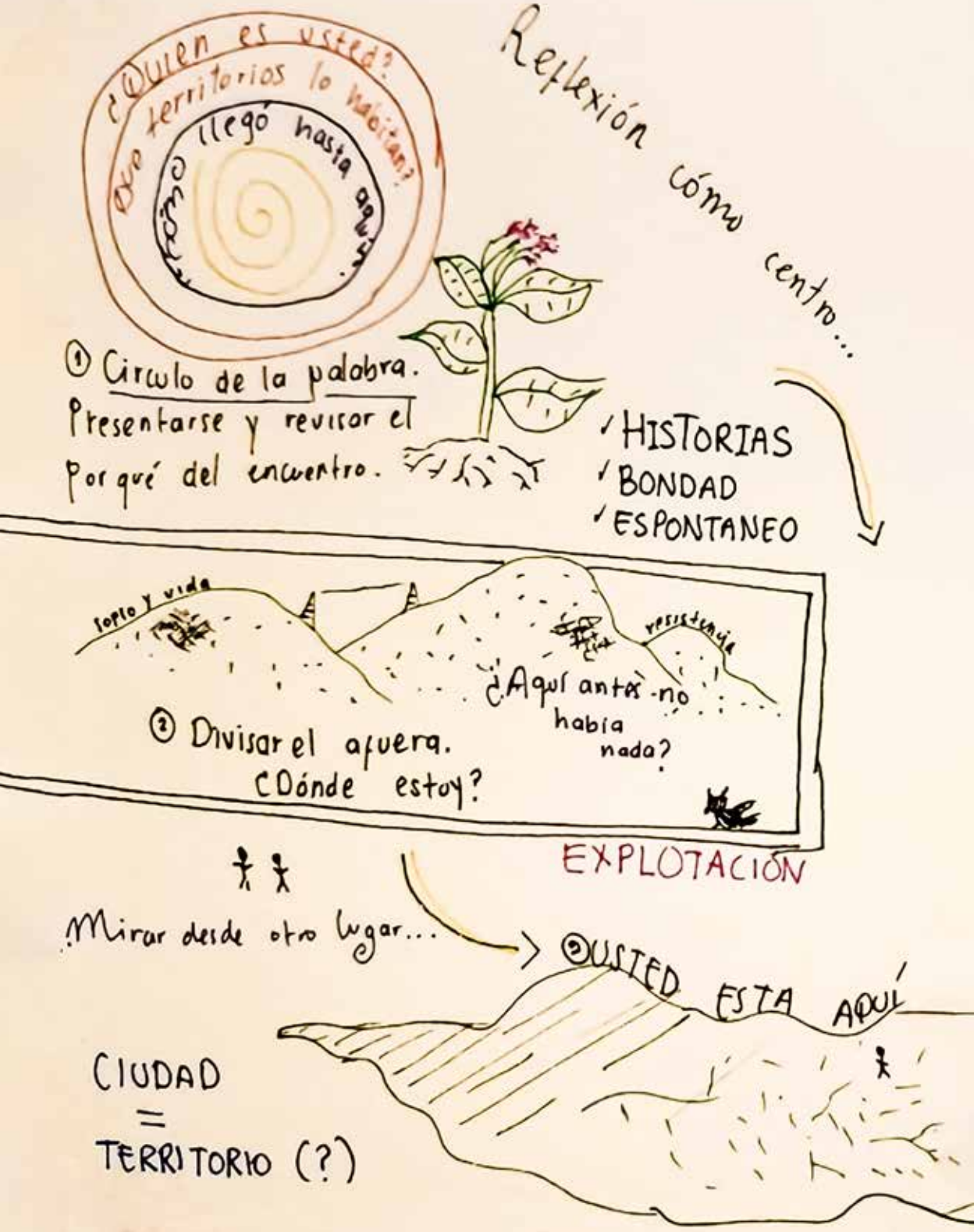
Asimismo, desde los ventanales, la montaña murmura. Por eso, el Museo eligió poner allí los datos que incomodan, los que no caben en los discursos oficiales, los que obligan a mirar lo que suele esconderse, como la siguiente cifra: el 89 % de las áreas mineras explotadas en Bogotá están en Ciudad Bolívar. Este espacio no muestra solo una tierra horadada: revela también comunidades y cuerpos desgastados por la lógica extractivista.

Este piso también guarda lo íntimo. Darling recuerda a su abuelo, detenido frente a un trozo de *paroi* (una especie de tela asfáltica) luego de una obra teatral comunitaria titulada *Ecos de la loma*. Ese material humilde, con el que se levantaron tantos primeros ranchos, contenía, en su aspereza, una historia entera de resistencia y dignidad. Lo documentan Andersson Lizarazo y Sánchez Mojica (2019): el *paroi*, la tierra bajo los pies, las velas como luz… fueron pilares esenciales de la construcción popular en Ciudad Bolívar.

Allí, frente a ese pedazo de pared, estaban él, su historia y la de muchos más. Porque este museo no solo muestra objetos: muestra vida. Y cuando es la comunidad quien lo sueña y lo habita, el museo deja de ser edificio para convertirse en hogar de la memoria.

Bajemos un piso más. Escuchen… ¿oyen el murmullo del hilo que cose el pasado con el presente? Estamos por entrar en el lugar donde el arte no decora: habla.

Mapa de experiencias de mediación en el Museo de la Ciudad Autoconstruida. Mapa elaborado por Diana Castillo, 2025.



...SIN RÍO...

⑤ La identidad como campo de disputa y resistencia.

...SIN TIERRA...

Ser comunidad...

¿De qué lado estás?

⑥

④ ORIGEN

¿Qué cuentan las fibras sobre los territorios?

/ MINERÍA.
/ ESCLAVIZAR EL AGUA.
/ Sacrificar la tierra.

¿Quien sostiene? ¿Quien mantiene?

Segundo piso, prácticas artísticas

Este piso es territorio de expresión. Aquí, las prácticas culturales e identitarias de comunidades indígenas, afrocolombianas, de artistas locales y de otras partes, se hacen cuerpo, se hacen voz, se hacen pregunta, como la mencionada por Diana y Darling: ¿Qué significa ser indígena o afro en Bogotá?

Cada obra —tejidos, formas, materias— es un diálogo vivo entre pasado y presente, entre los territorios que quedaron atrás y esta ciudad que hoy se habita. Las materias primas viajan, mutan, y en ese viaje también resisten.

Este es un espacio para mirar arte en la cotidianidad: es un lugar para encontrarse con las raíces, para ver identidades que se reconstruyen, que se afirman. Es un testimonio que respira, que nos recuerda cómo, incluso entre concreto, las memorias florecen con fuerza, con color, con una dignidad que es reafirmada gracias a la estrategia "Tómate el museo", proyecto diseñado para abrir sus espacios expositivos a las comunidades, a los artistas y al público en general. Desde allí se movilizan narrativas diversas y se posiciona el museo como un centro de diálogo e intercambio de perspectivas con otras narrativas y formas. Gracias a esta iniciativa, esta sala ha acogido más de treinta exposiciones temporales de variados formatos y procedencias (locales, distritales, nacionales e internacionales), que han reafirmado el compromiso de que el Museo sea un espacio para todos y todas, lo que exige explorar y promover una curaduría colectiva.

Continuando con nuestro recorrido, descendemos unos escalones más, para que sea el aroma a libro el que nos reciba.

Primer piso, Biblioteca Pública El Mirador

Aquí, la palabra florece gracias al acompañamiento y gestión de Biblored. Más que estanterías, la Biblioteca es un territorio palpitante donde lectura, escritura, oralidad y arte entretejen las múltiples voces de una ciudad que se ha construido a sí misma.

Con más de 3500 volúmenes —libros, películas, registros vivos—, este espacio invita al encuentro de generaciones: niñas y niños curiosos, jóvenes

inquietos, mujeres sabias, personas mayores con memoria encendida. La biblioteca no solo abre puertas al conocimiento: garantiza el derecho a imaginar, a aprender, a compartir la cultura que los une.

Sus servicios —de acceso a internet a una programación cultural diversa— hacen de este piso un faro encendido en la cima, un punto de encuentro que ilumina desde los márgenes, recordándonos que el saber también nace allí, donde a veces nadie mira.

Y ahora llegamos al último piso… Aquí, las preguntas pesan más que los objetos. Aquí, el territorio herido, resistente y colectivizado también habla.

Piso cero, un sótano

En las entrañas del Museo, donde la luz apenas roza los muros y todo respira en susurros, reposan obras que murmuran historias de desarraigo, de liderazgo y de memoria viva. Ambas mediadoras hacen referencia a las mismas piezas, ya que consideran que son las que más atraen y vinculan al público.

La canoa sin río es una embarcación quieta, pero no inmóvil, en el techo del sótano. Navega entre recuerdos arrancados, entre voces de migraciones forzadas. Habla de familias desplazadas —muchas, de raíces indígenas y afrocolombianas— que arribaron a Ciudad Bolívar buscando sosiego. En 2023, Bogotá contaba más de 367 000 víctimas del conflicto armado, y esta localidad las ha acogido como refugio. La canoa, sin moverse, representa travesía. Es testimonio de cada paso dado por quienes han tenido que rehacerse lejos de su río.

La máquina de escribir, aún erguida, honra la palabra de mujeres líderes. Organizadas, tejieron comunidad desde lo profundo, desde abajo. Cada tecla resuena como un eco antiguo de palabras que un día fueron silenciadas y hoy vuelven con fuerza, con tinta y con verdad.

El palo del ahorcado, escultura del colectivo Mayaelo, es un árbol levantado desde la memoria, y representa un antiguo árbol de la localidad, símbolo de identidad, dignidad y pertenencia. Como dice Darling, es una forma de "ombligarse metafóricamente a la montaña que les acoge", de aferrarse al origen como quien no quiere soltarse del todo.



Inauguración del Museo de la Ciudad Autoconstruida. Fotografía del Archivo del Museo de la Ciudad Autoconstruida.

Así termina este recorrido…, pero no la historia. Porque este museo, como la memoria misma, no se detiene: sigue creciendo en cada voz, en cada gesto, en cada paso que lo habita.

Se trata de un museo inaugurado muchas veces, el museo imaginado por Diana y Darling.

Darling Lorena Molina Ramírez y Diana Paola Castillo Herrera hacen parte de procesos comunitarios y de educación popular en Ciudad Bolívar. Además de sus estudios en trabajo social (Darling) y pedagogía (Diana), su primer espacio de formación ha sido el barrio, la comunidad, la montaña.

Ambas inauguraron el MCA más de una vez, porque cada encuentro local era una fiesta. Las dos sintieron nervios en su primera mediación: las dos fueron escuchadas por cientos de personas; llegaron a un espacio sin muros de cemento, pero lleno de los sueños de quienes han luchado por sus derechos. Es muy grato recordar/ser consciente de/interiorizar/descubrir que, a partir del recorrido en compañía de las mediadoras del MCA, el trabajo comunitario se hace con alma y vísceras, o no se hace.

Antes de incorporarse al Museo, Diana y Darling ya tejían procesos con arraigo social y político en la localidad. Por eso, como comenta Darling, "las vinculaciones institucionales surgen del trabajo comunitario".

Darling reconoce que trabajar en el MCA transformó su visión de los museos. Por tal motivo, ahora suele concurrir a estos espacios. Hace poco estuvo vinculada al proceso de investigación para la apertura de la sala "Fuerza, fe y sustancia" del Museo Nacional de Colombia; ella hizo parte de un grupo focal, en el que hizo aportes apoyándose en su experiencia. Gracias a este proceso previo a la apertura de la sala, encontramos piezas como *El palo del ahorcado*, símbolo profundo para Ciudad Bolívar. Según los autores del libro *El palo del ahorcado: de la raíz a la resistencia y Violeta echó raíces en la montaña* (2022), este eucalipto creció en la cima de cerro Seco, en el barrio Potosí, y con los años se volvió un símbolo cargado de memoria colectiva, vecindad, luchas sociales y ambientales. Es un árbol que enlaza territorio y comunidad, y que hoy es patrimonio vivo para Ciudad Bolívar y Bogotá.

En su recorrido por los museos, Darling y Diana no solo se conectaron con los espacios, sino con las personas que los habitan y los sueñan. Han dialogado con visitantes de otros territorios, con otras formas de mirar y de sentir, porque hablar con el otro también transforma.

Este camino ha tocado sus formas de hacer, pensar y ser. Sus prácticas profesionales y humanas se han vuelto más conscientes y abiertas. Al mismo tiempo, reconocen que trabajar en una institución implica tensiones entre estructuras, visiones y límites diversos, pero también posibilidades. Ambas han encontrado espacios para crear, negociar, resistir y seguir soñando.

Finalmente, reconocen que la localidad les permitió encontrarse, pero se conocieron en el Museo, porque estos espacios están hechos para la palabra, el silencio, la pregunta y, sobre todo, para la memoria.



Mediación en el Museo de la Ciudad Autoconstruida. Fotografía de Diana Castillo.

La mediación: una acción pensada. Educación y pedagogía museal en el MCA

Diana Castillo y Darling Molina dieron su primer recorrido al equipo de mediación del Museo Bogotá. Lo recuerdan con todo el cuerpo, atravesadas por los nervios. No era un público cualquiera. Como dice Diana, "es diferente mediar con quienes te conocen. Ahí la palabra pesa distinto; la emoción, también".

Hablar de mediación en el Museo de la Ciudad Autoconstruida es asomarse a un borde poco explorado. Muchas personas de la localidad no han visitado museos, y no por falta de interés, sino porque esos espacios han parecido ajenos. Darling lo expresa con claridad: "La primera vez que fui a un museo fue cuando me presenté para trabajar en este espacio".

En Ciudad Bolívar, la cultura se vive en torno al fútbol, a las cometas que vuelan en agosto sobre *El palo del ahorcado*. En el Museo, la mediación se vuelve un gesto político y afectivo: no se trata solo de contar historias, sino de abrir preguntas, cuestionar narrativas, pensar el barrio y la ciudad desde otras miradas.

Diana y Darling entienden la pedagogía museal como una apuesta viva, crítica, que rehúye discursos cerrados. No romantizan la autoconstrucción: la problematizan. Sus guiones se actualizan en diálogo constante con lo que sigue latiendo en el territorio.

En este trabajo se habla de luchas en curso, de comunidades que necesitan ser escuchadas en sus propios términos. Como dice Darling, "Una ya se sabe el carreto; ahora busque las fuentes". Sí, porque cada palabra compartida exige respeto, verdad y cuidado.

La mediación en el MCA también confronta la imagen tradicional del museo como un espacio lejano, burgués o colonial. Aquí, mediar es transformar esa percepción, abrir las puertas a quienes históricamente han quedado fuera, y demostrar que también pueden ser protagonistas.

Aunque el equipo se nombra *mediadoras*, a veces usan expresiones como "educación en museos" o "pedagogía museal" para hacer comprensible su labor, ya que, muchas veces, por fuera del entorno museal, no es comprendida la palabra *mediación*. Así que, en este museo le apuestan a reconocer esta labor como un trabajo que implica observar, aprender del otro, apropiarse de ideas compartidas con sensibilidad y ética. Copiar, aquí, no es imitar: es reconocer el valor de una práctica y hacerla propia con respeto.

La mediación no solo es diálogo con visitantes, sino con compañeras, libros, textos, experiencias, con los guardas… y con la montaña. Es una relación territorial constante que exige al trabajador un proceso localizado de estar y ser, tanto dentro como fuera del museo.

En el MCA, la labor de mediación/pedagogía y educación museal nos recuerda que este trabajo no se queda en los muros: sale a la calle, a la vida, en busca de más espacios museales donde la gente, como en lo alto de la montaña, da su vida para darle vida a un museo.

Diana Castillo

Educadora comunitaria, licenciada en Pedagogía Infantil, habitante de Ciudad Bolívar. Hace parte del colectivo Mayaelo, y actualmente participa en procesos como la Red de Amigos y Amigas de Cerro Seco. Desde allí ha desarrollado procesos de educación ambiental e investigación y ciencia comunitaria y popular enfocados en movilizar la identidad enraizada al

territorio para su cuidado y su defensa. Hizo parte del área educativa del MCA, donde trabajó el enfoque étnico rural y campesino, el enfoque de mujer y género, y la línea conceptual de defensa del territorio.

Darling Molina

Hija del barrio Potosí, de la localidad de Ciudad Bolívar. Trabajadora social y especialista en educación en contextos rurales. Profe del barrio y educadora popular de corazón. Desde hace más de quince años hace parte del Movimiento de Niñas, Niños y Jóvenes Gestores de Paz Potosí, con quienes desarrolla procesos comunitarios de participación y construcción de paz con niños, niñas y jóvenes del territorio. Además, está vinculada a la mesa ambiental No le Saque la Piedra a la Montaña, que trabaja por la defensa del territorio y la reserva ecológica Cerro Seco, y el cuidado y reconocimiento patrimonial de *El palo del ahorcado.* Hizo parte del equipo de educación del Museo de la Ciudad Autoconstruida colaborando y acompañando los procesos de mediación con niños/as y mujeres, y sobre los conflictos socioambientales de la localidad de Ciudad Bolívar.





Capítulo 3. Sordera

Exploración, indagación, reflexión y análisis de fenómenos en la práctica de la mediación

En los capítulos precedentes hemos trazado un mapa de la mediación que transita desde sus definiciones actuales hasta las experiencias vivas de las/los mediadoras/es en diversas exposiciones. Tras una escucha prolongada y valiosa, este punto del libro propone una pausa de silencio y reflexión. El concepto de *sordera* al que aludimos, y que hemos elegido como título de este capítulo, no implica una incapacidad de oír, sino una disposición resonante del silencio. Siguiendo a Jean-Luc Nancy en su obra *A la escucha*, lo entendemos como un estado en el que, en medio de la quietud, se percibe la propia resonancia interna del cuerpo, las ideas, las emociones y la consciencia.

Este capítulo se estructura en dos secciones fundamentales: la primera despliega un análisis histórico que abarca diversas aproximaciones a la emergencia de la mediación en las dinámicas museales y culturales europeas, latinoamericanas y colombianas; la segunda y última sección, titulada "La condición de la mediación", propone una serie de reflexiones experienciales y conceptuales sobre los fenómenos transversales de la mediación en la Bogotá contemporánea. Estas reflexiones surgen de lo escuchado tanto en las veinticuatro entrevistas con mediadoras/es, como en las sesiones de diálogo reflexivo con los equipos educativos de los museos donde tuvieron lugar las exposiciones abordadas.

La sección que se inicia a continuación plantea una revisión histórica de los espacios culturales. Concretamente, apunta a comprender cómo la mediación ha emergido en el museo y, en consecuencia, cómo su práctica resulta delimitada por este y por otras instituciones de carácter cultural, patrimonial o artístico. Este análisis resulta vital para desentrañar la compleja red de relaciones que se tejen entre el público, las/los mediadoras/es y los propios museos.

Desde sus orígenes, el museo se ha consolidado como un recinto destinado a resguardar y ordenar el conocimiento. No obstante, este apartado busca iluminar el reverso de esa narrativa. Proponemos un recorrido que no solo explora el surgimiento de estas instituciones, sino que analiza cómo la mediación —entendida como práctica creativa, sensible y educativa— se transforma y evoluciona entre sus muros, y cómo, de forma creciente, acontece también por fuera de ellos.

Para narrar esta historia recurrimos a una metáfora literaria extraída de *La Odisea*, de Homero. En esta epopeya, el héroe griego Ulises (u Odiseo) emprende un largo retorno a su hogar, Ítaca, tras la guerra de Troya. Su travesía lo enfrenta a peligros que ponen a prueba su ingenio y humanidad, siendo uno de los episodios más emblemáticos su encuentro con las sirenas, cuyo canto irresistible conduce a los marineros a la locura.

Ulises, deseoso de escuchar ese canto sin sucumbir, ordena a su tripulación que se cubra los oídos y que lo aten firmemente al mástil de la nave. Él, y solo él, oye el canto, pero permanece atado, sin perder la razón ni la vida. Este pasaje, que aparenta ser una simple muestra de astucia, fue reinterpretado por filósofos como Adorno y Horkheimer como una alegoría fundacional del conocimiento y el poder: la *razón instrumental* que, para conocer, busca dominar la naturaleza, controlar el deseo y someter la experiencia sensible.

Bajo esta lectura, Ulises representa al sujeto racional forjado por la Ilustración: el individuo que clasifica, encasilla y domina el mundo guiado por una lógica enciclopédica. En este contexto, el público de los museos se asemeja, paradójicamente, a ese Ulises atado: está limitado por las mismas estructuras heredadas que asocian el saber con la erudición, la distancia y la autoridad.

Por ello, no resulta extraño escuchar en las salas frases como "No entiendo esto" o "¿Qué significa?". Son expresiones de un público que, como Ulises, desea escuchar el canto y aproximarse, pero se siente maniatado por la idea de que solo quien posee una formación académica puede comprender el arte o la historia. Mas esta atadura no solo limitaba al público. La mediación misma, en su versión más rudimentaria, fue utilizada precisamente como transmisora de ese conocimiento académico. En este modelo, la/el mediadora/or era formada/o y amoldada/o según los estándares de una transmisión unidireccional del saber ilustrado, que con frecuencia reforzaba la misma distancia que pretendía cerrar.

Los museos, por su parte —al igual que las sirenas—, conservan y ofrecen los saberes del mundo, pero a menudo lo hacen desde un lugar inaccesible, un espacio hermético que, más que invitar, intimida. Por esta razón, muchas/os ciudadanas/os, al igual que la tripulación del barco, siguen de largo en su ajetreo cotidiano y se "tapan los oídos", así que

no llegan a interactuar con la institución. En esta metáfora, las sirenas simbolizan el poder del conocimiento institucionalizado: seductor y profundo, pero a la vez excluyente y autoritario. Representan la noción de que aquello que cuelga de las paredes de un museo es una verdad absoluta y eterna.

Como contrapunto, Tiresias, el sabio ciego a quien Ulises consulta en su descenso al inframundo, encarna el rol de la/el mediadora/or. Al igual que Tiresias, la/el mediadora/or no impone un camino unívoco, sino que guía, escucha y acompaña; propicia el diálogo, el encuentro y la interpretación compartida. En esa conversación entre Ulises y Tiresias —entre el público y quien media— surge una posibilidad de aprendizaje distinta: ya no la de las manos atadas y la pasividad, sino la del descubrimiento conjunto.

Al final de la epopeya, Ulises regresa a casa y llora de emoción. Este llanto es fundamental para comprender su transformación. El héroe que una vez se ató al mástil, símbolo de la razón controladora, rompe ahora sus propias ataduras por medio de la emoción.

El llanto de Ulises se convierte, así, en una reivindicación de otras formas de entender y acercarse al mundo; es el reconocimiento de que la figura heroica no es la del ser puramente racional, sino la de aquel que se deja atravesar por su sentir y afirma su integridad entre mente y cuerpo. Así Ulises descubre que la razón se vuelve más potente cuanto más se deja acompañar por el corazón.

Finalmente, la analogía del viaje, el mar y las cartografías nos permite recorrer distintas épocas y geografías. Los mismos mares que surcó Ulises serían, siglos después, las rutas comerciales que alimentarían las grandes colecciones de los primeros museos europeos. Por esas mismas naves de madera llegarían imprentas y libros a América, portadores de ideas racionalistas que colisionarían con intensas búsquedas identitarias y luchas sociales.

El mar Caribe, por su parte, propone otras cartografías, mapas más vitales que se distancian de esos “mares racionales”. En esta lectura, la mediación artística es el acto de soltar el mástil: una invitación a escuchar, sentir y pensar con libertad.

Análisis histórico: aproximaciones a la emergencia de la mediación en las dinámicas museales y culturales europeas, latinoamericanas y colombianas

La razón: instrumento del poder. Aproximación a la génesis de los museos en Europa entre los siglos XVIII y XIX y su incidencia en la noción de visitante

Con su aguda canción las Sirenas lo atraen y le dejan para siempre en sus prados; la playa está llena de huesos y de cuerpos marchitos con piel agostada.
Homero, *Odisea* (XII, 44-46)

Tras el prolongado asedio de Troya, la épica homérica centra su atención en Ulises y su odisea: el tortuoso regreso a la soñada Ítaca. Dicha travesía lo somete a innumerables desafíos, desde el enfrentamiento con seres divinos hasta el descenso al inframundo. Quizás la escena más emblemática de su viaje sea aquella en la que Ulises toma una decisión que redefine su relación con el destino y los dioses. Es una decisión que trasciende la mitología, pues ofrece una clave sobre el valor profundo y perenne del mito para la experiencia humana.

En el canto XII de *La Odisea*, Ulises debe cruzar los mares custodiados por las sirenas. Estos seres míticos atraen a los viajeros con un canto ambivalente: promete el "conocimiento" absoluto —pues saben "aquello que ocurre doquier en la tierra fecunda" (Homero, 1993)—, pero conduce a la "perdición". El astuto Odiseo, consciente del riesgo, aplica una estrategia doble: primero, tapa con cera los oídos de su tripulación para protegerlos del encanto y que puedan seguir remando; segundo, ordena que lo aten al mástil, lo que le permite escuchar sin sucumbir. De este modo, Ulises sobrevive a la experiencia del saber total, y su tripulación, inmune, sortea el peligro, sellando así uno de los pasajes más emblemáticos de la épica.

Es en este punto, justo en medio del recorrido de Ulises, donde comienza nuestro camino. El pasaje fue retomado por Adorno y Horkheimer en *Dialéctica de la Ilustración* (1998). Allí, los filósofos definen la Ilustración como un

proyecto histórico que buscaba, mediante la razón, liberar al ser del miedo desplazando la función del mito. Sin embargo, este proyecto degenera en una razón instrumental que termina por dominar la naturaleza y el ser, lo que conduce a nuevas formas de opresión. Así, la figura de Ulises atado al mástil se convierte —para estos dos autores— en la metáfora de la decisión racional que busca control y administración; es el símbolo del poder que la razón comienza a ejercer sobre los sujetos y su experiencia.

Esa razón, gestada en la Grecia clásica y estandarte de Occidente, alcanza su cénit en el Siglo de las Luces. Como afirman Adorno y Horkheimer, allí se instrumentaliza, volviéndose un arma de poder que impone una visión mutilada al validar una única forma de conocimiento. Paradójicamente, la "elocuente" razón que pretendía iluminar el mundo con la muerte del mito termina gestando otros nuevos, entre ellos, el mito de que la existencia misma es puramente racional; el mito de que la validación de todo instrumento depende de esa racionalidad; y, finalmente, el mito de que esta razón posee el monopolio de la verdad, el poder total y la virtud.

Pero ¿qué relación guardan Ulises, las sirenas, la razón y los museos? ¿Vale la pena seguir hablando de mitos distintos al de la diosa razón?

Para aclarar esto es crucial recalcar que no toda razón es instrumental. Existe una razón que se autocritica, que se piensa a sí misma, que cuestiona sus resultados y, en general, emancipa al ser. Esta razón se opone a la instrumental, aquella que con su poder somete el mundo natural para la producción de bienes y para la mercantilización de la naturaleza y del propio ser.

Este proceso no es solo conceptual, sino también histórico. El encuentro con el Nuevo Mundo (con sus rutas comerciales —las más largas de la historia—, nuevas especies, objetos y pueblos) inauguró una mirada según la cual todo era susceptible de venta y compra. El mundo se asomaba al globalismo y, en medio de ese frenesí, surgieron las grandes colecciones privadas. Pomian (1990, p. 9) las define así: "Conjunto de objetos naturales o artificiales, mantenidos temporal o permanentemente fuera del circuito económico, a los que se les brinda protección especial en lugares cerrados adaptados específicamente para ese fin y puestos en exposición".[18]

18 "A set of natural or artificial objects, kept temporary or permanently out of the economic circuit, afforded special protection in closed places adapted specifically for that purpose and put on display".

Eran escaparates llenos de objetos, trofeos listos para ser exhibidos. El gabinete de curiosidades, o *Wunderkammern*,[19] presentaba los alcances y dominios de imperios que surcaban océanos; imperios sobre los cuales, se decía, nunca se ponía el sol.

Como enuncia Walter Benjamin, "No hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie" (2008, p. 42). Los gabinetes de curiosidades creaban una relación extractiva y de disección que terminaba por cosificar todo, reuniéndolo en diferentes categorías. Sin ir más lejos, la colección de Hans Sloane,[20] que dio vida al Museo Británico, tenía más de 70 000 piezas, entre ellas, libros, animales disecados, colmillos, cabezas reducidas y objetos de comunidades indígenas desaparecidas. Paradójicamente, fue el propio Sloane quien puso esta colección a disposición de la nación por 20 000 libras esterlinas, con la condición de formar un museo "gratuito".

El mismo Sloane, botánico dedicado al estudio de las plantas de Jamaica, ejemplifica claramente cómo opera la razón instrumental. Sus deseos de investigación y el propósito pedagógico de su colección quedaron evidenciados en una carta de 1736, mediante la cual invitaba a Carl von Linné a estudiar en lo que se denominaba "Museo de Historia Natural" de Sloane. Vemos así cómo estas colecciones se "activaban" por los relatos de sus anfitriones eruditos. El afán de saber y coleccionar resultaba mucho más poderoso que cualquier planteamiento ético sobre la larga cadena de abusos implicada en la recolección. Esta forma de operar tuvo una profunda repercusión en la configuración museística posterior.

El Siglo de las Luces es fundamental para entender la diseminación de esta razón instrumental. El de Newton, si bien revelaba realidades impensadas, también abría las puertas que Europa utilizaría para tomar

19 Palabra alemana utilizada ampliamente en Europa para denominar los "gabinetes de curiosidades".

20 "Sir Hans Sloane, Baronet (born April 16, 1660, Killyleagh, County Down, Ire.-died Jan. 11, 1753, London, Eng.) was a British physician and naturalist whose collection of books, manuscripts, and curiosities formed the basis for the British Museum in London". https://www.britannica.com/biography/Sir-Hans-Sloane-Baronet

patrimonio y recursos de sus colonias.[21] La razón instrumental se usó para clasificar "razas" inferiores y superiores, para colonizar y cimentar el pensamiento europeo como el único válido. En otras latitudes, la producción de conocimiento contribuyó —quizás accidentalmente— a la expansión y solidificación de los nacionalismos. Un caso paradigmático es el "Mapa de México, Texas, Luisiana y Florida" que Alexander von Humboldt elaboró tras sus viajes. Dicho mapa, si bien era un logro científico, tuvo un inmenso valor como elemento de inteligencia para el Gobierno de Estados Unidos, pues ofrecía información precisa sobre una vasta y vagamente definida región fronteriza recién adquirida mediante la compra de Luisiana (Weiner, 2010).

En este contexto apareció *La Enciclopedia* de Diderot y D'Alambert (1751). Su misión: "Como enciclopedia, debe exponer lo más posible el orden y la secuencia del conocimiento humano" (p. 2).[22] Esta declaración revela la intención de organizar el saber en una cadena progresiva, jerárquica y excluyente de todo aquello que no podía ser clasificado. Frente a esto, la mediación funciona como un elemento disruptivo. Su rol es enriquecer con otras lecturas y asociaciones las narrativas de esa cadena para romper los rígidos goznes que implantaban institucionalmente una única lectura.

Todo lo que escapaba a esta lógica quedaba al margen: silenciado, destruido. Era un optimismo cándido —como el del personaje de Voltaire—[23] que se alimentaba de la sangre de la tierra y del resto del mundo. Por supuesto, las aristas de este contexto histórico son múltiples: el auge de la ciencia, la ambición colonial, las revoluciones burguesas y el deseo de dominar y

21 Newton fue fundamental para que se concretaran avances técnicos de navegación.

22 "comme Encyclopédie, il doit exposer autant qu'il eft possible, l'ordre et l'enchaînement des connoissances humaines".

23 Desde la perspectiva del racionalismo y la Ilustración, la novela *Cándido* satiriza la confianza excesiva en la razón como herramienta para explicar y ordenar el mundo. A través de las desgracias que enfrenta Cándido –guerras, desastres naturales, persecuciones y esclavitud–, Voltaire muestra cómo la realidad desborda los sistemas filosóficos que pretenden imponer un orden lógico absoluto, representados en el optimismo de Pangloss. La novela critica así la arrogancia ilustrada de querer dominar el caos mediante teorías perfectas, y concluye que la verdadera sabiduría radica en una actitud práctica y modesta: aceptar la imperfección del mundo y limitarse a "cultivar el propio jardín".

clasificar coexistían con la curiosidad legítima y la búsqueda de una mejor vida. Todos estos factores fermentaron el terreno fértil para el despliegue de lo que Foucault más tarde llamaría *instituciones disciplinarias*.

En *Vigilar y castigar* (2003), Michel Foucault no ofrece una definición cerrada de las instituciones disciplinarias. En su lugar, las identifica por sus características: jerarquías, regulación del tiempo y del espacio, vigilancia y clausura (2003). Aunque no menciona explícitamente el museo, estas cualidades encajan con esta primera concepción de la institución. Cabe recalcar que hasta ahora en este texto solo hemos mencionado la institución museal desde su origen, sin abordar sus posibles transformaciones posteriores.

El dominio que ejercen las instituciones disciplinarias se manifiesta en jerarquías, relaciones de poder, control del saber y mecanismos de clausura. En el museo, estas dinámicas están presentes en múltiples niveles. En su estructura encontramos grados de autoridad que regulan los discursos. Por ejemplo, los donadores de colecciones ejercen una influencia directa sobre el relato museológico. Un caso es el del ya mencionado Hans Sloane, quien impuso condiciones a los museos receptores. Otro, más reciente y cercano, es el de la donación que el maestro Fernando Botero hizo de obras de arte internacionales y de su autoría para su museo en las instalaciones de la Manzana Cultural del Banco de la República, en Bogotá, cuya disposición curatorial y museográfica permanece inamovible por indicación del artista desde la fundación del museo en el año 2000. En los actos de coleccionar generalmente hay implícita una mirada específica, una selección condicionada que se proyecta en los discursos curatoriales y expositivos.

Además, otras figuras, como artistas, museógrafos, curadores, e incluso los departamentos educativos, se integran a esos mismos engranajes institucionales. Estas autoridades se sustentan en un ejercicio de poder basado en el saber, que —como hemos analizado— se instrumentaliza siguiendo una lógica racional. Este saber, mediado por la institución, es utilizado para reproducir un discurso único, ejemplarizante, inmutable e intocable. Esta descripción, sin embargo, obedece a la forma más básica, tradicional y rudimentaria del museo. En la actualidad, afortunadamente, este paradigma ha comenzado a cambiar.

Entre los conceptos propuestos por Michel Foucault, quizá sea el de *clausura* el que más genera desconcierto. El autor nos ofrece una definición

precisa: “es un espacio heterogéneo a todos los demás, cerrado sobre sí mismo, sometido a una única autoridad y funcionalmente adaptado a una tarea específica” (2003, p. 130).

En este sentido, los museos no nacieron como lugares públicos abiertos, sino como recintos cerrados, separados del mundo exterior, del caos, de la vida misma. El museo se instituyó como un microcosmos ordenado, clasificado y estéril, que diseca el saber y lo aísla. Prueba de ello es que el Museo Británico publicó en 1759 su manual de acceso, que establecía que los visitantes debían presentarse “ordenados en su apariencia” y saber leer y escribir, ya que sus datos debían ser registrados. Más aún, para acceder a ciertos espacios era necesario ser miembro de la Royal Academy o presentar una carta de recomendación satisfactoria para el director. En el caso latinoamericano, con la reforma de Valentín Gómez Farías, en 1833, el Museo Nacional de México se incorporó al sistema educativo oficial, una educación destinada, en ese momento, a una porción muy reducida de la sociedad.

