

LA INDEPENDENCIA EN EL NUEVO REINO DE GRANADA Y SU REPRESENTACIÓN EN EL MUSEO: UN EJERCICIO CURATORIAL DE CULTURA VISUAL

Dr. Juan Ricardo Rey-Márquez*

Centro de investigación en arte, materialidad y Cultura, UNTREF/ Universidad del Salvador/ Instituto de altos estudios sociales – IDAES UNSAM (Argentina)

En este artículo se analizará la representación de las estrategias simbólicas usadas en el Nuevo Reino de Granada durante su emancipación política de la Corona Española. Se enfatizarán las intervenciones realizadas entre 2005 y 2007 en el guion del Museo Nacional de Colombia, y en la curaduría «Nacionalismos aparte: antecedentes republicanos de la Independencia nacional», realizada con motivo del Bicentenario de la Independencia en 2010. Se revisarán tres estrategias simbólicas propias de los símbolos de libertad e independencia como son la emblemática, el lenguaje alegórico y la disyunción simbólica. El objetivo es mostrar la contribución del estudio de las colecciones de los museos para la investigación histórica, así como el valor para el enriquecimiento del debate histórico de la articulación de las colecciones de historia con las de arte en el montaje del museo.

Palabras claves: Independencia de Colombia, Exposición Bicentenario, representación museográfica

INDEPENDENCE IN THE NEW KINGDOM OF GRANADA AND ITS REPRESENTATION IN THE MUSEUM: A CURATORY EXERCISE IN VISUAL CULTURE

This paper deals with the representation of symbolic strategies used during the politic separation of Nuevo Reino de Granada from the Spanish Crown. We will emphasize the modifications to the National Museum of Colombia display, between 2005-2007, as well as the exhibition script «Nacionalismos aparte: antecedentes republicanos de la Independencia nacional» made for the Bicentenary of Independence in 2010. We will focus on three symbolic strategies used for the creation of freedom and Independence symbols, which are emblematic, allegory and symbolic disjunction. The goal is to show how the study of museum collections contributes to historical research and the enrichment value for historical debate of the articulation of historical and artistic items on the museum's display.

Keywords: Independence of Colombia, Bicentennial Exhibition, Museographic representation

Artículo Recibido: 17 de Octubre de 2020
Artículo Aceptado: 13 de Noviembre de 2020

* E-mail: juan_ricardo_rey@yahoo.com

Introducción

Esta presentación trata un tema en el que se centró la investigación de historia e historia del arte hispanoamericano durante las primeras décadas del presente siglo, como es la emancipación política de España. No obstante, a diferencia de otras oportunidades, en esta ocasión no se pretende analizar las ocurrencias de dicho período ni sus consecuencias o su materialidad. Se trata, en cambio, de la presentación de un ejercicio de representación museológica del periodo de la Independencia del Nuevo Reino de Granada, realizado en el Museo Nacional de Colombia con ocasión del Bicentenario celebrado en 2010. Específicamente se tratará cómo se mezclan las estrategias museológicas y el estudio de colecciones con las prácticas de investigación histórica.

Veamos algunos de los antecedentes de este proceso. Hacia el año 2006 se creó en la curaduría de arte e historia el proyecto de la exposición del Bicentenario de la Independencia, que se conmemoraría cuatro años después. El problema que debía resolver tal proyecto de investigación -común a varios países americanos- era cómo darle entidad visual a un proceso histórico representado hasta la saciedad en textos escolares, manuales, libros de divulgación, e incluso series televisivas. Lo importante era no producir una interpretación más que se sumara a la larga serie. La conmemoración del Bicentenario implica también el reto de un balance historiográfico. Es decir, todos los elementos constitutivos del relato de la Independencia responden a un modelo de significados intencionales y significados proyectados¹, en el que las sucesivas interpretaciones históricas se suceden y superponen sin ser una más válida que las otras. De hecho, debemos tener en cuenta que la exposición trataba sobre el Bicentenario de la Independencia y no solamente sobre el suceso histórico. En estas circunstancias, el trabajo implicaba como objetivo general *hacer visible lo legible*, haciendo un juego de palabras sobre la

