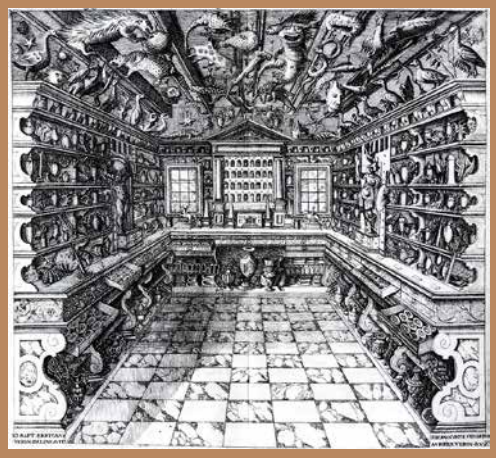
BAUKARA

BITÁCORAS DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA
DE LA ANTROPOLOGÍA EN AMÉRICA LATINA

Bogotá, noviembre 2014



No. 6

Boletín virtual: Baukara, bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina, No. 6

Foto de la carátula:
Gabinete de curiosidades de Francesco Calceolari, Verona, Italia, 1622.

Directora:
Clara Isabel Botero
Editores invitados:
Héctor García Botero
Aura Lisette Reyes
Diseño y diagramación:
Patricia Montaña
Programación y diseño Web:
Julián Octavio Castellanos Millán

Comité Editorial:
Carlos Andrés Barragán
Héctor García Botero
Roberto Pineda Camacho
Aura Lisette Reyes
Marcela Rodríguez

Baukara, bitácoras de antropología e historia de la antropología de América Latina, es un boletín virtual semestral del grupo de investigación, registrado en Colciencias, AHAAL, Antropología e historia de la antropología en América Latina. Los artículos firmados son responsabilidad exclusiva de sus autoras o autores. Se permite la reproducción parcial o total de los trabajos publicados siempre y cuando se cite la fuente.

Para cualquier asunto relacionado con esta publicación, dirigirse a:
boletinbaukara@gmail.com
Página electrónica:
http://ahaal.wordpress.com

ISSN: 2256-3350

Bogotá, Colombia, noviembre de 2014

BAUKARA

Contenido

ARTÍCULOS

1. Coleccionando el Amazonas; fronteras, caucho, expediciones y museo. 9
Carolina Herrera Vargas.
2. Piel de la Memoria (Barrio Antioquía, mayo-agosto de 1999). 36
David Gutiérrez.
3. Poblaciones indígenas y diversidad cultural en el Museo de América de Madrid. 67
María del Carmen Villarreal Villamar, Débora Betrisey Nadali y Luisa Souto Fernández.
4. Los gabinetes de curiosidades en el Renacimiento y el renacimiento de los gabinetes de curiosidades hoy en día. 85
Katharina Kepplinger.

DOCUMENTOS

Correspondencia de Gregorio Hernández de Alba. Archivo personal de Carlos Hernández de Alba 107

NOTICIAS

1. Simposio "Archivos e intelectuales: por una crítica de las fuentes en la historia del pensamiento social americano". 55 Congreso de Americanistas, "Conflicto, paz y construcción de identidades en las Américas". San Salvador (El Salvador) del 12 al 17 de julio de 2015 115

2. Simposio “La exhibición de la cultura. Museos y narrativas antropológicas”. XV Congreso de Antropología en Colombia, “Regiones, ‘posconflicto’ y futuros posibles”. Santa Marta (Colombia) del 2 al 5 de junio de 2015 118
3. Inauguración del nuevo Museo del Oro Tairona – Casa de la Aduana del Banco de la República en Santa Marta, Colombia 120

RESEÑAS

Taller y conferencia. “Perspectivas interculturales de la historia y del presente de las poblaciones; objetos como testigos del contacto cultural. Indígenas del Alto Río Negro (Brasil/ Colombia)”. 21 de julio al 30 de julio (taller), 31 de julio al 2 de agosto de 2014 (conferencia). Museo Etnológico, Berlín. 123
Aura Lisette Reyes

Parámetros para la presentación de originales a *Baukara, bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina* 129

Parámetros para la presentación de reseñas de exposiciones y de libros 133

Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350

Editorial

Clara Isabel Botero

Directora

Nuevamente Baukara presenta resultados de investigaciones en el campo museal, continuando la línea iniciada en Baukara 4 donde los artículos publicados se referían a museos como " espacios de memoria, ciudadanía, reconocimiento, valoración y construcción de proyectos de nosotros o de los otros."

En este número, los editores invitados Aura Lisette Reyes y Héctor García buscan encontrar un punto intermedio en el que "el espacio museal y el pensamiento social se interroguen, se respondan y se confronten". Para tal efecto, seleccionaron tres artículos sobre investigaciones en los Estados Unidos y Europa y uno sobre un proyecto museal efímero sobre la memoria del dolor que tuvo lugar en Medellín, Colombia.

Carolina Herrera examina en su artículo *Coleccionando el Amazonas, museos, caucho y el viaje de Schmidt y Weiss por el alto Río Negro* la historia de una colección de objetos etnográficos de la Amazonía en el Museo Americano de Historia Natural en Nueva York a partir de la pregunta de por qué los museos estadounidenses se interesaron a principios del siglo xx por exhibir la cultura material de los indígenas de la región amazónica durante un periodo en la que primaba el interés por recuperar y divulgar la cultura material de las sociedades indígenas norteamericanas.

Katharina Kepplinger por su parte destaca en *Los Gabinetes de Curiosidades en el Renacimiento y el renacimiento de los gabinetes de curiosidades hoy en día* el interés surgido recientemente por parte de coleccionistas y de artistas contemporáneos en los gabinetes de artes y de maravillas en Viena y Berlín y se pregunta si el concepto flexible y abierto de estas antiguas cámaras ayudan entender mejor el presente.

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.3-5

BAUKARA

EDITORIAL

Clara Isabel Botero

María del Carmen Villareal, Deborah Betrisey y Luisa Soto en *Poblaciones Indígenas y Diversidad cultural en el Museo de América de Madrid* describen y analizan la historia del museo, presentan los guiones del Museo de América de Madrid y presentan algunos conceptos a partir de un análisis de las fotografías exhibidas. Consideran las autoras que estas imágenes ubican a los grupos indígenas como culturas cerradas, asociadas a un "pasado primitivo-salvaje" o a un "afuera" de la "modernidad".

David Gutiérrez en su artículo *Piel de Memoria* presenta su investigación sobre el galardonado proyecto de convivencia y paz desde una perspectiva artística y etnográfica en el barrio Antioquia en Medellín liderado por la antropóloga Pilar Riaño y la artista Suzanne Lacy en 1999. A partir del proyecto de un bus-museo como receptáculo de la memoria del dolor, el autor presenta las varias etapas del proyecto, talleres con la comunidad, selección de los objetos de dolor por parte de la comunidad, el montaje museográfico y artístico del bus-museo, su cuidado, salvaguarda y las emociones que produjo en la comunidad y la fiesta de despedida del bus en el barrio.

En el espacio de *Documentos*, Marcela Rodríguez presenta una correspondencia personal entre el etnólogo y arqueólogo Gregorio Hernández de Alba y su esposa Helena Ospina con sus hijos Carlos y Gonzalo.

Como *Noticias* se presenta una reseña de la renovación del Museo del Oro Tairona y la imponente Casa de la Aduana en Santa Marta, abierta al público a fines de Octubre de 2014. Así mismo se divulga el simposio internacional "Archivos e intelectuales: por una crítica de las fuentes en la historia del pensamiento social americano" ya aprobado por la organización del 55 Congreso de Americanistas, "Conflicto, paz y construcción de identidades en las Américas" que tendrá lugar en San Salvador del 12 al 17 de julio de 2015. Y a nivel nacional se invita el simposio "La exhibición de la cultura. Museos y narrativas antropológicas" para el XV Congreso de Antropología en Colombia, "Regiones,'posconflicto' y futuros posibles" que tendrá lugar en Santa Marta del 2 al 5 de junio de 2015.

Finalmente, contamos con una *Reseña* de Aura Lisette Reyes sobre el taller y conferencia "Perspectivas interculturales de la historia y del presente de las poblaciones; objetos como testigos del contacto cultural. Indígenas del Alto Río Negro (Brasil/Colombia)" que tuvieron lugar entre julio y agosto de 2014 en el Museo Etnológico de Berlín, Alemania

Confiamos que este número abra nuevas perspectivas e inquietudes tanto a quienes trabajan en museos como a quienes investigan sobre procesos que se dan en su interior que muchas veces quedan guardados exclusivamente en los

archivos institucionales. Esperamos que la divulgación de estas investigaciones fomenten la realización de nuevos trabajos que acerquen la academia y los museos.

EDITORIAL

Clara Isabel Botero

Pensamiento social y espacios museales

Aura Lisette Reyes • Héctor García Botero

Editores invitados

Lejos de lo asumido, los espacios museales escapan la centralidad que merecen en el pensamiento social contemporáneo. En las ciencias sociales colombianas, en particular, los museos son objeto detenido de atención y de investigación en esporádicas ocasiones. Sin duda, esas aproximaciones constituyen el cuerpo de una literatura especializada que comienza a cercar el ámbito de los espacios museales, pero la continuidad y la profundidad de las investigaciones aún es un proyecto por realizar. Este número de Baukara, abierto desde la exploración por la conjunción del pensamiento social y los espacios museales, es un punto más en esa línea discontinua de estudios sobre las exhibiciones, sus geografías y sus políticas.

Los términos bajo los cuales hemos abierto este número admiten, sin duda, reparos y objeciones. Sin pretender definiciones exactas, partimos de un trabajo en marcha, de unas inquietudes y experiencias compartidas. Los museos han dejado de ser los espacios privilegiados de la exposición. Una buena parte de las reflexiones sobre estas instituciones no dudan en transgredir el manto protector que las suele cubrir al igualarlos a los centros comerciales, a los famosos pasajes de las mercancías en el París de Baudelaire. El énfasis está en la vinculación entre la exposición y la fetichización de las mercancías, entre la formación de los espacios de la mal llamada "alta cultura" y el desarrollo y la consolidación del capitalismo. A estas relaciones, debe añadirse, necesariamente, la expansión de la figura goffmaniana de la presentación del yo en la vida cotidiana. Si bien no se trata de una aparición inédita en la historia cultural de las sociedades, la estructuración de los espacios virtuales de creación de identidades, en especial a partir de la web 2.0, y todo lo que han desencadenado con respecto a la relación intersubjetiva resulta esencial para relativizar el museo: más allá de él, la exhibición se hace posible en cualquier espacio. En esta tensión radica la importancia de nuestra apuesta por el término espacios museales: escenarios donde se configura algo como digno de ser visto, donde la apariencia es la esencia misma del objeto y donde las relaciones significa-

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.6-8

tivas no pasan por descubrir lo que la exhibición esconde sino por entender la lógica misma de su funcionamiento: su más absoluta superficialidad. No por estar de última, la siguiente razón deja de ser absolutamente vital. En los tiempos en que las escrituras disciplinares temen a los anacronismos, vale la pena pensar en la reaparición constante de estos lugares de exhibición. No se trata siempre de los museos y, por cierto, "museo" es una categoría en disputa, a partir de la cual se pueden movilizar intervenciones públicas y congelar aspiraciones políticas. Con la noción de espacios museales queremos abrir la discusión a pensar la exhibición como un problema relevante para el pensamiento social. Y no solo la exhibición sino los lugares donde efectivamente ella ocurre.

De igual manera, apostamos por el término "pensamiento social" para convocar la mayor diversidad de perspectivas. La práctica académica, contradictoria como la realidad misma, se debate eternamente entre la conveniencia y la rigidez de las nomenclaturas disciplinares. Como es imposible escapar a su establecimiento, creemos que con pensamiento social llamamos a todas las disciplinas y también a su convergencia. Apelamos, por supuesto, a algo que los espacios museales no se cansan de reiterar: la creación de las exposiciones es solo posible desde la integración práctica, y no teórica, de los saberes. Desde el arquitecto hasta el antropólogo, pasando por el crítico de arte y el visitante-merodeador, el espacio museal está constituido por la convergencia necesaria de perspectivas.

La intersección entre pensamiento social y espacios museales admite diferentes configuraciones. Por una parte, se pueden poner en la predeterminada relación de objeto y sujeto de pensamiento: se trata de una fórmula para invocar el auxilio de las herramientas conceptuales y metodológicas del pensamiento social, en cualquiera de sus áreas y disciplinas, para construir a los espacios museales como objeto de investigación y reflexión. La jerarquía de la relación es crucial en este sentido: se parte de la discusión académica para dar forma a la realidad, de-limitar su campo, su lugar, y las maneras de abordarlo. El espacio museal está esperando una nueva intervención epistemológica; opta por lo pasivo como forma de aparición en esta discusión. La relación inversa es no solo necesaria, sino inevitable: es el espacio museal, en su múltiple, contradictoria y desbordante realidad lo que interroga la naturaleza del pensamiento social. No se le pide que ofrezca conceptos y métodos para moldear al pensamiento social como objeto de estudio, sino que se le exige que lo aborde sin concesiones. Casi que ejerza sobre él las mismas prácticas que ejerce sobre otros objetos, acciones y representaciones: que lo convierta en objeto de exhibición, de admiración y de interrogación. Por último, como siempre, la posibilidad de encontrar un punto intermedio donde el espacio museal y el

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.6-8

pensamiento social no solo se interroguen, sino que se respondan y se confronten. Más allá de la típica convención del reencuentro de las posiciones, se trataría de la generación de un tercer lugar que reconoce la mutua irreductibilidad de ambos términos y, aun así, obliga a la coexistencia, a la duda, al distanciamiento y, por supuesto, a una reconciliación imposible.

La relación que adopta cada uno de los artículos de este número no es única. En unos momentos, el espacio museal se contempla como objeto y se le violenta aboslutamente al abordar, no la exposición, sino sus operaciones de registro y adquisición, el trasfondo oculto de todo escenario de exposición (Herrera); en otros momentos, aparece como lugar donde el pensamiento social colapsa y, en especial, donde las categorías de la periodización, impulsadas por la historia del arte, ya no solo fracasan para encasillar el pasado, sino que renacen para hacer explotar en mil pedazos el presente (Kepplinger). También vemos como la objetivación, el ejercicio inherente del espacio museal, se ve objetivado (Villareal et al.) y como desde el presente se recuperan las memorias del trabajo museológico (Gutiérrez). Esperamos que este número sea, pues, un punto discontinuo más en esta búsqueda por pensar la musealización.

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.6-8

Coleccionando el Amazonas
Museos, caucho y el viaje de Schmidt y Weiss por el Alto río Negro

Carolina Herrera Vargas

carocaroh@gmail.com

Antropóloga y Magíster en antropología social de la Universidad de los Andes. Maestría en Museum Studies de New York University. Ha trabajado en el Museo Nacional de Colombia, el Museo Americano de Historia Natural (New York) y en el museo Etnográfico del Banco de la República (Leticia, Amazonas). Es asesora del Museo Arqueológico del Banco Popular (Bogotá DC).

Resumen

Este artículo examina la historia de una de las colecciones más significativas de objetos etnográficos de la Amazonía del Museo Americano de Historia Natural (New York), con el fin de entender por qué y cuándo los museos estadounidenses se interesaron por exhibir en contextos museológicos la cultura material de los indígenas de la región amazónica a principios del siglo XX, cuando todos los esfuerzos antropológicos y museológicos estaban dirigidos a recuperar la cultura material de los pueblos indígenas de Norte América.

Palabras clave: Museo de Historia Natural (New York), colecciones etnográficas, Amazonia, historia del coleccionismo.

Abstract

This article examines the history of one of the most significant collections of ethnographic objects of the Amazon held by the American Museum of Natural History (New York), in order to understand why and when American museums were interested in the exhibition of the Amazonian material culture in the museological contexts in the early twentieth century, when all anthropological and museological efforts were directed to recover the material culture of the indigenous peoples of North America.

Keywords: American Museum of Natural History (New York), ethnographic collections, Amazon, history of collectionism.

Introducción

¿Por qué algunas personas, en ciertos momentos, se interesan en determinadas culturas y más aún, en los objetos que estas elaboran? Este artículo examina la historia de una de las colecciones más significativas de objetos etnográficos de la Amazonía, de uno de los museos antropológicos más importantes de Estados Unidos, con el fin de intentar dar respuesta a esta pregunta. También busca entender por qué y cuándo los museos de este país se interesaron por exhibir en contextos museológicos la cultura material de los indígenas de la región amazónica a principios del siglo XX, cuando todos los esfuerzos antropológicos y museológicos estaban dirigidos a recuperar la cultura material de los pueblos indígenas de Norte América, los cuales se creía que pronto iban a desaparecer.

A pesar de la existencia de numerosas e importantes colecciones amazónicas en los museos de EE.UU., la historia de cómo estos objetos fueron recolectados, clasificados y exhibidos no ha sido analizada desde una perspectiva museológica. Por lo tanto, este artículo pretende identificar el contexto histórico y político y las motivaciones de aquellas personas e instituciones que hicieron posible la construcción de una de las mas importantes representaciones museológicas de las culturas indígenas del Alto Río Negro en América: la colección Schmidt y Weiss del American Museum of Natural History (AMNH) en Nueva York. Los exploradores alemanes Hermann Schmidt y Louis Weiss recorrieron el río y sus afluentes entre Brasil y Colombia durante los años 1903 y 1907, en plena bonanza cauchera. Desde entonces, parte de los objetos indígenas que trajeron consigo, así como el registro fotográfico de las expediciones, reposan actualmente en el AMNH. [1]

Este análisis se realizó a partir del estudio de los documentos asociados a la adquisición de la colección etnográfica de *Schmidt y Weiss* del Archivo de División de Antropología y de manuscritos y fotografías encontrados en la División de Colecciones Especiales de la biblioteca del AMNH. Hasta ahora no se había realizado ningún estudio sobre la vida de los exploradores ni un análisis de las circunstancias que hicieron posible la adquisición de la colec-

1 Agradezco a Robert L. Carneiro, curador emérito de Etnología de Sur América y a Laila Williamson, asistente científica de Etnología de Sur América del AMNH de Nueva York; y Michael Kraus, de la Universidad de Bonn.

ción por el AMNH, museo reconocido como la cuna de la antropología norteamericana. Además de acercase a los motivos que llevaron al desarrollo del coleccionismo etnográfico amazónico, este trabajo da cuenta de una historia relacionada intrínsecamente con los proyectos de construcción de nación de los países latinoamericanos, la relación con sus fronteras y la situación humana en esos territorios olvidados.

La Amazonía en los museos

Desde su descubrimiento en 1542 por el conquistador Francisco de Orellana, el río Amazonas, sus selvas y habitantes, ha sido motivo de evocaciones de imaginarios contradictorios de miedo, peligro y fascinación. Expediciones en busca de la mítica ciudad de El Dorado o proyectos antropológicos y científicos en busca de culturas prístinas y especies de plantas y animales nuevas para la ciencia han seguido alimentando poderosas representaciones de la región y sus habitantes. Al igual que otros lejanos e inhóspitos lugares, la naturaleza y la cultura material de la Amazonía ha sido recolectada, seleccionada y clasificada en los museos de historia natural y antropología alrededor del mundo; estos museos se han convertido en lugares privilegiados en donde la región amazónica y sus culturas indígenas son conocidas, comprendidas e imaginadas.

Un número significativo de colecciones y representaciones etnográficas de la amazonía pueden ser encontrado en los museos mas importantes de EE.UU. Por ejemplo, el *Peabody Museum* de Harvard, en Cambridge, Massachusetts, posee una extensiva colección de ornamentos y máscaras de la cuenca amazónica, así como objetos de uso ceremonial y doméstico del Amazonas Peruano. El *Field Museum* en Chicago tiene una colección etnográfica de la Amazonía brasilera compuesta por más de 400 objetos de los cuales 200 provienen del noroccidente de la Amazonía y otros 200 son instrumentos de uso cotidiano y artístico de las culturas del centro y la baja Amazonía, la cual comenzó con objetos adquiridos en la Exposición Universal de Chicago en 1893 que, como se verá mas adelante, sirvió como una de las principales puertas de entrada de los objetos amazónicos a los Estados Unidos. El AMNH, por su parte, tiene 21,000 objetos de las culturas indígenas amazónicas y un sala permanente dedicada exclusivamente a la exhibición de artefactos arqueológicos y etnográficos de la región. Según los archivos de adquisición, las primeras piezas amazónicas fueron adquiridas por el museo en la década de 1860, aunque no fue sino hasta las primeras décadas del siglo XX que el museo comenzó a

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.9-35

interesarse por los objetos amazónicos de una manera rigurosa y sistemática. Todos los objetos adquiridos antes fueron donaciones y regalos esporádicos.

Cabeza embalsamada (Cat. 1/1358). Mundurucú, Brasil. Fecha adquisición, 1868. Catalogo virtual, AMNH

Objetos de los indígenas de la Amazonía en EE.UU.: ferias mundiales, recursos naturales y nuevas naciones

La manera en que las recientemente independizadas naciones latinoamericanas percibieron la Amazonía durante la época en que consolidaban sus identidades nacionales y establecían el control sobre sus nuevos territorios es clave para determinar el contexto que permitió a los museos americanos valorar y, por ende, adquirir por primera vez objetos de las culturas indígenas amazónicas. Tanto los objetos prehispánicos como aquellos pertenecientes a sociedades indígenas presentes fueron utilizados para construir representaciones de nación, aunque cada una de estas categorías de artefactos cumplió diferentes propósitos. Después de las guerras de independencia de finales de siglo XVIII y comienzos del XIX, los crio-

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.9-35

llos latinoamericanos comenzaron a reemplazar el régimen colonial español basándose en los ideales europeos de modernidad, alimentados por la Revolución Francesa y la Ilustración, donde se implementaron políticas de igualdad dirigidas a unir una sociedad fragmentada en torno una identidad nacional (Ulloa 2004, Botero 2006). Para llevar con éxito la construcción de dicha identidad, muchos recurrieron a las sociedades prehispánicas, sus objetos y monumentos, para dar evidencia de un pasado autóctono con el fin de demostrar que sus naciones provenían de sociedades "civilizadas" que se dirigían hacia el progreso (Botero 2006). Por lo tanto, el pasado indígena fue central para la iconografía de los primeros esfuerzos en la construcción de nación pues sugería la existencia de una historia autónoma mucho antes de la Conquista (Earle 2005: 380-389).

Mientras los objetos arqueológicos gozaban de un nuevo estatus y eran reconocidos como evidencia de la grandiosidad de las civilizaciones prehispánicas, las nueva naciones luchaban para incorporar a su población indígena y a los territorios periféricos en los nuevos discursos de identidad nacional. Earle, quien ha analizado los símbolos nacionales de las colonias españolas y las nuevas repúblicas latinoamericanas del siglo XIX, afirma que "el nacionalismo indígena de la era de la independencia reflejaba la necesidad de los insurgentes de un pasado, más que un serio compromiso por integrar la cultura indígena a la nación" (2005: 393). Para muchos estados y elites políticas latinoamericanos, los indígenas de sus zonas de frontera, como la Amazonía, representaban obstáculos para la modernidad y el progreso. Su cultura y objetos se consideraban de interés nacional sólo para proyectos políticos y económicos específicos. En el análisis que Hill hace sobre la relación entre los nacientes estados de Sur América y las sociedades indígenas de las tierras bajas, el autor afirma que "las nuevas repúblicas del siglo XIX definían a las colectividades indígenas como marginalizadas y atrasadas cuya propia existencia amenazaba el orden social y el progreso"[2] (1999: 716-717). Según Fernando Santos Granero, estas ideas se encuentran arraigadas en la construcción cultural e histórica de una dicotomía entre los Andes y la Amazonía la cual ha existido desde épocas pre-coloniales y la cual, desde entonces, ha seguido reproduciéndose. La división Andes/Amazonas a llevado a construir representaciones ambivalentes de la región amazónica y sus pobladores, las

2 Santos-Granero afirma que a finales del siglo XIX en Perú, el Amazonas era visto como "una reserva vasta y abundante esperando a ser descubierta por hombres de ciencia con el apoyo de sus gobiernos progresistas (Santos-Granero 2002: 556)". De acuerdo al autor, el bosque tropical peruano era percibido como "una región con un inmenso potencial natural subutilizado por sus habitantes nativos, los cuales eran ignorantes sin tecnología (2002: 557)." Botero argumenta que en Colombia la dicotomía entre las sociedades "civilizadas" de los Andes y los "bárbaros nómadas de las tierras bajas" planteada por científicos colombianos del siglo XIX persistió "en las mentes de estudiosos y historiadores colombianos" y a lo largo del siglo XIX y no fue sino hasta 1930 –con la profesionalización de la etnología y la arqueología – que esa idea comenzó a ser revaluada (2006: 63).

cuales han contribuido a percibir la Amazonía como la periferia de un estado centralizado en los Andes. Al respecto Santos Granero afirma:

> El medio ambiente amazónico es representado alternadamente como salvaje, difícil e inhóspito para el poblamiento humano; como magnífico, generoso y abundante en valiosos recursos o en secretos místicos; o como exuberante y caótico, pero con un gran potencial económico. Por consiguiente, las personas del Amazonas son alternadamente representadas como primitivas, hostiles y salvajes; como nobles, dóciles y cálidas (Santos-Granero 2002: 565).

A lo largo del siglo XIX, estas percepciones de inferioridad hacia los nativos de las tierras bajas permeó las luchas entre los Estados-Nación en su competencia por el control sobre sus remotas áreas fronterizas y sus habitantes (Hill 1999: 713). Zonas de frontera como la Amazonía eran concebidas como territorios desconocidos esperando ser descubiertos y colonizados, los cuales carecían de la presencia y control del Estado y sus delimitaciones territoriales se encontraban en disputa constante. Sin embargo, estos países enfatizaban en sus vastos recursos naturales y potencial económico, los cuales eran desconocidos y subvalorados por sus "incivilizados" habitantes. Por lo tanto, optaron por atraer colonizadores externos o corporaciones europeas para explotar las tierras. Hill ha argumentado que "para financiar los gastos de la independencia, estas naciones volcaron su interés hacia la Amazonía y otras tierras bajas como fuentes de alimento y materia prima para exportar" (1999: 142). A mediados del siglo XIX, el caucho rápidamente se convertía en un "ingrediente esencial para la Revolución Industrial" (Hemming 2008) y los países amazónicos "cedieron el control de inmensas porciones de tierra en la zona a corporaciones externas a cambio de reducir su deuda externa" (Hill 1999: 715). Rápidamente, estas actitudes frente a la Amazonía ayudaron a incrementar la presencia extranjera en el territorio. Compañías extractivas europeas, naturalistas, exploradores y etnólogos fueron llegando a la Amazonía con el fin de extraer caucho, recolectar plantas y objetos indígenas, en respuesta a una gran demanda por los recursos naturales de la zonas y el interés de la naciente disciplina antropológica por el estudio de culturas remotas. Mientras tanto, la población indígena seguía siendo invisible para las nuevas naciones. A comienzos del siglo XX, Colombia y Perú se disputaban su frontera amazónica y resolvían retirar la presencia militar de la zona sin que ninguno la reclamara como propia (Smith 1990), lo que llevó a los caucheros a gobernar un territorio sin ley ni Estado y a perpetuar uno de los etnocidios mas trágicos de la Amazonía y del continente en el siglo XX.

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.9-35

Exposiciones universales: objetos etnográficos y dilemas de nación

El reto que significó exaltar la cultura indígena del pasado mientras se subvaloraban las presentes fue definitivo para los discursos de progreso, nacionalismo y auto-representación de los nuevos estados. Las tensiones generadas en resolver esta paradoja fueron demostradas en la exhibición de los objetos de los grupos indígenas contemporáneos en las exposiciones universales que se llevaron a cabo en las ultimas décadas del s. XIX y primeras del s. XX. Las exhibiciones etnográficas en estas ferias funcionaron como escenarios en donde los países latinoamericanos representaban su población indígena como parte de la identidad nacional, forjando representaciones populares sobre la nueva e independiente Latinoamérica.[3] Nancy Parezo y Lisa Munro, autoras que han trabajando en la historiografía de las exposiciones universales, han afirmado que "las nuevas repúblicas latinoamericanas, con el fin de presentarse como modernas y equivalentes a las naciones europeas y a los EE.UU., comenzaron a volcarse hacia sus sociedades nativas en busca de explicaciones alternas para sus historias nacionales" (2010: 27). Según las autoras, al mismo tiempo que estas naciones alardeaban sobre el exotismo y pasado glorioso de su población nativa, "también se veían obligados a mostrar cómo debían lidiar con personas que podían ser vistas como barreras para el capitalismo y la explotación de los recursos […]" (2010:27).

Las exposiciones antropológicas de la *World's Columbian Exposition* de 1893 ejemplifican muy bien esta situación. Según Nancy Egan, quien ha analizado la exhibición de indígenas en las Exposiciones Universales, el director de las exhibiciones antropológicas de la feria, Frederick Ward Putman y su asistente, Franz Boas, encargaban a oficiales navales americanos, como William E. Safford, traer objetos que pudieran evidenciar la existencia de culturas prístinas en Sur América para que sirvieran, a su vez, como ejemplos de tipos etnológicos con el fin corroborar así las emergentes teorías antropológicas[4]. Pero, según Egan, para el caso de Perú y Ecuador:

> Lo que Putnam y sus agentes buscaban en los Andes, era si no imposible, muy difícil de encontrar. Más aún, muchos gobiernos nacionales tendrían reservas sobre apoyar tales representaciones de sus respectivas naciones. En medio de

3 Ver por ejemplo el estudio de Nancy J. Parezo (2008) sobre las representaciones populares de México, Argentina y Brasil en la *Louisiana Purchase Exhibition* de St. Louis en 1904 y el trabajo de Nancy Egan (2008) sobre las exhibiciones de los indígenas de Bolivia en la Feria de Chicago de 1893.

4 Safford fue un oficial naval que "viajó a la zona de los Andes con la doble responsabilidad de crear vínculos con los gobiernos respecto a sus exhibiciones en las ferias y coleccionar objetos" (Egan 2010: 7). También pasó mucho tiempo viajando por la región amazónica en compañía de caucheros y militares" (Egan 2010: 19).

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.9-35

un boom de exportaciones, explotación laboral y campañas explícitas a favor de una raza blanca, no era sorpresa que la mayoría de las naciones Latinoamericanas no deseaban tener a sus "indios" en sus exhibiciones nacionales (Egan 2010: 9).

Para Egan (2010), los oficiales militares estadounidenses tuvieron un papel importante en la generación de conocimiento sobre las fronteras y regiones que los gobiernos latinos esperaban controlar. Desde que comenzaron a explorar el río a partir de la mitad del siglo XIX, algunos oficiales americanos, como Herndon y Gibbon, se refirieron a los indígenas amazónicos como "perezosos e indiferentes" y creían que "el desarrollo de la Amazonía solo podría ser posible mediante inmigrantes y colonos que estos deseaban traer a la región" (Whitfield 1939: 495)[5]. La discusión sobre el valor de los objetos y las culturas indígenas suramericanas en estas exposiciones es importante porque además de demostrar la insistencia de estas naciones en presentarse como modernas mientras negaban su condición indígena, también demuestra la relación entre el coleccionismo, la expansión militar, la incursión geopolítica estadounidense y la concepción latinoamericana de las fronteras. También ejemplifica el papel de los antropólogos estadounidenses en determinar cómo los indígenas suramericanos y sus objetos eran percibidos. La participación de México, Brasil y Argentina en la Feria Mundial de St. Louis en 1904, la *Louisiana Purchase Exhibition*, demuestra cómo las naciones latinoamericanas continuaban sin resolver la articulación de los indígenas a su discurso de identidad nacional. Estas utilizaron las exhibiciones antropológicas de la feria para contrarrestar los estereotipos que las situaban como sociedades atrasadas pero, por otro lado, presentaron sus objetos etnográficos y arqueológicos de tal manera que lograban enfatizar la continuidad entre sus antiguas civilizaciones y sus ciudadanos contemporáneos (Parezo y Munro 2010).

Objetos y representaciones amazónicas

La exhibición etnográfica de Brasil en St. Louis ejemplifica la mirada de los países latinoamericanos frente a la población amazónica. Brasil llevó a la feria de St. Louis una colección de objetos de los nativos del Amazonas, la cual

5 La presencia de oficiales militares en la Amazonía se debió en gran parte a la influencia de los EE.UU. en la decisión del gobierno imperial de Brasil en abrir la navegación por el río Amazonas al mundo en 1853 (Martin 1918: 147). Consecuentemente, varios oficiales fueron enviados a navegar a lo largo de sus turbulentas aguas. Los primeros fueron los tenientes Lewis Herndon y Lardener Gibbon, quienes fueron enviados por el *US Navy Department* a explorar el río ya que se creía que la región prometía ser un enriquecedor terreno para la industria americana. También se ha argumentado que, además del interés comercial en la región, la Amazonía "era vista como un lugar propicio para enviar la sobrepoblación de esclavos en los EE.UU." (Whitfield 1939: 495).

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.9-35

consistía en arcos, flechas, canoas y adornos de plumas entre otros. La colección fue considerada por la comisión brasilera como "arqueológica" y fue dispuesta de acuerdo a un orden evolucionista que fortalecía la idea de que las culturas indígenas se encontraban en un estadio de desarrollo cultural inferior al de las naciones modernas (Parezo y Munro 2010). Parezo y Munro afirman que "los textos que acompañaban a los objetos únicamente incluían el nombre del coleccionista, transmitiendo así el mensaje de que los colonizadores representaban el futuro de Brasil, en parte porque eran ellos los que entendían que era prioritario coleccionar la cultura material indígena antes de que éstos desaparecieran (Parezo y Munro: 38)". Además de esta exposición, Brasil ubicó fotos de nativos amazónicos junto a fotografías de colonos y también expuso canoas al lado de ferrocarriles para enfatizar en el "antes" y el "después". Parezo y Munro concluyen que de esta manera, el gobierno brasilero, a través de su comisión en la feria, deseaba demostrar que Brasil estaba listo para el desarrollo y que, con algo de inversión estadounidense, podría mejorar su infraestructura. Muchos de estos objetos etnográficos fueron, al final de la feria, comprados por el *Smithsonian National Museum of Natural History* en Washington D.C. Las canoas, adornos plumarios y otros objetos fueron adquiridos por el *Field Museum* en Chicago y hacen parte de una colección etnográfica suramericana de más de 30 mil objetos.

Sumado a la importancia de la región amazónica como destino para inversión internacional, este territorio también comenzó a atraer otro tipo de extranjeros. A lo largo de los siglos XIX y XX, algunos colonos y negociantes provenientes de los Andes vieron en la Amazonía nueva posibilidades para el crecimiento económico. También varios naturalistas, exploradores y etnólogos europeos navegaron por sus ríos con el fin de recolectar plantas y objetos. Aunque la mayoría de las expediciones de científicos estadounidenses al Amazonas se realizaron en las primeras décadas del siglo XX, algunas zarparon ya hacia a mediados del siglo XIX a los bosques tropicales de Suramérica, como por ejemplo la *Nathaniel Thayer Expedition* (1865), liderada por el suizo Louis Agassiz y la *Morgan Expedition,* liderada por el geólogo canadiense Charles F. Hartt (1870).[6] Si bien la expedición de Agassiz se centró en la recolección de fósiles de peces, también produjo la colección de plumas del Amazonas que actualmente se encuentra en el *Peabody Museum*

6 El aventurero americano Hiram Bingham descubrió el sitio arqueológico Inca de Machu Picchu en los Andes peruanos en 1911; Theodore Roosevelt exploró el río Amazonas en Brasil en 1914; William Curtis Farabee, dirigió una expedición a la cabecera del río Amazonas y a la Guyana brasilera entre 1014-15; Dr. Alexander Hamilton Rice, exploró el Alto Río Negro y la cuenca del Orinoco en varios viajes entre 1907-1919 (Hemming 2008). La expedición geológica de Charles F. Hartt registró yacimientos arqueológicos y petroglifos, y su equipo es considerado como pionero en la arqueología americana (Hemming 2008: 170)." Hartt mismo "escribió un resumen de la etnográfica del valle del Amazonas y fue uno de los primeros en apreciar el valor de la mitología indígena (Ibíd.)".

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.9-35

of Archaeology en la Universidad de Harvard. Uno de sus más sobresalientes alumnos, Alfred S. Bickmore, sería años más tarde el fundador del *American Museum of Natural History* en 1869. Sin embargo, fueron los etnólogos europeos, y en especial los etnólogos alemanes, quienes lideraron la mayoría de las expediciones antropológicas a la Amazonía durante el siglo XIX.[7] Uno de los coleccionistas más importantes fue Alfred Bastian, etnólogo y lingüista alemán. Fundador del *Museum für Völkerkunde* de Berlín en 1876, Bastian viajó por Perú y México entre 1851-1859 y por Colombia en 1875-76 con el objetivo de recoger objetos para el museo.[8] Según Clara Isabel Botero (2006), quien hace un detallado análisis de la historia de las colecciones antropológicas colombianas en los museos europeos, como resultado del trabajo de Bastian en Suramérica muchos de sus seguidores viajaron al continente para recolectar cultura material indígena y llevarla al Museo Etnológico de Berlín. En 1887, Karl von den Steinen llegó por primera vez el valle del Alto río Xingu en el Brasil y en 1903 a Theodor Koch-Grünberg le fue encargado por el Museo de Berlín traer objetos de los indígenas del alto Amazonas peruano e investigar sus culturas (Kraus 2004b). Aunque nunca llegó a la zona, Koch-Grünberg viajó entre 1903 y 1905 por el Río Negro y fue el primer etnólogo en estudiar las culturas indígenas de la región. Su travesía ---la cual dio como resultado mil fotografías, una colección de casi 2 mil objetos etnográficos y listas de vocabulario indígena de más de treinta lenguajes nativos--- es considerada una de las más importantes expediciones etnográficas del siglo XX (Kraus 2004: 194). El surgimiento de circunstancias violentas causadas por desacuerdos entre caucheros por el control del alto río Amazonas en Brasil, Perú y Bolivia impidió a los exploradores extranjeros viajar por la zona y, por lo tanto, muchos etnólogos tuvieron que buscar zonas más seguras como el noroccidente amazónico. Debido a que los caucheros controlaban la navegación por los ríos, el intercambio comercial de mercancías y la población indígena, la construcción de buenas relaciones interpersonales con ellos era de suma importancia para el éxito del trabajo y las expediciones de los etnólogos (Kraus 2010b). Las expediciones de Schmidt y Weiss también demuestran como la cauchería y la situación política de la frontera amazónica sirvió como marco para la realización de sus viajes en busca de objetos.

7 Inspirados por el trabajo del naturalista alemán, Alexander von Humboldt –quien viajó en compañía de Aime Bonpland por toda Sur América entre 1799-1804 para describir científicamente la naturaleza, geografía y sus poblaciones –una generación entera de científicos alemanes continuar explorando el continente (Botero 2006). El llamado de Humboldt a realizar estudios comparativos de los monumentos prehispánicos produjo un profundo impacto en los etnólogos alemanes del siglo XIX quienes se dedicaron a recompilar una gran cantidad de objetos etnográficos y arqueológicos (Botero 2006).

8 Bastian creía que era absolutamente necesario recolectar grandes cantidades de objetos etnográficos y arqueológicos antes de su desaparición y creía en la obligación del Museo Etnológico de adquirir y preservar las colecciones para las futuras generaciones (Botero 2006:141).

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.9-35

La colección Schmidt y Weiss: caucho, museos y etnología

En septiembre de 1907 se registró en el AMNH la primera adquisición formal de una colección etnográfica amazónica. Esta fue comprada por el presidente del museo Morris K. Jesup a Louis Weiss y Hermann Schmidt, dos exploradores alemanes que llegaron al museo en la mañana de otoño del 7 de septiembre de 1907. Jesup describió la colección como "una sobresaliente y fina colección de objetos plumarios del Río Negro en Sur América (En Hellman 1968: 111, mi traducción)". De acuerdo al catálogo del AMNH, ésta se compone por mas de 500 artefactos pertenecientes a las etnias tucano, desana y barasana del noroccidente amazónico que viven en la cuenca del río Negro, más exactamente en los ríos Isana, Vaupés y Aiary.