Internamente, el museo también se disecciona a sí mismo, puesto que, como señala Foucault, “el espacio de las disciplinas, en el fondo, es siempre celular” (2003, p. 132). Las “celdas”, en este caso, no son de piedra, sino de organización: están en la clasificación misma del espacio museal, en la segmentación temática o cronológica que raramente establece relaciones contextuales significativas. El ejemplo histórico más elocuente de esta organización es el trabajo que, sobre todo entre 1763 y 1768, realizó Johann Joachim Winckelmann en el Vaticano, donde, a instancias suyas, la separación rígida entre “civilización” y “barbarie” se convirtió en la división más célebre —y problemática— de la tradición museológica.

Un punto clave que Foucault aborda se sitúa en el hospital militar de Rochefort. El autor observa que “Las primeras medidas adoptadas en Rochefort concernían a las cosas más que a los hombres, a las mercancías preciosas más que a los enfermos” (2003, p. 132). Esta relación es particularmente reveladora: la prioridad del control y de la permanencia intacta de los objetos por encima del bienestar de los sujetos resuena profundamente con la lógica fundacional de los museos. No se trata, claro está, de sugerir que el patrimonio no deba ser resguardado; el problema radica en una configuración institucional en la que el visitante aparece más como

una amenaza potencial que como un sujeto de experiencia. Reglamentos del siglo XIX, como los del British Museum (1855), establecían normas de acceso y circulación que recuerdan, en su rigidez, a los reglamentos de empresas francesas de la época, como también señala Foucault.

En este sentido, la noción de *museo*, en su génesis, encarnó perfectamente la lógica de las instituciones disciplinarias y se constituyó, teórica e históricamente, en la materialización de la razón instrumental en los espacios culturales.

Si Adorno y Horkheimer revelan los contornos abstractos de esta razón dominadora, Foucault descompone sus mecanismos concretos y cotidianos. El museo fue, entonces, el punto de encuentro entre ambos: el templo ilustrado de la "dialéctica de la Ilustración" y la maquinaria disciplinaria de "vigilar y castigar"; un lugar donde el conocimiento, la autoridad y la exclusión entraron en tensión, incluso con la pretensión de representar la universalidad del saber.

Mediación, entre la razón y el sentir: Tiresias en *La Odisea* como una metáfora del mediador

Llega acá, de los dánaos honor, gloriosísimo Ulises,
de tu marcha refrena el ardor para oír nuestro canto,
porque nadie en su negro bajel pasa aquí sin que atienda
a esta voz que en dulzores de miel de los labios nos fluye.
Quien la escucha contento se va conociendo mil cosas:
los trabajos sabemos que allá por la Tróade (Troya) y sus campos
de los dioses impuso el poder a troyanos y argivos
y aun aquello que ocurre doquier en la tierra fecunda.
Homero, *Odisea* (XII, 184-191)

Retomando la figura de Ulises, y habiendo sintetizado el entorno filosófico del museo occidental, podemos ver cómo las sirenas se convierten en los museos tradicionales. Son ellos los que se jactaban de poseer los saberes y el poder de las colecciones, aunque paradójicamente se encuentran aislados. Sus cantos —el conocimiento ilustrado— podían

ser seductores, pero también incomprensibles e intimidantes. El "ser de la razón" (el museo) seducía a lo lejos, mientras sujetaba a un Ulises (el público) que, en efecto, deseaba acceder a esos saberes, pero cuya experiencia estaba mediada por ataduras: heredadas, sí, y también mutilantes.

No se trata de afirmar que el público jamás podrá transformarse por el encuentro. El problema es que, con el paso del tiempo, son más los "tripulantes" que pasan de largo frente a los museos, con los oídos vendados, sin escuchar el canto que les pertenece, sin saber que ese canto es suyo y para ellos. Son pocos los intrépidos que, como Ulises, entran en contacto con instituciones que, a su vez, llevan más de un siglo en constante transformación.

Ahora bien, en este plano metafórico, ¿dónde se ubica la figura del mediador?

Hasta este punto, no ha sido nombrado. Para introducirlo, recurrimos a una figura pasada por alto por Adorno y Horkheimer: Tiresias, el personaje mitológico que encarna la dualidad. Cegado por los dioses, fue compensado con el don del conocimiento. Tiresias es el mediador por excelencia: fue hombre y mujer, transita entre el mundo de los vivos y los muertos, y dialoga con dioses y mortales.

En el canto XI de *La Odisea*, Ulises desciende al Hades para consultarlo. Y aunque Tiresias podría ofrecer una respuesta clara, elige, en cambio, dar solo la información necesaria para que Ulises piense, dude y descubra el camino por sí mismo. Como el mediador, Tiresias no busca tener la razón. Su objetivo no es enseñar un contenido, sino propiciar el descubrimiento. Lo más notable: permite que el otro hable y se sienta escuchado. Su rol no es imponer sentido, sino acompañar una experiencia de búsqueda. No determina: habilita.

El canto XI es único. Allí, Ulises habla con Tiresias del duelo por su madre, de la traición de Agamenón, de la gloria ilusoria con Aquiles y de su destino. No vemos al héroe épico, sino a un hombre que busca, que carga el peso del camino y se deja afectar por las voces del pasado. Esta es, en efecto, la experiencia que produce el arte y el espacio de encuentro que busca la mediación: una travesía compartida mediada por el afecto. Es la experiencia misma del vivir, y es que ¿de qué temas no nos habla el arte? Nos habla de todo lo que podemos imaginar, pues el arte solo resuena en aquello que ya está en nosotros. Al fin y al cabo, más que hablar de objetos, se está hablando del acto de compartir la vida.

Por eso, nuestro viaje zarpa entre sirenas, Ulises y Tiresias, en las aguas del tiempo, y ahora busca desembarcar en nuestros días, en las tierras sin mar de la capital colombiana. Este recuento —que nos ha situado en las entrañas racionales del Viejo Continente— partirá ahora hacia los tempranos "gestos tiresianos" que florecieron en América Latina, no como epílogo, sino como un nuevo inicio, uno que parte de la pregunta sobre cómo, hoy, la mediación puede ser ese espacio en el que Ulises pueda escuchar, hablar y encontrar sentido.

Aproximaciones a la mediación en Europa: revolución en el enfoque que los museos tenían sobre su público entre finales del siglo XIX y el siglo XX

Tras la Segunda Guerra Mundial surgió una de las instituciones museísticas más importantes a nivel internacional: el International Council of Museums (ICOM). Este hito institucional invita a preguntarse por el origen de las prácticas que hoy llamamos *mediación*. ¿Cuándo surgió esta figura? ¿Podríamos rastrear un único evento canónico, un solo nombre?

Un primer rastro aparece en Samuel Quiccheberg (1529-1567), autor de uno de los primeros tratados sobre museos, publicado en Múnich en 1565. Él fue uno de los primeros en demostrar interés por la educación basada en colecciones, pues consideraba que la manipulación de objetos brindaba un conocimiento singular, ya que "la mera visión de una imagen, es a veces más provechosa para la memoria que una larga lectura de muchas páginas" (cit. en Mairesse, 2023, p. 9). Esto validaba, desde muy temprano, la observación y la intuición como formas didácticas.

Siglos después, Charles Buls (1837-1914), en Bruselas, influido por modelos como el South Kensington de Henry Cole,[24] afirmó que los museos debían ser "verdaderos establecimientos de educación popular" (cit. en

24 "Las iniciativas educativas de Sir Henry Cole en South Kensington, Londres, UK, establecieron el área como un centro de enseñanza de arte y ciencia. Fundó el futuro Museo Victoria and Albert, impulsó un sistema nacional de educación artística y científica y promovió el uso de reproducciones para hacer accesibles las colecciones y mejorar el conocimiento público. Su labor también llevó a la creación de la National Training School" (Dohmen, 2020).

Mairesse, 2023, p. 10). Buscaba así ampliar el alcance del museo y quitar los tapones de los oídos a esa población que no se acercaba a las "sirenas". Aunque Buls no vio su modelo implementado, su legado en los círculos liberales fue afianzar la conexión indisoluble entre museo y educación.

En 1922, Jean Capart creó el primer servicio educativo del continente europeo en los Museos Reales del Cincuentenario (hoy Museos Reales de Arte e Historia de Bélgica). Capart, si bien es más reconocido como egiptólogo, era también un apasionado por los museos. Su visión buscaba

> … desarrollar las dos facetas de su institución: el museo científico, con sus bibliotecas e institutos de investigación, pero también el museo educativo. Lo "científico" debe determinar lo "educativo", procurando evitar la confusión de funciones. Un científico, preparado para su tarea por una larga investigación especializada, no tiene necesariamente las cualidades de un pedagogo. (Mairesse, 2023, p. 13)

La distinción de Capart es fundamental. Deja claro que, si bien el museo tiene una vocación académica, esta debe complementarse con la transmisión de saberes. Esto rompe la lógica de una institución cerrada, autorreferencial, que ignora su labor social.

De esta forma, Capart centró las visitas que proporcionaba el museo en el público infantil, que llegaba por medio de las escuelas. Este esfuerzo le valió el encargo de diseñar una colección para el sistema educativo municipal, dando origen así al Museo Escolar y su concepto de "Educación enciclopédica". Según él, esta

> … no debe ocuparse de lo que un niño debe llegar a ser un día, sino de lo que quiere ser o es capaz de ser, desarrollando tanto el alma como la mente y dando así forma a un ser tal y como lo imaginamos en nuestros sueños más salvajes. (Luycx, 2023, p. 17)

Se intuye así que su saber enciclopédico abarcaba nuevas formas de entender y vivir el museo; una experiencia educativa que se deshacía de normas que parecían inquebrantables.

Su ímpetu hizo que este legado continuara. Tras los desastres de la Segunda Guerra Mundial, el museo incluyó en su visión educativa los campos de la museografía y la curaduría. Esto no supuso una simple reforma, sino que implicó una recomposición total del museo: se desplazaron las antiguas estanterías y vitrinas, legado del gabinete de curiosidades, ampliando los espacios y promoviendo la curiosidad. Se implementaron, además, espacios de conferencias para atraer a los adultos con el uso de diapositivas y películas, recursos innovadores para la época.

Vemos cómo, en estos contextos, la labor educativa era impartida bajo la tutela de muy pocas personas, quienes centralizaban casi todas las funciones de la institución.

En 1935, Germaine Faider-Feytmans publicó la *Guide sommaire illustrée*. Esta publicación puede entenderse como una de las primeras herramientas pedagógicas formales del museo, acompañada por otros esfuerzos impulsados desde el departamento de Educación. Como señala Parée (2023), dicho departamento desarrolló materiales de apoyo que incluían guías ilustradas centradas en piezas específicas, con el objetivo de acercar el conocimiento al público general y fomentar el crecimiento sostenido del número de visitantes.

En 1946, cuando el Museo —cuya sede es un castillo— comenzó a desbordarse ante la afluencia masiva de visitantes. Preocupada tanto por la salud de los empleados como por la calidad de la experiencia, Germaine propuso una reorganización del acceso: visitas con grupos reducidos (máximo veinticinco personas), para los que se organizaría el recorrido por una sección específica. Su iniciativa fue rápidamente apropiada, ya que su objetivo no era restringir, sino invitar a la contemplación pausada, una experiencia museal consciente frente al consumo acelerado del espacio monumental.

La filosofía de Faider-Feytmans se resume en su lema: "¿He hecho todo lo necesario para que todo el mundo lo entienda?" (cit. en Parée, 2023, p. 28). Germaine fue una de las pioneras de la educación museística. Inspirada en los servicios al público, logró mucho con pocos recursos, y así demostró un gran compromiso con la institución, con las piezas y, sobre todo, con las personas, manteniendo siempre el afán de democratizar el conocimiento.

Estos avances marcaron el panorama europeo. La precaria situación económica de la posguerra, sumada a los moldes jerárquicos de las

instituciones, hizo que la mediación librara una batalla constante por su legitimidad. Mujeres como Claudine Deltour-Levie, Thérèse Marlier y Brigitte de Patoul fueron fundamentales para impulsar la profesionalización y el reconocimiento de los educadores de museos. En la década de 1980, esta lucha alcanzó un punto de inflexión. Como señala Gesché-Koning (2023, p. 34), se superó la precariedad: "se dejó atrás el 'ser empleados temporales'; los guías y mediadores por fin tenían cierta seguridad. Su trabajo fue finalmente reconocido. No solo se pagaron sus visitas, sino también sus trabajos de preparación, investigación y publicación".

No obstante, para seguir contando la historia de la mediación, debemos cruzar el vasto océano Atlántico para encontrarnos con nuestra querida América. Apartada de los demás continentes por las vastas aguas de Atlas, con su devenir colonial, su búsqueda constante de identidad y su riqueza inconmensurable —tantas veces subestimada—, también ella se piensa, se reconstruye y se rearma frente a la razón instrumental y sus disciplinas.

En este sentido, son numerosos los referentes que, desde estas tierras, no solo desarrollan puntos de vista, sino también filosofías que se oponen o complementan las perspectivas del llamado *Viejo Mundo*. Este, nuestro Nuevo Mundo, abunda en tantas cosas como carece de otras. Y es precisamente ese contraste de nuestro ser lo que nos conduce por sendas múltiples que, afortunadamente, no terminan de encajar en reglamentos ajenos ni en moldes prefabricados.

Los nuevos aires en América Latina. Primeros museos latinoamericanos: independencia, identidad nacional y la persistencia del canon europeo

Al cruzar los mares y llegar a estas costas, donde el tiempo adquiere otros ritmos, descubrimos que nuestra formación cultural no se construye en compartimentos estancos. En un mismo estante confluyen las epopeyas homéricas con las aventuras de Carrasquilla o Rulfo. En nuestras colecciones de discos habitan valses junto a porros y vallenatos; el contestatario rock anglosajón contrasta con el resiliente rock en español; las melodías clásicas son contrapunteadas con timbales. Somos una tierra en cuyos

pueblos reclamamos estructuras, pero nuestros corazones son rebeldes. Podemos reunir referentes disímiles sin que pierdan autenticidad, porque esa rebeldía no es negación, sino síntesis. Somos, precisamente, una mezcla auténtica de mundos, paradigmas y pensamientos. En su obra *Un mundo ch'ixi es posible* (2018), Silvia Rivera Cusicanqui habla sobre la coexistencia abigarrada y fértil de mundos opuestos, como el indio y el europeo, que se entrelazan para convivir en una tensión creativa que genera vida nueva. La belleza de lo *ch'ixi* reside en que esas fuerzas logran preservar su identidad y autonomía. La rebeldía consiste, pues, en resistir a la disolución o la subordinación, para potenciarse mutuamente en el encuentro.

En medio de estas disputas culturales, tan diversas y contrastantes, debatimos constantemente el rol de Latinoamérica frente a las herencias del Viejo Continente. De allí surgen las preguntas que interpelan a esta investigación: ¿Cómo ha llegado a nosotros ese proyecto racional del que hemos venido hablando? ¿Cómo interactúan esas herencias en las instituciones museales de nuestro territorio? Y, fundamentalmente, ¿de qué manera dialogan con las realidades, memorias y formas de conocimiento que preexisten en este territorio múltiple y desigual?

Los primeros museos[25] abrieron sus puertas bajo el amparo de las jóvenes naciones que se levantaron tras los fervores independentistas. No obstante, es importante acotar que dichas revoluciones tuvieron un impacto social menos evidente a corto plazo. Tulio Halperín Donghi, en su *Historia contemporánea de América* (2005), introduce la expresión *pacto neocolonial*. El autor explica cómo las colonias iberoamericanas se independizaron, en gran medida, para buscar nuevas posibilidades económicas.

Esto se debió a que, durante las crisis de finales del siglo XVIII, las potencias peninsulares —especialmente España— no suplían las necesidades del territorio americano. Su papel era, en palabras de Halperín

25 Los primeros museos en Latinoamérica fueron proyectos de las nuevas repúblicas independientes en el siglo XIX, como el Museo Argentino de Ciencias Naturales (1812) o el Museu Nacional de Brasil (1818). Su fundación constituyó un acto de soberanía para declarar que ya no eran colonias, sino naciones con una historia y una naturaleza propias que catalogar. Durante la época colonial, lo más parecido a lo que hoy denominamos *mu*seo eran los "gabinetes de curiosidades", que no eran públicos, sino colecciones privadas, como el acervo de objetos de historia natural, especímenes y libros del botánico José Celestino Mutis, o los conventos jesuitas que a menudo mantenían colecciones de libros, mapas y objetos para el estudio.

Donghi, el de un mero intermediario "que entendía reservarse muy altos lucros por un papel que se resolvía en la intermediación con la nueva Europa industrial" (2005, p. 78). Esta relación situaba a España no como una potencia tecnificada, sino como un obstáculo que monopolizaba el mercado y aumentaba los precios de los productos. Por ello, el autor concluye que "La lucha por la independencia sería en este aspecto la lucha por un nuevo pacto colonial" (2005, p. 78). Este pacto permitió que los intercambios económicos se realizaran directamente entre las élites locales y las potencias industriales (como la inglesa), obviando la costosa intermediación ibérica.

Ahora bien, si la influencia económica fue comandada por la industria inglesa, el referente francés dominó en el ámbito cultural. La fuerte alianza borbónica en el periodo prenapoleónico introdujo importantes referentes en el territorio, principalmente por medio de los criollos adinerados. Entre estas se encuentran las modas (como los coloridos uniformes militares de los independentistas), las ideas ilustradas que influyeron en Europa (como se expuso anteriormente), e incluso la traducción al español de los Derechos del Hombre realizada por Antonio Nariño.

De esta forma, dichas relaciones ideológicas, económicas y culturales se convirtieron en el ideal que estas sociedades lideradas por criollos deseaban conquistar, y los museos no fueron la excepción. Sin embargo, la diferencia radica en que mientras en Europa las colecciones tendían a ser globales, como reflejo de las exploraciones y los imperios coloniales, en América Latina fueron principalmente locales. El objetivo museológico también divergió: en Europa, era de control, poder y conocimiento. En América Latina respondía a la necesidad de construir y proyectar una identidad nacional unificada; el problema es que esta construcción se hizo bajo los estándares y la influencia de los referentes europeos; así, el museo en América Latina abrió sus puertas con una sólida influencia extranjera, buscando una identidad propia que, paradójicamente, estaba hecha a imagen y semejanza de la foránea.

No obstante, estas primeras conformaciones no escapaban del pacto neocolonial, que posicionaba a América Latina como un lugar de extracción de materias primas para las maquinarias industriales europeas. En ese orden de ideas, no es de extrañar que, como lo identifica Pablo

Perazzi en su artículo "Derroteros de una institución científica fundacional: el museo público de Buenos Aires" (2008), este museo fuera concebido con calificativos de una jerga que lo posicionaba más como un "depósito" de objetos que como una institución cultural. Más apremiantes eran las ferias internacionales, en las que estos objetos tenían protagonismo como vitrinas de inversión.

Perazzi continúa acotando cómo, en sus inicios, dicho museo daba la bienvenida a "Ciudadanos amantes del buen gusto" (2008, p. 190), una forma de destacar su fuerte ligazón con los coleccionistas locales, a quienes estaba dirigido y quienes eran sus grandes benefactores. Ya en 1862 la colección había incrementado su número, y bajo la dirección del alemán Hermann Burmeister se había decidido que "las colecciones [fueran] recatalogadas conforme a una división tripartita (arte, historia, ciencia)" (Perazzi, 2008, p. 194). Carlos Berg, que lo sucedió en la dirección en 1898, enfrentaría otros desafíos, como la búsqueda de un edificio apropiado y una falta de empleados que sobrecargaba las labores. Dice Perazzi, citando a Berg:

> El recargo de tareas, que resulta para la persona encargada simultáneamente de la biblioteca, de la secretaría y de la contabilidad, al mismo tiempo que debe atender como vice-director a la administración en general, es tan grande, que no se concibe que ninguno de estos cargos pueda ser debidamente llenado, y si el señor Agustín Péndola ha desempeñado con celo este conjunto de puestos, con una remuneración nada equitativa, puedo asegurar al Sr. Ministro que lo ha hecho a costa de su salud, sacrificándose en horas y días feriados en que debería estar libre. (2008, p. 200)

El museo funcionaba con muy pocas personas, mal remuneradas o, en ocasiones, voluntarias. Uno de esos casos era el de Moreno, un joven estudiante que, durante la administración de Burmeister, y dado que el prusiano no hablaba bien el español, era el encargado de recibir a los visitantes.

Esta precariedad convivía con una profunda ideología elitista. Perazzi (2008) cita a este mismo Moreno, quien posteriormente se referiría así al público: "Para el pueblo inculto se ha convertido el Museo en un sitio

ameno de reunión; respetuoso, observa lo que contiene […] y olvida la taberna que quizá lo lleva al crimen" (p. 200). Relaciones similares hacia lo "inculto" o "incivilizado" estarán muy presentes en los relatos académicos elitistas en Latinoamérica, herencia directa de las dinámicas europeas que permearon las nociones de *nación* y *civilización*.

Finalmente, Perazzi (2008) nos deja entrever, con el testimonio del médico botánico argentino Eduardo L. Holmberg, la precariedad de la institución. Tras visitar el Museo en 1878, Holmberg dijo:

> Y si todos los visitantes preguntan algo ¿a quién? ¿al preparador que no tiene casi tiempo para impedir se toquen los objetos? ¿quién satisface las dudas? ¿quién arrebata la máscara a la ignorancia? El Director tiene mucho que hacer […] Los Anales del Museo ya no se publican […] La biblioteca del establecimiento […] no puede utilizarla el público estudioso, porque no hay quien la atienda, y no puede suponerse que el director se constituya bibliotecario. (p. 197)

El panorama de este primer gran museo no dista de manera notable del de otras instituciones paralelas. Sin ir más lejos, en el territorio colombiano, el primer museo que encarnó las ideas de *nación* fue el Museo Natural y Escuela de Minas (posteriormente Museo Nacional de Colombia), fundado en 1823, impulsado por Simón Bolívar, Francisco de Paula Santander. La dirección le fue encomendada a Francisco Zea. El Museo, en palabras de María Paola Rodríguez Prada (2008), tenía una triple dimensión de investigación, docencia y desarrollo. Su misión, como cita Rodríguez (2008), era "Hacer […] visibles los recursos minerales y naturales ocultos en los valles y montañas" (p. 7). Esta misión promovía precisamente ese pacto neocolonial sugerido por Donghi, por cuyos mares de la razón instrumental seguirían navegando barcos cargados de las riquezas vírgenes de América, esta vez bajo mando criollo y sujetos a la legalidad del mercado.

En 1826, el Museo se fusionó con el Plan de Educación Pública de Francisco de Paula Santander (Rodríguez Prada, 2008). Esta entrada al objetivo educativo nacional muestra los alcances del proyecto, pero también la cantidad limitada de la población que realmente podía acceder a

este. No obstante, la colección siguió creciendo con la lógica del gabinete europeo, incursionando "en el ámbito de las antigüedades y las curiosidades indígenas [...] en contraste con los propósitos científicos-naturales que consigna su Decreto fundacional" (Rodríguez Prada, 2008, p. 10).

Esta aparente contradicción habla de la necesidad de definir el territorio según diferentes perspectivas, como formas complementarias de construir la idea de *nación*. Al igual que el Museo de Buenos Aires, el Museo Nacional de Colombia enfrentó desafíos relacionados con las instalaciones; contó con varias sedes hasta que en 1948 se inauguró oficialmente su sede definitiva.

Contrastando estas visiones con el caso de México y su Museo Nacional, que fue fundado en 1825 por Guadalupe Victoria, y como cita Martha Vela Campos (2018), la máxima del museo era clara: "Ahí se recogería todo lo que significa y perteneciera a la historia patria" (p. 54). Un año después, el reglamento lo definió como una herramienta para reunir "el conocimiento del país, de su población primitiva, de las costumbres de sus habitantes y progreso de las ciencias, artes y religión, y de lo concerniente a las propiedades del suelo, el clima y las producciones naturales" (cit. en Vela Campos, 2018, p. 54). Casi una década después, el Museo se integró al sistema educativo y, bajo el imperio de Maximiliano de Habsburgo, se consolidó en el Palacio Nacional (1866), convirtiéndose en un potente símbolo ideológico.

Este pequeño recuento nos deja entrever cómo la constitución del museo latinoamericano surgió de una necesidad de autorreferenciarse, de conocer su territorio y sus recursos primarios, que serían su principal fuente económica. Eso sí, sin olvidar la fuerte tradición ilustrada que encarnaba los valores europeos. De esta forma, estas ideas racionalistas llegaron a nuestros territorios en el siglo XIX encarnadas en conceptos como *modernidad*, *cultura* y *desarrollo*. Estas categorías, más que neutrales, operaron como moldes normativos. Al no ajustarse plenamente a esos parámetros, nuestros países fueron categorizados como inferiores o incultos. Ser *culto*, en el sentido moderno, equivalía a ser letrado, algo inalcanzable para la mayoría.

Tal como lo plantea García Canclini (1990), dicha exclusión se materializó tanto en el acceso al saber como en las prácticas culturales.

Se limitó la escolarización y el consumo de libros, y en materia visual, la exclusión operó conforme a tres premisas principales: la primera, espiritualizando la creación artística por encima de la artesanía y dándole un estatus superior; segunda, limitando la circulación de bienes simbólicos a lugares exclusivos como los museos y otorgando poder a dichas instituciones, y tercera, proponiendo el consumo de esos bienes por medio de una distante y estéril observación.

Esto cimentó en los museos tradicionales latinoamericanos una imagen de impronta legitimadora, rígida depositaria del conocimiento y el poder, lo que reforzó uno de los binarismos más arraigados del pensamiento moderno: *civilización o barbarie*.

Aunque los primeros museos latinoamericanos no contaban con dinámicas explícitas de mediación, su organización respondía firmemente al canon ilustrado europeo: una separación tajante entre visitantes eruditos y público "ignorante" que determinaba tanto su concepción como su funcionamiento. Así, aun en instituciones concebidas para proyectos nacionales, persistían las "sirenas" europeas: la mirada colonial del buen gusto, la autoridad del saber ilustrado y la idea de un pueblo que debía ser educado o disciplinado más que reconocido como interlocutor.

Multiculturalidad y liberación: los museos de arte moderno latinoamericanos y los inicios del visitante como ciudadano participativo

Uno de los efectos más evidentes de esta herencia europea en los nacientes museos latinoamericanos, que persiste en la actualidad, es la pérdida del rito. García Canclini (1990) explica este fenómeno como la descontextualización de piezas que, al pasar del uso cotidiano o sagrado a la vitrina museal, pierden su vínculo vital. Esta lógica es extrapolable al arte, donde a veces no es que el artista no desee generar un diálogo, sino que el espacio expositivo —el "cubo blanco"— impone una separación artificial.

Esta arquitectura condiciona la experiencia: distancia, silencia y desactiva. A diferencia de lo que señalaban Adorno y Horkheimer con Ulises, aquí no se trata de una decisión voluntaria del sujeto que se ata

para no caer en la seducción del canto (metáfora de la autonomía racional), sino de una condición estructural del espacio cultural, que naturaliza la barrera entre incluidos y excluidos. Ante esto, cabe preguntarse si la mediación puede funcionar como una forma de nueva ritualidad. ¿Acaso podría operar como una pedagogía que, apelando a la sensibilidad y el pensamiento, restablezca vínculos, resignifique objetos y reabra el acceso al sentido?

Si bien las estructuras de poder se mantuvieron, su traslado a América Latina no fue un simple injerto. Las formas institucionales fueron modificadas por los artistas y por comunidades que, aunque anhelaban un modelo moderno, nunca dejaron de estar conscientes de su propio contexto. Consignas como la de Renato Ortiz, en Brasil, "Solo seremos modernos si somos nacionales" (García Canclini, 1990, p. 78), encontraron eco en el grupo Bachué, en Colombia, en el movimiento indigenista del Perú y en el muralismo mexicano. Estos son ejemplos de cómo la modernidad en América estaba anclada a una fuerte pregunta por la realidad local.

A su vez, los procesos económicos de mediados del siglo xx favorecieron la profesionalización cultural, lo que permitió una mayor autonomía de los creadores y la consolidación de instituciones propias (García Canclini, 1990). En ese contexto, diferentes museos de arte moderno vieron abrir sus puertas: primero, en São Paulo y Río de Janeiro (1948), seguidos por otros en Buenos Aires (1956), Bogotá (1962) y México (1964).

El auge económico, junto al crecimiento de las industrias culturales, acentuaron la separación de sectores sociales. Una fracción de la población —la que únicamente accede a la cultura por medios como la televisión— quedó apartada del contacto directo con las obras. Mientras tanto, el sector privado comenzó a liderar la promoción del arte moderno: fundaciones, bancos y coleccionistas se convirtieron en las principales vitrinas culturales en la segunda mitad del siglo xx.[26]

26 El Museo de Arte Moderno (MOMA) de Nueva York, fundado en 1929, y el Museo Guggenheim, inaugurado en 1959, fueron establecidos por iniciativas privadas, lo que sentó un precedente significativo en cuanto al prestigio y la viabilidad comercial del sector privado en el ámbito museístico. Este modelo de gestión privada también se replicó en América Latina con instituciones como el Museo de Arte de São Paulo (MASP), fundado en 1947; el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro (MAM/RJ), creado en 1948; y el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO), establecido en 1963. A estas iniciativas se sumaron importantes premios y eventos artísticos

Los museos públicos, por su parte, quedaron relegados al rol de conservar el legado histórico y científico. Esta no es fue regla absoluta. Por ejemplo, en Colombia, el Museo Nacional acogió en 1963 la exposición "El siglo xx y la pintura en Colombia". Sin embargo, la tendencia general ha sido que la democratización cultural ha quedado en manos del sector privado, con escaso respaldo gubernamental sostenido.

Observamos así que en América Latina la historia de los museos parte de una búsqueda de identidad (símbolos patrios, próceres, paisajes, riquezas naturales) que abarrotó las instituciones de objetos e ideologías, aspirando a ser tan vastas como la idea misma de *nación*. Más adelante, la inversión privada desarrolló otros medios culturales; esto hizo que los museos tradicionales quedaran aislados de nuevos sectores de la población. Esta es la pregunta clave: ¿Cómo se articulan las diversas culturas de nuestro territorio con este discurso hegemónico?

Este breve panorama revela que, aunque el desarrollo de nuestras instituciones comparte puntos de contacto con los modelos europeos, difiere notablemente de ellos. Estas diferencias repercuten en cómo nos aproximamos a los museos y en las intenciones con las cuales los frecuentamos o repensamos.

Por esta razón, y considerando los contextos sociales y políticos latinoamericanos —conflictos internos, dictaduras, lentitud económica, vastedad territorial y diversidad de pueblos—, la mediación cultural ha tomado rumbos distintos, más apegados al contexto, algo que no ocurrió en Europa. Si bien en el apartado anterior vimos avances en la dignificación de la mediación en Europa, la mayoría de ellos estuvieron ligados a un discurso institucional diseñado con fines específicos, que se repite con variaciones pedagógicas que, aunque novedosas en su momento, hoy requieren ser repensadas. A esto se suma que el contexto latinoamericano

que fortalecieron el ecosistema del arte. Entre ellos se destacan el Premio Guggenheim para Artistas Latinoamericanos, la Bienal de São Paulo —iniciada en 1951—, el Salón de la Plástica Mexicana, del mismo año —aunque de carácter mixto—, el influyente Premio di Tella, en Argentina, y las bienales Coltejer, realizadas a partir de 1960 en Colombia. Incluso en contextos en los que predominaba la presencia institucional-estatal, como el Salón Nacional de Artistas, figuras como la crítica Marta Traba mantuvieron una interlocución relevante principalmente con el sector privado.

obliga a cambiar las perspectivas sobre cómo nos apropiamos del arte y la cultura.

Por ejemplo, en eventos europeos de gran escala, en 1997 (como Documenta X o la Bienal de Venecia), la educación artística no fue concebida como parte del enfoque curatorial, sino como un servicio funcional de "atención a los visitantes", centrado en transmitir información (Mörsch y Seefranz, 2016, p. 57). Este modelo contrasta notablemente con las intenciones de la XXIV Bienal de São Paulo, celebrada ese mismo año.

Así lo refiere Lilian Amaral, artista participante en aquella bienal: "Recuerdo que allí se dio un cambio significativo, una situación de 'antes' y 'después'. La Bienal cambió su discurso, el trabajo realizado allí se hizo más visible y los visitantes se sintieron tan tocados por el arte que empezaron ellos mismos a hacer arte" (cit. en Mörsch y Seefranz, 2016, p. 50).

Esa bienal representó un punto de quiebre: revirtió un discurso que, desde los ochenta, venía reduciendo la educación museal a mera transmisión de información. Durante el evento, y en contraposición a la hegemonía curatorial, se produjeron materiales de enseñanza clandestinos, ya que, como relató un participante, "los curadores no nos permitieron escribir ningún texto crítico" (cit. en Mörsch y Seefranz, 2016, p. 51).

La explosión en São Paulo fue extraordinaria: la manera como el público se apropió de esas iniciativas subversivas demostró una acogida sin precedentes. La sensación no fue que la Bienal "dejara participar" a la ciudadanía, sino que São Paulo había dejado entrar una bienal. Los afiches de los talleres salieron a la calle, y personas anónimas, contagiadas por la práctica plástica, tuvieron voz en un evento de gran escala.

A partir de esa edición, en Latinoamérica se consolidó la idea de una educación artística que no se limita a repetir información. Una educación que libere, como propuso Paulo Freire. Así pues, se implementaron propuestas de curaduría educativa y se puso en discusión la relación entre los distintos roles institucionales. No exageraban Mörsch y Seefranz al afirmar que "el enfoque adoptado en ese momento por este evento estaba diez años adelantado al posicionamiento político y conceptual de la educación artística en exhibiciones de gran escala en lugares como Europa continental" (2016, p. 60).

Esto nos permite destacar que el ambiente latinoamericano, atravesado por transformaciones sociales, ha alimentado ideas nuevas en el arte y la educación. Los años sesenta fueron una década revolucionaria: el Mayo del 68 resonó desde Francia hasta México, las independencias africanas, la filosofía sartreana de la liberación y la pedagogía emancipadora de Freire generaron un entorno orientado a romper ataduras, un entorno listo para desatar al Ulises que, como vimos, había sujetado a nuestras sociedades durante siglos.

En el campo museal, la Mesa Redonda de Santiago de Chile (1972), auspiciada por la Unesco, impulsó revisiones urgentes. Posteriormente, la Conferencia Americacult (Bogotá, 1978) marcó un hito al recomendar la implementación de "animadores socioculturales". Esta labor se definió como "el conjunto de prácticas sociales que tienen como finalidad estimular la iniciativa y la participación de las comunidades en el proceso de su propio desarrollo y en la dinámica global de la vida sociopolítica en que están integradas" (cit. en Del Valle y Lucesole, 2021, p. 67).

