

Espacio en dE- Formación: El Museo de Arte de La Universidad Nacional de Colombia, origen y aplicación de una política de formación*

*DE-FORMATION SPACE: THE NATIONAL UNIVERSITY OF COLOMBIA MUSEUM
OF ART, ORIGIN AND APPLICATION OF A FORMATION POLICY*

*ESPAÇO EM DE-FORMAÇÃO: O MUSEU DE ARTE DA UNIVERSIDADE NACIONAL
DE CÔLÔMBIA, ORIGEM E APLICAÇÃO DE UMA POLÍTICA DE FORMAÇÃO*

Ana María Bernal**

Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas
/ Volumen 10 - Número 2 / julio - diciembre de 2015
/ ISSN 1794-6670/ Bogotá, D.C., Colombia / pp. 37-56

Fecha de recepción: 16 de julio de 2015 | Fecha de
aceptación: 20 de agosto de 2015 | Disponible en línea:
18 de diciembre de 2015. Encuentre este artículo en
<http://cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co/>
doi:10.11144/Javeriana.mavae10-2.efma

*Producto de la investigación realizada para obtener el título de museóloga de la Maestría en
Museología y gestión de patrimonio, Universidad Nacional de Colombia sede Bogotá.

**Profesora asistente del Departamento de Artes y Humanidades de la Facultad de Ciencias
Humanas y Artes de la Universidad del Tolima, Ibagué, Colombia.



Resumen

Este artículo da cuenta de la manera como el Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, desde su precedente el Museo de Arte Moderno de Bogotá, configuró una vocación ligada a la formación de públicos y de las generaciones más jóvenes; esto vinculado a la misión de la Universidad y entendiendo el museo como espacio formativo, investigativo, académico y de proyección social universitaria. Esta reflexión es el punto de partida para revisar algunos aspectos de la gestión de la maestra Marta Combariza y la forma como se configuró un tipo de gestión museológica no convencional, en la que primaba una relación significativa entre el Museo, los estudiantes y la comunidad universitaria.

Palabras claves: museos de arte; museo universitario; formación de públicos; museo de arte moderno; arte

Abstract

This article gives account of the way in which the Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá (National University of Colombia Museum of Art, Bogotá Campus), configures a vocation linked to public formation as that of younger generations; this attached to the University's mission, and understanding the Museum as a space for formation, investigation, academy and university social projection. This reflection is the starting point to revise some aspects of the management done to the museum by the master Marta Combariza and the way a non-conventional type of museological management was configured; where a significant relation between the Museum, the students and University community primed.

Keywords: art museums; university museum; public formation; modern art museum; art

Resumo

Este artigo dá conta de maneira em que o Museu de Arte da Universidade Nacional de Colômbia desde seu precedente, o Museu de Arte Moderna de Bogotá, configurou uma vocação unida à formação de públicos e das gerações mais jovens; isto vinculado à missão da Universidade e entendendo o museu como espaço formativo, investigativo, acadêmico e de projeção social Universitária. Esta reflexão é o ponto de partida para revisar alguns aspectos da gestão da maestra Marta Combariza e o jeito como se configurou um tipo de gestão museológica, não convencional, na que primava uma relação significativa entre o Museu, os estudantes e a comunidade universitária.

Palavras chaves: museus de arte; museu universitário; formação de públicos; museu de arte moderna; arte

El Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia —en adelante MAUN— tuvo un antecedente bastante significativo y al que se debe en gran parte su aprobación como Museo Universitario en 1970: el Museo de Arte Moderno de Bogotá,¹ que tras las gestiones de Marta Traba como directora de esta institución logró ubicarse en el campus universitario entre 1965 y 1968. Finalmente, entre 1968 y 1969 —periodo que coincidió con la consolidación del movimiento estudiantil, cierres de la Universidad y algunos actos de protesta por parte de los estudiantes— se produjo el traslado del Museo a un local en el centro de la ciudad, la salida de Marta Traba del país y el nombramiento de Gloria Zea como directora del MAMB.

No obstante la corta permanencia del MAMB en el campus, sentó un precedente para la posterior construcción de las políticas misionales del MAUN, aunque en la práctica y en la historia oficial este aspecto pueda ser discutible.

Entre las intenciones que impulsaron a Marta Traba a escoger el espacio de la Universidad Nacional como un espacio propicio para el establecimiento del Museo de Arte Moderno de Bogotá, estuvo quizá cierta convicción de que el Museo como institución cumplía una función pedagógica, posibilidad que tendría un valor agregado al establecerse en un campus universitario; como ella misma lo indica en el proyecto para la instalación definitiva del Museo de Arte Moderno en el campus:

La filosofía que fundamenta esta idea, es la de que la universidad no sólo debe impartir la información correcta y el conocimiento adecuado a las diferentes disciplinas científicas, sociales y humanísticas, sino que debe proveer el respeto y el entusiasmo en las generaciones jóvenes, por las formas superiores de la cultura.

Este entusiasmo y este respeto no pueden penetrar profundamente en el espíritu del estudiantado más que a través de una convivencia real con dichas formas; que permita la visión permanente de obras de arte, la constante audición de conciertos, la asistencia regular a conferencias, ciclos y explicaciones de alto nivel acerca de la creación artística.

Consideramos que esta inmersión en la cultura no es accesorio, sino fundamental. Y que el medio práctico para lograr tal propósito no es proponer a los estudiantes que salgan de la universidad y concurren al museo, sino instaurar el museo dentro del medio estudiantil. (Traba, 1965, p. 1)

Al cotejar las intenciones de Marta Traba expresadas en la cita anterior con las actividades que en efecto se impulsaron desde el MAMB en ese periodo, se evidencia que tanto las conferencias, como los conciertos y los ciclos de cine hicieron parte de las actividades más asiduas.

La convicción de Marta Traba sobre el papel pedagógico del Museo pudo haberse potenciado gracias a su nombramiento como directora de la oficina de Divulgación Cultural de la Universidad Nacional en 1964; de cara al Museo de Arte Moderno, ello se tradujo en la consolidación gradual de una política orientada a la formación de públicos y la reivindicación cultural de los más jóvenes:

Debe señalarse, en relación con la cultura en la universidad, que la crítica de arte argentina-colombiana, Marta Traba (...) llamaba la atención sobre un reto nuevo para la Universidad: estar atenta a la expresión de las nuevas sensibilidades y de las nuevas estéticas y a la recepción de las diversas manifestaciones culturales de los públicos jóvenes. (...). Por otra parte, esta

propuesta de Marta Traba era un anticipo a un tema que en el día de hoy se vuelve crucial en relación con la política cultural: el de la formación de públicos, que encontraba en el recinto universitario un escenario propicio para desarrollarse. (Bravo, Bolívar y Jaramillo, 2008, p. 34)

De algún modo, las políticas culturales universitarias han intervenido notablemente en la proyección de los museos establecidos en el campus de la Universidad Nacional; así como estos han mediado en la relación de la Universidad con el contexto social y cultural.

Como parte de las argumentaciones para justificar la instalación del MAMB en el campus, Marta Traba reveló, por un lado, objetivos vinculados con la formación artística —como ya se ha descrito—, y por otro lado, manifestó propósitos políticos que pudieron ser consecuentes con las necesidades de la Universidad Nacional, que en ese instante afrontaba el proceso de “modernización” liderado por José Félix Patiño.

Por lo tanto, las intenciones antes señaladas no solo hacían referencia a problemas de alfabetización cultural, sino también a la posibilidad de mejorar la imagen que se tenía de la Universidad, gracias al establecimiento de otro tipo de relación entre esta y la ciudadanía, y la vinculación de diversos públicos y otras clases sociales que eran cercanas al Museo de Arte Moderno de Bogotá. De algún modo, el reconocimiento como institución patrimonial prestigiosa aportaría otra visión distinta hacia el alma máter, como indicó Traba,

El prestigio internacional del Museo recaería, como ya se ha establecido, sobre la Universidad Nacional a la cual, en cierta forma, quedará indisolublemente ligado. (Traba, 1965, p. 14)

La posición de Marta Traba frente a la inserción y permanencia del MAMB en el campus de la Universidad Nacional pudo ser homologable —guardadas las proporciones— a los procesos que en el ámbito urbanístico se ejecutan en ciudades con problemas sociales agudos, en los cuales, como opción de renovación social y económica, se acude al diseño y construcción de infraestructuras culturales, casi siempre de museos de arte moderno, arte contemporáneo o centros culturales. La idea que atraviesa este tipo de procesos puede estar precedida por la convicción de que la “alta cultura” contribuye a que se origine una nueva imagen y proyección simbólica de estos espacios para la sociedad, sin hablar de otro tipo de efectos de orden social y hasta económico, que no es el caso de lo que pudo haber ocurrido con el MAMB durante su permanencia en el campus universitario.