¹ Gombrich, Ernst Hans, *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Debate, Madrid, 2001, pp. 16-18.

definición de historiografía de Donald Preziosi². Al estar el equipo de investigadores compuesto por historiadores e historiadores del arte, algunos de los cuales no tenían experiencia en la realización de exposiciones ni en trabajo en museos, la representación del proceso implicó una serie de discusiones metodológicas -que involucraron la museología y la museografía- para evitar el traslado a los muros de la sala de exposición los documentos históricos, para respetar el sentido de debates políticos muy manipulados a través de los años y establecer un lenguaje llano que no excluyera a los visitantes. Con tales prerrogativas, entre otras, se realizó *Las historias de un grito. Doscientos años de ser colombianos. Exposición conmemorativa del Bicentenario 2010*, que estuvo abierta del 03 de julio de 2010 al 16 de enero de 2011 en la sala de exposiciones temporales del Museo Nacional de Colombia, así como en la exposición permanente.

La imagen como documento o el objeto testimonial

El resultado fue un montaje complejo y polémico, compuesto por tal multiplicidad de apropiaciones en diversos medios que resultaba un tanto agobiante. El catálogo de la muestra no da muestras de tal resultado³, por lo que acá se expone un debate entre presentación y representación de símbolos que se trasladó a los muros y espacios del museo. La iconografía de Bolívar, por ejemplo, se expuso junto a un telón con disfraces en el que los visitantes podían «actuar» la pintura *Bolívar libertador y padre de la patria*, con lo cual el atractivo del juego fue más un distractor que un disparador, en opinión de quien escribe estas líneas. Valga la digresión para manifestar que no se pretende criticar profundamente la exposición, pues el equipo estuvo compuesto por ocho curadores⁴ de cuyo trabajo no sería justo hablar ni hacer señalamiento alguno. Por ello nos centraremos en hablar del capítulo que nos correspondió trabajar denominado en la exposición «Estación Américas» en alusión a una de las estaciones del servicio de transporte masivo Transmilenio⁵.

Lo que si resulta pertinente señalar es que la mayoría del equipo se inscribía en la historia del arte y no en temas de historia social y política. Así que en el debate sobre el valor documental de las imágenes y los objetos, no estaba tan presente el recelo que se suele presentar desde la historia *tout court*. Esta polémica emerge en

² Preziosi, Donald, «Art History: Making the Visible Legible», *The art of art history: a critical anthology*. Oxford University Press, Oxford, 1998, pp. 7-11.

³ AA. VV., *Las historias de un grito. Doscientos años de ser colombianos. Exposición conmemorativa del Bicentenario 2010*, Museo Nacional de Colombia, Bogotá, 2010.

⁴ Los miembros del equipo fueron Cristina Lleras Figueroa -por entonces jefe de la curaduría de arte e historia-. Carolina Vanegas Carrasco, Olga Acosta, Amada Carolina Pérez Benavides, Yobenj Chicangana Bayona, Antonio Ochoa Flórez, Maite Yie Garzón y el autor.

⁵ Esta denominación no fue decisión de quien escribe. EL nombre del mismo capítulo en el catálogo fue “Nacionalismos aparte: antecedentes republicanos de la iconografía nacional”.

cualquier exposición que reúna una gran producción iconográfica con extensos cuerpos documentales, como sucedió en España con las conmemoraciones del cuarto centenario de la muerte de Felipe II y el quinto del nacimiento de Carlos I, celebradas entre 1998 y 2000⁶. En nuestro equipo fue muy influyente el libro *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence* de Peter Burke⁷. Esta obra habilitó el uso de las imágenes para los historiadores a través del resumen historiográfico, no muy feliz, de diversas metodologías de la historia del arte. El caso es que al trabajar para una curaduría de arte e historia, el equipo de investigación reunía los dos campos por lo que el compromiso resultaba mayor del que normalmente se afronta en el guion museológico de una exposición.