En los noventa se consolidaron nuevas formas de entender la participación. El fin de la dictadura brasileña y su Constitución de 1988, junto a las nuevas constituciones de Colombia (1991) y Ecuador (1998), y la reforma constitucional de Bolivia (1994), que reconocieron el carácter plurinacional y multiétnico de esas naciones, son hitos fundamentales. Son países que entendieron que su riqueza no radica en la homogeneidad, sino en la diversidad, en lo múltiple y lo contradictorio.

Estas transformaciones sociopolíticas impactaron en la educación artística. En consecuencia,

> … una mirada sobre la mediación cultural desde la región implica necesariamente un punto de vista intercultural, que parte de la idea de una sociedad atravesada por relaciones de fuerza y disputas de poder. Desde esa perspectiva, se conciben políticas públicas donde el Estado debe ejercer un rol igualador, siguiendo un paradigma de justicia social, [que permita] desarrollar libremente sus expresiones culturales o disfrutar plenamente y compartir sus prácticas y saberes con el resto de la sociedad. (Del Valle y Lucesole, 2021, p. 66)

La Constitución colombiana de 1991: el acceso de todos los colombianos, en igualdad de oportunidades, a la cultura

Por otra parte, en el contexto local en la década de 1980, Colombia atravesaba una situación profundamente compleja. En el plano económico, la deuda externa asestaba duros golpes a la estabilidad, mientras el narcotráfico, que se encontraba en pleno auge, generaba un flujo sin precedentes de dólares y violencia.

En un periodo de apenas cuatro años fueron asesinados cuatro candidatos presidenciales: Jaime Pardo Leal (1987), Luis Carlos Galán Sarmiento (1989), Bernardo Jaramillo Ossa (1990) y Carlos Pizarro Leongómez (1990). El magnicidio de Galán provocó una conmoción especial: movilizaciones, protestas y un profundo deseo de cambio se extendieron por el país. En ese contexto surgió la iniciativa de la "séptima papeleta", una convocatoria ciudadana para respaldar la creación de una asamblea nacional constituyente para sustituir la Constitución de 1886.

Tras las elecciones de 1990, la presidencia de César Gaviria expidió el decreto que dispuso la elección de la Asamblea. Así, el 4 de julio de 1991, dicha asamblea, integrada por representantes de diversos partidos y comunidades, dio forma a la Constitución de 1991. Esta nueva carta política no solo otorgó primacía a los derechos humanos y a la participación ciudadana, sino que, además, en su artículo 7 estableció un pilar fundamental: "El Estado reconoce y protege la diversidad étnica y cultural de la Nación colombiana". Esto significó una reivindicación largamente buscada: la certeza de que todas las voces contaban y podían ser expresadas.

Posteriormente, el artículo 70 consagró el deber del Estado para con esa diversidad, definiendo la *cultura* como el fin mismo del desarrollo. En palabras de la Constitución,

> El Estado tiene el deber de promover y fomentar el acceso a la cultura de todos los colombianos en igualdad de oportunidades, por medio de la educación permanente y la enseñanza científica, técnica, artística y profesional en todas las etapas del proceso de creación de la identidad nacional.

> La cultura en sus diversas manifestaciones es fundamento de la nacionalidad. El Estado reconoce la igualdad y dignidad de todas las que conviven en el país. El Estado promoverá la investigación, la ciencia, el desarrollo y la difusión de los valores culturales de la Nación.

Este artículo de la Constitución cambiaría por completo la manera en que las instituciones públicas, incluidos los museos, se presentarían ante la sociedad. También redefinió el papel de la ciudadanía al incorporar el reconocimiento de la diversidad cultural y la aceptación de la multiplicidad de relatos. Como señala Martínez (2022) sobre el Museo Nacional, "Si bien los museos preservan el patrimonio cultural para las futuras generaciones, durante los primeros años del siglo xxi el Museo estableció como una de sus prioridades fortalecer su relación con el público del presente y responder a sus necesidades" (p. 75). Este enfoque abre un panorama en el que las instituciones buscan activamente atraer a más tipos de público y estrechar sus vínculos con la mediación.

Nuevos mitos, nuevos diálogos: la mediación en Bogotá

Yo he visto el mar. Pero no era
el mar retórico con mástiles
y marineros amarrados
a una leyenda de cantares.
[...]
Ni el mar de Ulises que tenía
siete sirenas musicales cual siete islas rodeadas
de música por todas partes.
[...]
Era el mar de la geografía,
de los pequeños estudiantes,
que aprendíamos a navegar
en los mapas elementales.
García Márquez, *Poema desde un caracol*

Este viaje que hemos emprendido nos ha llevado por múltiples orillas. Las aguas del tiempo han traído consigo realidades pasadas que aún hoy revientan en nuestras costas. Y ahora, ese viaje nos conduce a un territorio sin mar: Bogotá, una ciudad sin mares físicos, sí, pero también una ciudad que, como sugiere García Márquez, intenta desprenderse de otro mar, el mar retórico de mástiles y ataduras, de relatos únicos e impositivos. Frente a ese mar mitológico, Bogotá ensaya otras formas de navegación: en los mapas elementales de la imaginación, en las rutas abiertas por la escucha, en las derivas del encuentro. Aquí, donde las sirenas no cantan desde vitrinas, sino con las voces múltiples de sus habitantes, la mediación se abre camino, no como repetición de modelos heredados, sino como posibilidad de diálogo y transformación.

No obstante, estas aspiraciones de romper ataduras no son exclusivas de nuestro territorio, como hemos comprobado en nuestra exploración, ni nuestros orígenes difieren sustancialmente de los de otras naciones hermanas. De hecho, en América Latina, las herencias del Viejo Mundo también se proyectan en nuestro propio contexto. En esta línea, una de las instituciones más emblemáticas es el Museo Nacional de Colombia, relevante tanto por su sede e impronta como por las transformaciones que ha experimentado.

La creación del Museo Nacional se inscribe en el contexto independentista. En este escenario, Bolívar y Santander impulsaron ideas de *nación* que se cristalizaron en este proyecto, cuya sede cambió en repetidas ocasiones antes de establecerse definitivamente en lo que, para Foucault, constituiría el ejemplo paradigmático de una institución disciplinaria. Se trata de la sede actual, ocupada desde 1948: el edificio popularmente conocido como *panóptico*, diseñado por Thomas Reed en 1849 para albergar la Penitenciaría Central de Cundinamarca.

Bajo la dirección de Teresa Cuervo, el Museo adoptó una postura estricta de protección de las piezas, que, desde entonces, dejaron de prestarse para eventos privados, "como para amenizar fiestas en lugares como la Casa Presidencial" (Barragán, 2018, p. 165). No obstante, esta política de profesionalización tuvo un efecto contraproducente, pues restringió el acceso al público escolar, que encontraba dificultades para visitar el espacio.

Sin embargo, el mayor cambio se daría en la administración que siguió a la de Teresa Cuervo, con Emma Araújo como directora. Su diagnóstico de la institución en ese momento fue demoledor:

> El Museo que yo encontré era rarísimo. No es que fuera desordenado; Teresa lo mantenía como una tacita de plata. […] Tampoco era que el mobiliario fuera viejo o anacrónico […]. ¡Para nada! Teresa tenía esa cualidad fundamental […] era cuidadosísima. El problema es que todo estaba expuesto y que nadie visitaba el Museo. En una pared podía haber colgados veinte cuadros, unos dispuestos sobre otros; en otra pared se podía repetir la misma situación. Junto a esto, podía haber una vitrina con veinte abanicos. Más allá, cuatro camas, dentro [sic] de las cuales estaba la del virrey no sé qué. Mientras las salas estaban atiborradas de objetos, el museo se la pasaba vacío.
>
> Tampoco encontré un letrero que pudiera guiar a los visitantes […]. Aunque los estudiantes de los colegios oficiales eventualmente iban, su visita era caótica. Como no existían los guías y la información escrita era prácticamente inexistente, ellos se aburrían o empezaban a correr por todos lados, mientras sus profesores se desentendían de todo. Sin duda, se trataba de un museo de otra época. (Araújo, 2015, p. 101)

Consciente de los problemas, Araújo enfrentó el desafío de transformar un museo anclado en la lógica del gabinete de curiosidades. Junto con el profesor Ulrich Löber, inició en 1975 un proceso de reestructuración museográfica. Este proyecto culminó en 1978 con la reinauguración del Museo, que buscaba, con su exposición permanente, construir un relato susceptible de ser interpretado desde múltiples perspectivas.

No obstante, aún faltaba un eslabón para activar las lecturas que proponía esta nueva narrativa. Araújo había observado que las salas permanecían, en su mayoría, vacías. Incluso cuando organizó exposiciones temporales —como la de Torres Méndez— para atraer nuevas clases de público, constató que los visitantes no se acercaban realmente a las obras. Su conclusión fue tajante: “Para qué hacer exposiciones si la gente no las está mirando” (Araújo, 2015, p. 123).

Para ella, sin una atención genuina ni una apropiación de los lenguajes propuestos por los artistas, el objetivo expositivo quedaba incompleto.

De esta forma continúa Araújo describiendo su diagnóstico clave sobre el público:

> Después de reorganizar la exposición permanente del Museo, casi mi única preocupación era qué hacer para atender a los niños y niñas de los barrios más deprimidos de la ciudad, que eran mis principales visitantes. Como los niños de los colegios del norte de Bogotá no pisaban el Museo y la supuesta gente culta de la ciudad apenas venía a las inauguraciones, yo tenía que hacer algo para los niños de las concentraciones escolares del sur, que sí asistían frecuentemente. Ellos eran mi público. (Araújo, 2015, p. 127)

Con esto en mente, Araújo viajó a Brasil. Allí conoció a María Fernanda de Almeida, directora ejecutiva del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro. Durante su estancia visitó un pequeño museo que funcionaba en un hospital, donde pudo observar que, pese a su presupuesto ínfimo, funcionaba un departamento de educación (Araújo, 2015).

Al regresar a Colombia, y con una convicción renovada, decidió crear el Departamento Educativo del Museo Nacional. Posteriormente, junto con María Giraldo y su equipo de educadoras, diseñó el primer programa educativo formal de la institución.

Este fue un momento clave, pues coincidió con el Proyecto Regional de Patrimonio Cultural PNUD-Unesco (1977-1980), que impulsaba programas educativos en la región (Museo del Oro, MAMBO, etc.). Estos avances propiciaron la creación de espacios significativos para la infancia. De ese impulso surgiría el Programa de Jóvenes Voluntarios del Museo Nacional, un referente fundamental en la historia de la mediación del país.

El Programa de Formación de Jóvenes Voluntarios se concibió como un grupo de estudio continuo. Su metodología inicial, inspirada en el seminario alemán, buscaba romper jerarquías y fomentar la participación equitativa. El curso se dividía en dos partes: una primera de fundamentación teórica e histórica (sesiones sabatinas durante cuatro meses) y una segunda de trabajo autónomo (visitas comentadas y ensayos curatoriales).

El programa estaba dirigido a personas interesadas en profundizar en las temáticas museales y participar activamente en las dinámicas educativas. Inicialmente, los requisitos incluían tener entre veinte y veinticinco años, contar con estudios avanzados y dominar una segunda lengua. Sin embargo, tras flexibilizar estos criterios, especialmente el del idioma, se registró un incremento sostenido en el número de aspirantes (Barragán, 2018).

Este modelo del Museo Nacional sirvió de ejemplo para que diversas instituciones desarrollaran programas educativos propios, lo que les permitió ampliar el espectro del público. Estas iniciativas se articularon con lineamientos internacionales, como el seminario del ICOM "Nuevas tendencias en educación de museos" (1999). Su exponente, Nina Jensen, pionera en el estudio de clases de público sobre la base de teorías del desarrollo comportamental, coincidía con la preocupación de los museos por lograr una comunicación más eficaz y "generar deseo" (Sánchez y Castro, 2022). Esta evolución evidencia cómo el museo transitó de "cámara de curiosidades" a consolidar exhibiciones que, en su adaptación a la lógica de la inmediatez, priorizan lo temporal (López, 2018, p. 131).

Otro referente importante fue el Museo de Arte Moderno de Bogotá. Su historia inicial fue turbulenta: se inauguró en 1955 (en el gobierno de Rojas Pinilla), pero fue cerrado por la Junta Militar. Como detalla López (2018, p. 115), fue re-creado como institución privada en 1958 y refundado en 1962, fecha desde la cual su actividad ha sido ininterrumpida.

Su consolidación también lo sometió a un periplo por múltiples sedes: del centro (1963-1965), al campus de la Universidad Nacional (1965-1970), pasando por el edificio Bavaria (1970-1971) y el Planetario Distrital (1971-1979), hasta arribar a su sede definitiva.

En la década de 1970, la artista, curadora e investigadora Beatriz González asumió la dirección del Departamento Educativo del MAMBO. Desde allí impulsó la primera escuela de guías del país. Esta iniciativa se concibió como un grupo de estudio que se reunía para leer, investigar e idear colectivamente las acciones educativas. Su metodología consistía en que cada integrante preparara un tema que posteriormente se discutiría en grupo, lo cual fomentaba un aprendizaje colaborativo.

El impacto de esta escuela fue profundo. Entre sus participantes se destacan figuras que luego serían centrales en el ámbito cultural, como

Daniel Castro (futuro director del Museo Nacional), la curadora Carolina Ponce de León y los artistas Doris Salcedo y José Alejandro Restrepo. El mambo se consolidó, así, como un referente nacional, cuya influencia se extendió a diversos campos educativos y artísticos (Álvarez, 2024).

Varios de los métodos de mediación y enfoques de esta escuela fueron enunciados por la propia González, pues correspondían, en gran medida, a las dinámicas de su práctica personal. Entre ellos se encuentra la preparación previa a la visita al museo, generando expectativas anticipadas, el uso de estrategias pedagógicas que permitieran enlazar los contenidos de manera creativa para acercarlos a diversos tipos de público y la contemplación: una aproximación sensible y analítica a la obra. Como ella misma afirma, "El gran misterio es cómo se aproxima una persona en un museo a una obra de arte [...] A mí me interesa es cómo engancharse, cómo enganchar a las personas en la apreciación del arte" (La Escuela, 2023).

Ese "enganchar a las personas", ese "hacer que esos transeúntes desvíen su camino, se acerquen y aproximen a las obras", comparten una intención de ser accesible, de plantear otras rutas en los mapas de la ciudad y de la mente, de modo que el museo pueda ser, no solo una parada, sino un viaje en sí.

Por otra parte, y continuando el recorrido por estas cartografías de la ciudad y algunos de los lugares donde la mediación se ha abierto un lugar, en una empinada calle del centro histórico de la capital, la antigua calle de la Fatiga, se encuentra una antigua casona que perteneció a virreyes e intelectuales. Tras pasar por diferentes herederos y pertenecer a la Gobernación de Cundinamarca, fue destinada a albergar la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, uno de los espacios culturales más influyentes del centro de Bogotá y un lugar clave para las prácticas de mediación.

Su historia reciente en este campo inició en 2018, en el marco del circuito ArtBo Fin de Semana. Este fue el comienzo de la experiencia documentada de mediación en la institución, con la participación voluntaria de David A. Jiménez Cabuya, quien se desempeñó como el único mediador hasta la llegada de Esteban Vanegas, en junio de 2018, y de Luz Ángela Guáqueta, en septiembre del mismo año. Con el tiempo, y a partir de la diversidad de tipos de público, esta figura adquiriría mayor relevancia institucional.

Al año siguiente, el equipo de la FUGA creció con la incorporación de una nueva coordinadora (Andrea Solano) y dos mediadoras más (Pamela Paternina y Valentina Avella). Esto dio origen a la Escuela de Mediación El Atajo. La Escuela fue concebida como un espacio para aprender y autoformarse en mediación, actividad ahora considerada una posible opción laboral.

Sin embargo, su propósito no se limitaba a proyectarse al futuro, sino también a abordar el problema histórico señalado en este texto: la falta de información y de registro histórico sobre la propia disciplina de la mediación.

Como afirma Jiménez Cabuya, refiriéndose a esta falta de registro institucional, "Las instituciones tienen un problema, y es que no tienen historia, no hacen su propia historia".[27] Jiménez Cabuya reconocía con esto que él no fue el primer mediador, e identificaba la existencia de propuestas pedagógicas previas a la de El Atajo, como la de Ana María Lozano. Sin embargo, la ausencia de documentación sobre esas iniciativas hace que su memoria se pierda, se desconozca y, en consecuencia, se reinicie el trabajo desde cero una y otra vez. Vale la pena resaltar que, en el desarrollo de esta investigación, la FUGA nos contó que El Atajo no se continuó por razones administrativas y de limitaciones, tanto presupuestales como de capacidad operativa.

A tan solo dos calles de la FUGA se encuentra la Manzana Cultural del Banco de la República, un referente central del arte en el país. Su origen se remonta a 1957, y hoy integra cuatro museos principales: el Museo Casa de la Moneda, el Museo Botero, el Museo de Arte Miguel Urrutia y la Casa Republicana. Este conjunto, que supera las 6000 obras, se ha consolidado como un eje para el acceso, estudio y apreciación del arte, con curadurías, espacios experimentales como El Parqueadero y una creciente oferta cultural desarrollada según los principios de la Constitución de 1991. En este contexto, la labor de mediación de la Manzana Cultural ha adquirido una relevancia cada vez mayor.

27 D. A. Jiménez, comunicación personal (2020). En la revisión de la entrevista para este libro, el mismo Jiménez Cabuya comenta que es importante enfatizar que esta declaración se dio en el contexto de registro institucional de la FUGA. En una comunicación interna con los miembros del colectivo, Jiménez mencionó que "Si bien es cierto que son pocas las instituciones culturales que registran la historia de sus iniciativas educativas, hay otros profesionales que sí han buscado escribir dicha historia".

Este reconocimiento actual, sin embargo, es el resultado de un proceso más largo y complejo. Al igual que en otras instituciones, a la fecha no existe una historiografía sistemática de la Escuela de Guías o de la mediación museal del Banco de la República.

Aunque en la actualidad el área de Servicios Educativos cumple un papel central, la estructura institucional ha cambiado significativamente. En el pasado, los guías eran contratados directamente por la Unidad de Artes y otras Colecciones —como fue el caso de profesionales como William López, entrevistado para este libro—, y dependían de sus directores, entre ellos José Roca. Este modelo refleja una organización distinta, en la que la mediación y la gestión educativa estaban más cercanas a las dinámicas curatoriales que a los modelos pedagógicos actuales.

Estas transformaciones estructurales abrieron el camino para el desarrollo de nuevos proyectos educativos y culturales de mayor alcance. Un ejemplo es el proyecto de alcance nacional "La paz se toma la palabra", del Banco de la República, que busca contribuir a la construcción de paz en un territorio multicultural por medio de la acción artística. En este contexto, la mediación es fundamental, y la interdisciplinariedad de sus mediadores —que incluye a artistas, licenciados, periodistas, geógrafos y antropólogos, entre otras profesiones— enriquece las interacciones en el campo.

Por otro lado, y en alianza con la Fundación SURA, desde 2010 el Museo Nacional viene desarrollando el proyecto "Explorando patrimonios". Como su nombre lo indica, busca acercar los temas de museos y patrimonio a públicos específicos, especialmente a la primera infancia, la infancia, personas con discapacidad cognitiva o intelectual y a adultos mayores, con instituciones formales o formales con dificultades de acceso a espacios culturales como museos. Lo hace mediante estrategias didácticas orientadas a fomentar la participación y la apropiación identitaria. En este proceso, la mediación resulta esencial para su ejecución.

Las diferentes aristas institucionales que han surgido, así como los múltiples perfiles de mediadores que hacen posible esta labor conforman un panorama rico y necesario, ya que involucra diversos aspectos de la experiencia del conocimiento. Esto convierte el papel del mediador en un rol particularmente complejo y completo, puesto que "el proceso por el que el visitante se apropia y forma su experiencia del museo es

complejo, no lineal, y lograr impactarlo requiere de una acción planeada cuidadosamente" (Sánchez y Castro, 2022, p. 15).

Estas cartografías, estas aguas y estos tiempos nos revelan que, más allá de las instituciones aquí estudiadas, el ecosistema cultural de Bogotá se nutre de una constelación de espacios en los que la mediación —explícita o latente— también tiene lugar. Lugares como ArtBo, la Bienal de Bogotá, el Museo del Oro, la Quinta de Bolívar, el MAC, el Museo de Arte de la UNAL, la Galería Santa Fe, la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán y los museos Militar, de la Policía, de la Independencia y Colonial constituyen enclaves vitales en el tejido cultural de la ciudad, en los que se desarrollan experiencias educativas, pedagógicas y de interpretación dirigidas a diversas clases de público.

Si bien el diseño original de esta investigación se acotó a un grupo delimitado de instituciones, el contexto nos recuerda constantemente que operamos en un territorio vasto: Bogotá se destaca como una de las ciudades de Latinoamérica con mayor número de museos. Esta densidad y diversidad institucional convierte la capital en un escenario sumamente fértil para la reflexión cultural. Por ello, consideramos fundamental proyectar a futuro el estudio sistemático de estos otros espacios, pues la vitalidad de sus prácticas desborda cualquier recorte inicial y exige seguir ampliando la mirada.

No obstante, para abordar estas trayectorias es necesario advertir un desafío estructural: la escasa información sistematizada y de acceso público sobre los modelos y prácticas de los más de sesenta museos que existen en la ciudad. Esta dificultad se hizo tangible incluso en las instituciones que estudiamos, en las que la búsqueda de archivos históricos sobre la evolución de sus programas educativos evidenció los mismos vacíos. Precisamente, esta ausencia generalizada de reflexión crítica y registro historiográfico pone de relieve una brecha en la construcción de una memoria sólida, amplia y situada de la mediación cultural en Bogotá.

Se requiere, entonces, un trabajo dedicado a mapear, recopilar y analizar estas experiencias en el conjunto de museos, galerías y plataformas de la ciudad. Reconocer estas presencias, aunque sea de manera preliminar, abre el camino para pensar la mediación, no como una práctica aislada, sino como un campo expandido y diverso cuya historia, en buena medida, permanece aún inexplorada en la cartografía cultural bogotana.

El llanto de Ulises: los espacios artísticos como plataformas gestadoras del conocimiento

Cuentan que Ulises, harto de prodigios,
lloró de amor al divisar su Ítaca
verde y humilde. El arte es esa Ítaca
de verde eternidad, no de prodigios.
Jorge Luis Borges, *Arte poética*

Es interesante observar cómo nuestro héroe Ulises encarna una profunda humanidad: su llanto lo confirma. Cada uno de sus pasos está marcado por la valentía, pero también por lágrimas que condensan nostalgia, alegría y una tristeza honda, grabadas en el rostro de un ser afligido y golpeado por la vida. Cándido día le esperaba en su regreso a Ítaca y no podía sino estar acompañado de lágrimas, como si estas fueran parte inevitable de su travesía. Surge entonces la pregunta: ¿por qué pasar de un lado a otro de la narrativa? Tal parece que nuestro viaje hasta ahora nos ha conducido por sendas diversas, algunas rígidas y otras, revolucionarias. Pero ¿dónde queda el llanto de Ulises en la épica? ¿Dónde quedan los afectos en estas lógicas tan convulsas?

Antes de continuar, conviene precisar nuevamente que la razón instrumental, tal como la desarrollan Adorno y Horkheimer, no es lo mismo que la razón objetiva. La primera no admite otra forma de entendimiento o conocimiento del mundo que no sea la pura racionalidad, subordinando todo a su propia lógica y medida. En cambio, otras formas de razón —llamadas de manera diversa *razón objetiva*, *razón crítica* o incluso *razón dialéctica*— dialogan activamente con modos de conocimiento no racionalistas y se reconocen como parte del horizonte del *sentido*.

De esta forma, la crítica radical planteada en el texto coincide con la propuesta de Adorno y Horkheimer: no se trata de un cuestionamiento a la razón en sí misma (razón objetiva), sino a su forma instrumental. De allí derivan, como mencionamos anteriormente, distintas instituciones que Foucault denominaría *disciplinarias*, entre ellas, la escuela, uno de los espacios más emblemáticos de enseñanza y educación.

Paradójicamente, las escuelas, al igual que los museos, al menos en su concepción más clásica, se posicionan como guardianes del conocimiento y se proclaman depositarios de una verdad absoluta en la que confluyen los discursos hegemónicos.

> Vigilancia, ejercicios, maniobras, calificaciones, rangos y lugares, clasificaciones, exámenes, registros, una manera de someter los cuerpos, de dominar las multiplicidades humanas y de manipular sus fuerzas, se ha desarrollado en el curso de los siglos clásicos, en los hospitales, en el ejército, las escuelas, los colegios o los talleres: la disciplina. El siglo XIX inventó, sin duda, las libertades: pero les dio un subsuelo profundo y sólido —la sociedad disciplinaría de la que seguimos dependiendo—. (Foucault, 2003, p. 5)

Estas relaciones educativas, inscritas en el orden de la disciplina, se consolidarán con especial fuerza en el siglo XIX, tal como lo enuncia Foucault. La irrupción de la industria desempeñó entonces un papel decisivo: no solo transformó la manera de producir en masa, sino también la forma de aprender. El conocimiento comenzó a organizarse de manera fragmentada en compartimentos individuales; las áreas del saber se dividieron, se clasificaron y se examinaron minuciosamente para asignarles valores determinados. La escuela se erigió como la institución educativa por excelencia, reproduciendo la lógica de la razón instrumental al negar otras formas de conocimiento que quedaban excluidas de sus muros.

El poder de las nuevas naciones, en alianza con el de la Iglesia católica, marcó pautas fundamentales en el siglo XIX para la configuración de pedagogías que llevaban siglos perfeccionándose. Un ejemplo paradigmático de ello puede encontrarse en el texto jesuita *Ratio studiorum* (1599), en el que se detallan minuciosamente las conductas que deben seguir profesores y alumnos en múltiples situaciones, siempre bajo una estricta línea de mando. El orden se garantizaba por medio de la fuerza, el miedo y el castigo, aunque en ocasiones se apelaba a la empatía.

En este contexto, el panóptico planteado por Foucault se convirtió también en modelo arquitectónico para diversas escuelas, muchas de las cuales aún hoy en día reproducen, a través de la cultura visual, un imaginario escolar caracterizado por largos pasillos y tiempos estrictamente medidos

al toque de campanas que marcan el inicio y fin de cada actividad. Aunque en nuestro contexto local tales estructuras quizá no se hayan materializado con la misma intensidad, sus ideales de orden y vigilancia han dejado huella.

Esa imagen de la escuela, difundida y perpetuada por la cultura popular, sigue viva: desde el sencillo emoticón de "escuela" en los teclados inteligentes hasta los referentes de películas y series como *Matilda*, *Los Simpson, Harry Potter, La sociedad de los poetas muertos* o incluso el célebre videoclip de *Another brick in the wall*, de Pink Floyd. Todos ellos refuerzan un imaginario que permanece grabado en la memoria colectiva, de modo que, aun cuando las escuelas a las que asistimos fuesen más rudimentarias o distintas en su forma, el ideal de disciplina y sus símbolos persisten inalterables.

> Las escuelas están diseñadas bajo el supuesto de que existe un secreto para todo en la vida; de que la calidad de vida depende de conocer ese secreto; de que los secretos solo pueden conocerse en sucesiones ordenadas; y de que solo los profesores pueden revelar correctamente estos secretos. Una persona con una mente escolarizada concibe el mundo como una pirámide de paquetes clasificados, accesibles solo para aquellos que portan las etiquetas adecuadas.[28] (Ilich, 1971, p. 78, traducción propia)

De esta forma, y como analiza Illich, la escuela, al institucionalizarse, formaliza y determina las relaciones entre el saber considerado verdadero y aquel que no lo es. Si trazamos un paralelo, así como el museo se erige en guardián del conocimiento y de la cultura —funcionando como un sistema cerrado e impenetrable—, la escuela se convierte en el templo de la enseñanza. En ella, de manera unidireccional, se "llenan recipientes", las mentes de los alumnos, con un conocimiento indiscutible. No sorprende, entonces, que como sociedad tengamos dificultades para reconocer otras formas de educación más allá de las aulas institucionales. Esto ocurre incluso cuando hoy existen múltiples experiencias contemporáneas que las evidencian, y,

28 "Schools are designed on the assumption that there is a secret to everything in life; that the quality of life depends on knowing that secret; that secrets can be known only in orderly successions; and that only teachers can properly reveal these secrets. An individual with a schooled mind conceives of the world as a pyramid of classified packages accessible only to those who carry the proper tags".

más aún, cuando pensamos en cómo un museo podría articularse a esas dinámicas educativas. A la par, quienes integran dichas instituciones, docentes, directivos, entre otros, suelen reproducir estas mismas lógicas y encuentran dificultades para reconocer otros agentes no formales como legítimos actores educativos.

En este sentido, no solo para Foucault, sino también para pensadores como Freire (2005), la institución educativa por excelencia se fundamenta en una herencia de la razón instrumental. Allí, el educador encarna un rol activo y absoluto: es quien educa, quien sabe, quien piensa, quien habla, quien disciplina, quien actúa, quien escoge los contenidos. En contraste, el educando queda reducido a la pasividad: es quien recibe, quien ignora, quien es pensado, quien escucha, quien es disciplinado, quien se adapta, quien se convierte en mero objeto de los procesos. La unidireccionalidad domina, y además lo hace en marcos de tiempo y metas específicas, como son los programas que fijan logros predeterminados que deben cumplirse y comprobarse mediante clasificaciones y evaluaciones que miden el grado de "aprendizaje" alcanzado.

Las evaluaciones, los exámenes y los proyectos funcionan como recursos de control que clasifican tanto el conocimiento como a los propios sujetos. Este sistema refuerza una lógica de castigos y recompensas que, como mostró Foucault, ha acompañado históricamente el ejercicio del poder. La pedagogía moderna conserva aún vestigios de aquella máxima que decía "La letra con sangre entra". Padres y abuelos evocan memorias en las que la regla de madera era la herramienta pedagógica por excelencia.

Tal violencia instauró un miedo profundo a la autoridad, entendida como una fuerza que castiga, que disuade la intención de preguntar y desalienta el error. Aunque estas prácticas se han transformado y los castigos físicos son menos frecuentes, persiste el peso de otras violencias simbólicas: el temor a los exámenes, la humillación frente a los pares o el estigma de ser tachado de ignorante. Estas presiones, muchas veces, resultan tanto o más contraproducentes que el castigo físico en los procesos educativos.

La "cultura del silencio" de la que habla Freire (2005) surge precisamente de estas estructuras opresoras y de quienes las sostienen. Ella moldea aulas mudas y ciudadanos silenciosos, condicionados por el miedo. Ese mismo silencio atraviesa las instituciones culturales: en museos, por ejemplo, muchos

visitantes aún suelen guardar un silencio sepulcral al visitar exposiciones que, más que habilitar el diálogo, generan ansiedad. En lugar de suscitar un deseo de aprender, dicha cultura produce miedo a ser interrogado, a no saber responder, y, en última instancia, al error mismo. Así, el museo reproduce los modos de la escuela disciplinaria: la solemnidad, la mirada vigilante y la pedagogía del silencio.

Adicionalmente, el tiempo se convierte en una pieza angular en la lógica educativa. No es un elemento neutro ni accidental, sino una estructura que organiza, clasifica y condiciona el aprendizaje. Los logros, habilidades y conocimientos no solo deben ser alcanzados, sino también asimilados en un marco temporal predeterminado que, casi a nivel global, se sincroniza mediante calendarios académicos: semestres, bimestres, periodos. Así, lo que Foucault denominó *control* aparece en la contemporaneidad en la noción más amable de *proceso*. En este sentido, la temporalidad en la educación opera a la vez como guía y como límite, pues establece ritmos homogéneos que muchas veces no corresponden con los tiempos internos y subjetivos de quienes aprenden.

Ahora bien, pensando en clave de temporalidad, es importante comprender la educación justamente como un proceso que se sitúa más allá de los marcos temporales predeterminados: un devenir continuo que, ya sea en la vida o en la adquisición de una habilidad específica, se sostiene en la acumulación y en la secuencia. Un ejemplo de esto lo entrevemos en el aprendizaje de la multiplicación, que requiere previamente haber entendido la suma; en filosofía, para comprender plenamente a Kant es necesario haber pasado por Descartes y Hume; y para acercarse con apertura al arte contemporáneo, con frecuencia se necesita un trasfondo de historia y teoría del arte. El conocimiento, lejos de ser un punto temporal aislado, se erige sobre una cadena de descubrimientos, intuiciones, frustraciones y revelaciones que se transmiten de generación en generación. Como afirmaba Newton, aludiendo a esta lógica, *Si hemos logrado ver más lejos es porque nos hemos subido a hombros de gigantes*.[29]

29 La frase original de Newton es "If I have seen further, it is by standing on the shoulders of giants", escrita en una carta a Robert Hooke el 15 de febrero de 1676 (según el calendario juliano, entonces en uso en Inglaterra; 5 de febrero de 1675, según el protestante).

De esta manera, la educación se sostiene sobre la herencia de incontables experiencias, pensamientos y afectos que nos precedieron. Las instituciones formales han institucionalizado procesos de investigación, transmisión y asimilación de saberes, pero esto da pie a la pregunta sobre si los museos, en su dimensión educativa, han logrado articular también procesos sostenidos en el tiempo. La respuesta más somera es afirmativa: entre las múltiples acciones que puede asumir la mediación en los museos se destaca la propuesta de desarrollar procesos continuos con los mismos participantes. Esto implica una serie de encuentros sostenidos en el tiempo —varias jornadas distribuidas en diferentes días— que se articulan en torno a un objetivo claro, con metodologías definidas y, en algunos casos, con productos o resultados esperados. Este tipo de acompañamiento constituye una práctica dinámica, profundamente deseada y, aunque no siempre posible, cada vez más presente en los equipos educativos. De estos procesos, denominados *talleres* o *proyectos*, hay ejemplos destacados, como *Arte y medicina*, de los museos del Banco de la República, en Colombia, o *Deslizar abierto: sobre arte y escuela*, del Museo del Prado, entre otros; ellos responden a la concepción más tradicional de proceso. Además, cada museo, en el tiempo, va consolidando comunidades específicas y recurrentes que participan activamente en sus iniciativas, lo cual genera procesos internos y externos que trascienden la visita puntual. Se trata de procesos silenciosos que solo quienes trabajan en ese espacio pueden identificar.

En este sentido, la relación entre *educación* y *proceso* es vital, ya que hablar de educación sin proceso equivale a hablar de un viaje sin movimiento. La educación formal ha comprendido bien esta premisa, pero, al igual que los viajes pueden adoptar formas múltiples, los procesos educativos pueden desplegar otras temporalidades. Aquí surge una crítica recurrente a la mediación cultural en museos: la supuesta falta de continuidad debido a la fragmentariedad de los encuentros.

Sin embargo, si retomamos la noción de *duración* de Bergson —recuperada por Freire (2005) para pensar la educación como un proceso que se rehace permanentemente—, emerge otra forma de entender los tiempos del museo. La duración, como tiempo vivido, cualitativo y fluido, distinto al cronológico de la educación formal, permite reconocer que incluso un encuentro breve puede prolongarse en la consciencia de los sujetos en forma

de memoria, pregunta o resonancia que transforma la manera de estar en el mundo. Esta duración es el tiempo de la mediación cultural, que no debe entenderse como una práctica aislada de la temporalidad que requieren los procesos, sino como parte de una temporalidad educativa distinta, en la que la intensidad de la experiencia pesa tanto o más que su repetición.