En relación con este tipo de estrategias, el MAMB también se trazó como parte de sus objetivos la renovación de la imagen que se tenía de los estudiantes y de la Universidad en los medios, el país y las comunidades circundantes. Desde la museología se ha planteado que este tipo de operaciones pueden llegar a ser significativas para las comunidades:

(...) cuando se consigue substituir una comunidad problemática y marginada por un tejido social mixto y totalmente integrado (...) el problema surge, dicen, cuando se trata de una intervención, en la que media un espacio de Arte de Vanguardia (...) ante el cual, la población local puede sentirse alienada a menos que se multipliquen los talleres didácticos. (Lorente, 1997, p. 13)²

Sin entrar en muchos detalles, claramente los objetivos que Marta Traba había trazado para el Museo de Arte Moderno, en tensión con el ambiente contestatario de la Universidad, no dieron lugar a la configuración de una estrategia que permitiera el diálogo o el encuentro de las diversas colectividades que surgían alrededor del MAMB —y que fomentará a corto plazo,

una relación distinta de la ciudadanía hacia la Universidad, ni tampoco de la Universidad hacia la sociedad.

Por más esfuerzos de construcción de espacios didácticos, como los que se comprometió a desarrollar semestralmente el Museo,³ la indignación de algunos grupos de la Universidad ante la posible colonización cultural no demoró en manifestarse; como pretexto se encontró la realización de la *Exposición Espacios Ambientales*⁴ en 1966, exposición de la que Marta Traba esperaba efectos formativos aunque fuese por estrategias de choque:

La exposición es un ataque a la pasividad del público, pero también es el máximo esfuerzo por atraerlo. No se puede seguir diciendo que se ha operado en el arte y en la relación de espectador-obra de arte sin un cambio radical. Hay que demostrarlo. (...). Se pretende por el contrario demostrar: 1° que lo que busca el espectador en el arte actual nunca lo encontrará. 2° que encontrará todo lo que no busca y ni siquiera pensó que existiría. (Traba, citada en Barrios, 2000, p. 18)

Álvaro Barrios relata la forma como un grupo de estudiantes de la Universidad que exigían “un arte para el pueblo”, violó la puerta de entrada al siguiente día de la inauguración y causó graves daños a las instalaciones del edificio y en algunas de las obras (2000, p. 18).

Se deduce de las consideraciones expuestas, la existencia de varias tensiones que trajeron consigo la inserción del MAMB en el campus universitario, entre estas se pueden enunciar como las más significativas las siguientes:

A) La manera como se media entre los intereses y objetivos misionales de un Museo de Arte Moderno de una ciudad como Bogotá y la respuesta que debe mantener como museo frente al contexto social, demográfico y cultural en el que se ubica; que en este caso se remite a la mediación entre la misión del MAMB y las necesidades simbólicas de su público cercano —el público universitario—, quien para ese entonces no contaba con los códigos de comprensión de las prácticas artísticas que estaban surgiendo.⁵

B) La forma como el Museo pudo comprender la formación de públicos, y su postura frente a la democrática y a la vinculación de los públicos, no solo como consumidores culturales, sino como creadores culturales.

C) El papel político del MAMB, que para ese entonces pudo haber incidido en la aceptación de su establecimiento en el campus, así como en su salida de la Universidad Nacional.

No hay que olvidar que esta apuesta de Marta Traba coincidió con uno de los periodos más críticos por los que ha atravesado la Universidad Nacional. La rectoría era la del profesor José Félix Patiño, quien al respecto comenta:

La Universidad se hallaba en una situación casi sin precedentes en toda su historia. Estaba muy mal de presupuesto. Los conflictos ocurrían permanentemente. Ni el gobierno ni la sociedad la respetaban. No se le daba el apoyo que requería: la Universidad se veía rezagada. Al mismo tiempo, las universidades privadas florecían y parecía que la Universidad Nacional estaba perdiendo su preponderancia como la institución número uno de educación superior del país. (Entrevista a José Félix Patiño, 1999)

El profesor Patiño inicia una reforma universitaria bastante contundente, con la intención de renovar, tecnificar y modernizar la Universidad. Marta Traba tal vez consideró que el hecho de integrar una entidad como el Museo de Arte Moderno, contribuiría a consolidar la concepción de modernización que perseguía la Universidad.⁶

En 1967, Marta Traba fue expulsada del país, según Serrano, “por tomar posiciones críticas ante la presencia de las fuerzas militares en la Universidad” (Serrano, citado en Chacón, 2008, p. 176); el MAMB fue trasladado posteriormente a un local en el centro de Bogotá. De la experiencia del MAMB al interior del campus universitario quedó un grupo de estudiantes y profesores que se había vinculado a las actividades del Museo; así como el proyecto de construcción de un Museo de Arte al interior del campus universitario y una serie de argumentos relevantes frente a lo que podría llegar a conformarse como Museo de Arte de la Universidad Nacional; que en la historia se constituiría en un espacio para el arte de vanguardia, pero sin olvidar que estaba inserto en un ámbito universitario.

LA UNIVERSIDAD Y EL MUSEO: BREVE ACERCAMIENTO A LA CONFIGURACIÓN INSTITUCIONAL DEL MUSEO DE ARTE

El Museo de Arte de la Universidad Nacional, MAUN, debe gran parte de su forma de acción a las tensiones que rodearon su configuración, entre estas: su dependencia administrativa de otras instancias de la Universidad, la conformación de sus colecciones, la construcción de la edificación y su vínculo con la Facultad de Artes, así como la participación de estudiantes de la Universidad en su organigrama, la generación de exposiciones de importancia para el campo de las artes plásticas y visuales en Colombia, su relación con la vanguardia artística, los diálogos con otras entidades o instituciones nacionales o internacionales y el liderazgo de programas de reconocimiento nacional. Todas estas problemáticas se remontan a sus antecedentes y se consideran como variables que caracterizaron las gestiones de sus distintos directores.⁷

Desde el momento en el que el MAMB se estableció en la Universidad Nacional, se evidenció la forma y estructura institucional que tendría posteriormente el MAUN; el MAMB, al ubicarse al interior de la Universidad Nacional, ingresó como dependencia de la Oficina de Divulgación Cultural, que a su vez pertenecía a la Secretaría General de la Universidad. Con la aprobación del *Museo de Arte* en 1970 este pasó a ser parte del organigrama de la universidad conservando la misma dependencia administrativa que el MAMB. Esta particularidad se ha mantenido durante casi toda la historia del MAUN, a diferencia de otros museos de la Universidad Nacional que son unidades adscritas a las facultades, como es el caso del Museo de Arquitectura que pertenece a la Facultad de Artes, o el Museo de Historia Natural que le corresponde a la Facultad de Ciencias, entre muchos otros ejemplos; el Museo de Arte de la Universidad Nacional ha funcionado durante toda su historia, como dependencia administrativa y misional de la Dirección de Divulgación Cultural.

A continuación se presenta un cuadro que pretende cotejar los desarrollos del MAUN a partir de su vinculación institucional, incluyendo a las diferentes direcciones, su dependencia de la Oficina de Divulgación Cultural y la relación con la Escuela de Artes. El cuadro recoge datos desde los orígenes del MAUN, hasta la dirección del maestro William Alfonso López, por ser el director que sucedió a Marta Combariza —cuya administración se estudiará más adelante. Se plantea como una herramienta para detectar los acentos de cada dirección y comprender los desarrollos del MAUN, desde las tensiones antes mencionadas.

Tabla I: Relaciones entre el MAUN, otras instancias de la Universidad Nacional y las acciones significativas de sus distintos directores (1970-2007).