La separación en los museos entre colecciones de carácter artístico e histórico, a diferencia de las separaciones disciplinares, son siempre discutibles, pues en ocasiones resulta engañosa la diferencia. Veamos el caso de manera específica. La colección de historia se subdivide en cinco categorías a saber: documentos, numismática, objetos científicos y objetos testimoniales. Esta última designa un tipo particular de objeto pues designa piezas que suman a su condición material un aspecto distintivo de su *biografía*, para tomar el término de Appadurai⁸. Por ejemplo, son parte de la colección de historia piezas como la «Corona del Cuzco» (Reg. 2552) ofrendada a Simón Bolívar en 1825, al final de la Campaña del Sur, la cual es un magnífico ejemplo de orfebrería andina, de la misma forma que la acuarela denominada la «Geografía de las plantas», de Alexander von Humboldt, es una pieza con valor científico y artístico pues se trata del borrador que daría lugar al libro homónimo del científico prusiano. Así que, desde un punto de vista epistemológico, la realización de la exposición mencionada más que una curaduría de historia y arte era una curaduría de «cultura visual». Entonces el valor documental de las piezas seleccionadas daba paso a una mirada más amplia en el que la propia pieza implicaba una serie de sentidos y significados que excedían el «hecho concreto» que se quería representar con ellos. Las divisiones clasificatorias de los objetos en los museos son siempre puestas en crisis en las exposiciones por esta potencia que les es inherente.

Representaciones históricas con dimensión política

Una complicación adicional vino a sumarle presión a la curaduría. En abril de 2007, (jueves 12 de abril de 2007, auditorio Teresa Cuervo Borda del Museo

⁶ Palos, Joan Lluís, «El testimonio de las imágenes», *Pedralbes: Revista d'història moderna*, n° 20, 2000 (pp. 127-144).

⁷ Burke, Peter, *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*, Cornell University Press, 2001; el mismo fue traducido al español como *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Madrid, Crítica, 2005 y al Portugués un año antes como *Testemunha Ocular*.

⁸ Appadurai, Arjun, *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, Grijalbo / Conaculta, México, 1991.

Nacional) se realizó el panel «Bicentenario de la independencia: ¿Cuándo?». El motivo era un documento del Departamento Nacional de Planeación titulado *Visión Colombia II Centenario, 2019*, que decía: «El 7 de agosto de 2019 Colombia celebrará dos siglos de vida política independiente»⁹. Esta fecha correspondería al bicentenario de la Batalla de Boyacá, ocurrida el 7 de agosto de 1819, con la cual terminó la Guerra de Independencia, postergando la conmemoración del inicio de la misma el 20 de julio de 1810. Nueve años no solo le restaban importancia a la fecha de inicio del debate independentista, sino también a la declaración política que conduciría a la emancipación de la Corona Española, para realzar el fin de la guerra de Independencia y el nacimiento del ejército nacional.

Tal anacronismo reflejaba el pensamiento militarista del gobierno del entonces presidente Álvaro Uribe Vélez, representado en el panel por el asesor presidencial José Obdulio Gaviria, como lo sustentaron la doctora Margarita Garrido, profesora de la Universidad de los Andes, y el doctor Medófilo Medina, presidente de la Asociación Colombiana de Historiadores, ambos representantes del Comité «José Manuel Restrepo». Cabe recordar que el presidente Uribe Vélez pretendía así dar un voto a favor del ejército, en medio del conflicto con la guerrilla de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia FARC. De hecho, en televisión se presentó un comercial en el que participaron 350 militares del Grupo de Caballería ‘General Miguel Silva Plaza’ y el Batallón de Infantería Simón Bolívar, de la Primera Brigada del Ejército¹⁰. El comercial inicia con una actuación de la Batalla de Boyacá, en la que aparece el ejército español con una superioridad notoria enfrentado a un grupo de soldados sin uniforme, vestidos como campesinos; en un momento decisivo de superioridad del ejército de su majestad, un patriota mira a su lado y encuentra a un militar profesional del siglo XXI, con quien se pone de acuerdo para lanzarse al ataque ¡con apoyo táctico de helicópteros!