La colección

El 40% de la colección lo componen objetos usados en ceremonias y rituales los cuales fueron presenciados y descritos por Schmidt. Entre estos se encuentran tambores, flautas de pan y hueso, trajes ceremoniales, adornos de plumas, cascabeles, entre otros. El resto de la colección incluye objetos de uso diario como abanicos, exprimidores de masa de yuca, rayadores de yuca, canastos, armas para caza como bodoqueras, lanzas, flechas, cerbatanas y trampas de pesca, entre otros.[9]

Adorno Tukano, Colección *Schmidt and Weiss*, 1905-07 Cat. No. 400-71X. Catálogo virtual, AMNH

9 Base de datos de la Colección de Antropología del AMNH [Febrero 2011].

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.9-35

Para Schmidt, lo más importante en la vida de los indígenas que habitaban las orillas y cabeceras de estos ríos, eran las danzas y fiestas, y al respecto escribió:

> Cuando están suficientemente decorados, comienzan a danzar, que es correr hacia un lado o hacia el otro y entre ellos, similar a un mal baile de cuadrilla. El baile es acompañado por un canto monótono similar al murmullo del rezo del Rosario, mientras los jóvenes pintados de negro corren hacia arriba y hacia abajo entre los danzantes como locos, produciendo un sonido agudo con sus flautas [...] El baile dura hasta el amanecer [...] Cualquier pretexto sirve para realizar la danza como lo es el entierro de un niño, el comienzo de la adultez, un matrimonio o la fiesta del Jurupary (el diablo), la muerte, etc. (Mi traducción; AMNH 1907-41).

Las apreciaciones del explorador sobre la vida diaria de los tucano no fueron tan detalladas como sus descripciones de los rituales. Sin embargo, describió brevemente actividades desarrolladas tanto por hombres como por mujeres como cocinar, cazar y pescar. Schmidt definió a los tucano como "verdaderos filósofos a los que nos les importa el futuro" y sus vidas como "tediosas" y "dedicadas solo a la obtención de alimento y al pequeño terruño de la casa (AMNH 1907-41)". La manera en que describió la cultura indígena y la forma en que adquirió los objetos indican que sus intereses estaban más enfocados hacia la recolección de objetos con el fin de venderlos a los museos así como a la búsqueda de financiación para futuras expediciones, que en hacer un análisis antropológico de su cultura.

Los exploradores

No era conocido por el AMNH, hasta ahora, ningún dato biográfico de H. Schmidt o L. Weiss. Gracias a un archivo de fotos inéditas de sus expediciones en 1909, a las anotaciones que Schmidt hizo en el revés de las fotos, y en especial a la investigación y trabajo biográfico que sobre el etnólogo alemán Theodor Koch-Grunberg ha realizado Michael Kraus, pude identificar que Schmidt es la misma persona que acompañó a Theodor Koch-Grünberg en su expedición por el Orinoco hasta Roraima, en Venezuela.[10] Schmidt se hospedó en la casa

10 En el articulo de Kraus "Amistades internacionales como contribución a la paz: La correspondencia entre Paul Rivet y Theodor Koch-Grünberg en el contexto de la Primera Guerra Mundial" el autor afirma: "Característico de su actitud es un pasaje de una carta de junio de 1920 a **Hermann Schmidt**, el compañero de su expedición "Del Roraima al Orinoco" en Venezuela y Brasil" (2010: 30). En otro artículo el autor escribe que"Sin embargo, no eran las máscaras que Koch-Grünberg adquirió en 1904. Las máscaras del Museo de Linden de Stuttgart fueron adquiridas en Namocoliba por **Hermann Schmidt**, un lugar en el que estaba Koch-Grünberg en el mismo período" (2004: 202).

del cauchero Don Germano Garrido y Otero en São Felipe, quien también hospedó por las mismas fechas a Theodor Koch-Grünberg, mientras llevaba a cabo su expedición por Alto Río Negro. En la casa del cauchero y mientras recorría los ríos de la cuenca en busca de objetos para el AMNH, Schmidt recibiría en 1907 la invitación de Koch-Grünberg para ser su acompañante en la expedición por el Orinoco hasta Roraima (Koch-Grünberg 1918: 84).

Según Koch-Grünberg, Hermann Schmidt nació en Wittsock, Alemania en 1871 y llegó como colono a la región de Río Grande del Sur en Brasil en 1901 (Koch-Grünberg 1917). Algún tiempo después se trasladó a Campos Sales, cerca de Manaus, en donde halló un trabajó en el *Museu Amazonense*, para el cual coleccionaba objetos etnográficos y muestras de animales (Ibíd.). Según Kraus, quien ha estudiado el archivo de Koch-Grünberg en la Universidad de Maburg, Alemania, Schmidt habría llegado a la Amazonía no más tarde que 1904 (Krauss 2011, com pers.). En un manuscrito, él mismo afirma que fue enviado por el gobierno del Estado del Amazonas a visitar a las tribus indígenas asentadas entre los ríos Caiary y Uaupes con el fin de reunir una colección de sus objetos para el museo en Manaus (AMNH 1907-41). Después de que el Museo cerrara, emprendió un viaje para explorar el Alto Río Negro alrededor de 1905-06.[11] Al respecto Koch-Grünberg escribe que, "Ahí, él siguió mis pasos. Reunió colecciones en el Vaupés y río Isana para museos norteamericanos y disfrutaba, así como yo, la hospitalidad sin limites de mis respetados y apreciados amigos Don Germano Garrido y Otero en San Felipe (1917: 84)". Desafortunadamente no obtuve suficiente información biográfica sobre Louis Weiss.

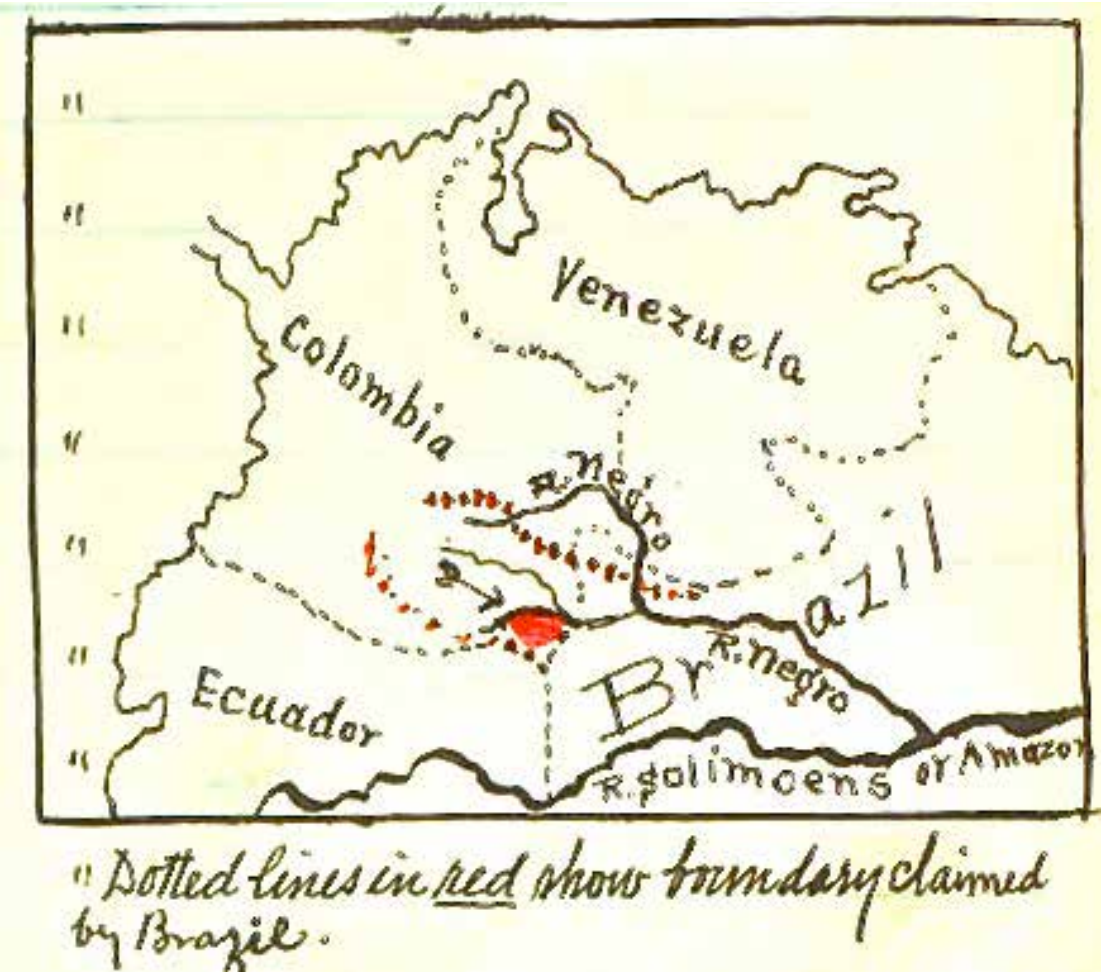
El viaje

Schmidt y Weiss salieron de Manaos en un barco de vapor por el río Negro y después de cinco días de viaje, llegaron al puerto de Santa Isabel. Luego, los exploradores viajaron por río durante tres meses con el fin de llegar al Alto río Aiary, un tributario del Río Negro, en donde planeaban comenzar la recolección de los objetos. Acerca del viaje Schmidt escribió:

> […] viajamos en botes de remos, pasando ocho terribles caídas de agua, donde muchos de los botes se hundieron y algunos de los ocupantes murieron. Después de una travesía de tres meses, llegamos a la tribu indígena del Alto Caiary-Uaupes, quienes en mi opinión, parecía ser hombres pacíficos y de buena naturaleza (Mi traducción; AMNH 1907-41).

11 En el texto *Die Uitoto-Indianer: Weitere Beiträge zu ihrer Sprache* Koch-Grünberg agradece a Hermann Schmidt por sus contribuciones a su trabajo y escribe, "[…] desde 1906 ha sido un residente del área del Alto Río Negro" (1918: 61).

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.9-35



Manuscrito del catálogo de registro de la colección Schmidt and Weiss, 1907. Catálogo virtual de antropología, AMNH, Nueva York.

Schmidt tuvo la mala suerte de perder el bote en el que iba cuando cruzaban uno de los tantos "chorros" de la cuenca y se vio obligado a permanecer algo más de ocho meses en una de las comunidades tucano de la zona, según el, "completamente desconectado de la civilización" (AMNH 1907-41). Durante este periodo, Schmidt fue testigo del desarrollo de rituales, danzas y actividades cotidianas que sirvieron como espacios para conocer y adquirir sus objetos. Finalmente fue rescatado por un barco grande, enviado por su compañero Louis Weiss, en el que Schmidt envió de vuelta a Manaos "la colección que había logrado hacer con tanta dificultad" (AMNH 1907-41). Aunque Schmidt también reporta que coleccionaba en su tiempo libre insectos, reptiles y anfibios, la colección de objetos etnográficos fue su principal objetivo:

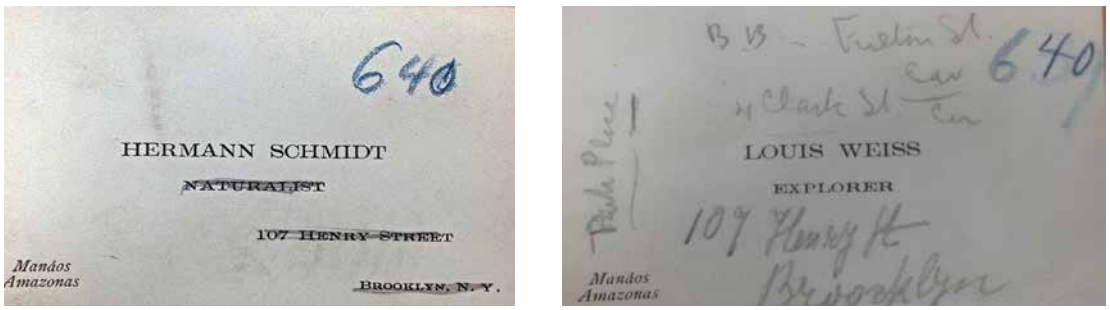
> A través de buenas palabras y paciencia, logré obtener una gran colección de adornos de baile y decoraciones plumarias, utensilios de la casa y cocina, herramientas de caza y pesca, una canoa y otros objetos etnográficos (Mi traducción; AMNH 1907-41).

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.9-35

Los objetos recolectados y las descripciones que de estos Schmidt escribió, evidencian su particular interés en las fiestas y rituales tucano. Sus apreciaciones sobre estos últimos demuestran que, más que adquirir información etnológica, estaba interesado en mostrar a los indígenas como "adoradores del diablo" y personas "sin ninguna creencia católica". Por ejemplo, en su descripción de una ceremonia fúnebre, Schmidt relata lo siguiente: "A partir de este hecho, quedo convencido de que no conocen sobre otro mundo o sobre la resurrección. Únicamente saben de demonios o malos espíritus de los cuales el Jurupary es el jefe, pero nada sobre los buenos espíritus" (Mi traducción; AMNH 1907-41). En su descripción de sus mitos, Schmidt dedicó a encontrar similitudes con la Biblia. Por ejemplo, el mito de origen de la yuca lo equipara con historia de la virgen María y otro mito lo compara con el Arca de Noé. Al respecto escribe "Quién sabe de que mezcla de mitos se ha originado todo esto, porque como mencioné, ellos solo conocen sobre demonios" (Mi traducción; AMNH 1907-41). Finalmente, los exploradores deciden partir hacia Nueva York para vender la colección al AMNH y probablemente a otros museos. No ha sido posible conocer por qué la colección no llega al museo amazonense en Manaus ni las razones por las cuales los exploradores deciden viajar hasta Norte América para ofrecer su colección. Puede ser factible que el cierre del museo haya obligado a los exploradores a buscar otros compradores.

La llegada de la colección al museo: evolucionismo y relativismo cultural

De acuerdo con los archivos de la Biblioteca de Colecciones Especiales del AMNH, Weiss y Schmidt aparecieron inesperadamente en el museo presentándose como exploradores y naturalistas respectivamente como se ve en sus tarjetas de presentación:



Tarjetas de presentación de los exploradores c. 1907. Cortesía *AMNH Special Collections and Research Library*, Nueva York, 2011.

Aunque no es muy claro quién los recibió, sí se puede afirmar que fue Franz Boas el primero en contactase con ellos y conocer la colección. Boas descri-

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.9-35

bió la colección y dio a conocer las fotografías de los exploradores y las de un funcionario del museo modelando algunos de los objetos con el fin de enviárselas a Jesup y recomendarle la compra de la colección.

Boas escribió:

> Le estoy enviando algunas imágenes ilustrando el tipo de material que hay en la colección del Amazonas que describí. Estas representan una pequeña porción de la colección. El hombre no es un nativo---uno de los auxiliares de la sala sirvió como modelo (Mi traducción; 7 September 1907: AMNH 640-1907-10).

En un telegrama al director del museo, Hermon C. Bumpus, el presidente Jesup autorizó la compra de "una interesante colección del alto Amazonas por un costo de 3 mil dólares" (20 septiembre1907: 640-1907-10). Aunque los exploradores pedían mil dólares más, según Bumpus, estos aceptaron la oferta ya que se encontraban afanados en regresar al Amazonas debido a que el último barco del año que navegaría hasta Brasil, partiría en pocos días (17 September 1907; AMNH 640-1907-10).

Fotografía del funcionario del museo modelando la colección en 1907. *Cortesía AMNH Special Collections and Research Library*, Nueva York, 2011.

Objetos, antropología y museos de historia natural: orden, naturaleza y sociedad

En 1907, el año en que el AMNH adquirió la colección *Schmidt y Weiss*, Boas había cumplido dos años de haber renunciado al cargo de director del Departamento de Antropología del museo. Su sucesor, Clark Wissler, había sido nombrado director desde 1905 y, como lo hiciera Boas, dirigía sus intereses y los del departamento a la etnología de los indígenas de Norte América. Wissler se dedicó al estudio de las culturas de las planicies y Boas se concentró en los grupos de la costa oeste, pero sus enfoques para

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.9-35

El explorador subiendo por el río Isana, c. 1908-9. Cortesía *AMNH Special Collections and Research Library*, Nueva York, 2011.

Fotografía inédita de Hermann Schmidt (izq.) y Louis Weiss (der.) en las salas del AMNH 1907. Cortesía *AMNH Special Collections and Research Library.*

"Llevando la carga por la riviera del Aiary" c. 1908-9. Cortesía *AMNH Special Collections and Research Library*, Nueva York, 2011.

entenderlos desde una perspectiva antropológica diferían por completo. Precisamente, fueron las nuevas ideas de Boas las que lo llevaron a dejar su lugar como director del Departamento de Antropología. Años antes de la llegada de la colección, en los corredores del museo se disputaban dos esquemas para organizar y clasificar los objetos de las culturas: el evolucionismo cultural y lo que después se conocería como relativismo cultural.

La naturaleza ---desde la segunda mitad del siglo XVIII---, se imponía como el mejor ejemplo de un mundo cohesivo y organizado. Inspirados en la taxonomía de Lineo, los nuevos líderes políticos de EEUU, como Thomas Jefferson, vieron en el orden natural una metáfora para el orden social durante los años que siguieron a la revolución e independencia americana (Looby 2003).

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.9-35

Estos líderes, según Looby (2003: 145), "encontraron en el mundo natural, una estructura lista y al alcance, para proveer un modelo de coherencia---una forma que, una vez comprendida, podría ser transferida a la sociedad". Este ideal también influyó en el pensamiento de los fundadores de los museos de Historia Natural del siglo XIX, cuyo propósito principal era "demostrar que la Naturaleza---aun sus aspectos más peculiares---tenía un orden esencial y, más aún, un diseño que podría ser revelado, comprendido y controlado por la ciencia y los científicos" (Conn 1998: 9). La segunda mitad del siglo XIX ---años durante los cuales las recientemente independizadas naciones latinoamericanas mostraban sus nuevas identidades nacionales al mundo---fue testigo del nacimiento de los museos de Historia Natural más importantes de América.

En diciembre 22 de 1877 se abre al público el American Museum of Natural History. En 1881, el Presidente del museo, Morris Ketchum Jesup (1881-1980), con el fin de dar avance a la investigación científica y al desarrollo de métodos de exhibición adecuados, contrata a un grupo de científicos. Entre ellos estaban: el ornitólogo Frank Chapman, el paleontólogo Henry Fairfield Osborn y los antropólogos Frederic Ward Putman, Franz Boas y Clark Wissler, todos en ruta a convertirse en pioneros de la antropología americana. Aunque el departamento de antropología se fundó en 1873, fue finalmente institucionalizado en 1890, con la llegada de Putnam, quien en 1894 fue elegido por Jesup como el primer director del Departamento de Antropología (Freed and Freed 1983). Ese año, marcó el final de la adquisición arbitraria de objetos antropológicos (página web AMNH Anthropology 2011) y el comienzo de su estudio de acuerdo al método de recolección, clasificación y exhibición de la historia natural. Esta época también vio el nacimiento y consolidación de la antropología americana como una disciplina basada en los objetos indígenas y que se desarrolla dentro de los museos de historia natural.

Antropólogos y museólogos han afirmado que la historia del coleccionismo, la clasificación y la exhibición de los objetos de sociedades indígenas hace parte de la historia de la antropología (Conn 1998; Jenkins 1994). La antropología americana nació en los museos de historia natural y los objetos etnográficos fueron necesarios para conectar la historia de la naturaleza con la historia de la humanidad. Conn afirma que, "los objetos antropológicos exhibidos en museos demandaban la misma presentación cuidadosa, y la misma organización sistemática, que conchas, muestras geológicas y plantas (1998: 79)". Los objetos antropológicos eran concebidos como parte de narrativas evolucionistas de la historia natural. Las representaciones de indígenas servían como "puntos de transición entre la naturaleza y la cultura […] representando el punto en el que la historia humana emergía de la naturaleza sin haber iniciado propiamente su curso" (Bennett 1995: 78-79).

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.9-35

Los museos de historia natural, como el AMNH, exhibían especímenes naturales y artefactos de acuerdo con un enfoque evolucionista a través del cual los objetos culturales eran clasificados con base en esquemas tipológicos. Este método, –impulsado por líderes de la antropología americana de finales del siglo XIX como Otis T. Mason del *National Museum* de Washington y John Wesley Powell del *Bureau of Ethnology* –consistiría en "organizar los objetos etnográficos desde el más primitivo hasta el más avanzado para facilitar el estudio de la evolución (Jenkins 1994: 262)." A comienzos del siglo XX, diferentes perspectivas sobre la cultura comenzaron a tener un profundo impacto en la manera en que los objetos indígenas serían exhibidos y comprendidos. Durante sus años como curador de etnología (1895-1906), Franz Boas desarrolló su crítica a los principios del evolucionismo cultural (Stocking 1966; Rexer and Klein 1995) y a los métodos museológicos de exhibición que se basaban en esquemas tipológicos. Por el contrario, Boas promovía una "transferencia del interés antropológico por la forma al significado del objeto" (Stocking 1985: 79). Boas argumentaba que dicho significado sólo podía ser entendido si los objetos se mostraban dentro de su contexto cultural y se organizaban con base en grupos etnológicos (Stocking 1985). Aunque Boas había renunciado a su cargo en 1905, dos años antes de la llegada de la colección de Schmidt y Weiss, las discusiones generadas por el modelo tipológico y la clasificación de acuerdo a "tribus" se encontraban en pleno auge dentro del museo. La manera en que los curadores de antropología del AMNH interpretaron los objetos de la colección demuestra como las tensiones entre el relativismo cultural de Boas y las teorías de evolución cultural se encontraban dando forma a la antropología americana durante la primera década del siglo XX.

Aunque el interés sobre culturas amazónicas no era aun una prioridad, sí hubo algunas menciones sobre la llegada de la colección a los anaqueles del AMNH. Y estas, aunque pocas, dan una idea precisa del marco epistemológico dentro del cual se comprendieron los objetos en cuestión. Uno de los primeros en resaltar la importancia de la colección fue Charles W. Mead, el curador de arqueología del Departamento de Antropología del museo, quien años mas tarde (1912) se convertiría en el primer curador de arqueología de Suramérica. En el primer volumen de los *Anthropological Papers* del AMNH en 1908, Mead escribió un detallado aparte sobre las técnicas presentes en el arte plumario suramericano. Esto fue hecho en respuesta a una exposición de artefactos peruanos organizada por Adolphe Bandelier y el entonces director del museo, Hermon Carey Bumpus, en 1905. Sobre esta, Mead escribió: "El presente artículo es un intento por detallar, a partir del estudio de una colección que se encuentra exhibida en el museo, la técnica de algunos adornos plumarios y ornamentos de los indios de Sur América" (1908: 3). La colección de artefactos peruanos se había organizado siguiendo un esque-

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.9-35

ma evolucionista y tipológico durante los años en que Boas se desempeñaba como curador e intentaba imponer una método de exhibición basado en las clasificaciones tribales (Stocking 1985).[12]

Aunque aparentemente Mead no tuvo ninguna responsabilidad en la manera en que finalmente se exhibió la exposición, cuatro años después continuó aplicando el esquema tipológico para el estudio de la cultura material indígena suramericana. Para Mead, el arte plumario era un tema subestimado por el museo que merecía mayor atención. Por lo tanto, asumió el reto de escribir, primero, un estudio sistemático de las técnicas utilizadas y segundo, un estudio comparativo del arte plumario entre los "antiguos peruanos" y "aquellos indios modernos representados por las colecciones del Museo" (Mead 1908: 3). En 1909, un año después de la publicación de este artículo, Mead escribiría el primer texto institucional sobre la colección de Schmidt y Weiss. Este fue publicado en *Notes Concerning New Collections* en los *Anthropological Papers* del AMNH de 1910. En la introducción del documento, el editor, Clark Wissler anota:

> La presente publicación se ha preparado en respuesta a muchas peticiones por obtener información sobre las nuevas adquisiciones antropológicas del Museo […] Mientras la intención fue tratar especialmente las adquisiciones de 1908, parecía mejor mencionar algunas de las recibidas en los dos o tres años anteriores. Como el trabajo del personal está prácticamente confinado al continente Norteamericano, mayor espacio se le ha otorgado a colecciones provenientes de otros continentes […] Finalmente, cabe mencionar una importante colección de indios de Suramérica (Mi traducción; AMNH Anthropological Papers 1909: 311).

El objetivo de Wissler era seleccionar y discutir sólo las colecciones que eran de "especial interés para el trabajo y discusiones del equipo de antropología" (AMNH Anthropological Papers 1909: 312). Mientras que la colección amazónica había pasado inadvertida el año en que se adquirió, en los años siguientes, la cultura material prehispánica de Suramérica comenzó a atraer la atención antropológica. Otras colecciones descritas por Mead incluían colecciones de Punta Arenas, en el estrecho de Magallanes, cometarios sobre cerámica del Valle del Cauca en Colombia, sellos de terracota del Perú y una momia chilena (AMNH Anthropological Papers 1909). Las anotaciones de Mead sobre la colección de Schmidt y Weiss consisten en una breve introducción sobre el coleccionista y su viaje, seguida por una descripción de la forma y función de los diferentes tipos de artefactos encontrados en la colección: "arte plumario",

12 Esto causó el rechazo de la exhibición y se ha dicho que fue una de las razones que motivaron a Boas a renunciar al cargo de curador de etnología en 1906 (Stocking 1985).

"tabaco y cigarros" y "cerbatanas y flechas". Se refiere a Schmidt como el "etnólogo de la expedición" y escribe: "Gran valor científico se le ha agregado a la colección debido a que el Sr. Schmidt estuvo presente en el museo cuando ésta fue recibida, y con la ayuda de un modelo, demostró los usos de los diferentes especímenes" (AMNH Anthropological Papers 1909: 331)". El enfoque evolucionista aplicado a las exhibiciones así como las discusiones del departamento de antropología sobre cultura y clasificación museológica, determinaron cómo los objetos y culturas amazónicas fueron valorados por primera vez por el AMNH.

La colección amazónica más grande del mundo

Antes de regresar a Manaus, los exploradores ofrecieron al museo adquirir más objetos con el fin de completar la colección. Enseguida, se hizo un acuerdo verbal entre Schmidt y Weiss y el director del museo, en el que ambos acordaron realizar una segunda expedición al alto río Negro (AMNH 640-1907-10). Al respecto, el director Bumpus escribió:

> Al Sr. Schmidt y el Sr. Weiss les ha sido encargado por el AMNH recolectar cierto material en el valle del Amazonas para el AMNH (12 September 1907; 640-1907-10).

El curador de etnología norteamericana de ese entonces, Robert Harry Lowie, afirmó que Schmidt y Weiss habrían recibido instrucciones para viajar y recoger objetos que no estaban del todo representados en la primera colección (AMNH Anthropological Papers 1910: 307). A pesar de la orden de los directivos del museo y su intención en adquirir más objetos de la Amazonía, el AMNH nunca se comprometió a comprar la colección. El trato consistía en que a la llegada de los nuevos objetos, y dependiendo de la calidad de los mismos, el museo tomaría la decisión de comprar o no la colección. Pero, desafortunadamente, ésta segunda colección nunca fue adquirida por el museo. Correspondencia perdida entre Nueva York y Manaus, falta de comunicación y un mal entendido de los términos del acuerdo, frustraron las intenciones del museo en adquirir "la mejor colección amazónica del mundo", como más adelanta la describiría Schmidt (6 April 1910; AMNH 640-1907-10). En un memorando, el presidente Bumpus al respecto escribió:

> Ellos [Schmidt y Weiss] querían saber cuánto dinero del AMNH podrían disponer para realizar los envíos en barco…Yo les dije que no habría en lo absoluto ninguna garantía de nuestra parte. Si ellos quieren enviarnos la mercancía, nosotros decidiremos si la tomamos o no; ellos deberán realizar el trabajo a su propio riesgo. Al respecto se mostraron desilusionados (Mi traducción; AMNH 640-1907-10).

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.9-35

Los exploradores escribieron al museo insistentemente sobre la necesidad de obtener un anticipo para financiar los viajes por los ríos, los barcos de carga para trasladar de un lado a otro las cajas de objetos y los materiales para hacer el registro fotográfico:

Schmidt escribió a Bumpus:

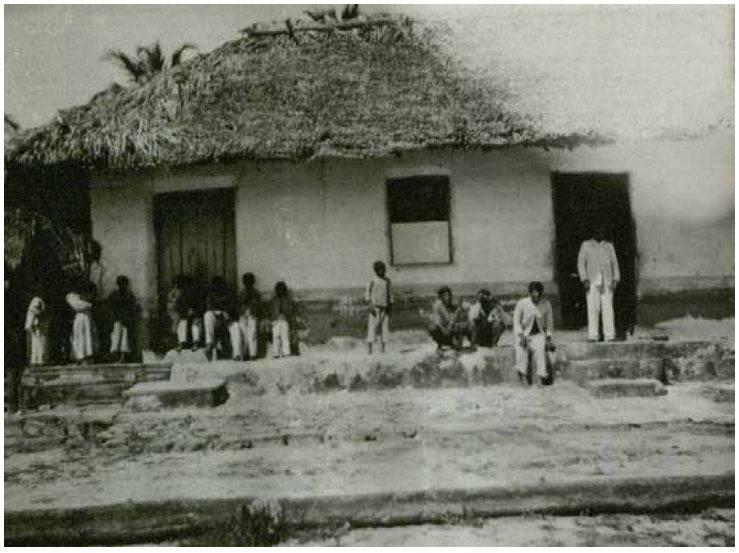
> Por favor acepte mi petición de enviarme, lo más pronto posible, dinero y la placas fotográficas ya que deseo hacer otro viaje y no tengo los medios para financiarlo. El despachador de las cajas en Manaus es el Consul Hamilton, a quién Ud. deberá remitir el envío (28 Marzo 1908; AMNH 640-1907-10).

Bumpus aceptó enviar las placas y, al respecto, respondió:

> Déjeme una vez más llamar su atención sobre la conversación que tuvimos aquí antes de su partida [...] que nosotros no haríamos una oferta definitiva sobre su material y no asumiríamos ningún costo de la expedición. Únicamente si Ud. trae a Nueva York el material, estaríamos en la muy amable disposición de examinarlo (Mi traducción;11 Mayo 1908; AMNH 640–1907-10).

El museo siguió manteniéndose firme en su posición pero las cartas con la negativa respuesta nunca llegaron al Amazonas y los exploradores, ante el aparente "silencio" del museo, decidieron pedir un préstamo de dinero al funcionario del Consulado de EEUU en Manaus, el Agente F.H Sanford, asumiendo que, una vez en Nueva York, el AMNH le pagaría de vuelta.

Schmidt y Weiss, efectivamente viajaron por la cuenca del alto río Negro, más exactamente por las cabeceras de los ríos Isana, Aiary y Vaupés, entre Colombia y Brasil entre 1908 y 1909. Durante el viaje, documentaron con fotografías el recorrido de la expedición, los artefactos (incluidas las flautas de



"Germano Garrido y Otero con sus hijos, nietos y sirvientes indígenas frente a su casa y base de los exploradores" (Schmidt 1908). Sao Felipe, Río Negro, Brasil c. 1908-1909.

Fotografía inédita cortesía *AMNH Special Collections and Research Library*, Nueva York, 2011.

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.9-35

"Familia de recolectores de caucho o "siringueros" de los cubeo del río Uaupes. Solo usan ropa cuando se encuentran en los bosques de caucho en el río Negro" (Shmidt 1908). Fotografía inédita cortesía *AMNH Special Collections and Research Library*, Nueva York, 2011.

Yurupary), los lugares de donde los obtuvieron y las culturas indígenas a las que les pertenecían. El archivo fotográfico, desconocido hasta el momento, también documenta la situación indígena en la bonanza cauchera de principios del siglo XX.

Aunque los exploradores no hacen mención alguna sobre las atrocidades cometidas a la población indígena por los patrones caucheros, las fotografías y algunos testimonios, demuestran cómo las dinámicas del contexto cauchero favorecieron la adquisición de los objetos. El control territorial por caucheros y comerciantes, la posesión de recursos para transportarse por río y el establecimiento de barricadas en diferente puntos de la región, hicieron de los caucheros personas necesarias para la obtención de lugares a donde llegar y donde volver, sirviendo tambien como facilitadores de escasas mercancías y como mediadores entre la selva y un mundo exterior. A su vez, antropólogos y exploradores, tales como Koch-Grunberg señalaron la hospitalidad y respeto de los caucheros por los extranjeros asi como la dependencia de su respaldo y consentimiento para realizar con éxito cualquier expedición (Krauss 2004) y Schmidt y Weiss no fueron la excepción. Al respecto comentaron, refiriéndose a un cauchero que conocieron en la frontera colombiana: "El director es el hombre mas poderoso del río Negro. Todos los indígenas tienen miedo de su látigo, pero los extranjeros siempre son respetados" (Archivo fotográfico 1907-1908, Special Collections Library, AMNH). Sin duda sería de gran importancia analizar la transformación del significado indígena de su cultura material en el contexto violento de la bonanza cauchera: ¿Se facilitaba o no el intercambio de mercancías entre exploradores e indígenas? ¿Cuál era el método empleado para llevar con éxito la obtención de objetos?

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.9-35

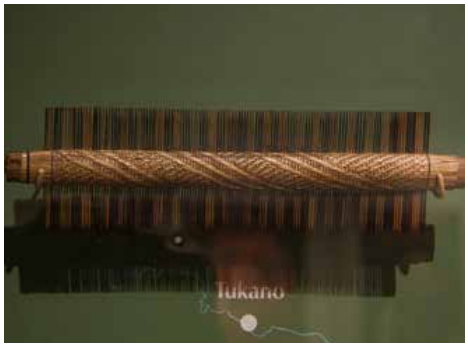
Las fotografías de los indígenas, y los comentarios de Schmidt, muestran como la actividad cauchera involuntariamente fue haciendo parte de sus vidas. Las imágenes muestran a los exploradores posando junto a patrones caucheros con sus familias en sus barricadas, fotos de "las casas de los indios sirvientes" (como lo anota Schmidt) y fotografías de hombres y mujeres indígenas vistiendo el uniforme para la recolección del caucho. Sobre una imagen de una mujer cubeo con sus hijos, Schmidt afirma que "los hombres recolectan el caucho y las mujeres son usadas como sirvientas en la casa del patrón, solamente cuando los recolectores o siringueros tienen sus casas en cercanía a la de su patrón" (Archivo inédito, 1907-1908 Special Collections Library, AMNH). Además de su importancia como documentos históricos y etnológicos, estas fotografías también registran el contexto social dentro del cual sucedió la recolección de objetos Amazónicos para museos a comienzos del siglo XX.

Hoy en día se sabe que unos pocos objetos fueron vendidos por Weiss al Museo Emílio Goeldi en Belem do Para, Brasil, y otra parte de la colección reposa en el Museo Linden en Stuttgart, Alemania. El entonces cónsul del Imperio Alemán en Manaus, Emil Zarges, donó al museo alrededor de 700 objetos recolectados por Schmidt de los cuales solo 400 permanecen en la actualidad, según el trabajo de Doris Kurella, del Departamento Científico de Latino América del Museo de Linden (com. pers. 2014). Aún así, el paradero de gran parte de la colección sigue siendo desconocido y puede ser factible, según una carta de Schmidt, que ésta haya sido vendida, esporádicamente, a otros coleccionistas privados (6 Abril 1910; AMNH 640-1907-10). Además de la exhibición etnográfica del Perú en 1905 y de la adquisición de la colección de Schmidt y Weiss en 1907, no hubo más esfuerzos por parte del AMNH en adquirir o exhibir objetos indígenas de la Amazonía, aunque sí continuaron llegando algunas donaciones y regalos a lo largo de los años siguientes. Sólo hasta 1937 el museo volvió a comprar otra colección etnográfica amazónica significativa. Esta fue adquirida por el geólogo Harvey Bassler, quien vivió algo más de once años en el alto río Amazonas, en el oriente peruano, enviado por la *Jersey Estándar Oil Company* en busca de yacimientos de petróleo. El caucho sería, años más tarde, el responsable de la llegada de la siguiente, y tal vez más importante, colección etnográfica del AMNH. Después de la Segunda Guerra Mundial, y a la víspera de un segundo boom cauchero, llegaría al museo, en 1951, la colección *De Los Ríos*, compuesta por objetos de los indígenas del piedemonte amazónico del Perú y la cual se exhibe casi en su mayoría, hoy en día, en las salas del Museo.

Para comprender el coleccionismo de objetos amazónicos por parte de Estados Unidos en la primera mitad del siglo XX, es importante articular la

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.9-35

relación entre varios sucesos: las representaciones de las nuevas naciones sobre sus periferias y fronteras --conceptualizada en la oposición de Andes/Amazonía propuesta por Santos-Granero--, el caucho, el surgimiento de la antropología americana, y los museos. Este artículo es el intento de unir estos mundos con el fin de aportar a la historia de las colecciones amazónicas y a las razones que llevan a ciertas personas a querer tener ciertos objetos, en determinado momento. Y es también una historia de la recontextualización de los objetos, de la creación del "objeto etnográfico" y de las transformaciones en los significados de las cosas cuando se van para siempre de su lugar de origen.



Peinilla tucano
1905-1907.
Foto catálogo virtual de antropología del AMNH

http://anthro.amnh.org

Referencias bibliográficas:

Archivo y fuentes primarias

AMNH *Accession Records 1907-41, 1934-87, 1951-12*. New York: Courtesy of the Division of Anthropology Archives, American Museum of Natural History.

AMNH Special Collections and Research Library AMNH 640-1907-10/South American Expeditions Photographic Files

AMNH (1909). "Notes Concerning New Collections" Edited by Clark Wissler. *Anthropological Papers,*Vol. II, Part II, New York: Published by the Order of the Trustees, American Museum of Natural History.

AMNH (1910). *Anthropological Papers,* Vol. IV. Edited by Robert H. Lowie. New York: Published by the Order of the Trustees, American Museum of Natural History.

AMNH Division of Anthropology Collections Database, South American Ethnology, http://anthro.amnh.org/south [accessed February 20011].

AMNH (1951). *Museum Memo,* Vol. I, No. 4: 1-3. New York: Courtesy of the Division of Anthropology Archives, American Museum of Natural History.

AMNH Website Division of Anthropology, "Anthropology Subdisciplines," http://research.amnh.org/anthropology/research/ethno_sub [accessed February 2011].

Mead, Charles W. (1908)." Technique of Some South American Feather-Work." *Anthropological Papers,* Vol.I, Part I, New York: Published by the Order of the Trustees, American Museum of Natural History.

Fuentes secundarias

Barnet-Sanchez, H. (1993). "The Necessity of Pre-Columbian Art in the United States: Appropriations and Transformations of Heritage, 1933-1945" in Elizabeth Hill Boone ed. *Collecting the Pre-Columbian Past*. Washington, DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

Bennett, T. (1995). *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics.* London: Routledge.

Boone, E.H. 1993. *Collecting the Pre-Columbian Past*. Elizabeth Hill Boone ed. Washington, DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

Botero, Clara Isabel (2006). *El redescubrimiento del pasado prehispánico de Colombia: viajeros, arqueólogos y coleccionistas 1820-1945.* Bogotá: ICANH, Universidad de los Andes.

Clifford, J. (1988). "On Colleting Art and Culture." *The Predicament of Culture*. Cambridge: Harvard University Press. Pp. 215-251.

Conn, S. (1998). *Museums and American Intellectual Life*. Chicago: University of Chicago Press.

Earle, R. (2005). "Sobre Héroes y Tumbas: National symbols in Nineteenth-Century Spanish America." *Hispanic American Historical Review,* 85(3): 375-417.

Egan, Nancy (2010). "Exhibiting Indigenous Peoples: Bolivians and the Chicago Fair of 1893" In *Studies in Latin American Popular Culture*, 28: 6-24.

Freed, Stanley A. and Freed R. (1983). "Clark Wissler and the Development of Anthropology in the United States." *American Anthropologist,* 85 (4): 800-825.

Hemming, John. (2008). *Tree of Rivers: The Story of the Amazon.* London: Thames and Hudson.

Hill, Jonathan (1999). "Indigenous Peoples and the Rise of Independent Nation-States in Lowland South America." *Cambridge History of Native Peoples of the Americas,* 24:704-766.

Jenkins, David (2004). "Object Lessons and Ethnographic Displays: Museum Exhibitions and the Making of American Anthropology." In: *Comparative Studies in Society and History* 36(2): 424-270, Cambridge University Press.

Koch-Grünberg, Theodor (1918). "Die Uitoto-Indianer: Weitere Beiträge zu ihrer Sprache." *Journal de la Société de Américanistes,* Tome 7, 61-83.

_____ (1917). *Del Roraima al Orinoco.* Caracas: Ernesto Armantano.

Kraus, Michael (2010). "Amistades internacionales como contribución a la paz: La correspondencia entre Paul Rivet y Theodor Koch-Grünberg en el contexto de la Primera Guerra Mundial". *Revista Antipoda,* 11: 25-41.

_____ (2004). "Y cuando finalmente pueda proseguir, eso sólo lo saben los dioses': Theodor Koch-Grünberg y la exploración al alto Río Negro". *Boletín de Antropología* 18(35): 192-210.