Período	Rector U. N.	Aspectos de la conformación y dependencia administrativa de relevancia *	Dirección de Divulgación Cultural*	Director Museo de Arte	Aspectos relevantes de la gestión del Museo de Arte	Directores de la Escuela de Bellas Artes **
1969 – 1976	Enrique Carvajal Cardona. (1969) Mario Latorre (1970), Luis Carlos Pérez	“Hjalmar de Greiff, presenta una propuesta de renovación de la Oficina de Divulgación Cultural, asume las publicaciones, el Museo de Arte Contemporáneo (...) con la intención de poner al alcance del universitario las realizaciones de la cultura y mostrar el aporte que los universitarios puedan dar a la cultura” (Suarez, Vélez, 2005). En 1975 Creación del Fondo Especial de Divulgación Cultural.	Hjalmar de Greiff	1. Germán Rubiano Caballero (1970-1976)	1. Germán Rubiano inició la colección del MAUN con obras representativas del Arte Colombiano a partir de donaciones de artistas. Recogió la Colección Pizano de grabados y esculturas, que eran de la Escuela Nacional de Bellas Artes y las ingresó como una colección del Museo, recuperándolas del estado de abandono en el que se encontraban. En su gestión se hicieron muestras de relevancia, sobre todo de prácticas artísticas emergentes.	Francisco Cardona (1969 - 1972), Santiago Cárdenas (1972 -1974) Rodolfo Velásquez (1976)
1977 – 1983	Luis Eduardo Mesa (1976-1977), Baudilio Bernal (1977), Emilio Aljure (1978), Ramses Hakim (1978)	En 1979, el Consejo Superior Universitario modifica la estructura del Departamento de Divulgación Cultural.	Fernando Garavito	2. Carlos Granada (1977-1978) 3. María Elvira Iriarte (1978-1981) 4. Lylia Gallo (1982-1983) 5. Marta Fajardo de Rueda (1983-1984)	2. Carlos Granada le dio un impulso a aspectos formativos y pedagógicos, vinculó un grupo de monitores y guías al Museo; organizó el Primer Encuentro Nacional de Escuelas de Arte. 3. Durante la Dirección de María Elvira Iriarte, “se llevaron a cabo importantes exposiciones impulsadas por las embajadas”. (Pini, Rodríguez, 2003) 5. Marta Fajardo de Rueda, se enfocó en la Colección Pizano, adelantando procesos de catalogación de la colección, así como vinculaciones con otros museos e instancias de colaboración museística en el país.	Carlos Granada (1977), María Elvira Iriarte (1978), Alfonso Mateus (1980) Nirma Zarate (1981) Gerardo Aragón Villafañe (1982) Armando Villegas (1983)
1984 – 1990	Rodrigo Bonilla Escobar (1984), Marco Antonio Palacios Rozo (1984-1988), Ricardo Mosquera Mesa (1988-1990)	“En 1990 el Concejo superior Universitario suprime el Fondo Especial de Divulgación Cultural y adscribe la administración financiera directamente a la Vicerrectoría de Estudiantes y Bienestar Universitario” (Suárez, Vélez, 2005)	Ellie Anne Duque	6. María Elena Bernal (1984-1990)	6. María Elena Bernal le dio un impulso a la junta asesora, de la que hicieron parte en su momento Santiago Cárdenas y Ramírez Villamizar. Durante su gestión, impulsó los procesos de formación de públicos, la relación del museo con otros museos de la ciudad y consolidó las relaciones académicas con la Escuela de Artes, involucrando estudiantes en el desarrollo de diferentes procesos de formación, como fueron los programas <i>El placer del Museo</i> y <i>El Museo un aula más en la vida de los escolares</i> que contó con la coordinación de María Elena Rondos.	Cecilia Ordoñez (1985-1986) Diego Mazuera (1987-1989) Mariana Varela (1988)

continúa

Período	Rector U. N.	Aspectos de la conformación y dependencia administrativa de relevancia *	Dirección de Divulgación Cultural*	Director Museo de Arte	Aspectos relevantes de la gestión del Museo de Arte	Directores de la Escuela de Bellas Artes **
1990 – 1997	Antanas Mockus (1990-1993), Guillermo Páramo Rocha (1994-1997)	En 1997 La División Nacional de Divulgación Cultural deja de pertenecer a la estructura académica de Bienestar y pasa a depender de la Dirección académica de Sede (Suárez, Vélez, 2005, p 40), dependencia que se mantiene hasta el 2010 .	Isaías Peña Gutiérrez (1992-1993)	7. María Victoria de Robayo (1990-1992) 8. José Hernán Aguilar (1992-1995) 9. María del Pilar López (1995-1999)	7. María Victoria de Robayo aumentó la colección de arte contemporáneo a partir de la donación de obras de arte. 8. José Hernán Aguilar, siguió trabajando en la ampliación de la colección (Pini, Rodríguez, 2003, p 4); cerró algunos procesos de formación, entre estos el taller de los sábados. 9. María del Pilar López, durante su gestión, adecuó el edificio del Museo de Arte, teniendo en cuenta aspectos de conservación preventiva, que garantizará los recursos infraestructurales para las necesidades de un museo de su tipo. Con su gestión se logró concretar con el Centro Nacional de restauración y el apoyo de Colcultura la restauración de la Colección Pizano y el ingreso de una conservadora al equipo del Museo (Pini, Rodríguez, 2003).	Cristobal Schlenker (1990-1993) Amadeo Rincón (1997-¿?)
1997 – 2003	Víctor Manuel Moncayo (1997- 2003)	La Dirección de Divulgación Cultural pasa a depender de la Dirección Académica de Sede. (...) Por primera vez se trabaja en la construcción de políticas para esta instancia universitaria (Suárez, Vélez, 2005)	David Lozano	10. Mariana Varela (1999-2002) 11. David Lozano (Director E. 2002-2003)	10. Mariana Varela construyó las reservas para la colección de arte contemporáneo, realizó exposiciones de relevancia para el campo del arte en Colombia.	Miguel Antonio Huertas (1998 hasta 2002) Alberto Rincón (2002-¿?)
2003 – 2006	Marco Palacios (2003-2006), Ramón Fayad Nafah (2006)	Se crea en el 2004 la Dirección Nacional de Divulgación Cultural; pasó de estar adscrita de la Vicerrectoría de Sede a la Vicerrectoría Académica del nivel Nacional. Se llevó a cabo un proyecto para el diseño y puesta en marcha de las Políticas de Divulgación Cultural.	Francisco Montaña	12. Marta Combariza (2003-2006)	12. La gestión de la Maestra Combariza se caracterizó por la reactivación de los programas pedagógicos del Museo, entre éstos la <i>Escuela de Guías</i> , los <i>Talleres de los Sábados</i> . Así mismo le dio impulso a proyectos editoriales, como la colección de material fungible destinado al público escolar, la colección de guías de estudio, así como a la conformación de un plan de unidad editorial para todas las piezas de difusión de las acciones del museo. Otro aspecto vital de la gestión de la maestra Combariza fue la apertura de nuevas áreas en el equipo del museo. La construcción de un documento de estatutos para el Museo, que pretendía regular la condición del Museo frente a otras instancias de la Universidad, así como la forma de acción y gestión.	Gustavo Zalamea (2002- 2005)

continúa

Período	Rector U. N.	Aspectos de la conformación y dependencia administrativa de relevancia *	Dirección de Divulgación Cultural*	Director Museo de Arte	Aspectos relevantes de la gestión del Museo de Arte	Directores de la Escuela de Bellas Artes **
2006 – 2008	Moisés Wasserman Lerner		Francisco Montaña Ibáñez (hasta el 2007)	13. William López (2006-2007)	13. William López durante su dirección organizó el Museo desde una concepción de planeación estratégica a corto y a largo plazo; en la que se vinculaba la política de exposiciones a las áreas y procesos ya constituidos desde direcciones pasadas. Reconstituyó los roles de la junta asesora de la siguiente manera: el director Nacional de Divulgación Cultural, el director del Museo de Arte, el director del Programa de Artes Plásticas de la Facultad de Artes, la directora del Instituto de Investigaciones Estéticas, un representante de los estudiantes de la Facultad de Artes, un profesor de la Escuela de Artes Plásticas, un representante de la comunidad artística y un representante de los egresados de la Escuela de Artes Plásticas. Realizó el proyecto de ampliación del Museo y el de vinculación con la localidad, procesos que quedaron truncados por su inesperado retiro del MAUN.	David Lozano (2005- 2009)
			María Belén Sáez de Ibarra	14. Santiago Rueda Fajardo (2008)		

* La información correspondiente a esta columna, en su mayoría fue extraída del documento Políticas de Divulgación Cultural de la Universidad Nacional de Colombia. Trabajo Realizado por Sylvia Juliána Suárez y María Antonia Vélez, Dirección de Divulgación Cultural, Universidad Nacional de Colombia, 2005. ** Gran parte de la información aquí visible se puede consultar en: Acevedo, Ana Zenaida Carvajal; (1991), Escuela de Bellas Artes, a partir de su integración en 1965; Bogotá.