El ser que tiene la bendición de ser autoconsciente debe reconocer que es un agente de cambio, que se transforma. Su propia historia, como la del devenir humano, no está terminada. El dinamismo de nuestras sociedades está en constante construcción, y valga la redundancia, en constante proceso (Freire, 2005). La inconclusión de nuestro existir es alimentada y contrapunteada por la educación y el saber, que a su vez están inconcluos. Este estado permanente de búsqueda es correspondido por formas complementarias de entender y aprender que conducen a ampliar estas ideas de tiempo y experiencia. Esta noción también ha sido retomada por otros pensadores.

Deleuze va a ser profundamente pertinente, ya que no plantea la derogación de un sistema por el otro. Para este autor, el tiempo acumulado en millares de segundos, minutos y horas, asociado con la deidad de Cronos, y que representa el tiempo tácito que narra la historia y la fría precisión, es complementado por el que él denomina *Aión*, el tiempo plástico en el que pueden confluir el pasado, el presente, e incluso el futuro, en un instante de *Cronos*. La diferencia de perspectivas y apropiaciones del tiempo se establece cuando se confronta un periodo de tiempo tal como lo marca un reloj, y la manera como ese mismo lapso transcurre para nuestro sentir. El tiempo es tan plástico que puede "pasar volando", o acumular en el mismo periodo toda una eternidad. Comprender esta diferencia abre una vía fértil para pensar los procesos educativos en clave, no solo de acumulación, sino también de intensidad, afecto y transformación.

Esta relación perceptual del tiempo nos lleva a una orilla sobre la que nuestro Ulises hizo hincapié en más de una ocasión. En el caso de nuestra percepción subjetiva del tiempo, es tan ambigua y certera a la vez que nos impulsa a hacer las asociaciones más inesperadas, e incluso a desdoblar el tiempo mismo. Las percepciones subjetivas no solo configuran nuestra relación con el mundo, sino que también nos revelan quiénes somos y desde qué perspectiva lo habitamos y transformamos. En *La Odisea*, Ulises en varias ocasiones cede al llanto, dejando a un lado las máscaras de su ser racional,

dominado y heroico. Allí emerge otro Ulises, uno vulnerable y humano, que en el acto de llorar articula razón y consciencia, cuerpo y mundo. El llanto, cargado de connotaciones sociales, simbólicas y sensibles, muestra la grandeza de un ser que se deja atravesar por lo que lo conmueve. Borges, en su poema, es muy certero y preciso al mencionar que el arte debe ser como esa Ítaca que nos conmueve, que nos llena y nos vacía al tiempo, que mueve nuestro ser desde las entrañas. Ulises llora no porque abandone la razón, sino porque con su razón y su consciencia articula su cuerpo, su mente, su mundo y se deja atravesar por cada uno de estos.

A lo largo de la historia, las imágenes de la razón se han albergado —y se ha centrado su simbología— en el cerebro; los sentimientos, en el corazón; las pasiones, en el cuerpo. Este último ha sido relegado a la peor de las suertes por las sociedades occidentales después del Imperio romano y por la cosmovisión del cristianismo, un lugar donde el cuerpo —tomado como símbolo de pecado— era mortificado en busca de la pureza de la mente y el espíritu. Actualmente, y como lo pone en evidencia Jordi Planella (2017), nos enfrentamos a un ciclo de positividad del cuerpo, un cuerpo que, como él sostiene siguiendo la senda de Foucault, es domesticado por las dinámicas de poder dirigidas a dominar sus formas y, en última instancia, a alterar la constitución de los seres.

A esto podría anudarse la imagen crítica que plantea Galeano cuando rechaza la idea de ser "una cabeza que rueda", con la que denuncia justamente la separación de razón y cuerpo: una dicotomía que reduce el cuerpo a simple vehículo de la mente, en sintonía con la lógica de la razón instrumental. Esta escisión nos devuelve a la pregunta por las formas en que aprendemos y por las maneras en que hemos aprendido hasta ahora. Si la razón excluyente e instrumental fundó las instituciones modernas del saber y la enseñanza, ¿qué otra vía tenemos para plantear una educación más plena? ¿Serán acaso las percepciones subjetivas —las mismas que conmueven a Ulises— la clave para acceder a otra manera de aprender? ¿Es posible, desde las percepciones subjetivas, construir conocimiento?

En este sentido, el concepto mismo de lo "sensible" resulta esclarecedor. En cualquier diccionario, el término se asocia a la capacidad de recibir impresiones sensoriales, registrar alteraciones o ser apreciable por los sentidos. Su campo semántico —"impresionable, delicado, emotivo, perceptible,

compasivo"— confirma su ligazón con la experiencia corporal y con la percepción (Planella, 2017). Un ser descubre el mundo mediante la forma como la experiencia incide en su cuerpo: si cuando crece, el bebé aprende que el agua moja y que el fuego quema, lo hace valiéndose de su corporalidad.

La construcción de nuestra propiocepción es importante, pero parece que a medida que crecemos y las cosas se hacen obvias —como que el hielo es frío—, nos olvidamos de que algún día aprendimos eso y que por medio de nuestros sentidos construimos nuestro ser. Nuestro cuerpo, sin lugar a dudas, siente, percibe, y así posibilita que la mente construya significados; al habitarlo y relacionarnos con él, nos transformamos y nos armamos en un continuo devenir.

> De lo que se trata es, en realidad, de discutir sobre las posibilidades de una mirada sensible, de una pedagogía sensible que se preocupe por esas otras dimensiones del sujeto que muy a menudo quedan ofuscadas por las técnicas de parametrización de la diferencia, por la clasificación […] por la cuantificación […] por la necesidad (injusta) de tener controlado a todo aquel que vive en los márgenes […] y a lo que puede ser peligroso para nuestras vidas. Se trata de pensar una pedagogía sensible frente a una pedagogía anestesiada o anestesiante. (Planella, 2017)

Si bien Planella sitúa la sensibilidad primordialmente en la dimensión corporal, y la confronta con la racionalidad clasificadora, resulta fecundo ampliar este horizonte con la propuesta de Francisco Varela, para quien "El enlace entre el Ser y la existencia es nuestro cuerpo. Este, lo más íntimo de nosotros, es un legado primordial, un orden implícito que informa toda experiencia y todas aquellas actividades más familiares y mundanas que calificamos como humanas" (Varela, 2000, p. 118).

La sensibilidad, desde esta perspectiva, no puede limitarse a un simple contrapunto con la razón instrumental, ni tampoco reducirse a una corporalidad entendida como maquinaria biológica. Mas bien, requiere de una doble tarea: por un lado, criticar esa visión mecanicista que separa el cuerpo de la experiencia y convierte el cuerpo en objeto de control y domesticación; por otro, cultivar prácticas que revelen aquello que Varela denomina "cuerpo

primordial", ese fondo íntimo y originario que sostiene y hace posible toda experiencia.

> Para que este enlace de nuestro cuerpo primordial se manifieste, es necesario estar dispuesto a escucharlo. Una vez más, esta escucha se activa a partir de dos polos. En primer lugar, mediante la deconstrucción de la representación dominante del cuerpo como mecanismo exterior, puramente natural, separado y distinto de nuestra experiencia. […] En segundo lugar, mediante el cultivo continuo de prácticas que pueden revelar esta comprensión previa al interior de nuestra experiencia, haciendo posible así el enlace progresivo con nuestro cuerpo primordial. En este sentido, toda "práctica de transformación del sujeto" se equilibra simétricamente con la tarea de la revisión de las raíces biológicas del cuerpo y del conocimiento. (Varela, 2000, p. 119)

De esta manera, lo sensible no se reduce a una reacción ante la normatividad que oprime los cuerpos, sino que puede pensarse como un entramado de experiencia en el que cuerpo, la mente y el entorno emergen mancomunadamente. La pedagogía sensible se entiende así no solo como oposición a la anestesia institucional y la separación de mente y cuerpo, sino como una práctica de escucha y de transformación que enlaza lo biológico, lo cognitivo y lo afectivo. En este horizonte, lo que para Varela *et al*. (1993) es la mente encarnada —una visión que se aproxima, desde la ciencia cognitiva y fenomenológica, al *Dasein* de índole ontológica en Heidegger— supone una crítica frontal a la concepción cartesiana y fragmentaria del ser. En efecto, como afirma Varela (2000), "la investigación moderna en ciencia cognitiva nos ha proporcionado amplia evidencia de que todos los fenómenos cognitivos son también emocional-afectivos" (p. 249).

Teniendo esto en mente, resulta aún más claro que las formas de conocimiento, aprendizaje y pedagogía no pueden quedar restringidas a un único modo de generarse: requieren la expansión hacia un espectro en el que corazón, cuerpo y mente se conjugan y se hacen próximos entre sí. Si el médico escucha nuestro corazón en sentido biológico para cuidar de él, la educación debería también aprender a escuchar ese mismo corazón en sentido metafórico, cultivando y protegiendo aquello que en nosotros siente,

vibra y se conmueve. La sensibilidad se presenta, entonces, como una red que vincula el ser con la existencia.

Reconocer, con Varela, que la mente no habita en una torre de marfil cerebral, sino que está encarnada, obliga a replantear los fundamentos mismos de la práctica educativa. Si la cognición es mente, y el cuerpo es un todo integrado, ¿cómo pensar una pedagogía que dialogue con esta condición humana? La educación, en consecuencia, debe trascender la mera transmisión de datos hacia la cabeza de un receptor pasivo y convertirse en una experiencia somática, afectiva y situada. En este punto, la pedagogía y la epistemología dejan de ser marcos neutrales para revelarse como campos de disputa política: son herramientas que, según su orientación, pueden perpetuar o subvertir las lógicas de dominación. En este terreno, los afectos adquieren un papel fundamental.

Para comprender la dimensión política de estos afectos que Planella reivindica, resulta clave la obra de la psicoanalista y teórica brasileña Suely Rolnik. En *Esferas de la insurrección*, la autora introduce una distinción esclarecedora:

> En cuanto al afecto, a este no debe confundírselo con la afección, el cariño o la ternura, que corresponden al sentido usual de esa palabra en las lenguas latinas. Sucede que no se trata aquí de una emoción psicológica, sino de una "emoción vital", que puede ser contemplada en estas lenguas mediante el sentido del verbo *afectar*: tocar, perturbar, sacudir, alcanzar; sentido que, sin embargo, no se usa en su forma sustantivada. (2019, p. 47)

En este mismo registro, puede decirse que, en nuestra condición de seres vivos, estamos atravesados, constituidos por lo que Rolnik denomina en su libro *flujo vital*: el movimiento continuo y relacional de las fuerzas que componen lo vivo, cuyas relaciones siempre cambiantes configuran las formas del mundo. Este flujo vital es la dinámica misma cambiante del mundo, que no es estático, que se transforma constantemente. Frente a este mundo se manifiestan las fuerzas, que no se encuentran en el interior del sujeto como tal: se encuentran en el contacto, en el encuentro. De ahí que actúen de manera simultánea sobre todos los cuerpos. Estas fuerzas aumentan o disminuyen potencias; no son psicológicas, sino materiales, relacionales;

el cuerpo las percibe, las aprehende, y en esa relación, en esas fuerzas que nos atraviesan, encontramos los afectos. Cuando el mar toca nuestros pies, cuando Ulises llora de amor al divisar su Ítaca, esa experiencia no pertenece al "yo", sino al campo de relaciones que atraviesa los cuerpos.

Las percepciones subjetivas, entendidas como modulaciones de esa fuerza, resuenan directamente con la propuesta micropolítica: un proceso de potenciación de la vida en el que la reapropiación de los lenguajes —narrativo, visual, gestual, existencial— abre la posibilidad de experimentar y expresar mundos en estado naciente, en un estado sensible. El campo de las acciones micropolíticas aparece, entonces, como el terreno donde los afectos, más allá de lo psicológico, se vuelven condición de posibilidad para la creación sensible (Rolnik, 2018). Esta perspectiva se contrapone a la lógica contemporánea que explota nuestra fuerza de trabajo, coloniza nuestro deseo y subjetividad, moldea nuestros cuerpos y afectos al servicio de una única racionalidad.

Frente a esta lógica desensibilizante de la educación, la propuesta de Suely Rolnik de una *insurrección de los afectos* como acto de resistencia micropolítica se revela como un marco teórico urgente y potente. Pero ¿qué reverberaciones tiene este llamado a la insurrección sensible en el ámbito específico de la educación en museos? ¿Puede entenderse la mediación como un campo micropolítico de los afectos?

Lejos de constituir una mera analogía, esta perspectiva implica un acto de potencia en el espacio museal: lo despoja de su rol tradicional de contenedor de objetos para transformarlo en un campo de experimentación sensible, un territorio liminar donde, mediante la mediación, se pueden activar y ensayar otras formas de sentir, percibir y, en última instancia, habitar el mundo. La pedagogía museal, en este sentido, debe operar en ese nivel micropolítico, en la epidermis de los encuentros, promoviendo que los visitantes reconozcan su cuerpo como territorio de inscripción de fuerzas y afectos, donde las diferentes realidades y contextos sociales y culturales han moldeado sus modos de sentir, ver y percibir.

En este punto de intersección de lo político, lo pedagógico y lo afectivo, la reflexión de bell hooks resulta fundamental. La autora recuerda con agudeza que "como comunidad del aula, nuestra capacidad de generar entusiasmo se ve profundamente afectada por nuestro interés mutuo, por escuchar las

voces de los demás y por reconocer la presencia de los demás"[30] (1994, p. 8, traducción propia). Trasladar este principio al museo implica asumir que la mediación no puede agotarse en la exposición unidireccional de contenidos; su desafío es, precisamente, habilitar un terreno fértil de encuentro en el que presencias múltiples —desde un público especializado hasta visitantes primerizos de comunidades diversas— se afecten, escuchen y reconozcan mutuamente, pero no como presencias pasivas, sino como presencias cocreadoras de la experiencia.

La autora insiste, además, en que este reconocimiento debe ser activo y práctico: "cualquier pedagogía radical debe insistir en que se reconozca la presencia de todos. Esta insistencia no puede simplemente enunciarse. Debe demostrarse mediante prácticas pedagógicas"[31] (1994, p. 8, traducción propia). Para la mediación cultural, esto implica un salto cualitativo, trascender el discurso de lo participativo para construir dinámicas y dispositivos concretos en los que cada voz y cada cuerpo tengan la posibilidad real de afectar y transformar la experiencia colectiva.

El mediador o la mediadora, entonces, en lugar de ocupar el lugar exclusivo del saber experto y unidireccional, debe encarnar lo que hooks formula como principio ético: "el profesor debe valorar genuinamente la presencia de todos. Debe haber un reconocimiento continuo de que todos influyen en la dinámica del aula, que todos contribuyen. Estas contribuciones son recursos"[32] (1994, p. 8, traducción propia). El saber, en consecuencia, se descentraliza y se entiende como un ecosistema de conocimientos distribuidos. La mediación recoge las experiencias que las imágenes suscitan en el público que las percibe, así como las lecturas que hace de ellas, y las pone en diálogo directo tanto con la obra como con la investigación previa realizada por el mediador, y también con las interpretaciones de los demás participantes.

30 "As a classroom community, our capacity to generate excitement is deeply affected by our interest in one another, in hearing one another's voices, in recognizing one another's presence".

31 "Any radical pedagogy must insist that everyone's presence is acknowledged. That insistence cannot be simply stated. It has to be demonstrated through pedagogical practices".

32 "The professor must genuinely value everyone's presence. There must be an ongoing recognition that everyone influences the classroom dynamic, that everyone con tributes. These contributions are resources".

De esta forma, el museo deja de ser un templo del saber consagrado y se perfila como un entorno profundamente democrático, un laboratorio social en el que la mediación activa la responsabilidad compartida de contribuir al sentido de lo que se experimenta. En palabras de hooks (1994), "convertir el aula —las salas del museo, en este caso— en un entorno democrático donde todos sientan la responsabilidad de contribuir es un objetivo central de la pedagogía transformadora"[33] (p. 34, traducción propia). La "insurrección de los afectos" de Rolnik encuentra aquí un correlato práctico y tangible: la pedagogía museal se erige como un ejercicio de redistribución política de la voz y de la sensibilidad, pues cuestiona qué se puede decir, qué se puede sentir y quién está legitimado para hacerlo dentro de sus muros.

Por ello, educar desde los museos requiere —como afirma hooks (1994)— "desafiar y cambiar la forma en que todos piensan sobre el proceso pedagógico"[34] (p. 144, traducción propia). Esto va mucho más allá de la mera inclusión cuantitativa de tipos de público: exige un desmontaje crítico de las jerarquías de saberes (el académico versus el popular, el experto versus el experiencial), la apertura del espacio a experiencias que cuestionen de manera integral tanto a los cuerpos como los discursos, y asumir que la mediación es un campo de fuerza en el que se disputa, micropolíticamente, la posibilidad misma de pensar y sentir de otro modo.

Finalmente, hooks aporta una clave fundamental sobre el uso de la voz que trasciende lo anecdótico: "usar la voz no es solo el acto de contar la propia experiencia. Es usar esa narración estratégicamente: usar la voz para poder hablar también libremente sobre otros temas"[35] (1994, p. 148, traducción propia). Esta dimensión estratégica y emancipadora resuena profundamente con la práctica del mediador. Su rol no se limita a ser un transmisor neutral de información, sino que encarna la posibilidad de articular experiencias fuera de lo que se está mediando, tejer narrativas y poner en circulación relatos que expandan el horizonte de lo decible y lo sensible. La voz del mediador,

33 "Making the classroom a democratic setting where everyone feels a responsibility to contribute is a central goal of transformative pedagogy".

34 "We have to challenge and change the way everyone thinks about pedagogical process".

35 "Coming to voice is not just the act of telling one's experience. It is using that telling strategically - to come to voice so that you can also speak freely about other subjects".

en diálogo constante y genuino con la de los visitantes, se convierte así en un verdadero dispositivo micropolítico de libertad: el motor práctico de esa anhelada insurrección de los afectos.

Finalmente, cabe resaltar que varias de las ideas que hemos retomado hasta ahora resuenan con las *epistemologías del sur* propuestas por De Sousa Santos. En primer lugar, su defensa de la pluralidad del conocimiento y la experiencia de aprender desde saberes diversos más allá de la razón instrumental: "Esa credibilidad contextual debe ser considerada suficiente para que el saber en cuestión tenga legitimidad a la hora de participar en debates epistemológicos con otros saberes, sobre todo, con el saber científico" (2015, p. 114). En este marco, y en segundo lugar, plantea la idea de una sociología de las ausencias, según la cual no existe una ignorancia ni un saber generales: "Toda ignorancia es ignorante de un cierto saber y todo saber es la superación de una ignorancia particular" (2015, p. 114). Este planteamiento resulta fundamental, pues valida los conocimientos que se aprenden mediante la experiencia o la tradición popular y sensible, y reconoce su lugar en el horizonte de lo cognoscible.

Esto implica que

> El aprendizaje de determinados saberes puede implicar el olvido de otros y, en última instancia, la ignorancia de estos. En otras palabras, en una ecología de los saberes, la ignorancia no es necesariamente un estadio inicial o un punto de partida. Podrá ser el resultado del olvido o el desaprendizaje implícitos en un proceso de aprendizaje recíproco a través del cual se consigue la interdependencia. (De Sousa Santos, 2015, p. 114)

Este proceso es crucial para desarrollar una actitud crítica frente a lo que se aprende, pero también a lo que se olvida. De este modo, la ignorancia deja de ser una descalificación o una condición previa al conocimiento, ya que "La utopía del Interconocimiento consiste en aprender nuevos y extraños saberes sin necesariamente tener que omitir los anteriores y propios. Es esta la idea de prudencia que subyace a la ecología de los saberes" (De Sousa Santos, 2015, p. 114). No obstante, es importante aclarar que esta ecología del saber no es una relativización absoluta del conocimiento. No se trata de sostener que todo sea válido en todos los contextos, sino de reconocer que

todos los saberes merecen ser considerados, aunque no necesariamente tengan la misma validez en cualquier circunstancia. En palabras del propio De Sousa Santos, se trata de "crear una nueva forma de relación entre el conocimiento científico y otras formas de conocimiento" (2015, p. 116).

En este sentido, las "epistemologías del sur", y en particular, el concepto *ecologías del saber*, dialogan estrechamente con los planteamientos sobre el sentir y los afectos. La negación de la idea de que el ser humano es una *tabula rasa* sobre la que se vierten conocimientos, y la comprensión de que el estado de ignorancia no constituye el punto de partida, sino que los saberes se alojan y se aprenden en la totalidad del ser carnal, sensible, político, contextual, permiten pensar una epistemología más democrática y plural, en sintonía con las emociones y conocimientos de los pueblos latinoamericanos. El museo, por medio de la mediación, se configura entonces como un espacio de confianza, un generador de encuentros y un laboratorio de conocimientos plurales y emancipadores.

Como Tiresias y Ulises, también quienes frecuentamos y mediamos en los museos emprendemos una travesía incierta, llena de cantos que buscan seducirnos, desvíos que pretenden capturarnos y tempestades que amenazan con hundirnos en la repetición de lo mismo. Pero, a diferencia de lo que le ocurre al héroe homérico, nuestro viaje no se orienta hacia una Ítaca fija, predestinada, sino hacia un horizonte siempre móvil, tejido en el encuentro con los otros y con nosotros mismos. Las "insurrecciones" nos revelan, como el viento que hincha nuestras velas, una fuerza vital que desborda los muros de piedra del museo y lo transforma en un espacio poroso, vivo, donde los cuerpos se reconocen como territorios de inscripción y resonancia.

Los viajeros intrépidos nos recuerdan que en ese viaje nadie navega en soledad: cada voz, cada gesto, cada mirada son remos compartidos que hacen avanzar la barca común, y solo en la escucha mutua se funda la posibilidad de un mar democrático, de unas aguas más apacibles. La multiplicidad de destinos en el mundo nos recuerda con humildad lo mucho que ignoramos, y el camino recorrido nos muestra lo mucho que hemos aprendido. Las corrientes se cruzan en el océano para mostrarnos con prudencia que lo más importante consiste en aprender a navegar entre ellas, sin pretender nunca poseerlas del todo, como se jactan falsamente otras criaturas.

Así, los modos tiresianos afectivos de la mediación se convierten en una forma de viaje, sin una ruta previamente trazada, en una deriva sensible en la que lo pedagógico, lo político y lo afectivo se entrelazan en cada encuentro. El museo deja de ser un templo del saber para convertirse en un puerto en movimiento, un lugar de partida y de regreso, de llegada y de despedida, donde los relatos se enredan y desenredan como redes de pescadores que lanzamos al mar de lo posible.

Quizás esa sea nuestra Ítaca: no un destino final, sino la experiencia compartida de navegar juntos, de abrirnos a lo inesperado, de resistir las fuerzas que buscan reducirnos a espectadores mudos, y de afirmar, en cambio, la potencia creadora de nuestros cuerpos y voces. En la pedagogía museal, como en *La Odisea*, lo esencial no es llegar, sino el modo en que nos dejamos transformar por el viaje.



Dialogantes de Pérgamo, Museo de Pérgamo, Berlín. Fotografía de Patricia Triana, 2019.

La condición de la mediación: reflexiones sobre las características y los fenómenos transversales de la mediación en Bogotá

En ocasiones, los marcos analíticos no emergen únicamente de la lectura solitaria de densos volúmenes, sino de voces amigas cuyas palabras, sembradas en tierra fértil, germinan con el paso del tiempo. Así llegó a nosotros el pensamiento de la filósofa Hannah Arendt:[36] a partir de la experiencia misma de la escucha.

Ocurrió en 2012, durante una ponencia inolvidable de nuestra tutora de investigación Patricia Triana y su colega William Vázquez en el espacio El Parqueadero, del Museo de Arte Miguel Urrutia. En aquel encuentro —parte del proyecto investigativo "Gestaltung: laboratorio interdisciplinar de pensamiento/acción sobre la forma"[37]— nos revelaron que la *forma* no se reduce al contorno físico de las cosas, sino que constituye una entidad viva, cargada de memoria histórica.

Disertaron en torno a la imagen metafórica de un vestigio antiguo: los dialogantes de Pérgamo. Nos recordaron que, aunque hoy contemplemos una escultura estática, en su origen hubo pulsión de vida, esfuerzo y palabra. Nos invitaron a examinar el arte —y la existencia misma— a través del prisma que Arendt denominó la *vita activa*: *la labor, el trabajo y la acción*.

36 Hannah Arendt (1906-1975) fue una filósofa alemana-estadounidense cuya obra se centró en la defensa de la libertad política y el análisis de las amenazas a la condición humana. En su obra *La condición humana* (1958) introdujo el concepto de *vita activa*, y argumentó que la plenitud del individuo solo se alcanza en la "acción": el acto de interactuar y deliberar con otros en una esfera pública compartida, fuera de la vida privada o laboral. Su pensamiento alcanzó un punto cumbre con *Eichmann en Jerusalén* (1963), donde acuñó el célebre concepto "la banalidad del mal". Arendt observó que los crímenes masivos pueden ser cometidos por personas comunes que simplemente renuncian a su capacidad de pensar y juzgar, limitándose a obedecer órdenes. Su legado es una invitación permanente a ejercer el pensamiento crítico como la principal herramienta de resistencia frente a cualquier forma de dominio absoluto.

37 El proyecto "Gestaltung: laboratorio transdisciplinar de pensamiento-acción sobre la forma" fue un laboratorio de investigación-creación desarrollado entre septiembre y octubre de 2013 en El Parqueadero, espacio ubicado en el primer piso del Museo de Arte Miguel Urrutia. Concebido por Ana Cristina Ayala Romero, Rubén Alfonso González Ángel y David Guarnizo, el proyecto propuso una serie de actividades y ponencias con profesionales de las ciencias y las artes, entre ellos, Patricia Triana, William Vásquez, Víctor Laignelet, Fernando Zalamea Traba, Roberto García y Jorge Hernán Toro.

Advirtieron sobre el desequilibrio contemporáneo, cuando a menudo olvidamos lo esencial por perseguir lo productivo. Por ello, extendemos una invitación a la/el lectora/or para observar la mediación museal, no como una tarea operativa más, sino a través de estas tres dimensiones, con el fin de redescubrir su genuino valor humano.

El presente análisis se ha gestado a partir de la escucha atenta a lo largo de las once entrevistas realizadas a las/los veinticuatro mediadoras/es de museos en Bogotá, así como de las diez sesiones de diálogo reflexivo con los equipos educativos de los espacios donde tuvieron lugar las exposiciones abordadas. Para nosotras/os, esa acción de escuchar constituye el eje fundamental de este libro y la columna vertebral que sostiene nuestros planteamientos.

La arquitectura conceptual de Hannah Arendt se presenta, entonces, como una herramienta sensible para comprender, percibir y sentir aquello que *auscultamos* a lo largo de esta investigación:

I. La mediación como labor

En la arquitectura de Arendt, la *labor* corresponde al proceso biológico y cíclico de la vida. Es efímera y no deja monumentos, pero es indispensable. Patricia[38] y William[39] ilustraban esto con los templos japoneses de madera que, tras 1300 años, siguen en pie no por la eternidad del material, sino por la voluntad de generaciones que han cuidado, limpiado y reparado la estructura.

38 Clara Patricia Triana Morales es arquitecta, docente e investigadora, con maestría en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad por la Universidad Nacional de Colombia. Actualmente cursa el doctorado en Ciencias Sociales y Humanidades en la Universidad Nacional de la Patagonia Austral. Es profesora en la maestría en Educación Artística en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, y directora del Colegio Integrado Campestre Colombia Hoy, en Facatativá. Su investigación se centra en los aspectos metodológicos de las prácticas artísticas y pedagógicas.

39 William Vásquez Rodríguez es doctor en Conocimiento y Cultura en América Latina por el Instituto de Pensamiento y Cultura en América Latina (Ipecal), dirigido por Estela Beatriz Quintar. Profesor titular de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia y coordinador de la maestría en Educación Artística, es maestro en Artes Plásticas, diseñador industrial y magíster en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura por la Universidad Nacional de Colombia. Sus intereses académicos y profesionales se orientan hacia el diseño de experiencias y los aspectos metodológicos de la investigación social aplicada a las artes. Sus publicaciones abordan procesos históricos como la formación de artistas en Colombia durante el siglo XIX, así como el análisis crítico de la construcción y el reconocimiento de estos en América Latina.

En nuestras entrevistas escuchamos el eco de esta labor en la voz de los mediadores de Bogotá. La mediación es una "pedagogía del mantenimiento". Al igual que el cuidado del hogar o la crianza —la labor por excelencia—, el acto de mediar a menudo no deja una huella física tangible. Una vez el grupo se marcha, el silencio retorna. Pero sin esa labor constante de acogida y sostenimiento, el museo se convertiría en un depósito inerte. La mediación es la fuerza vital, humilde y cotidiana; es el latido constante que mantiene vivas las instituciones culturales.

II. La mediación como trabajo

Pero no todo es efímero: los seres humanos también necesitamos cosas que duren, que nos den un lugar seguro en el mundo. A esto, Arendt lo llama *trabajo*. Esto es lo que hace el carpintero cuando construye una mesa o el artista cuando talla una piedra para que atraviese los siglos.

El trabajo crea el mundo artificial que nos rodea y nos protege. En su ponencia, Patricia y William nos recordaban que el peligro está en que hoy todo se ha vuelto trabajo: a veces creemos que si algo no produce un resultado tangible o una utilidad inmediata, no vale la pena.

En la mediación también hay trabajo. Si los dialogantes de Pérgamo son piedra tallada para resistir el tiempo, en el museo el "trabajo" se manifiesta en las estructuras educativas, los guiones y los materiales didácticos que diseñamos. El trabajo toma forma cuando creamos las herramientas educativas, cuando preparamos el guion, cuando construimos el "mobiliario" pedagógico que permitirá a la gente sentir que tiene un lugar en el museo.

III. La mediación como acción

Aquí llegamos a la parte más emocionante. ¿Qué pasaría si pensáramos la forma como producto del pensamiento y la palabra? Nos hablaron de los dialogantes de Pérgamo no como piedras frías, sino como una conversación congelada en el tiempo.

La *acción*, para Arendt, es lo que pasa *entre* las personas; es el momento en que nos encontramos con el otro sin objetos de por medio, solo con nuestra voz y nuestra presencia; es el espacio de la libertad. Y siguiendo lo que los maestros nos decían que "dondequiera que aparecieran dos griegos hablando, volvía a aparecer Grecia".

La mediación es, en su esencia más pura, *acción*. Es ese momento mágico en el que el/la mediador/a y el visitante conversan y, de repente, la obra de arte deja de ser un objeto mudo y empieza a "hablar". Esto es lo que, en última instancia, buscamos entender y defender: la mediación es acción y creación de un "espacio de aparición". Es el momento en que mediador y visitante se encuentran y, mediante la palabra viva, mediante la auscultación mutua, inauguran algo nuevo (la *natalidad*). Y en este intercambio nos revelamos quiénes somos y el museo deja de ser un edificio para convertirse en un ágora.

IV. La mediación entre lo íntimo y lo público

Para Arendt, la noción de *lo privado* posee una cualidad protectora esencial: es el resguardo del hogar, la intimidad necesaria donde la vida se nutre y descansa. Es esa "oscuridad fértil" donde germinan nuestros pensamientos y afectos antes de estar listos para ser revelados y compartidos. Lo *público*, en contraposición, es sinónimo del *mundo común*, de la misma forma que los dialogantes de Pérgamo, una piedra —materia "ablandada y moldeada"— puesta allí no solo para ser contemplada, sino específicamente "para hablar ante ella", es el objeto que convoca y sostiene la conversación. Sin esa piedra en el centro, los dialogantes permanecerían dispersos; y sin dialogantes ni piedra no existiría un espacio de aparición: no habría museos, no habría eso que llamamos *cultura* y *arte*.

* * *

Las reflexiones que integran esta última sección no aspiran a clausurar la discusión en torno a la mediación; por el contrario, buscan abrirla hacia nuevas miradas y horizontes. Nuestro propósito más genuino es que usted, lectora o lector, extienda el pensamiento sobre la mediación más allá de los límites de estas páginas.

Deseamos que estas palabras se tiendan como un puente para que, la próxima vez que se encuentre frente a una/un mediadora/or en un museo o espacio de arte —sea en Bogotá o en cualquier latitud— pueda reconocer en su gesto la complejidad de la condición humana:

Alguien que cuida la vida (labor),
que construye sentido (trabajo)

y que, valientemente,
lo invita a la libertad del diálogo (acción).

La labor de mediación

Una labor en clave epistemológica: la dimensión corporal en la mediación

Uno de los motores fundamentales que impulsaron esta investigación fue la necesidad de indagar en la relación existente entre quien media en un museo y el conocimiento. Específicamente, buscábamos dilucidar si esta labor generaba saberes propios y, de ser así, qué morfología adoptaban.

Analizando las entrevistas y los fundamentos teóricos recopilados hallamos que el vínculo indisoluble entre la/el mediadora/or y el conocimiento es *el cuerpo*, un cuerpo que no opera como un añadido decorativo ni como un simple "vehículo" para transportar discursos curatoriales, sino como el *territorio vivo donde se produce, se encarna y se transforma el conocimiento que las instituciones culturales y patrimoniales ponen en circulación.*

Esta dimensión corporal emerge constantemente en las experiencias de las/los mediadoras/es, no solo como una inquietud latente, sino como una realidad ineludible. Ya sea como materia prima de trabajo, lugar de enunciación o dispositivo sensible, las diversas posiciones sobre el cuerpo fracturan la pretensión de separar radicalmente razón y sensibilidad. Partimos de la premisa de que la/el mediadora/or no transmite un saber abstracto, aséptico y distante de la condición humana, sino que, por el contrario, produce y transforma un *conocimiento encarnado*, atravesado por la vulnerabilidad, los gestos involuntarios, el nerviosismo y los temores, tal como se evidenció en los testimonios de William Alfonso López y Constanza Toquica.

La hegemonía del saber abstracto, divorciado de la sensibilidad, responde a una problemática arraigada en la tradición occidental-europea que abordamos en los antecedentes históricos. En este esquema dicotómico, los sentimientos y el pensamiento se asumen escindidos, y se aloja simbólicamente la razón en el cerebro, los sentimientos en el corazón y las pasiones en el cuerpo. Históricamente, el cuerpo fue también asociado al pecado —objeto de mortificación cristiana—, lo cual otorgaba a

esta separación un matiz religioso y político orientado al control de los "vehículos del alma".[40] A esto se suma un lugar común que, aunque no detallado en los antecedentes, resulta vital reconocer: la tendencia histórica a localizar los sentimientos y las pasiones desbordadas en aquellos cuerpos catalogados como femeninos, restándoles autoridad intelectual.

Este marco de pensamiento fragmentó al ser humano y permitió que el cuerpo, como señala Planella en su análisis sobre el "ciclo de positividad", se vea atravesado por dinámicas de poder que lo domestican y normalizan, y que dictaminan cuáles cuerpos son aceptables, productivos y visibles, y cuáles deben corregirse o invisibilizarse. Así arribamos a la potente figura de la "cabeza que rueda" planteada por Eduardo Galeano. Desprendida de todo cuerpo, esta cabeza errante evidencia la persistencia de la dicotomía razón/cuerpo y nos llama a cuestionar las formas de aprendizaje y la posibilidad de construir conocimiento más allá de la razón instrumental que configuró las instituciones modernas.