La circunstancia de este debate decidió a los miembros del equipo curatorial a enfatizar lo ideológico frente a las posturas militaristas. En el apartado que nos correspondió, dedicado a los antecedentes del Grito de Independencia del 20 de julio de 1810, esta consigna implicaba mirar el proceso desde la colonia hacia la Ilustración en vez de mirar el proceso desde su finalización hacia atrás. Esto implicaba borrar fronteras nacionales y la campaña anti-hispánica del primer cuarto del siglo XIX. He ahí el porqué del nombre «Nacionalismos aparte», que no tiene el mismo sentido de «Estación Américas» usado durante la exposición, pues el interés era borrar las fronteras nacionales.

El antecedente fundamental del proceso independentista para el caso colombiano es la traducción parcial de la Declaración de los Derechos del Hombre y

⁹ El documento se encuentra disponible en: https://archivo.cepal.org/pdfs/GuiaProspectiva/visionColombiaIIcentenario_2019comple.pdf

¹⁰ El comercial se encuentra disponible en internet: https://www.youtube.com/watch?v=mTv-7RXer_Q

el Ciudadano, en 1793, realizada por Antonio Nariño (1765-1823)¹¹, tesorero de diezmos, librero e impresor, fundador de la sociedad secreta *arcano sublime de la filantropía*. Tras la denuncia que se le hizo en 1794, Nariño se ocupó de destruir todos los ejemplares de la edición sediciosa, pero había un conjunto de imágenes que lo inculpaban. Las imágenes delictivas eran un dibujo de un triunfo u obelisco y el diseño decorativo para la sala de reuniones del arcano sublime. El obelisco era un emblema de la libertad, pues tenía como mote *libertas nullo venditur auro*¹². Como sabemos en emblemática se articulan textos e imágenes: un mote o *alma*, una imagen o *cuerpo* y una paráfrasis que podía ser breve, como el epigrama, o extensa como un comentario¹³.

Museográficamente, la idea era atractiva, al vincular imagen y texto en varios niveles, pues en el *arcano sublime* se hacían tertulias políticas. El programa decorativo para el *santuario*, el salón de reuniones del *arcano*, aparece en la causa seguida por la Real Audiencia neogranadina como un esquema con alusión a los héroes de las luces: Newton, Demóstenes, Franklin, la alegoría de la verdad y el emblema de la libertad, junto al retrato del propio Nariño. Gracias a esto se pudieron sumar al incipiente guión obras como la pintura *Demóstenes orador* (Reg. 2238) que normalmente no se tomaban como de la Independencia.

Estrategias simbólicas durante la Independencia

Cuando se trata de los símbolos de la Independencia, se suele empezar a realizar una iconografía que, por lo general se remite al proceso revolucionario francés. Allí aparecen muchos elementos que -como normalmente se dice- se relacionan con la Revolución Francesa y por lo tanto remitirían a un entorno fijado en 1789. El lenguaje emblemático, sin embargo, estuvo presente en Hispanoamérica con fines políticos, desde antes del proceso de Nariño, es decir, con anterioridad a 1794. Durante la represión del alzamiento contra el gobierno virreinal de 1781, conocido como levantamiento *comunero*, llegó a Santafé el fraile capuchino Joaquín de Finestrada para extirpar de los ánimos cualquier idea anti monárquica. En su libro inédito *El vasallo instruido en el Nuevo Reino de Granada*¹⁴, cuyo manuscrito está fechado en 1789, aparecen emblemas pero solo en alma, es decir, evocados en el texto, al hablar de los árboles como «cuerpo de la Nación Española» siguiendo una larga tradición hispana de libros dedicados a la persona del príncipe como el «Príncipe político cristiano» de Diego Saavedra Fajardo¹⁵ y la llamada «Emblemata

¹¹ Hernández de Alba, Guillermo, *Proceso de Nariño*. Dos tomos, Presidencia de la República, Bogotá, 1980.