ENTRE EL JARDÍN, EL RIZOMA Y EL CAOS: UN MODELO ATÍPICO DE ORGANIZACIÓN PARA UN MUSEO. LA DIRECCIÓN DE MARTA COMBARIZA

La maestra Marta Combariza fue nombrada directora del MAUN durante el segundo periodo como rector de Marco Palacios Roza (2003-2006). Aunque el Museo de Arte no dependía directamente de la rectoría de la Universidad, sino de la División de Divulgación Cultural —que desde 2006 pasó a constituirse como Dirección Nacional de Divulgación Cultural—, debía atender misionalmente el horizonte político que demarcaba la Dirección de la Universidad.

Marco Palacios le solicitó a Combariza, como parte de sus funciones en la Dirección del MAUN, el fortalecimiento del área de educación del Museo y el impulso de este espacio como posibilidad de formación complementaria para los estudiantes. Vale la pena mencionar que Palacios, desde su primera elección como rector de la Universidad Nacional en 1984, demostró un especial interés en la formación artística y cultural de los estudiantes, así como en el impulso de programas para la cualificación en pedagogía de las diversas áreas de conocimiento.⁸

Para la dirección del Museo era claro que el recurso con el que en realidad contaba — debido al escaso presupuesto que le era asignado— era la vinculación de estudiantes de las distintas facultades de la Universidad como apoyo a las dinámicas de organización y de gestión del Museo. La labor de la maestra Combariza consistió en integrar estudiantes de diferentes

carreras y con intereses diversos para que, partiendo de su vinculación en programas o procesos específicos, descubrieran un interés particular por hacer parte de alguna área o proponer algún proyecto.

La estructura organizativa del MAUN no cambió mucho con la llegada de Combariza; se mantuvo la junta asesora, el área administrativa, museografía y montaje; el archivo continuó marchando con la misma fuerza que en las direcciones anteriores, pues la maestra María Elena Bernal permaneció al tanto de este componente hasta su partida. El área de educación mantuvo las dos actividades que venía abordando con cierta regularidad, a saber: la escuela de guías y el proyecto de extensión *Armero Huellas despobladas*, también coordinado por la maestra Bernal. Con el paso de los meses se le dio apertura a los talleres de los sábados, que se habían realizado con cierta periodicidad en el Museo, desde la década de los ochenta hasta la dirección de José Hernán Aguilar.

A lo largo de la gestión de la maestra Combariza, la conformación del organigrama fue cambiando; los ámbitos de intervención de los estudiantes, como las actividades que se promovían al interior de cada una de las áreas, crecieron o se transformaron y nacieron nuevas áreas y componentes.

Un ejemplo de ello fue la integración de algunos estudiantes de artes y de diseño que querían trabajar en el fortalecimiento de la imagen del museo y en los procesos de divulgación y difusión de las actividades; y así se conformó el área de divulgación y comunicaciones. De igual manera, otros estudiantes que estaban vinculados a procesos del área de educación se interesaron en gestionar la implementación de proyectos y procesos con otras instituciones y entidades; de esta manera surgió el área de gestión.

Desde el área de divulgación y comunicaciones nació un deseo muy especial de trabajar la coherencia formal y de contenido en las publicaciones del museo; de esta manera se constituyó el proyecto editorial. Algunos estudiantes que participaban de la Escuela de guías — desde el año 2003 coordinada por el profesor William López—, y que tenían facilidades para la escritura y la investigación, propusieron la conformación de una colección de guías de estudio que tomara como referencia las que realiza periódicamente el Museo de Arte del Banco de la República, y así nació el componente de investigación desde los estudiantes.⁹ De una manera similar se formuló el proyecto para elaborar material didáctico fungible para las exposiciones.

En el informe de gestión de la Maestra Combariza se hace énfasis en ello:

A través de esta administración se continuó con el desarrollo de proyectos adelantados por las anteriores direcciones y se iniciaron nuevos, alrededor de los componentes de la investigación creativa y pedagógica principalmente, así mismo se replanteó el funcionamiento interno del museo con el fin de fortalecer y profesionalizar las acciones (...); creando nuevas áreas de trabajo en coordinación con profesores y estudiantes de la universidad. (Combariza, 2006, p. 3)

Aunque en apariencia la constitución del Museo de Arte de la Universidad Nacional obedece a las posturas de gestión museológica convencionales —organizado a partir una estructura arbórea que se desprende de la dirección, y conformada por áreas como administración, museografía y montaje, conservación y registro, archivo, comunicaciones y divulgación, gestión, educación y curaduría—,¹⁰ lo que no era para nada ortodoxo era el tipo de participación que los estudiantes tenían dentro de la conformación de las áreas, los roles que asumían y las relaciones que se daban entre las áreas, de estas con la dirección y de la dirección hacia

los integrantes de cada uno de los componentes. Estos procesos estaban mediados por una actitud continua de escucha que desde la dirección se desplegaba a todo el museo.

A esta forma de acción Combariza la bautizó “política de lo orgánico”; para ella, existía la certeza de que “gerenciar una institución podía tener otra dirección diferente a la usual” (Combariza, en entrevista, 2012). Su metodología se basaba en observar con detenimiento el contexto y hacer preguntas.

Cuando llegué al Museo me pregunté ¿cómo voy a trabajar y con quién voy a trabajar? e indiscutiblemente tuve que pensarlo de manera pedagógica —estaba ubicada en la dirección de un museo universitario y las personas con las que podía trabajar no eran necesariamente funcionarios, eran estudiantes. (Combariza, en entrevista, 2012)

La maestra Combariza asimiló el proceso de dirigir al MAUN, de manera similar a su quehacer como artista: “Es como el proceso de la percepción, se parte de la experiencia para fijar en la mente; no tengo otra forma diferente de pensar, porque soy artista” (en entrevista, 2012). Al respecto William López comenta: “En Marta se hacía tangible una especie de poética museológica, ligada a su oficio de ser profesora de arte” (López, en entrevista, 2012).

Esta posibilidad de gestionar de una manera distinta un Museo Universitario de Arte implicó entre otros aspectos no asignar roles según un organigrama previo, ni estipular de manera muy rigurosa la planeación de los programas o proyectos, permitiendo más bien que estos se fueran consolidando según la motivación, los deseos y las ideas de los actores vinculados al MAUN.

Para comprender el funcionamiento del MAUN desde una poética museológica, se podría pensar en el jardín como metáfora.

El funcionamiento del MAUN es similar a la forma en que crece orgánicamente un jardín, en el que no existe un pensamiento que administre la disposición, ni la forma en que van a brotar cada una de las plantas que lo conforman: cada una de las semillas llega de manera distinta a la tierra, unas van cayendo de los árboles, algunas son trasladadas por diversas clases de pájaros y otras son llevadas por el viento hacia su destino; cada semilla al encontrar el ambiente propicio para germinar, su lugar primario, tiene un tiempo y un recorrido disímil: algunas germinan más rápido, otras son más lentas, otras nunca llegan a germinar, pero las que logran germinar encuentran el camino para hacerse más grandes. (Bernal, García y Quijano, 2006)

Pensar el museo desde la configuración del jardín implica dejar una parte al azar, al deseo de los otros. Un ejemplo de ello es la forma como se fueron conformando las áreas de divulgación y gestión del Museo:

En algún momento Gabriel Zea se me acercó y me dijo que quería apoyar al museo con los aspectos de la página web y divulgación y así se constituyó el área de difusión, luego de allí salió la perspectiva editorial del museo, adelantada por varios estudiantes de diseño gráfico de la Universidad, entre ellos Diego Cortés, Inti Guevara y Julián Roa. (Combariza, en entrevista, 2012)

De esta misma forma surgió el área de gestión: un grupo de estudiantes que hacían parte de los proyectos de extensión y educación del Museo, entre estos Lucía Quijano y Mario García, comenzaron a realizar proyectos para buscar financiación para algunas actividades del Museo, en convocatorias de entidades y organizaciones nacionales e internacionales. De esta

manera se fue conformando el área de gestión, a la que más adelante se adhirieron otros estudiantes como Claudia Castro.