En esta investigación concebimos a la/el mediadora/or fuera de este marco limitante, pues reconocemos que su rol tiene la potencia de desarrollar formas de aprendizaje que trascienden la vieja dualidad. En rechazo a esa escisión, reconocemos y conferimos un lugar preponderante a su *sensibilidad*.

Esa centralidad se hará patente cuando, al participar en las mediaciones, el visitante pueda percibir que la experiencia en la institución cultural no es liderada por "cabezas que ruedan ajenas a sus cuerpos", sino por sujetos corporizados que se vinculan con el espacio a través del movimiento, del conocimiento que encarnan y de la construcción de significados mediada por la *propiocepción* durante la visita. Sin considerar estas condiciones físicas y sensibles, sería imposible comprender cómo el contenido curatorial se transforma al ser encontrado por los visitantes, y que en ese proceso detona finalmente los procesos educativos vivos que acontecen en los museos e instituciones culturales.

40 "El Antiguo Testamento, que, a diferencia de la antigüedad clásica, sostiene que la vida es sagrada y, por lo tanto, ni la muerte ni la labor son un mal (y menos aún un argumento contra la vida), muestra en las historias de los patriarcas la despreocupación de éstos por la muerte, su no necesidad de inmortalidad individual y terrena, ni de seguridad en la eternidad de su alma, y cómo la muerte les llegaba bajo el familiar aspecto de sereno, nocturno y tranquilo descanso a una 'edad avanzada y cargados de años'" (Arendt, 2009, p. 118).

Ahora bien, cuando la institución impone una disciplina férrea —manifestada, entre otras formas, en la precarización laboral y el agotamiento físico que vulnera la salud—, el control reduce a la/el mediadora/or a un cuerpo sometido tanto a la necesidad biológica como a la fatiga que produce una labor repetitiva.[41] Ese mismo cuerpo deviene, además, objeto de corrección mediante guiones rígidos y protocolos estandarizados que pretenden convertir la mediación en un producto manufacturado, uniforme y predecible.

No obstante, constatamos que la mayoría de los museos con los que dialogamos desafían esta lógica, pues propician espacios que permiten la emergencia de la voz y la expresión singular de cada mediadora y mediador. Sin embargo, no todas las instituciones adoptan esta apertura. Un museo señaló explícitamente la realización de sesiones regulares y "sorpresas" destinadas a la "corrección de la voz, la postura e incluso del lenguaje empleado". Otra institución, adoptando un posicionamiento ideológico más radical, prohibió el uso del lenguaje inclusivo en las actividades educativas y censuró términos como "revolución", "protesta" y otros vocablos de carga semántica similar, y no solo en las mediaciones, sino también en exposiciones que incluyeran esos temas.

En contrapunto a una "pedagogía anestesiada", como sostiene Planella, la mediación en museos y espacios culturales se erige como una respuesta ante aquellas pedagogías centradas en la clasificación, la cuantificación y el control de los sujetos —especialmente de aquellos situados en los márgenes—. Es una práctica que, desde una posición epistemológicamente periférica, produce y transforma el conocimiento. Esto sucede porque la verdadera potencia del cuerpo en la mediación no reside en su docilidad disciplinada, sino en su *capacidad de resistir* esa corrección para convertirse en *agente de acción*. Allí, el manejo de la voz y la presencia física permiten la "revelación del agente" en la esfera pública, lo que transforma la visita en un acto de libertad humana y no en una mera ejecución técnica.

41 "Precisamente éste es el caso del laborar, actividad en la que el hombre no está junto con el mundo ni con los demás, sino solo con su cuerpo, frente a la desnuda necesidad de mantenerse vivo" (Arendt, 2009, p. 235).

Bajo esta luz, el cuerpo en la mediación no es un instrumento abstracto: es un territorio singular marcado por gestos involuntarios, por inseguridades y por la necesidad individual de asimilar el espacio, tal como evidencian las entrevistas. Este *cuerpo individualizado*[42] implica que la/el mediadora/or inicie un trayecto de *autoconocimiento* sobre su propia voz, su postura, el ritmo al caminar por la sala, el uso de las manos y la gestión de la proximidad con el grupo. Este conocimiento constituye un *saber táctico* que no se adquiere en los manuales teóricos para "cabezas rodantes", sino que se forja en la fricción viva entre la sensibilidad de quien media y la de los otros participantes en el interior de las salas.

Por esta razón, resulta vital indagar en la experiencia situada de exmediadoras/es y mediadoras/es en ejercicio. Esa fricción que acontece en las exposiciones obliga a que ese sujeto —con sus particularidades, retos y destrezas— aprenda a leer y gestionar su cuerpo a partir de su relación con el público. Bien sea mediante una *experiencia heredada*[43] de colegas experimentadas/os o por intuición propia, la/el mediadora/or aprende —si asume una actitud de autoconocimiento— cuándo acercarse y cuándo tomar distancia, cuándo movilizar los cuerpos de los visitantes, cuándo sostener un silencio tenso o cuándo lanzar una pregunta que desacomode o proteja al otro.

Este saber sobre la propia corporalidad deviene, en última instancia, en un conocimiento para sí. Gracias a la labor que desempeña, la/el mediadora/or capitaliza un saber práctico que impacta directamente la experiencia de las/los otras/os dentro de museos e instituciones culturales.

42 **Nota para futuros/as investigadores/as:** Existe también una teoría en la que el cuerpo es plástico y se moldea al relacionarse con otros seres (humanos y no humanos). Esto haría que el cuerpo no fuese un fenómeno individualizado, sino colectivo y atravesado por fuerzas exteriores a cada ser. Parte de estas fuerzas externas pueden verse en las "fricciones" entre unos y otros, pero cabe resaltar que aún habría que ahondar más antes de desarrollar la idea con miras a lograr algo más conclusivo.

43 Dicha "herencia de experiencia" aparece también en los procesos de formación narrados por mediadores de generaciones anteriores. Grupos de estudio como el de Beatriz González crearon un lugar para la afinación de las herramientas de atención al público a partir de la experiencia de educadores más experimentados, que podían ir más allá de la formación histórica y conceptual que la artista daba. En esos espacios, antiguos profesionales aprendieron a "leer" grupos de visitantes, a controlar el espacio en la sala de exposición, a sostener silencios difíciles y a formular preguntas que realmente abrieran una conversación con el público.

Basta observar cuántos han logrado trascender ciertas barreras en la interacción social y desarrollar habilidades de oratoria que les han permitido afrontar nuevos desafíos vitales y profesionales.

Ahora bien, ese mismo cuerpo individualizado constituye también un *lugar de enunciación*. Procuramos no hablar del cuerpo de la/el mediadora/or en abstracto, sino referirnos a un cuerpo que experimenta el mundo de manera diferenciada según su género, clase, etnia, el barrio donde habita y sus trayectorias educativas y afectivas. Esto resulta palpable al realizar mediaciones con diversos agentes: no es lo mismo enunciarse socioculturalmente desde la periferia de la capital que desde su centro político y económico, como tampoco lo es hacerlo desde el cuerpo de una mujer o desde el de un hombre.

La mediación no borra esas marcas particulares; por el contrario, las pone en juego. Al activar una exposición, la práctica deja de versar únicamente sobre el objeto artístico o patrimonial, o sobre las narrativas institucionales: se transforma en una experiencia atravesada por la subjetividad de la/el mediadora/or: por su cuerpo, sus memorias sociales, sus tensiones ideológicas y las desigualdades económicas que le atraviesan.

¿Serán estas subjetividades los "otros lugares" mencionados en el *Manifiesto de la mediación líquida*?[44] Estamos convencidas/os de que sí, aun cuando el manifiesto conserve la ambigüedad sugestiva necesaria para la interpretación abierta. Si asumimos estos lugares como parte de la forma en que la mediación produce y transforma saber, logramos situar esta labor fuera de la tradición hegemónica y eurocéntrica de siglos pasados. Al incorporar el cuerpo en el proceso de producción de conocimiento, lo convertimos en criterio de lectura de la realidad: *el cuerpo escucha, se tensa ante lo que le disuena, se agota tras escuchar historias dolorosas, se entusiasma con conversaciones vitales y se defiende cuando su territorio o identidad son atacados por el prejuicio.*

En este punto resuena con fuerza lo planteado páginas atrás en la sección "El llanto de Ulises": el héroe moderno, idealizado por el neoclasicismo europeo, es una figura que intenta domar su cuerpo y sus pasiones para mantenerse fiel a la razón, atándose al mástil para no sucumbir

44 M. Castro, comunicación personal, 29 de agosto de 2025.

al canto. Sin embargo, el instante en que Ulises llora, desestabiliza ese modelo: nos recuerda que la razón *se vuelve más poderosa cuanto más se deja acompañar por el corazón*.

Por ello, apostamos por asumir la posición de Tiresias: ciego ante la superficie de las cosas, pero profundamente sensible a la esencia del mundo. Esta figura encarna cómo un cuerpo singular —vulnerable pero perceptivo— puede servir de guía para que dejemos atrás la rigidez del "hombre moderno" y nos reconozcamos como sujetos verdaderamente contemporáneos. Con una guía adecuada, cualquier persona puede permitirse el llanto y recoger así, simbólicamente, aquella "cabeza que rodaba" para devolverla, al fin, a su cuerpo.

No se trata de renunciar a la razón analítica, sino de comprender que esta se potencia cuando incorpora la dimensión corporal de la experiencia. La mediación se sitúa justamente en ese umbral, como una práctica que reivindica formas de conocimiento en las que el cuerpo y su vulnerabilidad no son defectos de la razón, sino condiciones necesarias para proponer preguntas profundas sobre el mundo que nos ha correspondido vivir.

Una labor política: las emociones y los afectos en la mediación

Como hemos constatado, en la mediación el cuerpo de la/el mediadora/or no opera como un mero vehículo de transmisión de información. Este cuerpo funciona como una *caja de resonancia* donde se libran las batallas más intensas de la condición humana. Esta realidad se hizo patente en la escucha atenta a las instituciones y a sus equipos, donde fue constante la mención de una densa carga afectiva, producto de absorber las historias dolorosas, las tensiones y las complejas situaciones que viven los visitantes. Ese desgaste no es únicamente físico, sino profundamente emocional.

En las entrevistas realizadas, los relatos mostraron una y otra vez que las emociones constituyen un *espacio común de afectación*. Sin ese sustrato sensible compartido, la mediación sencillamente no acontece; o al menos, no de una manera significativa para quien media ni para el público. Los casos analizados en los distintos capítulos dan fe de ello.

En exposiciones como "El vuelo de El Mochuelo", en el Museo Nacional de Colombia, que sitúa en el centro la voz de las comunidades de los Montes de María, la/el mediadora/or facilita que el dolor deje de ser una

experiencia muda y aislada —relegada a la esfera privada— para convertirse en un relato compartido y público. Por otro lado, en la muestra "Sembrar la duda", en el MAMU, la vergüenza que emergía al reconocer los propios prejuicios frente a los temas indígenas funcionó como el punto de partida para detonar preguntas políticas y éticas urgentes.

En todos estos escenarios, las emociones no ocupan un lugar marginal ni accesorio. Por el contrario, son el *medio* en el que se tejen los vínculos entre obra, institución, mediadores y público. Estos vínculos nos llevan a afirmar que la mediación no elimina los sentimientos, sino que nos empuja a reconocer que esta práctica no es un mero "servicio educativo". Así, la mediación se revela como una forma de labor profundamente atravesada por *afectos y emociones políticas*.

Esta constatación nos conduce a una interrogante esencial: *¿son las emociones políticas?* Creemos que existe espacio para una respuesta afirmativa. No solo porque pueden activar adhesión a proyectos ideológicos —como propone Martha Nussbaum al analizar cómo el miedo, la compasión o la indignación son modulados por los regímenes políticos—, sino también porque, como sostiene Sara Ahmed, "las emociones operan como fuerzas de contacto que nos adhieren a otros y al mundo" (Ahmed, 2015, p. 24).

Las emociones políticas orientan la atención, definen quién o qué es percibido como cercano o amenazante, quién o qué merece ser cuidado y/o ser descartado. Y esta orientación, en el contexto de la mediación, se traduce en decisiones concretas tales como qué relatos se priorizan, qué voces se legitiman, qué incomodidades se acogen y cuáles se neutralizan, e incluso, cómo se conforman los equipos de mediación y cómo se cumple con las cuotas de diversidad e inclusión contemporáneas, tan populares hoy en día.

Cabe resaltar que, aunque a lo largo del proyecto emerge una relación evidente entre emociones y conocimiento, aquí optamos por enfatizar la dimensión política debido a su capacidad para devenir en *acción concreta*. El origen mismo de este texto lo confirma: nace de emociones que han cobrado un matiz político en la experiencia de quienes mediamos y ahora escribimos este libro.

Nuestra investigación parte de evocar con cariño las alegrías que deja este oficio, aquello que nos impulsa a dedicar nuestra vida a los

museos. Pero también sentimos *frustración* cuando la mediación se nos ha presentado como un trampolín para algo mejor, y no como una labor valiosa en sí misma. Evocamos la *rabia* compartida por tantos profesionales al ver nuestros derechos laborales sistemáticamente vulnerados en el campo cultural. Nos atraviesa la *tristeza* al percibir ese techo de cristal que empuja a abandonar la mediación para poder "avanzar" en la carrera (o en la vida). Y emerge la *indignación* al conocer casos en que algún colega ha usado su posición de poder para ridiculizar o engañar a los visitantes bajo la excusa de una supuesta "pulsión artística".[45] Este conjunto de emociones no permanece en el plano íntimo: nos ha reunido, nos ha organizado y, desde nuestros lugares de enunciación, nos ha movido a pensar, a escuchar y a escribir.

Tal como hemos dilucidado, las emociones operan como un motor político para las/los mediadoras/es —y, por extensión, para otros profesionales de la cultura—. No obstante, podemos profundizar aún más en la envergadura política de esta labor si atendemos al lugar de la *participación*.

En el texto histórico *Reflexiones sobre animación: experiencias pedagógicas en el museo*, citado en nuestra revisión genealógica del término, se sugiere que las emociones, mediante la expresión artística entendida como acto festivo, propician "un clima favorable para el desarrollo de la imaginación, la curiosidad, el deseo de participación y el conocimiento" (Rodríguez y Saavedra, 1988).

Bajo esta luz, los animadores —antecesores conceptuales de las/los actuales mediadoras/es— no solo proponían actividades lúdicas, sino que facilitaban la emergencia de un deseo: tomar parte en la experiencia cultural y política. Para muchas/os niñas y niños, ese deseo pudo constituir uno de sus primeros ejercicios de ciudadanía en un espacio social.

45 Durante el proceso investigativo conocimos el caso particular de un artista contemporáneo colombiano quien, años atrás, se desempeñó como mediador en uno de los museos estudiados, desde su inauguración en el año 2000 y hasta el 2007. Movido por una presunta pulsión artístico-investigativa, introducía deliberadamente narrativas ficticias durante sus recorridos, relatando sucesos falsos a los visitantes. Su propósito consistía en experimentar con los mecanismos mediante los cuales el museo construye y legitima la verdad histórica, buscando que el público validara como ciertos aquellos relatos inventados. El interés del artista radicaba en tensionar la confianza ciega en los discursos oficiales, en la llamada "alta historia" y en la autoridad de los dispositivos institucionales de memoria.

Y es que participar no es simplemente asistir a una actividad, sino dar un paso hacia *la acción de naturaleza política*: construir un *nosotros* (el grupo de pares en el juego); asociarse por una causa común (la actividad y su resultado); decidir sobre la distribución de tiempos y recursos (los materiales expresivos); recibir reconocimiento (la validación de la autoridad adulta) y, en escalas más sutiles, ejercer poder (negociar quién lidera o domina en la dinámica grupal).

Sin embargo, nuestra investigación nos advierte que circunscribir el análisis únicamente a las emociones podría reducir el fenómeno a una dimensión psicológica individual. Por ello, resulta fértil introducir la noción de *afecto*, siguiendo a Suely Rolnik. Los afectos son perturbaciones producidas por fuerzas que atraviesan la realidad y el cuerpo; son alteraciones vitales que nos impactan a todos los seres humanos antes de que siquiera podamos ponerles nombre.

Si concebimos los afectos de este modo, no resulta extraño comprender que estas perturbaciones se manifiesten en las salas de un museo con la misma intensidad que en cualquier otro lugar del mundo. Son vibraciones experimentadas tanto por el público como por las/los mediadoras/es a través de ese *cuerpo-mente* que Francisco Varela definía como la unidad del ser humano.

Cuando se trabaja con archivos de violencia política, con memorias de racismo o con imaginarios sobre asuntos indígenas y de género, lo que circula en la sala no son datos neutros: circulan fuerzas vivas que movilizan temores, culpas, deseos y resistencias; potencias que perturban el mundo de quienes lo habitan y deciden atender a estas pulsaciones.

A esto se suma un hallazgo fundamental de nuestra investigación: la labor en el museo impone una "intimidad con lo doloroso" que no se procesa meramente en el intelecto, sino que se sobrelleva y metaboliza corporalmente. En la mediación, el cuerpo se mezcla con la materia sensible —la violencia, el conflicto, el trauma—. La/el mediadora/or debe "procesar" y "digerir" una y otra vez estas afectaciones junto al público.

Retomemos los ejemplos: en la exposición "El vuelo de El Mochuelo", la mediación sostiene simultáneamente el duelo y el canto de resistencia; en los museos Colonial y Santa Clara, los afectos frente a la violencia y la identidad femenina obligan a revisar cómo fueron disciplinados

históricamente ciertos cuerpos; y en la exposición "Sembrar la duda", la vergüenza (o su ausencia) ante el propio prejuicio se convierte en la ocasión para repensar los temas indígenas desde otra orilla.

Estas experiencias demuestran, finalmente, que la mediación trasciende el mantenimiento y la repetición del discurso curatorial. Ser mediadora o mediador implica realizar una *labor afectiva* que habilita otras maneras de *estar juntos*. Es una forma de compartir la carga de las afectaciones particulares de cada cuerpo presente en la sala, agregando capas de complejidad y humanidad a las conexiones que el público teje con ese contenido expuesto ante sus ojos.

Labor y praxis: precariedad y cooperación en los equipos de mediación

Como hemos esbozado al inicio de este libro, existe poco consenso frente a lo que implica ser mediadora o mediador. Desde definiciones con marcados enfoques ideológicos, conceptuales y poéticos, hasta aquellas permeadas por las urgencias institucionales, la identidad de quien media es un *campo de disputa* lejos de una resolución definitiva. Esta identidad —que procuramos perfilar como *múltiple* en el primer capítulo— se construye y deconstruye dentro de las instituciones culturales en una dinámica cambiante de etiquetas, jerarquías y funciones.

Esta ambigüedad pone en evidencia un problema práctico mayor: una definición difusa impide determinar con claridad los límites del oficio. Ante la ausencia de certeza sobre lo que *hace* —y sobre lo que *no hace*— un mediador, su praxis queda expuesta a la libre interpretación y a la adecuación coyuntural. Y si bien esta flexibilidad podría teóricamente abrir un espacio de posibilidades enriquecedor, en la realidad suele generar una brecha para la inconsistencia, la incomprensión y, frecuentemente, para la explotación institucional.

¿Por qué esto resulta tan problemático? Porque, al carecer de un suelo firme que delimite la praxis en estos instrumentos que llamamos *instituciones*, cualquier eventualidad operativa termina siendo absorbida por este rol. ¿El museo necesita resanar y pintar las paredes de una sala? "Ahí están los mediadores". ¿Se requiere personal para la logística de carga o *catering* de un evento? "Pues… que ayuden los mediadores". ¿Necesita la institución indicar dónde está el baño y vigilar que nadie toque las obras? "¡Por supuesto! La/el mediadora/or es la solución inmediata".

Ahora bien, cabe hacer una precisión necesaria: no pretendemos sugerir una definición teórica totalizante e inamovible de la labor. Nuestra apuesta es ofrecer una *definición práctica y provisional* que articule los puntos de encuentro hallados en la teoría. El objetivo es conectar elementos diversos para esclarecer las expectativas sobre esta labor y determinar cómo se despliega frente a los visitantes y la institución.

Por ello, de entre los puntos comunes rastreados a lo largo del libro, proponemos definir la praxis de la mediación basándonos en dos pilares fundamentales:

Esta labor es una actividad:

- Que produce un *servicio educativo*.
- Que siempre se lleva a cabo en *equipos de trabajo*.

Retomando la estructura de pensamiento de Hannah Arendt, la mediación —ubicándonos en su noción más superficial y básica— suele operar como *labor*: una práctica ligada a la supervivencia cíclica, repetitiva y orientada a satisfacer las *necesidades metabólicas* de las instituciones culturales. Esta actividad sería productora de un servicio educativo; es decir, una actividad que hace parte de un conjunto de actividades, normas, programas y establecimientos que buscan mejorar los conocimientos y aptitudes de las personas en el ámbito cultural. Estos elementos se concretan en una de las experiencias más cotidianas de la/el mediadora/or: *la visita guiada*.

La visita guiada es, por excelencia, una acción efímera y cíclica que se repite con el flujo incesante de visitantes —una tarea que, en su vertiente más adversa, puede devenir tremendamente rutinaria y mecánica—. Una vez confirmado el grupo, la/el mediadora/or inicia una aproximación discursiva a un objeto artístico o patrimonial, buscando establecer una conexión entre el visitante y la pieza. Se dialoga, se responde, se ahonda en diferentes aspectos de ese bien patrimonial, hasta que se pasa a la siguiente pieza. El ciclo de acciones se repite con todas las piezas seleccionadas, y de esta forma se estipula la primera forma de operación del mediador-la mediadora, en la cual se cumple con la promoción misional del bien patrimonial, por la que la institución cultural ha contratado al profesional. Del recorrido guiado se recopilan datos cualitativos y

cuantitativos de los visitantes que, posteriormente, alimentan los informes e indicadores de gestión de la institución.

Esta actividad gana un nuevo nivel de complejidad si se considera que la mediación *siempre se conjuga en plural*: se ingresa a un equipo, se aprenden protocolos y narrativas curatoriales compartidas, se ensayan recorridos conjuntos y se "negocian" colectivamente las formas de hablar del museo y de recibir a los visitantes. En esos colectivos se genera la segunda operación clave: traducir el lenguaje abstracto de la misión institucional a prácticas concretas. Es el equipo el que define cómo acompañar a un grupo escolar, cómo gestionar una crítica del público o qué margen existe para expandir —e incluso cuestionar— el discurso oficial.

Desde la perspectiva de *La condición humana*, de Arendt, el cuerpo de la/el mediadora/or deviene, en ocasiones, *animal laborans*. Esto implica comprender al sujeto que media como un ser sometido a la necesidad de la subsistencia y atado al ciclo vital de la institución. Esta condición se hace evidente en algunos de los espacios analizados, donde surge la descripción física de un cuerpo que se consume en la repetición cíclica de la tarea. Al igual que en las labores domésticas —que Arendt, citando a Marx y Smith, describe como improductivas en términos de durabilidad—, la mediación a menudo se experimenta como un flujo incesante de actividades y recorridos que agotan la energía vital, atrapando así a la/el mediadora/or en un metabolismo institucional sin pausa que devora su fuerza de trabajo.

Esto último sucede, en parte, porque los equipos de mediación operan insertos en los programas de instituciones culturales (museos, sitios históricos, bibliotecas, archivos) cuyo objetivo es preservar, promover y gestionar el patrimonio material e inmaterial. La distribución de los servicios educativos ocurre dentro de un espacio simbólico con una identidad y finalidad definidas, y se dota a la/el mediadora/or de un marco deontológico, normativo y espacial específico, difícilmente localizable en otro tipo de organizaciones.

En última instancia, las y los mediadores trabajan para instituciones que existen para producir y gestionar un tipo definido de *capital cultural, económico, político y social* a través de los objetos elaborados y vestigios materiales e inmateriales de las comunidades. Su labor se articula con jerarquías y lógicas de administración que varían, y que en ocasiones están vinculadas

a la comunidad, otras veces son delegadas a entes gubernamentales y, en otros casos, son regentadas por grupos cerrados que definen, verticalmente, el horizonte de sentido en el que el equipo de mediación debe operar.

A este panorama cabe añadir un matiz crítico. Si analizamos la praxis bajo la lupa de Hannah Arendt, nos aproximamos inevitablemente al concepto contemporáneo de *recursos humanos*.[46] Esta denominación opera una transformación ontológica peligrosa: convierte a las personas en un *qué* (sujeto con propiedades que se pueden enumerar y comparar: profesión, nacionalidad, rasgos físicos, habilidades) y desdibuja su condición de *quién* (sujeto con una identidad personal e irrepetible que solo se revela a través de la acción y el discurso en el espacio público).

Cuando un equipo de trabajo se nombra y administra bajo la lógica del "recurso", se expulsa de la ecuación la dimensión humana del trabajador. Un recurso no posee biografía, ni vulnerabilidades ni deseos propios; es simplemente un insumo dispuesto para satisfacer las metas metabólicas de la institución. Y aunque esta deshumanización es una condición sistémica del mercado laboral en Colombia —y ciertamente global—, en los equipos de mediación sus efectos son particularmente corrosivos.

Eliminar el *quién* en los departamentos educativos abre la puerta institucional a la *precarización*. La manifestación más común y normalizada de este fenómeno en el sector cultural colombiano es la vinculación mediante una *orden de prestación de servicios* (MinJusticia, 2018). Tanto en las entrevistas realizadas a mediadoras/es como en los diálogos reflexivos con las instituciones, se expuso cómo este modelo contractual y la ausencia de garantías laborales configuran una inestabilidad transversal.

La incertidumbre presupuestal impide la construcción de proyectos a largo plazo, lo que fuerza a la/el mediadora/or a vivir en la inmediatez de

46 "Toda actividad requiere una cierta destreza, tanto si se trata de limpiar y cocinar como de escribir un libro o construir una casa. [...] Pero la consecuencia de la división del trabajo, en que una actividad se divide en tantas minúsculas partes que cada especialista sólo necesita un mínimo de habilidad, tiende a abolir por completo el trabajo diestro, como atinadamente predijo Marx. El resultado es que lo comprado y vendido en el mercado del trabajo no es habilidad individual, sino 'poder de la labor', del que todo ser humano posee aproximadamente el mismo. Más aún, puesto que el trabajo no hábil es una contradicción expresiva, la propia distinción sólo es válida para la actividad laboral, y el intento de usarla como importante marco de referencia ya indica que la distinción entre labor y trabajo ha quedado abandonada en favor de la labor" (Arendt, 2009, p. 104).

la vigencia fiscal, ocupándose más de la supervivencia del contrato que de la construcción de un legado educativo. Asimismo, los relatos confirman que los "tiempos muertos" entre contratos no funcionan como pausas creativas, sino como periodos de desempleo angustiante que degradan la salud mental y desvalorizan la cualificación profesional.[47]

A esta inestabilidad contractual se suma la *multitarea*. Retomando la pista hallada en el texto de Pablo Perazzi (2008) sobre el Museo Público de Buenos Aires, identificamos una genealogía clara de la explotación en territorio latinoamericano: ya a finales del siglo XIX, directivos como Carlos Berg denunciaban el "recargo de tareas" en figuras que debían cubrir biblioteca, secretaría, contabilidad y administración general, con una "remuneración nada equitativa" y a costa de su salud física.

Hoy podemos afirmar —basándonos en las entrevistas realizadas, en nuestra propia experiencia y en documentos clave, como el *Tarifario para mediación en las artes plásticas y visuales* (2024) del Sindicato Mutar—[48] que existe una precarización estructural del trabajo cultural de base.

Esta precariedad no es un accidente, sino que está, hasta cierto punto, sistematizada en el funcionamiento de las instituciones.[49] Lo paradójico

47 "Todas las palabras europeas que indican 'labor', la latina y la inglesa *labor*, la griega *ponos*, la francesa *travail*, la alemana *Arbeit*, significan dolor y esfuerzo y también se usan para los dolores del parto. *Labor* tiene la misma raíz etimológica que *labare* ('tropezar bajo una carga')..." (Arendt, 2009, p. 90).

48 El Movimiento Unido de Trabajadorxs de las Artes Plásticas y Visuales (Mutar) es una colectividad conformada que incluye a curadoras, artistas, mediadoras, montajistas, productoras, artistas-formadoras, académicas, gestoras comunitarias y de espacios independientes, técnicas, administrativas, logísticas, restauradoras y museógrafas. También forman parte todas aquellas personas que se identifiquen y se desempeñen en torno a expresiones visuales en espacios académicos, laborales, independientes o comunitarios, de manera disciplinar o interdisciplinar, así como quienes integran la cadena de valor de las artes plásticas y visuales. El sindicato inició actividades en 2022 y se constituyó formalmente en 2023, con la misión de representar y defender los derechos e intereses de las trabajadoras y trabajadores de las artes plásticas y visuales en Colombia. Su compromiso se centra en garantizar la dignidad y mejorar las condiciones laborales, económicas y sociales de quienes se dedican a las artes, promoviendo la igualdad de género, la justicia laboral, la autonomía y la unidad de la comunidad artística. Además, fomenta la formación política y técnica de sus afiliadas y afiliados, y así contribuye al fortalecimiento y desarrollo del campo de las artes plásticas y visuales.

49 El panorama de precarización en el sector cultural colombiano ha sido objeto de diversos análisis críticos. Al respecto, destacamos el artículo de Lucas Ospina "Gestión cultural y masoquismo" (2025), publicado en la revista *Gaceta*. Allí, el autor sostiene que "Los contratistas

es que esta situación no es un secreto: es el tema recurrente en los descansos, en las conversaciones de pasillo y en las salidas lúdicas después de las jornadas de trabajo en museos y espacios de arte.

Sin embargo, esta verdad a voces se vuelve *innombrable* en la esfera pública. Quejarse abiertamente o, peor aún, organizarse contra la precarización, conlleva el riesgo de un ostracismo tácito: el veto en futuras convocatorias, exposiciones o proyectos. Aunque el corazón se sienta cercano al "proletariado museal" —término agudo que tomamos de la entrevista realizada a William Alfonso López—, resulta inevitable sentirse "maniatado". Permanecer conectado a este ecosistema laboral implica, a menudo, guardar silencio para evitar la "muerte económica" que supondría seguir la propia consciencia hacia el abismo del desempleo.

No obstante, el panorama no es homogéneo ni constituye una tragedia total. En los museos con los cuales dialogamos existen equipos educativos que logran marcar límites claros a las tareas, reconocen la especificidad del rol y procuran construir condiciones dignas de trabajo. Cuando esto sucede, suele deberse a una confluencia de factores: mejor financiación, mayor solidez organizativa, la presencia de profesionales del campo museal en la toma de decisiones o, simplemente, la ausencia de una voluntad explícita de explotación.

Bajo estas condiciones, la mediación tiene mayores posibilidades de devenir en *acción* —siguiendo la estela de Arendt—, lo que posibilita la revelación del *quién* en el espacio de aparición.

A pesar de que en Colombia la maquinaria administrativa del sector cultural tiende a reducir a los profesionales a un *qué*, vislumbramos destellos de cambio. Varios de los museos que abordamos desafían la lógica del "recurso" al implementar prácticas para acoger al mediador como un *quién* de la mejor forma posible, e incluso redefinir al visitante como *ciudadanía*, y no como una masa indistinta. Paralelamente, a la/el mediadora/or no se le define como un informante, sino como un facilitador de intercambio de saberes. Aquí la práctica escapa, aunque sea

que sostienen la cultura se convierten en expertos prescindibles, archivistas de su propia existencia, mientras el arte se vuelve una excepción. La pregunta no es si la cultura nos salva, sino qué nos salva de la cultura burocrática" (párr. 1). https://gaceta.co/contenidos/gestion-cultural-y-masoquismo/

parcialmente, de la labor repetitiva para convertirse en un discurso vivo que teje redes de colaboración y sentido humano.

Ahora bien, las condiciones de la praxis no se agotan en la dimensión de la precarización. Lejos de presentar un escenario completamente desalentador, es imperativo rescatar la forma en que operan los equipos de mediación en estos entornos hostiles: mediante *lazos de cooperación*. Si bien ya hemos enfatizado que el trabajo en equipo es un pilar definitorio de la labor, no hemos profundizado en cómo esos lazos constituyen la verdadera red de soporte vital dentro de las instituciones.

La cooperación se teje fundamentalmente en las bases, aunque también se extiende hacia redes informales con otras áreas. Ejemplos luminosos de esto son la génesis del equipo de mediación El Atajo, en la Fundación Gilberto Alzate Avendaño y la experiencia durante la VII Bienal de Artes Plásticas de la misma institución. En ambos casos, el rol compartido generó un apoyo mutuo que trascendió la dimensión laboral para tocar la personal: la autoformación del primer equipo y el compañerismo del segundo evidencian que, ante la ausencia de protocolos formales, son las y los mediadores quienes se encargan de construir sus propias herramientas, lenguajes y criterios.

Otro referente clave es el Museo de la Ciudad Autoconstruida. Allí, el proceso investigativo se planteó en clave colectiva desde el inicio: el equipo educativo desarrolló conjuntamente los conceptos que luego se trabajarían con el público. La mediación no se ejecutó como una tarea individual en formato cerrado, sino como una forma de *pensamiento compartido*, producido y consensuado en el seno del equipo.

Consideramos, entonces, que para entender la praxis de la mediación es necesario reconocer esta dualidad: la existencia de estructuras laborales precarizantes y, simultáneamente, la emergencia de espacios de cooperación y resistencia. La identidad múltiple (administrativa-institucional) del mediador-la mediadora, la indefinición de lugares comunes en su rol son parte de las estructuras que delimitan su quehacer. Estas características sostienen el metabolismo de las instituciones culturales al tiempo que permiten la promoción del patrimonio, a menudo en condiciones deficientes.

Sin embargo, en ese mismo contexto emergen prácticas de *camaradería y autoformación* que oponen resistencia a la lógica del desgaste.

Por fortuna, el trabajo en equipo deja de ser un aspecto meramente operativo para transformarse en un refugio donde se comparten saberes y se tejen redes de apoyo afectivo y profesional.

Reconocer estas tensiones nos permite comprender que la labor de la mediación no se reduce a la explotación pasiva ni a la obediencia instrumental. Se trata de una actividad que se complejiza en la *tensión constante* entre la reproducción de las condiciones de trabajo y la transformación de los servicios educativos en el campo cultural.

El trabajo de mediación

Trabajo y generación de conocimiento: procesos de investigación-creación en los equipos de mediación

Pensar la mediación desde el marco conceptual de Hannah Arendt nos invita a distinguir radicalmente entre aquello que se agota en el día a día y la fabricación de lo que deja huella en el mundo. Durante años, la mediación se ha entendido predominantemente como una práctica circunscrita a la producción de lo efímero: visitas guiadas, actividades cíclicas y talleres que se repiten con cada grupo para sostener el metabolismo cultural de las instituciones. Interpretando esto bajo la luz de Arendt, podríamos decir que la mediación ha estado circunscrita a la dimensión de la *labor*:[50] aquello que se consume al mismo tiempo que se produce.

Sin embargo, la mediación no se detiene ahí. Arendt propone otra categoría clave para entender nuestra práctica y, sobre todo, su relación con la producción y transformación de conocimiento: el *trabajo*. Ejecutado por el *homo faber*,[51] el trabajo está orientado a crear objetos

50 "*Labor* es la actividad correspondiente al proceso biológico del cuerpo humano, cuyo espontáneo crecimiento, metabolismo y decadencia final están ligados a las necesidades vitales producidas y alimentadas por la labor en el proceso de la vida. La condición humana de la labor es la misma vida" (Arendt, 2009, p. 21).