¹² *Ibidem*, Tomo I, p. 81.

¹³ Sebastián, Santiago, *Emblemática e historia del arte*, Cátedra, Madrid, 1995.

¹⁴ Finestrada, Joaquín de, *El vasallo instruido en el estado del nuevo Reino de Granada y en sus respectivas obligaciones*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2001 [1789].

¹⁵ Saavedra Fajardo, Diego, *Idea de un príncipe político cristiano*. Dos tomos, Imprenta de Salvador Faulí, Valencia, primera edición en 1642.

Centum» del jurista Juan Solórzano de Pereira¹⁶; dedicados a los príncipes de la iglesia como «Idea del Buen Pastor» de Francisco Núñez de Cepeda¹⁷, o los denominados textos de *arbitristas* señalando probables reformas a la corona como el comentario a Séneca *L. Anneo Séneca ilustrado en blasones políticos y morales*, 1670 de Juan Baños de Velasco¹⁸. Entonces la emblemática tenía un fin ideológico que se remontaba al siglo XVII.

Para el principio del XIX tendría mayor protagonismo el lenguaje de la alegoría, usado para ilustrar conceptos. El caso más conocido es el de las alegorías de la libertad americana o *indias de la libertad*, por lo que no nos detendremos mucho en él. En todo caso recordemos que la Alegoría de América es de origen cartográfico –vinculada por sus atributos con la obra de Cesare Ripa (Perugia, ca. 1560-ca. 1625) - como una de las cuatro esquinas del mundo, y así era utilizada en todo tipo de ceremonial religioso y regio¹⁹. Con base en la investigación y evaluación de la colección de numismática, de la que participé junto al investigador de la curaduría Martín Roa, se publicaron sendos trabajos en la revista virtual del museo *Cuadernos de curaduría*²⁰ sobre la manera particular en la que la *india de la libertad* reemplazó al «soberano» en los anversos de las nuevas monedas republicanas, al tiempo que se convirtió en la imagen oficial de un proyecto independentista desde el diseño de la bandera realizado por Antonio Miranda, pasando por la portada de la constitución de Cartagena, pinturas y finalmente las armas del libertador.

Finalmente había un aspecto fundamental de los símbolos mencionados ¿a quiénes estaban dirigidos? ¿Cómo se ponían en escena en el espacio de lo público? Ahí entraba el ritual republicano, más acertadamente descrito como una liturgia patriótica. En este punto entra de nuevo en escena don Antonio Nariño, quien logró escabullirse del barco que lo conducía a prisión y juicio en Cádiz, viajó por Francia e Inglaterra en procura de auxilios en armas y ejércitos para declarar la emancipación del Nuevo Reino de Granada de España. Pero cayó preso en 1797. Tras la declaración política del 20 de julio de 1810, es liberado e inicia una etapa política de seducción de voluntades. Él es el responsable de la acuñación de las primeras monedas nacionales con el perfil de una Indígena, conocidas hasta hoy como las

¹⁶ Solórzano de Pereira, Juan, *Emblemata Regio Política in centuriam unam redacta*, García Morras, Madrid, 1653.

¹⁷ Núñez de Cepeda, Francisco, *Idea de el buen pastor copiada por los santos doctores representada en Empresas Sacras*, a costa de Anisson y Posuel, Lyon, 1682. Con Segunda edición de 1688.

¹⁸ Baños de Velasco, Juan, *L. Anneo Seneca ilustrado en blasones políticos y morales y su impugnador impugnado de sí mismo*, por Mateo de Espinosa y Arteaga, Madrid, 1670.

¹⁹ Ripa, Cesare, *Iconología. Tomos I y II*, Trad. del Italiano, Juan Barja y Yago Barja, Trad. del latín y el griego, Rosa María Mariño Sánchez y Fernando García Romero, Akal, Madrid, 2002. Téngase en cuenta que hubo múltiples ediciones a partir de la original de 1613, que llegaron hasta el siglo XIX.