Joseph Ballart hace un análisis de las estructuras de organización habituales de las instituciones patrimoniales; en el marco de este examen resalta dos tipos distintos de estructura museal, en los que incluye la organización pirámide y un segundo tipo de organización que denomina “organización por grupos de trabajo flexibles”; este último tipo se vincula con la apuesta hecha por la maestra Combariza al interior del MAUN. Según Ballart, este tipo de estructura es un modelo alternativo, que funciona para

(...) experiencias puntuales, que pueden generarse en determinados momentos de la vida de un museo (...) y se origina a partir de integrar talentos y responsabilidades muy diversos. (2007, p. 9)

De alguna forma el análisis que plantea Ballart ratifica la posibilidad de conformación de otros modelos de gestión museológica.

La conformación planteada por Combariza no obedece en absoluto a las estructuras o sistemas de crecimiento arbóreo, que corresponden a la acción habitual de organigramas de los museos, sino que más bien presenta una forma similar a lo que Deleuze y Guattari denominan como *Rizoma*:

Ser rizomorfo es producir tallos y filamentos que parecen raíces, o todavía mejor, que se conectan entre ellas al penetrar el tronco, sin perjuicio de hacer que sirvan para nuevos usos extraños. (Deleuze y Guattari, 2008, p. 20).

La forma como los monitores se relacionaban entre ellos, con los procesos y áreas, se podría leer como una vinculación rizomática, en la que ninguno de los elementos estaba estrictamente constreñido a ubicarse en un solo proceso; se permitía circular sin predeterminación alguna, así como encontrar un nuevo interés o enfoque que daba la posibilidad de empezar algo nuevo o retirarse del Museo.

Esta sinergia fue la que produjo una revitalización del área de educación durante los años de la dirección de Combariza, hecho que recordó los procesos que había adelantado María Elena Bernal como directora del MAUN entre 1986 y 1990.¹¹

La decisión de Combariza de no establecer ningún vínculo de subordinación con los estudiantes, promovió en ellos actitudes de responsabilidad, fomentó sus capacidades propositivas y de agenciamiento; con todo, también fueron estas las razones por las que muchos procesos quedaron inconclusos, y por las que algunos estudiantes tomaban la decisión de no continuar en el Museo.

Desde esta perspectiva se podría afirmar que la labor de Combariza no podía verse aislada de su labor docente: los procesos de gestión centrados en el deseo y la autonomía, así como la pedagogía basada en la solución de problemas, son la plataforma sobre la que funciona, en parte, la formación de los artistas. Desde este enfoque de gestión, Combariza no solo contribuía a la formación de futuros artistas, también impulsaba el desarrollo de una conciencia de lo público que a su vez ampliaba el sentido de pertenencia de los estudiantes hacia la Universidad; sobre esto, Combariza anota lo siguiente: “el Museo pertenecía a la Universidad y nosotros también. Esto estimulaba a que cada quien se hiciera responsable de lo que movilizaba (...)” (en entrevista, 2012).

La “política de lo orgánico” y la “poética museológica” podrían considerarse, en términos de una gestión museológica convencional, como una gran dificultad para la permanencia y continuidad de las acciones y programas; sin embargo, para el caso del MAUN durante el periodo de la dirección de Combariza, era su razón de ser.

El museo no solo tenía un área de educación y públicos, se había constituido en un espacio de formación, práctica y comprensión del campo del arte para los estudiantes de la Facultad de Artes y otras facultades, y así lo confirmó la misma maestra Combariza en su informe de gestión:

Durante la actual administración se enfatizó en el ejercicio pedagógico y educativo del museo (...), para este fin se reunió en mayor número a estudiantes de diferentes carreras, para integrarse axiomáticamente y propositivamente en la búsqueda por mejorar y renovar la oferta de servicios de acuerdo a las nuevas necesidades e intereses de los visitantes. (Combariza, 2006)

Tabla 2: Conformación de las diversas áreas del Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia (2002-2007)

Año	2002	2003	2004	2004	2005	2006- 2007
Semestre	II	I	I	II	I	I-II
Coordinación grupo de Guías	María Isabel Rueda	Juan David Laserna	Camilo Calderón	Camilo Calderón	Camilo Calderón	Miguel José Torres Plata/ Luis Daniel Abril
Guías y talleristas	Ángela Hormiga, María José Román, Gabriel Herrera, Fabio Bernal, Karina Jiménez, María Claudia Molano, Hernán Briceño, Aníbal Maldonado, David Diagama, Cristóbal Navarrete	Lía Estefanía García, Adriana Rojas, René Medina, Diana Afanador, Camilo Calderón, Ana María Bernal, Jessica Ángel, Cristina Alhippio, David Diagama, Hernán Briceño	Mauricio Ramírez, Gina García, María Lucía Martínez, Marcela Castillo, María Clara Silva, Luisa Fernanda Bohórquez, Ana María Bernal, Lucía Quijano	Ana María Bernal, Aníbal Maldonado, Adriana Rojas, Diego Páez, Lilibiana Botero, Lilibiana Botero, Lucía Quijano, Luis Daniel Abril, María Clara Silva, Mauricio Ramírez, Miguel Torres, Mónica Romero y Paula Maldonado	Ana María Bernal, Diego Páez, Lilibiana Botero, Jessica Ángel, María Clara Silva, Mauricio Ramírez, Miguel Torres, Mónica Romero, Lucía Quijano, Paula Maldonado.	Ana María Bernal, Jessica Rucinke, Diego Páez, Lilibiana Botero, Jessica Ángel, María Clara Silva, Mauricio Ramírez, Miguel Torres, Mónica Romero, Lucía Quijano, Paula Maldonado
Comunicación y diseño			Camilo Pardo, Juan Carlos Arroyo, Julián Roa, Carlos Moreno, Gabriel Zea	Diego Cortés, Leonardo Montoya, Juan Carlos Arroyo y Julián Roa	Diego Cortés, Leonardo Montoya, Juan Carlos Arroyo y Julián Roa	Diego Cortés, Juan Carlos Arroyo y Julián Roa
Gestión y Proyectos					Lucía Quijano, Mario García y Claudia Castro	Lucía Quijano, Mario García y Claudia Castro

La información que se ha tenido en cuenta para realizar este cuadro se extrajo de la página legal de los catálogos y plegables de las exposiciones realizadas en estos periodos.

Aunque el museo en términos concretos no dispusiera de una organización museológica rigurosa, al finalizar la gestión de la maestra Marta Combariza, se consolidó para cada una de las áreas un espacio de acción específico.¹² Esta forma de constitución, así como la “perspectiva de regulación de las relaciones del Museo con distintas instancias universitarias, como la Dirección Nacional de Divulgación Cultural, la Facultad de Artes y la misma Universidad” (López, en entrevista, 2012), quedaron registradas en los *Estatutos del Museo de Arte de la Universidad Nacional*, documento que se presentó ante la División Jurídica de la Universidad Nacional con el propósito de que fuese estudiado y aprobado posteriormente por la Vicerrectoría de Sede de la Universidad.

Este documento aún reposa en la División Jurídica de la Universidad Nacional y nunca fue aprobado.¹³ Gran parte de lo que ha ocurrido con el Museo desde entonces se debe en gran medida a que nunca se institucionalizó el Museo para la Universidad. La aprobación de los estatutos significaba el primer paso para la comprensión de lo que representa el Museo de Arte de la Universidad Nacional tanto para la Universidad, como para la ciudad y el país: “dar cuenta de la complejidad del campo artístico (...) ligado al espacio político del MAUN, que era justamente la Universidad” (López, en entrevista, 2012).

MISIONES Y OMISIONES: REFLEXIONES SOBRE EL DEBER SER Y EL PODER SER DEL MUSEO UNIVERSITARIO

La ubicación del Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMB) en el campus de la Universidad Nacional —asunto abordado en el primer apartado de este artículo— se presentó como una respuesta del MAMB a la necesidad de establecer una relación viva con la ciudadanía, los estudiantes, docentes y público cautivo;¹⁴ y tal asunto, que pudo haber representado para Marta Traba una justificación posible, es para el caso de los museos universitarios su deber ser. Este deber ser implica responder también a la misión de la educación superior, que es la conjunción de los procesos de investigación, docencia y proyección social.