51 "La obra de nuestras manos, a diferencia de la labor de nuestros cuerpos —el *homo faber* que fabrica y literalmente 'trabaja sobre', a diferencia del *animal laborans* que labora y 'se mezcla con'—, fabrica la infinita variedad de cosas cuya suma total constituye el artificio humano. En

duraderos y estables para construir el "mundo" material que habitamos. Al analizar los procesos de investigación y producción de conocimiento en los museos de Bogotá, observamos un esfuerzo constante por alejar la mediación de la mera labor repetitiva para ubicarla en la perspectiva del trabajo: la creación de un acervo de conocimientos tangibles y herramientas pedagógicas propias.

Surge entonces esta pregunta: *¿Cuáles son los rastros o productos que construimos a partir de ese conocimiento adquirido con el cuerpo, atravesado por las emociones y gestado en condiciones de precarización y cooperación?*

En nuestro caso, el acompañamiento al público se decanta en formas de *investigación-creación*: archivos, materiales didácticos, dispositivos pedagógicos y metodologías educativas que *cristalizan* lo vivido en la sala.

El trabajo de la/el mediadora/or adquiere visibilidad y permanencia precisamente en estos objetos de larga duración: los archivos curados de referencias bibliográficas, los proyectos de escritura, los materiales educativos diseñados por el equipo, los reportes de talleres y, de forma testimonial, todos aquellos resultados de las actividades realizadas junto a los visitantes, que decidimos conservar. Allí, tanto el conocimiento como la experiencia dejan de ser un rumor que circula de boca en boca para convertirse en un *patrimonio metodológico* que puede ser revisitado, discutido y heredado.

No obstante, hablar del trabajo en la mediación como una forma de investigación nos enfrenta a un obstáculo estructural señalado por expertos. Marie-Clarté O'Neill, expresidenta del ICOM-CECA (2019-2025), advierte sobre un peligroso vacío en la educación museal: *existe poca investigación formal*, una escasa atención institucional a los resultados existentes y una falta de pericia investigativa en muchos profesionales.[52] Esta combinación dificulta aprender del pasado y fragmenta la memoria histórica de la disciplina, lo que impide consolidar una visión global de nuestros logros y errores. Así, sin memoria —padeciendo una amnesia similar a la que a

su mayoría, son cosas para usar y poseen la durabilidad que el mundo de las cosas necesita para existir y que se manifiesta en su independencia de los hombres que las produjeron y las usan" (Arendt, 2009, p. 157).

52 **Nota para futuros/as investigadores/as:** Esto puede ser rebatido basándose en las propuestas de Beatriz Sarlo y teniendo en cuenta la importancia del giro subjetivo que supone construir la memoria y la historia usando formas no académicas.

menudo aqueja a nuestro país—, estamos condenados a reinventar la rueda y a celebrar como novedad lo que otros ya intentaron años atrás.

En esta investigación tomamos muy en serio esa advertencia. No queremos desconocerla ni repetir el gesto adánico de empezar de cero. Por ello, recogemos una variedad de resultados de antecesores y antecesoras que reflexionaron sobre la educación en museos en el contexto colombiano. Intentamos unir esos fragmentos dispersos en este libro que, sin pretender cerrar el tema, al menos agrupe logros y experiencias en un vistazo material: nuestra experiencia y la de los mediadores que acompañaron esta investigación, convertida ahora en texto, mapas, entrevistas y análisis: un objeto duradero para el futuro de la profesión.

Los mapas elaborados por las y los mediadores, incluidos en los capítulos que recogen sus experiencias, constituyen la prueba fehaciente de este tránsito hacia el *trabajo*. Estas representaciones visuales trascienden la noción de meros esquemas logísticos sobre rutas y zonas de dispersión. En ellos es posible reconstruir no solo el recorrido físico, sino los conceptos movilizados, las decisiones espaciales y las estrategias pedagógicas que estructuraron la experiencia. Así, estos mapas se revelan como auténticas *cartografías del pensamiento en sala*.

Existen casos aún más explícitos en los que la investigación de la/el mediadora/or deviene en creación tangible. Las entrevistas evidencian, por ejemplo, cómo el trabajo de Nicole Arias, Daniel Roncancio e Isidro Gómez en el Museo de Bogotá se cristaliza en materiales pedagógicos de diseño propio —como, por ejemplo, un *twister* sobre segregación urbana— que invitan a reflexionar poniendo el cuerpo del visitante como elemento central de la interacción.

Por su parte, en el Museo de la Ciudad Autoconstruida, Diana Castillo, Darling Molina y otros participantes retoman el "círculo de la palabra" —herramienta de tradición indígena— y lo transforman en una infraestructura física para el diálogo comunitario en la terraza del Museo. Allí mismo, las mediadoras y la comunidad sostienen una huerta que funciona como un *dispositivo vivo* para socializar discusiones sobre soberanía alimentaria y memoria campesina en Ciudad Bolívar. En este caso puntual, se podría afirmar que el trabajo de investigación-creación de Diana y Darling literalmente *da forma* al Museo.

De manera similar, en la FUGA, Camila Cristancho y Laura Guerrero ampliaron su horizonte de acción desarrollando una labor de "investigación curatorial" sobre la colección de la entidad. Al curar y organizar la exposición, transformaron su actividad efímera en *trabajo*: produjeron un objeto cultural tangible y duradero, y así activaron la institución como un dispositivo para materializar sus propuestas investigativas.

Un fenómeno paralelo ocurre con la redefinición de lo que tradicionalmente se ha denominado *servicios educativos*. En cinco de las instituciones estudiadas se subraya una distinción terminológica que es, ante todo, política: no son servicios, sino *experiencias educativas*, y son mayoritariamente creadas por los mediadores. Dichas experiencias son indexadas y catalogadas en archivos dinámicos, como la "Carpeta de experiencias" del Museo Nacional de Colombia. Esta práctica materializa una postura ética: crear un catálogo de actividades como apuesta por entender la mediación como una oportunidad para el *encuentro significativo*, y no como una simple prestación de servicios transaccionales.

En adición a la "Carpeta de experiencias", varios de los museos y espacios que abordamos desarrollan una nueva y poco frecuente materialización de la experiencia. Los equipos de educación del Museo Colonial, del Museo Santa Clara, la FUGA y Museo de la Ciudad Autoconstruida inciden sobre el guion y la museografía mediante comités conjuntos y proponiendo ajustes de texto, recursos autónomos en sala, réplicas táctiles y adaptaciones de accesibilidad.

Aquí, el trabajo de la/el mediadora/or no aparece en una etapa final o posterior a la inauguración —como ocurre en la mayoría de los museos—, sino que se desarrolla en paralelo al diseño expositivo. El mediador deja de ser un usuario final del guion para convertirse en un *coconstructor del mundo que se exhibe*.

Ahora bien, si entendemos la mediación en diálogo profundo con Hannah Arendt, no basta con constatar la existencia aislada de esos objetos materiales. Es imperativo comprender que la educación —dentro o fuera del museo— es un proceso que se sostiene en la *acumulación* y la *secuencia*.

Sabemos que nadie aprende a multiplicar sin haber asimilado antes la suma; nadie comprende plenamente a Kant sin haber atravesado, de algún modo, las dudas de Hume y Descartes, ni es sencillo abrirse al arte

contemporáneo sin tener algún asidero en la historia de las artes visuales. El conocimiento adquirido no es un punto inconexo en el vacío, sino el eslabón de una cadena de descubrimientos, frustraciones y revelaciones que se transmiten de una generación a la siguiente. Como bien reza la máxima atribuida a Bernardo de Chartres (y popularizada por Newton): "Si he visto más lejos, es poniéndome sobre los hombros de gigantes".[53]

De esta manera, la educación se erige sobre la herencia de incontables experiencias, pensamientos y afectos de quienes nos precedieron. En las instituciones culturales que estudiamos, esta responsabilidad de transmisión y asimilación recae sobre los hombros de las y los mediadores. Sin embargo, este proceso ocurre en condiciones en que los archivos son altamente inestables o llanamente inexistentes.

Esta situación abre una pregunta incómoda para nuestro campo: *¿Acaso los museos han logrado articular procesos sostenidos en el tiempo, superando el eterno "reinventar la rueda" que señalaba Marie-Clarté O'Neill?*

La respuesta que arroja nuestra investigación es matizada, pero afirmativa en la intención. Entre las formas de hacer de la mediación, el deseo de sostener procesos de largo aliento con los participantes es una preocupación viva y recurrente. Estas inquietudes se decantan en experiencias que trascienden la visita única: jornadas secuenciales, metodologías delineadas y resultados que se integran a la programación habitual. Programas como "Arte y medicina" e "Historias de ciudad", de los Museos del Banco de la República, o el "Ciclo de formación y voluntariado", del Museo Nacional de Colombia, son prueba fehaciente de que el museo puede lograr verdaderos procesos educativos, articulados por etapas y con continuidad temporal.

Pero es necesario hacer una aclaración dolorosa: las entrevistas evidencian que la precariedad contractual y la falta de lineamientos formales de capacitación sabotean estos esfuerzos. La investigación en los museos tiende a volverse efímera, incapaz de solidificarse en ese "mundo" duradero que Arendt atribuye a la cultura.

En varios espacios se constató que la vinculación por meses o la contratación por orden de prestación de servicios (OPS) fragmentan el

53 Frase original en Turnbull (1959, p. 416).

tiempo, y esto impide la maduración de investigaciones profundas. Cuando un equipo de mediación se disuelve cada cuatro o seis meses, el "archivo vivo" de sus saberes se pierde. La investigación no logra sedimentarse en una tradición institucional, sino que debe reiniciarse perpetuamente. Esto condena a los mediadores a una labor de Sísifo, en la que el conocimiento acumulado es devorado por el metabolismo de la inestabilidad contractual antes de que pueda solidificarse en un mundo compartido.

A esto se suma un lastre sistémico en el escenario cultural colombiano: la obsesión por los resultados cuantitativos. Esta presión amenaza con reducir la mediación a una mera labor de procesamiento de públicos, de modo que la producción intelectual profunda —el verdadero *trabajo*— corre el riesgo de ser fagocitada por la urgencia de "llenar planillas" y reportar cifras masivas. Y aunque estos números no dejan huella permanente en la memoria de los visitantes, son tristemente útiles para alimentar los informes de gestión que justifican, burocráticamente, la existencia de la institución.

Sin embargo, cuando insistimos en reconocer la dimensión de *trabajo* en la mediación, abrimos la posibilidad de contribuir a un mundo común. Por medio de objetos concretos y duraderos —mapas, huertas, materiales didácticos, carpetas de experiencias, e incluso las *once entrevistas* que sustentan esta investigación— y de procesos educativos sostenidos, nuestra labor encuentra su potencia política.

En la medida en que logremos documentar, investigar y materializar estas experiencias, la mediación dejará de ser solo aquello que se consume en el día a día para convertirse en parte de la *arquitectura simbólica y material del museo*. En ese cruce entre procesos acumulativos y objetos perdurables reside nuestra resistencia: hacer que el conocimiento que producimos con otros no se disuelva en la memoria corta y numérica de la institución, sino que se inscriba, indeleble, en el mundo de las experiencias compartidas.

Trabajo y política: indicadores, estadísticas e impacto a través de la mediación

Hablar del trabajo de la mediación en clave arendtiana nos conduce inevitablemente a un cruce de caminos: la intersección entre *trabajo y política*. Para ser más exactos, el oficio de quien media nos obliga a plantear la mediación desde la *dimensión política del hacer*.

No obstante, nos enfrentamos a una complejidad teórica: el pensamiento político —aquel que reflexiona sobre el poder, la distribución de recursos y la gobernanza— no puede concebirse al margen de su aplicación práctica. La praxis, esa forma concreta y material de la teoría, es indivisible de las lógicas del trabajo. Separar la reflexión laboral de la política generaría una incongruencia que debilitaría nuestra interpretación del fenómeno.

Por ello, hacemos un inciso necesario: invitamos al lector a no fragmentar el entendimiento de las siguientes dos secciones. Proponemos una *lectura de "doble foco"* para una misma reflexión:

- El título que comienza a leer ahora se concentrará en la *perspectiva institucional* (cómo la institución administra y capitaliza el trabajo).
- El título siguiente abordará la *perspectiva* del sujeto (cómo el mediador actúa y resiste dentro de esa estructura). De esta forma, esperamos mantener la unicidad conceptual y la coherencia del tejido argumentativo.

Entrando en materia, ¿cómo adquieren un matiz político los fenómenos concretos de la mediación? Esto se evidencia no solo en los objetos pedagógicos que mencionamos antes, sino en una dimensión más "técnica" y burocrática: la *generación de estadísticas, indicadores e informes de impacto*.

La mediación no es solamente *labor* (reproducción de tareas cíclicas) ni únicamente *trabajo* de investigación-creación (producción de objetos estables); es también, en potencia, *acción*: ese ámbito donde los seres humanos se muestran en su pluralidad. Sin embargo, en el panorama de la gestión cultural en Colombia, la riqueza de estas experiencias suele quedar atrapada en la lógica de la "labor medible": horas trabajadas, grupos atendidos, talleres realizados y "productos" entregables.

Nuestra investigación evidencia que la exigencia de indicadores corre el riesgo de convertir la mediación en una máquina extractiva de una materia prima fundamental para el museo contemporáneo: *la cifra*.

Es una tensión transversal en todas las instituciones analizadas: la fricción entre la libertad cualitativa del encuentro y los "compromisos ineludibles" con el Estado, plasmados, por ejemplo, en los lineamientos

Conpes.[54] Aquí, la rigurosidad de la cuantificación y la caracterización del público mediante *software* u otras metodologías se vuelven imperativos de supervivencia. Esta dinámica somete la imprevisibilidad de la interacción humana —propia de la acción— a la previsibilidad de la fabricación de un reporte.

En todo museo e institución cultural, los informes de gestión funcionan como una suerte de radiografía de su funcionamiento, e incluso operan como elementos de juicio para decidir sobre su continuidad. Con dichos informes, compuestos mayoritariamente por *resultados cuantitativos*,[55] las instituciones culturales justifican su sostenibilidad frente a sus fuentes de financiamiento y soporte político-cultural. El número de visitas, grupos atendidos, actividades realizadas, asistentes a eventos y tipos específicos de público cubiertos según la segmentación institucional son la "moneda de cambio" entre las instituciones y sus trabajadores y trabajadoras en el sector cultural.

Esta lógica tiene efectos reales: una de las instituciones entrevistadas nos confirmó que logró aumentar el número de mediadores contratados utilizando como principal argumento el incremento cuantitativo de los visitantes.

Según esta racionalidad, la *eficacia* y la *rentabilidad* se definen de manera desigual en la relación de poder. Para el sistema, una mediación "eficaz" es aquella que produce números para engrosar la base de datos que sostiene los informes de gestión. Fuera de esta métrica, cualquier otra variable —el cambio subjetivo en un visitante, la creación de tejido social, la reflexión crítica— entra en una zona gris que, al no ser cuantificable, difícilmente representa "réditos" útiles para la justificación burocrática de la institución.

Ahora bien, es crucial precisar el objeto de nuestra crítica: no cuestionamos la existencia de resultados cuantitativos ni la importancia de la eficacia

54 "Son documentos de política pública que se elaboran con el fin de solucionar problemáticas transversales en cuya solución participan varios sectores y cuya formulación es coordinada por el Consejo Nacional de Política Económica y Social que fue creado por la Ley 19 de 1958 y es la máxima autoridad nacional de planeación y se desempeña como organismo asesor del Gobierno en todos los aspectos relacionados con el desarrollo económico y social del país" (MinCiencias, s. f.).

55 Agrupamos aquí en la categoría de "resultados cuantitativos" estos requerimientos administrativos, no para negar la existencia de dimensiones cualitativas o enfocadas en los datos no numéricos, sino para subrayar la naturaleza numérica del dato que circula en las instancias de poder.

administrativa *per se*. Nuestro foco está en denunciar cómo la búsqueda obsesiva de optimizar estos indicadores erosiona la calidad del trabajo de los mediadores. Y es necesario decirlo sin rodeos: *en la estructura del museo, ni los capitales simbólicos ni las cargas laborales se distribuyen equitativamente*.

Las entrevistas evidencian una percepción generalizada: la mediación se ubica en la base de la pirámide laboral. Allí se concentra el contacto directo con el público, el grueso del desgaste emocional y una cuota desproporcionada de la precarización y la multitarea.

Las entrevistas nos permitieron radiografiar situaciones límite, como la hallada en dos de las instituciones analizadas: equipos pequeños de jóvenes que, simultáneamente, montan exposiciones, median recorridos, gestionan grupos, asumen tareas de conservación básica, programan eventos y, para colmo, redactan los reportes de metas e indicadores para los entes de control. Todo esto con salarios y cargos que no reflejan tal diversidad de funciones, y que suelen compensarse simbólicamente con promesas de "libertad creativa" o con el eufemismo de una supuesta "formación integral" que normaliza la explotación del "todero".

No obstante, reconocemos que el dato numérico no es intrínsecamente el enemigo. Como señalaron varias instituciones, la cifra es una herramienta política: permite demostrar que el enfoque educativo transforma contextos y sirve de escudo para defender presupuestos ante burocracias ajenas a la lógica cultural. En términos arendtianos, podríamos conceder que los números en los reportes contribuyen a dar cierta *estabilidad al mundo común*, al dejar constancia documental de que *algo* tuvo lugar.

El problema radica —y esto es enfático en los diálogos con mediadores— en el momento en que la presión por la cifra genera un desgaste humano insostenible. Esta presión, sumada a los vertiginosos cambios en el consumo cultural, desata una *competencia feroz por la atención*, lo que provoca una *aceleración de la oferta*. En el panorama de la gestión cultural colombiana, la programación se expande y se acelera para "rendir" en los informes, mientras que el tiempo para pensar, investigar y cuidar a los equipos se contrae hasta casi desaparecer.[56]

56 "La sustitución del hacer por el actuar y la concomitante degradación de la política a medio para obtener un fin es tan vieja como la tradición de la filosofía política. [...] Es el intento de

Frente a esta vorágine, algunas instituciones intentan poner freno. En los museos de arte y numismática del Banco de la República, por ejemplo, se afirma una premisa programática de resistencia: "menos es más". En lugar de saturar la agenda compitiendo por un público reducido, la institución apuesta por pocas actividades de mayor calado, desarrolladas en alianza y orientadas a lo que denominan "actividades con profundidad". Aunque no se define con precisión qué se entiende por *profundidad* ni cuál es el nuevo objetivo que se busca alcanzar con esa profundidad, tal apuesta introduce un freno parcial a la aceleración que domina otras instituciones atadas a sus resultados cuantitativos.

Otra estrategia de mitigación se observa en Fragmentos, Espacio de Arte y Memoria (Museo Nacional). Allí, los mal llamados "tiempos muertos" o sin flujo de público se reivindican como tiempo de trabajo intelectual: se emplean para que los mediadores investiguen el material expositivo y creen herramientas para dinamizar los recorridos. De esta manera, se rechaza la idea de que la productividad equivale solo a la atención masiva, reconociendo valor en procesos invisibles pero fundamentales para la calidad de la mediación. Esto, dicho sea de paso, aligera la carga física y la presión simbólica de "tener la sala llena", y abre paso a una relación más sana con el tiempo laboral.

Finalmente, encontramos una resistencia notable en la Galería Santa Fe, donde se ha propuesto un giro administrativo y político: dejar de hablar de *público* como un ente numérico para hablar de *ciudadanía* como sujetos de derechos. Bajo esta óptica, *lo fundamental no es la cifra de asistencia, sino la apropiación social y cualitativa* de la oferta cultural.

Queremos sugerir que, para que el museo abandone sus dinámicas de precarización, debe superar la mentalidad de la *fabricación* (que mide todo por su utilidad y por el producto final) y abrazar la *acción*. Arendt nos recuerda que la utilidad no puede ser el criterio último de lo humano; el sentido surge en el discurso y la pluralidad, no en la contabilidad.

escapar de la fragilidad de los asuntos humanos para adentrarse en la solidez de la quietud y el orden, y ello ha recomendado un camino que hace del actuar un hacer a fin de que tenga un resultado seguro" (Arendt, 2009, p. 248).

Siguiendo la lógica de la Galería Santa Fe, es urgente que en la mediación prime el *quién* (el sujeto político) por encima del *qué* (el número reportado). Al cambiar la perspectiva sobre los indicadores, la/el mediadora/or se constituye como un agente que, mediante la palabra y el acto, inaugura un *espacio de aparición compartida*. Solo así la institución activará su verdadero potencial: no como una fábrica de reportes, sino como un emplazamiento público para el ejercicio de la ciudadanía y la construcción de un mundo común.

Trabajo visto en la praxis de la mediación: resultados de la labor y el trabajo en la experiencia

Como hemos sostenido a lo largo de este análisis, seguir la propuesta de Arendt nos lleva a aceptar que la *vita activa* se compone de labor, trabajo y acción. En la mediación, estas tres dimensiones no ocurren en momentos separados, sino que están entrelazadas en una misma práctica simultánea. La pregunta que nos guía ahora, desde la perspectiva del sujeto que media, es directa: *¿Cómo opera la praxis específica de la mediación en la dimensión del trabajo?*

Para comprender cómo la praxis de la mediación trasciende la mera transmisión de conocimiento, vamos a añadir un referente más a nuestra propuesta: la praxis de la mediación está basada en el modelo de "conocimiento por familiaridad". Siguiendo el esquema trabajado por Robin Nelson y basado en la propuesta de Bertrand Russel (Nelson 2013, pp. 109-110), este menciona que existen tres variantes de objetos de conocimiento, que aplicamos a la tensión diaria del trabajo en museos:

- **Conocimiento de los hechos (*knowledge of facts*).** Es la información dura (fechas, datos biográficos, técnicas artísticas). Es el saber enciclopédico que las instituciones suelen priorizar en los guiones curatoriales tradicionales y en las generaciones de contenido.
- **Conocimiento de cómo hacer las cosas (*know-how*).** Son las habilidades procedimentales: las técnicas pedagógicas, el manejo de grupo, la proyección de la voz, la gestión del tiempo y el espacio.
- **Conocimiento por familiaridad (*knowledge by acquaintance*)**. Aquí reside la clave: no son hechos ni técnicas aisladas, sino la interrelación profunda e inmediata entre la información interna del mediador y la

realidad externa del visitante y la obra. Es el *clic*, la intuición certera que surge del contacto directo.

Mientras que los hechos y las técnicas sirven de andamiaje para que la labor y el trabajo tomen forma, en la *interrelación profunda* el mediador constituye sus "verdades internas e intuitivas". En el cruce entre la información estudiada y el encuentro vivo con el visitante se crea un espacio de familiaridad, un territorio compartido donde la mediación deja de ser un monólogo para convertirse en una experiencia situada.

Este conocimiento por familiaridad abriría la *práctica como investigación* (PCI) que, según Nelson, se fundamenta en el concepto de *praxis* (Nelson, 2013, p. 105). En el contexto de los museos de Bogotá, esta modalidad sugiere que la mediación no es una operación pasiva, sino una *acción* generadora de conocimiento complejo que desborda las limitaciones del guion curatorial. Bajo esta luz, la mediación se configura como una metodología de investigación en sí misma: *la/el mediadora/or investiga mientras media*, y así accede a saberes que solo emergen en la fricción del encuentro.

Aquí introducimos una nueva capa de sentido: la *praxis de la mediación* se produce cuando, de manera intencional, conectamos las visitas efímeras y los resultados materiales como un todo coherente.

La praxis aparece cuando el sujeto decide articular su cuerpo, su emocionalidad, sus investigaciones y sus recursos pedagógicos con el propósito deliberado de *iniciar algo nuevo* en el espacio del museo. Esta unidad entre el sujeto, su intencionalidad, la labor cotidiana y la concreción en objetos educativos es lo que activa la capacidad humana de "abrir mundo" dentro de la institución, y establecer en ella un verdadero espacio público.

La *intencionalidad del sujeto* —atravesada por su cuerpo y afectos— es el catalizador que convierte la mediación en una actividad generadora de conocimiento por familiaridad. Allí se unifica el proceso: la visita deja de ser un protocolo estéril y los materiales didácticos dejan de ser simple evidencia para un informe de gestión. Se convierten en una experiencia con capacidad de transformación mutua: transforman a quienes visitan, pero también nos transforma a nosotros como trabajadores culturales.

Este proceso de conocimiento por familiaridad se detona cuando, mediante nuestra intencionalidad, activamos un doble sistema sensorial:

- **Sentidos externos:** la escucha activa del visitante, la lectura corporal del grupo, la percepción atmosférica de la sala.
- **Sentidos internos:** la intuición pedagógica, los afectos que la obra despierta en nosotros, el deseo genuino de comunicar.

La información resultante de esta activación simultánea no se pierde: se almacena tanto en la memoria mental como en la *memoria corporal*, constituyendo el archivo vivo de la praxis del mediador.

La exposición "El vuelo de El Mochuelo" en el Museo Nacional de Colombia sirve como ejemplo paradigmático de esta intencionalidad y del *conocimiento por familiaridad*.

En este ejercicio, los "Mochuelos" (mediadoras y mediadores de los Montes de María) y los "Copetones" (el equipo de Bogotá)[57] tejieron un diálogo de saberes sobre las historias de violencia. Aquí, el conocimiento por familiaridad se manifestó con una potencia devastadora: fueron los Mochuelos quienes activaron una interrelación profunda entre sus propias vivencias en el territorio y la realidad externa de los visitantes capitalinos. Si bien los Copetones mediaban desde sus propios lugares de enunciación, fueron las voces de los Montes de María las fuentes de un *conocimiento encarnado*, una verdad que había sido inscrita en sus cuerpos por el conflicto armado.

Con este saber compartido, las visitas guiadas por Mochuelos y Copetones no solo explicaban el contenido museográfico: cargaban el peso de la memoria del conflicto en el Caribe al tiempo que ofrecían gestos de aliento y reparación. Las semillas que los visitantes recibían al final del recorrido funcionaban como un *gesto simbólico* que daba forma y presencia a sus reflexiones: un sentir convertido en una planta en potencia.

Además, lo que se dijo y se sintió en las salas del Museo Itinerante de la Memoria y la Identidad de los Montes de María El Mochuelo, y en las del Museo Nacional, se consolidó en dispositivos concretos: el "Patio de juegos"

57 En la exposición "El vuelo de El Mochuelo, de los Montes de María a Bogotá", realizada en el Museo Nacional de Colombia en el año 2023, existía una denominación particular para los mediadores participantes. A quienes provenían de la región de los Montes de María se les llamaba "Mochuelos". En coherencia con esta idea, y buscando un equivalente para los mediadores de Bogotá a partir de un ave representativa de la región, se decidió llamarlos "Copetones". De ahí surge la referencia a Mochuelos y Copetones.

y el material didáctico diseñado tanto para Bogotá como para los Montes de María. Así, presenciamos la *secuencia completa*: la *labor* encarnada en el recorrido, el *trabajo* materializado en los dispositivos pedagógicos y la *acción* política que inaugura algo nuevo en el espacio público.

De esta forma, las prácticas de mediación construyeron una vía innovadora de investigación. Su conocimiento permitió un entendimiento profundo de un fenómeno social a través de una sinergia única: la *familiaridad interna* de los mediadores (procesos intuitivos y sensoriales en sala) cruzada con la *familiaridad externa* (la presencia impredecible del público). Se consolidó así un proceso educativo en el que se cultiva el saber no solo mediante las obras, sino por medio del encuentro radical entre la/el mediadora/or y la ciudadanía.

Esta dinámica confirma que el mediador no impone una verdad monolítica, sino que *construye conocimiento con la comunidad*, ofreciendo perspectivas y profundidades que las metodologías cuantitativas —obsesionadas con los indicadores de asistencia— jamás podrán capturar.

Finalmente, hay un elemento político que queremos rescatar sobre la praxis en el contexto colombiano. Retomamos la afirmación crítica de Marie-Clarté O'Neill sobre la escasez de investigación en educación museal, no para lamentarnos, sino como un desafío. Puede que los estudios sean pocos, pero precisamente por eso asumimos la responsabilidad de traer algunos de ellos a presencia y visibilizarlos, y también de exigir más y mejores investigaciones.

Rescatamos aquí una genealogía de esfuerzos que han rastreado la labor y el trabajo de la mediación, para socializarlos en el espacio público profesional:

- "Consultorio museológico: ¿cómo imaginar la educación en museos?", charla de 2025 promovida del Programa Fortalecimiento de Museos (Programa Fortalecimiento de Museos, 2025).
- "La cuestión educativa en las prácticas museales" (Méndez Suárez, 2021) y "Estado del arte sobre la educación en museos (2000-2020): demarcación de un estudio acerca de los procesos educomunicativos en museos de ciencias" (Gómez Mendoza, 2022), artículos académicos de la Universidad Pedagógica Nacional.

- "Génesis de la creación del departamento especializado en mediación al interior de los museos en Colombia. Área Educativa del Museo Nacional de Colombia, un estudio de caso" (Barragán Aguilar, 2018), tesis de maestría para el posgrado en Museología y Gestión del Patrimonio en la Universidad Nacional de Colombia.
- "Los museos de ciencias: alcances y perspectivas en el campo educativo" (Pineda Caro *et al.*, 2023), investigación de la Universidad Santo Tomás.

Estos resultados, aunque no fueron implementados directamente en nuestra metodología, constituyen un *archivo vital* que vale la pena revisar para ampliar el panorama y combatir la amnesia disciplinar.

En conclusión, el rasgo vital de estas formas de familiaridad en la praxis es que no son estáticas. Su fundamento reside en el movimiento constante entre la información técnica, las herramientas del *trabajo* y los mundos internos de los sujetos. Cada recorrido, cada taller y cada conversación se convierte en una experiencia irrepetible. Esto permite que la mediación se comporte como un *organismo vivo*, un sistema de acción en el que la práctica, el mediador y el visitante se recrean continuamente, resistiendo así a los procesos de calcificación e inmovilidad del museo tradicional.

La praxis de la mediación, leída desde la perspectiva de Arendt y de las teorías de la investigación artística, es el recordatorio de que "los hombres, aunque han de morir, no han nacido para eso, sino para comenzar algo nuevo".[58] Cada visita mediada, cada encuentro cuerpo a cuerpo en el museo, es ese *initium*:[59] una oportunidad para que la verdad no sea un dato frío desarticulado de lo humano, sino una experiencia encarnada, descubierta en el acto irrepetible de compartir con el otro el mundo que nos es común.

58 Hannah Arendt acerca de la noción de *natalidad*, en su obra *La condición humana* (2005, p. 264).

59 En Hannah Arendt, el *initium* alude al principio de novedad que nace con cada ser humano. Es la condición que hace posible la libertad política y la capacidad de iniciar acciones inéditas en el mundo, recordándonos que cada vida trae consigo el potencial de comenzar algo nuevo.

La acción de mediación

Acción y conocimiento: escuchar para entender y aparecer

¿Qué más se puede decir sobre la mediación que no se haya dicho ya?

Hasta aquí, la hemos descrito como *labor* y como *trabajo*, dimensiones enfocadas en la producción y transformación de conocimientos, afectos y sensibilidades. Hemos argumentado que esta práctica se despliega en condiciones concretas de precarización y resistencia. A partir de ello, concluimos que la *praxis* de la mediación emerge cuando conectamos intencionalmente el conocimiento por familiaridad (adquirido en el cuerpo a cuerpo) con los resultados materiales de esa experiencia (archivos, metodologías, publicaciones). Y cuando esa unidad se sostiene en el tiempo, la *acción* propia de la mediación adquiere una fuerza transformadora: cambia a los visitantes, transforma a quienes trabajan en los museos y, gracias a las luchas acumuladas, altera las condiciones que imponen las instituciones.

Sin embargo, en medio de este engranaje existe un *sustrato invisible* que funciona como la base tectónica de la mediación, pero que suele quedar opacado por las tareas más visibles de la "producción". Se trata de la *escucha*.

En una primera aproximación, la escucha es la acción de prestar atención y, en un sentido amplio, la capacidad de comprender un mensaje. Es una facultad perceptiva que traduce estímulos en entendimiento y, con el tiempo, en un conocimiento situado de la realidad. Ese matiz epistemológico es precisamente nuestro principal interés en esta etapa de la investigación.

En la concepción que construimos de la/el mediadora/or, la escucha no es un acto pasivo, sino la acción que permite acceder a la experiencia de otros. Es la llave que abre ese espacio compartido arendtiano donde nadie controla por completo las consecuencias de lo que dice o hace. Tiene, además, un aspecto social fundamental: por medio de la escucha, mediadores y visitantes se exponen, se hacen visibles y se reconocen mutuamente como *quienes* (sujetos únicos), y no solo como funciones (guía/público).

Ahora bien, esto suena impecable en la teoría, pero *¿cómo se aplica la escucha al investigar sobre la mediación?*

Nuestra primera apuesta es concebir la escucha como el cimiento de la investigación misma. Opera como principio ético y metodológico del trabajo que da vida a este libro. Lo hemos afirmado desde el inicio: este texto surge de un ejercicio radical de escucha, no solo dentro de las instituciones, sino en un mundo sometido a ritmos frenéticos de producción.

Escuchar a las personas entrevistadas nos permitió, a los investigadores, volvernos conscientes del "interior" del otro y de las formas en que la mediación opera más allá de nuestra propia experiencia. Esta escucha nos permitió percibir las afectaciones de los entrevistados y alcanzar un entendimiento —siempre parcial, por supuesto— de aquello que nos constituye como seres humanos: cuerpos que sienten de forma distinta, atravesados por emociones y sometidos a condiciones laborales a menudo hostiles.

A esta concepción sumamos la propuesta del filósofo Jean-Luc Nancy en su texto *A la escucha* (2007), quien establece una distinción vital entre *entender* (*entendre*) y *escuchar* (*écouter*).[60] *Entender*[61] es captar el sentido, apropiarse de él, cerrar el ciclo de la comunicación decodificando un mensaje para almacenarlo. *Escuchar*,[62] en cambio, es "tender el oído" y estar a la orilla del sentido. Nancy nos dice que *escuchar* es entrar en *resonancia*;[63] es permitir que el sonido —o la voz del otro— retumbe en la caja de resonancia de nuestro propio cuerpo y subjetividad.

En las entrevistas analizadas percibimos nítidamente esta resonancia. Cuando el Museo Nacional habla de la mediación, no como una

60 "Si 'entender' es comprender el sentido (para que haya sentido es preciso que eso se haya entendido: el sentido, por principio, no es lo que se oye o lo que se huele, sino lo que se entiende o se comprende; o bien es el oír y el oler mismos en cuanto son comprendidos/entendidos), escuchar es estar tendido hacia un sentido posible y, por consiguiente, no poseído" (Nancy, 2007, p. 16).

61 "'Entender' [*entendre*] también quiere decir 'comprender', [...] como si fuera, ante todo, 'entender decir' (y no 'entender farfullar') o, mejor, como si en todo 'entender' tuviera que haber un 'entender decir', pertenezca o no al habla el sonido percibido" (Nancy, 2007, p. 17).

62 "Escuchar es estar tendido hacia un sentido posible y, en consecuencia, no inmediatamente accesible" (Nancy, 2007, p. 18).