Looby, Christopher (2007). "The Constitution of Nature: Taxonomy as Politics in Jefferson, Peale, and Bartram" In Carbonell ed. (2007). *Museum Studies: An Anthology of Contexts.* Malden: Blackwell Publishing Ltd.

Martin, Percy (1918). "The Influence of the United States on the Opening of the Amazon to the World's Commerce." *The Hispanic American Historical Review,* 1(2): 146-162.

Parezo, Nancy and Lisa Munro (2010). Bridging the Gulf: Mexico, Brazil, and Argentina on Display at the 1904 Louisiana Purchase Exposition," Studies in Latin American Popular Culture, 28: 25-47.

Parezo, Nancy and Don D. Fowler (2007). *Anthropology goes to the fair : the 1904 Louisiana Purchase Exposition.* Lincoln : University of Nebraska Press.

Rexler, Lyle and Rachel Klein (1995). *American Museum of Natural History: 125 years of expedition and discovery.* New York: H.N. Abrams in association with the American Museum of Natural History. Rydell, Robert W. (1984). *All the World's A Fair: visions of empire at American international expositions, 1876-1916.* Chicago: University of Chicago Press.

Santos-Granero, Fernando (2002). "Borders are Made to be Crossed: The Magic and Politics of the long lasting Amazon/Andes divide." *Identities: Global Studies in Culture and Power*, 9: 545-56.

Smith, Anthony (1990). *Explorers of the Amazon: Four Centuries of Adventure Along the World's Greatest River.* London: Viking Penguin.

Stocking, G.W. ed. (1985). *Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture.* Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

Ulloa, A. (2004). *La construcción del nativo ecológico: Complejidades, paradojas y dilemas de la relación entre los movimientos indígenas y el ambientalismo en Colombia.* Bogotá: ICANH, COLCIENCIAS.

Whitfield, J. Bell (1939). "The Relation of Herndon and Gibbon's Exploration of the Amazon to North American Slavery 1850-1855." *The Hispanic American Historical Review,* 19(4): 494-503.

Piel de la Memoria (Barrio Antioquía, mayo-agosto de 1999)[1].

David Gutiérrez Castañeda

puckdgc@gmail.com

Doctorado en Historia del Arte
Universidad Autónoma de México
Ciudad de México

Resumen

El presente ensayo aborda el desarrollo de *Piel de la Memoria*, una acción cultural y performativa de la memoria y la sensibilidad en el Barrio Antioquía de Medellín en 1999. Gestionado por Pilar Riaño y Suzanne Lacy, *Piel de la Memoria* organizó una serie de objetos en un museo itinerante en un bus para que los habitantes del Barrio pudieran encontrarse en medio de la violencia de la delincuencia urbana. Además, generó una serie de actividades que incitaron la producción de relaciones sociales inusitadas.

Palabras claves: memoria, arte, procesos comunitarios, performatividad, Medellín, Suzanne Lacy, Pilar Riaño

Abstract

This paper addresses the development of *Skin of Memory*, a cultural and performative action of memory and sensitivity in the Barrio Antioquía of Medellin in 1999. Managed by Pilar Riaño and Suzanne Lacy, *Skin of Memory* organized a series of objects in a traveling museum on a bus for residents of the District may be in touch in middel of the violence of urban crime. It also created a series of activities that prompted the unusual production of social relations.

Keywords: Memory, art, community processes, performativity, Medellín, Suzanne Lacy, Riaño Pilar.

1 Este ensayo surge de la investigación doctoral *Ejercicios de Restitución* que el autor realiza en la Universidad Nacional Autónoma de México.

> Nosotras entendimos el museo como un receptáculo de la memoria cotidiana de comunidad, como un tipo de texto sensorial que podría ser leído y sentido por cualquiera. El museo fue el lugar donde se mantenía una colección de los artefactos de la vida diaria que tenían un valor cultural y emocional para una comunidad: un lugar de honor, un lugar ritualizado. (Riaño, 2001:6).

El presente ensayo narra la experiencia de creación colectiva, entre artistas y gestores comunitarios, de un museo como performance comunitario para la movilización del duelo y la memoria en Barrio Antioquía, Medellín, en el verano de 1999.

1. Lo que se dice que hizo piel de la memoria

> *La Piel de la Memoria* intentó responder a la discontinuidad y vacío que preocupa al presente de Barrio Antioquía a través del arte, el ritual y la conmemoración comunitaria (Riaño, 2003:9).

Organizados en bandas juveniles, organizaciones delincuenciales, milicias urbanas y en las redes del narcotráfico principalmente, los jóvenes de Barrio Trinidad fueron tildados como los artífices del terror, en especial entre 1989 y 1993, cuando Medellín fue escenario de una de las más crueles violencias vividas en Colombia (Hoyos, 2001:16). Estos jóvenes fueron los cuerpos continuamente asesinados en la ciudad; además de ser constantemente estigmatizados por los imaginarios de violencia del país, estos jóvenes, en su mayoría hombres de estratos socioeconómicos bajos, vivían como *sicarios*. Eran los cuerpos armados de espirales complejas de delincuencia y venganza; ser filial a alguien, pertenecer a algo, implicaba vengar su futuro asesinato. A mediados de los 90s, esta dinámica llegó a niveles de catástrofe social. El proyecto artístico *Piel de la Memoria. Barrio Antioquía: Pasado, Presente y Futuro* presentado en el Barrio en julio de 1999 buscó hacer algo al respecto.

En la revisión etnográfica y estadística que realizó el historiador y trabajador social Mauricio Hoyos sobre *Piel de la Memoria*[2] entre 1999 y 2001, se indica

2 El proyecto *Piel de la Memoria* ha sido profundamente documentado y se cuentan con múltiples trabajos reflexivos sobre la dinámica y método de trabajo. Principalmente se puede consultar: *Piel de la Memoria. Barrio*

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.36-66

que el proyecto nació como un elemento de apoyo a un pacto de no—agresión entre los combos, grupos de jóvenes armados del Barrio Antioquia o Barrio Trinidad que mantenían en vilo la vida social de sus pobladores (Hoyos, 2001:13). En mayo de 1997, la Corporación Presencia Colombo Suiza (donde trabaja Jorge Humberto García) y la Corporación Región (donde trabajaba Juan Fernando Vélez), contratados por la Oficina de Asesoría de Paz y Convivencia del municipio de Medellín, realizaron el proyecto *Historia de Barrio*, gestado por las organizaciones y por Pilar Riaño a partir de su investigación doctoral en Antropología Social para la Universidad de Columbia Británica en Canadá, que consistía en una experiencia puntual de recuperación de la historia del barrio que permitiera a los participantes, la gran mayoría vinculados directamente con el conflicto, conocer su pasado y reconstruirlo colectivamente con los relatos individuales que contenían informaciones comunes sobre momentos coyunturales de la vida en común. La iniciativa apareció en el año 1997 gracias a una inquietud puntual, como recuerda Jorge García: los jóvenes agrupados en combos armados no sabían ni reconocían las raíces de los conflictos de los cuales eran protagonistas armados (Gutiérrez, 2013. Entrevista a Jorge Humberto García). Aunque se trabajara intensamente en procesos de convivencia pacífica en diversos proyectos, los jóvenes sólo vivían momentáneamente en paz. Los pactos de no—agresión, promovidos desde la administración pública de la ciudad por medio de intervenciones de convivencia, se anulaban constantemente a pesar de los esfuerzos institucionales. Se esperaba que en mayo de 1997 este proyecto reconstruyera el tejido social reconociendo los fundamentos de las agresiones y conflictos, y desde allí promoviera la elaboración de los duelos que la gran mayoría de sus habitantes nunca habían logrado realizar (Hoyos, 2001:14). Un equipo multidisciplinario entre antropología, artes, historia, trabajo social y arquitectura, trabajó con líderes comunitarios del Barrio Antioquía en un proceso que incluyó formación pedagógica y artística, difusión, producción y colaboración. Desde su inicio "se hicieron tres talleres del recuerdo con veinticinco sesiones grupales y en que participaron cerca de cien personas de Barrio Antioquía. Estos talleres terminaron en la construcción de anécdotas, música, fotografías y un *Anecdotario*" (Riaño, 2003:9)

Antioquía: Pasado, Presente y Futuro de Mauricio Hoyos Agudelo (Ed. Corporación Región, 2001); *Arte, Memoria y Violencia: Reflexiones sobre la Ciudad* de Pilar Riaño, Suzanne Lacy y Olga Agudelo (Ed. Corporación Región, 2003); *Encuentros Artísticos con el Dolor, las Memorias y las Violencias* de Pilar Riaño (Iconos. Revista de Ciencias Sociales. Num. 21, Quito, enero 2005, pp. 91-104). Estos son los documentos más generales que analizan la experiencia. En archivos hay informaciones adicionales. Todos estos textos se encuentran en internet. El documental del proceso se puede ver en: http://www.youtube.com/watch?v=okA5z12ITpg Este se realizó en el año 2003 por solicitud de Suzanne Lacy con material de archivo del proceso del año 1999. Se hizo en inglés para presentarse ante un público angloparlante en los Estados Unidos. En la web de Lacy hay otra versión de este vídeo: http://www.suzannelacy.com/skin-of-memory/

El proyecto de arte público *La Piel de la Memoria. Barrio Antioquia: Pasado, Presente y Futuro* [3]se construyó desde el año 1998 como una iniciativa que continuaba la labor de *Historias de Barrio* (1997) a partir de la comprensión de las dinámicas de la memoria histórica de los *pobladores*, como Riaño nombra a los habitantes de Barrio Antioquía (Riaño, 1998,2006). Se buscó movilizar la experiencia de la antropología del recuerdo y el olvido (Riaño, 2006) como una actividad que hiciera una presencia pública en las calles del Barrio, y que vinculara a más personas que los que hacían parte de los talleres de memoria del año 1997; buscaban que la dinámica se extendiera. Con esta actividad se postuló la posibilidad de disponer un reconocimiento público de los duelos truncados, aliviar el dolor y exorcizar los recuerdos ingratos de los habitantes del Barrio Trinidad que se han generado desde hace más de cincuenta años de conflictos armados (Hoyos, 2001:14).

> Se esperaba fortalecer el clima de convivencia barrial entre sus habitantes, a través de estrategias relacionadas con la recuperación de la historia individual y colectiva y su expresión artística que tienen como propósito mejorar las relaciones entre vecinos, elevar el nivel de vida de los pobladores por medio de su cualificación para la inserción laboral, y superar el clima de impunidad en que se desenvuelven, para permitir que la vida fluya sin temores, aunque existan diferencias, para que tengan sentido de humanidad y para que pacten la paz fueron los propósitos de este proyecto. Evitar el congelamiento del odio que se perpetúa como único referente que alimentan la venganza y la inmovilidad. La clave aquí es cómo el recordar puede permitir la elaboración creativa, cómo el pasado puede utilizarse para transformar. (Hoyos, 2001, 14)

3 Fue coordinado y apoyado por cuatro instituciones: Secretaría de Educación y Cultura del Municipio de Medellín (como agente Ángela Velázquez), Caja de Compensación Familiar –Comfenalco (como agente William Álvarez), Corporación Presencia Colombo Suiza (como agente Jorge Humberto García), y Corporación Región (como agente Juan Fernando Vélez). Además, la Cámara de Comercio de Medellín y la Oficina de Asesoría de Paz y Convivencia, a través de Presencia Colombo Suiza, aportaron recursos económicos importantes para la ejecución de los eventos programados (Hoyos, 2001:15). Todos bajo la dirección e investigación de Pilar Riaño, la dirección artística de Suzanne Lacy, la coordinación y producción de Mauricio Hoyos, el diseño técnico de Victoria Eugenia Ramírez y la asesoría visual de Raúl Cabra. Colaboraron antropólogos como Amparo Sánchez y Lourdes Franco. Todos profesionales y miembros del sector social y académico de la ciudad. Hubo también otra diversidad de aportes en especie y trabajo que, aunque no fueron cuantificados, alimentaron la articulación, como las labores de la Junta de Acción Comunal del barrio Trinidad Comuna 15 de Medellín, la sede del Programa Vida Para Todos del Municipio de Medellín, la Gerencia Social de la zona Suroccidental, el Comité Interinstitucional del Barrio Trinidad, el Liceo Benjamín Herrera, las escuelas Santísima Trinidad y Paraguay, los preescolares del Barrio Trinidad y la Parroquia de Barrio Trinidad (Hoyos, 2001:15). El Grupo Dinamizador, el equipo de personas del Barrio que realizaron *Piel de la Memoria*, en otras palabras, los "beneficiarios directos de la intervención"3, fue variado. Todos habitantes del barrio, de diversas edades, sin grados altos de escolaridad o profesión (la mayoría, los jóvenes estaban en la secundaria, mientras que las mayores o no habían terminado la secundaria o cursaban carreras técnicas en secretariado). Diecisiete mujeres, en su mayoría adolescentes, de un grupo de veinte personas. Cada una de estas personas trabajó como parte integral del proyecto por los años de planeación en diversos talleres, gestiones y actividades. Fueron interlocutores directos y tuvieron agencia, capacidad de decisión y de acción.

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.36-66

Muchas expectativas tuvo el proyecto. No sólo tenía que generar las compensaciones necesarias para la elaboración del duelo truncado de una comunidad, sino que también debía generar condiciones de empoderamiento de sus habitantes por medio de tecnificación y profesionalización (reproduciendo el imaginario instalado de que si hay empleo y acceso a los recursos económicos legales no hay conflicto armado). Desde la insistencia de Pilar Riaño, se seleccionó la memoria como eje de trabajo; el cual era extraño; no sólo porque no habían iniciativas públicas que tomaran a la memoria como una dimensión primordial de las relaciones sociales para ese entonces, como tampoco se reconocía que las personas de Barrio Trinidad fueran susceptibles de promover memoria (recuerda Riaño (2006), que los agentes políticos de la ciudad los llamaban unos "desmemoriados", sobre todo a los jóvenes); la insistencia por parte de Riaño no sólo estaba orientada a generar una labor social, sino también a producir las condiciones etnográficas de su disertación doctoral[4]; ella entendió este eje de manera retrospectiva como un ritual: "El papel de la memoria, los rituales del arte como motores de la elaboración del duelo colectivo y particularmente como dispositivos de reconstrucción de las confianzas en los lazos sociales. El modo en que la respuestas culturales e intervención social a través del arte, la memoria y la cultura pueden cuestionar las separaciones tajantes entre representación y experiencia de aquellas construcciones binarias, como víctima-victimario, que no dan cuenta de las complejidades y contradicciones desde las que se viven las violencias" (Riaño, 2003:11). La movilización ritual de la elaboración de la memoria y el duelo era potencialmente realizable, al modo de ver de Riaño, si se instauraba desde un mecanismo artístico. Esta ecuación fue el sustrato por el cual se le dio legitimidad institucional a la iniciativa, pertinencia ante los pobladores, y se administró sus condiciones de posibilidad.

La Piel de la Memoria se inició en junio de 1998 con una serie de talleres en que Suzanne Lacy y Pilar Riaño trabajaron con un equipo de gestores para crear una visión de una instalación—museo y una acción de celebración final del proyecto (Riaño, 2003:9). Luego de esto, el Grupo Dinamizador trabajó durante un año en una serie de talleres como proceso pedagógico del proyecto con Mauricio Hoyos en la preparación de un proceso de recolección de objetos que se exhibirían en un Museo en el Barrio (Riaño, 2003:9). Los talleres permitieron sensibilizar a los participantes; no se trató de que ellos fueran artistas o historiadores, no se buscaron obras para la posteridad o reconstrucciones literales o episódicas de su historia; se trataba de encontrar

4 La investigación de Riaño busca documentar las memorias de los pobladores de Medellín por medio de la etnografía, para encontrar las vías complejas y plurales en las cuales se ha sentido la violencia, como afectan las vidas y las maneras en que se reflexiona sobre contextos sociales específicos de Medellín (Riaño, 2001 y 2006).

elementos que simbolizaran los procesos de vida que ellos percibían en el tiempo y el espacio, de tal manera que sus pares en el barrio, y los otros habitantes de la ciudad, vieran y leyeran en el evento de arte público su propia vida, su historia y una manera de representarla (Hoyos, 2001:71). En este sentido, los talleres no promovían la educación artística como promotor de transformaciones sociales; no formaba artistas; incluso, tampoco, aunque a la larga esto sí se esperaba del proceso en general, buscaba inocular los valores de los derechos humanos y la convivencia. Los talleres fueron un espacio de experimentación entre entrenamiento etnográfico como de reconocimiento de las propias trayectoria de vida y sus vicisitudes, donde identificar objetos de memoria era táctico.

Desde 1998, Riaño promueve el proyecto interdisciplinar como antropología aplicada y de colaboración. La memoria fue una fuerza motora para el arte, la comunidad y la investigación—intervención social; una energía y fuerza epistémica. El Grupo Dinamizador visitó algunas casas del barrio, recolectó los objetos que representaban una memoria significativa y realizaron diálogos—entrevistas con las familias acerca del significado de las historias que se evocaban por cada objeto (Riaño, 2001:6). Esta acción desarrolla la noción de objetos mnemotécnicos, que Riaño llama "memorísticos"[5] y que había desarrollado antes como ejes de *Historias de Barrio* (1997). Se le pidió al Grupo Dinamizador que describieran como periodistas, como si fuesen arqueólogos contemporáneos, los objetos visitando casa a casa a los pobladores del Barrio (Riaño, 2001:5). Estos diálogos son de vital importancia, porque desde allí se comienza a configurar la experiencia del recuerdo, que se conecta con las elaboraciones del duelo promovidas: "Estas conversaciones ayudaron a los residentes para establecer conexiones entre los objetos y los lugares del mundo material, como organizadores de la vida diaria y que establecen conexiones continuas con el pasado" (Riaño, 2001:6). En la preparación, varios objetos fueron identificados; 500 fueron recolectados y exhibidos en junio de 1999 en una instalación de museo de memoria localizado en un bus de uso público de la década de los cincuenta, que durante diez días recorrió todas las calles del Barrio. Los objetos fueron seleccionados por los residentes para potenciar memorias significativas de sus días en el barrio y la ciudad (Riaño, 2001). En la segunda parte del proyecto, dos mil cartas que fueron escritas por los visitantes fueron distribuidas en cada casa por cien jóvenes; contenían deseos

5 Prefiero llamar a los objetos mnemotécnicos más que memorísticos. Cada objeto, coloquial, local, personal, popular, recolectado se transformaba en su uso por parte del proyecto en uno mnemotécnico. No por que no produzcan en su agenciamiento relatos y experiencias de pasado en el presente (memoria). Sino, que me interesa recalcar la capacidad técnica, de uso deliberado para procesos de lo social, en tanto superficie intertemporal de los objetos en el transcurso de sus vidas sociales (Appadurai,1990). Una manera de diferenciar estos objetos específicos en Barrio Antioquía, de los usados en el arte contemporáneo para concebir esculturas en relación a la memoria. Ver más adelante.

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.36-66

de esperanza para el futuro de los residentes del barrio escritos por aquellos que habían visto los objetos en el museo; se entregaron en una acción que se realizó al final del proyecto como un carnaval y coreografía de mimos y bicicletas, con música de chirimia (Riaño, 2001).

El proyecto se basó en dos aspectos: "la riqueza verbal, de ejecución y de expresión artística de la cultura popular local, y una centralidad en las calles como espacio de socialización, circulación e interacción" (Riaño, 2001: 5). Es por ello que se propuso un Bus—Museo que podía moverse por el espacio, lo que contrarrestaba los límites simbólicos de los grupos armados que no permitían una movilidad por el Barrio. A través de este mecanismo, se buscó generar un espacio en el presente que activara procesos de duelo colectivos e individuales, y que permitiera a los individuos visionar un futuro a partir de principios de coexistencia pacífica y reconciliación, así como producir sentidos innovadores de identidad y pertenencia (Riaño, 2001).

Esto, en parte, es lo que se dice que hizo *La Piel de la Memoria*. Interesa ahora, a modo performativo, inquietar esta serie de enunciaciones con un rastro histórico de lo que hizo *La Piel de la Memoria*.

2. Lo que hizo piel de la memoria.

> Nosotras entendimos el museo como un receptáculo de la memoria cotidiana de comunidad, como un tipo de texto sensorial que podría ser leído y sentido por cualquiera. El museo fue el lugar donde se mantenía una colección de los artefactos de la vida diaria que tenían un valor cultural y emocional para una comunidad: un lugar de honor, un lugar ritualizado. (Riaño, 2001:6).

2.1. Recoger Objetos y Narrar (I)

> No fue fácil para Estela entregar la foto de su hermana, ya que representaba el único objeto que preservaba su memoria que poseía. Pero Alejandra la convenció cuando le explicó que esta foto iba a estar allí junto a muchos otros artefactos en un museo móvil que exhibiría los objetos significativos de la memoria de los vecinos del barrio. Y Estela, que sentía el vacío dejado por la falta de fotos todos los días, podría verificarlo cuando entró en el Bus-museo y se llenó de emoción: vio la foto de su hermana en una vitrina de aluminio iluminada por cientos de bombillas incandescentes como si fueran

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.36-66

velas. Días después, su otra hermana visitó el autobús sin saber que la foto estaba allí. Con lágrimas en los ojos, Mirta reconoció y miró la foto vista tantas veces antes, y se la mostró a sus compañeras de escuela nocturna sumergiéndose en el dolor. Mientras tanto, los ojos de otra compañera de clase se llenaron de lágrimas. Ella se mantuvo en silencio, abrumada. Más tarde, ella le diría a una amiga sobre el dolor que sentía por el dolor que Mirta estaba atravesando por la pérdida de su hermana, así como el suyo propio, ya que su esposo era el que está en la cárcel por el asesinato de esa joven.
(Riaño 1999:79. Traducción mía)

Me sentí bien, pero muy duro que una compañera sacó el *bluejean* de alguien muy querido que habían matado, vivíamos una violencia muy *berraca*.
Conversación Sandra Zapata. 2013.

Cubiertos de oro blanco, peluches, pantalones, un Cristo hecho de balas de la violencia de los 40s, una radiola, el pantalón de mezclilla de Tuñeco, la foto de Milton, carros de juguete, decoraciones de mesa, el retrato de una boda, ramos de flores de plástico, ollas de metal. Aunque se recolectaron 500 objetos entre el 24 y el 28 de mayo de 1999; no se alcanzó a recolectar los 2000 objetos que se esperaban. Cada uno de estos manifestaba una vida social (Appadurai, 1991), son la materialidad de las relaciones sociales de las personas que tienen que ver con ellos; son agentes, de la experiencia de vida, aunque se usen: "La posesión nunca es la posesión de un utensilio, pues este nos remite al mundo, sino que es siempre la del objeto abstraído de su función y *vuelto relativo al sujeto*" nos recuerda Jean Baudrillard (1969). *Piel de la Memoria* no busca rastrear los objetos del mundo de Barrio Antioquía; aunque es un proyecto artístico de la cultura material, no es la materia la que importa; sino su juego relativo al sujeto; es por ello que los objetos no se intervienen en su estatuto material, no se esculpen, sino que son dispuestos e inter-relacionados de manera enigmática confiando en su capacidad de generar experiencias de pasado en el presente.

¿Cómo reconocer un objeto significativo en este caso? ¿Qué cualidades tiene? En primera instancia, aunque se tuvieron en cuenta asuntos de tamaño y conservación, en su materialidad no radicaba la condición social. Hubo un anillo de oro, que se robaron antes de ser instalado, fue el único robado; éste, al parecer, era el único en que el valor emocional, valor material y valor económico se conjugaban; en los demás, aunque eran enigmáticos (una cruz

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.36-66

hecha de balas), no era clara la conjugación entre estos valores. Había algodón (peluches, ropa), metal (cubiertos, marcos de fotos y pinturas, juguetes), papel (cartas, álbumes), madera (repisas, retablos, objetos decorativos), impresiones (imágenes de la virgen, cartas de amor hecha en tarjetas), cerámica (niños jesuses, jarras y vasos), etc. La valorización de estos objetos tiene que ver con diferentes elementos: los materiales con los cuales están hechos, en segunda instancia con sus usos (aunque no en su mayoría). Como plantea Baudrillard (1969), desde un uso cotidiano y ritual se van significando y plasmando formas de vida y relaciones interpersonales; se vuelven relativos a los sujetos. Muchos objetos se implicaron con formas rituales de uso, cristos, cerámicas de santos, fotos de bodas y cumpleaños; otros, fueron usos que se fueron significando y valorizando por las relaciones íntimas de las que se volvieron su huella, como una olla en que una madre hacía el café a su familia; otros, eran las huellas de las relaciones emocionales que vivía una persona, relaciones que continuaban o que se habían fracturado por la muerte, la distancia o los problemas. Muchos, realmente muchos, eran regalos de amigos, familiares y promesas de amor. Como otros tantos que eran fotografías. En tercera instancia, parece obvio pero no lo es, los objetos tienen significación por hacer a la persona actualizar y re-activar en el presente, una experiencia o flujo de experiencias pasadas, de las cuales son referentes. El agenciamiento de los objetos no puede suceder sin persona; pues es la manera en que el objeto genera pasado en el presente por medio del relato, que fuese importante para la forma de vida de la persona y también del Barrio. Allí es donde radica su selección para el proyecto y por tanto su significación.

Todos los entrevistados recuerdan que la consigna de identificación de los objetos era el dolor. Lo que implicaba que cada objeto emergía en tanto la capacidad de narrarse como experiencia del mismo. Objeto y relato eran performatividades interconectadas en *Piel de la Memoria* para la elaboración del duelo. Se confiaba que relatar, la capacidad de dar una forma por medio de la enunciación del pasado en el presente al dar cuenta de un objeto, era una manera de elaborar el duelo. Este mecanismo nace de la cura por palabra del psicoanálisis, donde el ir dándole forma al pasado al hacerlo comprensible en un relato para un otro que escucha, permite dar cuenta de las impresiones, opiniones y juicios que en un momento cargaron afectivamente la circunstancia y que ahora pueden replantearse (Rajchman,2001). Solo que aquí, la experimentación artística implica que el mediador de estos relatos no fuese una autoridad disciplinaria, un profesional del cuidado, sino un vecino como par. Se promueven relaciones empático-simpáticas entre vecinos, a la hora de que uno insiste a un otro, reconocido como cercano del Barrio, para que encuentre un objeto y lo narre. No solo eso, sino que le otorgue el objeto junto con el relato para que esa misma relación empático-simpática sea activada en

unos otros también cercanos en el Barrio. Se capacitó con tanta insistencia al Grupo Dinamizador para saber incitar que se le otorgaran objetos y relatos; no solo empoderarlos como líderes y colaborar en sus transformaciones, sino que también fueran capaces de manejar una escucha al mundo y la sensación de estar presente cuando se pide que se otorgue.

Esto no fue fácil. Las emociones, aunque experiencias sublimes de la condición humana, no son del todo idílicas. El conjunto de identificaciones a los que se enfrentó el Grupo Dinamizador fue tortuoso; no solo por la presión de tiempos del proyecto a la hora de insistir en la recolección, sino también porque estuvieron días recorriendo y escuchando relatos de dolor, habitando el dolor de los otros. Esto genera indignación, rabia y desespero; rechazo; inseguridad... Sandra y Luz Adriana recuerdan que se sintieron muy cargadas emocionalmente; les costó ir puerta a puerta (Gutiérrez, 2013. Entrevista a Luz Adriana Arcila y Sandra Zapata). Entre insistir que si habían objetos importantes y ganarse la confianza para el préstamo de los objetos y relatos, estos últimos no eran fáciles de digerir. Me interesa esa palabra, como que se hacía un nudo en el estómago muy parecido a una dolencia digestiva; lloraron en varias ocasiones y me contaron que los ejercicios del taller las prepararon bien para estas situaciones; el tener un formato de entrevista y una técnica de registro de objetos mediaba la compenetración y permitía generar una distancia sobre la situación de la persona entrevistada.

Las técnicas etnográficas de la entrevista y la observación participante parten de asumir al investigador como un extraño que negocia sus emociones y afectos para dejar lo más claro posible el lugar del sujeto investigado en sus enunciaciones. Etnógrafos del afecto, como Pablo A. Barro Costa (2013), han dado cuenta que esta separación investigado/investigador es una construcción retórica bajo las expectativas académicas de objetividad. Más aun lo que sucede es que la propia emocionalidad del investigador se confunde, se organiza y se afecta, con la del investigado; generando un flujo afectivo, que en términos de Suely Rolnik, podemos denominar vulnerabilidad (Rolnik,2006b). Se hace la persona vulnerable a las fuerzas del mundo, puede ser afectado corporalmente por la circunstancia en la medida en que las trabas psicológicas y sociales, los límites que dispone la persona para tomar distancia sobre la circunstancia y la situación del otro se difuminan. Lo que Riaño insiste en denominar como *truncado*. Para Breithaupt (2011), esta difuminación de las trabas afectivas es posible por la experiencia empático-simpática de las relaciones corporales, la entrega al flujo afectivo del otro disloca la propia seguridad del yo, su estabilidad; lo que implica un esfuerzo por recuperarse a sí mismo, lo que denomina tomar posición. Para Rolnik (2006b) este proceso implica una reconfiguración de la cartografía personal, ética y política que define a cada si mismo.

Precisamente en esta vulnerabilidad entre mediadores, quienes recogían objetos, y pobladores del Barrio consistía el experimento artístico; separándolo de una intervención disciplinaria desde las técnicas del trabajo social y la psicología social, que genera mecanismos de administración profesional de las relaciones empático-simpáticas, y jugando con los riesgos sociales que implican, que los pobladores los ejecuten entre ellos. Al fin de cuentas, aunque no fueron realizados en *tableux vivant* controlados por la artista, las relaciones cara-a-cara que le interesan a Suzanne Lacy sucedieron[6]. En la instalación del Bus-Museo, previa clasificación y organización por códigos de los objetos y relatos en la sede de Presencia Colombo Suiza, se trató de organizar los objetos a partir de los referentes de los relatos de los entrevistadores sobre su experiencia recolectando. Se organizaron a partir de dar forma a un flujo de emociones (Gutiérrez 2013, entrevista a Cesar Elioth Ethan).

Quisiera revisar a los objetos mnemotécnicos como si fueran objetos relacionales[7], en los términos que Lygia Clark y Suely Rolnik los comprenden (2006). Esto para dar cuenta de las potencialidades sobre el duelo que le aplica en el marco de *Piel de la Memoria*. No son los mismos, tienen condiciones materiales y de potenciación artística muy diferentes, pero performan de manera similar; los objetos relacionales son pasajeros y transitorios, imposibles de asignarles una forma fija y estable; luchan por la fetichización museológica, no son esculturas, aunque las manufactura la artista, promueven usos en las manifestaciones poéticas de la sensibilidad del cuerpo en marcos terapéuticos específicos de la labor de Lygia Clark. No se usan de manera aislada; son objetos para potencializar dinámicas perceptivas íntimas; allí radica su apertura artística. Estos objetos son connotados en las terapéuticas de múltiples maneras gracias las condiciones del cuerpo vibrátil que se enfrenta a ellos, su contexto procesual produce su connotación al ser manipulados y solo así generan las compensaciones necesarias.

En cambio los objetos mnemotécnicos son únicos y están potenciados por el uso bajo el marco de una técnica de memoria que surge de la etnografía, la consagración museológica (en la medida de la experimentación del Bus-Museo). Estos promueven usos memoriales personales; tienen potencialidades

6 Lacy no era ajena a esta experimentación. En el proyecto *Evalina and I: Crime, Quilts and Art* (1975-1980), co-creado por Lacy y Evalina Newman, experimentaron una relación entre amistosa y artística, en que entre las dos narraban las implicaciones emocionales y de memoria que a cada una de ellas le tocaba de los objetos de una como de la otra. Para revisar el proyecto ver: http://www.suzannelacy.com/evalina-and-i-crime-quilts-and-art/

7 Los objetos relacionales, creados con bolsas de plástico, agua, tierra, piedras, colchas y conchas de mar, fueron realizados por Lygia Clak para ser usados en la experimentación artística y terapéutica de la *Estructuración del Self* (1979-1988). Estos objetos podían ser destruidos en el proceso de la sesión de terapia entre el paciente y la artista. No eran fijos o estables. Para ver la descripción de Suely Rolnik de este proceso: http://eipcp.net/transversal/0507/rolnik/es/print

aislados unos de los otros; pero juntos se repotencializan mutuamente en el contexto de Barrio Antioquía. Han sido designados por sus dueños con el potencial de materializar memoria; son la indicación que activa relatos y narrativas de acontecimientos pasados que siguen siendo valorados en su presente. Están específicamente connotadosy, allí radica su apertura artística; por lo que sus agencias, lo que operan en el mundo, siguiendo a Alfred Gell (1998), rescatan incesantemente empatías narrativas (Breithaupt, 2011). Fuerzan a los espectadores a que compartan las complejidades de adscripción de valor sobre la situación de los objetos que tienen el mismo ecosistema sensible, a tomar posición sobre su lugar personal en la memoria específica de cada objeto. Los objetos mnemotécnicos deben ser insistentemente contextualizados con sus relatos primigenios para incitar al que los contempla a participar de su narración; es por ello que para los agentes del proyecto era, casi, obvio que debían participar de los protocolos de exhibición de las galerías y museos; dado que solo así generarían las compensaciones necesarias, al compartirse con los otros del Barrio.

No son como los de Lygia Clark. Hay una conexión con memoria personal y memoria histórica (apego por el objeto), que da cuenta que lo que fluye en acontecer de la persona es también acontecimiento colectivo del flujo de la violencia. En ese sentido, no aportan compensaciones en la percepción ciega[8] del cuerpo (como, según Suely Rolnik incita a Lygia Clark), sino que aporta compensaciones a la percepción macrosensorial (la perspeción visible y calificable racional y sociológicamente) de lo que acontece en el mundo de la vida en común; son las sensaciones explícitas. Más aun, la vida social de los objetos, es también corporal. Riaño insiste en que los objetos dispuestos públicamente, prestados, narrados y , desde la macropercepción de lo que pasa en la vida, permite generar identificaciones. O sea, los objetos, aunque de naturalezas materiales y simbólicas diferentes, en su interconexión curatorial en el museo que recorre el barrio posibilita el "darse cuenta" de los sucesos. Muchos en el barrio han pasado por fracturas emocionales producto del conflicto interno. Esta identificación, más que separar a las personas en una cartografía de adscripciones territoriales de los actores violentos, hace dar cuenta que comparte una cartografía emocional truncada; son parte de la misma complejidad. Siguiendo la idea de objetos mnemotécnicos, Riaño y Lacy los consideran

8 Rolnik analiza la terapeútica de Lygia Clark en términos de una percepción ciega, subcortical (2006a). Corporalmente, percibimos el mundo gracias a las potencias fisiológicas de los sentidos (la vista, por ejemplo), más aun la organización de la percepción hace ciertas informaciones sean comprensibles desde el sistema nervioso consciente, cortical. Son explícitos. Mientras otras informaciones son aprehensibles por el sistema subcortical, o sea son implícitos. Entonces, vemos cosas que no reconocemos como vistas, sino que alimentan los procesos inconscientes en que el cuerpo se ubica en el mundo; son invisibles. Para Rolnik, el trabajo de Lygia Clark elaboraba estas percepciones invisibles y las formas que generan en la vida íntima. La vida que no nos damos cuenta que habitamos. Por ello lo denomina microsensorial.

incitadores de narrativas visuales y verbales, y como factores por los cuales la historia, temas, y tipos de gestos se articulan en interacciones colectivas. Es por ello que había que atender con cuidado la manera en que fueron instalados en el museo; tuvieron como reto, dado el tenso clima de conflicto del barrio y el tipo de relatos que estos objetos evocaban, trabajar desde el anonimato de los dueños y la confidencialidad de las historias: "tuvimos en cuenta también que algunos objetos de los enemigos de algunos miembros del barrio estaban siendo incluidos como objetos en el museo" (Riaño, 2001:6). La macrosensorialidad que activan los objetos también es clasificable en términos de las circunstancias calificativas de adscripción al conflicto.

Es interesante que Riaño proponga el anonimato, la confidencialidad. Ya que en el registro etnográfico que hice del proyecto muchos años después, los gestores de la iniciativa me contaban que las historias que se evocaban por los objetos hacían parte de varios miembros de la comunidad. En ese sentido aunque se esforzaba por el anonimato, los objetos ya estaban culturalmente connotados; dado que los miembros de la comunidad se reconocían entre ellos y compartían historias personales (de fraternidad y de enemistad); por lo que no era difícil que las personas los reconocieran con las historias de otros objetos en la disposición el museo. Aun así el anonimato tuvo más bien una condición ética y política; para los gestores del proyecto era claro que el reconocimiento de las historias de un lado o del otro permitiría la identificación; funcionó entonces como un performance para promover la identificación. No porque la gente no supiera de quien se trataba las historias; sino que en el contexto de complejidad política y tensa calma que vivía el Barrio, el anonimato permitía una representación en igualdad de condiciones, sin valorar o tomar partido por un grupo entre tantos, en que todos se sentían parte, creando una zona neutral. Es entonces la condición ética del encuentro entre actores en contradicción. Ningún objeto fue identificado con cédulas que manifestaban la propiedad de alguien, ni tampoco se comentaba curatorialmente el hecho de su presencia, no se enjuiciaba, aparecía allí en los estantes del Bus-museo ensimismado. Esto permite múltiples identificaciones ya que el agente, habitante del barrio, no se siente enjuiciado ni valorizado, positiva o negativamente, ante la representación de la memoria del Barrio. La agencia, la participación activa de los miembros de la comunidad, no implicó en ningún momento censura o denuncia, sino más bien un espectro de sensaciones y de conexiones que abren una red inusitada de posibilidades de encuentro y macrosensibilidades; al no poner de antemano un relato u objeto como malo o bueno, al visitante del museo le queda la pregunta; ésta alimenta la reflexión sobre cómo hace parte de la comunidad y cómo hace parte de la memoria colectiva.

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.36-66

2.2. Montar, instalar, curar, velar y el museo sagrado de la vida prosaica.

> Para el espacio público de nuestro museo, el movimiento de lo más más privado, personal e íntimo se develaba en lo público. (Lacy y Riaño. Conversación. 2006.)

A finales de junio de 1999 comenzó la instalación del Bus-Museo, no sin tropiezos. La agenda laboral de Lacy y la distancia hacía muy difícil la comunicación con ella; el 21 de junio no había enviado los planos de montaje de la instalación y mucha presión se vivió entre los gestores en estos días; no podían tomar decisiones sobre la instalación y Lacy solo llegaría a Medellín el 11 de julio, pocos días antes de la inauguración del bus-museo. ella envío los planos el 23 de junio, lo que dio un mes para manufacturarlo. Esto me indica que la concepción del Bus-Museo fue escultórica; la artista diseñó la escultura, a partir de comprender las interacciones de la forma del proyecto. Se habían pensado opciones para el montaje, como una carpa de circo, un cerramiento de vía pública (Hoyos, 2001); más aun, desde la concepción de Lacy y Riaño, estás ideas preveían un museo estático, fijo. Les interesaba que el museo fuera performance, que él actuara la memoria: que fuera un cuerpo en el espacio transitorio, temporal y un actante de lo público. Él debía ir en búsqueda de las personas, más no anhelar su visita; sacándolas de sus casas, escuelas y trabajos. La idea del Bus recogía mucha de estas iniciativas, porque era un espacio conocido en la cultura popular, por su uso diario en el transporte del Barrio y decoración con líneas, colores y materiales de una creatividad local. Los buses eran tal vez los únicos cuerpos mecánicos que podían recorrer y atravesar los límites simbólicos; además eran históricos, la gran mayoría de la flota del transporte público de Medellín databa de la década de 1950 para entonces. Eran prácticos, tenían el espacio suficiente para contener una exhibición y alrededor de 15 a 20 personas dentro.

El Bus-Museo fue diseñado partiendo de condiciones prácticas, debía: contener entre 300 y 500 objetos (a final fueron alrededor de 300) en dispositivos museológicos de exhibición muy pulcros que resguardarían los objetos (se pensó que pudieran ser robados); ser factible de ser sacralizado, una manera de proveer respeto a los objetos (“dignificarlos”, dicen los documentos); ser su propia fuente eléctrica; poder tener un área de exhibición como un área de intercambio de experiencias; poder recorrer el espacio del Barrio; proteger de la lluvia. Creado bajo estas premisas, el Bus sólo tenía que estacionarse y ya se instalaba el Museo. Esto era la escultura en movimiento. La escenificación de un juego de 10 días de un museo de la memoria.