²⁰ Roa, Martín, «Símbolos de la libertad en los comienzos de la Independencia», *Cuadernos de curaduría*, n° 1, 2005 y Rey-Márquez, Juan Ricardo, «Los indígenas europeos: la “india de la libertad”», *Cuadernos de curaduría*, n° 2, 2006.

«chinas»²¹, que representaba el busto de una indígena en remplazo del busto del monarca español presente en los anversos de las monedas «de cordoncillo» acuñadas a partir de la modernización de la Casa de Moneda, en 1762.

Además de dicho destronamiento simbólico, Nariño realizó una serie de rituales de los cuales sabemos por el recuento hecho en la época por el artesano José María Caballero²². Entre tales rituales se destaca la siembra del *árbol de la libertad* en un cantero triangular –siguiendo la simbología francesa- acompañado de una joven indígena en plena plaza central de la capital virreinal. Tras la destrucción de este símbolo, vino el ejercicio con imágenes religiosas: primero la santa libertad, que no fue otra que la popular Santa Librada, a quien se le escribió una nueva novena política y se la sacó en procesión. Junto a ella, el Nazareno de la Iglesia de San Agustín fue nombrado generalísimo de los ejércitos de la nueva república que originalmente recibió el nombre de *Cundinamarca* o tierra del Cóndor. Retomando una formulación de Erwin Panofsky (1892-1968),²³ retomada a su vez por George Kubler (1912-1996)²⁴, estos ceremoniales pueden verse como casos de disyunción simbólica entre forma y contenido, pues en ellos figuras religiosas de Antiguo Régimen fueron cargadas políticamente para aludir a cuestiones de coyuntura.

²¹ Esta denominación designa, de manera despectiva, a las mujeres de ascendencia indígena empleadas en el servicio doméstico en Bogotá.

²² Caballero, José María, *Diario de la Patria boba*, Editorial Incunables, Bogotá, 1986. También conocido como “Diario de la Independencia”, este diario no está fechado pero se produjo en la segunda década del siglo XIX. Su autor era partidario de Nariño durante la confrontación entre las diversas provincias neogranadinas, producida por la vacancia real de 1808. Las *juntas provisionales de gobierno* de las ciudades de Bogotá y Tunja protagonizaron diversos escarceos que antecedieron a la llegada del Ejército Expedicionario, en 1815, bajo el mando de Pablo Morillo. A este período se lo conoce como “Patria Boba” por una alusión satírica de Nariño. Por eso se le dio este nombre al diario de Caballero que, en realidad, no tiene título.

²³ Panofsky, Erwin, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Alianza, Madrid, 1979, pp. 170-173.

²⁴ Kubler reformuló el concepto de Panofsky como “principio de disyunción” para el estudio del arte amerindio prehispánico. Kubler estableció que cuando una civilización sucede a otra, se remodela la herencia precedente al adjudicarle nuevos significados a las formas anteriores e investir con nuevas formas los significados previos, mantenidos por aceptación social.

Conclusión

Las tres estrategias enunciadas, emblemática, lenguaje alegórico y disyunción simbólica, se transformaron en ejes de la curaduría. Curiosamente en este proceso las colecciones de numismática, siempre resistidas y complicadas por el prejuicio, permitieron activar pinturas y libros, demostrar la circulación de emblemas e incluso contar pequeños relatos de heroísmo. Juras reales, monedas y medallas mostraron elementos en las obras de mayor formato que de otra forma resultaría complejo contar: el soberano acompañado del mote tino «*Dei Gratia Hispaniarum et Indiarum Rex*», fue remplazado por una simplificación de la alegoría territorial, el perfil de la *india* con el mote «libertad americana»; la liturgia patriótica justificaba, entre otras cosas, el acto de acuñar monedas propias sin solicitar permiso a la península ni esperar los cuños con la efigie real.