Es relevante mencionar que gran parte de la fundamentación del MAUN como un espacio significativo para la comunidad universitaria, entre los años setenta y ochenta, se relacionaba en parte con las tendencias de las políticas culturales de ese entonces. Tales políticas defendían la participación de la comunidad en los procesos culturales, mas no se reconocía a los actores como constructores de estos procesos. Esto marcó una tendencia en la forma como se concibieron también las políticas culturales en los ámbitos universitarios y juveniles.

Es posible que, en parte, esta perspectiva haya marcado una diferencia entre los procesos desarrollados por los primeros directores del MAUN y las nuevas directrices propuestas por artistas-docentes, como María Elena Bernal y Marta Combariza, quienes encontraban en los estudiantes no solo el papel de público, sino que además los asumieron como constructores de procesos y acciones.

Si se revisa con cuidado la historia del MAUN, se detectan momentos en los que interviene en menor o mayor medida la comunidad estudiantil en sus programas y procesos. Durante la dirección del MAUN por Carlos Granada se conformó un grupo de monitores que lideraban acciones de formación de públicos y se estimuló el desarrollo de actividades mancomunadas entre la Escuela de Artes y el Museo:

La relación entre el Museo, los estudiantes y en general con la comunidad universitaria, se daba principalmente por las actividades que éste promovía, entre éstas, conferencias, charlas, cursos, conciertos y cineclubes; además de las exposiciones de docentes y de las muestras de los talleres de pintura, grabado, cerámica y escultura de la Facultad de Artes .

Hasta 1984 no aparece dentro del organigrama del MAUN un lugar para los estudiantes que los convierta en parte activa del Museo, sólo con la dirección de la Maestra María Elena Bernal se involucra a estudiantes dentro de la estructura organizativa del MAUN. (Bernal, García y Quijano, 2006).

La relación que establecía el Museo con la Universidad, y por lo tanto con los estudiantes, podía estar vinculada a la oferta cultural o la programación que ofrecía, como: exposiciones,

conciertos, tertulias, conferencias, recitales entre otras actividades; o relacionada con la inserción de los estudiantes en las dinámicas y programación —actividad que se origina, de forma contundente, durante la dirección de María Elena Bernal y con el apoyo de María Elena Ronderos— y que convirtió al Museo de Arte de la Universidad Nacional en un espacio de exploración académica y laboral para los estudiantes y recién egresados.

Los estudiantes podían vincularse a este espacio, como parte de las diferentes áreas, para complementar su formación y disponer de una experiencia académica, que en la mayoría de los casos se convertía en la primera “práctica laboral”. Este último tipo de relación sobrepasó las funciones tradicionales de circulación, exposición, o de difusión de las actividades de profesores o estudiantes de la Escuela de Artes. Los proyectos emprendidos entre 1986 y 1990, y entre 1994 y 1997, bajo la dirección de María Elena Bernal y de María del Pilar López respectivamente, dieron muestras de ello. El Museo lideró durante esos periodos, tres procesos de gran importancia para la historia de la museología y la educación artística en Colombia, a saber: el programa *El Museo, un aula más en la vida de los escolares*, los procesos de investigación y práctica para la elaboración de los *Lineamientos Nacionales de Educación Artística para básica y media*, y el *Proyecto de actualización y apoyo a la Formación permanente de Docentes en Artes*.¹⁵ Como indicó William Alfonso López:

Bajo la dirección de la profesora María Elena Bernal y con la participación de los hoy profesores Miguel Antonio Huertas, Marta Combariza y Freddy Chaparro, el museo configuró uno de los escenarios más dinámicos e innovadores dentro del país. (...) Con la coordinación de María Elena Ronderos, las propuestas pedagógicas del Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, a través del programa *El museo un aula más*, tuvieron incidencia en la formación artística de niños y niñas de los colegios bogotanos y antioqueños, por cuanto sus propuestas fueron acogidas por las Secretarías de Educación tanto de la Capital como del Departamento de Antioquia. (López, 2006, p. 5)

El *Museo de Arte de la Universidad Nacional* ha estado permeado por las tensiones de cualquier otra instancia museal que pertenece a una institución universitaria; problemáticas que no están distantes a las discusiones sobre la democratización de la educación, la globalización, los enfoques neoliberales —que superponen los indicadores de gestión sobre procesos reales— la financiación estatal de la educación y la cultura, entre otras. Sin embargo, pareciera que en este panorama de incertidumbres el Museo siempre mantuvo —por lo menos hasta hace pocos años— la certeza de que su Misión debía dialogar con la Misión de la Universidad.

Este tipo de certeza fue la que conllevó que Marta Combariza, durante su dirección, no solo fomentara el establecimiento de una relación experiencial de los estudiantes con las dinámicas internas del Museo —desde la vinculación de monitores o la escuela de guías, por ejemplo— sino que además buscara la forma de entablar vínculos con otras instancias de la Universidad¹⁶ y por fuera de ella, dando alcance también a los procesos que en años anteriores había impulsado María Elena Bernal(+), como *Armero: Huellas Despobladas y Reconocimientos*, entre otros.

(...) la profesora María Elena Bernal (+), a partir de su trabajo en el área de educación del Museo de Arte y del curso de contexto Museo y Sociedad, lideró varios proyectos (...) Conjuntamente con el Centro de Extensión y Producción Académica de la Facultad de Artes, se llevaron a cabo los proyectos *Armero: huellas despobladas y Reconocimientos*, que buscaban impulsar procesos de extensión solidaria, con la participación de estudiantes y egresados de la UNC.

Así mismo, con el apoyo del Instituto Taller de Creación de la Facultad de Artes, se llevó a cabo el proyecto *Armero-Guayabal: un modelo para la construcción de sentido de comunidad como patrimonio*. (López, 2006, p. 5)

Todos los museos universitarios se han enfrentado durante su existencia a diversas situaciones complejas que cuestionan su quehacer, que van desde cómo conservar su independencia administrativa, mediante el establecimiento de mecanismos de funcionamiento y gestión medianamente aceptables —incluso con recursos limitados—, hasta cómo dar cuenta de los objetivos misionales de la Universidad, aun siendo el museo una instancia con cierta autonomía; otro tipo de tensiones son las referentes a la divulgación de sus colecciones y públicos, de cara al público universitario y al especialista. Estas tensiones son las que evidencian la confrontación entre la realidad del “poder ser” de un museo universitario y su “deber ser”.

La perspectiva desde donde hay que situarse para medir la incidencia y el papel del MAUN es observarlo en tensión con el contexto social, político y cultural que lo forjó.

En relación con este aspecto, se esperaría que una buena gestión museológica pudiera realizar una lectura crítica del espacio geográfico y social en el que se ubica la institución, para que desde allí se pueda potenciar el programa y el mandato, atendiendo en primera instancia a las necesidades de ese contexto y en segunda instancia a las del campo específico al que pertenece el museo.

Ese tal vez es el problema al que se enfrenta el MAUN en la actualidad: su funcionamiento le debe más a la vanguardia del pensamiento artístico contemporáneo, que a una gestión que escucha la forma en que históricamente se ha configurado este espacio.

“Pensar Museo, Pensar Universidad” fue la pauta que guió a las distintas direcciones del MAUN para desempeñar una buena labor; así como fue tal vez lo que le permitió a Marta Combariza pensar el Museo como construido mediante una dinámica similar a la de un laboratorio.

¿Y QUÉ PASÓ CON LOS ESTUDIANTES? SOBRE LAS DISTINTAS FORMAS DE VINCULARSE CON EL MUSEO

Uno de los aspectos que sobresalió durante la gestión de Marta Combariza fue justamente la presencia de los estudiantes en los diferentes componentes y áreas del Museo de Arte de la Universidad Nacional. Casi desde su fundación, las diferentes directivas vincularon estudiantes como guías. Pareciera que solo después de la dirección de María Elena Bernal (†) se abrieron otras posibilidades, como la orientación de talleres o la coordinación de los procesos pedagógicos, acciones casi paralelas al desarrollo de la asignatura de contexto Museo y Sociedad.¹⁷

María Elena Bernal (†), desde la orientación de esta asignatura, potencializó la relación de los estudiantes con los museos de la universidad y de la ciudad, favoreciendo el reconocimiento y fortalecimiento de cierto tipo de aptitudes entre los estudiantes; características que capitalizó vinculando a los estudiantes, de forma gradual, a algunas áreas del MAUN. Aunque la maestra Bernal (†) dejó de ser directora del MAUN en 1990, continuó manejando el archivo del Museo y otros proyectos.