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.36-66

Se escogió por préstamo el bus del Colegio Calasanz de Medellín, de 8.45m de largo x 2.54m de ancho x 1.87m de alto. En él, se instalaron vitrinas de aluminio y vidrio con bombillos que daban la impresión de velas incandescentes (los objetos se resguardaban como en sarcófagos de brillantes, para darle presencia ritual a la magnitud de las pérdidas, pero también para jugar de manera deliberada con las escenas judeo-cristianas que alimentan la fe de muchos pobladores) de 0.25m de ancho x 1 m largo x 1.50m de alto. Se instalaron 5 en total, para lo que se tuvieron que remover sus sillas. Se dejaron algunas al frente, al lado del conductor, donde se dispusieron hojas de papel y lápices para la redacción de las cartas. Desde el radio del Bus, se tocaban unas cintas de audio en que sonaba en todo el espacio[9] música popular, grabaciones de entrevistas de la recolección de objetos y grabaciones de audio de relatos del *Anecdotario*. Las ventanas de la parte trasera del bus, donde iban colocadas las vitrinas, se sellaron para no permitir la mirada desde afuera; sólo desde adentro; como un refugio entre oscuro e iluminado por velas; en estas ventanas blanqueadas se dispusieron mapas de cada una de las 6 zonas del Barrio y la ubicación donde iba a estacionarse el Museo.

En el 2006, en una conversación entre Suzanne Lacy y Pilar Riaño para Art Journal, comentaban lo siguiente:

> Hemos empleado la estrategia de un "museo" como un espacio para la exhibición neutral y no partidista de los recuerdos. Fue elegido para la memoria de museo cuando nuestras discusiones sobre el barrio con la coordinación del equipo llevaron a la conclusión de que no había ningún lugar al que los residentes de todos los sectores pudieran ir con seguridad. Un autobús -extraía los colores y en todas partes los autobuses públicos que conectan los barrios de Medellín. Un autobús que se movía de un lugar a otro dentro de la zona y, finalmente, al centro de Medellín, se convirtió en una solución práctica que transgredió territorialidades locales. Este museo de recuerdos sería, por un breve tiempo, la ruptura del estancamiento de localización, de dolor privatizado, convirtiéndose en un lugar de conmemoración de la comunidad que vuelve a recrear el pasado del presente en objetos preciados prestados por las familias. Lo nombramos *La piel de la Memoria* para evocar la textura orgánica y física de la memoria, una membrana que sostiene el Barrio dentro de ella (Riaño y Lacy, 2006. Traducción mía).

De manera retrospectiva, Riaño plantea que la estrategia comunicativa y de instalación fue simple. Hoy en día llamaríamos a la estrategia comunicativa de la instalación como curaduría en el ámbito del pensamiento museológico contemporáneo (Padró, 2009). Es gracias a la instalación que la propuesta de

9 Como las ambientaciones sonoras que producía Lacy para sus *tableux vivant.*

anonimato y confidencialidad se produce; dado que se produce una comunicación anónima que se activa cuando el Grupo Dinamizador relataba las historias. Analiza Riaño que los objetos fueron ubicados gracias a narrativas visuales que seguían los temas dominantes de los relatos que los objetos evocaban, núcleos emocionales: viajes, pérdidas, amistad, pérdidas de vida, relaciones, e historias del barrio. Comenta: "hay un link entre la propiedad anónima con el gesto [...] y la memoria colectiva, sucedía gracias a la interacción entre lo que producían los objetos y un campo rico de significados. Esta fue la relación central que se trabajó en el museo y uno de lo que dio cuenta en las dinámicas en la cual la memoria colectiva es construida gracias a campos relacionales de significados plurales, diversos y divergentes, silencio y olvidos" (Riaño, 2000:6).

El guión curatorial implicó una conjugación entre etnografía, historia y arte. Debía ser claro para los visitantes-pobladores que el conjunto de objetos se reunión en núcleos temáticos pero que aun dentro de este ámbito no serían coherentes, sino que emergían contradicciones vivenciales entre estos. Por ejemplo los objetos de viaje: unos narraban el éxito de *coronar* un viaje de cocaína en los Estados Unidos, mientras otros narraban las duras penas en prisión lejos de casa de los capturados en estos viajes. La disposición fue un asunto de extrema delicadeza. Como cualquier museo que instala su patrimonio. Aunque seleccionados objetos que correspondían a un núcleo, también cartografiados según los relatos que manifestaban, no se organizaron bajo valores jerárquicos; se tuvo en cuenta los pesos, tamaños y algunas condiciones materiales para su cuidado en disposiciones secuenciales de izquierda a derecha; aunque, como me lo comentó Lacy en una conversación informal en el 2012, fue una disposición intuitiva. Había objetos que no podían estar juntos, pues pertenecían a enemigos declarados del conflicto; este era la única limitación museográfica. Riaño y Lacy se encerraron en el Bus-Museo entre el 19 y 21 de julio de 1999 y fueron colocando objeto por objeto en las vitrinas; se permitieron la impresión que esa disposición expresaba, la cambiaban y la re-ordenaban; los peluches los amontonaron uno encima de otro, apretujados; los billetes los pegaron en la pared de metal, lo que daba la impresión de que estaban sueltos en el aire; la ropa no se doblaba, sino que se dejaba arrugada pegada contra el vidrio; las fotos estuvieron siempre erigidas, unas sin marco otras si; se dejaban algunos centímetros, entre 5 y 8, para que objeto tuviera un espacio de contemplación sin interferencia de otro; había objetos que excedían la vitrina, se les permitió encajarse; a otros, se les ubicó en los límites, al borde, excediendo la capacidad de la vitrina para soportarlos; no se dispusieron cédulas ni fichas técnicas, aunque se hicieron, siguiendo la lógica del anonimato no se usaron.

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.36-66

A mi modo de ver, este es un tipo de experimentación escénica y museológica, donde una dimensión se enriquece de la otra en los marcos del trabajo social. Se escenifica un museo, se juega a él y se performa, para generar procesos sensibles en los pobladores. Aunque hay instituciones implicadas, las del sector social, no hay una institución museal que antecede el como debe ser la práctica; ésta es recreada, inventada, según el devenir de la forma del proyecto. Como plantea Suely Rolnik:

> No es quizá la mejor manera de plantear el problema de cómo presentar este tipo de propuestas el cuestionar si los museos todavía permiten este tipo de deflagración crítica. A diferencia de lo que pensaba la primera generación de la crítica institucional, no existen regiones de la realidad que sean buenas o malas en una supuesta esencia identitaria o moral que las definiría de una vez por todas. Es necesario desplazar los datos del problema, tal como se ha hecho más recientemente. El foco de la cuestión debe ser ético: hay que rastrear las fuerzas que invisten cada museo y en cada momento de su existencia, desde las fuerzas más poéticas hasta las de neutralización instrumental más indigna. Entre ambos polos, activo y reactivo, se afirma una multiplicidad cambiante de fuerzas, en grados de potencia variados y variables, en un constante reordenamiento de los diagramas de poder. No existen fórmulas pret-à-porter con las que se pueda realizar semejante evaluación. Para tal tarea, los artistas, los críticos y los comisarios pueden únicamente contar con las potencias vibrátiles de sus propios cuerpos, para hacerse vulnerables a los nuevos problemas que pulsan en la sensibilidad en cada contexto y en cada momento, procurando traerlos posteriormente hacia lo visible y/o lo decible. (Rolnik, 2006a:8)

2.3. Preservar y Narrar (II). Los guardias de sala.

El Grupo Dinamizador no terminó su tarea con la instalación. Con la apertura del Bus-Museo el 21 de julio de 1999 comenzó una etapa de trabajo muy delicada: ser los guardas, los guías, los relatores, los incitadores de la escritura de las cartas y los cuidadores del Bus-Museo. Cada uno del Grupo tuvo que encarnar, saberse, y manifestar, de manera anónima, cada una de los relatos de los objetos; su deber era contarlos, estudiaron los relatos de los objetos y prepararon un comentario para a los visitantes del museo. Les contaban a las personas de quién era el objeto, el perfil de la persona mas no su nombre propio, y el relato que marca ese objeto. “Había gente que era mundialmente conocida” (Gutiérrez 2013, entrevista a Cesar Elioth Ethan), por participar en las noticias acerca del narcotráfico en el país. Se organizaron 4 grupos, 3 simultáneos que iban recibiendo por secciones a los visitantes y uno que se encargaba de las cartas.

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.36-66

Su deber era trasmitir la interacción y valor que producía la vida del objeto, potenciado la experiencia del encuentro al connotarlo bajo los núcleos de sentido y los relatos que manifestaban. Cesar Elioth fue temeroso: "[...] eso era como peligroso, pero hacía las conexiones los del barrio. La gente comenzaba a contar sus propios relatos. Contaban su punto de vista de la historia" (Gutiérrez 2013, entrevista a Cesar Elioth Ethan). Aunque se les pidió y preparó para que fueran lo más "objetivos" posible al relatar y guiar, el temor de Cesar Elioth consistía en encontrarse cara-a-cara con los protagonistas del relato, escuchar sus objeciones, o toparse a algún vinculado a un crimen marcado por la presencia del objeto. Comenta Riaño sobre este proceso: "Los mismos recolectores se compartieron en los custodios del museo y a la vez acción consistía en contar las historias a los visitantes que subían al bus pero siempre manera anónima. Su labor fue de escucha pero también de testigos de la fuerza del acto recordar, de los modos como personas desconocidas les confiaron sus historias íntimas, y de los modos en que en el intercambio se reconoce uno a otro, con el dolor o la emoción compartida" (Riaño, 2003:22). El museo se convirtió en una textura emocional promovida por la presencia y acto de los custodios. Las relaciones empático-simpáticas se experimentaban dentro del museo entre objeto, relato, presentes, más los cuerpos emocionales de los visitantes. El reto del Grupo consistía en promover una contemplación activa.

Apropiarse de la historia también fue complicado. Sandra me manifestaba que a veces no se atrevía a contar, porque sabía que el visitante conocía el relato y el objeto, y temía que se fracturara emocionalmente y llorara frente a ella. Luz Adriana, que se manifestaba igual que Sandra, vulnerable a los otros, tomó como táctica darle un tono personal al relato contado. Jenny me comentó que prefirió desapegarse, dar la impresión de que no le importaba y continuar el relato y las preguntas de los visitantes "como si no fuera con ella". Cesar Elioth me decía que uno podía conocer la historia de un objeto, más aun "ver el objeto en el museo produce otras cosas [...] Fue de lo más emotivo. La gente salía llorando por los objetos, por las historias. A uno se le lloriqueaban los ojos. Se sentía la tristeza y se sentía la alegría. Voy a hacer una analogía: uno tiene una persona perdida, pero la encuentra, aunque sea en el objeto, hace que descanse en paz ese sentimiento de angustia. Lo sentíamos todos. No recuerdo el objeto de algo de una historia que la involucraba, pero una señora encontró un objeto y echó un suspiro como de descanso. Ella dijo: *estoy tranquila*. La gente salía agradecida, decían es nuestra historia. Sobre todo para los jóvenes, ya conocían la historia. Y decían que ese barrio es más allá del conflicto. Veían el barrio desde otro punto de vista." (Gutiérrez 2013, entrevista a Cesar Elioth Ethan)

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.36-66

Los objetos y relatos, encarnados y activados por el Grupo Dinamizador, se manifestaban en su fuerza corporal. En ello consistió la mediación de la visita.

2.4. Mover (I). Los temores de los recorridos.

El Bus-Museo recorrió el Barrio de manera transversal, iba de un punto a otro cruzando siempre las barreras simbólicas de los sectores. Visitó la zona del Coco, El Cuadrero, El Chispero, la Parroquia, la Cueva y la esquina de la calle 25 con carrera 65, centro neurálgico del Barrio. Como cuerpo escultórico, el movimiento del Bus-Museo no implicaba que estuviera en constante movimiento por el barrio, sino que planeando ciertos puntos significativos de los sectores del barrio, el bus iba en su búsqueda y se estacionaba allí mientras el horario de visitas y activación (de 12 m a 6 pm). Luego, se iba. El moverse del Bus-Museo fue una táctica de encuentro con los pobladores y metáfora de unión, en el movimiento de los recuerdos. Se desconfiaba. Incitar a los pobladores a cruzar los límites daba la impresión de que iba a generar más rencillas y conflictos; además, a finales de 1998 y comienzos de 1999 la guerra de bandas por el control territorial azotó al Barrio produciendo desconcierto; había que evitar al máximo que algún conflicto fuera alimentado por el Bus-Museo; en efecto, no sucedió.

Solo un inconveniente surgió comenzando los días de exhibición. Los jóvenes del sector del Coco no querían dejar que gentes de otros sectores entraran a ver el museo en esta zona. Luz Adriana Arcila, que aún vive allí, con Jorge García, quien administra la sede de Presencia en esta zona, se sentaron con ellos a conversar. Se tuvo que hablar a fondo con ellos. Lo sentían como un caballo de troya: "se nos metieron los del otro bando", recuerda Luz Adriana; el temor era que pudiera suceder una balacera; al final los convencieron y no hubo un solo crimen. Con el bus, las líneas invisibles desaparecieron por un momento, "El Bus-Museo tenía un horario, y había gente que solo podía en ese horario y eso los hacía cruzar los límites", recuerda Cesar Elioth, "Hace tanto no venía por acá" decían los pobladores (Gutiérrez 2013, entrevista a Cesar Elioth Ethan)

2.5. Visitar y la kinestesia de lo arrozudo. Cuando el museo contamina la memoria del cuerpo.

Es la segunda vez que visito el museo. La primera vez salí sobrecogido, conmovido, estremecido. *Los objetos, las voces, las fotografías palpitan*. Sentir que somos historias, dramas, sentimientos. Todos somos lo

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.36-66

mismo y sin embargo estamos tan distantes, tan distintos. Este museo rodante es un homenaje a la comunidad, a la dura convivencia, a los sueños construidos y por construir.
Comentario escrito al Bus-Museo. 1999. cursivas mías.

A la pregunta, ¿Qué es estar arrozudo?, algunos gestores respondieron:

Que la piel se te ponga de gallina. Es algo de lenguaje colombiano. Vuelvo a *Piel de la Memoria*. Recuerdo la vez que se le puso el nombre al proyecto. Estaba Angela Velásquez, que era la promotora cultural de la comuna 15, y el ahora difunto William Alvarez, que era el director de la biblioteca de guayabal, y creo que estaba Fernando Vélez de Corporación Región, y mi persona. Estábamos que la memoria, la memoria, que la memoria; y entonces, alguien dijo que tenía que ser algo que te ponga arrozudo, que te sensibilice y te ponga los pelos de punta. Y entonces llegamos al tema de *Piel de la Memoria*. Recuerdo que William había dicho que la memoria tiene piel. Entonces Angela dijo eso va por ahí.
Y llegamos a la *Piel de la Memoria*.
Conversación Cesar Elioth Ethan, 2013.

Se le pone la piel de gallina. Por la emoción que genera determinado evento. Le impacta a uno. No se. No lo logro definir. Es como una experiencia impactante ante lo malo y lo bueno, una sensación.
Conversación Jorge Humberto García, 2013.

- Cuando a mi me causa, no se, esa sensación de, de, de dolor. Cuando algo me causa, es que no te lo sabría explicar... como una sensación muy profunda que yo tengo dentro de mi y que me causa que la piel se me escamosee. Es una sensación también de alegría. Pero sobretodo de dolor. Uno ve algo que le causa como ese impacto. Es un impacto, de alegría o de dolor. Es que eso depende del ser de cada persona. Porque a mi me puede escamosear ver cucarachas... como a mi me puede escamosear estar en una fiesta de los 15...
- ¿Si es tan personal. por qué la gran mayoría de personas vinculadas se sintieron arrozudos en el Bus-Museo?
Por que todo el mundo nos dimos cuenta que había mucho dolor. Y al ver ese dolor tan grande en todo el barrio, pues todo el mundo siente esa escamoseada impresionante.
Yo pienso que es darse cuenta de ese dolor.
Conversación con Luz Adriana Arcila, 2013.

El cuerpo vibra afectivamente, incluso en los afectos ordinarios y negativos. En este fragmento, de manera deliberada, invierto el título de un ensayo de Suely Rolnik sobre Lygia Clark (*Cuando la memoria del cuerpo se toma el Museo*, 2006), como táctica de sentido para dar cuenta de la particular corporalidad kinéstesica que se produjeron en *La Piel de la Memoria*. Cercano, pero diferente. Aquí se desarrolla la macrosensioralidad, la percepción vidente del cuerpo ante su historia. Trato rastrear una activación de la memoria de la experiencia, o sea ejercicios corporales que tiene que ver con objetos, particular en *Piel de la Memoria*. Cercana e intuitivamente, a lo que Suely Rolnik ha elaborado e intensificado en la obra de Lygia Clark y un su investigación poscolonial. Sobre la vulnerabilidad, comenta Lacy:

> La noción de la piel como el contenedor de un organismo vivo -los tendones, los vasos, los órganos, las químicas, los fluidos- y que cuando penetras en la piel, el cuerpo es vulnerable, expuesto, revelado. Recuerda la tortura medieval de desollar viva a la gente, una referencia, creo, la más extrema de las exposiciones. Una vez que la piel de la memoria que nos protege, forma la barrera entre nosotros y nuestro entorno y otros se elimina, la exposición y el dolor son su resultado. Como si el Barrio Antioquia fuera un organismo vivo que cubría con la piel de su memoria todo lo que se interponía entre él y la tremenda pérdida experimentada. Hemos explorado ese territorio entre el individuo-cuerpo y el cuerpo de la totalidad social, el propio Barrio, con su piel calcificada de la memoria. (Lacy en conversación con Riaño, 2006, traducción mía).

Lacy plantea un desenvolvimiento, una vulnerabilidad del cuerpo social de Barrio Antioquía al penetrar en el dolor que la piel calcificada cubre. Es como si fuera una antropofagia de sí mismos. Como si al cruzar el límite-piel del cuerpo, se consumieran a sí mismos. Barrio Antioquía tuvo que atravesar sus más profundos dolores para poder liberar los flujos emocionales y afectivos que su piel contenía por décadas de temor e imposibilidad de reconocimiento propio. Me ha llamado la atención que cada dimensión del proyecto que indagué con los entrevistados tuviera siempre una referencia al llanto, al desgarro, al nudo en el estómago, a la piel que abre sus poros, sus vellosidad se convierte en la membrana que experimenta las sensaciones intensas del mundo. El cuerpo social de Barrio Antioquía experimenta la intensidad de sus sensaciones por medio de suturar la herida de la piel adentrándose a la más extensa de sus exposiciones.

Riaño (2003) solo describe de manera sucinta lo que se refiere por arrozudo. Calificativo usual de los visitantes al Bus-Museo, generalmente acompañado de una expresión de intensidad (Ah!!, Uhh!!, Grrrr!); un temblor corporal o tic nervioso; y la inmediata retirada de la vista al objeto o a la persona por la que *uno* produce la sensación. Para Riaño es una experiencia sensible ante

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.36-66

los objetos, aunque no profundiza en sus implicaciones corporales. La movilización afectiva de la experiencia de la memoria en el cuerpo siempre fue intensión del proyecto, fue invisible hasta que se tuvo que nombrar a finales de 1998 como *Piel de la Memoria*.

¿Qué es arrozudo? Todos a los que he preguntado divagan. Lo único que tienen de acuerdo es que es un estado corporal difícil de clasificar, por experiencia de frío-calor, por una experiencia emocional impactante (dolor, alegría), por una percepción sutil (una caricia), o una percepción agresiva (vértigo o terror). En español más extenso, arrozudo es sinónimo de piel de gallina. No hay palabras exactas para explicarlo; el cuerpo lo vive, lo sabemos. Cuando tratamos de explicar que es lo que le pasa al cuerpo cuando los poros de la piel se activan, los pelos se vuelven extremadamente sensibles y a la piel se le pasa un corrientazo, damos símiles. "Es como sí..." es la respuesta habitual. Hay un desplazamiento de la posibilidad de narrar la sensación a una connotación por equivalencia del sentido provisto a la experiencia. Incluso arrozudo, como si pasaran granos de arroz por la piel, y piel de gallina, como si los poros de la piel se abrieran al punto de parecer cuero de gallina, son también símiles. Todos los intentos de clarificar o clasificar la sensación fallan fuera de contexto, narrarlo o producirlo como enunciación implican un desplazamiento. La sensación existe como experiencia corporal instantánea y es la concepción personal de la experiencia del momento en que surge, las emociones que damos cuenta que producen, las que las marcan un esfuerzo narrativo por explicarlo. Cada vez que pregunto por arrozudo, me responden en primera persona, como si fuera el amor, el sexo, un orgasmo, el miedo, la pérdida de un hijo, terror, el frío, y así sucesivamente. ¿Qué tienen en común todas estas experiencias? Que las experimentamos corporalmente en un flujo circunstancial de sentido en la vida. Y es el sentido de la circunstancia el que opera como calificativo. Lo arrozudo tiene sentido, no en sí mismo, sino desplazado al sentido provisto a la circunstancia por la persona. Más aun, la sensación en sí misma, queda en un ambiguo sopesado por el sentido; es un incierto si se toma sin contexto de la narración de la experiencia. Es cuando el cuerpo sorprende a la persona. El puro acontecer de la experiencia del cuerpo se desplaza de lo que la persona da cuenta y que es producido por una circunstancia que necesita ser explicado.

Lo arrozudo, como experiencia sensorial, es kinestesia (Foster,2011). En sentido fisiológico, los centros nerviosos de nuestros cuerpos perciben sensaciones autoproducidas o incitadas por un mecanismo externo. No es que la imagen te haga arrozudo, es que uno se hace arrozudo ante la imagen. La conformación de la imagen activa en el cuerpo, experiencias sensoriales ya cartografiadas, ya sea por aprendidas, experimentadas, heredadas, o como

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.36-66

plantea Rolnik (2013), configuradas en el inconsciente colonial. Cuando se activan estas cartografías, corporalmente generamos reacciones como respuesta, tanto emocionales como musculares, corticales y subcorticales. La piel se convierte en una antena receptora de las súbitas transformaciones del ambiente climático y afectivo para compensar una frágil estabilidad ecosistémica. Fragilidad, pues no reconocemos con seguridad que nos dispone a la producción de la sensación. En este momento damos cuenta kinestésica de la sensación, percibimos la sensación del movimiento corporal, tanto introspectiva como extropectiva. El cuerpo produce y recibe incitaciones e impulsos de movimiento autogenerados e incitados, física y afectivamente, fuera de él. En este sentido, la sensación de lo arrozudo no puede separarse de su producción, fisiológica como afectiva, y los sentidos circunstanciales en que desde el cuerpo sorprende a la persona, produce la sensación y los esfuerzos de saberse "¿qué me está pasando?". Así lo arrozudo es cultural. Aunque es sensación profunda, su producción tiene que ver con las interacciones cuerpo-cuerpos o cuerpo-imágenes en marcos de comportamientos y expresiones sociales configuradas.

Aunque no nombrado de manera explícita o argumentativa, la producción de arrozudez hace parte de los entendidos del proyecto artístico. El arte produce sensaciones, escribía en el 2001 Mauricio Hoyos. La adscripción de *Piel de la Memoria* como título del proceso, sin disputa alguna entre los gestores, lo confirma. Producir la experiencia de la memoria por medio de la arrozudez de la piel; fue una intuición; el mecanismo macrosensorial fundamental de la forma de *Piel de la Memoria*. Desde los objetos mnemotécnicos (que activan las experiencias pasadas), la selección de los objetos significativos (que anclan autoreconocimientos), la sacralización de los objetos (que los promueven como dignificados y como si tuvieran suma importancia), la mediación por medio de relatos (que activan implicaciones personales ante un objeto extraño), fueron todos performatividades, en el contexto de Barrio Antioquía, productoras de arrozudez, y por esta vía, de relaciones empático-simpáticas, para desembocar en la compasión.

La escenificación de Bus-Museo contaminó, activó, removió, la memoria del cuerpo. La arrozudez producida insistió en movilizar las formas privativas e íntimas de elaboración del pasado, dándole una plataforma pública de manifestación y contradicción. A diferencia de las activaciones que Rolnik ha realizado sobre el obrar de Lygia Clark, donde los objetos y la experiencias intimas e invisibles de aquellos que trabajaron *La Estructuración del Self* toma sistema de representación museológica como un virus cultural (por medio de exposiciones y vídeos testimoniales), en *La Piel de la Memoria* se ponía en jaque dentro de un contexto específico de relaciones sociales interconectadas sobre habitar el Barrio y la violencia. La intimidad de Piel de la Memoria to-

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.36-66

maba un escenario público, pero no cualquiera; uno propio de los implicados. Este museo tiene que ver con ellos en el momento en que estuvieron juntos allá en 1999. Es por ello que en las posteriores activaciones del proyecto, en el Encuentro de Medellín del 2011, se sentía un tono documental: "representemos lo que ya pasó y de que sirvió" (Gutiérrez, conversación informal con Pilar Riaño). Antes que una actualización e implicación por extensión con nuevos públicos. Como me dijo Riaño: "eso se quedó allá en el Barrio". Da la impresión que la forma del proyecto, la producción de arrozudez, tiene que ver con una serie de comprensiones específicas en una temporalidad y localización concreta, donde se vivía de ciertas maneras. La forma responde a esas formas de vida.

Según los registros del libro de visitantes del Bus-Museo, la experiencia, aunque dolorosa, fue apreciada en términos muy positivos. Según Cesar Elioth, Jenny y Luz Adriana, pocas personas se quejaron o se negaron a subir. Sobre todo porque les dolía mucho o porque algún enemigo estaba dentro del Bus-Museo. La visita promedio duraba 40 minutos. Aunque era pequeño el Bus-Museo, la gente se *encarretaba*, recuerda Cesar Elioth; se entusiasmaba a tal punto que perdían la noción del tiempo. Muchas personas, recuerda Jenny, regresaban y visitaban el Bus-Museo varias veces. Leí varias veces en los registros que la experiencia del Bus-Museo fue conmovedora.

¿Qué puede esta conmoción? Como plantearía Rolnik (2006a:7): "¿Cómo transmitir una obra [o un obrar] que no es [del todo] visible, ya que se realiza en la temporalidad de los efectos de la relación que cada persona establece con los objetos que la componen y con el contexto establecido por su dispositivo?". Para los agentes de Piel de la Memoria consistió en promover la experiencia dialógica que experimenta el propio cuerpo adolorido y compartido, penetrar en él, tal vez hasta la fecha, su más larga exposición. Así, como diría Lygia Clark: "Aportar satisfacciones reales de las que el individuo se sentía frustrado" (citado por Rolnik,2006:). Entonces, "recibir el retorno de sus reverberaciones en el cuerpo de otro que se interesó en oírlas. De hecho, este tipo de acción reparadora tendría el poder de cicatrizar las heridas afectivas o, por lo menos, de contener su infección para evitar que ésta llegue a contaminar toda la vibratilidad del cuerpo. Es esto lo que constituiría las condiciones de posibilidad para reactivar la imaginación creadora" (Rolnik,2006)

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.36-66

2.6. Responder escribiendo. Las cartas.

> El acto de escribir cartas y registrar el libro de visitantes del museo son nuevas maneras de expresión y fueron elementos centrales de esta pedagogía cívica colectiva. Escribir y enviar las cartas a otros es un acto relacional sobre el cual el lenguaje escrito activa una visualización del futuro y de posibles reflexiones sobre el pasado... Este tipo de procesos se anclan en herramientas visual, experimental, dialógica y escrita para soportar una mirada de comunidad y de proceso reconciliación como actos colectivos de alfabetización" (Riaño, 2004:11)

El ejercicio de las cartas es bastante sugestivo. Comparto con Riaño que la posibilidad de la escritura elabora la experiencia acaecida en la visita y la promesa de entrega a un vecino extiende su reverberación. Más aun, cuando leí algunas de ellas, escritas en a mano en papel blanco, tuve confusiones. Aunque las sentí francas, un mensaje que surge de la reflexión de haber visitado una textura emocional tan compleja como el Bus-Museo, también las sentí con muy buena voluntad. Me sorprendía que en un barrio con tales conflictos armados, hostilidades, resentimientos, odios, tensiones territoriales y crímenes, tanta gente pensara tan buenos deseos para los otros.

Pregunté por esto. Luz Adriana me confirmó una intuición. En las cartas no se pidió que se comentara la experiencia personal del Bus-Museo; sino que había una solicitud clara: escribir un deseo positivo del futuro del Barrio. En el ejercicio de las cartas se construye la noción de futuro de un proyecto concentrado en el pasado en el presente. No cualquier futuro, sino una temporalidad de anhelo de vida mejor que un poblador desea para si y los suyos y se lo manifiesta a otro poblador (desconocido). Es un acto de esperanza. ¿Será manipulador esta consigna en un ambiente con tanta hostilidad irresuelta? ¿No habría que insistir más en solucionar los conflictos antes de ponerse a soñar un futuro de paz? ¿Será una manera de hacer encarnar valores de convivencia y paz, preconcebidos como valores ciudadanos, en la expectativa de futuro? No, no lo fue a mi modo de ver. Fue una manera en que producía constatación de que los pobladores, aunque imbricados en lógicas de venganza, pueden imaginar realidad de vida mejor. Condición vital para encargarse de las contradicciones presentes y por venir.

Sarah Ahmed (2004) analiza la esperanza como forma discursiva. En esta se re-configuran las expectativas de presente y se ponen en tramas temporales donde a las acciones presentes se les dispone de un futuro deseado. Como plantean Povinelli (2011), Rolnik y Guattarí (2006), el deseo es productor de realidades posibles. Al insistir, van produciendo sus condiciones de posibi-

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.36-66

lidad. ¿Por qué anhelar una vida sin terror es importante y por qué debe ser comunicado a los otros? Porque deja huellas y reconocimientos de que otros también lo anhelan. Dispone a las acciones presentes la obligación de hacerlo posible. La esperanza no es ausente de contradicción; incluso, es la contradicción primordial de una vida que está dolorosamente condenada a hacer posible su felicidad (Agamben, 1996). Es más productivo performar la esperanza a no hacerla en un contexto de hostilidad. Es más productivo saber que otros te la desean, a que te sientas separado de la participación de los otros en los problemas que habitas.

Es claro que la buena voluntad es problemática. Reproduce los valores construidos para sí mismo como condición de dignidad del otro, a veces sin tomarle en cuenta (Hoschshil,2005). Siempre es complicado que otros, aunque sean los cercanos que te aman, definan las consignas éticas y de bienestar que uno debe proscribir en su propia vida. La ayuda, producto de la compasión, sin conocimiento de causa del otro, pone la condición de un sí mismo como régimen sobre un otro. Incluso, desde la intervención social, puede obligársele a aceptarlo como posibilidad. A veces la tomas de posición empático-simpáticas, implican atraer al otro al lugar del yo. O el otro quiere asumir la posición del yo. El deseo es contradictorio. Más aun, como analiza Richard Sennett (2012), es el problema fundamental del estar juntos, porque pone como enigma como es que es posible performar un estar juntos. En Barrio Antioquía hacerse la pregunta por el estar juntos, fue tal vez el acto poético y político más importante. Hay vida más allá de la hostilidad. Esa era la promesa de la carta.

Futuro para *Piel de la Memoria* es precisamente esta disyuntiva. Nada en esta iniciativa fue fácil, incluso su futuro. Aunque fue un ejercicio que no requirió tanto esfuerzo en ejecutar, los pobladores con mucho entusiasmo lo aceptaron, según me dicen con quienes conversé. Su condición problemática tiene que ver con la expectativa de la apuesta a los gestores en encargarse de generar las plataformas de ese futuro. Las organizaciones siguieron, siguen hoy, en la insistencia. Más aun para los pobladores el cómo sigue siendo enigma. Así lo manifestaron varios pobladores en los vídeos que se realizaron como documental para *Piel de la Memoria* en el Encuentro de Medellín 2011. El Barrio ya no sufre la violencia que sufrió en ese entonces. El futuro de 1999, que es nuestro hoy, ya no vive las mismas coyunturas. La geopolítica del conflicto se ha transformado, la administración del territorio por los grupos armados se ha homogenizado, por lo que las muertes violentas y crímenes se han disminuido, pero, como lo manifiestan en los vídeos, el estar juntos sigue siendo una cuestión irresuelta.

Las cartas también eran escritas de manera anónima y entregadas a cualquiera. Operaba de forma diferente, antes de evitar el desarrollo de enigmas,

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.36-66

el anonimato de las cartas buscaba dejar como duda quien proveía el deseo. Potencialmente puede ser hasta el enemigo. Esta inquietud fue muy productiva, abría posibilidades para dar cuenta que es posible otra forma de relaciones. Así me lo manifestó Mauricio Hoyos al respecto, era como estar siendo *terapiado* por un desconocido-vecino. A esto es lo que los documentos de archivo, las notas de los boletines, llaman que Barrio Antioquía se sensibilizó. Se hizo sensible a los anhelos de un vecino. Unos anhelos que pudieron reconocer, también, como propios. "Es como si todos quisiéramos salir de esta cosa", me dijo Sandra.

2.7. Mover (II). La comparsa y la celebración de despedida

> Lo bueno es que ese museo se pueda ir, ya recogió las historias de muerte, y ahora le toca irse para dejar las historias de paz en este barrio
> Lucía González, en pleno carnaval de cierre, 1999.

El Bus-Museo tenía que irse, pero de una manera que dejara claro su objetivo. Como una metáfora de que el dolor se va, aunque quede en el recuerdo, y que es importante dejarlo irse para seguir viviendo. Para los gestores, esta metáfora debía ser festiva, un moverse festivo. Por ello las claves del Festival Barrial Calles de Cultura dieron elementos necesarios para cerrar la transformación que el ritual había potenciado. No podía dejarse finalizar así como si nada hubiera pasado. Tenía que ser espectacular, entonces Se realizaron talleres de circo y comparsa con los jóvenes. Se convocaron jóvenes y niños y se coreografió (en el sentido de un mapa que transita el espacio, Foster, 2011) la manera en que las cartas debían ser entregadas. Este ejercicio implicó volver a hacer que el cuerpo se moviera, pero el de los mismos jóvenes del Barrio.

El 31 de julio de 1999 se realizó el carnaval. A las 1 pm se reunieron y prepararon los actores de circo, los músicos de chirimía, los jóvenes para disfrazarse de mimos con sus bicicletas. Desde las 4 pm se ubicaron en 4 comparsas en cada uno de las posiciones donde estuvo el Bus-Museo, que para esa hora ya estaba en el centro neurálgico del Barrio (carrera 65 con calle 25), y fueron casa por casa entregando las 2000 cartas que se alcanzaron a realizar, mientras los cirqueros y músicos hacían un carnaval callejero. Muchos de los jóvenes temían entrar en algunos sectores, pero los mismos pobladores abrieron las puertas de sus casos y les recibieron. A las 5 pm llegaron a la última estación del Bus-Museo, allí los cirqueros y mimos profesionales interpretaron relatos

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.36-66

del *Anecdotario*. A las 6 pm, como una peregrinación, los cientos de jóvenes escoltaron el Bus-Museo a que saliera del Barrio. Así fue despedido el Bus.

El proyecto fue divulgado en prensa y en medios de comunicación, como los programas de televisión del periodista Aníbal Gaviria. Su primer impacto fue muy productivo, al punto que tiempo después de cerrado el proceso el proyecto recibió el premio del Banco Mundial como experiencia significativa en convivencia y paz. Desde entonces es un referente de las acciones sociales de las organizaciones sociales y culturales de Medellín.

3. Herramientas

Archivos consultados.

Suzanne Lacy. Santa Mónica, Los Ángeles.

Luz Adriana Arcila. Barrio Trinidad, Medellín.

Corporación Región. Casa Museo de la Memoria, Medellín.

William Álvarez. Comfenalco Guayabal - Medellín.

Museo de Antioquía, Medellín.

Documentos en Archivos

Correspondencia Suzanne Lacy y Pilar Riaño. 1997-2011. Consultado archivo Suzanne Lacy.

Documentos de trabajo Proyecto Piel de la Memoria. Consultado archivo Luz Adriana Arcila.

Ediciones de Barrolegio 1998-1999. Consultado archivo Luz Adriana Arcila.

Anecdotario (1997). Talleres de Memoria Barrio Trinidad. Consultado archivo Luz Adriana Arcila.

Buenas Prácticas La Piel de la Memoria (2002). Banco Mundial. Archivo digital.

Álvarez, William (2006) *Piel de la Memoria - Proyecto de Memoria*. Archivo digital. Comfenalco.

Corporación Región (1998) *Proyecto de Arte Público La Piel de la Memoria. Barrio Antioquia: Pasado, Presente y Futuro*. Documento inédito. Consultado archivo Corporación Región.

Giraldo, Mauricio (s.f) *Proyecto Barrio Antioquia de Paz*. Documento. Probapaz: Medellín.

Hoyos, Mauricio (2000) Informe *Proyecto de Arte Público La Piel de la Memoria. Barrio Antioquia: Pasado, Presente y Futuro*. Corporación Región. Consultado archivo Corporación Región.

Riaño, Pilar (1998). *Stories from the pobladores: The intersections of urban violence and cultural indentities in the cities of Medellín and Bogotá, Colombia*. Plan de trabajo. 21 págs. Documento inédito. Consultado del archivo de Suzanne Lacy.

____ (1998) *La Recuperación de las Memorias Colectivas en Barrio Antioquía: Informe Final*. Corporación Región. Febrero de 1998. 12 págs. Documento inédito. Consultado del archivo de Suzanne Lacy.

____ (2010) *The archive in the witness: documentation in setting of chronic insecurity*. Documento inédito. Consultado archivo Suzanne Lacy.

____ (2010) *Emplaced Witnessing: Sites of Insight, Enquiry and Commemoration in Conflict Zones*. Documento inédito. Consultado archivo Suzanne Lacy.

____ (s.f.) *Los Investigadores de Cultura Urbana: metodologías, reflexividad y la interacción investigativa*. Documento inédito. Consultado archivo Suzanne Lacy.

Material Audiovisual.

García, Jorge Humberto (1999) *Registro audiovisual*. Archivo Jorge Humberto García - Presencia Colombo Suiza. 4 horas.

Lacy, Suzanne y Riano-Alcala, Pilar (2011) *Skin of Memory Re-visited*. cuatro vídeos en monocanal. Edición Cristina Ochoa. Producción Museo de Antioquía

Entrevistas

Gutiérrez, David. 2013. Entrevista a Cesar Elioth Ethan. Noviembre 2013.

____. 2013. Entrevista a Jorge Humberto García. Noviembre de 2013.

____. 2013. Entrevista a Luz Adriana Arcila. Noviembre de 2013.

____. 2013. Entrevista a Sandra Zapata. Noviembre de 2013.

____. 2014. Entrevista a Hunzaua Vargas. Enero de 2014.

____. 2013. Entrevista a Claudia Giron. Enero de 2014.

Conversaciones informales con:

Suzanne Lacy, Pilar Riaño, Mauricio Hoyos, Jenny Jimenez, y Andrés Arredondo

Documentos publicados

Agamben, Giorgio (1995) *Estancias*. Ed: Pre-Textos: Valencia.

Ahmed, Sara (2004) *The Cultural Politics of Emotion*; ed. Edinburgh University Press: Edinburgo.

Appadurai,Arjun (1990) *La vida social de las cosas*; ed. Grijalbo.

Agudelo, Olga (2003) "Pintura, Muerte y Violencia: la estética de la destrucción " en *Arte, Memoria y Violencia: Reflexiones sobre la Ciudad*. Ed. Corporación Región: Medellín. págs 42 - 57.

Barro Costa, Pablo (2013) *Sense and Queerness: A Poétics of Erotic Delinquency and Belonging in Fortaleza, Brazil*; Disertación para Titulo de Doctora en Filosofía del Departamento de Performance Studies de la Universidad de Nueva York. Sin publicar.

Baudrillard,Jean (1969) *El Sistema de los Objetos*; ed. Siglo XXI: México.

Breithaupt, Fritz (2011) *Culturales de la Empatía*; ed. Katz: Barcelona.

Foster, Susan (2011) *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*; ed. Routledge: Nueva York.

Frye Burnham, Linda (1986) "High Performance, Performance Art, and Me" en *The Drama Review: TDR*, Vol. 30, No. 1 (Spring, 1986), pp. 15-51

Gell, Alfred (1998) Art and Agency: An Anthropological Theory; ed. Oxford University Press: Oxford

Gómez, María Barbara et al (2003) *Tiempos de paz: acuerdos en Colombia, 1902-1994* catalogo de exposición en el Museo Nacional de Colombia (13 de agosto-2 de noviembre de 2003); ed. Alcaldía Mayor de Bogotá. 149 pags.

Hoschshil, Arlie (2005) "On the Edge of Tme Bind: Time and Market Culture" en *Social Research* 72. 339-354 p

Hoyos, Mauricio (2001) *La Piel de la Memoria. Barrio Antioquía: Pasado, Presente y Futuro*; ed. Corporación Región: Medellín.