Las medallas otorgadas a los héroes de la Independencia, presentadas en una jornada anterior²⁵, se convirtieron en índice del recorrido por América de la campaña libertadora bolivariana, así como del compromiso real de gentes que recorrieron desde la zona central de la actual Colombia, hasta la frontera sur del actual Perú. Los símbolos de la curaduría fueron dos piezas: Primero la moneda conocida como *chipi chipi*, que es una reacuñación de un real macuquino en la que la imagen de la nueva república, una indígena, se superpone a la imagen del poder económico colonial. La otra imagen privilegiada por la curaduría fue el *retrato de Luis Fernando Santos*, en el cual se representa a un patriota sobre cuya vida se desconoce mucho, que tiene en su mano una carta enigmática con múltiples elementos vinculados con las estrategias expuestas hasta acá.

Por supuesto la contextualización de los casos sucintamente expuestos en este texto se convierte en un imperativo museológico para el montaje. Los símbolos potentes enunciados hasta acá tienen como característica su pequeño formato. De ahí que la elocuencia de sus elementos constitutivos debiera ser mediada por estrategias educativas y por señalamientos museográficos. La compartimentación de las muestras por temas y subtemas, el uso de textos introductorios y el de comentarios explicativos forman parte de los recursos conocidos en el caso de curadurías de museo. A estos recursos se suman los museográficos, en los que el uso de iluminaciones puntuales, papeles de colgadura, imágenes de apoyo y otras formas de señalamiento de las piezas exhibidas en el espacio, le otorgan sentido al

²⁵ Rey-Márquez, Juan Ricardo, «“Yo fui del ejército Libertador” Las medallas como indicios del período de la independencia», Eds. Guzmán, Fernando, Martínez, Juan Manuel, *Arte americano e Independencia. Nuevas iconografías. Quintas jornadas de historia del arte*, Dirección de bibliotecas, archivos y museos, Museo Histórico Nacional, Universidad Adolfo Ibáñez, Centro de Restauración, Conservación y Estudios Artísticos CREA, Santiago de Chile, 2010.

discurso curatorial y su despliegue en el espacio expositivo. A la suma de estos elementos es a lo que denominamos *representación en el museo*.

Lamentablemente, a la hora de realizar el montaje se privilegió una mirada que pusiera el acento en lo lúdico en desmedro del discurso curatorial. Por ello se diseñaron estrategias comunicativas que tomaron como hilo conductor los nombres de las estaciones del transporte público, se hicieron telones para que los visitantes se fotografiaran convertidos en alegorías de la libertad o en libertadores, se dispuso de un «Árbol de la libertad» -hecho en metal- para que los visitantes pudieran poner en tarjetas mensajes alusivos a la fecha patria. Todo ello muy apropiado para un espacio didáctico que, al no estar separado de la muestra, compitió con las piezas exhibidas²⁶. El tono didáctico general de la muestra se impuso sobre el discurso de la curaduría, con lo cual el debate historiográfico y las discusiones del presente en un contexto político complejo, como era el de la política colombiana de entonces, ocuparon un segundo plano «oculto a simple vista».

Las tres estrategias simbólicas mencionadas en este breve texto quedaron así mal representadas en el espacio museográfico. El trabajo de la investigación de las colecciones del museo y el planteamiento de lo que podríamos denominar ahora, pues en ese momento no se enunció así, una cultura visual de la Independencia, quedó más presente en el proyecto editorial del catálogo que en la propia muestra. Un elemento adicional fue la inauguración de la exposición conmemorativa del Bicentenario. Al coincidir el Mundial de Fútbol de Sudáfrica con la muestra, parte de la estrategia de medios de la exposición tomó elementos de la competencia deportiva, llegando a ofrecerse la posibilidad de seguir los partidos de cuartos de final durante la inauguración de la muestra. Por ello se diseñó una campaña publicitaria denominada «Chebicentenario» en la que un publicista argentino aparecía en una serie de comerciales describiendo algunos sucesos históricos del proceso independentista como si se tratara de un partido entre Colombia y España. De esta manera se terminó por banalizar el trabajo de investigación detrás de la muestra, quitándole potencia a la idea de pensar más allá de las determinantes nacionales un período histórico marcado por el debate político de diversas posturas frente a la conformación de un estado nacional.