Estas relaciones se formalizaban a través de una suerte de roles y responsabilidades; que incluso podrían hoy verse desde una lógica escalonada: el estudiante se insertaba inicialmente bajo una figura de voluntariado, labor que se reconocía como monitor *ad honorem*; el siguiente escalón era el de monitor académico, cuya labor era reconocida de forma simbólica con la asig-

nación de una nota en algún curso electivo. En la mayoría de los casos se procuraba que los monitores que llevaban algún tiempo desempeñándose *ad honorem* recibieran algún tipo de reconocimiento monetario, que por cierto era bastante escaso. Esto se lograba hacer gracias a que semestralmente la División de Divulgación Cultural asignaba al museo un presupuesto dirigido al pago de monitorías; la dirección del Museo definía la distribución de estos reconocimientos, de acuerdo a la cantidad de horas de compromiso. Esto nunca fue un obstáculo para que el Museo siempre tuviera estudiantes vinculados. Algo que distinguía el accionar del MAUN era que la mayoría de los estudiantes eran voluntarios y no recibían pago alguno. Marta Combariza en su informe de gestión se refiere a ello de la siguiente manera:

Para el desarrollo de las actividades, cada una de las áreas requiere de un coordinador, un estudiante de últimos semestres en la mayoría de los casos, y estudiantes asistentes para su proceso; estas labores se han implementado a través de un plan de monitorías académicas, pagas y voluntariados, involucrando estudiantes de varias carreras con el ánimo de fortalecer la creación de equipos de trabajo multidisciplinarios. (2006, p. 3)

En la historia del MAUN se vincularon también recién egresados y/o estudiantes de los últimos semestres con algún tipo de contrato, como estudiantes auxiliares o coordinadores;¹⁸ esto ocurrió porque se obtenían por parte de Divulgación Cultural algunos cargos o plazas que podían ser distribuidos de acuerdo a las necesidades que evidenciaba el director.

El MAUN de alguna manera era considerado como un espacio de experiencia previa a la vida laboral, que aportaba en el reconocimiento del campo del arte desde otros ámbitos y focos. Es decir, quien entraba al Museo con algún tipo de interés, sabía que allí podría observar el campo del arte desde una perspectiva más profesional, y real, y comprender cómo funcionaba desde los otros componentes. De alguna manera la formación que impartía la Escuela de Artes en ese momento pudo haber sido insuficiente en contenidos relacionados con museología, gestión, circulación, museografía, apropiación de las prácticas artísticas y educación artística, que podían ser apropiados desde la experiencia de trabajo en el Museo.

Cuando se mira con detenimiento la historia del Museo, se evidencia el papel que este representó en la vida de muchos profesionales que aportan actualmente al campo del arte desde distintas vías, esta lista la engrosarían: Miguel Huertas, Jaime Cerón, Manuel Romero, Marcela Tristancho, Ana María Lozano, Gari Gari Muriel, Carlos García, Carlos Mery, Fredy Chaparro, Jaime Tarazona, Jimena Andrade, María Isabel Rueda, Camilo Calderón, Mónica Romero, Lía García, Aníbal Maldonado, Miguel Torres, Juan David Laserna, Lucía Quijano, Teresa Currea, Juan Carlos Arroyo, entre muchos otros, para quienes el encuentro con este espacio significó aprendizajes más profundos que los que promovió incluso la Escuela de Artes de la Universidad.

A partir de esta reflexión queda por pensar ¿qué tipo de vinculación o relación despertaba el Museo para los estudiantes de artes?, ¿por qué parece ser necesario pensar en otras implicaciones del Museo Universitario más allá de la exposición, conservación o investigación de sus colecciones?, ¿qué tipo de relación se puede construir entre el Museo y la Escuela de Artes, en cuanto a los problemas de la enseñanza y la formación en artes?

El MAUN no solo era el espacio en el que se exhibían las tesis de grado de la Escuela de Artes, se montaba el *Salón Cano*, se desarrollaban programas como *Egresados Recientes* o las exposiciones periódicas de los profesores de la Escuela. Era un espacio que exudaba vida y realidad. El Museo para muchos fue una segunda escuela.

NOTAS

- 1 En adelante la referencia al Museo de Arte Moderno se hará mediante su sigla: MAMB, sigla que se utilizó antes de la que conocemos en la actualidad, MAMBO.
- 2 Sobre este tema Jesús Pedro Lorente realizó la coordinación de una publicación cuyo eje es el estudio de las implicaciones simbólicas y culturales que ha traído consigo la implementación de grandes infraestructuras culturales en espacios urbanos deprimidos. En su libro *Espacios de arte contemporáneo generadores de revitalización urbana: Centros de arte, museos, arte público, talleres, estudios, galerías* (Zaragoza: Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 1997) hace un análisis de estas relaciones desde la revisión de casos significativos en diferentes países.
- 3 “(...) Así mismo la Universidad al aceptar al Museo de Arte Moderno dentro de su espacio físico, estableció un contrato en el que el Museo se comprometía a *realizar cursos de información y orientación estética acerca de los siguientes temas: a) artes plásticas, b) música y c) literatura y teatro(...). realizar seminarios sobre la evolución del arte colombiano (...). establecer un programa de visitas guiadas, sin costo alguno para la Universidad, para cada una de la exposiciones realizadas por el Museo (...)* efectuar entrenamiento de grupos de estudiantes, para que sirvan de guías informativas al público que asista al Museo durante los domingos y días festivos” (Bernal, García, Quijano, 2006, citando el Contrato entre la Universidad Nacional de Colombia y Marta Traba).
- 4 Esta exposición estuvo abierta del 10 al 23 de diciembre de 1966, contó con la participación de Álvaro Barrios, Ana Mercedes Hoyos, Santiago Cárdenas, Bernardo Salcedo, Feliza Bursztyn, entre otros.
- 5 Las intenciones didácticas o pedagógicas que mediaron la instalación del Museo de Arte Moderno en el campus universitario se mantuvieron como parte del carácter del MAMB durante su permanencia en la Universidad Nacional; por lo tanto, los programas y apuestas estaban dirigidos hacia la apropiación de las prácticas artísticas de vanguardia (en ese entonces, el conceptualismo). Marta Traba se planteó en algún momento el establecimiento definitivo del Museo en el Campus Universitario, y como parte de su proyecto de formación de públicos, proponía lo siguiente: “Ubicar al público colombiano y en especial al estudiante, que es el ciudadano y el hombre del futuro, dentro de tres grandes referentes culturales: a) la estética de su tiempo, b) la estética de su continente, c) la estética de su país” (Traba, 1965); como parte de esta estrategia, también organizó exposiciones de relevancia para el campo de las artes. Carolina Chacón, en su artículo *Museo de Arte de la Universidad Nacional: Orígenes y transiciones*, hace referencia a las dos exposiciones más controversiales que gestionó Marta Traba durante este periodo en el MAMB, a saber: el concurso Dante Alighieri, organizado por la Embajada de Italia en Colombia en 1966 y la exposición *Espacios Ambientales* en 1968 (Chacón, 2008).
- 6 En uno de los apartados del proyecto de instalación definitiva del Museo en el Campus de la Universidad Nacional, Marta Traba indica lo siguiente: “El prestigio internacional del Museo recaería, como ya se ha establecido, sobre la Universidad Nacional a la cual, en cierta forma, quedará indisolublemente ligado. Todos los conferencistas, ensayistas, pintores, directores de instituciones que vienen del extranjero pasan por el Museo de Arte Moderno; ahora el paisaje y sus intervenciones se relacionarían con la Universidad Nacional por medio del Museo. La Universidad, en la situación presente, está capacitada para dar una orientación profesional, pero no una orientación cultural; el Museo sería el vehículo y el instrumento para suministrarla. Es evidente que las actuales autoridades tienden a una rehabilitación del prestigio de la Universidad Nacional. El Museo de Arte Moderno cree estar en capacidad de ayudar y estimular positivamente esta tarea” (Traba, 1965, p. 14).
- 7 Estos temas han sido revisados por historiadores y teóricos del arte; al respecto son relevantes las investigaciones hechas por Marta Fajardo de Rueda, Marta Rodríguez e Ivonne Pini; de forma reciente, las emprendidas por Carolina Chacón y Santiago Rueda entre otros. Desde la configuración del pensamiento museológico son significativos los aportes de William López y Edmon Castell y desde las políticas culturales Sylvia Juliana Suarez y María Antonia Vélez.
- 8 Durante su primer periodo como rector de la Universidad Nacional (entre 1984 y 1987) Marco Palacios intentó implementar una propuesta de posgrado en pedagogía, y por supuesto también en pedagogía del arte. María Elena Ronderos —quién cita este hecho como uno de los orígenes de la Especialización en Educación artística de la Universidad— participó en ese entonces como redactora del marco conceptual de este proyecto.
- 9 Se hace esta aclaración, porque durante las diferentes direcciones del MAUN algunos profesores del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Facultad de Artes, entre estos Marta Fajardo de Rueda, Marta Rodríguez e Ivonne Pini, desarrollaron proyectos de investigación en torno a las colecciones del Museo de Arte, que alimentaban a la vez el componente de investigación del Museo.