63 "Un sujeto se siente: eso es su propiedad y su verdad [...]. Se escucha, y es en la medida en que se escucha como se siente-escuchar. El sentir-se ocurre en la resonancia y es la resonancia misma" (Nancy, 2007, p. 77).

explicación magistral de objetos, sino como un "canto colectivo" —retomando la metáfora del mochuelo y el copetón—, abandona la lógica del "entender" (imponer la historia oficial) para entrar en la lógica del "escuchar". En ese momento la institución vibra con las voces de las víctimas o con la cultura hip hop, lo que posibilita que estas que se hagan un lugar legítimo en las narrativas del museo.

Bajo esta luz, la mediación deja de ser una transmisión unidireccional en la que el mediador "trabaja" sobre el público, para convertirse en una *caja de resonancia*. La/el mediadora/or no está en esta caja para imponer una verdad, sino para que la verdad del otro resuene. Como sugiere Nancy, "estar a la escucha es siempre estar a orillas del sentido" (Nancy, 2007, p. 20), habitando ese espacio intermedio y fértil donde el significado comienza a tejerse colectivamente.

En segundo lugar, la escucha aparece como una necesidad urgente del público y como la herramienta central en la sala.

Muchos visitantes llegan a las instituciones culturales "maniatados" por una creencia paralizante: que solo quien posee una formación académica puede comprender el arte. Estos visitantes desean acceder al "canto"[64] de los museos, pero se sienten excluidos.

El público se asemeja a aquel *Ulises frente a las sirenas* que describimos en los antecedentes: las personas que lo componen quieren acercarse, quieren escuchar el canto, pero se sienten atados al mástil por el miedo al ridículo, la vergüenza o la sensación de ignorancia. Y cuando nadie los escucha —cuando nadie desata sus nudos—, estos sujetos se convierten en una estadística más. Recorren una sala con veinte objetos en menos de dos minutos, resbalando por la superficie de la experiencia. Salen sin preguntas, sin comentarios y sin dejar huella alguna, confirmando la profecía de que el museo no era para ellos.

La situación cambia radicalmente cuando la escucha deja de ser vista únicamente como una necesidad pasiva y se activa como una *herramienta educativa* potente.

64 En referencia al canto de las sirenas de la *Odisea* descrito en la sección "Análisis histórico: aproximaciones a la emergencia de la mediación en las dinámicas museales y culturales europeas, latinoamericanas, y colombianas".

En las mediaciones realizadas en Mapa Teatro, la escucha operó de forma arquitectónica: durante las visitas guiadas, que cartografiaban los temas de la exposición, las preguntas de las y los mediadores no buscaban evaluar, sino organizar el diálogo a partir de lo que los visitantes decían —y crucialmente, de lo que callaban—. En la experiencia inmersiva, la escucha atenta con los ojos cerrados permitió "construir" el espacio mentalmente y generar una disposición anímica alineada con las intenciones políticas de la obra. Allí, tanto el público como el equipo de mediación utilizaron la escucha como un sonar para navegar el lugar, para hacerse ideas complejas sobre lo que ocurría y para comprender los distintos contextos de acción de Mapa Teatro.

Un fenómeno similar, pero de corte más social, se observó en el Museo de Bogotá. Allí, la apuesta educativa se articuló con tres pilares expositivos: justicia, escucha e imaginación. La/el mediadora/or trabajó para consolidar un ambiente que favoreciera la exploración autónoma y el juego. En ese entorno seguro, el público tradicionalmente infantilizado dejó de ser tratado como "un menor de edad simbólico". La escucha abrió la puerta a conversaciones horizontales entre el equipo del Museo y visitantes a menudo estigmatizados.

Gracias a esta *acústica ética*, la persona marcada por la segregación pudo aparecer en el relato expositivo. Su experiencia vital se inscribió en la gran narración sobre la ciudad, la exclusión y la violencia. De este modo, quien antes resultaba invisible ante la institución tomó una forma definida y, en algunos casos, adquirió una voz clara frente a los demás, cumpliendo la promesa arendtiana del espacio de aparición.

Finalmente, como tercera apuesta, la escucha opera en un plano más impersonal pero estructural: la *escucha institucional*. Cuando las instituciones atienden las peticiones de sus trabajadores, la escucha deja de ser retórica y se traduce en cambios materiales.

La Galería Santa Fe ofrece un ejemplo claro. Allí, las diferentes administraciones "tendieron el oído" a sus equipos de mediación y comenzaron a adecuar progresivamente los espacios de trabajo según las necesidades reales de su labor. Esta decisión, aunque no resolvió todos los problemas estructurales, modificó las condiciones materiales de existencia de quienes mediaban, demostrando así que la escucha también es una forma de gestión de recursos.

Todo esto demuestra que la escucha no ocupa un lugar secundario ni decorativo en la mediación: es la *base tectónica* de la experiencia que atraviesa a visitantes, mediadores e instituciones. Funciona como el fundamento de una producción de conocimiento que pasa, inevitablemente, por el *cuerpo*, un cuerpo que escucha, que vibra, que recoge información, afectos, tensiones, conflictos y deseos; un cuerpo que presta atención radical a lo que dice el otro para habilitar, por fin, la comprensión profunda de los fenómenos que se despliegan en las salas de nuestros museos.

Finalmente, la escucha no solo "recibe" información: también genera lo que Arendt denomina "espacios de aparición".[65]

Siguiendo la teoría arendtiana, el espacio de aparición es ese lugar público donde los ciudadanos se muestran unos a otros como seres libres. En ese territorio, lo propiamente humano del *animal político* es la acción sustentada en la libertad. Como explican Alejandro Mesa Arango y Ruth Elena Quiroz Posada (2012), este espacio tiene como suelo la libertad y, dado que el resultado de la acción es impredecible e irreversible, quien actúa no controla jamás el curso completo de lo que sus gestos y palabras desatan.

Estos espacios se vuelven centrales para pensar la mediación, pues configuran el escenario público donde se entrecruzan visitantes, mediadores e instituciones.

Volviendo al ejemplo del Museo de Bogotá y la exposición sobre segregación, notamos esta aparición cuando un visitante se señala a sí mismo dentro de la problemática y se expone. Sus palabras quedan disponibles para la/el mediadora/or y para los otros "espectadores" en la sala. Al ser escuchado, este visitante permanece en una zona de libertad y, a la vez, de desamparo: deja de ser una presencia anónima para materializarse como una persona sintiente, afectada y situada.

65 "El espacio de aparición cobra existencia allí donde los hombres se agrupan por el discurso y la acción. [...] Su peculiaridad consiste en que, a diferencia de los espacios que son obra de nuestras manos, no sobrevive a la actualidad del movimiento que le da existencia, sino que desaparece no sólo con la dispersión de los hombres [...] sino con la desaparición o el cese de las actividades mismas. [...] sólo es realidad donde palabra y acto no se han separado, donde las palabras no están vacías y los hechos no son brutales, donde las palabras no se emplean para velar intenciones sino para descubrir realidades, y los actos no se usan para violar y destruir sino para establecer relaciones y crear nuevas realidades" (Arendt, 2009, p. 221).

Los mediadores ingresan al mismo espacio de aparición. La escucha como instrumento educativo y didáctico los lleva al plano público como sujetos con habilidades, ideas y posiciones frente a lo exhibido. Sus distintos abordajes exponen varias formas de entender la mediación y la participación; no es igual una mediación inmersiva, que propone una comprensión sensible del conflicto en Mapa Teatro, que una mediación de corte más mayéutico que busca conducir, mediante preguntas, hacia el contenido que Mapa Teatro expresó en sus obras. En particular, en los museos de arte y numismática del Banco de la República, los mediadores también se exponen cuando deciden contradecir la petición de Mapa Teatro de no mediar y seguir la dirección del Museo.

Pero quizás lo más revelador es que las *instituciones culturales* también cambian cuando entran en este juego.

Durante los diálogos con los equipos educativos percibimos cómo se rasgaba el velo de inaccesibilidad que suele rodear la institución. Por un instante, el "monolito" desaparecía y, en su lugar, aparecían quienes trabajan en sus entrañas. Son ellas y ellos quienes escuchan y con quienes entramos "en resonancia".

Si bien las instituciones suelen percibirse como sólidas, inamovibles e inabordables, cuando quienes trabajan o laboran allí escuchan y son escuchadas/os, emerge un aspecto que rara vez se muestra: *la vulnerabilidad*, una vulnerabilidad honesta, sencilla y profundamente humana; una vulnerabilidad transformadora y relacional que se hace palpable al permitir que el público conozca la forma en que estas instituciones operan, los conceptos y dinámicas que públicamente las rigen y, más allá de ello, al descubrir el *quién* y dejar atrás el *qué* de las y los trabajadoras/es institucionales, para encontrar que las condiciones de varias de esas personas resuenan con aquellas condiciones que las mediadoras y los mediadores nos compartieron. Por mencionar solo una de las muchas situaciones recurrentes: muy pocas de las personas con quienes hablamos son empleadas de planta en las instituciones; la gran mayoría estaban vinculadas por OPS.

Se trata, además, de una vulnerabilidad que, cuando emerge intencionalmente, produce resonancias inimaginables en el tiempo, como lo son un afecto y un respeto inmune al paso del tiempo. Así lo evocó William López en la entrevista que reproducimos al inicio de este libro, cuando

recordaba a Miguel Urrutia —gerente del Banco de la República en aquel entonces—, quien, de forma sencilla y gentil, solía acercarse con frecuencia a conversar con él y con los/las otros/as mediadores/as, expresando gestos de cuidado hacia ellos, su permanencia y su trabajo en el Museo. También recordó a José Roca, Carlos Betancur y Luis Fernando Ramírez, quienes propiciaban una "unidad de artes y otras colecciones" en la que la confianza, la sensibilidad y la generosidad fueran algo cotidiano y genuino.

Por otro lado, *esta vulnerabilidad puede ser profundamente positiva para las instituciones*, dado que es sinónimo de participación, flexibilidad y de un mayor potencial —y deseo— de renovación. Un ejemplo poco común de ello, y utópico en el mejor de los sentidos, es el Museo de la Ciudad Autoconstruida, que posee un alto potencial para autoconstruirse indefinidamente y evolucionar junto a sus comunidades, porque el corazón de su funcionamiento es el acto de "escuchar y ser escuchado". Es un museo concebido explícitamente para operar como un "espacio de aparición" de sus comunidades y, de forma recíproca, son las comunidades mismas —y sus mediadoras y mediadores— las que "hacen aparecer" al museo.

No obstante, es importante señalar que esto no constituye la norma en el panorama general de Bogotá y de Colombia, pues la rigidez, la solidez y la estabilidad forman parte de la estructura que suele caracterizar a muchas instituciones del sector cultural —y de otros campos también— en el país. Un ejemplo de esa rigidez se observa en instituciones culturales que, habiéndose consolidado a lo largo de un periodo prolongado, tienden a conservarse prácticamente iguales incluso durante décadas.

Por todo esto, la escucha se presenta como uno de los elementos más importantes de la mediación y de las instituciones culturales. Empieza como un aspecto epistemológico, porque permite investigar y conocer. Sin embargo, no se queda allí: se vincula con la acción, con la libertad, con el riesgo, con la vulnerabilidad y la sensibilidad. La escucha en la mediación es el acto político de "poner a disposición el silencio"[66]

66 "Se trata de remontarse, o de abrirse, a la resonancia del ser, o al ser como resonancia. El 'silencio', en efecto, debe entenderse aquí no solo como una privación, sino como una disposición de resonancia: un poco –y hasta exactamente– como cuando, en una condición de silencio perfecto, uno oye resonar su propio cuerpo, su aliento, su corazón y toda su caverna retumbante. Se trata, por tanto, de remontarse del sujeto fenomenológico –punto de mira

para permitir que el otro aparezca, para que su voz resuene. Y es por eso que Arendt nos recuerda que "con la creación del hombre, el principio del comienzo entró en el mundo" (Arendt, 2009, p. 202). Cada visitante lleva consigo esa capacidad de natalidad, de iniciar algo nuevo. Si el mediador no escucha —si solo "explica"—, sofoca esa posibilidad de novedad.

Como el lector se habrá dado cuenta a lo largo de este análisis, las categorías utilizadas para analizar la mediación no son puras. *Trabajo*, *labor* y *acción* se transforman según el enfoque: funcionan como categorías camaleónicas que cambian de tonalidad cuando se mueve el foco del análisis. La escucha revela esta condición. Bajo la luz de la percepción, la investigación resalta su papel epistemológico. Bajo la luz del ojo político, la escucha se vuelve principio de aparición en el espacio público; y en otros casos, como una mixtura entre lo epistemológico y político, la escucha se vuelve herramienta política y pedagógica que transforma la experiencia que sucede dentro de las instituciones culturales.

Ninguna categoría vive aislada: todas se entrecruzan. Y es a través de la escucha que mediadores, visitantes e instituciones aparecen unos frente a otros para producir, juntos, un espacio donde es posible no solo comprender, sino *transformar el mundo*.

Acción y (macro)política: espacios de aparición para la profesionalización de la mediación

Cuando pensamos la acción desde la perspectiva de Hannah Arendt, entendemos que el espacio político no existe *a priori* ni se reduce a la arquitectura del Estado. El espacio político aparece cuando las personas se ponen en relación, se dirigen la palabra y se reconocen mutuamente como sujetos capaces de actuar para alterar su realidad. Los *espacios de aparición* se abren allí donde esa palabra y esa presencia alcanzan visibilidad pública.

En la mediación de museos, estos espacios no se producen solo por el acto de hablar, sino fundamentalmente a partir de la *escucha*.

intencional— a un sujeto resonante, espaciamiento intensivo de un rebote que no culmina en ningún retorno a sí sin relanzar al instante, como un eco, un llamado a ese mismo sí" (Nancy, 2007, p. 46).

Como vimos en el título anterior, en la sala de exposición la escucha hace *aparecer* al visitante como alguien que piensa y siente, permitiendo así que emerjan conflictos, memorias y saberes silenciados en otros contextos. Pero la aparición es tripartita:

- **El visitante,** que deja de ser cifra para ser sujeto situado.
- **La institución**, que se revela no como un bloque de concreto, sino como una agrupación de individuos vulnerables que también se exponen.
- **La/el mediadora/or**, ese sujeto *sentipensante* que recibe, transforma y devuelve conocimiento mediante preguntas, relatos y dispositivos pedagógicos.

Desde esta perspectiva, las salas y los recorridos se convierten en escenarios arendtianos de acción política. Sin embargo, debemos ser críticos: reconocemos que esta aparición sigue siendo *frágil*.

Gran parte de esta potencia se queda en el *plano micropolítico*.[67] Se sitúa en la escala de la visita, del equipo de mediación, del conflicto interno con la institución, de las tensiones cotidianas de contratación y de reconocimiento. En este nivel, la acción política se queda en un entorno en el que es posible transformar subjetividades, lenguajes y relaciones inmediatas, pero que rara vez alcanza el nivel de las estructuras jurídicas, económicas y normativas que organizan el campo cultural en una comunidad.

Por eso nos preguntamos por los efectos de esa aparición en el *plano macropolítico*.[68] Se sitúa en la escala de la visita efímera, del conflicto interno del equipo, de las tensiones cotidianas por el contrato o el reconocimiento simbólico. En este nivel, la acción política es valiosa —transforma subjetividades y teje afectos—, pero rara vez tiene la fuerza necesaria para sacudir las estructuras jurídicas, económicas y normativas que organizan el campo cultural.

67 La dimensión micropolítica se ocupa de las relaciones de poder en equipos específicos, en los conflictos con una jefatura o en las dinámicas internas de una institución.

68 La dimensión macropolítica apunta a las reglas de juego que se deciden a escala de Estado, de sistemas culturales nacionales e internacionales, de marcos legislativos y económicos que atraviesan todas las instituciones.

Por eso nos preguntamos urgentemente por los efectos de esa aparición en el plano *macropolítico*.

Aparecer en el museo no basta: la mediación sufre experiencias de precarización y desigualdad que, si bien son compartidas, quedan fácilmente atrapadas en el *nivel testimonial*. Nos desahogamos, pero no legislamos. Falta dar un paso decisivo: uno que lleve estas experiencias individuales a alimentar formas de organización colectiva orientadas a cambiar el orden general del sector. Necesitamos reconocer frentes prioritarios y organizar a las personas en torno a objetivos concretos que trasciendan la catarsis diaria.

Es por esta necesidad de desbordar la experiencia micropolítica que proponemos un frente de batalla claro: la *profesionalización de la mediación entendida en clave macropolítica*.

No planteamos esta profesionalización como una mera discusión académica sobre roles o perfiles, ni como una validación elitista de saberes. La planteamos como una *disputa estructural*: una lucha por el lugar de este trabajo en las políticas públicas, en la legislación laboral y en las estructuras fiscales y administrativas del Estado.

Hasta ahora, este libro ha navegado en la dimensión micropolítica: la crítica interna, las negociaciones por horarios, las formas de cuidado entre colegas, la resistencia cotidiana. Aquí planteamos el salto hacia la dimensión macropolítica de la acción, una dimensión que no solo contemple la mediación, sino el conjunto de las labores que sostienen la cultura.

La pregunta por los espacios de aparición, entonces, se amplía y se vuelve más ambiciosa: ¿cómo hacer para que la figura del mediador o la mediadora aparezca no solo en la sala de exposición frente al público, y en la institución cultural, sino en los debates sobre leyes de cultura, en las mesas técnicas, en la definición de estándares profesionales y salariales?

Una respuesta tentativa a esta urgencia debe contemplar las carencias estructurales que han impedido la consolidación de la mediación como una profesión política.

El primer síntoma de esta falta de articulación macropolítica es el *vacío normativo*: la inexistencia de una regulación general que estandarice la formación y el reconocimiento de los profesionales de la mediación. Hoy, cada institución opera como una isla, definiendo perfiles y protocolos según sus propias urgencias y limitaciones.

El peligro de esta fragmentación es que, sin un marco común, las *brechas de formación* se profundizan. Mientras algunas instituciones mantienen programas sólidos de capacitación en museología y pedagogía, en muchas otras la formación se reduce a la entrega del guion curatorial (el "qué" se expone), ignorando por completo la teoría educativa (el "cómo" se media).

Esta brecha también se debe, en parte, a que en Colombia, la mayoría de programas universitarios de pregrado en artes son escasos o nulos en cuanto a la formación en gestión cultural, estudios de museología o educación artística. Estos son aprendizajes que los artistas y gestores culturales adquieren de forma empírica, mediante un complejo y largo proceso de ensayo y error. Esto se ve en parte mitigado cuando algunos profesionales deciden cursar un posgrado en búsqueda de las herramientas que no les fueron dadas durante el pregrado.

Algo similar ocurre con la educación como campo disciplinar en las instituciones culturales: al no existir criterios claros sobre la profundidad y calidad de los contenidos sobre pedagogía y didáctica en los procesos de formación, la producción de material didáctico o de experiencias educativas queda en manos de personas que muchas veces no cuentan con herramientas disciplinares suficientes. El resultado son recursos que se esfuerzan por ser sensibles y creativos, pero que no siempre alcanzan la solidez pedagógica que el público merece. No obstante, cabe aclarar que en Colombia este fenómeno del campo cultural no les atañe solo a los/las mediadores/as, sino que es común encontrarlo en las áreas educativas de las instituciones culturales.

La *ausencia de consensos básicos* sobre qué significa ser profesional de la mediación abre otra grieta: los cargos de mediación y educación se desempeñan sin una base de formación académica deseable en profesionales dedicados a procesos educativos con el público. En este contexto, sin marcos comunes para definir al profesional[69] y sin formación acadé-

69 **Nota para futuros/as investigadores/as:** Durante la investigación se habló sobre la necesidad de formación previa a la adquisición de un puesto en un equipo de mediación. Al respecto se encontraron dos posiciones: la primera rechaza la idea de que se deba exigir una formación específica a los mediadores, porque potencialmente creará brechas de acceso a profesionales de diferentes áreas del conocimiento y a perfiles no convencionales; la segunda defiende la

mica o no formal previa, el proceso de formación en mediación recae en el "aprender sobre la marcha" y en la experiencia heredada de los/las mediadores/as más experimentados/as en las instituciones culturales, sobre la que hemos hablado páginas atrás.

Aunque esa experiencia práctica puede formar buenos profesionales, lleva aparejado un riesgo potencial: la eventual replicación de los errores y la intensificación de la improvisación en el día a día de las instituciones. La efectiva materialización de ese riesgo afecta la calidad del ejercicio de mediación, y además incide tanto en los procesos educativos de las instituciones como en la apropiación y fidelización del público respecto a la experiencia museal.

Sabemos que en un mercado laboral tan precarizado como el colombiano, la palabra *profesionalización* genera sospechas. Se teme, con razón, que establecer requisitos o pedir certificaciones se convierta en una barrera de acceso elitista para quienes provienen de trayectorias no convencionales.

Sin embargo, sostenemos que la profesionalización, pensada desde la perspectiva de la *acción* arendtiana, operaría al revés: no para excluir, sino para proteger. Establecería un *suelo común* donde trabajadores e instituciones compartirían expectativas claras sobre la labor, sus alcances y, sobre todo, sus límites laborales.

La comparación con la educación formal ayuda a dimensionar esta necesidad. En el sistema escolar se da por sentado que un profesor debe saber de pedagogía y didáctica. De ahí la existencia de las licenciaturas, que fijan un lenguaje común para la formación docente y establecen marcos normativos que permiten exigir unas condiciones mínimas. En este caso, nadie consideraría razonable que un colegio o universidad prescindiera por completo de estos criterios y contratara docentes sin ninguna base pedagógica —lo cual, paradójicamente, es común en la contratación irregular e informal que hacen algunas de estas instituciones educativas—.

Entonces, *¿por qué no se aplican lógicas similares a quienes ejercemos la educación en museos?* Si aceptamos que la mediación es un trabajo educativo, tiene sentido que existan rutas formales de formación,

exigencia de una formación específica en mediación o en educación para asegurar la calidad del servicio y de la experiencia educativa. No se llegó a una conclusión satisfactoria, por lo que se sugiere al lector o lectora que considere esta problemática como un posible campo de investigación.

sistemas de acreditación y marcos de evaluación que protejan tanto al público como a quienes trabajamos en estos espacios. ¿Acaso tememos quedarnos afuera sin nos sometemos a los filtros que cualquier otra profesión tiene para seleccionar a sus profesionales?

Ahora bien, cualquier proyecto de profesionalización corre el riesgo de convertirse en una nueva red de axiomas. Para evitar que una sola mirada —incluida la nuestra— defina de manera rígida qué es un mediador profesional, planteamos que la *construcción de estándares y marcos normativos* debe pasar necesariamente por herramientas de participación política. Esto implica abrir espacios de deliberación donde mediadores/as, otros/as educadores/as, comunidades y profesionales dedicados a la gestión cultural elaboren en común los acuerdos que orienten la mejora de la calidad, la competencia y la estandarización básica de la labor educativa en museos.

En la práctica, una estrategia macropolítica de este tipo exigiría articular la experiencia acumulada de la mediación con herramientas concretas: la formulación de una *ley de museos*, la creación de una arquitectura institucional robusta —una dirección nacional de museos, un instituto colombiano de museos o un instituto museológico colombiano—, y el diseño de un marco fiscal y tributario que apoye de manera sostenida al sector. Tales estructuras no resolverían por sí solas la precarización del sector, pero sí podrían establecer condiciones mínimas para que la mediación se consolide como profesión con derechos, deberes y trayectoria reconocible.

Al mismo tiempo, la participación activa en organismos ya existentes, como ICOM Colombia y otras redes profesionales, puede ofrecer un andamiaje para convertir las necesidades de profesionalización de la mediación en asuntos de agenda política que deberían discutirse con otros tipos de público. Allí no apareceríamos solo como mano de obra disponible, sino como sujetos políticos capaces de intervenir en la definición de marcos legales, económicos y sociales para el sector cultural. Y en estas instancias, los espacios de aparición locales —las salas, los recorridos, las reuniones internas— pueden conectarse con espacios de aparición ampliados adonde es posible llevar las luchas por mejoras sustantivas en el conjunto del campo museal colombiano.

Una *estrategia macropolítica de profesionalización* reescribe, finalmente, la noción de *espacio de aparición*. Ya no se trata solo del encuentro íntimo en la sala de exposición: se trata de aparecer en la esfera pública ampliada, donde un entramado de voces otorga fuerza política a la mediación como un trabajo de importancia nacional. Esta red de acciones y marcos jurídicos contribuiría decisivamente a la constitución de una *soberanía cultural*: la capacidad de una sociedad para definir, con sus propios agentes y en condiciones dignas, cómo se produce, circula y apropia su cultura.

Siguiendo la estela de quienes han mediado antes que nosotros, esta investigación busca fortalecer la conceptualización de nuestra labor para que pueda traducirse en leyes, instituciones y políticas. Solo así, la acción que hoy despliegan los mediadores en las salas podrá prolongarse en una escena macropolítica en la que la mediación aparezca como lo que ya es en la práctica: *un trabajo público, colectivo y necesario para imaginar y sostener otros mundos posibles*.

La acción y la praxis en la mediación: el diálogo que lleva a la amistad y teje comunidad

Entender la acción como lo hace Hannah Arendt implica aceptar que el mundo público nunca es un lugar tranquilo ni predecible. En esta investigación, la aproximación a la noción de *praxis* nos lleva a pensar la acción dando un paso más allá: nombra la aplicación concreta de una teoría en el mundo real y el modo en que esa actividad se encarna en prácticas situadas, tanto en espacios públicos como privados. En nuestro caso, cuando se habla de *mediación en los museos*, se está hablando precisamente de un cruce entre la acción en el espacio público y la praxis de la teoría que organiza, orienta y da forma a lo que allí sucede.

Quienes desarrollamos esta investigación sostenemos que la mediación solo se comprende plenamente si se la ubica como actividad en el espacio público —como la sala de exposición—, ligada a la pluralidad de encuentros, a la libertad y al riesgo que todo esto implica. La sala no es un contenedor neutral, sino un lugar donde se hacen visibles tensiones, desigualdades, afectos y diferencias de poder entre visitantes, mediadores e instituciones culturales. La escucha que se lleva a cabo en este lugar se describió como el componente epistemológico central de esa praxis,

dado que escuchar al visitante y a la institución da pie al conocimiento del otro desde el lugar específico en el que se sitúan.

Sin embargo, la investigación muestra que la escucha no es el último peldaño de esta práctica, sino el umbral de algo más: el *diálogo*. Si la escucha abre el espacio para que el otro aparezca, el diálogo habilita la respuesta a esa aparición. El mediador o la mediadora no actúa solo como quien presta atención a lo que dice el visitante para que este se inscriba en el mundo común, sino que también se sitúa como quien, al prestar atención, toma el riesgo de responder, de compartir su propia perspectiva y de poner su mundo en juego frente al mundo del otro. En estos intercambios, el proceso de escucha y diálogo hace posible el intercambio de realidades, admite la posibilidad de contrastarlas, tensionarlas y, a veces, transformarlas.

Por eso, el diálogo se convierte en una de las bases fundamentales sobre las cuales se mueven los equipos de mediación. En el diálogo, las ideas sobre el conocimiento y los aspectos políticos de la mediación toman una forma más compleja para mostrarse como una de las máximas interacciones entre visitante, mediador e institución. Y en ese diálogo se introduce una *intención comunicativa* explícita, que se da en el encuentro. Ese encuentro le permite al mediador conocer el mundo del visitante, al tiempo que admite que este participe con la palabra y hace visible el mundo de la institución que representa.

Los casos analizados en la investigación lo muestran con claridad. En la Galería Santa Fe, las exposiciones de Nadia Granados obligaban a procesar lo que pasaba en un borde espacial muy concreto de la sala. La experiencia inmersiva y estruendosa de proyectos como "Colombianización" o "La Fulminante" hacía prácticamente imposible mediar dentro de la propia exposición: intentar hablar allí significaba "competir con las máquinas y los sonidos constantes".

Según la entrevista concedida por los/las mediadores/as de la galería, la mediación se convertía en una especie de puerto —en el límite entre la exposición y el resto de la galería— al que regresar de esa experiencia, esperando afuera para que el diálogo pudiera ocurrir con cierta intimidad. En ese borde se tramitaban el desconcierto, la incomodidad y la afectación que la obra producía en los visitantes. En ese espacio íntimo

de diálogo, lo visto en la sala empezaba a cobrar sentido a través de las palabras, de lo que se escuchaba y se respondía, y, por tanto, comenzaba a inscribirse en una experiencia compartida.

Algo similar ocurrió en "Sembrar la duda", en los museos de arte y numismática del Banco de la República, donde el diálogo se volvió el lugar en el que los mediadores pudieron tensionar de frente los prejuicios sobre los temas indígenas. La tríada de tensión, posibilidad y autocuestión que organizaba la práctica de los mediadores solo podía desplegarse en el intercambio oral. Se necesitaba preguntar *¿qué hace que una representación sea indígena?*, recoger las respuestas, devolverlas al grupo, "incomodar" con ejemplos históricos de violencia y racismo y cuestionar o analizar las palabras mismas que usan los visitantes en su vida cotidiana. En este caso, el diálogo no era un simple método amigable de reafirmar los prejuicios de quienes llegaban al museo, sino un dispositivo para producir desplazamientos en los marcos que regulan cómo se nombra al otro y para activar la dimensión política de la mediación mediante la confrontación verbal, situada y argumentada.

En Fragmentos, Espacio de Arte y Memoria, el diálogo también se convirtió en una forma de interacción entre la institución y el público al ir mucho más allá del libreto clásico de atención al visitante. Según reconoció el equipo del Museo, el/la mediador/a no solo recibe a quienes llegan atraídos por el contenido de la sala, sino que también hace de puente cuando la experiencia "se desborda". En ese caso, el/la mediador/a permite que el malestar o las preguntas complejas lleguen a la administración y otros representantes institucionales para que estos salgan de sus oficinas y conversen directamente con el público. Y cuando es pertinente, las instituciones abren más los canales de respuesta, no ofreciendo respuestas burocráticas a las dudas, peticiones o quejas de los visitantes, sino tratando de satisfacer sus inquietudes con la entrega de documentos, decretos o evidencias relacionados con las exposiciones presentadas.

En los tres casos se ve cómo la acción de la mediación se materializa en una red de diálogos que se conectan en la sala. La escucha abre los *espacios de aparición* del otro, y el diálogo configura la forma concreta que en esos espacios toman las tensiones políticas que los atraviesan y

define qué tipo de vínculos se vuelven posibles entre los sujetos que allí se encuentran.

Sin embargo, hay que tener en cuenta que ni la escucha ni el diálogo construyen por sí mismos espacios de transformación reales. Se puede escuchar y dialogar con otros sin que exista una disposición a la apertura frente a la diferencia, sin que se acepte al otro y sin adquirir un compromiso mínimo de cambio cuando se reconoce un daño. Un ejemplo de esto sería cuando el personal administrativo de un museo sale de sus oficinas para hablar con el público. Ese personal puede comprender con claridad las demandas y necesidades que el público manifiesta, sin que ello implique modificar políticas, narrativas o prácticas internas en respuesta a esa interacción.

Por sí solos, la escucha y el diálogo no generan una disposición respecto al otro, no consiguen su aceptación y no hacen emerger un espíritu de compromiso hacia ese otro, pero habilitan la posibilidad de crear un espacio donde pueda darse una relación empática y desinteresada que puede basarse en la confianza, la lealtad, el apoyo mutuo y el respeto hacia ese otro. Por eso, en esta grieta conceptual entra en juego otro fenómeno social que la investigación identifica como transversal tanto en las entrevistas como en el propio equipo que la llevó a cabo: *la amistad*.

A menudo malinterpretamos la amistad como una intimidad privada, un refugio contra el mundo. Sin embargo, para Arendt —siguiendo la tradición aristotélica—, la amistad es una virtud eminentemente política. No se trata solo de la calidez afectiva, sino de la voluntad de compartir el mundo con otros que se manifiesta como uno de los estados más elevados de la pluralidad: la condición básica de la acción política es que vivimos en la tierra y habitamos el mundo con otros.

Esta idea también resuena con el "estar en amistad" que Jean-Luc Nancy describe sobre la escucha. Estar *a la escucha* no es simplemente captar un mensaje u ocupar un mismo espacio (el museo) durante largos periodos de tiempo, sino sintonizar con la resonancia del otro (Nancy, 2007, p. 53). En el Museo de la Ciudad Autoconstruida, la relación entre los mediadores y la comunidad trasciende lo funcional; hay un tejido afectivo y político que sostiene el museo. Allí, el diálogo construye el "espacio de aparición" donde la comunidad se hace visible ante sí misma.

La amistad aparece como ese "algo más" que falta cuando el diálogo se queda atrapado en el intercambio racional o en la mera gestión de conflictos. Escuchar y dialogar no garantizan, por sí mismos, una apertura a la diferencia ni un compromiso con el cambio. La amistad, en cambio, puede predisponer a esa apertura.

No se trata de sentimentalismo ingenuo, hipismo recalcitrante, ni de una idealización endulzada de la camaradería, sino del reconocimiento de que muchos de los cambios más duros y duraderos en la vida cotidiana de una persona se desencadenan a partir de conversaciones difíciles con alguien a quien se quiere. En la amistad se hace pensable aceptar al otro como es, reconocer una crítica cuando está justificada y generar un verdadero compromiso de cambio para transformar comportamientos dañinos que, en otros vínculos, sería más fácil ignorar o defender.

En el caso de la FUGA, las mediadoras describieron un vínculo de complicidad y amistad que transformó el sentido mismo de la mediación durante la VII Bienal de Artes Plásticas y Visuales: ya no se trataba únicamente de explicar obras terminadas, sino de compartir procesos, de construir sentidos junto con los artistas, de habitar la casa de la institución como una casa compartida. Esa relación de camaradería abrió espacios donde las diferencias pudieron ser aceptadas, donde se reconocieron estilos, tiempos y maneras distintas de trabajar, y donde la mediación se vivió como una *experiencia colaborada* más que como un servicio prestado.

Algo similar se percibe en la reflexión del Museo Nacional de Colombia cuando se habla sobre el cuidado del equipo de mediación. Al entrevistar al Museo se encontró que

> Se trata de tener la consciencia de que trabajamos con personas. En el día a día, cuando el equipo está completamente ocupado con reservas en la mañana y tarde, llega un momento en que necesita no hablar con nadie, salir del Museo, tomarse algo; cosas básicas.
>
> Ahí radica la comprensión de las acciones mínimas cotidianas y, sobre todo, el reconocimiento del estado propio. Siempre es primero uno mismo: saber si estoy enfermo o si no me siento bien para atender tres reservas.

> Hemos trabajado mucho en el equipo para abrir espacios de confianza donde cada uno pueda decir: "Oiga, me siento así". Es un ejercicio de responsabilidad personal, pero para llegar a ese punto hemos realizado trabajos grupales para hablar de situaciones complejas y no dejarlas pasar.
>
> Ese ejercicio de autorreconocimiento también fomenta la empatía: si yo me he enfermado y veo a un compañero extraño o cansado, puedo preguntarle si está bien o si necesita apoyo. Es algo que hemos fortalecido, especialmente ahora que tenemos contratos de mayor duración, lo que permite consolidar estas dinámicas.