No es nuestro interés entrar acá a discutir lo polémico del tema, sino presentar un panorama en el cual la representación de procesos históricos en un contexto museográfico termina siendo intervenida y modificada por la manera en la que se presenta públicamente. La incidencia pública de un trabajo de investigación y el espacio social de los museos están siempre en debate. Pero las diversas capas de sentido que se superponen en la realización de una muestra significativa, como lo fue la exposición del Bicentenario de la Independencia, contribuyen a la pérdida de potencia de un debate museográfico. De esta manera el

²⁶ Para darse una idea aproximada del montaje se puede entrar en el micrositio de la exposición http://www.museonacional.gov.co/sitio/bicentenario_site/bancos.html

discurso del planeamiento de los guiones de una exposición se reconfigura de manera tal que la muestra y el catálogo terminan siendo instancias muy separadas del proyecto inicial de planeación y diseño de una muestra.

Bibliografía

- APPADURAI, Arjun, *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, Grijalbo / Conaculta, México, 1991.
- AA. VV., *Las historias de un grito. Doscientos años de ser colombianos. Exposición conmemorativa del Bicentenario 2010*, Museo Nacional de Colombia, Bogotá, 2010.
- BAÑOS DE VELASCO, Juan, L. Anneo Seneca ilustrado en blasones políticos y morales y su impugnador impugnado de sí mismo, por Mateo de Espinosa y Arteaga, Madrid, 1670.
- BURKE, Peter, *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*, Cornell University Press, 2001.
- CABALLERO, José María, *Diario de la Patria boba*, Editorial Incunables, Bogotá, 1986.
- FINESTRAD, Joaquín de, *El vasallo instruido en el estado del nuevo Reino de Granada y en sus respectivas obligaciones*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2001 [1789].
- GOMBRICH, Ernst Hans, *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Debate, Madrid, 2001.
- HERNÁNDEZ DE ALBA, Guillermo, *Proceso de Nariño. Dos tomos*, Presidencia de la República, Bogotá, 1980.
- NÚÑEZ DE CEPEDA, Francisco, *Idea de el buen pastor copiada por los santos doctores representada en Empresas Sacras*, a costa de Anisson y Posuel, Lyon, 1682.
- PALOS, Joan Lluís, «El testimonio de las imágenes», *Pedralbes: Revista d'història moderna*, n° 20, 2000 (pp. 127-144).
- PANOFKY, Erwin, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Alianza, Madrid, 1979.
- PREZIOSI, Donald, «Art History: Making the Visible Legible», *The art of art history: a critical anthology*. Oxford University Press, Oxford, 1998.
- REY-MÁRQUEZ, Juan Ricardo, «Los indígenas europeos: la “india de la libertad”», *Cuadernos de curaduría*, n° 2, 2006.
- _____, «“Yo fui del ejército Libertador” Las medallas como indicios del período de la independencia», Eds. Guzmán, Fernando, Martínez, Juan Manuel, *Arte americano e Independencia. Nuevas iconografías. Quintas jornadas de historia del arte*, Dirección de bibliotecas, archivos y museos, Museo Histórico Nacional, Universidad Adolfo Ibáñez, Centro de Restauración, Conservación y Estudios Artísticos CREA, Santiago de Chile, 2010.
- RIPA, Cesare, *Iconología. Tomos I y II*, Trad. del Italiano, Juan Barja y Yago Barja, Trad. del latín y el griego, Rosa María Mariño Sánchez y Fernando García Romero, Akal, Madrid, 2002.

- ROA, Martín, «Símbolos de la libertad en los comienzos de la Independencia», *Cuadernos de curaduría*, n° 1, 2005.
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego, *Idea de un príncipe político christiano. Dos tomos*, Imprenta de Salvador Faulí, Valencia, primera edición en 1642.
- SEBASTIÁN, Santiago, *Emblemática e historia del arte*, Cátedra, Madrid, 1995.
- SOLÓRZANO DE PEREIRA, Juan, *Emblemata Regio Politica in centuriam unam redacta*, García Morras, Madrid, 1653.