____ (2001) *La Piel de la Memoria: objetos, lugares y recuerdos*; ed. Corporación Región: Medellín.

Lacy, Suzanne y Riano-Alcala, Pilar (2006) "Medellín, Colombia: Reinhabiting Memory" en *Art Journal*, 2006, winter, vol 65 n. 4.

Povinelli, Elizabeth (2011) *Economies of Abandonment: Social Belongin in Late Liberalism*; Duke University Press. Carolina del norte.

Rajchman, John (2001) *Lacan, Foucault y la Cuestión Ética*. ed. editorial Psicoanalítica de la Letra: Ciudad de México.

Riaño, Pilar (1997) "Prologo" en *Memoria y Ciudad*; ed. Corporación Región: Medellín.

____ (2000) "Recuerdos Metodológicos: El Taller y a Investigación Etnográfica" en *Estudios Sobre las Culturas Contemporáneas*. Ed. Universidad de Colima: Colima. Diciembre/ año V, número 010. Págs 143-168.

____ (2000) *The Skin of Memory: A place for remembering and envisioning the future*. Documento inédito. 8 págs. Consultado en el archivo de Suzanne Lacy.

____ (2002) "Remembering Place: Memory and Violence in Medellín, Colombia" en *Journal of Latin American Anthropology* 7 (1). págs 276-309.

____ (2003) "Encuentros Artísticos con el dolor, las memorias y las violencias: Antropología, Arte Público y conmemoración" en *Arte, Memoria y Violencia: Reflexiones sobre la Ciudad*. Ed. Corporación Región: Medellín. págs 11-30.

____ (2004) "Encounters whit Memory and Mourning: Public Art as a Collective Pedagogy of Reconciliation" en *Publics Acts: Curriculum and Desires of Social Change*. Ed. Routledge: Nueva York.

____ (2005) "Encuentros Artísticos con el dolor, las memorias y las violencias: Antropología, Arte Público y conmemoración" en *Iconos: Revista de Ciencias Sociales*. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales Año/Vol 9, enero 2005: Quito. págs 91-104.

____ (2006) *Jóvenes, Memoria y Violencia en Medellín*. Ed: Universidad de Antioquía; Medellín. 276 págs.

Rolnik, Suely (2001) *¿el arte cura?* ed. Macba: Barcelona. 16 págs.

____ (2006) "Lygia Llamando" en *Brumaria 7*: Barcelona. 203-220 Págs

____ (2006a) *Cuando la memoria del cuerpo contamina el museo*. recurso en línea.

____ (2006b) *Una Terapeútica para tiempos desprovistos de poesía*. recurso en línea.

____ (2006c) "Furor de Archivo" en *Revista de Estudios Visuales*. http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/08_rolnik.pdf

____ (2009) *Uma arte para ganhar tempo antes de*. conferencia. inédita.

____ (2013) *El Retorno del Cuerpo-que-sabe: para driblar el inconsciente colonial*. conferencia. inédita. ver: http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/enc13-keynote-lectures/item/2085-enc13-keynote-rolnik

Rolnik, Suely y Guattari, Félix (2006) *Micropolíticas. Cartografías del deseo*; Traficantes de Sueños: Madrid.

Sennett, Richard (2012) *Juntos: rituales, placeres y políticas de la cooperación*; ed. Anagrama: Barcelona..

Poblaciones indígenas y diversidad cultural en el Museo de América de Madrid

María del Carmen Villarreal Villamar

mariavillarreal85@gmail.com

Doctoranda en Ciencias Políticas en la Universidad Complutense de Madrid y Máster en Estudios Contemporáneos de América Latina por la misma universidad. Licenciada en Ciencias Internacionales y Diplomáticas en la Universidad de Génova (Italia).

Débora Betrisey Nadali

dbetrisey@cps.ucm.es

Doctora en Antropología Social en la Universidad de Sevilla. Licenciada en Antropología Social y Cultural en la Universidad Nacional de Misiones (Argentina).

Luisa Souto Fernández

loisasouto@gmail.com

Máster en Estudios Contemporáneos de América Latina en la Universidad Complutense de Madrid. Licenciada en Ciencias Políticas en la Universidad Complutense de Madrid.

Resumen

El principal objetivo de este trabajo es analizar las prácticas y representaciones sobre el continente americano y las poblaciones indígenas que aparecen en el Museo de América de Madrid. Nos detendremos especialmente en algunos documentos fotográficos que, desde nuestra perspectiva, "objetivan" a los grupos indígenas como culturas cerradas en sus particularidades, creando una identidad asociada a un "pasado primitivo-salvaje" o a un "afuera" absoluto de la "modernidad".

Palabras clave: pueblos indígenas, Museo de América, representaciones, colonialismo.

Abstract

Abstract: The main objective of this work is to analise the practises and social representations of the American continent and the indigenous population that appear in the America Museum of Madrid. We are going to especially focus on a few photographic documents "depicting" indigenous population groups as specific and closed cultures. We believe that these representations create an identity associated with a "primitive and savage past" or an "external" and absolute status of "modernity".

Keywords: indigenous population, America Museum, representations, colonialism.

La producción de la otredad en relación a los denominados pueblos "exóticos", entre los que se incluyen las poblaciones indígenas, se ha llevado a cabo a través de un proceso de conocimiento/saber que ha acompañado a gran parte de la antropología y a sus prácticas de exhibición cultural (Clifford, 2001). Dichos saberes producen a los "otros extraños" situándolos en un tiempo diferente del sujeto que percibe y habla, el etnógrafo, provocando un amplio distanciamiento temporal (Fabian, 1983) y cierta "exterioridad" (Trouillot, 1991) en lo que se refiere a su condición de sujetos humanos.

No obstante, la aparición de corrientes post-estructuralistas y pos-coloniales en el ámbito académico ha generado una dura crítica a los procesos de conocimiento sobre el "otro" que contribuyen a perpetuar las jerarquías entre los que saben y los que se convierten en objeto de conocimiento. Las principales narrativas anticoloniales de los años sesenta y setenta se interrogaban no sólo por los aspectos económicos, políticos e ideológicos del colonialismo, sino también por el estatus epistemológico del discurso científico y el compromiso con los regímenes coloniales.

Estos aspectos se inscriben en un modelo teórico más amplio que cuestiona el mito de la descolonización y la tesis de la postmodernidad basada en un mundo desvinculado de la colonialidad, y que tiene como eje central el concepto de "colonialidad del poder", formulado inicialmente por Aníbal Quijano (2000).

La "colonialidad del poder" ha probado ser más profunda y duradera que el colonialismo, en cuyo seno fue engendrada, y al que ayudó a ser mundialmente impuesto. Los ejes en los que se expresa la colonialidad son principalmente tres: la colonialidad del poder, del saber y del ser[1]. De acuerdo a esta perspec-

1 Hay autores (Walsh, 2008; Lander, 2000, Coronil, 2000) que consideran un cuarto eje: la colonialidad de la madre naturaleza y de la vida misma.

tiva la modernidad y la racionalidad fueron imaginadas como experiencias y productos exclusivamente europeos, dando lugar a un criterio de temporalidad que coloca a los pueblos no europeos en una etapa más próxima al estado de naturaleza. Esta condición se ve reforzada por la dicotomía cartesiana razón/cuerpo (Walsh, 2008; Lander, Escobar, Coronil, 2000; Mignolo, 1998 y 2001; Castro Gómez y Mendieta, 1998).

Partiendo de estos presupuestos, consideramos que el Museo de América reproduce un discurso cultural colonial que incluye entre sus prácticas actuales (museográficas, espaciales y textuales) lógicas evolucionistas, dualistas y racistas que subalternizan e inferiorizan a las poblaciones indígenas, junto a sus formas de organización y saberes. Entendemos el museo como una práctica de sentido, fruto de la interrelación entre diferentes materialidades discursivas (museográficas, textuales y espaciales) que pueden ser "leídas" e interpretadas (Lepe Lira, 2008).

Nuestro trabajo se fundamenta en la investigación etnográfica realizada en el Museo de América, que incluye varias entrevistas a diversos funcionarios y trabajadores de la institución durante los años 2010 y 2013. A título ilustrativo intentaremos, en primer lugar, llevar a cabo una historia crítica de las colecciones que aparecen en los espacios de exhibición y conmemoración cultural, algo que requiere, como menciona James Clifford (2001), hacer hincapié en la forma en que grupos o individuos se han apropiado de cosas, hechos y significados "exóticos", dando lugar a un sistema de clasificaciones y catalogaciones que se materializa en los museos. Por otro lado, dedicaremos especial atención a las representaciones fotográficas sobre las poblaciones indígenas americanas, analizando en particular algunas de las imágenes presentes en la tercera sala de la institución, denominada "La Sociedad".

Nos interesan especialmente los documentos fotográficos pues la relación de los museos y las fotografías está estrechamente vinculada con el descubrimiento de esta práctica de registro. A lo largo del siglo XIX y XX, gracias a la invención de la fotografía y del cine, las colecciones de instituciones etnográficas e históricas se nutrieron de documentos visuales en razón de su valor informativo, histórico y social. Su auge, sin embargo, y en particular su utilización como fuente de datos en las investigaciones antropológicas, es contemporáneo a la expansión del colonialismo como sistema de dominación global.

> El colonialismo económico, religioso y militar estuvo acompañado por una intensa producción de colonialismo visual que incluía la producción de fotografías y artefactos "indígenas" para colecciones y constitución de expolios museológicos que incluían pinturas, tejidos, instrumentos musicales, libros,

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.67-84

postales, cine, guías y otros de vario orden. Esta cultura visual del colonialismo "colectivamente desempeñó un papel capital tanto en la explicación como en la definición del orden colonial" (Mirzoeff, 1998: 282, en Barradas, 2009: 67).

Al margen de su valor ilustrativo e informativo, la fotografía puede ser concebida como un elemento de valor polisémico y por lo tanto como una fuente de sentidos (Suárez, 2008). La fotografía es al mismo tiempo memoria de la experiencia humana en tanto registro de su existencia o suceso. Consta de dos tiempos: el tiempo de la creación o de la primera realidad que marca el inicio de su existencia, y el tiempo de la representación, o de la segunda realidad, en el que la imagen al ser codificada formal y culturalmente adquiere un conjunto de sentidos sujetos a múltiples interpretaciones (Kossoy, 2001). Por ello, en su análisis, es necesario tener en cuenta tanto el contexto cultural de producción como el contexto de recepción y contemplación (Dubois, 1986).

Al ser transmisoras de sentidos, las fotografías son además, vehículos de construcción, reproducción y destrucción de prejuicios y estereotipos. Implican a este tenor una relación asimétrica, basada en la construcción y aceptación de un poder discursivo y autoritario del fotógrafo sobre el sujeto fotografiado, así como el poder posterior sobre la producción, distribución e iconografía de las imágenes (Frosh, 2001: 46).

Teniendo todos estos elementos como telón de fondo contextualizaremos a seguir el Museo de América y sus colecciones para luego describir las principales representaciones existentes en el mismo sobre el continente americano y las poblaciones indígenas.

1. Los antecedentes del Museo de América

Los antecedentes del Museo de América se remontan a los primeros años de la colonización en tierras americanas. A partir del envío de los primeros objetos desde las Indias a los Reyes Católicos por los primeros conquistadores y evangelizadores empieza a delinearse la necesidad de crear una institución que pueda "custodiarlos"[2]. Para reunir estos materiales, ya en el siglo XVI, fueron presentadas dos propuestas institucionales: la crea-

2 Un ejemplo de la participación de los religiosos y evangelizadores del nuevo mundo en el envío de objetos y piezas precolombinas, es la del obispo de Trujillo, Baltasar Jaime Martínez Compañón, quién aproximadamente entre 1782 y 1785 remitió a España centenares de materiales pertenecientes a la cultura Chimú, que hoy se conservan en el Museo de América y la Biblioteca del Palacio Real de Madrid (Martínez de la Torre y Cabello Carro, 1997:15).

ción de un Museo de Indias por parte del Cardenal Cisneros, y más tarde la creación de un Museo Indiano por parte del entonces Virrey de Perú, Don Francisco de Toledo. Tras el fracaso de ambos proyectos, las colecciones procedentes de expediciones y viajes científicos, así como los envíos directos que se realizan desde las colonias, pasan a engrosar el Gabinete de Historia Natural y el Museo de Ultramar, transfiriéndose ambas después de la disolución de este último al Museo Arqueológico Nacional (Museo de América, 1944).

Desde una perspectiva institucional Jiménez Villalba (1994) señala que a través de amplios tramos del pensamiento histórico, "los precursores", "el siglo de las luces", "el siglo XIX" y el "siglo XX", los conquistadores y científicos se "hicieron con objetos precolombinos". En este discurso, el eje fundamental es la idea de acumulación de posesiones, la obtención de "buenas" o "malas" recolecciones en función de "circunstancias externas" que nunca llegan a definirse claramente, planteando conscientemente dejar de lado las cuestiones políticas y económicas que le dan sentido a la apropiación de objetos "exóticos", en más de una ocasión.

En este sentido, en ningún momento se hace mención al expolio durante la conquista que según el autor genera la figura de los "precursores del coleccionismo", cuyos objetos, aclara, el Museo no posee ninguna pieza. Otra de las figuras que realza en los sucesivos períodos históricos es la del "científico" que forma parte de las múltiples expediciones desarrolladas por el gobierno colonial, utilizando la retórica de la "anticonquista" (Pratt, 2010), es decir, una estrategia discursiva que hace de la autoridad científica europea, seres utópicos e inocentes subsumidos en una lógica racionalizadora centrada en la naturaleza, y que realizan una especie de apropiación benigna y abstracta del planeta sin poder de transformar. Este hecho los diferenciaba de otros agentes coloniales (conquistadores, traficantes de esclavos, comerciantes) y, a su vez, ocultaba su estrecha relación con el expansionismo económico y político de Europa de los siglos XVIII y XIX.

A modo de ejemplo podemos mencionar que, al tratarse de una época en la que se fomentaban las colecciones, catalogaciones y clasificaciones, según Félix Jiménez Villalba (1994:209), estos científicos "habían elaborado una secuencia histórica donde los pueblos americanos ocupaban un lugar muy pequeño, pero al menos era un lugar". Tal como hemos podido comprobar, en los pocos escritos que existen sobre las colecciones del Museo de América publicados en los últimos años, (Jiménez Villalba, 1994; Cabello Carro, 1994; Martínez de la Torre y Cabello Carro, 1997) el mundo objetivo que se recolecta está dado, no producido, lo que oculta las relaciones históricas de poder radicalmente asimétricas que se establecen en el trabajo de adquisición y "colección" (Clifford, 2001).

1. La historia del Museo y sus colecciones

El edificio que alberga al Museo de América forma parte de la Ciudad Universitaria de Madrid[3] y se ubica en la Avenida de los Reyes Católicos, entre la plaza del Cardenal Cisneros y la plaza de Cristo Rey. La institución se encuentra además frente al Arco de la Victoria, un monumento construido entre 1950 y 1956 para conmemorar el triunfo de Franco y de los militares sublevados contra la II República. Se ubica asimismo junto a la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID).

El Museo de América es una institución de carácter estatal, cuya titularidad y gestión pertenecen al Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España. Actualmente representa la única institución presente en el territorio español dedicada exclusivamente a exponer la cultura material procedente de las antiguas colonias del continente americano y de Filipinas. Los documentos y publicaciones en relación al Museo coinciden en determinar que esta institución se crea el 19 de abril de 1941, mediante decreto y decisión del Gobierno dictatorial franquista[4]. Desde su fundación el Museo incorpora las colecciones americanas iniciales[5] del Museo Arqueológico Nacional junto a una serie de objetos adquiridos mediante compras y donaciones provenientes de expediciones como la de Malaspina y Jiménez Espada, además de las diversas colecciones personales y familiares donadas al museo.[6] La institución

3 Como sostiene Gómez (1992), la Ciudad Universitaria formó parte del conjunto de acciones llevadas a cabo durante la dictadura de Primo de Rivera para reforzar la dimensión americanista de la diplomacia española y consolidar con ello la posición del régimen a nivel nacional e internacional. En este contexto, y bajo la influencia de las universidades europeas fue concebida por Alfonso XIII inicialmente como Universidad de la Raza y enclave cultural hispanoamericano.

4 La vieja idea de creación de un Museo de Indias, ya presente en los inicios de la colonización, se concretizó mediante un decreto publicado en la Gaceta de la República el 12 de octubre de 1937 por el gobierno de la II República. El Museo y Biblioteca de Indias tenía por cometido recoger y centralizar todas las colecciones presentes en territorio español sobre las antiguas colonias y esperaba convertirse en un importante centro de investigación. Este proyecto sin embargo, al igual que la creación del Museo Arqueológico Nacional, decretado por el bando franquista en 1939 tampoco llegó a materializarse debido a la explosión de la guerra civil y las dificultades que ello acarreó para la sociedad española (Gómez, 1992:128).

5 Las colecciones inaugurales del Museo de América, incluyeron también la donación de Juan Larrea, realizada en 1937 al "pueblo republicano español", e incorporada posteriormente por el bando sublevado franquista, aún en abierta oposición de su propietario, que al respecto señalaba: "…que esa colección no puede pertenecer ni moral ni legalmente a quién hoy repútase su dueño, el régimen español que la detenta. Pertenece al pueblo republicano y a sus instituciones orgánicas, puesto que fue donada a ese pueblo en lucha a muerte contra el poder entonces agresor y hoy constituido". En el curso de esta misma declaración Larrea manifestaba explícitamente la voluntad de restituir al Perú una cabeza de piedra (Huiracocha) integrante de su colección incaica, y considerada obra de gran valor para el patrimonio arqueológico del Perú (Larrea, 1960:48-49).

6 Tal y como se afirma en los documentos institucionales, a lo largo de los años, las colecciones del Museo se fueron ampliando debido a las cesiones de la Biblioteca Nacional y de otras instituciones públicas como el Ministerio de Fomento. Por otro lado, en este proceso tuvieron un papel crucial las donaciones personales entre

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.67-84

posee asimismo, las donaciones de los gobiernos de México, Alemania, Colombia, Perú y Estados Unidos, realizadas durante la Exposición Hispanoamericana, celebrada en Madrid en 1892 con el objetivo de conmemorar el IV Centenario del Descubrimiento de América. Algunos de los objetos donados en esta ocasión constituyen hoy en día elementos destacados de la exposición permanente de la institución[7] (Martínez de la Torre y Cabello Carro, 1997).

Su fundación y emplazamiento tuvieron lugar en un contexto receptivo a las ideas sobre la Hispanidad, formuladas por Ramiro de Maeztu en la década de los treinta y adscritas al tradicionalismo.[8] Dichas ideas estaban fundamentadas en la unidad espiritual de España y los pueblos americanos, la identidad católica, la monarquía y la indisoluble unidad de la nación española. En el discurso institucional sin embargo, estos elementos son marginados o infravalorados. Jiménez Villalba (1994:211), por ejemplo, sugiere dejar de lado los aspectos políticos e ideológicos que dieron lugar a su conformación, para centrarse en los objetivos "neutrales" del saber científico con el que fue pensado en un inicio:

> El diseño de lo que sería el nuevo Museo lo hizo Manuel Ballesteros-Gaibrois en un artículo aparecido el mismo año. Dejando de lado el contexto político que rodeó la fundación, muchas de las reflexiones de Ballesteros podrían ser suscritas hoy. Concebía el Museo no como un almacén de objetos gloriosos, sino como un centro científico y docente, a la manera de los museos históricos-etnográficos que por aquel entonces se estaban creando en el mundo.

Por su parte, Paz Cabello Carro (1994:193) nos plantea que el decreto de fundación del Museo exponía que: "su área de acción era exclusivamente América y su fin patentizar la gesta del descubrimiento y estudiar las culturas indígenas, el arte colonial y la obra misional de los cronistas y jurisconsultos".

Esto se pone de manifiesto en la propia estructura del edificio que: "pretendía sugerir la idea de la labor misionera y civilizadora de España en América, por

las que sobresalen las de Don Manuel Gómez Moreno; Don Enrique Traumann; Doña María Cantabrana; Don Arturo Perera; Carlos Sanz y Marcos Jiménez de la Espada. A su vez, entre las donaciones familiares reviste especial importancia la colección Oñate de cerámica virreinal, donada por Doña María Josefa de la Cerda y Palafox, viuda de Oñate en 1884 (Museo de América, 1944; Martínez de la Torre y Cabello Carro, 1997).

7 Entre las principales donaciones cabe resaltar la importancia de las 122 piezas de oro, mejor conocidas como el Tesoro de los Quimbayas, donada por el entonces presidente colombiano Carlos Holguín a la Reina María Cristina de Habsburgo y posteriormente donadas por ésta al Museo Arqueológico Nacional (Museo de América, 1944). Actualmente existe un proceso de repatriación de dicho tesoro, emprendido por la Academia de Historia del Quindío.

8 La idea de la hispanidad de Maeztu expresada en su libro "Defensa de la Hispanidad" es el resultado de una serie de artículos publicados por el autor en la Revista de Acción Española. Tiene como antecedentes las formulaciones de Zacarías de Vizcarra, Marcelino Menéndez Pelayo y Jaime Balmes, aunque el primero en utilizar dicho término haya sido Miguel de Unamuno, haciendo énfasis sin embargo en el factor lingüístico y no en el religioso (González Cuevas, 2011).

lo que presenta un estilo historicista neocolonial, con un arco en la fachada al estilo del de San Esteban de Salamanca, una disposición conventual de las salas de exposición, que giran en torno a un claustro y una torre que sugiere las de las iglesias barrocas americanas" (Cabello Carro 1994:193). Por obras de reforma y ampliación se cierra al público en 1981, manteniendo actividades temporales de investigación y de clasificación de sus fondos. Sin embargo, no es hasta 1993 que tiene lugar un nuevo "Real Decreto por el que se reorganiza el Museo de América", reinaugurándose en su versión actual el 12 de octubre (Día de la Hispanidad) de 1994.

La exposición de la diversidad en el Museo

Según comenta el subdirector en una entrevista realizada en abril de 2010, a partir de la revisión de las colecciones del museo y de su reapertura en 1994, las concepciones ideológicas que le dieron sentido fueron revisadas, corregidas y adaptadas a presupuestos relativistas:

> …Ya con un planteamiento muy distinto… Desde un punto de vista científico y antropológico... actualmente [el Museo] es sumamente respetuoso con todas las culturas y sobre todo muy relativista en el sentido de que depende desde donde se mire, pues obviamente, todo lo que el hombre hace tiene interés (Jiménez Villalba, subdirector del Museo).

En este caso, hace referencia a las concepciones que durante mucho tiempo determinaron la exhibición y preservación de muchas de las colecciones del Museo, en donde no todo lo proveniente de las "culturas americanas" era considerado "arte" o "artefacto etnográfico", lo cual generaba un amplio proceso de exclusión de los objetos coleccionados. Generalmente los objetos seleccionados como "valiosos", se ordenaban preferentemente por grandes áreas geográficas, destacando casi siempre una perspectiva neo-evolucionista de la historia humana, cuyo valor consistía en mostrar objetos "exóticos" para testimoniar la existencia de un pasado antiguo que confirmara el presente de Europa (Clifford, 2001).

El soporte de la estrategia descriptivo-explicativa para entender la forma que adquieren las actuales exhibiciones del Museo bajo el "relativismo cultural", es la utilización de lo que Susan Wright (1998:130) denomina "vieja idea de cultura", promovida por los precursores norteamericanos y británicos de la antropología, cuyas características principales se fundamentan en una iden-

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.67-84

tidad definida a pequeña escala basada en una lista de rasgos de carácter a-histórico con un sistema de significados compartidos ("cultura auténtica") e individuos homogéneos. La crítica fundamental a estos postulados sobre "las culturas" destaca que las sociedades estudiadas por los antropólogos no son delimitaciones fijas e inmutables, sino que se inscriben en procesos sociales más amplios de un orden mundial (colonialismo, estados nacionales, el capitalismo internacional y las agencias internacionales) y son construidas situacionalmente en lugares y tiempos particulares. Pero, fundamentalmente, nos resulta interesante la perspectiva propuesta por Wright (1998), quien considera la "cultura" como un proceso de construcción de sentido en constante confrontación, negociación y transformación que llevan a cabo los sujetos ubicados en desiguales relaciones de poder.

En relación a nuestro estudio, uno de los mejores ejemplos donde podemos analizar cómo se intenta imponer una definición de la "auténtica diversidad" de los pueblos indígenas articulando la "vieja idea de cultura" con ciertos postulados evolucionistas, es la sección monográfica del Museo denominada "La Sociedad", que analizaremos en detalle más adelante. A su vez, en el Museo de América existen otras cuatro salas monográficas distribuidas alrededor de un claustro, y de recorrido unidireccional.

La primera sala, "El Conocimiento", expone las ideas europeas sobre América y consta de tres espacios. El primero de ellos, titulado "Los instrumentos del conocimiento", muestra fragmentos de cartas y crónicas de las expediciones del "descubrimiento"; ilustraciones y grabados de la época y algunos objetos (vasijas y vestimentas); la reproducción de un Gabinete de Historia Natural del siglo XVIII (con objetos diversos de América, Asia y Oceanía), y una sección de cartografía, donde se exponen diversos mapas y se proyecta un vídeo sobre las rutas del "descubrimiento".[9]

La segunda sala, "La Realidad de América", en el inicio de su recorrido expone una maqueta orográfica de grandes dimensiones que representa la totalidad del continente americano, y una pantalla tríptica donde se proyecta un vídeo acerca de su flora y fauna y sus paisajes. En esta misma sala se encuentra la sección titulada "El hombre" donde en diversas placas se explica el poblamiento de América y su "diversidad étnica". A continuación, se exponen del lado lateral izquierdo una serie de cuadros denominados "Escenas de Colonización" y en la pared lateral derecha una "Serie de 16 escenas de Mestiza-

9 Dentro de las exposiciones permanentes del Museo de América se pueden observar además de las colecciones americanas, objetos pertenecientes a "las culturas" filipina, china y oceánica. Como señala (Fernández Vega, 1965:45) esto parece indicar la continuidad del Museo de América con los ya mencionados proyectos acerca de un Museo de Indias. Esta continuidad expresa además el estrecho vínculo existente entre ambos términos que designaban a las antiguas colonias de ultramar.

je". Estas últimas son las imágenes más recurrentes en las salas del Museo[10]. Seguidamente, se encuentra la sección "Desarrollo cultural de Polo a Polo" donde en sucesivas vitrinas se muestran diversos objetos clasificados por "culturas" de origen.

La tercera sala se denomina "La Sociedad". Es la tercera en el recorrido y la más amplia del museo, en la que se exponen la "diversidad cultural" y los diferentes estadios de desarrollo social de América, a través de las siguientes secciones ordenadas y delineadas como en las etnografías convencionales:

1. Las "Sociedades igualitarias: bandas": en ella se muestran reproducciones a tamaño real de sus viviendas ("La vivienda - La casa de musgo");
2. Las "Sociedades igualitarias: tribus" (que expone la reproducción de un tipi, de una canoa y diversos objetos en vitrinas);
3. Las "Sociedades complejas: las jefaturas" ("La casa del noroeste");
4. Las "Sociedades complejas: Estados" (se muestra mobiliario, obras pictóricas y objetos decorativos de "La vivienda colonial");
5. El "Urbanismo precolombino" (centrándose en los Imperios Inca, Maya y Azteca);
6. La "ciudad colonial";
7. La "Economía de los Estados"; y
8. El "Poder y sus símbolos".

La distribución de esta sala se encuentra impregnada, principalmente, de las tipologías surgidas de la antropología política durante la década de los sesenta y setenta (bandas, tribus, jefaturas, Estados) que sirvieron para dar cuenta, desde una perspectiva eurocéntrica y evolucionista, de las diferencias políticas en las distintas sociedades. La "complejidad" está asociada al imperio Inca, Maya y Azteca, entendidos como los antecedentes del "estado colonial". En este marco, se silencia cualquier referencia a los procesos de independencia y se anulan aspectos contemporáneos de los pueblos indígenas.

10 Estos cuadros corresponden al género pictográfico denominado "Castas", que se desarrolló a lo largo del siglo XVIII en Nueva España y en el Virreinato del Perú. Representaban diferentes grupos familiares que mostraban la diversidad de la sociedad colonial y respondían a los afanes clasificatorios propios del cientifismo del siglo XVIII. En realidad reflejaban la jerarquía racial y socioeconómica, vigente en el periodo colonial, en el que los orígenes étnicos y la apariencia física determinaban la posición, el prestigio y los derechos de la persona (Castro Morales, 1983).

En la actualidad, de forma complementaria, al inicio de la exposición contenida en esta sala se proyectan diversos vídeos que responden al proceso de renovación que está teniendo lugar en el Museo de América, orientado a modernizar la institución y a convertirla en un puente entre Europa y América, a través de su papel en el proceso de "integración" del colectivo inmigrante presente en el territorio. Por ejemplo, por medio del proyecto "Migrar es Cultura" se exponen diversos contenidos audiovisuales que hablan de la diversidad y riqueza generadas por las migraciones, así como de las conexiones de ida y vuelta entre América y España. El Museo promueve además una infinidad de actividades infantiles y familiares, tales como talleres, muestras, visitas guiadas, conciertos, concursos, grupos de lectura y conferencias.

La cuarta sala, "La religión", contiene una maqueta en madera de la Catedral de México, con partes móviles, que el visitante puede accionar pulsando un botón. En esta sala, a través de objetos y de un video, se pretende dar a conocer la diversidad religiosa en América, sus espacios sagrados y algunos de sus ritos funerarios o de fertilidad. Por ejemplo, existe una vitrina dedicada a los "Alucinógenos" y otra donde se muestran "reducciones de cabezas".

La última sala, "La Comunicación", contiene objetos que muestran algunos de los primeros sistemas de comunicación pictórica precolombinos junto a instrumentos musicales, iconografía colonial, atuendos de carnaval y fiestas típicas, así como referencias a la introducción del libro y la imprenta por parte de los europeos en el continente americano. Como ejemplo de las "altas culturas" americanas en época virreinal se exhibe un retrato de sor Juana Inés de la Cruz, junto a una recreación de su celda monacal y una vitrina con las primeras obras impresas en América o de escritores latinoamericanos del siglo XVIII. La sala expone asimismo una serie de cuadros que representan una vez más "Escenas de Mestizaje". La exposición culmina con referencias al papel del castellano en el mundo y referencias a algunos mitos indígenas sobre la creación.

En términos generales, las prácticas expositivas de las distintas salas mencionadas a pesar de estar estructuradas bajo un discurso con matices relativistas, producto de los cambios acaecidos en las últimas décadas, terminan cosificando y naturalizando la pluralidad del continente americano.

3. Fotografías y representaciones sobre las poblaciones indígenas en el Museo de América

Dentro de la sala denominada "La Sociedad" merece especial atención la sección "El ciclo de la vida", formada por objetos variados (vestimenta, adornos, juguetes, dibujos, etc.), asociados a diferentes momentos del ciclo vital: "El nacimiento", "La infancia", "La pubertad", "La madurez y el matrimonio", "La enfermedad", y "La vejez y la muerte". Todas estas fases son descritas en placas explicativas y narradas en términos abstractos. La exposición de los diversos elementos que las conforman se realiza de forma comparativa entre poblaciones indígenas y sociedades occidentales, homogenizando por un lado la variedad inherente a las poblaciones americanas y reproduciendo el discurso de "la otredad" sobre las mismas. Cada fase se explica mediante textos escritos redactados en términos universales, objetos simbólicos y fotografías que tienen por objetivo ejemplificar los elementos más distintivos de cada población. Así por ejemplo, al hacer referencia a "La Infancia" podemos observar fotografías que retratan a infantes indígenas junto a sus madres, una serie de objetos, juguetes e indumentaria de diversas áreas latinoamericanas, junto a la siguiente descripción:

> "La infancia es el momento en que el individuo se halla plenamente identificado con su papel, el cual se va consolidando de acuerdo con un modelo de aprendizaje social o comportamiento. La identidad del niño es el resultado de un proceso según el cual los pequeños son recompensados o castigados selectivamente cuando satisfacen o no una norma de comportamiento conforme su sexo, hecho que les ilustra sobre las funciones o cometidos que seguirán de adultos."

Otro ejemplo significativo es la placa que describe "La Pubertad", definida de la siguiente manera:

> Es el cambio que hace que el ser humano pase de niño a adulto. La pubertad femenina suele coincidir con la aparición de las primeras reglas; la de los chicos con alguna evidencia fisiológica (aparición de vello en el rostro, cambio de voz, etc.). Estas situaciones, existen en todas las culturas, tienden a declinar en importancia e intensidad a medida que las sociedades se hacen más complejas [...].

Los textos citados universalizan las experiencias asociadas a la "infancia" y a la "pubertad". Así no sólo se conceptualizan experiencias vitales diversas con conceptos únicos, sino que se homogenizan las diferencias existentes entre las sociedades. En la misma línea se afirma que los procesos de construcción

y asignación identitaria, la conformación de los géneros y la consecuente atribución de roles se verifica de forma progresiva: de menor a mayor. Se recupera por otro lado el discurso del evolucionismo cultural que distingue entre sociedades primitivas y sociedades complejas, donde las diferencias por fases de edad, género y roles tienen diverso protagonismo.

En la sala "La Sociedad" existen además un total de 22 fotografías que retratan las diversas fases del "Ciclo Vital". En relación a las mismas desconocemos, sin embargo, su primer tiempo o contexto de creación: apenas una de ellas está claramente identificada como una imagen del siglo XX que retrata a un grupo de indígenas Yanomami de Brasil. Al ser cuestionados sobre la titularidad de las imágenes, los responsables del Museo afirman que no existe un archivo fotográfico de las mismas, y que los únicos registros existentes guardan relación con los objetos pertenecientes a las colecciones de la institución. Sostienen asimismo que su elección y exhibición fue determinada por la reapertura del Museo en 1994 y que responde a la disponibilidad de materiales presentes en aquel momento.

A diferencia del primer tiempo fotográfico, es reconocible el segundo tiempo o momento de representación de las fotografías, así como su contexto de exhibición y recepción. La exposición de estos archivos fotográficos en el Museo de América se realiza en vitrinas donde se establece una comparación entre un "nosotros" blanco, europeo, frente a un "otro" indígena, reducido a objeto de conocimiento. Mientras que para el "nosotros"/Occidente se utilizan fotografías recientes y en color, donde sus protagonistas son retratados en posturas activas, para los indígenas se recurre a fotografías anónimas (posiblemente de principios del siglo XX) en blanco y negro, descontextualizadas y en actitud pasiva, existiendo apenas un título descriptivo para cada una de ellas. Debido a estos elementos, las imágenes allí expuestas coinciden con las características de la fotografía antropométrica, nacida de una concepción racial de la antropología en la que se descartaba cualquier indicio de contextualización y en el que se afirmaba un ejercicio de poder del fotógrafo sobre el sujeto retratado.

Fotografías que sirven para ilustrar "La Infancia" dentro del "Ciclo Vital". En las placas informativas puede leerse: "Niños jugando en un parque de Madrid" y "Niños cuidando de sus hermanos menores en la selva".

Fuente: imagen tomada del acervo fotográfico del Museo de América, 09/06/2010.

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.67-84

Fotografías que sirven de ilustración a "La Pubertad" dentro del "Ciclo Vital". Las cuatro imágenes son anónimas y describen en orden cronológico de izquierda a derecha diversas situaciones acompañadas de los siguientes textos: 1) "Niñas católicas celebrando la Primera Comunión. Tras esta ceremonia realizada a partir de los 7 años los niños pasan a ser miembros de la Iglesia", "El carácter de los diferentes ritos de paso explica las distintas manifestaciones culturales y la sociología de las comunidades". 2)"Bar Mitzvah, ceremonia que los muchachos judíos celebran en la sinagoga al cumplir los trece años de edad, y tras la cual pasan a ser adultos"; 3) "Pelea entre bandas callejeras. El ingresar en uno de estos grupos supone un verdadero rito de paso para los integrantes de las también conocidas como tribus urbanas"; 4) "Adolescente indio tras realizar su rito de paso".

Fuente: imagen tomada del acervo fotográfico del Museo de América, 09/06/2010.

Estas imágenes parecerían corresponder así a un proceso mediante el cual desde finales del siglo XIX en la antropología:

> Lo visual ganaba primacía como una manera de organizar la sociedad por tipologías. La manipulación de categorías humanas reforzaba la diferencia de los colonizadores al mismo tiempo que su poder. La fotografía reemplazaba el lugar de los cuerpos de una humanidad ausente. Expuestas en los museos, representaban visualmente, para el público en general, la constatación de la existencia de un estadio intermedio entre la civilización y la vida animal (Sel, 2002:1).

Las fotografías del Museo de América, de forma semejante a las imágenes analizadas por Martínez y Tamagno (2006) en el Archivo Fotográfico del Museo de La Plata, presentan imágenes de cuerpos aislados, desnudos, en actitud pasiva y dócil, remitiendo muchas veces a archivos de carácter policial. Así pues, este estilo fotográfico, propio de la antropología visual de principios del siglo XX y del paradigma positivista, refleja procedimientos de sistematización de los diferentes "tipos humanos"; posibilita detener el tiempo, congelar un instante y presentar los cuerpos en formato reducido para poder manipularlos, observarlos y examinarlos. La fotografía no contextualizada parece ser expresión de "objetividad" y las personas fotografiadas "piezas de museo, disponibles para el análisis pormenorizado y la observación meticulosa del científico" (Martínez y Tamagno, 2006:98).

Por otra parte, constituyen un ejemplo de algunas de las representaciones sociales actuales sobre los indígenas y muestran la persistencia social, aunque transformada, del etnocentrismo prejuicioso y de la inferiorización de la diferencia. Según Alicia Barabás (2000:9) "«indígena» es un concepto resultante de un proceso complejo en permanente construcción", y por ello, resulta pertinente ver qué imaginario está presente en esta y en las construcciones precedentes. Estas fotografías son una transposición a términos actuales del concepto de "bárbaro colonial" constituido en base al imaginario medieval/colonial. Es decir, en ellas se produce una sustitución del bárbaro por el concepto de indígena, sin que por ello las connotaciones de barbarie –como la desnudez- desaparezcan. Dichas fotografías constituyen una cristalización del imaginario racista, en el cual persisten fragmentos significativos del imaginario colonial y de la ideología de la desigualdad, muchas veces racionalizada (en cierta medida en otras salas del museo, como en la primera sala, "El Conocimiento"), pero igualmente activa en la construcción de la alteridad.

Reflexiones finales

Si bien el discurso oficial hace hincapié en la revisión y en la completa transformación de los criterios que guían las exposiciones presentes en el Museo de América, llegando incluso a afirmar su carácter relativista, nuestro análisis pone en evidencia las incoherencias discursivas que contiene, así como la atemporalidad con la que se aborda a las poblaciones indígenas y la continuidad del imaginario colonial español.

El Museo de América reproduce un discurso colonial que puede ser leído e interpretado a través de los objetos y las imágenes expuestas, así como mediante

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.67-84

el análisis de los criterios de su exhibición. Los diversos elementos representados en la institución resaltan la importancia del "descubrimiento" y la colonización española para América, deteniéndose en la creación de los Estados coloniales, y soslayando de consecuencia las posteriores historias nacionales, así como la complejidad de las actuales sociedades latinoamericanas. Se desconocen asimismo los procesos de expolio y apropiación indebida que han dado origen a una buena parte de las actuales colecciones contenidas en el Museo. Por ello, más que exponer la diversidad de América, su historia y características, la institución sirve para resaltar el papel de España en el mundo y su misión civilizadora en el continente americano. En línea con la ideología y los elementos fundacionales que posibilitaron su creación, el Museo celebra y justifica la colonización de América legitimándose en el atraso cultural y organizativo de sus pueblos, a la vez que resalta las transformaciones económicas, culturales y políticas que el continente experimentó tras la conquista.

En lo que atañe a las representaciones sobre las poblaciones indígenas, el Museo si, por un lado, homogeniza sus diferencias, por otro, los objetiva y diferencia en relación a Occidente, colocándolos desde una perspectiva neoevolucionista en una categoría inferior. Este aspecto se evidencia particularmente en la descripción que se realiza de su historia y sus características. Se homogenizan así las particularidades presentes en cada una de estas poblaciones y se resalta especialmente su pasado, obviando la complejidad que les caracteriza en nuestros días. De forma semejante, en la exposición de fotografías recientes contenida en la tercera sala de la institución, donde a la vez que se retrata a personas occidentales con imágenes relativamente actuales, en actitudes activas y en formato a color, las poblaciones indígenas se exponen en actitudes pasivas, descontextualizadas, con fotografías de mediados del siglo pasado y en formato blanco y negro. Se resaltan en este sentido sus diferencias frente a Occidente y se evidencian aquellos aspectos que como la desnudez los posicionan en un estadio inferior y los ubican fuera de la modernidad occidental.