Aquí se está describiendo una *ética del cuidado* entre colegas que tiene mucho de amistad, aunque no se la nombre así. Esa ética se concreta en pequeños gestos cotidianos: preguntar al compañero si está bien, ofrecer apoyo, abrir espacios para hablar de situaciones complejas y no dejarlas pasar. La amistad, en este caso, aparece como el marco afectivo y práctico que permite que la mediación no destruya a quienes la ejercen y que el reconocimiento de la vulnerabilidad propia se traduzca en una práctica colectiva de cuidado.

Como hipótesis, puede proponerse que la amistad puede ser una base de la praxis del mediador o la mediadora: no solo genera una disposición de apertura a la diferencia, la aceptación del otro y un posible compromiso de cambio en caso de daño, sino que también crea espacios de cuidado mutuo donde el otro aparece como un "quién" vulnerable, a veces necesitado de apoyo, y no como un recurso que se convierte en un problema para la obtención de resultados cuantitativos. Podríamos decir que la amistad aporta las condiciones afectivas para que la acción no se agote en la mera aparición fugaz en el espacio público, sino que se sostenga como praxis a lo largo del tiempo.

Debemos aceptar, en este punto, que nos hacen faltan experiencias documentadas —mas no faltan experiencias vivenciales— en las que se pueda ver con precisión cómo una amistad entre los miembros de un equipo de mediación, mediadores/as y el público, o entre mediadores/as y otros miembros de las instituciones culturales, haya derivado en transformaciones estructurales dentro de las instituciones. Por eso, nos gustaría apelar a la vivencia de los propios lectores: *¿Acaso las personas*

no cambiamos después de un diálogo con un amigo, cuando nos habla de un daño que ha sufrido, y se abre la posibilidad para conversar, reparar y sanar? ¿No se acepta con mayor facilidad la crítica cuando proviene de alguien cuyo bienestar nos importa?

También queremos desplazar la pregunta a otro nivel: si la amistad puede generar disposiciones de apertura, aceptación y cambio en escalas micro, ¿es posible imaginar una traducción de esa praxis al plano macropolítico? La tradición filosófica ha pensado la amistad sobre todo en clave individual: basta recordar las tipologías aristotélicas y su idea de la amistad por virtud como aquella que busca el bien del otro sin esperar algo a cambio. En cambio, aquí nos preguntamos si es necesario conocer personalmente a alguien para desear su bien sin esperar algo a cambio, o si puede existir algo así como una "amistad pública", un deseo de bienestar para otros que no forman parte del círculo íntimo.

¿Por qué nos resulta más fácil imaginar la figura de un "enemigo público" que la de un "amigo público"? La imaginación política contemporánea se siente cómoda con la idea de personajes y entidades declaradas perjudiciales para la sociedad, fácilmente asociadas con amenazas a la seguridad o al orden. En cambio, nos cuesta construir un lenguaje y un mundo conceptual que nombre a quienes, pese a la diferencia, resultan benéficos para la vida común. Esta incapacidad de imaginar la amistad a escala pública restringe también la manera en que se conciben las relaciones con y desde las instituciones culturales, reducidas a menudo a proveedores de servicios o a espacios de consumo simbólico, no concebidas como espacios en los que sea posible cultivar relaciones potencialmente afectivas con el público, basadas en la confianza, la lealtad, el apoyo mutuo y el respeto por el otro.

En este contexto, la mediación aparece como un laboratorio donde se ensayan, a escala micropolítica, formas de amistad pública: vínculos que no se basan en la familiaridad previa, sino en la responsabilidad compartida frente a un mundo que se habita conjuntamente. Cuando un mediador escucha y dialoga con un visitante, y decide sostener esa relación en términos de cuidado, respeto y apertura a la diferencia, está practicando una *forma mínima de amistad* que va de la simpatía personal a un tipo de convivencia más amplio.

Siguiendo a Hannah Arendt, pero introduciendo matices que derivan de nuestra experiencia como mediadores/as y grupo de investigación de este fenómeno, la acción se convierte en aquello que ocurre entre los seres humanos cuando actúan unos con otros, ámbito en el que pueden encontrar un suelo afectivo en el que la acción puede volverse praxis. La escucha abre los espacios de aparición; el diálogo organiza el intercambio y lo hace políticamente denso, y la amistad introduce la posibilidad de que esos encuentros se conviertan en compromisos o motiven transformaciones —pequeñas o grandes— del mundo basadas en el cuidado de ese otro a quien es posible querer.

Tal vez el reto que queda, más que cerrar con una respuesta nítida, sea asumir la pregunta que la investigación deja abierta para quien lee: ¿Qué implicaría tomarse en serio la amistad como base de la praxis del mediador/a y, más aún, como principio macropolítico? A partir de allí, cada lector/a podría arriesgarse a pensar qué podría significar habitar un mundo donde los "amigos del público" no sean una anomalía, sino una posibilidad real para convivir con otros en este mundo.

Por esto, cerramos este texto con una invitación a imaginarnos el museo y otras instituciones culturales, no como un depósito silencioso de objetos, sino como una casa encendida donde extraños se encuentran para compartir el mundo. La verdadera mediación es esa chispa de amistad pública. Podemos imaginar que este diálogo ante las imágenes, las obras de arte y el patrimonio material e inmaterial en exposiciones es una forma profunda de hospitalidad, una escucha atenta que nos permite resonar juntos, vibrando en la misma frecuencia de curiosidad.

Al mirarnos como iguales, sin lecciones magistrales ni guiones rígidos, descubrimos que las salas de exposición son solo puentes y caminos públicos que permiten caminar, avanzar y conocer nuevos paisajes. Allí, en esa respiración compartida y en la gentileza de escucharnos, el museo materializa una de sus promesas más valiosas: cumplir con su rol social de instituciones que promueven la cohesión social, la educación y la identidad cultural al funcionar como espacios para el diálogo, el aprendizaje y la reflexión.

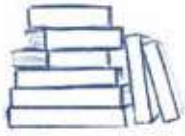














Equipo base de investigación del proyecto Espacios para Auscultar

David Guarnizo. Originario de Bogotá. Es maestro en Artes Plásticas y Visuales (2012), especialista en Fotografía (2015) y Magíster en Educación Artística (2019) por la Universidad Nacional de Colombia. También es *Master of Fine Arts* en Fotografía y Cine de la Virginia Commonwealth University (Estados Unidos, 2025) y obtuvo un diplomado en Transformación Digital del Massachusetts Institute of Technology (Estados Unidos, 2021).

Ha participado en exposiciones colectivas nacionales e internacionales, entre ellas "Nuevos nombres" (Banco de la República, 2018), "Horizontes errantes" (Centro de Arte Contemporáneo de Quito, Ecuador, 2018), "The nature of things: Humboldt, comings, and goings" (en el Humboldt Forum, Berlín, 2019) y el pabellón Artecámara de la Feria Internacional de Arte de Bogotá (2010 y 2012). Fue finalista del Trawick Prize (Maryland, EE. UU., 2024) y del II Premio de Arte Joven, de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño (2017), año en el que también formó parte de la Escuela Flora Ars+Natura gracias a la Beca Seinjet. En 2014 realizó su primera exposición individual en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. Su obra se encuentra exhibida permanentemente en el Museo Casa de Moneda, de Bogotá, y está incluida en colecciones de arte como las del Banco de la República, el MAMBO, el Proyecto Bachué, entre otras.

David ha recibido cerca de treinta becas y reconocimientos individuales y colectivos. Entre los más destacados se encuentran la "Beca de investigación en inteligencia artificial, prácticas culturales y derechos digitales" (MinCulturas, 2026); la "Beca Estrategias Novedosas" (SCRD, 2026); la "Beca de investigación en artes plásticas y visuales" (Idartes, 2025); la "Beca de creación de exposición itinerante" (ICANH, 2024); las "Residencias artísticas Colombia-México FONCA" (MinCulturas, 2018); la "Beca nacional de residencias artísticas" (MinCulturas, 2012); la "Beca de exposición individual de los XV Salones Regionales de Artistas" (MinCulturas, 2014); la "Graduate Research Grant" (VCU Arts, Richmond, EE. UU., 2024), y la "Pilot Artist Residency Grant" (1708 Gallery, Richmond, EE. UU., 2025).

De forma paralela a su práctica artística, investiga sobre educación artística en museos y otras instituciones. Ha sido jefe de las áreas educativas de los museos de arte y numismática del Banco de la República (2020-2022) y del MAMBO (2015), y ha sido docente en programas de arte de la Universidad Nacional de Colombia, la Universidad del Bosque

y Virginia Commonwealth University. Su trayectoria en el campo educativo comenzó como mediador, diseñador gráfico y fotógrafo de la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán (2009-2011).

Catalina Jiménez Prieto. Originaria de Bogotá, es maestra en Artes Plásticas (2021) y magíster en Museología y Gestión del Patrimonio por la Universidad Nacional de Colombia (2025). También es magíster en Conservación del Patrimonio Cultural por la Universidad Complutense de Madrid (2025). Fue mediadora en los museos de arte y numismática del Banco de la República (2022-2024). Actualmente hace parte del equipo de coordinación artística de la Feria del Millón.

Fue ganadora de la beca "Jóvenes en movimiento", del Ministerio de Cultura (2021), en donde desarrolló un proceso de formación en artes plásticas con niños y niñas. Obtuvo la beca "Investigación para estudiantes de museología, Museo Nacional: 200 años", del Programa Nacional de Estímulos del Ministerio de las Culturas (2023), en la cual realizó una investigación sobre el rol de los objetos cerámicos en tres museos del país: el Museo de la Cerámica de Barichara, el Museo de la Cerámica de El Carmen de Viboral y la exposición "El barro tiene voz" del Museo de Antioquia. También fue ganadora de la "Beca de investigación en museología sin enfoque diferencial" del Portafolio Nacional de Estímulos del Ministerio de las Culturas (2024), con la investigación "Mediar de afuera hacia adentro: experiencias de mediación en el Museo Suruma, en la exposición 'Gentes del Putumayo', del Museo Nacional de Colombia, y la exposición 'Sembrar la duda', en el Museo de Arte Miguel Urrutia"; de la "Beca de investigación en inteligencia artificial, prácticas culturales y derechos digitales" (MinCulturas, 2026), y de la "Beca Estrategias Novedosas" (SCRD, 2026).

Su trabajo se desarrolla en el campo de la educación en museos, la sensibilización, la conservación, el aprendizaje experiencial, el fomento de la creatividad, el desarrollo de habilidades críticas y la investigación en artes plásticas.

Erika Alejandra Chacón Rodríguez. Nacida en Bogotá. Artista plástica y visual formada en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas

(2015-2020) y en la Universidad Nacional de Colombia (2022-2023), donde se especializó en estudios feministas y de género. Actualmente se desempeña como coordinadora y tallerista en la Colectiva Surcos en la Piel (2018-), docente investigadora en artes en la Corporación Universitaria Unitec (2023-) y docente en el área de Humanidades en la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital (2025-).

Su práctica artística y su labor en gestión cultural se han centrado en procesos de inclusión social, análisis visual, recuperación de memoria y reconocimiento de derechos. Estos proyectos han sido desarrollados en instituciones y espacios como la Casa de Igualdad de Oportunidades para las Mujeres (2018-2020), el Museo Nacional de Colombia (2019-2022), La Esquina Redonda (2020-2023), los museos de arte y numismática del Banco de la República (2022-2024)y el Museo Itinerante de la Memoria de los Montes de María en articulación con el Festival Audiovisual de los Montes de María (2019-).

En sus obras y talleres ha explorado la intersección entre arte, género y comunidad, articulando prácticas creativas con procesos pedagógicos y sociales.

Alejandro Walter Camargo Pinto. Originario de Bogotá, es graduado del Programa de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia (2019) y de la Escuela de Artes y Oficios Santo Domingo (2020), donde se especializó en ebanistería. Su trayectoria artística se ha desarrollado principalmente en Bogotá, participando en exposiciones en museos como el MAC, en la muestra de las mejores tesis de arte de 2019, y en el Museo Luis A. Calvo, donde su obra ingresó a la colección en 2021. También ha expuesto en galerías como Christopher Paschall s. XXI (2022), y en eventos como ArtBo Fin de Semana (2022), la Feria del Millón, el XII Salón de Arte Joven del Club El Nogal (2023) y el Premio Legado del Arte (2021), en cuya primera edición fue galardonado. Su práctica artística se sitúa en el cruce entre la investigación y la reflexión crítica.

En el ámbito educativo ha colaborado con unidades de educación artística y departamentos educativos de diversas instituciones, especialmente en los museos de arte y numismática del Banco de la República (2021-2024). Allí participó en procesos de mediación cultural, diseño de

talleres, formulación de estrategias pedagógicas y desarrollo de proyectos de investigación centrados en el público, las prácticas educativas y las experiencias de aprendizaje. También ha trabajado como tallerista o mediador en instituciones como la Sala de Arte Bancolombia (2022), el Museo Quinta de Bolívar (2024) y el Museo de la Independencia-Casa del Florero (2021).

En los últimos años, su trabajo se ha orientado a comprender y explorar los vínculos entre arte, educación y museos desde una perspectiva situada. En 2024 se desempeñó como docente en la Escuela de Artes Guerrero y en la Escuela de Artes y Oficios Santo Domingo. Actualmente desarrolla su investigación de maestría en Historia del Arte Occidental en la Universidad Mimar Sinan de Estambul, donde profundiza en enfoques historiográficos, crítica institucional y cultura visual.

David A. Jiménez Cabuya. Nacido en Bogotá, es maestro en Artes Plásticas (2019) y filósofo (2025) egresado de la Universidad Nacional de Colombia. Desde 2018 trabaja como profesional de museos con énfasis en pedagogía e investigación histórica. Fue mediador en la Fundación Gilberto Alzate Avendaño (2018-2019) y en los museos de arte y numismática del Banco de la República (2021-2023). Actualmente se desempeña como curador del Yale Historic Site y del Kitimat Museum & Archives (Columbia Británica, Canadá), en el marco de su labor como gerente de programas y operaciones patrimoniales en la compañía Forager International. Su trabajo se centra en el diseño de exposiciones en instituciones culturales rurales, la actualización pedagógica de exhibiciones históricas y la producción de materiales educativos para museos. Sus líneas de investigación actuales incluyen la repatriación de artefactos indígenas y el análisis del uso de la historia en exposiciones como herramienta para promover los derechos culturales de las comunidades involucradas en los museos.



Bibliografía

Álvarez, C. (2024). *El mediador in-visible* [tesis de maestría en Arte, Educación y Cultura, Universidad Pedagógica Nacional]. Repositorio UPN. https://repositorio.upn.edu.co/items/149744d2-c240-46a6-bd8c-8ef61d85f05b

Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. Programa Universitario de Estudios de Género, Universidad Nacional Autónoma de México.

Araújo de Vallejo, E. (1980, 11 de octubre). *H-1980-10-11-Correo Cultural TV - Emma Araújo de Vallejo* [episodio de podcast en Spotify]. Archivo HJCK. https://open.spotify.com/episode/7wlrbCrnOAQSmCnmHsXNYE?autoplay=true

Araújo de Vallejo, E. (2015). La reinvención del Museo Nacional. En W. López (ed.), *Emma Araújo de Vallejo: su trabajo por el arte, la memoria, la educación y los museos* (pp. 99-110). Instituto Distrital de las Artes.

Arendt, H. (2005). *La condición humana* (R. Herrera, trad.). Paidós/Ariel. (Obra original publicada en 1958).

ArtBo. (2017). *Soporte de operaciones del medio artístico*. Banco Artístico de Conocimiento Experimental.

ArtBo. (s. f.). Formación. *Programa ArtBo*.

Avella, V. (ed.). (2023). *El Atajo: espacio de mediación artística y cultural*. Fundación Gilberto Alzate Avendaño.

Banco de la República, Comisión de la Verdad y Forensic Architecture. (2022). *Huellas de desaparición: los casos de Urabá, Palacio de Justicia y territorio nukak* (L. Zarta Gutiérrez, trad.). Banco de la República, Subgerencia Cultural, Unidad de Artes y Otras Colecciones.

Banrepcultural. (2021, 27 de enero). *Conferencia | La persistencia del aprendizaje. Beatriz González y los procesos educativos* [video]. YouTube.

Barragán Aguilar, J. R. (2018). *Génesis de la creación del departamento especializado en mediación al interior de los museos en Colombia. Área educativa del Museo Nacional de Colombia, un estudio de caso* [tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia]. Repositorio UNAL. https://repositorio.unal.edu.co/items/5ba84246-4865-441d-b077-813cf159a819

Benjamin, W. (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos* (B. Echevarría, trad.). Ítaca. (Original publicado en 1989).

British Museum. (1855). Regulations for the security of the British Museum [archivo digital]. Internet Archive. https://archive.org/details/regulationsforse00brit/page/n7/mode/2up

Calvino, I. (1974). *Las ciudades invisibles*. Siruela.

Campos, J. A. (2022). *La palabrera: experiencias y aproximaciones pedagógicas, exposición "Huellas de desaparición"*. Comisión de la Verdad. https://www.comisiondelaverdad.co/sites/default/files/2022-08/palabrera-web.pdf

45 Salón Nacional de Artistas. (2019). *Guías del espacio* [documento pdf]. https://45sna.com/wp-content/uploads/2020/02/guias_del_espacio.pdf

De Sousa Santos, B. (2015). *Una epistemología del sur*. (J. Gandarilla, edit.; 5.ª ed.) Siglo XXI. (Obra original publicada en 2014).

Del Valle, D. y Lucesole, R. (2021, abril). La mediación cultural: apuntes para un enfoque latinoamericano. *Revista F-iLIA* (3). https://ilia.uartes.edu.ec/f-ilia/ediciones/revista-n-3-abril-septiembre-2021

Deleuze, G. (1989). *Lógica del sentido*. (J. Vivas, trad.). Paidós. (Original publicado en 1981).

Diderot, M. y D'Alembert, M. (1751). *Encyclopedie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers tome premier, par une société de gens de lettres*. L'Académie Royale des Sciences & des Belles-Lettres de Pruffe.

Dohmen, R. (2020). Art, industry and the laws of nature: The South Kensington method revisited. *Open Arts Journal* (9), 23-42. https://openartsjournal.org/wp-content/uploads/2020/11/oaj_issue9_dohmen_final-1.pdf

Foucault, M. (2003). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión* (A. Garzón del Camino, trad.). Siglo XXI Editores Argentina. (Original publicado en 1975).

Freire, P. (2005). *Pedagogía del oprimido* (J. Mellado, trad., 2.ª ed.). Siglo XXI Editores. (Original publicado en 1970).

Galeano, A., Molina, D., Arias Moreno, C., Ramírez Castro, M., Higuera Peña, E. y Castillo Herrera, D. (2022). *El palo del ahorcado: de la raíz a la resistencia y Violeta echó raíces en la montaña*. Instituto Distrital de Patrimonio Cultural. https://idpc.gov.co/publicaciones/producto/el-palo-del-ahorcado/

García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas*. Editorial Grijalbo.

García, N. (2004). *Animaciones pedagógicas en el Museo del Oro: sobre la relación entre la divulgación y el conocimiento arqueológico* [tesis de maestría, Universidad de los Andes].

Gesché-Koning, N. (2023). La mediación museística en la segunda mitad del siglo XX. En N. Gesché-Koning (ed.), *Historia de la mediación museística Bélgica* (pp. 29-38). ICOM Belgium, AZ Print. (Obra original publicada en 2021).

Gómez Mendoza, Y. (2022). Estado del arte sobre la educación en museos

(2000-2020): demarcación de un estudio acerca de los procesos educomunicativos en museos de ciencias. *Tecné, Episteme y Didaxis* (52), 267-282. https://www.redalyc.org/journal/6142/614274349015/html/

Guarnizo, D. (2014). Laboratorio de las formas para niños. En M. Villa Largacha (coord.), *Experiencias y herramientas de mediación del arte contemporáneo* (pp. 154-177). Instituto Distrital de las Artes.

Guarnizo, D. (2019). *Auscultare* [tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia]. https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/69166

Guarnizo, D. (2024). Las prácticas creativas y su relación con la producción de conocimiento por familiaridad. *Revista Diversidad Cultural* (7), 71-95. https://diversidadcultural.unju.edu.ar/sistema/art_originales/5.%20David%20Guarnizo%20-%20PRACTICAS%20CREATIVAS....pdf

Guarnizo, D. (comp.). (2022). *Experiencias de mediación: huellas de desaparición* [documento pdf]. Comisión de la Verdad; Forensic Architecture. https://www.comisiondelaverdad.co/sites/default/files/2022-08/documento-huellas.pdf

Guarnizo, D. E. (2025). *The paradox of value* (tesis MFA, Virginia Commonwealth University). VCU Scholars Compass. https://doi.org/10.25772/901P-BB15

Halperin Donghi, T. (2005). *Historia contemporánea de América Latina.* Alianza.

Hoff, M. y Honorato, C. (2016). Mediación no es representación: una conversación. En R. Cervetto y M. A. López (eds.), *Agítese antes de usar* (pp. 155-168). MasterLitho.

Homero. (1993). *Odisea* (J. M. Pabón, trad.; M. Fernández-Galiano, rev.). Editorial Gredos. (Obra original publicada ca. siglo VIII a. C.).

Hooks, B. (1994). *Teaching to transgress: Education as the practice of freedom. Routledge.*

Illich, I. (1971). *Deschooling Society.* Penguin Education.

Jiménez, C. (2024). *Museos y cerámica: miradas contemporáneas de una tradición* [tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia]. https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/87746

Jiménez, D. (2022, 19 de abril). *El Atajo: inicio de la escuela de mediación El atajo en la FUGA* [episodio de podcast en Spotify]. Podcast Fundación Gilberto Alzate Avendaño. https://open.spotify.com/episode/5PJHW9B7cN7Q1ysGPmY31b?go=1&sp_cid=bc5a60fb660aad672fa3d0084b6989c2&utm_source=embed_player_p&utm_medium=desktop&nd=1&dlsi=aa1b76b59f3c4f21

La Escuela. (2023, 15 de abril). *Beatriz González con Nicolás París: el museo como protocolo de pensamiento* [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=s6v8Nh9D6Ps&t=5s

Lizarazo, A. y Sánchez, J. (2019). *Asentarse en Ciudad Bolívar: una historia de sociabilidad y solidaridad en la construcción de la ciudad popular.* Corporación Universitaria Minuto de Dios. https://repository.uniminuto.edu/items/1c98ada6-ddcd-41c2-a335-4031b81c7555

Londoño, E. (2011). Hacia el visitante interactivo: un período de transformación en los servicios educativos del Museo del Oro. *Boletín Museo del Oro* (55).

López, W. (s. f.). *Los museos en la Universidad Nacional de Colombia: entre el margen institucional y la vanguardia museológica* [tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia]. https://www.academia.edu/694216/Los_museos_de_la_Universidad_Nacional_de_Colombia_desde_el_margen_institucional_a_la_construcci%C3%B3n_de_instituci%C3%B3n

López, W. (2015). *Emma Araújo de Vallejo, su trabajo por el arte, la memoria, la educación y los museos.* Instituto Distrital de las Artes.

López, W. (2018). El Museo de Arte Moderno de Bogotá entre 1962 y 1967: apuntes para una historia de los museos de arte en Colombia. *Revista Ecuatoriana de Historia* (48), 109-148.

Luycx, J. (2023). Del Museo escolar Michel Thiery al Mundo de Kina (Wereld van Kina). En N. Gesché-Koning (ed.), *Historia de la mediación museística Bélgica* (M. Laraignée, trad.), (pp. 15-21). AZ Print. (Obra original publicada en 2021).

Mairesse, F. (2023). De Samuel Quiccheberg a Jean Capart. En N. Gesché-Koning (ed.), *Historia de la mediación museística Bélgica* (M. Laraignée, trad.), (pp. 9-14). AZ Print. (Original publicado en 2021).

Martínez, M. (2022). Un Grammy Latino en el Museo Nacional de Colombia. En C. Granada (ed.), *Museo Nacional de Colombia, Cuadernos de Curaduría* (pp. 67-87). Museo Nacional de Colombia. http://www.museonacional.gov.co/Publicaciones/cuadernos-de-curaduria/Paginas/cuadernos-de- curaduria-17.aspx

Méndez Suárez, R. del P. (2021). La cuestión educativa en las prácticas museales. *Pedagogía y Saberes* (54), 141-153. https://revistas.upn.edu.co/index.php/PYS/article/view/11393

Mesa Arango, A. y Quiroz Posada, R. E. (2012). Cohesión social y espacio de aparición: el papel de los espectadores en el concepto de ciudadanía de Hannah Arendt. *Estudios Políticos* (40), 38-52. https://doi.org/10.17533/udea.espo.13202

Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación (s. f.). *Documentos Conpes*. https://minciencias.gov.co/glosario/documentos-conpes

Ministerio de Justicia (2018, 30 de enero). *¿Qué se debe tener en cuenta al suscribir un contrato de prestación de servicios?* https://www.minjusticia.gov.co/programas-co/LegalApp/Paginas/Que-se-debe-tener-en-cuenta-al-suscribir-un-contrato-de-prestacion-de-servicios.aspx

Moreno S. (2020). *No sé a qué horas pinté: Beatriz González, los procesos educativos y el Museo de Arte Moderno de Bogotá. 1971-1983*. Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Mörsch, C. y Seefranz, C. (2016). Fuera del cantinho: arte y educación en la 24.ª Bienal de San Pablo (1998). En R. Cervetto y M. A. López (eds.), *Agítese antes de usar* (pp. 45-62). MasterLitho.

Museo Nacional de Colombia. (2022, 1 de noviembre). *William Alfonso López Rosas: nuevo director del Museo Nacional de Colombia*. https://www.museonacional.gov.co/noticias/Paginas/William_Lopez_director.aspx

Museo Nacional de Colombia. (2025, 18 de septiembre). *El Museo Nacional de Colombia es reconocido como centro de ciencias*. https://www.museonacional.gov.co/noticias/Paginas/Centro_de_ciencias.aspx

Nadia Granados. (s. f.). *Fulminante*. https://nadiagranados.com/inicio/fulminante/

Nadia Granados. (s. f.). *Colombianización*. https://nadiagranados.com/inicio/colombianizacion/

Nancy, J.-L. (2007). *A la escucha* (S. Mattoni, trad.). Amorrortu Editores. (Obra original publicada en 2002).

Oliveira Junior, R. J. de. (2023). Colombianización: pornoterrorismo y mundos de muerte en la *videoperformance* de Nadia Granados. Sala Preta, *22*(1), 91-119. https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v22i1p91-119

O'Neal, M. (2023). Prólogo. En N. Gesché-Koning (ed.), *Historia de la mediación museística Bélgica* (M. Laraignée, trad.), (pp. 5-6). az Print. (Original publicado en 2021).

Ospina, L. (2025, 6 de septiembre). Gestión cultural y masoquismo. *Gaceta*. https://gaceta.co/contenidos/gestion-cultural-y-masoquismo/

Parée, D. (2023). Germaine Faider-Feytmans y su labor educativa en Mariemont. N. Gesché-Koning (ed.), *Historia de la mediación museística Bélgica* (M. Laraignée, trad.), (pp. 23-28). az Print. (Original publicado en 2021).

París, N., Moreno, S. y González, B. (s. f.). *Grupo de estudio* [impreso independiente].

Perazzi, P. (2008). Derroteros de una institución científica fundacional: el museo público de Buenos Aires, 1812-1911. *Runa* (29), 187-206.

Pineda Caro, D. Y., Torres Merchán, N. Y. y Vargas Aguilar, E. (2023). Los museos de ciencias: alcances y perspectivas en el campo educativo. *Revista Interamericana de Investigación, Educación y Pedagogía, 16*(1). https://revistas.usantotomas.edu.co/index.php/riiep/article/view/7674

Planella, J. (2017). Pedagogías sensibles: sabores y saberes del cuerpo y la educación. Edicions de la Universitat de Barcelona. https://hdl.handle.net/2445/129632

Pomian, K. (1990). Collectors and curiosities Paris and Venice 1500-1800 (E. Wiles-Portier, trad.). Polity Press. (Obra original publicada en 1987).

Programa Fortalecimiento de Museos. (2025, 1 de octubre). Programa Fortalecimiento de Museos- Ministerio de Cultura [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=xxQwLWS9Djc

Rivera Cusicanqui, S. (2018). Un mundo ch'ixi es posible: ensayos desde un presente en crisis. Tinta Limón.

Rodríguez J., y Saavedra H. (1988). *Reflexiones sobre animación: experiencias pedagógicas en el museo.* Fondo Cultural Cafetero.

Rodríguez Prada, M. P. (2008). Origen de la institución museal en Colombia: entidad científica para el desarrollo y el progreso. *Cuadernos de Curaduría* (6), 1-21. https://www.museonacional.gov.co/Publicaciones/publicaciones-virtuales/Paginas/OrigendelainstitucionmusealenColombiaEntidadcientificaparaeldesarrolloyelprogreso.aspx

Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección (*C. Palmeiro, trad.). Tinta Limón. (Obra original publicada en 2018).

Sánchez, A. M. (2013). *Prácticas colaborativas entre curaduría y educación: una propuesta para las colecciones de arte* [tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia]. https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/47209

Sánchez, L. y Castro, D. (2022). Para una participación plenamente posible: el modelo contextual de aprendizaje como herramienta para acercar los museos a sus públicos. *Cuadernos de Curaduría Museo Nacional de Colombia* (20), 11-33. https://www.museonacional.gov.co/Publicaciones/cuadernos-de-curaduria/Documents/2022/CUADERNO_20.pdf

Serge, O. y Ricardo, R. (1983). El mochuelo [canción]. En *Muy nuestro*. Codiscos.

Sindicato Mutar. (s. f.). Sindicato Mutar. Recuperado el 1 de diciembre de 2025, https://sindicatomutar.wordpress.com/

Turnbull, H. W. (ed.) (1959). *The correspondence of Isaac Newton: 1661-1675*, vol. 1. London, UK: Published for the Royal Society at the University Press.

Varela, F. (2000). *El fenómeno de la vida* (J. Cordero, trad.). Dolmen Ediciones.

Varela, F., Thomson, E. y Rosh, E. (1993). *The embodied mind, cognitive science and human experience*. Press Paperback.

Vega, L. D. (2023, 13 de febrero). *Cinco versiones de "El mochuelo", una intropspección de Adolfo Pacheco*. Radio Nacional de Colombia. https://www.radionacional.co/musica/cinco-versiones-de-el-mochuelo-de-adolfo-pacheco

Vela Campos, M. (2018). El Museo Nacional: génesis de la museografía mexicana. *Diario de Campo* (77), 53-58.

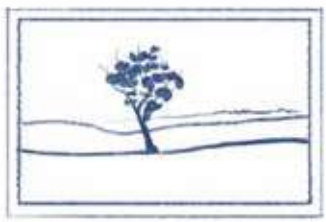
Vich, V. (2014). *Desculturizar la cultura: la gestión cultural como forma de acción política*. Siglo XXI.

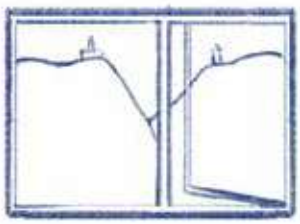
Villa, M. (2014). Laboratorios de mediación del arte contemporáneo. *Errata#* (16), 176-185.

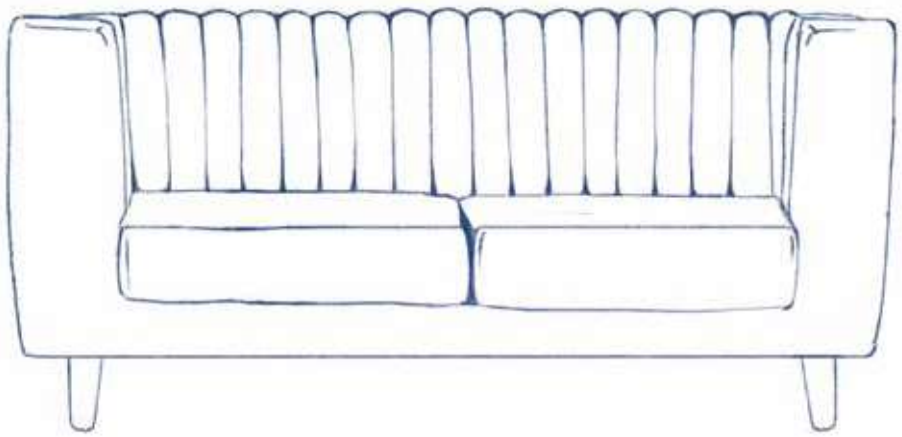
Villa L., M. (2015). *Experiencias y herramientas de mediación del arte contemporáneo*. Instituto Distrital de las Artes.

Weiner, R. (2010). The "Scramble for Mexico" and Alexander von Humboldt's Political Essay on the Kingdom of New Spain. *World History Connected 7*(3). https://doi.org/10.13021/whc.v7i3.4746

Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura* (P. di Masso, trad., 2.ª ed.). Ediciones Península. (Original publicado en 1977).







OTROS
TÍTULOS DE
LA COLECCIÓN

**ARDILA-LLERAS:
ESCRITOS Y FOTOGRAFÍAS**
Santiago Rueda Fajardo

POR LAS GALERÍAS
Carolina Cerón, Natalia Gutiérrez Montes,
José Ruiz

**SOBRE ARTE: CARLOS ECHEVERRY
Y EL ARTE CORREO**
Paola Peña Ospina

**NADAÍSMO: UNA PROPUESTA
DE VANGUARDIA**
Laura Alejandra Rubio León

LO CURATORIAL DESDE EL SUR
Carolina Cerón, Ximena Gama Chirolla
(editoras)

**IDENTIDAD Y TRANSFOTOGRAFÍA
EN COLOMBIA: UNA GENEALOGÍA
DE LAS PRÁCTICAS FOTOGRÁFICAS
SUBALTERNAS**
Norman Esteban Gil, Gigiola Cáceres

**ESCRITORAS OCULTAS: MUJERES
EN EL PERIODISMO CULTURAL Y LA
ESCRITURA DEL ARTE EN COLOMBIA**
Isabel Cristina Díaz Moreno,
Paula Jimena Matiz López

**EL MOSAICO DEL CONCILIO:
FOTOGRAFÍA ECLESIÁSTICA E
IMAGINACIÓN CATÓLICA EN LA
COLOMBIA DE 1868**
Andrés Foglia Ortegate

ESPACIOS PARA AUSCULTAR

Mediación y educación en museos y espacios de arte en Bogotá



Esta publicación reúne las voces de mediadoras y mediadores de diez museos y espacios de arte de Bogotá. A través de sus relatos, esta obra explora y visibiliza una acción esencial, aunque pocas veces reconocida: la de quienes propician que el arte, el patrimonio y la cultura se conviertan en una experiencia verdaderamente compartida.

Al adentrarse en las prácticas, los saberes y las transformaciones de la mediación cultural, el texto revela un ámbito fundamental del trabajo en el sector, el cual sostiene el vital encuentro de los públicos con el patrimonio, los espacios expositivos y la propia institución. Además de rastrear el desarrollo histórico de lo que hoy denominamos mediación, la investigación analiza a profundidad sus dinámicas actuales en la ciudad, abordadas desde sus dimensiones políticas, institucionales, creativas y experienciales.

Esta publicación constituye una invitación a auscultar aquello que, desde adentro, nutre y da sentido a la vida en los museos, galerías y espacios culturales.

publicaciones _Idartes

ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ D.C.

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES IDARTES

BOGOTÁ