- 10 Proceso que en el MAUN era asesorado por las curadoras de la Colección Pizano y de la Colección de Arte Contemporáneo, a saber Marta Fajardo de Rueda y Marta Rodríguez respectivamente.
- 11 La maestra María Elena Bernal adelantó un programa educativo que reunió múltiples acciones con el objetivo de establecer procesos de extensión, formación de públicos y formación artística, que extendieran el rango de acción del Museo hacia otros públicos. Estos proyectos se materializaron en programas como *El Museo, un aula más en la vida de los escolares*, coordinado por María Elena Ronderos, que logró vincular a todos los museos de Bogotá con el propósito de que las instituciones educativas de la capital encontraran en las colecciones de los museos posibilidades de conocimiento que complementaran o confrontaran los contenidos de los proyectos de aula.
- 12 “(...) El desarrollo de cada una de las áreas responde a diferentes visiones y expectativas; el área más antigua del museo, Restauración y Conservación, surge con la creación de éste, ante la necesidad de preservación de las Colecciones del Museo. (...) El área de Educación, latente en casi toda la historia del Museo, es la que mayor número de personas concentra, ya que se divide en tres grupos: investigación pedagógica enfocada a la producción de material para poblaciones infantiles y adultas, (...) el segundo grupo lo conforman los guías, (...) y finalmente el grupo de los talleres infantiles, realizados por estudiantes con intereses en el trabajo con niños.
- Comunicación y diseño, compuesta por un equipo de estudiantes de diseño gráfico, se encarga de la realización de todo el material gráfico desarrollado al interior del Museo, gracias a su trabajo se ha logrado institucionalizar la imagen de éste mediante la identidad gráfica y visual propia de la institución; el área cuenta con estudiantes de filosofía y artes plásticas, quienes tienen la responsabilidad del desarrollo de herramientas multimediales para la difusión de las actividades del museo a través de la página Web, los comunicados de prensa y los escritos relacionados con las exposiciones en curso; constituyéndose en un importante puente de comunicación entre el Museo y su público.
- Gestión y proyectos, compuesta por tres personas, algunos estudiantes de artes plásticas con interés en la gestión cultural y de ciencia política; busca hacer viable las propuestas que surgen de cada uno de los monitores, así como el desarrollo de experiencias expositivas en convenio con entidades.
- Es a través del área de Extensión que se propende por la formación de públicos en sectores poblacionales distantes al museo, esta área se compone principalmente de tres proyectos, *Armero Huellas Despobladas*, *Fuente Abierta* y *Exposiciones Itinerantes*, con trabajo directo con la comunidad” (Bernal, García y Quijano, 2006).
- 13 De este documento existieron varias versiones; tal vez una de las primeras fue la que realizó María Elena Bernal (†) durante el periodo de su dirección entre 1986 y 1990, que tampoco fue aprobada.
- 14 Como consta en las sustentaciones y motivaciones presentadas por Marta Traba en 1965 al profesor José Félix Patiño.
- 15 La historia de la configuración de estos tres procesos se puede revisar en (Bernal y Rodríguez, 2013).
- 16 Marta Combariza también impulsó el proyecto *Fuente Abierta*, que se consolidó como un lugar de creación y exposición simultáneo, “Espacio de investigación expositivo, enfocado a la reflexión en torno a las prácticas artísticas y la nuevas tecnologías que nace en el museo y se enlaza con la profundización en nuevos medios de la Escuela de Artes Plásticas” (Combariza, 2006, p. 8).
- 17 Asignatura orientada inicialmente por María Elena Bernal (†) y posteriormente por Marta Combariza.
- 18 Es el caso de Miguel Huertas, quien en 1986 fue contratado aun siendo estudiante para coordinar el desarrollo de los talleres de los sábados junto con María Elena Ronderos. De igual forma ocurrió con algunos egresados, como Marcela Tristancho y Fredy Chaparro, quienes apoyaron procesos específicos tendientes a la consolidación del área de educación del Museo; recientemente se puede nombrar los casos de Juana Mora y Fabio Bernal, entre otros.

REFERENCIAS

- Ballart, Joseph. *Manual de Museos*. Madrid: Síntesis, 2007.
- Barrios, Álvaro. *Orígenes del Arte Conceptual en Colombia; Premio de Ensayo histórico, teórico y crítico*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2000.

- Bernal, Ana María y Fabio Rodríguez. "Mirar y Mirar, y volver a mirar. Entrevista a María Elena Ronderos". *Tesis de maestría*, Universidad Nacional de Colombia: Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio, Bogotá, 2013.
- Bernal, Ana María, Mario García, y Lucía Quijano. *Museo como ser colectivo: La horizontalidad como modelo del quehacer en el museo universitario*. Ponencia presentada en el Congreso Internacional de Museos Universitarios. México D.F., 26 de septiembre de 2006.
- Bravo, Marta Elena, Édgar Bolívar y María Adelaida Jaramillo. "Universidad y política cultural en Colombia. Trayectos, consolidación y apertura al desarrollo cultural de la región política". *Culturais em Revista*. Bahía, Brasil. 2 (1), (2008): 34-58.
- Carvajal Acevedo, Ana Zenaida. "Escuela de Bellas Artes, a partir de su integración en 1965". *Tesis posgrado*. Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario. Centro de Educación Humanística, Bogotá, 1991.
- Chacón, Carolina. "Museo de Arte de la Universidad Nacional: Orígenes y transiciones". *Calle 14*. Bogotá. Núm. 2 (diciembre de 2008): 172-184.
- Combariza, Marta. *Documento Informe de Gestión 2003-2006*. Archivo, Dirección, Museo de Arte, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, (2006): 25 folios.
- Combariza, Marta. Entrevistada por Ana María Bernal Cortés, 18 de mayo de 2012. Bogotá.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil Mesetas*. Valencia: Pretextos, 2008.
- López, William Alfonso. *Los museos en la Universidad Nacional de Colombia: entre el margen institucional y la vanguardia museológica*. 2006. [En línea] <http://publicus.culture.hu-berlin.de/umac/pdf06/Rosas.pdf> (Acceso: febrero de 2013).
- López, William Alfonso. Entrevistado por Ana María Bernal, 21 de junio de 2012, Bogotá.
- Lorente, Pedro. *Espacios de arte contemporáneo generadores de revitalización urbana: Centros de arte, museos, arte público, talleres, estudios, galerías*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, 1997.
- Patiño, José Félix. Entrevistado por UNIMEDIOS, Bogotá, 1999 [En línea] <http://historico.unperiodico.unal.edu.co/Ediciones/99/03.html> (Acceso: noviembre de 2012).
- Rodríguez, Martha e Ivonne Pini. *Últimas décadas del arte colombiano, miradas desde la colección*. Bogotá: Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, 2003.
- Suárez, Sylvia Juliana y María Antonia Vélez. *Políticas de Gestión Cultural; Procesos Inaugurales*. Bogotá. Universidad Nacional de Colombia, 2005.
- Traba, Marta. *Proyecto presentado por Marta Traba al Rector José Félix Patiño*, Bogotá: Archivos del Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, 1965.

Cómo citar este artículo:

Bernal, Ana María. "Espacio en dE- Formación: El Museo de Arte de La Universidad Nacional de Colombia, origen y aplicación de una política de formación". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 10(2), 37-56, 2015. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.mavae10-2.efma>