Bibliografía

Barabás, A. (2000). "La Construcción del indio como bárbaro: de la etnografía al indigenismo", *Alteridades*, Vol. 10. Nº 19: 9-20.

Barradas, C. (2009). "Poder ver, poder saber. A fotografia nos meandros do colonialismo e pós-colonialismo". *Arquivos da Memória. Antropologia, Arte e Imagen,* nº 5-6: 72-92.

Cabello Carro, P. (1994) "De las antiguas colecciones americanas al actual Museo de América", *ANABAD*, Tomo 44, Nº 4: 177-202.

Castro Gómez, S. y Mendieta E. (Coord.) (1998). *Teorías sin Disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. México: University of San Francisco-Porrúa.

Castro Morales, E. (1983). "Los cuadros de Castas de la Nueva España", *Jahrbuch für Geschichte von Staat, Wirtschaft, und Gesellschaft Lateinamerikas, 20*. (Köln, Böehlau, Verlag): 671-690. Traducción del Institute of Latin American Studies. University of London.

Clifford, J. (2001). *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa.

Coronil, F. (2000). "Naturaleza del Poscolonialismo: del eurocentrismo al globocentrismo". En E. Lander (comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, pp. 87-111.

Fabian, J. (1983). *Time and the Other: How anthropology makes its object*. New York: Columbia University Press.

Frosh, P. (2001). "The public eye and the citizen-voyeur: photography as a performance of power", *Social Semiotics*, vol. 11, nº1: 43-59.

Geertz, C. (2002). *Reflexiones Antropológicas sobre temas filosóficos*. Barcelona: Paidós.

González, Cuevas P. (2011). "Ramiro de Maeztu: las Américas". En A. Cañellas (coord.) *América y la Hispanidad. Historia de un fenómeno cultural*. Pamplona: Eunsa. Ediciones Universidad de Navarra.

Gómez Escalonilla, L. (1992). *Imperio de papel. Acción cultural y política exterior durante el primer franquismo*. Madrid: CSIC.

Jiménez Villalba, F. (1994). "Estudio de los criterios de acopio, clasificación y catalogación de los materiales arqueológicos del Museo de Madrid", *ANABAD*, Tomo 44, Nº 4: 203-214.

Kossoy, B. (2001). "Los tiempos de la fotografía", *Alquimia*, Sistema Nacional de Fototecas, año 5, Nº 13: 41-45.

Lander, E. (comp.) (2000). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. Perspectivas Latinoamericanas. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

Larrea, J. (1960). *Crónica Incaica*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

Lepe Lira, L. (2008). "Discurso y comunicación en los museos de Querétaro. Una propuesta de análisis sobre sus prácticas discursivas", *Cuicuilco*, Vol. 15, Nº 43: 81-109.

Martínez de la Torre C., Cabello Carro, P. (1997). *Museo de América*. Madrid. Madrid: Ibercaja.

Martínez, A. y Tamagno, L. (2006). "La naturalización de la violencia. Un análisis de las fotografías antropométricas de principios de siglo XX", *Cuadernos de Antropología Social*, 24: 93-112.

Mignolo W. (2001). "Introducción". En W. Mignolo (comp.) *Capitalismo y Geopolítica del Conocimiento. El Eurocentrismo y la filosofía de la Liberación en el debate intelectual contemporáneo*. Buenos Aires: Signo/Duke University: 9-53.

____ (1998). "Posoccidentalismo: el argumento desde América Latina". En S. Castro Gómez y Mendieta E. (coords.). *Teorías sin Disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. México: University of San Francisco-Porrúa: 31-58.

Museo de América (1944). *Guía de su instalación provisional*. Madrid: Ed.Blass. S. A.

Pratt, M. (2010). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. México: Fondo de Cultura Económica.

Quijano, A. (2000a). "Colonialidad del poder y clasificación social" *Journal of World-Systems Research*, VI, 2: 342-386.

____ (2000b). "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina". En E. Lander, (comp). *Colonialidad del Saber, Eurocentrismo y Ciencias Sociales*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales: 201-246.

____ (2000c). "¡Qué tal raza!", *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, N° 1: 37-45.

____ (1991). "Colonialidad y modernidad/racionalidad", *Perú Indígena*, Vol. 13, Nº 29: 11-20.

Sel, S. (2002). "Teoría crítica en antropología visual", *Revista Chilena de Antropología* Visual, Nº 2: 1-8.

Trouillot, M. (1991). *"Anthropology and the Savage Slot: The Poetics and politics of Otherness".* En R. Fox (ed.) *Recapturing Anthropology. Working in the Presents.* Santa Fe School of American Research: 17-44.

Walsh, C. (2008). "Interculturalidad, plurinacionalidad y decolonialidad: las insurgencias político-epistémicas de refundar el Estado", *Tabula Rasa*, Nº 9: 131-152.

Wright, S. (1998). "La politización de la cultura", *Anthropolgy Today*, vol. 14, Nº 1: 7-15.

Los gabientes de curiosidades en el Renacimiento y el renacimiento de los gabientes de curiosidades hoy en día

Katharina Kepplinger

katharina.kepplinger@gmail.com

Antropóloga Social y Cultural de la Universidad de Viena y MA en Estudios Avanzados de Museos y Patrimonio Histórico Artístico de la universidad Complutense de Madrid. Ha trabajado en el Museo Etnológico de Viena y actualmente es asistente científica en el Museo Etnológico de Berlín en el Departmento de América del Sur. Está desarrollando un PhD en Historia del Arte y de las Imágenes en la Universidad de Humboldt de Berlín, sindo su foco de investigación las Cámeras de Arte y Maravillas.

Resumen

Diversas revistas están anunciando "el renacimiento de las Cámeras de Artes y Maravillas". Más y más coleccionistas contemporáneos se dedican a los objetos de las antiguas Cámaras y también los artistas se encargan de deste tema. ¿Pero por qué? ¿Ayudan las antiguas cámaras a entender mejor el presente? Quizás. El concepto flexible de *Cámaras de Artes y Maravillas* lo hace possible al hacer referencia a temas y problemas actuales. El artículo trata de las *Cámaras de Artes y Maravillas* antiguas con un enfoque especial en Berlín y Viena, pero también en las nuevas colecciones institucionales y privadas y en los artistas que están usando el concepto de las cámaras de artes y maravillas.

Palabras clave: Cámeras de Artes y Maravillas, Renacimiento, Arte y Etnología, Colecciones contemporáneos

Abstract

Several magazines are heralding "the rebirth of the Chambers of Arts and Wonders". More and more contemporary collectors are engaged with the ancient objects of the cabinets and also the artists are talking about this topic. But why? Do the old cameras help to understand better the present? Perhaps. The flexible concept of the *Chambers of Arts and Wonders* makes possible to refer to current issues and pro-

BAUKARA
ARTÍCULO
Katharina
Kepplinger

blems. The article deals with the old Chambers of Arts and Wonders with a special focus on Berlin and Vienna, but also on the new institutional and private collections as well as artists who are using this concept.

Keywords: Chambers of Arts and Wonders, Renaissance, Art and Ethnology, Contemporary Collectors.

Introducción

Estaban los representantes seculares de Dios en la tierra. Su poder, su influencia, su prestigio y su orgullo eran sustentados por medio de sus colecciones: en las *Cámaras de Arte y maravillas* querían reconstruir la creación. Tenían un modelo prominente: Noé, que podía recrear en su arca todas las plantas, animales y humanos. Se estableció así la colección "perfecta": un reflejo de la creación de Dios.

Reyes, emperadores, príncipes, y después también ricos ciudadanos, querían emular a Noé. *Cámaras de Arte y de Maravillas*, *Gabinetes* o *Studiolos* se podían encontrar en el siglo XVI, con el florecimiento de estás colecciones por toda Europa. Para las colecciones etnográficas - hoy muchas veces fragmentadas– este periodo es muy importante: por el descubrimiento y la conquista de América se había ampliado el mundo y esto implicaba, también, tener que ampliar las colecciones con los objetos del Nuevo Mundo. En especial, en las colecciones reales de Italia y Europa Central aparecieron objetos etnográficos del nuevo continente con mucha mayor contundencia.

Para ilustrar la relación entre las cámaras de arte y maravillas y el coleccionismo de objetos etnográficos, quiero nombrar tres colecciones etnográficas que tienen su origen en una cámara de artes y maravillas. 1. La colección del *Ethnolgisches Museum* en Berlín tiene su origen en la *Königlich Preußischen "Kunstkammer"*. Esta "*Kunstkammer*" existió como departamento desde el siglo XIX aunque ya no tenía las características de una *Kunstkammer*[1]. 2. La colección más antigua del *Weltmuseum (Museum für Völkerkunde)* de Viena proviene de la colección del castillo *Ambras*. Esta colección está aún vigente como prototipo de una cámara de arte y de maravillas. Muchos de los objetos se han guardado hasta hoy en día en diferentes museos de Viena. 2. Los objetos etnográficos que están actualmente en el *Museo de América* de Madrid

1 Las características de una *Kunstkammer* o *Kunst- y Wunderkammern* voy a explicarlas más en detalle en el próximo capítulo.

tienen su origen en el *Real Gabinete de Historia Natural*, que fue creado en el siglo XVIII. Aunque hubo cámaras de arte y maravillas más antiguas en España, una reconstrucción sería muy difícil por la falta de información (Checa & Morán, 1985: 41).

1.1 Definición de Términos

Para empezar se tiene primero que concretar el término de *Cámaras de arte y maravillas* (*Kunst- und Wunderkammer*). Las posibilidades del uso de los términos usados está referenciada y documentada por Pearce (1994: 109). En el área lingüística alemana los términos *Kammer* (cámera) con los adjetivos *Wunder* (maravilla), *Schatz* (tesoro) o *Kunst* (arte) eran los más usados. En Italia se usaron las palabras *studio*, *studiolo*, *galleria* y también *museo*. En inglés el término era *cabinet* (gabinete), al igual que en español. Pero estas especificidades no ayudan a definir los términos.Su problemática definición no es un hecho nuevo. Ya Jakob Marperger [¿?][2] se veía obligado en el año 1704 - tanto como Neickel (1727: 2-8) veinte años más tarde - a introducir un capítulo en su obra [6] *Las cámaras abiertas de curiosidades y naturalias* que se llama [7] *De los términos usados para las cámaras de curiosidades* (Marperger [¿?], 1704: 15-18).

Para explicar los términos cronológicamente empezaré con los *studiolos* italianos. Ahí encontramos el inicio de las colecciones universales, siendo representativas las colecciones de los Médici en Florencia. Arquitectónica y conceptualmente hay diferencias frente a las *Kunstkammern* o *Kunst-* y *Wunderkammern* en Europa Central. Los *studiolos* eran lugares de recreo en las habitaciones privadas de la realeza, aunque la composición de los objetos era similar a las *Cámaras de arte y maravillas*. En Italia estas colecciones servían no tanto para lograr prestigio, sino, sobre todo, para el estudio. A sur de los Alpes se da un acercamiento a las *Kunstkammern* del norte con Francesco de Médici (1541-1587). Por estas diferencias en muchos estudios sobre *Cámaras de arte y maravillas* hay una distinción geográfica entre el sur (Italia) y el norte (Austria, Alemania del Sur y República Checa) de los Alpes.

El término *Kunst- y Wunderkammer* en Europa Central se puede atribuir a Schlosser (1908) si bien existen usos anteriores. Pero a partir de su obra *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*, que influencia hasta hoy la historia del coleccionismo y la historia del arte, se estableció esta noción. Aún así permanecen dos dificultades.La primera es que términos como *Kunstkam-*

2 La obra no tiene autor, pero sin embargo el economista e iniciador de la economía política en Alemania, Paul Jakob Marperger (1656-1730) vale como autor.

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.85-106

mer o *Wunderkammer* (también *Kuriositätenkabinett* o *Raritätenkabinett*), ya en su florecimiento para el siglo XVI y XVII, eran usados como sinónimos sin analizar en concreto su sentido, como por ejemplo, el hecho de que en el área germano parlante el término *Kunstkammer* no sólo se refiriera a arte sino a diferentes objetos en las colecciones. La segunda dificultad es que los términos persistieron una vez superadoel siglo XVII, aunque las colecciones ya habían perdido las características de *Kunstkammern* o *Wunderkammern*.[3]

El término *Cabinete* o *Gabinete* se usaba en España y en Inglaterra. En sus colecciones se podían encontrar los mismos objetos que en las *Kunst-* y *Wunderkammern*. Pero hay que mencionar el tardío desarrollo en estos países de este tipo de colecciones. En España el coleccionismo se enfocó durante mucho tiempo en objetos religiosos (Checa & Morán, 1985: 40; Neickel, 1727: 70). En Inglaterra, a su vez, se hicieron viajes turísticos y científicos pero muy tardíamente, razón que también explica porque empezaron con retraso a asemejar su coleccionismo con el de otros países y a establecer colecciones universales al estilo de las *Cámaras de Arte y maravillas* (MacGregor, 2007: 29).

En este artículo usaré el término general de *Kunst- y Wunderkammer* o *Cámara de arte y maravillas* cuando me refiero a las colecciones en el Renacimiento tardío.

1.2 Estado de la cuestión

El punto de partida para los estudios científicos de las *Cámaras de arte y maravillas* en el último siglo es Schlosser (1908) con su libro, ya mencionado, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*. Pero en los últimos años del siglo XX empezó el boom de investigaciones y proyectos de exposiciones con referencia a la historia del coleccionismo en general y en especial las *Cámaras de arte y maravillas*.

En los museos etnológicos, la investigación de la historia de sus colecciones es una acción necesaria después de las críticas emergidas del discurso postcolonial. Como instituciones, tienen el deber deexplicar el origen de sus colecciones. La historia de los objetos, tanto en relación con su producción como con su historia, como objeto de coleccionismo (Griorowicz, 1987: 101), ha determinando la connotación que les damos hoy en día. Por esto, es in-

3 Ejemplos famosos son la *Kunstkammer* de Berlín, que existía como departamento del *Königliches Museum* hasta el siglo XIX. La *Kunstkammer* de Kopenhagen que existía hasta 1825. La *Kunstkammer* del *Kunsthistorisches Museum* en Viena, que es nombrada desde los años 1990 nuevamente como *Kunstkammer*, antes se llamaba *Colección de artes industrial* y *Colección de plástica y artesanía*. La "*Kunstkammer*" de Viena fue inaugurada nuevamente en 2013.

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.85-106

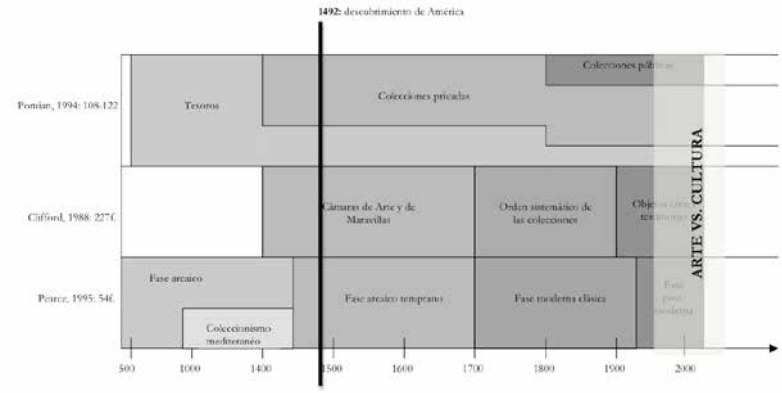
evitable relacionar las colecciones con su contexto histórico y verlas como producto de individuos bajo la influencia de las tendencias coleccionistas de una época.

El tema *Cámaras de artes y maravillas* también está en el día a diá del campo del arte contemporáneo. Cada vez más artistas y coleccionistas se dedican a este tema. En razón del principio de oferta y demanda, también hay nuevos mercados de arte que están especializados en el Renacimiento. Pero hay diferentes tendencias con respectos al renacimiento de las cámaras de artes y maravillas.

Daré, a continuación, una visión general sobre las cámaras de artes y maravillas y la historia del coleccionismo. Me refiero en las siguientes secciones a las colecciones de Viena, Madrid y Berlín, tres colecciones que pertenecieron a cámaras de artes y maravillas, pero cada una con un carácter diferente. El enfoque de la discusión son las funciones que tenían entonces y que tienen ahora las cámaras de artes y maravillas.

2. Colecciones y coleccionistas: visión general y perspectivas

El deseo de coleccionar siempre ha existido: lo hay tanto en la historia particular de un solo ser humano como en la historia de la humanidad. Coleccionar es una actividad subjetiva y siempre está relacionada con los individuos y sus motivaciones. Ya sea por locura, negocios, aventura, excesivo dinero, gusto o como parte de ser empleado en un museo, la afición personal y los intereses siempre tienen un papel fundamental.



Si estamos mirando diferentes colecciones en diversas épocas, podemos identificar variadas tendencias que nos permiten establecer algunas fases del coleccionismo. Los autores usan múltiples términos para definirlas, pero están de acuerdo en la existencia de etapas, sintetizadas en el siguiente cuadro:

Gráfica 1: Fases del coleccionismo en comparación, Gráfica: K.K.

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.85-106

Susan M. Pearce (1995) propone entre cuatro y cinco fases. La fase arcaica está definida por una relación de posesión entre hombre y objeto, como los ajuares funerarios, las ofrendas y las reliquias. (Pearce, 1995: 58f.), objetos especiales que también tenían la función de establecer relaciones entre seres humanos, y entre el mundo terreno y divino (Pearce, 1995: 57-78f.) Se trata de un coleccionismo puramente emocional. Krzyszof Pomian (1994: 107) menciona el ajuar funerario y objetos similares como los antecedentes de colecciones y también su relación con el término tesoro (1994: 108f.). Esta fase consiste en la acumulación de objetos peculiares, sin un eje articulador que los defina como "colección".

Es importante mencionar que desde el siglo XV hay una diferencia ente el sur y el norte de la geografía europea. (Schlosser, 1987: 201; Pearce, 1995: 87-108; MacGregor, 1994: 65f.) En Grecia e Italia, habían iniciado con más prontitud los procesos coleccionistas. En la sociedad clásica griega, y también en la romana, había acumulación de objetos en los templos. Por contar con una tradición más sólida, se habían conformado colecciones que ya se podían diferenciar de los tesoros y colecciones arcaicas.

Los antecedentes clásicos y modelos de las *Kunst- y Wunderkammern* del Renacimiento tardío o de la temprana fase moderna son los *Studiolos* italianos. El más famoso es el de Cosimo de Médici (1389-1464) (Grote, 1994: 210). Con estos, y con la aparición un poco más tarde al norte de los Alpes de las *Cámaras de artes y maravillas*, empezó una importante fase para la antropología cultural y social: desde este momento hay más objetos etnológicos en las colecciones. Empezó una verdadera manía de coleccionar, que estaba provocada por el afán y fin de representar a todo el mundo en las colecciones.

La intención, como se dijo al comienzo del texto, era reconstruir el arca de Noé, representando el mundo en una cámara o, cómo muchas veces ha sido mencionado, llevar el macrocosmos al microcosmos (Pomian, 1994: 113; Bujok, 2004: 45). Las *Cámaras de artes y maravillas* del Renacimiento tardío tenían todo tipo de objetos: *naturalia*, objetos etnográficos, instrumentos científicos, pintura, libros, monedas, objetos de arte y algunos conmemorativos de personajes ilustres(Bujok, 2004: 57). La regla general de ese coleccionismo fue: mientras más raro sea el objeto, mejor. En las cámaras se ordenaron los objetos por *Naturalia* y *Artificialia* – los objetos naturales y los que eran hechos por el hombre - y según el material (Pearce, 1992: 97). Las *Cámaras de artes y maravilla*s fueron propiedad privada hasta los años finales del siglo XVIII y por esto los propietarios también podían decidir quién tenía el privilegio de ver la colección.

Las características más importantes de una *Kunst- y Wunderkammer* son entonces las siguientes: 1. La gran variedad de objetos contenidos; 2. la pre-

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.85-106

tensión universal de mostrar el mundo en una cámara; 3. la separación entre *Naturalia* y *Artificialia*; 4. el acceso restringido; 5. el prestigio y la exigencia del poder que estaba justificado por la colección; y 6. la propiedad privada hasta los finales del siglo XVIII.

La gran diferencia con los objetos y colecciones consideradas como tesoros (de la iglesia y de los príncipes), que todavía seguían existiendo, es la amplitud y la importancia de los objetos. En los tesoros, los objetos individuales tenían una importancia privilegiada, pero en las *Cámaras de artes y maravillas* los objetos valían como conjunto en la creación de una obra, de una "colección". No sólo los objetos individuales eran de prestigio, sino la colección por sí misma (Pomian, 1994: 111). Son valiosos testimonios de esto los inventarios realizados en el renacimiento tardío (MacGregor, 2007: 60).

La separación entre objetos hechos por la naturaleza y por la mano humana no correspondía a la variedad de los objetos clasificados y obtenidos en los comienzos del siglo XVIII. En consecuencia, fue necesario crear nuevas categorías para ordenar la colección. Esta tendencia va de la mano con la aparición de diferentes disciplinas en la ciencia y con las grandes expediciones científicas (Pomian, 1994: 115). Ya no se estaba coleccionando lo raro y lo curioso, sino la regla. No intentaban mostrar el mundo en lo pequeño, sino explicarlo.

> Lejos del nuevo horizonte intelectual han quedado los gabinetes y las Wunderkammern manieristas, que habían centrado su atención sobre la elección de objetos misteriosos, extraordinarios, caprichosos. Lo que atrae a esas nuevas generaciones de coleccionistas son las actividades 'normales' de la naturaleza, la búsqueda de sus leyes, no de sus extravagancias (Bolaños, 2008: 132).

En el conglomerado de las cámaras de artes y maravillas se hicieron especializaciones y diferenciaciones: las pinturas fueron llevadas a otros espacios al igual que los objetos de la naturaleza que ahora eran clasificados siguiendo el método de ordenamiento taxonómico de Carl Linné (1707-1778) (MacGregor, 2007: 238). Dentro de las *Kunst- y Wunderkammern* quedó, entonces, lo que habían buscado un siglo antes: anormalidades, rarezas y curiosidades, entre los cuales se encontraban los objetos etnográficos que formaban parte de estas categorías (Bujok, 2004: 62)[4].

Con el siglo XIX empezó la fundación masiva de museos. Los museos poco a poco se abrieron al público y esto también desencadenó cambios en la presentación de los objetos. Las colecciones etnográficas no fueron una excepción,

4 Sería más correcto hablar de *Wunderkammer* en vez de *Kunstkammer*, pero algunas colecciones siguieron con su nombre. Ejemplos son la "*Kunstkammer*" de Berlín y la de Copenhague.

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.85-106

aunque su emancipación en instituciones diferenciadas tardaría un poco más que las colecciones de historia natural o de arte. El *Museum für Völkerkunde* en Berlín fue el primero en ser fundado, en 1873, bajo la dirección de Adolf Bastian. Otros museos etnográficos lo siguieron después en los primeros años del siglo XX (Feest, 1984: 91 & 93). El *Museum für Völkerkunde (*hoy *Weltmuseum),* en Viena, por ejemplo, se fundó en 1928 y las colecciones etnográficas de Madrid recibieron un lugar independiente aun más tarde con el *Museo de América* en 1941.

En términos generales se puede decir que en el siglo XIX, y sobre todo en el siglo XX, los objetos no sólo fueron vistos como artefactos, sino podían hablar por sí mismos. Los objetos se tenían que adscribir a un contexto y, además, debían poder explicarse a un público amplio y no especializado. Estas formas de presentación de las colecciones también se deben ver en su contexto histórico: desde el siglo XIX hasta la mitad del siglo XX, la corriente más importante fue el evolucionismo, que contó con grandes devotos que explicaron las colecciones etnográficas como si fuesen cadenas: como si el fusil tuviera su origen en el hacha y señalando sus respectivos eslabones intermedios. Desde la segunda mitad del siglo XX, los objetos han sido vistos como "testimonios", secuestrados de su contexto cultural y unidos a un contexto dentro del museo (Clifford, 1988: 227f.). Los objetes están representando las relaciones entre humanos (sean culturales o históricas).

> In the mid-nineteenth century pre-Columbian or tribal objects were grotesques or antiquities. By 1920 they were cultural witnesses and aesthetic masterpieces. Since then a controlled migration has occurred between these two institutionalized domains. The boundaries of art and science, the aesthetic and the anthropological, are not permanently fixed (Clifford, 1988: 228).

Con la fundación de nuevas instituciones para cada tipo de colección, el futuro de los museos etnológicos se proyectó individualmente. Pero ya la cita de Clifford (1988) muestra que para los finales del siglo XX, y en los inicios del siglo XXI, se abría una nueva época en relación con los museos etnológicos.

Los puntos de contactos entre los conceptos de los coleccionismos etnológico y artístico también se manifestaron institucionalmente. Se puede observar que en comparación con el siglo XVII, y sobre todo con el XVIII, en los que había una separación y especialización de colecciones, actualmente tenemos una tendencia opuesta: los diferentes tipos de colecciones se están aproximando.

Una tendencia ya mencionada es la fusión de antropología cultural y arte: exposiciones etnológicas en museos de arte, exposiciones de arte en museos

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.85-106

etnológicos, la incorporación de un museo antropológico en un complejo de museos histórico-artísticomás grande, la presentación de objetos etnográficos a la manera de los museos de arte, la aproximación geográfica de museos etnológicos a museos de arte... Así mismo, otra tendencia es la fusión entre museos de objetos europeos con museos de objetos no-europeos para crear un museo que no tiene la separación geográfica entre Europa y el resto del mundo, un concepto que tiende hacia un museo de la cultura (Feest, 2005: 12). Son desarrollos que también están fundamentados históricamente. Mientras que en Europa hay una aproximación hacia el arte (Kamel, 2007: 270) -como es el caso desde la fundación de museos independientes de arte- en la región anglosajona ha habido un enfoque más hacia la ciencia.

> La tradición anglosajona cimienta su idiosincrasia en unas colecciones preferentemente científicas a las que se les busca una dimensión utilitaria, práctica. Esas colecciones son un medio para lograr algo (la educación del individuo, el progreso del comercio, de la comunidad, del país), pudiendo decir que dan lugar a museos verbales, concebidos para la acción. La tradición mediterránea, en cambio, opera con colecciones eminentemente artísticas cuya finalidad es el deleite y el prestigio (Gómez Martínez, 2006: 13).

Como muestran los proyectos en relación con los museos, hay una tendencia clara hacia la transformación de museos etnológicos a museos de arte no-europeos. Para saber si se puede llegar a imponer el concepto de "museo de culturas", habrá que esperar. Son tendencias que también tienen una relación con las estrategias del coleccionismo. Si los museos se inclinan por el arte, van a coleccionar más objetos que pueden ser vinculados con el arte o que ya están preconcebidos como tal. El coleccionismo de objetos puramente culturales, que no parecen ser "dignos" de llamarse arte, pasaría entonces a un segundo lugar.

2.1 El Poder de la ciencia y la ciencia como poder: funciones de las colecciones etnográficas

Colón amplió el "mundo europeo" geográficamente y Carlos V[5] simbólicamente. El nuevo orden del mundo que impuso el "descubrimiento" de América se mostró en las cámaras de artes y maravillas. Las funciones de las colecciones etnográficas cambiaron durante el tiempo, pero con una constante en la historia: siempre han estado, y están hasta hoy, bajo el servicio de las estructuras políticas. Con las colecciones y su exposición se hace política.

5 Según la leyenda, Hércules marcó el fin del mundo en Gibraltar con dos pilares. Después del descubrimiento del Nuevo Mundo esto no podía valer. Por esto Carlos V tomó la imagen de los dos pilares y trasladó el fin del mundo a América.

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.85-106

2.1.1. Curiosidades y Objetos de Intercambio: Royal Networking

En los años posteriores al "descubrimiento" de América el Nuevo Mundo debía ser explicado. Para ellos, fueron usados sistemas mediáticos que tenían su base en el sistema de valores católicos (Shelton, 1994: 190). Había objetos etnográficos de África y Asia antes del descubrimiento, pero la cumbre del coleccionismo de objetos etnográficos se dio después de 1492 (Feest, 1995: 337). Desde el comienzo de la exploración del nuevo continente llegaron objetos de América a Europa. Colón, incluso, "ilustró" sus descripciones con habitantes de América.

Los habitantes –al igual que los objetos– del Nuevo Mundo se convirtieron por connotaciones eurocéntricas en instrumentos del poder del Viejo Mundo. Principalmente había dos líneas de argumentación en estos usos. Por un lado, la idea de los nobles salvajes, que se podían dirigir a un buen camino por medio del exitoso adoctrinamiento de la fe cristiana; por otro lado, la imagen de los caníbales bárbaros -más cerca de los animales que de los humanos- que justificaban la cruel actitud de los conquistadores frente a la población indígena de América. Ambas connotaciones tenían un denominador común: legitimaban de una u otra manera la presencia de los europeos en América.

La demanda de explicaciones no fue tan grande para los objetos como para los humanos. A los objetos se podía disfrutar sin explicarlos (Elliott, 1976: 19). Algunos tipos de objetos –sobre todo las armas, mosaicos de jade y de plumas (Bujok, 2004: 71) y papagayos (Pieper, 2004: 245-271)– causaron una ola de entusiasmo en Europa y se fueron incorporando en las grandes colecciones principescas.

Como primera colección de objetos americanos se mencionan los que Hernán Cortés (1485–1547) envió a Carlos V. Estos fueron expuestos en 1520 en Toledo, luego en Valladolid y posteriormente en Bruselas. La estimación y la admiración de los productos de América se aprecia en los comentarios de Albrecht Duero, quien los vio en Bruselas (Shelton, 1994: 194).

Por la moda de las *Cámaras de artes y maravillas* en el siglo XV, los objetos etnográficos se convirtieron en objetos de intercambio, de regalo y de colecciones. Saber es poder, tanto en la actualidad como en el pasado. También las cortes sabían usar sus recursos, dentro de estos el saber, para defender y ampliar sus posiciones de poder. La pasión coleccionista de los príncipes era una buena ocasión para establecer, cuidar y ampliar las relaciones diplomáticasy también para crear relaciones de deuda, que se podían utilizar cuando fueran necesarias.

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.85-106

Por su papel como colonizadores en América, España y Portugal formaban la puerta a Europa de los objetos etnológicos. Aunque contaban con una gran popularidad, no hay más que aproximadamente 300, de los miles que llegaron antes del siglo XVIII a Europa. (Feest, 1993: 2).De los centenares de objetos que desde México llagaron a España en los primeros años, sólo se pueden identificar dos con certeza (Feest, 1995: 334). En comparación con el resto de Europa, y sobre todo con Italia, España presenta algunas diferencias (Feest, 1992: 43) porque no hay colecciones del nuevo continente en la madre patria. Esta ausencia tiene varias razones. En primera instancia, por causas que valen para toda Europa: los objetos etnológicos eran muy frágiles y necesitaban un cuidado especial para conservarse; algunos de los objetos sólo fueron coleccionados por su valor material y no por su apariencia física o por su origen lo que llevó a que algunos de ellos, como los de oro y plata, fueran fundidos y procesados de manera diferente; guerras e incendios que destruyeron muchas colecciones; las colecciones se dispersaron y se perdieron y poco interés personal de los coleccionistas en los objetos etnográficos (Feest, 1995: 334). En segunda instancia, hay que mencionar también las razones específicas para España: la Iglesia Católica tenía una influencia muy grande en España y en sus monarcas, influencia que se incrementó con los descendientes de Carlos V como el caso de Felipe II quien se mostraba *"jealous of the purity of the Christian faith at home and anxious for it in Mexico, could not tolerate paganism in art any more than religion"* (Roberston, 1976: 491); España no tenía motivo para crear grandes colecciones y mostrarlas a un público. Sabemos los comentarios elogiosos que causaron los objetos etnológicos en Bruselas. Estos objetos estuvieron previamente en Toledo y en Valladolid, y se puede asumir que estaban siendo vistos con tanta admiración por su rareza, curiosidad y valor artístico, como en el norte - quizás aún más por tratarse de colecciones de sus propias colonias (Elliott, 1976: 21). Esta homologación benevolente hacia las culturas autóctonas en el Nuevo Mundo no la podía admitir la Iglesia Católica porque con la imagen del bárbaro caníbal ateo se podía legitimar más fácilmente la cruel actitud de los conquistadores (Bujok, 2004: 144).

Por este motivo, los estamentos poderosos de España usaron los objetos más al norte de los Pirineos que en su propio territorio. Por medio de los objetos del Nuevo Mundo podían demostrar su poder, fundamentando su derecho de propiedad en las tierras descubiertas en ultramar y confirmar su posición dominante en Europa (Pieper, 2000: 70). Para ello siguieron dos estrategias: por un lado, la demostración pública de los objetos, por ejemplo en Bruselas, y por otro lado una política de negocio, de intercambio y de regalos con otras cortes de Europa.

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.85-106

La red más grande se estableció entre España y las tierras gobernados por los Habsburgos. También la corte en Múnich, gobernada por los Wittelsbacher, tenía excelentes relaciones con España. El intercambio de objetos funcionó por medio de diplomáticos que estaban buscando objetos exóticos para sus países quienes eran, también, los responsables del transporte. Muchos de estos se pueden considerar como los primeros agentes de arte, como Anton Meyting para la corte de Albrecht V en Múnich, el embajador Adam von Dietrichstein para Maximiliano II, y Hans Khevenhüller para Rudolf II en Viena y Fernando II en Innsbruck. Khevenhüller tuvo un papel importante en el intercambio de objetos etnográficos dentro de Europa (Pérez de Tudela & Gschwend, 2001: 8f.). Aunque los contactos de la línea española a la línea austríaca de los Habsburgos fueran buenos, muchos objetos llegaron al norte desde Italia (Heikamp, 1982: 127). Muchos objetos mexicanos primero estuvieron en colecciones italianas, como la de los Médici, hasta que siguieron su camino hacia el norte, en parte por las formidables relaciones entre los Médici, los Habsburgo y los Wittelsbacher.

Los objetos etnológicos eran curiosos y raros: su contemplación era interesante, por lo que fueron coleccionados y expuestos sin información. De esto dan testimonio los inventarios que causan confusión incluso hoy en día. Por ejemplo, no diferenciaron entre India y el continente americano, o simplemente no sabían de dónde provienen los objetos (Feest, 1992: 45). Así, por ejemplo, se puede ver en la presentación de América de Jan van Kessel, una armadura de los Samurái. Esta armadura estuvo en Bruselas en 1794 y está hoy en la colección de Ambras (Schleicher, 1979: 38). Otra prueba de la popularidad, pero también de la ostentación no reflexionada, fueron las fiestas reales. En estas ocasiones se usaron ropas, joyas y otros objetos no europeos para disfrazarse (Bujok, 2004: 146-160).

Entre España, Italia y Austria hubo un intercambio directo de objetos e información. Pero esto no estaba en vigor en Prusia, para la que los objetos etnográficos venían del puerto de Ámsterdam. El interés general no estaba enfocado en el Nuevo Mundo sino en Asia. Así, el príncipe electo Friedrich Wilhelm mandó, en la segunda mitad del siglo XVII, al mayor Chrisitan Poleman a Batavia -hoy llamado Jakarta en Indonesia- para coleccionar objetos etnográficos (Ledebur, 1831: 13f.). También Pieper menciona -en relación con la cadena de información hacia el norte- que había un silencio extraño en el norte con la noticia de las nuevas tierras en el oeste. En Núremberg, por ejemplo, no sabían del "nuevo camino a India" aún cuatro meses después del regreso de Colón, algo que se puede explicar por la proximidad tradicional del norte de Europa con la corte portuguesa (Pieper, 2004: 83-86). Esto cambió en el siglo XVIII cuándo se empezó a dar un mayor interés en el norte de Europa hacia América.

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.85-106

En el tiempo del descubrimiento del Nuevo mundo no había disciplinas científicas. La geografía estaba en formación. *Etnología y Etnología de Europa* siguieron años después. Esta situación cambió con las grandes expediciones del siglo XVIII.

2.1.2 Colecciones etnográficas como subproductos: La "competencia" científica

Al final del siglo XVII, continuando progresivamente en los siglos XVIII y XIX, las colecciones crecieron por la ejecución de grandes expediciones. Pero la competencia entre los poderes europeos se trataba menos de las ciencias que de los negocios y del descubrimiento de recursos comerciables, en especial los metales nobles, minerales y especias. La ciencia y la creación e investigación de colecciones era un subproducto de la economía (Bleichmar, 2008: 226 & 234).

La corona española, principalmente, ahora bajo el poder de los Borbones, intentaba salvarse de la difícil situación financiera de la segunda mitad del siglo XVIII con productos para el mercado provenientes de América. Así se veía que las ciencias naturales no sólo eran "grandes ciencias" sino sobre todo "grandes negocios" (Bleichmar, 2008: 226). Entre 1760 y 1808 España financió 57 expediciones (Bleichmar, 2008: 225). También Alexander von Humboldt señaló que ningún otro país está gastando tanto en expediciones como España.

Motivados por el atractivo financiero, las colecciones europeas crecieron. La cantidad de objetos que venían de famosas expediciones, como por ejemplo las de James Cook, Malaspina, Ruiz y Pavón, tenían que enfrentarse a un sistema de ordenamiento por categorías dentro de las colecciones (Headrick, 2000: 20). Tampoco era ya suficiente el explicar el origen del mundo con argumentos teológicos. Estaban buscando señales, estructuras, similitudes y relaciones de parentesco (Headrick, 2000: 18). Linné se considera el padre de un sistema de orden científico que desde un principio fue muy influyente. Dicha influencia se puede notar en el hecho de que la corona de España insistió en clasificar todas sus colecciones según su sistema para hacer más fácil la comparación entre las diferentes colecciones. El sistema taxonómico también se extendía a otras ciencias, como por ejemplo la química (Headrick, 2000: 33), y en lo sucesivo también influyó en las colecciones etnológicas porque intentaron aplicarlo a las culturas.

Para las colecciones etnológicas se usaron dos sistemas de ordenamiento: según el estado evolutivo (tipológico)[6] o según el lugar de origen (geográfico); la tendencia era más hacia la sistematización geográfica (Chapman, 1985:

6 Cómo ejemplo se puede ver el orden tipológico en el *Pitt Rivers Museum* de Oxford.

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.85-106

23-28). El aumento en la especialización de las colecciones venía de la mano con la definición de disciplinas científicas y reemplazó el concepto tras-disciplinar de las cámaras de artes y maravillas (Feest, 1993: 6; Heikamp, 1976: 458). Muchas colecciones etnológicas se establecieron dentro de colecciones de ciencias naturales, algo lógico pues los objetos etnológicos habían sido coleccionados en las grandes expediciones botánicas y zoológicas (Feest, 1984: 93). Sólo hubo pocas excepciones, como por ejemplo los departamentos etnológicos de Berlín, que venían de la llamada *"Kunstkammer"*.[7] La cercanía de la etnología hacia el arte iniciaría con los primitivistas en los primeros años del siglo 20 y su relación sigue siendo asunto de discusión hasta hoy en día.

3. Las nuveas Cámaras de Artes y Maravillas

En los últimos años del siglo XX, y en los primeros del XXI, hay un tendencia nueva en la realización y exposición de cámaras de artes y maravillas. Como es un tema de moda siempre hay oportunidades, pero también peligros grandes. Existe el riesgo que la categoría de los objetos etnográficos se deshagan dentro del término arte y la oportunidad de acercarse a un tema desde el punto de vista de diferentes ciencias. "Might the cabinet of curiosities once again be a laboratory that would provide us with innovative analytic tools?" (Davenne, 2012: 10).

3.1 Cámaras históricas: Brillo antiguo con nueva magia

La contextualización histórica tanto de los objetos como de las instituciones a las que pertenecen es importante y refleja la conciencia científica y política de la historia de las colecciones. Al mismo tiempo con los objetos se pueden reanimar el brillo antiguo de potencias mundiales, imperios, tradiciones, ciudades y también familias antiguas. Los objetos de siempre se están presentando en salas renovadas, iluminados por puntos de luz y detrás de vitrinas con cristales antibalas.

Ejemplos fastuosos son el *Grünes Gewölbe* en Desdén, la *Residenz* en Múnichy la *Kunstkamera* de St. Petersburgo. La *Kunstkammer* de Viena fue in-

7 Esto es la consecuencia de la previa exclusión de los objetos de historia natural de la colección. Los objetos etnográficos quedaron en la colección, al igual que otras cosas que no se podían incorporar en otras colecciones ya establecidas y especializadas. Por esto siguieron usando el nombre de *"Kunstkammer"*.

augurada de nuevo en 2013 y en ella están los objetos más antiguos de la colección Habsburgo. Fueron trasladados del castillo Ambras en Tirol a Viena para protegerlas de las tropas de Napoleón. Pero también en Ambras se ha reconstruido la cámara de artes y maravillas antigua. En armarios, ordenado según material, están hasta hoy en día unas piezas extraordinarias de la colección de Fernando II de Tirol. El castillo Ambras está asociado institucionalmente al *Kunsthistorisches Museum* de Viena y así forma el lugar de origen de las colecciones reales de Austria. Los ejemplos -con la excepción del castillo Ambras- tienen el nombre cámara de arte o de artes y maravillas, pero estas colecciones de artes decorativas han sido descubiertas, presentadas y vistas de una nueva manera.

Como resumen se puede decir que aunque muchas colecciones tengan el nombre cámara de arte no se puede comparar con las del Renacimiento. En exposiciones que también tienen el nombre cámara de arte se muestran sobre todo artes decorativas: objetos de materiales artificiales y naturales.

La contextualización histórica de colecciones se hace muchas veces sólo para objetos en los que están especializados los museos. En el caso de los museos etnológicos son objetos etnográficos con quizás algunos libros y uno que otro cuadro. Y claro tampoco son las piezas más importantes de la colección que no se quiere mostrar en vitrinas pequeñas. Instituciones públicas como instituciones privadas intentan el puente hacia el renacimiento de otra manera como explicaré ahora continuación.

3.2 Cámaras de artes y maravillas en mente: La tendencia hacia el museo universal

Instituciones museales y también coleccionistas privados descubren de nuevo el tema de las cámaras y artes y maravillas. Hoy tienen una característica que ofrece nuevas perspectivas: la interdisciplinariedad. El siglo XVIII y XIX se caracteriza por la separación de las colecciones y de las ciencias correspondientes. Hoy hay una tendencia opuesta, con todos sus riesgos, pero también con innumerables oportunidades.

En el nivel institucional hay el peligro de la liquidación de la pericia. Museos de arte muestran objetos etnológicos en un contexto de la historia de arte, al cual nunca pertenecían. Y por otro lado, los museos etnológicos se inventan de nuevo como museos de arte no-europeo para estar en una fila con los grandes museos europeos de arte. La aproximación de arte y etnología no es nada nuevo, pero el discurso tomó fuerza con la ampliación del término

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.85-106

"arte". Objetos que nunca fueron ideados como arte se están transformando en arte por curadores, conservadores, visitantes o por el mercado de arte. Errington (2007) menciona tres diferentes tipos de arte.

"When I say 'everything has turned into art,' I distinguish three types of art: by intention, by appropriation, and by elevation. Also, I am not suggesting tgat the hierarchies have changed radically. Some art is more equal than others, and it always will be. Nonetheless, everything is becoming art (or at least collectible)" (Errington 2007: 422).

(1) arte por "intención" que sigue el concepto europeo de arte según el cual un artista está haciendo un objeto con el fin de hacer arte; (2) arte por "evaluación", cuando objetos que formaron parte de la artesanía se elevan al estado de arte; (3) arte por "apropiación", cuando objetos que no están asociados por sus productores se transforman a objetos de arte por el mercado de arte. Uno de los ejemplos más conocidos en este último caso es la red de los Zande que fue elaborada y nombrada por la curadora, Susan Vogel. En su exposición presentó la red como objeto de arte para provocar una reacción. El público aceptó "Vogel's Net" como objeto de arte sin reflexionar y esto aunque "no one concerned – least of all the Zande – would have mistaken this tool for an art object" (Art/artifact, 1989: 174).

Esta apropiación también se puede ver en los museos y galerías de arte contemporáneo que exponen objetos sólo por su forma física, es decir legitimados por llamarlos arte. Levin (1989: 204) se pregunta si la transformación de objetos etnográficos hacia el arte es una valoración de verdad o una devaluación. Pero el concepto de las cámaras de artes y maravillas del pasado también tiene ventajas grandes con las que es posible entender el mundo conectado y globalizado: la presentación en un solo lugar, la interacción de los objetos, la ordenación de los diferentes tipos de objetos según puntos de vistas diferentes que reflejan necesidades actuales.

Esto también es una razón por la que los museos están enfardelando sus colecciones y luego organizarlos bajo un techo común. Ejemplos de establecer las colecciones no-europeas justo al lado de los otros museos de la isla de los museos en Berlín. En Viena el *Weltmuseum* (antes *Museum für Völkerkunde*) pertenece al *Kunsthistorisches Museum*. El director anterior exigió un museo de las culturas (Feest 2005: 11-13). Museos de ciencias naturales se abren al arte y museos de arte echan mano de objetos naturales para explicar ciertos contextos artísticos. La orientación hacia un museo universal según el modelo anglosajón es previsible. Colecciones y museos están acercándose, sea por proyectos de exposiciones o por un marco institucional estable.

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.85-106

Pero también fuera de las augustas grandes instituciones hay un movimiento que tiene concomitancias con las cámaras de artes y maravillas. Coleccionistas privados están coleccionando lo que les gusta. Unos coleccionan con la conciencia de las cámaras de artes y maravillas como Thomas Olbricht que tiene su cámara de maravillas privada en el centro de Berlín. Otros coleccionistas no tienen tanta afección a las cámaras de artes y maravillas, pero tienen colecciones con diferentes características como la variedad del material, la combinación de los objetos o la presentación, aspectos comparables con las cámaras de maravillas del Renacimiento. Coleccionistas de arte contemporáneo se complacen con objetos etnológicos y coleccionistas de objetos etnológicos se enfocan en arte no-europeo.

El "me Collectors Room Berlin - Die Wunderkammer Olbricht" está abierto al público. El coleccionista está mostrando su exposición permanente: la cámara de maravillas. Pero también muestra arte contemporáneo en sus exposiciones temporales. Los objetos de las cámaras de maravillas siempre se adaptan a las exposiciones temporales. Una exposición temporal tenía el título "Todos caníbales". El tema del canibalismo fue tratado desde diferentes perspectivas y objetos de diferentes tipos: objetos etnológicos, reportes históricos y obras de artistas contemporáneos que están reflexionando sobre este tema. Ya en la entrada se nota el elemento que une todos los objetos tan diferentes: el coleccionista. Thomas Olbricht y su historia privada está omnipresente. Olbricht es médico y químico y con la herencia de su abuelo, el fundador de la empresa Wella, podía dedicarse completamente a la afición que tiene desde su infancia: coleccionar. Ha empezado con sellos, posavasos, caja de cerillas, juguetes de coches y luego artes y objetos de cámaras de artes y maravillas. El elemento que unió la colección era su coleccionista. Él está en el centro y presenta en su colección su poder, su personalidad y sus intereses. Como coleccionista privado, Thomas Olbricht no se tiene que someter a las normas institucionales de coleccionar. Su derecho es coleccionar lo que quiere. La muerte, la vida y el amor tienen un papel grande en su colección. Quiere unir diferentes ciencias y épocas. En vitrinas modernas con luz eléctrica y normas de seguridad del más alto nivel expone cabezas reducidas, modelos de la Edad Media, calaveras esculpidas en madera, marfil o huesos de cerezas, libros, máscaras y mucho más. Olbricht está siguiendo con su cámara de maravillas directamente la tradición de las cortes feudales.

La demanda de una variedad más grande de objetos también se notó en el mercado de arte. Objetos etnológicos de África logran precios muy altos en el mercado de arte. Un ejemplo del año 2012 es la colección de Muensterberger. Werner Muensterberger nació en Alemania. Fue etnólogo y psicólogo. Tenía que huir durante la Segunda Guerra mundial a Ámsterdam y luego a los Es-

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.85-106

tados Unidos dónde se instaló e hizo carrera como profesor de etnopsicología. Por esto no se sorprende que la FAZ, una de las prensas más grandes de Alemania (Zeitz, 2011), publicara una necrología después de su muerte. Pero la subasta de Sotheby's, un año después de su muerte, causó un interés más alto en la prensa (Gropp, 2012). El protagonismo de la subasta "Masterpieces of African Art from the Collection of the late Werner Muensterberger tenía una máscara de los Luluwa. Es del siglo XIX y había sido mencionada en el libro "Negerplastik" de Carl Einstein en 1915. Muensterberger la compró del galerista Merton Simpson, especializado en objetos y esculturas africanos. Muensterberger lo compró por 12 000 dólares (Zeitz, 2012). En la subasta de Sotheby's fue vendido por 2 546500 dólares (Sotheby's Auction Result, 2012).

El interés de los objetos etnológicos en el mercado de arte tiene que ver con la elevación a un estado de arte. La cámara de artes está representado con dos tendencias: Primero con la variedad más alta de objetos en el mercado de arte (o quizás mejor en el mercado cultural) y por otro lado por el aumento de galerías y ferias de arte especializados en cámaras de artes y maravillas. Ya he nombrado la galería de Georg Laue pero también hay que mencionar la feria de arte "Highlights", también en Múnich, donde se venden objetos de la antigüedad hasta arte contemporáneo, pero sobre todo objetos de las cámaras de artes y maravillas.

Donde hay una demanda también hay oferta y esto no sólo se refiere a objetos que ya existen.

3.3 Cámaras de artes y maravillas como fuente de inspiración: Por conservadores, artistas y observadores

Heftig flirtet die Gegenwartskunst mit den fürstlichen Wunderkammern des 16. Und 17. Jahrhunderts udn ihrem Anspruch, der Erfassung der Welt in möglichst vielen materieleln Äußerungen gerecht zu werden. Dschungelartige Überfülle statt konzeptueller Strenge; Dämmerlicht, Schaukästen udn farbige Wnde statt des nüchsternen White Cube: Überall wunderkammert es (González 2013: 55)[8].

Sería demasiado fácil de explicar el aumento de artistas contemporáneos que se dedican a las cámaras de artes y maravillas sólo a partir del principio de

8 El arte contemporáneo está ligado contundentemente con las cámaras de maravillas principescas de los siglos XVI y XVII y su deseo de entender el mundo a través de tantos materiales como sea posible. Abarrotamiento, como en la selva, en vez de rigidez conceptual; penumbra, vitrinas y paredes colorados en vez del White Cube sobrio. Hay cámaras de maravillas en todos los lados.

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.85-106

oferta y demanda del mercado. En cámaras de artes sean históricas, modernas, reconstruidas o fundandas de nuevo – se pueden explicar temas que son importantes para la sociedad hoy en día: globalización, interdisciplinariedad, la mezcla de materiales y la conexión de épocas. Se podría resumir todo esto con el término "entrelazamiento". El mundo se ordena de nuevo permanentemente, se hacen nuevas estructuras y posibilidades y todo esto en un tiempo enorme. Para explicar esto ansiamos "links", eslabones, el microcosmo que refleja el macrocosmo. El Renacimiento está viviendo un auge.

El concepto de cámara de artes y maravillas puede adaptarse flexible y creativamente. Arte, etnología, ciencias naturales y técnicas se reúnen en un nivel en una cámara y reflejan la sociedad. Con el concepto de las viejas cámaras de artes podemos entender la historia y explicar el presente.

Bibliografía

Art/artifact: African Art in Anthropology Collections, 1988[1], cat. exp., 1ª edición, Nueva York: The Center for African Art.

Art/artifact: African Art in Anthropology Collections, 1989[2], cat. exp., 2ª edición, Nueva York: The Center for African Art.

Bleichmar, D., 2008, „Atlantic Competitions. Botany in the Eighteenth-Century Spanish Empire" en Delbourgo, J. & Dew, N., *Science and Empire in the Atlanic World*, Nueva York: Routlegde, p. 225 – 252.

Bolaños, M., 2008, *Historia de los museos en España*, Madrid: Ediciones Trea, S.L.

Bujok, E., 2004, *Neue Welten in europäischen Sammlungen. Africana und Americana in Kunstkammern bis 1670*, Berlín: Reimer.

Chapman, W. R., 1985, "Arranging Ethnology. A. H. L. F. And the Typological Tradition", en Stocking, W. G. Jr., *Objects and others. Essays on Museums and Material Culture*, Madison & Londres: The University of Wisconsin Press, p. 15-48.

Checa, F. & Morán, M., 1985, El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas, Madrid: Ediciones Cátedra.

Clifford, J., 1988, *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge & Londres: Harvard University Press.

Davenne, Christine, 2012, *Cabinets of Wonder*. Paris: Éditions de La Mariniére.

Elliott, John H., 1976, „Renaissance Europe and America: A Blunted Impact?" en Chiappelli, F., [ed.], *First Images of America*, vol.1, Berkeley, Los Ángeles & Londres: University of California Press, p. 11 – 23.

Errington, Shelly, 2007, Globalizing Art history. en James Elkins (ed.), *Is Art history Global?* Londres y Nueva York: Routledge, p. 405-440.

Feest, C., 1984, „From North America", en Rubin, W. [ed.], *‚Primitivism' in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*, cat.exp., Vol. 1, Nueva York: Museum of Modern Art, p. 85 – 98.

Feest, C., 1992, „Spanisch-Amerika in außerspanischen Kunstkammern", en *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, Heft 1/Jahrgang 20, p. 43- 58.

Feest, C., 1993, „European Collecting of American Indian artefacts and art", en *Journal of the History of Collections*, 5/1, p. 1-11.

Feest, C., 2005, "Zum Geleit. Museen in der Krise? Wir wollen es hoffen!, en Dieter Kramer, Alte Schätze und neue Weltsichten. Museen als Orientierungshilfe in der Globalisierung. Frankfurt: Brandes & Apsel, p. 11-13.

Feest, C., 2007, "The Future of Ethnological Museums", en Fischer, M., Bolz, P. & Kamel, S. [eds.], *Adolf Bastian and his Universal Archive of Humanity. The Origins of German Anthropology*, Hildesheim, Zurich & Nueva York: Georg Olms Verlag, p. 259-266.

Gómez Martínez, J., 2006, *Dos museologías. Las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos*, Gijon: Trea.

González, Alexandra, 2013, "Schönheit aus dem Chaos der Dinge", en *Weltkunst* Vol 70, p. 50-57.

Grigorowicz, A., 1987, "Zufall und Notwendigkeit bei der Entstehung ethnographischer Sammlungen", en Verein Freunde der Völkerkunde [ed.], *Archiv für Völkerkunde*, vol. 32, Viena: Verein Freunde der Völkerkunde, p. 101-127.

Gropp, Rose-Maria, 2012, "Von lauter guten Geistern bessesen. en *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22. April, http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunstmarkt/sammlung/muensterberger-von-lauter-guten-geistern-besessen-11725052.html [26 de febrero de 2013].

Grote, A. [ed.], 1994, *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammlens 1450 bis 1800*, Opladen Leske + Budrich.

Headrick, D. R., 2000, *When Information Cameo f Age. Technologies of Knowledge in the Age of Reason and Revolution, 1700 – 1850*, Oxford & Nueva York: Oxford University Press.

Heikamp, D., 1976, „American Objects in Italian Collections of the Renaissance and Baroque: A Survey", en Chiappelli, F., [ed.], *First Images of America*, vol.1, Berkeley, Los Ángeles & Londres: University of California Press, p. 455 – 482.

Heikamp, D., 1982, Mexico und die MédiciMédici-Herzöge, en Kohl, K.H. [ed.], Mythen der Neuen Welt. Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas, cat.exp., Berlín: Berliner Festspiele GmbH., p. 126 – 146.

Kamel, S., 2007, "The Ethnographer as Artist: The Presentation of Art and Ethnography in Museums" en Fischer, M., Bolz, P. & Kamel, S. [eds.], *Adolf Bastian and his Universal Archive of Humanity. The Origins of German Anthropology*, Hildesheim, Zúrich & Nueva York: Georg Olms Verlag, p. 267 – 275.

Ledebur, L.v., 1831, *Geschichte der königlichen Kunstkammer zu Berlin*, Berlín: Druck und Verlag von F. G. Mittler.

Levin, K., 1989, "Bring 'Em Back Alive", en *Art/artifact: African Art in Anthropology Collections*, cat. exp., 2ª edición, Nueva York: The Center for African Art, p. 204 - 205.

MacGregor, A., 1994, „Die besonderen Eigenschaften der „Kunstkammer", en Grote, A. [ed.], *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammlens 1450 bis 1800*, Opladen Leske + Budrich, p. 61 – 106.

MacGregor, A., 2007, *Curiosity and enlightment: collectors and collections from the sixteenth to the nineteenth Century*, New Haven: Yale University Press.

Marperger, P.J.[?], 1704, "Die Geöffnete Raritäten- und Naturalien-Kammer worinnen der Galante Jungend, anderen Curieusen und Reisenden gewiesen wird, wie sie Galerien, Kunst- und Raritäten-Kammern mit Nutzen besehen und davon raisoniren sollen", en Theewen, G. [ed.], 2002, *Mark Dion präsentiert. Die Geöffnete Raritäten- und Naturalien-Kammer. Ergänzt um eine von Mark Dion zusammengestellte Bibliographie*, Colonia: Mark Dion und Salon Verlag.

Neickel, K. F., 1727, *Museographia oder Anleitung zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum, oder Raritäten-Kammern*, Leipzig / Breßlau: Michael Hubert.

Pearce, S. M. [ed.], 1994, *Interpreting Objects and Collections*, Londres & Nueva York: Routledge.

Pearce, S. M., 1992, *Museum, Objects and Collections – A cultural study*, Leicester: Leicester University Press.

Pearce, S. M., 1995, *On Collecting. An investigation into collecting in the European tradition*, Londres & Nueva York: Routledge.

Pérez de Tudela, A. & Jordan Gschwend, A., 2001, "Luxury Goods for Royal Collectors: Exotica, Princely Gifs and Rare Animals Exchanged Between the Iberian Courts and Central europe in the Renaissance (1560-1612)", en Trnek, H. & Haag, S. [eds.], *Exotica. Portugals Entdeckungen im Spiegel fürstlicher Kunst- und Wunderkammern der Renaissance. Die Beiträge des am 19. Und 20. Mai 2000 vom Kunsthistorischen Museum Wien veranstalteten Symbopsiums*, Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern, p. 1-127.

Pieper R., 2000, *Vermittlung einer neuen Welt. Amerika im Nachrichtennetz des Habsburgerischen Imperus 1493-1598*, Mainz: Verlag Philipp von Zabern.

Pomian, K., 1994, „Sammlungen – eine historische Typologie", en Grote, A. [ed.], *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammlens 1450 bis 1800*, Opladen Leske + Budrich, p. 107 – 126.

Robertson, D., 1976, „Mexican Indian Art and the Atlatnic Filter: Sixteenth to Eighteenth Centuries" en Chiappelli, F., [ed.], *First Images of America*, vol.1, Berkeley, Los Angeles & Londres: University of California Press, p. 483 – 494.

Schleicher, E., 1979, *Die Kunst- und Wunderkammern der Habsburger*, Viena, Munich y Zurich: Fritz Modlen Verlag.

Schlosser, J. v.,1908, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance: ein Betrag zur Geschichte des Sammelwesens*, Leipzig: Verlag von Klinkhardt & Biermann.

Shelton, A. A., 1994, „Cabinets of Transgression: Renaissance Collections and the Incorporation of the New World", en Elsner, J. & Cardinal, R. (ed.), *The cultures of collecting*, Londres: Reaktion Books, p. 177-203.

Sotheby's Auction Result, 2012, *Action Result 11 Mai*, http://www.sothebys.com/en/auctions/2012/masterpieces-of-african-art-from-the-collection-of-the-late-werner-muesnterberger-n08924/overview.html [26 de febrero de 2013].

Zeitz, Lisa, 2011, "Er ekannte James Deans Träme. Zum Tode Werner Muensterbergsers. en *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 9. März, http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/zum-tode-werner-muensterbergers-er-kannte-james-deans-traeume-1608633.html [26 de febrero de 2013].

Zeitz, Lisa, 2012, "Der Mann ist selbst legend. Merton Simpson" en *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 7. März, http://www.faz.net/akteull/feuilleton/kunstmarkt/merton-simpson-der-mann-ist-selbst-legende-11671535.html [26 de febrero de 2013].

Correspondencia personal de Gregorio Hernández de Alba

Presentación

Marcela Rodríguez

Universidad Santo Tomás, Bogotá.
Licenciada en Educación Básica con énfasis en Ciencias Sociales de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas (Bogotá) e historiadora de la Universidad Nacional de Colombia (Bogotá). Actualmente cursa la maestría en Historia en esta misma universidad. Ha sido profesora en las universidades INCCA de Colombia (Bogotá), Universidad Nacional Abierta y a Distancia (Bogotá), Universidad Pedagógica Nacional (Bogotá) y Universidad Santo Tomás (Bogotá).

Todos tenemos una vida cotidiana. Sin embargo, en la mayoría de las veces, esta no trasciende del círculo cerrado de quienes comparten dicha cotidianidad: familia, amigos, compañeros de trabajo. Solo en algunas ocasiones, la mirada de la historia se detiene para revisar ciertos aspectos de la vida cotidiana o de la vida privada de un alguien escogido para tal fin.

Para este caso, la mirada está posada en una de las figuras más representativas de la antropología colombiana. Las cartas que acá se presentan permiten conocer no solo aspectos de la vida privada y la vida cotidiana de este personaje y su familia, sino que además posibilita ver a través de sus líneas modos de comprender esta disciplina en nuestro país durante la década del cincuenta; esto, claro, sin las obligaciones que el circuito académico y hasta oficial exigen. Con un lenguaje simple, con las palabras de un padre que cuenta a su hijo estudiante en el extranjero su devenir diario en un país que le causa angustias pero que sin duda ama.

Agradezco a Carlos Hernández de Alba permitirnos compartir la memoria íntima de su padre.

Carta de Gregorio Hernández de Alba a Carlos Hernández de Alba

Bogotá, agosto 29-52

Mi querido Carlos:

Qué fácil es pasar de un sentimiento a otro, a veces opuesto. Ello es, claro, muestra debilidad, y un hombre debe ser firme, siempre! Inteligentemente firme. Pero el caso es que de un estado inconforme, me paso al de contento el cable de "cobrado". Bueno, no he visto un giro tan accidentado, no tratándose de millones. La bendita pobreza te habra hecho descansar, tal vez gozar con esos centavos. Que así sea.

Vuelvo a leer tu última carta, en que me das temas, enfilas mis aspiraciones en esa cosa que ojala no sea trivial, de mis renglones de divulgación de problemas colombianos. He querido, haciendo malabares para que la censura deje pasar, señalar tragedias detrás de lo meramente típico, raro o quizá poético. Ojala que sea capaz de hacer ver lo que quiero, que la trivialidad e irresponsabilidad ambientales no disimulen mi propósito. En esta semana no abra nada, gracias a un catarro que voy venciendo, pero para la otra ya están listas las cuartillas en que ira, entre otras cosas, una disimulada alusión para ti. Ah, debe perdonarme Elvira que no avise a las niñas que se taparán los oídos al leer las palabras del indio viejo. Aunque resultan esas palabras "funcionales", como dicen ahora. Cada cosa, en su sitio, es lo mejor, porque es lo natural. Es la verdad.

Varios conocidos me han trancado en las calles para hablarme de esos artículos, y los más de ellos me dicen que vuelva esas cosas un libro. He de pensar sobre ello. Volverá tu taita a ser vedette?

El nuevo Director del Etnológico, un cura casi viejo, Padre Ramírez Sendoya que no es jesuita, me está capeando para que admita ser su consejero o asesor o algo así. Me la pone cabezona pues dice que debo ayudar a salvar lo que yo mismo funde. Pero el asunto tiene tantas patas. Yo le he planteado mi criterio, mi necesidad de ver real seriedad en los propósitos, mi indigenismo técnico, investigado, sin apellidos ni de política ni de religión. Con todo el insiste. Habiéndole hablado clarito aquí, en nuestra casa de Suba, espero a ver qué sucede. Estoy, pues, crucificado entre mi deseo de no jalarle en este ambiente, y la consideración de que mis ideas y mis relaciones puedan servir en un ramo

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.107-114

cultural al que dedique ya bastantes años, al que cree, en suma. Ya sabrás lo que resulte de este problemita. Me tienta, si, que de esa manera podré tener editor para mis papeles inéditos. Para mi obra, porque lo publicado son solo resúmenes, divulgaciones, ensayos cortas.

Dime cómo vas a viajar. Sí tengo uno o dos amigos en el Museo de Chicago. Chicago Natur. Hist. Museum. Ya te enviaré sus nombres. Deberías planear bien, ver tus cuentas y no olvidar que debes ir a casa de Mouat antes de la apertura de tareas. Saber a qué hotel llegaras en Chicago, eventualmente costos, etc. Del cheque que espero despacharte pronto, debes pagar 150 a Beloit, hacer compras urgentes y dejar para gastos diarios pues el próximo después de este puede demorarse. Y qué harías? Hay, pues, que aprender a administrar bien los chavitos. Quizá, para seguridad, deberías al cobrar en Boston despacharte un giro a ti mismo en Beloit, o al tesorero de B. C. para que al llegar tú tengas la money y arreglar, tú y él empleo como sea. En suma, tú verás lo mejor, la cosa es no exponerte a perder los billeticos en los trajines del viaje. Por qué no empacas libros y te los mandas a B. C.? Simplifique lo que va a cargar, joven ¡

Tal vez te trato muy en chiquillo, y ya hayas reglamentado tus envolatamientos, pero no puedo olvidar que soy zorro viejo.

Ha, ya te enviaré pronto libros a Beloit.

Hijo, todavía es tiempo de escoger carrera. Piénsalo bien. Medicina o Química. Pesa bien todos los pros y contras, no solo materiales sino intelectuales, psíquicos, volitivos o como se diga.

Qué hubo del cambio de visa? ¡Es urgente, hombrecito! Averigua cual es el Consulado de Colombia más cercano a Beloit y avísame. Debes hacer registrar tu nombre en ese consulado, como colombiano.

Acabo de recibir carta del 26, y de saber en el Banco que puedo girarte la próxima semana, tal vez el jueves. Irá cheque por carta recomendada, que creo que recibirás en Boston a tiempo de viajar. Así que no compres todavía tiquete de bus. Quizá puedas demorar un par de días en Chicago. Bien por lo de pedir trabajo. Puede quedarte tiempo para ganar chavitos en B. C. Hasta pronto, te abraza y manda recuerdos a todos.

[Rubrica] Gregorio.

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.107-114

BAUKARA
DOCUMENTOS
Correspondencia personal de Gregorio Hernández de Alba

Carta de Gregorio Hernández de Alba a Carlos Hernández de Alba

Mayo 4 de 1954

Querido Carlos:

Esta aquí tu carta de 27 Abril. Si no te hemos escrito largo y frecuente en últimas semanas no es porque pase nada. Te aseguro. Solamente pasa que intelectual y moralmente he luchado - hasta cuándo? - porque- esa cosa de Etnología que tiene por qué interesarme vivamente, se depure de la politiquería y la lambonería a donde la llevaron los dañinos apetitos de varios politiqueros y de varios que se quieren llamar antropólogos. Pero, en realidad, esta mi nueva lucha está para culminar y por ello mismo ya debo dejar un poco de lado esas consideraciones. Tú dices bien, muchacho: ya hice mi labor y ahí nos quedan el diploma de Tierradentro y queda el haber defendido a los indios que masacraban en Tierradentro, a los que despojaban en Caldono; a esos que me decían en Popayán: "Y si vos te vas, quién nos ayuda?" Y quedan cosas fundadas, cosas cumplidas, para beneficio del conocimiento y mejoramiento del hombre, de nuestra gente. Estás inundado de razón y -cosa curiosa- ya yo me había dicho esas mismas cosas, días antes de llegar tu carta a que me refiero y que es para mí, con el papelito de Tierradentro, mi mejor título. Y como me lo había dicho, he planteado las cosas así: El Ministro de Educación quiere nombrarme Subdirector técnico del Instituto de Antropología. Director Duque porque por ahora ese nombre no presenta muchas resistencias, y eso se sucedería dentro de un mes y medio pues ese Ministro salió ahora para Europa en misiones oficiales. De otro lado Guillermo y el General Lesmes (quien irá de Embajador a Honduras), gestionan que se me dé algo en el Exterior; algo así como Agregado en Centroamérica o México, o qué se yo. Preferiría en esas regiones porque tienen mucho de interés para mis locuras culturales y sociales.

Pero como sería tonto esperar a esas solas soluciones, yo me gestiono con colegas la posibilidad de servir en otro País. Tengo ofrecida beca Guggenheim para EE.UU, pero su monto solo serviría para mí y no puedo pagar en dollares la permanencia allá de Gonzalo y Helen. De México me dicen, distinguidos Antropólogos que hay estas posibilidades: Con ayuda de Wenner-Gren Fundation de EE.UU, ir para trabajar en el Instituto Indigenista Nacional de Mex, dictar eventualmente cátedra en la Escuela de Antropología y tener ayuda para el viaje del Instituto Indigenista Interamericano. Voy gestionando todas esas

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.107-114

cosas, en que se relieva la amistad y solidaridad de los científicos mexicanos, y si antes resulta una de las dos cosas en Colombia, pensar bien para tomar una decisión que pueda ser la mejor intelectual y económicamente. Total: Quedan mes y medio para que todos sepamos en qué manera cambió nuestra vida actual. De acuerdo -lamentablemente- con que no vengas en el verano. Guardamos la esperanza de reunimos en cualquier parte por navidad. En que hagas el cursillo de verano y vayas a Boston. Los centavos irán luego. En ningún momento consideramos la posibilidad de que tú o Gonzalo dejen estudios. Verdad es que nos hemos gastado lo del potrero de La Ladera, pero no es menos verdad que de él me queda lo de las Brisas que es preferible de todos modos vender, pues significaría así más renta, que hoy no da nada. Y nos queda ya no una casa buena Hucatá, sino la Casucha, más cuatro fanegadas de tierra, 40 mil varas, cuyo precio va mejorando notablemente. Lozano ha vendido a $5 la vara. Los Gómez ya empezaron su casa. Pronto junto a Vergara harán otra. Entonces, no vez como eso va a valer para el futuro no muy remoto? Aun a 3 la vara sería 120 mil en la mera tierra, sin tener en cuenta el valor de las casas. No hay, pues, razón para que ustedes no puedan seguir adelante su ruta de progreso. Hemos tenido ratos difíciles, pero esa cosa económica cambia y a nosotros nos ha cambiado muchas veces en varios surtidos, lo que debe hacer que no nos afanen ni se nos presenten como fatales los malos momentos.

Querido Garlos. A qué negar que tu carta me ha conmovido? Me ha inspirado una deliciosa ternura, que te agradezco. Y debo felicitarme, como lo hacemos los demás de acá, por esos sentimientos tuyos, aunque el mundo que vivimos exige brazo fuerte, de luchador. Todavía sigue hiendo para mí misterioso el que pienses que hemos tenido dificultades grandes. No. Han sido apenas las dificultades usuales, pasajeras, y no más. Ya te dije. Ahora que están ya Duque, Pineda y etcéteras, comienzo a hacer de manera que si ellos lo quieren, hagan algo para renovar el Instituto. Yo ya hice bastante. Mi interés especialmente se dirige a los planes que te relaté y a ver de escribir y publicar tantas cosas que aún están en mis notas de campo o en mis notas de clase. A ser feliz, a verlos y saberlos a ustedes lo mismo. Pás plus.

Nada me será más grato que enviarte pronto noticias sobre todo esto. Noticias que nos hagan a todos reír de lo pasado.

La Sociedad de Etnología sigue bien y regularmente sus reuniones y estudios. Es un remanso tan chusco, que allí he hecho imperar el compañerismo y la sola preocupación científica simplemente, sin academicismos.

Gonzalo sigue enhuesado. Ese estudio parece ser forzadón, pero lo ha entusiasmado. Es el mismo muchacho, chocarrero y fregón. Helena sigue ahora haciendo bordaditos para la casa, lo cual le gusta mucho aunque por ello le

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.107-114

tomemos cariñosamente el pelo. Y tú, sigues en efectiva presencia, interesado por todos, afectuoso seriamente, inquieto de espíritu, sociable y caballeroso y tirando por todos lados tus cosillas.

Qué hay de muchachas? Porque supongo que no solo de potingues químicos vive el hombre, y tú eres admirador o corredor de ese sexo que ahora va a tener el voto en Colombia (cuando?). Corren rumores de que tu romance con Clemencia no marcha. Verdaderamente a esa niña la quiero, es encantadora, pero vive en un mundo que tú desconoces en cuanto a aspiraciones y tendencias y criterios. Allá, en la buena casa de Inesita, hay una gran cohesión familiar, pero esa cualidad a veces sumerge entre un standard a las mentalidades y a las personalidades. Por lo demás, en esa materia solo te deseo tener satisfacciones a plenitud en una hipotética y futura formación de tu hogar. Ahora, me lo parece, es tiempo de que seas joven. La juventud se prepara y ama, aspira y vive y va encontrándose, formando su conciencia, modelando sus ideales.

Hasta luego, Chao. Esta carta larga te dejará curado de pensar que si por cualquier razón no llegan noticias con frecuencia, es por algo malo. Pero, eso sí, cuidado si nos faltan tus noticias. Abrazos de todos, incluso Funny y Copan. Y uno fuertote de tu Gregorio.

Carta de Helena Ospina y Gregorio Hernández de Alba a Gonzalo Hernández de Alba

25 de septiembre 1962

Queridísimo Gonzalo

Por tus cartas que hemos recibido vimos que no recibiste las nuestras en las que te decimos que nos íbamos para el Cauca y Nariño por quince días, ya estamos de nuevo por Hucatá, después de una correría hasta la frontera o mejor hasta Tulcán (Ecuador) pero el lugar que más me gustó estar fue Popayán, no por estar en esta ciudad sino por los recuerdos que me trajo sentí, como si hiciera pocos días que habíamos dejado como lo hacíamos antes, cuándo pasábamos vacaciones por estas tierras. El primer día que llegue me salí sola a las siete de la noche, pase por la calle 3° vi la casa que fue nuestra,

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.107-114

luego la otra que fue de Don Carlos Simons, todo igual se veía a ti care cachetón -Mauricio a Carlos con Obando, Jaime Valencia todos en la edad de la c… por un momento sentí afán que ya era tarde y Gregorio y mis dos chamacos me esperaban en casa- Viví intensamente doce años atrás la emoción fue deliciosamente real de la gente que conocíamos están todos igual - el tiempo no pasa por esta tierra ni en sus gentes- ni ciudad.

De Pasto se dice que es una ciudad muy comercial, su gente muy buena, lo que no me gustó es que son como muy humildes con uno. Les falta un poco de carácter y menos servilismo = sus iglesias que son varias muy lindas y muy costosas- y al lado de esta miseria y mucho limosnero. Tulcán eso sí que es peor- por las calles mucha más miseria que en estas tierras colombianas y la ciudad sí está lo llaman los ecuatorianos ciudad, es de los más sucio que yo he visto en mi vida, sus calles sus avenidas y lo peor todas sus gentes, los soldados que hacen guardia en el cuartel son una vergüenza -chiquillos sucios y uno fumaba cigarrillos y con la otra mano sostenía el fusil.

Cuando tu vayas algún día por nuestras parcialidades indígenas tendrás una sorpresa muy grata, la de Guambia, la tienen casi en su totalidad rodeados por muy buenas carreteras el indio ya no es el que conocimos, vive orgulloso de su raza, vive muy bien y anhela mucho más, sus mujeres, ya no se escondían y ellos no hablaban español como te digo, todo eso se acabó. El embajador, su señora y toda la comitiva estuvieron con nosotros y se quedó jetiabierto al ver los progresos en que estos indios viven.

Visitamos dos parcialidades de Nariño, Gregorio tiene en ambas una comisión que se compone de maestro de artesanía (maestro de albañilería y carpintero) mejoradora de hogar pues estos indios ya hacen sus camas, puertas, ventanas, y sus casas, y las indias cosen su vestuario, juegan basket y viven en un nivel de vida superior.

Ya su tierra en el aspecto indígena va muy por lo alto y gracias a quienes? Adivina- en cambio los blancos esta maluca la cosa te voy a contar una anécdota verídica- mandaron a uno de nuestros ilustrados sargentos como alcalde de un pueblito= al poco tiempo de la gobernación mandaron a un alto empleado a ver como marchaba el sargento alcalde y este le dijo al empleado de la gobernación que ya el pueblo estaba tranquilo pero que lo estaría más si le sacaban a tres mujeres de vida silenciosa sin mentirte esto es verídico.

Bueno viejo esperamos pronto carta tuya y noticias mucho más pronto sobre tu venida acuérdate que yo no soy popayaneja y en mi si pasan los años y hasta pronto su vieja que te quiere tanto.

Mamá

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.107-114

Ola, no se caliente pues es mi afán de ayudar inéditos recibo regalos hasta del demonio y esta vez creó fue si no la American Legion Auxiliary que por la persona de su presidenta, una gringa vieja y como tal agradable, nos regaló para los programas de mi división una camioneta Land Rover, 174 estuches de herramientas para varios trabajos y de útiles escolares, máquinas de coser y máquinas de hacer bloques para casas, llegaron a Popayán Gregorio y Helen en su flamante camioneta Chevrolet modelo 62, y el embajador de EEUU y señora, el jefe de CARE y señora- se agregaron mis gentes empleadas, el Gobernador Mono Lemos y la hija, dos damas payanesas y etc., etc.

Los indios se robaron al embajador en un caballo, le dieron aguardiente, le pusieron ruana y corrozca y los demás en carros por carreteras los días en guambia por mi comisión los indios en mingas, palas, picas y carretillas, pues hasta ahora conseguí un bulldozer. Total= los silvianos me odian y los indios me reclaman orgullosos de su propio progreso.

Luego a Nariño calores del Valle del Patía, frio de los pueblitos altos en los cerros de Nariño de desiertos de inditos, exposiciones de obras que ya hacen, de casas de sus cabildos, de escuelas

Y volver con miles de quilómetros en el rabo cansado a la oficina, a los lagartos ciudadanos.

Bien por los mil mensuales, economice, en acciones buenas y no despilfarre en malas acciones por mujeres “silenciosas” como el grosero chiste que recogió Helena.

Your Gregorio :(no diga Hell por esta despedida)//

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.107-114

Simposio "Archivos e intelectuales: por una crítica de las fuentes en la historia del pensamiento social americano". 55 Congreso de Americanistas, "Conflicto, paz y construcción de identidades en las Américas". San Salvador (El Salvador) del 12 al 17 de julio de 2015

En el próximo Congreso de Americanistas, el grupo de Antropología e Historia de la antropología presentará el simposio "Archivos e intelectuales: por una crítica de las fuentes en la historia del pensamiento social americano".

La preocupación por rastrear la intrincada historia del arte y del pensamiento social muchas veces da por sentada la existencia de los archivos que se consultan. Desde hace un tiempo, este espacio es cada vez menos un depósito inerte para la extracción de la información y cada vez más un campo problemático, atravesado por lógicas específicas que constituyen la condición de posibilidad del acto emblemático e inaugural del almacenamiento, la clasificación y la valoración de los acervos documentales. En este simposio, queremos invitar a una inversión de los focos de la indagación para discutir críticamente la naturaleza de los archivos del arte y del pensamiento social americanos y compartir las historias de las fuentes que indagamos, sus circunstancias históricas y su misma materialidad.

En el momento de interesarse por la historia del arte y del pensamiento social americanos, se persiguen sus prácticas en los más diversos lugares y en los más variados registros. Con esa preocupación, el investigador hace uso de diferentes archivos: *personales*, de pioneros o individuos relevantes en un campo disciplinar en manos de sus familias; *estatales-públicos*, donde se encuentran los registros de las intervenciones institucionales de muchos intelectuales y profesionales de las ciencias sociales; *académicos*, relacionados con programas universitarios, asociaciones de investigación y eventos internacionales de discusión y creación de redes entre intelectuales. Muchas otras

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.115-122

categorías son posibles e incluso estas esbozadas presentan límites difusos de difícil precisión.

En esta medida buscamos reflexionar sobre el archivo en sí mismo y su relación con las investigaciones sobre la historia del arte y del pensamiento social americanos. Desde la situación particular de cada investigador, localizado en las condiciones concretas de su trabajo de archivo, como ejes temáticos/preguntas para guiar el simposio proponemos:

- ¿En qué condiciones sociales, políticas e históricas se hizo posible crear y conservar los archivos que se trabajan en la historia del arte y del pensamiento social americanos?
- ¿Cómo se puede analizar la frontera moderna-liberal entre lo público y lo privado, lo secular y lo religioso, en los archivos del arte y del pensamiento social americanos?
- ¿Cómo se pueden conceptualizar los documentos textuales, visuales y fonográficos conservados en los archivos, desde la historia del arte y del pensamiento social americanos?
- ¿Cuáles son las identidades intelectuales, políticas y culturales que emergen en el análisis de los archivos del arte y del pensamiento social americanos?

Coordinadores del simposio:

Aura Lisette Reyes. Freie Universität Berlin, Alemania. Antropóloga y magíster en Historia de la Universidad Nacional de Colombia (Bogotá). Actualmente es doctoranda en Altamerikanistik / Kulturanthropologie de la Universidad Libre de Berlín bajo la dirección de la Prof. Dr. Ingrid Kummels con una beca otorgada por el DAAD. Ha sido profesora de diferentes programas en la Universidad Santo Tomás de Aquino, Universidad Nacional de Colombia y Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca (Bogotá); co-líder e investigadora del grupo Antropología e historia de la antropología en América Latina (Colciencias).

Homepage: http://www.lai.fu-berlin.de/homepages/reyes/index.html

Correo electrónico: aura.l.reyes@gmail.com

Héctor García Botero. Museo del Oro, Bogotá, Colombia. Antropólogo y magíster en Antropología social de la Universidad de los Andes (Bogotá). Ha sido profesor de los departamentos de antropología de la Pontificia Universidad

Javeriana y de la Universidad del Rosario en Bogotá. Investigador del grupo Antropología e historia de la antropología en América Latina (Colciencias).

Correo electrónico: hectorgarciabotero@gmail.com

Área temática del simposio: Historia

Simposio "La exhibición de la cultura. Museos y narrativas antropológicas". XV Congreso de Antropología en Colombia, "Regiones, 'posconflicto' y futuros posibles". Santa Marta (Colombia) del 2 al 5 de junio de 2015

En el próximo Congreso de de Antropología en Colombia, el grupo de Antropología e Historia de la antropología ha presentado para aprobación el simposio "La exhibición de la cultura. Museos y narrativas antropológicas".

En el mundo contemporáneo, inundado de dispositivos y tecnologías que aumentan nuestra capacidad de ver y ser visto, la experiencia de la exhibición merece ser objeto de indagación. En tanto fenómeno cultural, la amplia evidencia de su aparición, variada y matizada por diferentes escenarios sociales, culturales e históricos, motiva una serie de preguntas: ¿Qué significa exhibir algo? ¿Según qué operaciones epistemológicas se produce *lo exhibible*? ¿A través de que trayectorias históricas y culturales se hace deseable la exhibición de algo?

Actualmente, los saberes de las ciencias humanas se enfrentan a una tensión significativa alrededor de la exhibición de la cultura. Por una parte, la teoría crítica ha identificado que en las exhibiciones se suelen reproducir estereotipos culturales, étnicos, raciales y de género asociados a narrativas hegemónicas locales y globales. Por otra parte, el intenso exhibicionismo de nuestra época solicita la autorización científica y social de las ciencias humanas para construir sus narrativas de una manera más diversa y crítica. A partir de este cuestionamiento, el seminario propone abrir la participación de los ponentes para examinar los condicionamientos y las posibilidades de los espacios de exhibición de la cultural y el papel de la antropología en la producción y transformación de las narrativas de exposición.

Coordinadores del simposio:

Aura Lisette Reyes. Freie Universität Berlin, Alemania. Antropóloga y magíster en Historia de la Universidad Nacional de Colombia (Bogotá). Ac-

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.115-122

tualmente es doctoranda en Altamerikanistik / Kulturanthropologie de la Universidad Libre de Berlín bajo la dirección de la Prof. Dr. Ingrid Kummels con una beca otorgada por el DAAD. Ha sido profesora de diferentes programas en la Universidad Santo Tomás de Aquino, Universidad Nacional de Colombia y Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca (Bogotá); co-líder e investigadora del grupo *Antropología e historia de la antropología en América Latina* (Colciencias).

Homepage: http://www.lai.fu-berlin.de/homepages/reyes/index.html

Correo electrónico: aura.l.reyes@gmail.com

Héctor García Botero. Museo del Oro, Bogotá, Colombia. Antropólogo y magíster en Antropología social de la Universidad de los Andes (Bogotá). Ha sido profesor de los departamentos de antropología de la Pontificia Universidad Javeriana y de la Universidad del Rosario en Bogotá. Investigador del grupo Antropología e historia de la antropología en América Latina (Colciencias).

Correo electrónico: hectorgarciabotero@gmail.com

BAUKARA
NOTICIAS

Apertura del nuevo montaje del Museo del Oro Tairona – Casa de la Aduana del Banco de la República en Santa Marta, Magdalena, Colombia

Un museo para volver una y otra vez

Por: Museo del Oro – Banco de la República

El Museo del Oro Tairona se transforma

En 1979, pocos años después de que fuera declarada por el Ministerio de Cultura como Monumento Nacional, el Banco de la República adquirió la casa en la que funcionó la Aduana de Santa Marta durante los últimos años de la Colonia, una de las edificaciones de mayor importancia histórica del país. Este inmueble de 300 años fue sede del Museo del Oro Tairona desde 1980 hasta 2008 cuando dada la necesidad de resolver diversos problemas estructurales se desmontó su colección arqueológica y se trasladó a una sede temporal en la Biblioteca del Emisor en Santa Marta, vecina a la Casa, donde funcionó hasta julio de 2014.

El Banco de la República se planteó entonces la restauración de la Casa de la Aduana y la transformación total del Museo del Oro Tairona como un aporte a la renovación que emprendió la ciudad hace algunos años y que recuperó el centro histórico para beneficio de sus habitantes y como estrategia para atraer al turismo nacional y extranjero. El proceso contempló la intervención completa de la Casa bajo los preceptos de inclusión social y sostenibilidad ambiental que aplica el Banco en sus proyectos de infraestructura, así como la restauración de muros, pisos, maderas, ornamentación y acabados según los conceptos originales de la edificación colonial.

En cifras:

- El Museo del Oro Tairona – Casa de la Aduana abarca un área total de 1.226 m².
- El total exhibe 565 objetos: 471 piezas prehispánicas (207 de orfebrería, 86 de cerámica, 9 de hueso, 18 de concha y 151 de piedra), 53 objetos etnográficos y 41 coloniales (fragmentos de loza, pipas de fumar y una hebilla de zapato excavadas en la casa).
- Según informó José Darío Uribe, Gerente General del Banco de la República, el proceso de restauración implicó una inversión en cultura cercana a los 3.000 millones de pesos.

La transformación incluyó asimismo la construcción de un nuevo guion curatorial, el cual, además de las sa-

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.115-122

las arqueológicas del Museo del Oro Tairona, buscó narrar la historia de la Casa, celebrar la diversidad cultural del Magdalena y conmemorar que el Libertador Simón Bolívar fue huésped de la Casa y que fue velado allí en cámara ardiente.

Cuatro museos en uno

En efecto, el nuevo guion del Museo a lo largo de cuatro salas, logra que las historias del pasado dialoguen con el presente para que los visitantes reconozcan y disfruten su patrimonio y diversidad cultural. De esta manera la herencia ancestral de las comunidades indígenas de la región se coteja con su diversidad actual; la riqueza cultural de los grupos humanos que habitan hoy en día el Magdalena se entiende a partir de la historia de la ciudad y la región, que a su vez se expresa en la historia de la Casa de la Aduana y de sus sucesivos ocupantes. Por otra parte, el orgullo que sienten los samarios por la presencia de Simón Bolívar en su ciudad se expresa a partir de distintas voces y se complementa con una cronología multifacética del Libertador. Historias y narraciones que ayudan a entender y disfrutar la complejidad de esta región del Caribe colombiano.

Construir el guion implicó el trabajo colaborativo de diferentes expertos: el equipo de investigadores, museógrafos, arqueólogos y antropólogos del Museo del Oro; el historiador Joaquín Viloria, Gerente del Área Cultural del Banco de la República en Santa Marta; varios historiadores, académicos e investigadores samarios, así como instituciones académicas y culturales de Colombia y el mundo. Lo más novedoso fue la participación de numerosos miembros de la comunidad: pescadores, campesinos, indígenas de la Sierra y la Sabana, universitarios, escolares, vendedoras de pescado frito o de dulces de coco y otros pobladores del Magdalena que dijeron lo que querían encontrar en su museo y aportaron sus saberes y sabores para contar una historia de todos.

Un Museo diferente con nuevas y mayores piezas arqueológicas, etnográficas y coloniales, expuestas a partir de una museografía contemporánea con altos estándares de calidad y estética para la conservación de las colecciones y el disfrute de los visitantes.

"A través de sus exhibiciones permanentes y de su programación cultural, el nuevo Museo del Oro Tairona – Casa de la Aduana será un espacio vivo en Santa Marta. Un lugar de conocimiento, reconocimiento y fortalecimiento de la identidad de las personas del Magdalena, en donde todos los visitantes, colombianos o extranjeros, encontrarán inspiración. Un Museo donde se comparten experiencias y al que se querrá volver una y otra vez", concluye María Alicia Uribe, Directora del Museo del Oro de Bogotá.

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.115-122

Consulte más información en: www.banrepcultural.org/santa-marta

La restauración de la Casa de la Aduana de Santa Marta, gestionada por el Banco de la República, preserva un patrimonio cultural de 300 años de antigüedad.

Foto Germán Ramírez.

Pectoral repujado del periodo Nahuange, 200 a 900 d.C.

Foto Clark M. Rodríguez.

Ocarina en cerámica del periodo Tairona, 900 a 1600 d.C.

Foto Clark M. Rodríguez.

Taller y conferencia.

"Perspectivas interculturales de la historia y del presente de las poblaciones; objetos como testigos del contacto cultural. Indígenas del Alto Río Negro (Brasil/Colombia)". 21 de julio al 30 de julio (taller), 31 de julio al 2 de agosto de 2014 (conferencia). Museo Etnológico, Berlín.

Aura Lisette Reyes[1]

Durante dos semanas algunos "objetos" de la colección de Theodor Koch-Grünberg del Museo Etnográfico de Berlín, no fueron más espacios materiales, sino que se convirtieron en seres que contaron historias, trajeron sueños y colocaron en diálogo diferentes mundos. La complejidad de las colecciones y las formas de comprensión de las mismas se presenta como un desafío para los espacios museales; las condiciones históricas de este museo y su momento presente obliga a la constante reflexión sobre sus sentidos y funciones desde una perspectiva crítica. Por ello se planteó un taller y un congreso que reuniera diferentes miradas para comprender uno de los miles de mundos que se encuentran en el espacio museal.

El evento se tejió a partir de una red institucional conformada por el Museo Etnológico de Berlín y los departamentos de Etnología de la Universidad de Marburg, la Universidad Libre de Berlín y la Universidad de Bonn; asimismo contó con el apoyo financiero de la Fundación Volkswagen y la cooperación de la sección suramericana de la Sociedad Alemana de Etnología. Se programaron dos actividades: un taller de ocho días en el que participó un grupo de

1 Antropóloga y Magíster en Historia de la Universidad Nacional de Colombia. Doctoranda LAI-Freie Universität Berlin. Correo electrónico: aura.l.reyes@gmail.com

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.123-128

aproximadamente 13 personas[2] y un congreso de tres días que reunió académicos de diferentes países[3].

Uno de los principales intereses del taller fue la revitalización de las colecciones del Museo Etnológico permitiendo la inclusión de diferentes voces en la comprensión de estos "objetos", para ello fueron invitados Gaudencio Moreno Muñoz, Orlando Villegas Rodríguez, María Morera Muñoz, miembros de la comunidad wanano-kotiria, y Diana Guzmán Ocampo, de la comunidad desana; así como un grupo de investigadores que han abordado el tema de los museos, las colecciones y el Alto Río Negro. No era la primera vez que representantes de comunidades indígenas colombianas visitaban las instalaciones del museo para acercarse a las colecciones, ya años atrás algunos miembros de la comunidad Kogui estuvieron en los depósitos de la colección de etnología de América del Sur.

Inicialmente se propuso un programa donde se seleccionaron una serie de temáticas propuestas por los organizadores del evento[4], que fueron una propuesta tentativa para las actividades a realizar durante las jornadas de trabajo. Aun así, el primer día se discutió el programa y los intereses de cada uno de los participantes, de allí que las narrativas se modificaron y gran parte de las sesiones se dedicaron a la narración de

Foto N°1. Selección de los objetos para la primera jornada de trabajo 22.07.14, en primer plano don Gaudencio y Orlando.

Fotografía de Aura Reyes.

2 Los participantes del taller fueron: Ernesto Belo, Diana Guzmán Ocampo, Richard Haas, Ernst Halbmayer, Michael Kraus, Ingrid Kummels, Germán Laserna, Gaudencio Moreno Muñoz, Maria Morera Muñoz, Aura Reyes, Maria Rossi, Jennifer Schmitz, Orlando Villegas Rodriguez, Ilja Labischinski y el equipo de trabajo de la colección etnográfica de América del Museo Etnológico.

3 Los participantes del congreso fueron: Ingrid Kummels, Viola König, Richard Haas, María Morera Muñoz, Gaudencio Moreno Muñoz, Diana Milena Guzmán Ocampo, Orlando Villegas Rodríguez, Michael Kraus, Ernst Halbmayer, Claudia López, Carolina Herrera Vargas, Doris Kurella, Stephen Hugh-Jones, Geraldo Andrello, Germán Laserna, Maria Rossi, Ernesto Belo, Beatrix Koffmann, Aura L. Reyes, Karoline Noack, Jennifer Schmitz, Gabriele Herzog-Schröder y Alexander Brust.

4 De acuerdo al "Programa provisional del taller", las temáticas propuestas eran: Objetos rituales, objetos de poder; danzas y música; objetos e infancia, objetos y deporte; preguntas indígenas a la colección; símbolos y ornamentos; objetos y vida diaria; y finalmente preguntas abiertas. (Programa del Taller. 21 de julio a 30 de julio de 2014. Museo Etnológico, Berlín)

mitos por parte de Don Gaudencio, Doña María, Diana y Orlando, y la reflexión sobre las problemáticas y necesidades que se presentan hoy en día en las comunidades del Vaupés.

Las narraciones míticas permitieron entender distintas dimensiones de los objetos musealizados, por una parte otorgó un contexto que era en parte desconocido o que fue cotejado con lo contado por Koch-Grünberg en sus libros o las experiencias de algunos investigadores en otras zonas del Río Negro, por otra, aspectos como los procesos de producción material y simbólica, la circulación e intercambio, y los usos, se comprendieron desde una lógica que les otorgaba otros sentidos al registrado en las fichas de la colección.

La primera aclaración que se realizó giró en torno a la percepción sobre el material con el cual se trabajó; los delegados de las comunidades aclararon que estos no son objetos materiales o cosas, sino "seres vivos", por consiguiente al ingresar a los depósitos del museo e iniciar el taller, se realizó un ritual que tuvo como finalidad pedir permiso a los abuelos y los seres que se encontraban presentes para ingresar a este espacio y realizar las actividades que se encontraban programadas; la palabra, el tabaco y el carayurú fueron instrumentos de protección que se hicieron presentes diariamente.

El equipo del museo seleccionó un total de 122 "objetos", entre los que se encontraban: bastones de danza, collares, coronas, faldas, tinajas, cestería, tabaqueras, flautas, maracas, sonajeros, entre otros; todos ellos fueron dispuestos en varias mesas de acuerdo a las temáticas que habían sido propuestas inicial-

Foto Nº2. Selección de los objetos pertenecientes a la caja de plumas, en la foto de izquierda a derecha: Doña María, Diana y Orlando. 23.07.14.

Fotografía de Aura Reyes.

mente. El mecanismo que se siguió fue la selección de una serie de materiales por parte de los delegados de las comunidades indígenas, la disposición de los mismos en una sala pequeña y la conversación alrededor de narraciones mitológicas, a continuación se abría el espacio de discusión para las reflexiones.

Esta metodología permitió darle vida a estos seres que se encontraban depositados y clasificados bajo una museología que distinguía usos, materiales de elaboración y colectores; una lógica que difería de las categorizaciones realizadas desde el sistema de pensamiento wanano-kotiria o desana. Un ejemplo de ello se evidenció en el momento en el que se intentó reconstruir la "caja de plumas", la cual, desde la perspectiva de los delegados, podría ser considerada la columna vertebral de la comunidad wanano-kotiria, dado que simboliza el conocimiento, la tradición, el poder y el pensar. En este proceso se seleccionaron materiales que originalmente se encontraban dispersos en diferentes armarios del depósito de la colección etnográfica: coronas, maracas, collares, coderas de danza, tinajas, pitos, peinillas y otros. A partir de allí se explicó la danza de la maraca, su sentido y significado para la comunidad, las actividades realizadas por los hombres y las mujeres, entre otros elementos; aspectos rituales, simbólicos y materiales que no dejaron de lado la reflexión sobre problemáticas recientes, como la pérdida de algunas tradiciones y los cambios que tienen lugar en las prácticas culturales.

Foto Nº3. Disposición de los objetos pertenecientes a la caja de plumas sobre el cernidor para su traslado a la sala donde se realizaba el taller. En la fotografía, don Gaudencio indica a Ernst cuáles son los objetos de interés y cuál es la disposición que estos deben tener sobre el cernidor. 23.07.14.

Fotografía de Aura Reyes.

Otro de los aspectos relevantes del taller fue la actualización de los registros de algunos de los materiales con los cuales se trabajó durante estas sesiones. Dado que las nominalizaciones se encontraban en alemán, la participación de Don Gaudencio, Orlando, Diana y Doña María permitió su denominación en kotiria y en español; asimismo se caracterizaron los materiales de elaboración y los sentidos rituales y/o de uso, finalmente se realizó una observación sobre el estado del "objeto" y el uso actual que tienen en la comunidad.

La segunda actividad fue una serie de conferencias que se llevó a cabo durante tres días y estuvieron abiertas al público; las temáticas tratadas fueron: historia y expediciones de investigación, el patrimonio cultural material y las colecciones del Alto Río Negro en museos, investigaciones de/en la Amazonía: sinopsis de la situación del Alto Río Negro (Brasil/Colombia), estudios de caso, estudios comparativos sobre cultural material; e investigaciones de/en museos.[5]

Estas intervenciones permitieron complejizar aún más el panorama de las colecciones presentes en los espacios museales, por una parte dieron cuenta de los tránsitos por los cuales se construyen y consolidan desde el momento en que se piensa hacer una colección, el proceso de colectar y sus implicaciones, y todos los viajes físicos y epistémicos por los que transitan hasta llegar a un momento presente. No son campos estáticos, sino todo lo contrario, la reflexión e investigación permite dar cuenta de su dinamismo, donde más que finalidades se entienden como medios; de esta forma, fue posible rastrear los caminos de las colecciones de Koch-Grünberg, Schmidt y Weiss entre sus espacios de producción y los espacios museales en Alemania, Brasil y Estados Unidos; en cierta medida también son seres vivos que fueron/son actores/público de nuestra relación como comunidades con una serie de instrumentos o mecanismos que nos legitiman, representan y nos dan sentido socio-culturalmente.

Por otra parte mostraron la preocupación, tanto de comunidades como de museos, por generar relaciones que busquen colocar en tela de juicio las asimetrías que han estado presentes tradicionalmente. Más que pensar en cuál es el papel o rol de las colecciones en un espacio museal, se trató de reflexionar y generar propuestas sobre los roles y usos de las mismas por diferentes comunidades. Así, se abordó desde un espacio comparativo este tema en el tiempo reciente, haciendo hincapié en las problemáticas contemporáneas de los que en otrora fueran concebidos como espacios de producción.

5 Esta información se encuentra detallada en el Programa de la Conferencia, *"Objetos como testigos del contacto cultural - perspectivas interculturales de la historia y del presente de la poblaciones indígenas del Alto Río Negro (Brasil/Colombia)"*. 31 de julio y el 2 de agosto de 2014.

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.123-128

Este taller-conferencia hace parte de una tendencia reciente de los museos por descentralizar el conocimiento que ha sido producido en estos espacios y colocar en tela de juicio varios presupuestos tanto del espacio museal, como de las diferentes relaciones que se establecen entre los actores que hace parte del mismo. Una de las aclaraciones que se hizo por parte de los delegados de las comunidades wanano-kotiria y desana, era que la intención de su visita no era solicitar una devolución de los "objetos" que se encontraban en las colecciones del museo, aun así, la principal preocupación era el establecer redes que fortalecieran los saberes que se encontraban presentes, reconociendo que a lo largo de casi un siglo dicha institución los había resguardado en buenas condiciones y había "cuidado de ellos".

Hoy en día los espacios museales pueden ser comprendidos bajo las relaciones de saberes que se entrecruzan, intentando dar un espacio para la conversación entre los mismos, sin dejar de lado los conflictos que se puedan presentar al enfrentar mundos o puntos de vista, donde, por ejemplo, para algunos son objetos y para otros son seres vivos. Este encuentro no fue más que un camino que se inicia y sólo el tiempo dirá si los hilos lograron entretejerse, de allí que al final del evento se realizó un Dabuikirí donde se entregaron algunos presentes a los organizadores del evento, con la esperanza que sea el inicio de una serie de intercambios y un camino por venir.

Foto Nº 4. Dabukuri realizado el día 02.08.14, en la parte central de izquierda a derecha: Ingrid Kummels, Ernst Halbmayer, Richard Haas, Michael Kraus, Gaudencio Moreno, Orlando Villegas, María Morera y Diana Guzmán.

Fotografía de Aura Reyes.

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.123-128

Parámetros para la presentación de originales

El boletín virtual, *Baukara, bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina* es el medio principal de difusión de las investigaciones y trabajos del grupo de investigación Antropología e Historia de la Antropología en América Latina, AHAAL. Recibe sin embargo, contribuciones inéditas en el área de antropología y ciencias afines. Se entiende que el artículo sometido a consideración del Boletín es original; si este no es el caso, el autor debe informar a la Directora, Editora general y Comité Editorial, con anticipación para tomar las medidas pertinentes.

Los originales sometidos a consideración del Boletín deberán cumplir con las siguientes normas:

1. Original

El texto debe estar digitalizado en letra Times New Roman, en procesador de texto (txt, rtf) 12 puntos, a doble espacio, en hoja tamaño carta –21,5 x 28 cm–, con márgenes izquierda y derecha de 2,5 cm y superior e inferior de 3 cm.

2. Fechas de entrega de los originales

Serán establecidas por la Directora, la Editora General y el Comité Editorial y no se harán excepciones. Las fechas de entrega serán estrictas y quien no las cumpla no verá su material publicado en el número correspondiente de *Baukara*.

Una vez el texto original sea entregado para lectura de la Directora, Editora general y Comité Editorial y sea aprobado, no se aceptarán cambios. Tampoco se aceptarán cambios en el contenido una vez el texto esté diagramado.

3. Otros

No son funciones de la Directora, la Editora General o el Comité Editorial intervenir los manuscritos de los artículos así:

- No se traducirán citas, párrafos o partes del documento.
- No se alterará la redacción del autor. La editora solo hará corrección de estilo y edición.
- Las referencias bibliográficas deben presentarse de acuerdo con las normas APA, si un autor no las entrega así, el artículo le será devuelto para que las revise y corrija.

Normas para la presentación de originales

- Los artículos deben ser enviados en lengua española en su totalidad, tener una extensión entre 15 y 30 páginas. Incluye citas, notas a pie de página, tablas, leyendas de figuras, referencias bibliográficas y textos históricos.
- Todas las páginas deben estar numeradas en orden consecutivo, empezando por la primera.
- La primera página debe incluir: el título del artículo, resumen (no debe exceder 125 palabras) y palabras clave (máximo 4) en español e inglés; el nombre del autor, correo electrónico, y una breve nota sobre los estudios realizados y la afiliación institucional del mismo (máximo tres líneas).

Material gráfico

- Todo el material gráfico (mapas, figuras, ilustraciones, gráficas y fotografías) debe indicarse en el texto de modo directo o entre paréntesis. Debe estar numerado consecutivamente (figura 1, mapa 1, cuadro 1, etc.) e incluir la fuente y el título.
- Deben enviarse incluidas en el texto y en formato de JPG, BMP, TIF, GIF o abierto en Corel Draw (CD), DWG, DFX (Auto Cad). El autor se hace responsable de la consecución de los derechos correspondientes de las imágenes que así lo requieran.

Notas a pie de página y citas

- Las notas a pie de página servirán para comentar, complementar o profundizar información importante dentro del texto. No deben ser notas biblio-

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.129-139

gráficas, a no ser que se trate de citas de periódicos, revistas, sentencias judiciales o de documentos de archivo –como por ejemplo de la Corte Constitucional, el Consejo de Estado, etc.

- Las citas textuales de más de cuatro líneas o que deban destacarse se escribirán en párrafo aparte, sangrado a la izquierda. Las que se incluyan dentro del texto irán entre comillas.

Referencias

Las referencias deben incluirse al final de todos los trabajos, en estricto orden alfabético. El Boletín utiliza las normas APA de citación y referencia.

Ejemplos de las Normas APA

Citas dentro del texto

Al citar un trabajo que tiene un solo autor, se usa el apellido y el año de publicación dentro de paréntesis y separado por una coma.

Ej.: El papel de la élite jugó un papel fundamental en este proceso (Arias, 2005), ya que fueron quienes diseñaron desde arriba las diferentes propuestas del deber ser nacional…

Si ya se ha indicado el nombre del autor en el texto se usa tan solo el año de publicación dentro de paréntesis.

Ej.: J. A. Arias (2005) afirma que en América Latina…

Si se cita un trabajo con dos autores, hay que nombrar ambos autores cada vez que la referencia aparezca en el texto.

Ej.: En el año de 1933 se abrieron estos cursos en la Facultad de Ciencias de la Educación y en 1930 se ofertó un curso similar en el Instituto Pedagógico Nacional Femenino. (Herrera y Low, 1994.)

Si el trabajo tiene menos de seis autores, es necesario nombrarlos a todos la primera vez y las siguientes veces se usa sólo el nombre del primer autor seguido de "et al." Y el año.

Ej.: Los comportamientos indeseables dentro del aula de clase han sido estudiados (Kearney, Plax, Hays, & Ivey, 1991)

Los comportamientos indeseables en el aula son tres: incompetencia, indolencia y irreverencia (Kearney et al., 1991)

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.129-139

Si el trabajo tiene más de seis autores, se usa tan solo el apellido del primer autor seguido de "et al." y el año.

Ej.: La aprehensión de la comunicación tiene muchas ramificaciones (McCroskey et al., 1981)

Si se incluye una cita textual o se está hablando de una parte específica de la fuente, se pone(n) el(los) número(s) de página después del año.

Ej.: "la República necesita crear un departamento en donde se estudien sus problemas inmediatos y los temas esenciales que afecta su vida. Este departamento no puede ser otro que la Universidad misma. Pero una universidad… orientada en un sentido radicalmente nuevo" (Piñeres, 2001, p. 115)

Referencias de material publicado, películas y comunicaciones orales

Artículo de enciclopedia

Perry, J. (2007). El patrimonio inmaterial de Colombia. En *Gran Enciclopedia de Colombia* (Vol. 9, Tomo II, pp. 100-120). Bogotá: Círculo de Lectores.

Si el artículo no tiene autor la referencia comenzará con el nombre del artículo seguido por la fecha de publicación entre paréntesis.

Artículo de periódico con un autor y paginado discontinuo

Schwartz, J. (1993, septiembre 30). La obesidad afecta la economía, estatus social. *El Tiempo*, pp. A1, A4.

Si un artículo no tiene autor hay que comenzar la referencia con el título del artículo y la fecha de publicación.

Artículo de revista o publicación periódica

Forma básica

Autor/Editor. (Año de publicación). Título del artículo: Subtítulo del artículo. *Nombre de la revista o publicación periódica*, Volumen, (Número), páginas.

Un solo autor

García Botero, H. (2008). Cuestionar la alteridad: reflexiones sobre la historiografía de la antropología colombiana. *Maguaré* 22: 455-481.

Dos autores

Baquero, Á. y Forbes, E. (2005). El arqueólogo Carlos Angulo Valdés y el origen de la memoria arqueológica en la región Caribe colombiana y sus aportes a esta ciencia. *Memorias*, revista digital de Historia y Arqueología en el Caribe 7: 200-220.

Libro con autor y libro con editores

Forma básica

Autor/Editor. (Fecha de publicación). *Título: Subtítulo*. (Edición). Lugar de publicación: Editorial.

Libro con un autor

Krotz, E. (2002). *La otredad cultural entre utopía y ciencia. Un estudio sobre el origen, el desarrollo y la reorientación de la antropología.* México DF: UNAM; Fondo de Cultura Económica.

Libro con dos editores

Botero, C. I. y Langebaek, C. (Eds.) (2009). *Arqueología y Etnología en Colombia. La creación de una tradición científica*. Bogotá: Universidad de los Andes.

Artículo con dos autores en un libro editado

Good, T. L., & Brophy, J. E. (1986). School effects. En M. C. Wittrock (Ed.), *Handbook of research on teaching* (3era. Ed., pp. 570-602). New York: Macmillan.

Artículo inédito expuesto en un Congreso

McCornack, S. A. (1988, mayo). *When lovers become leery: The lie-bias of suspicion*. Artículo presentado en la reunión anual de la International Communication Association, New Orleans, LA.

Tesis de doctorado inédita

Wilfley, D. E. (1989*). Interpersonal analysis of bulimia: Normal-weight and obese*. Tesis de doctorado inédita, University of Missouri, Columbia.

Artículo en actas de congresos

Brock, D. (1981). New public broadcasting programs and services. En J. Brown (Ed.),*Technology and education: Policy, implementation, evaluation. Proceedings of the National Conference on Technology and Education*, enero 26-28, (pp. 30-59). Lincoln: University of Nebraska Press.

Película

Lehman, E. (Productor), & Nichols, M. (Director). (1966). *Who's afraid of Virginia Woolf?* [Película]. Burbank, CA: Warner Brothers.

Video/DVD

Kurosawa, A. (Director). (1950). *Rashomon* [cassette de video]. Embassy, 1986.

Programa de televisión

Crystal, L. (1993, octubre 11). *The MacNeil/Lehrer news hour*. New York and Washington, DC: Public Broadcasting Service.

Conversaciones personales, cartas, conversaciones, etc. (Fuentes vivas)

Comunicaciones no publicadas no deben ser listadas en las referencias debido a que no pueden ser consultadas por los lectores, por lo cual sólo se nombran en el texto del trabajo que se está realizando. Es necesario incluir al lado de la cita la persona que suministra la información, el medio y la fecha.

Ej.: La pertinencia y gravedad de la situación hacen necesario el uso de medidas extremas de aplicación inmediata. (M. Serrano, conversación telefónica, Junio 29, 2000).

De igual manera se podrá hacer referencia a información obtenida en conversaciones personales y entrevistas grabadas. Si la información se obtuvo por **correo electrónico**, se referirá de la siguiente manera:

Ej.: No hay seguridad de que la tendencia se mantenga a lo largo del tiempo. (H. García, comunicación personal, correo, Junio 22, 2002).

Material electrónico

World Wide Web (WWW) y textos electrónicos

Pellegrino, Joseph. (1998, 16 de diciembre) *World Poetry Audio Library*. [Homepage]. Consultado el día 4 de octubre de 1999 de la World Wide Web: http://www.english.eku.edu/pellegrino/default.htm

Bryant, P. (1999). *Biodiversity and Conservation*. [Libro en línea]. Consultado el día 4 de octubre de 1999 de la World Wide Web: http://darwin.bio.uci.edu/~ sustain/bio65/Titlpage.htm

Oxford English dictionatry computer file: Disco compacto (2da. Ed.), [CD-ROM]. (1992). Oxford University Press [1995, mayo 27].

Escribir "Sin Fecha" cuando la fecha no esté disponible.

Artículo de una enciclopedia

Daniel, R. T. (1995). The history of Western music. En *Britannica online: Macropaedia* [Online]. Disponible: http://www.eb.com:180/cgi-bin/g:DocF=macro /5004/45/0.html [1995, junio 14].

Artículo sin autor de una enciclopedia

Bosnia and Hercegovina. (1995). En *Academic American Encyclopedia* [Online]. Disponible: Dow Jones News Retrieval Service/ENCYC [1995, junio 5].

Publicación periódica

Kutner, L. A. (1994). Healers from the deep [Resumen], *American Health*, 5 (11), [Online]. Available: OCLC FirstSearch/MEDLINE/95-1847365 [1995, junio 13].

Listas de discusión

RRECOME. (1995, abril 1). Top ten rules of film criticism. Discussions on All Forms of Cinema [Online]. Disponible E-mail: CINEMA-L@american.edu [1995, abril 1].

Correos electrónicos personales

Day, Martha (MDAY@sage.uvm.edu). (1995, julio 30). Crítica de película - Bad Lieutenant. E-mail a Xia Li (XLI@moose.uvm.edu).

Archivos de video y de audio

Edwards, J. y Lowery, J. (Productores y directores). (s.f.) Meditation [Video en línea]. Disponible: http://www.spiritweb.org/Spirit/audiovideo-archive-topic-yoga.html [Consulta: 1998, Febrero 20].

US Enviromental Protection Agency. (1997). Ozono: Double trouble [Video en línea]. Disponible: http://www.epa.gov/oar/oaqps/ozvideo/ozone288full.htm [Consulta: 1998, Febrero 21].

NASA. (1997). Briefing on phase III of Lunar-Mars life support test project [Audio en línea]. Disponible: http://www.nasa.gov/sts-85/images/ [Consulta: 1998, Marzo 2].

Fotografías y representaciones gráficas

Ministerio del Ambiente. Servicio Autónomo de Geografía y Cartografía Nacional (1995). Mapa físico de la República de Venezuela [Mapa a escala 1:600.000]. Caracas: Autor.

Pillsbury, H. y Johns, M. (1988). Sinusitis [Serie de 54 Diapositivas con guía]. Washington, DC: American Academy of Otolaryngology.

González, F. (1997). Vivienda piaroa [Fotografía]. En Atlas Práctico de Venezuela: Amazonas (No. 2, p. 9). Caracas: El Nacional/Cartografía Nacional.

Objetos artísticos, tecnológicos y culturales

Van Gogh, V. (1888). Entrance to the publics gardens in Arles [Pintura]. New York: Metropolitan Museum of Art.

Barrios, A. (1952). Mural [Mosaico]. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

Cirigliano, Z. y Morales, M. (Coords.). (1997). Apoyos para la enseñanza en matemáticas y ciencias naturales en la Primera Etapa de Educación Básica. [Materiales y juegos educativos]. (Disponible: Departamento de Educación Integral, Escuela de Educación, Universidad Católica Andrés Bello, Caracas).

Parámetros para la presentación de reseñas de exposiciones y de libros

Reseñas de exposiciones

Baukara es una revista de divulgación sobre la historia y la antropología de la antropología. Uno de los aspectos más importantes en el trayecto de la disciplina ha sido su articulación con los museos y los escenarios de exposición del conocimiento antropológico en toda su variedad, desde las exhibiciones etnológicas y arqueológicas hasta la intervención contemporánea de los antropólogos en los museos nacionales y locales. En consonancia con este recorrido, consideramos que *Baukara* es un escenario propicio para la presentación de reseñas sobre exposiciones relacionadas con temas de antropología e historia.

Exponer el conocimiento científico es un trabajo que representa diferentes retos para los organizadores de los museos y de las exposiciones. A continuación presentamos unas guías que pueden orientar la labor del reseñista en busca de reconocer con precisión y justicia el trabajo de los expositores.

Sobre la exposición

- La reseña debe demostrar a qué campo de las ciencias sociales pertenece la exposición y cuál es su importancia en el contexto del conocimiento nacional.

- Es importante conservar la línea divisioria esencial en toda reseña entre las afirmaciones de la exposición y las afirmaciones del reseñista. Por ello mismo, todas las reseñas deben indicar en palabras de la curaduría cuál es el tema central de la exposición.
- La disposición espacial de una exposición es un elemento indispensable en la construcción del relato que propone la exposición. El develamiento de la estructura de la exposición es una tarea del reseñista que también responde a su mirada como visitante.
- La yuxtaposición de textos, imágenes y objetos produce un argumento de los curadores hacia el público. Estas articulaciones deben ser señaladas por el reseñista pues en ellas se despliega el desarrollo de los temas de la exposición.
- El material curatorial debe aparecer claramente descrito y presentado en la reseña: ¿Cuáles son los objetos? ¿Cuáles son las fotografías?
- Además del material curatorial, el material museográfico debe ser un objeto de la atención del reseñista. El diseño gráfico y la disposición del espacio de exposición deben aparecer en relación con los contenidos de la misma. Es importante, en ese sentido, considerar si la museografía visibiliza y da fuerza a los objetos presentados.
- El material de apoyo de la exposición, que incluye los catálogos, plegables, postales, hojas didácticas, visitas guiadas y otros elementos interactivos, pueden estar presentes en la reseña para dar cuenta del alcance divulgativo de la muestra.
- Como tema final de la reseña, es importante advertir los logros y las deficiencias de la exposición. Asímismo, considerar cuáles son las preguntas que deja planteadas y que pueden dar lugar a una mayor profundización sobre el tema de la exposición.

Sobre la reseña

En la reseña se debe explorar tanto la crítica (positiva y negativa) como la divulgación.

- No se trata, en ningún caso, de un resumen o de la enumeración de las partes de la exposición. En la reseña debe aparecer claramente equilibrada la visión del visitante/reseñista y los intereses de la muestra.
- La reseña contiene los siguientes elementos esenciales: título de la reseña, título de la exposición reseñada, curadores individuales o institucionales, lugar de la exposición (ciudad, museo), año y duración de la exposición.

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.129-139

- Extensión entre 2 y 6 páginas (interlineado de doble espacio y letra a 12 puntos)
- Las referencias a otros textos deben ser mínimas y no son obligatorias.
- No debe predominar la paráfrasis de la exposición ni las citas textuales de la misma.

Reseñas de libros

Baukara es una revista de divulgación sobre la historia y la antropología de la antropología. La preocupación central de sus artículos y sus reseñas es explorar cómo se puede interrogar a la antropología como fenómeno cultural, social, político, histórico y epistemológico. Las aproximaciones hacia lo que se define como antropología hace parte de este interés pues la definición de las investigaciones inspiradas en la historia de la antropología (en su sentido disciplinar) han derivado en indagaciones sobre el arte, las trayectorias biográficas y el lugar de la alteridad en el pensamiento occidental. Así pues, las reseñas de *Baukara* tienen una restricción temática: investigaciones sobre la historia de la antropología. Pero esta delimitación es también una apertura: es una invitación a ampliar el corpus de lecturas que pueden ayudar a entener la complejidad de la antropología. En esa línea, las reseñas que quisiéramos incluir en *Baukara* deben responder tanto a las exigencias formales de una reseña ejemplar como a las preguntas propias de un boletín dedicado a la historia de la antropología.

Sobre el texto

- La posibilidad de reseñar un texto como si tratara sobre historia de la antropología entraña una responsabilidad importante en el reseñista: ¿Por qué la investigación reseñada hace parte de la historia y la antropología de la antropología?
- En esa dirección, la pregunta temática también es una pregunta metodológica: ¿cómo es abordada la historia de la antropología en el texto reseñado? ¿Cuáles son sus fuentes y la aproximación planteada? ¿Cuál es el aporte metodológico para otras investigaciones sobre historia de la antropología?
- La localización de los textos de *Baukara* es un elemento central de su propósito: trabajamos desde y sobre Colombia y, en una perspectiva más amplia, desde y sobre América Latina. Teniendo en cuenta que los temas sobre historia de la antropología pueden abordar distintas ubicaciones geográficas (y, por ende, políticas, históricas y culturales), el reseñista puede explorar cómo el texto reseñado ilumina la comprensión de la historia de la antropología en Colombia o en América Latina.

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.129-139

Sobre la reseña

- En la reseña se debe explorar tanto la crítica (positiva y negativa) como la divulgación.
- La reseña debe exponer la estructura y el argumento de un libro según la valoración crítica del reseñista sobre el contenido y los aportes del texto.
- No se trata, en ningún caso de un resumen o de la enumeración de las partes de un texto: la reseña es un balance entre el juicio del lector y la presentación a un público que aún no ha leído la obra.
- En el caso de libros editados, la obra debe ser reseñada en su conjunto. La visión global sobre el texto debe tener en cuenta si existe un eje argumentativo claro a lo largo del documento o si se trata de partes inconexas.
- La reseña contiene los siguientes elementos esenciales: título de la reseña, título de la obra reseñada, nombre y apellido del autor, nombre de la editorial, la ciudad donde se editó, año de la primera edición y de la edición reseñada y número de páginas.
- Extensión entre 2 y 6 páginas (se sugiere interlineado de doble espacio y letra a 12 puntos)
- Las referencias a otros textos deben ser mínimas y no son obligatorias.
- No debe predominar la paráfrasis de la obra ni las citas textuales de la misma.

Baukara 6 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina
Bogotá, noviembre 2014, 137 pp, ISSN 2256-3350, p.129-139