



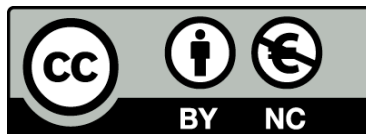
UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Participación, exposiciones y memoria

Procesos participativos en exposiciones temporales
y construcción colectiva de memoria
asociada a conflicto armado

Caso de estudio: Museo Casa de La Memoria de Medellín, Colombia

Ángela María Muñoz González



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0. Spain License.**



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA

**PROCESOS PARTICIPATIVOS EN EXPOSICIONES TEMPORALES Y
CONSTRUCCIÓN COLECTIVA DE MEMORIA ASOCIADA A
CONFLICTO ARMADO**

Caso de estudio:

Museo Casa de La Memoria de Medellín, Colombia

Doctoranda

Ángela María Muñoz González

Dirección

Dra. Nuria Serrat Antolí

Tutoría:

Dr. Xavier Roigé i Ventura

Septiembre 2019

RESUMEN

Esta investigación de carácter cualitativo y exploratorio, tiene como objetivo abrir un campo de preguntas y explicar —a partir del estudio de cinco procesos de exposición temporal del Museo Casa de la Memoria de Medellín (MCM)— cómo influyen las prácticas participativas en la producción de discursos curatoriales, en la construcción colectiva de memoria asociada a conflicto armado tal y como lo demanda el Deber de Memoria del Estado en Colombia. Para ello, se trabajó desde una perspectiva interdisciplinaria en la que la teoría de la participación con enfoque en los estudios políticos y de la comunicación, es central y donde la categoría de discurso/texto museográfico, como referencia a la ‘exposición’, permitió analizar las prácticas participativas en tanto da lugar para aproximarse a las prácticas de producción de los discursos.

ABSTRACT

This qualitative and exploratory research aims to open up a field of questions and explain —from the study of five temporary exhibition processes of Museo Casa de la Memoria de Medellín (MCM)— how the participatory practices influence the production of curatorial speeches, in the collective memory construction associated with armed conflict as required by the Duty of Memory of the State in Colombia. For this, I worked from an interdisciplinary perspective, where the theory of participation with a focus on political studies and communication, is central and where the category of discourse/museum text, as a reference to the ‘exhibition’, allowed to analyze participatory practices since it gives rise to approach the practices of production of speeches.

CONTENIDO

RESUMEN	2
ABSTRACT	2
LISTADO DE TABLAS	7
LISTADO DE GRÁFICOS.....	8
LISTADO DE FIGURAS.....	9
LISTADO DE DIAGRAMAS	9
AGRADECIMIENTOS.....	15
CAPÍTULO 1	15
La investigación	16
1. Contextualización.....	18
2. Situación problemática	24
3. Objetivos y preguntas de investigación.....	25
4. Limitaciones	26
5. Expectativas	27
6. Justificación.....	29
7. Metodología	30
7.1 Ámbito de la investigación	30
7.2 Delimitación de los alcances.....	31
CAPÍTULO 2.....	33
REFERENCIAS CONCEPTUALES	33
2.1 El Caso Colombiano.....	33
2.1.1 El Conflicto Armado En Colombia.....	33
2.1.2 Las víctimas	45

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

2.1.3	Los museos y el Deber de Memoria del Estado.....	52
2.1.4	El Museo Casa de la Memoria de Medellín (MCM)	59
2.1.5	Procesos y proyectos: las exposiciones como vehículo de activación, producción y circulación de memorias	64
2.1.7	Mediación.....	73
2.2	Museos, Memoria y Poder	74
2.2.1	Museos: lugares de memoria/dispositivos de poder	74
2.2.1.2	La memoria.....	79
2.2.2	Museos-de-memoria.....	90
2.2.3	Exposiciones y discurso.....	98
2.3	La función comunicativa de los museos	99
2.3.1	El Museo y su función comunicativa.....	101
2.3.2	La dimensión comunicativa de la exposición: el canal de comunicación.....	107
2.3.3	El texto museal.....	110
2.3.4	El discurso/texto museográfico	113
2.3.5	Procedimientos controladores del discurso/texto museográfico	118
2.4	Participación	122
2.4.1	Participación y Nueva Museología	122
2.4.2	Dimensión política de la participación	144
2.4.2.2	<i>Teoría democrática de la participación (TDP)</i>	147
2.4.2.3	<i>Participación y su relación con los procesos de toma de decisión</i>	153
2.4.3	Teoría de la participación.....	156
2.4.3.2	La decisión.....	159
CAPÍTULO 3		184
METODOLOGÍA.....		184
3.1	Orientaciones metodológicas	184

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

3.2	Muestreo.....	184
3.3	Técnicas e instrumentos de recolección de datos.....	189
3.4	Sistematización e interpretación de la información.....	203
3.4.1	Sistematización en Atlas.ti:	203
3.5	Matriz de variables para estudiar la participación en los procesos de exposición.....	204
3.6	Gráficos comparativos que arrojan datos cuantitativos con base en los datos cualitativos.	208
3.6.1	Presencia y actividad de los grupos de actores en cada una de las Fases del proceso expositivo	208
3.6.2	Actividades, Técnicas e instrumentos usados en todo el proceso (13 Fases).....	209
3.6.3	Tipo de actividad en todo el proceso (13 Fases).....	210
3.6.4	Actividades, técnicas e instrumentos dirigidos por el Museo y las actividades, técnicas e instrumentos orientados por el Museo.	210
3.6.5	Tipo de actividad (sin control del proceso)	212
3.6.6	Tipo de actividad con algún tipo de control o control total del proceso	212
3.6.7	Presencia y actividad de cada uno de los grupos de actores en el proceso completo	213
CAPÍTULO 4.....		215
RESULTADOS		215
4.1	Lineamientos influyentes en la gestión de un proceso expositivo del MCM (exterior, entorno, interior) y sus prácticas participativas:	215
4.2	Información general de cada una de las exposiciones:	216
4.3	Aproximación al proceso participativo - variables cualitativas	220
4.4	Gráficos comparativos con base en datos cuantitativos de cada uno de los cuatro procesos expositivos:.....	224
4.4.4	Tipo de actividad en todo el proceso (13 fases).....	236

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

4.4.5	Tipo de Actividad sin control del proceso y Tipo de actividad con algún tipo de control o con control total del proceso.....	239
4.4.6	Presencia y actividad de cada uno de los grupos de actores en el proceso completo	245
4.4.7	Datos representativos con relación a los resultados del proceso expositivo del MCM	250
4.4.8	Resultados más representativos de un proceso expositivo en el MCM con respecto a la presencia de cada uno de los actores en cada una de las fases	252
4.4.9	Resultados representativos con respecto al tipo de actividad (con control y sin control en el proceso) de cada uno de los grupos de actores en cada fase	255
4.4.10	Ilustración proyecto-exposición: este diagrama muestra los proyectos del MCM (o exterior) a los que estuvo anclado cada proceso expositivo.....	258
4.4.11	Registro de los recursos materiales que configuraron la dimensión material en los espacios de encuentro y de participación de los distintos grupos de actores.	259
4.5	Conclusiones:.....	263
CAPÍTULO 5		266
ANÁLISIS Y DISCUSIÓN DE LOS DATOS.....		266
5.1	Motivación para diseñar e implementar participación: el Deber de Memoria del Estado	266
5.2	La noción de participación del MCM.....	269
5.3	Los actores y su vinculación a los procesos de exposición.....	272
5.3.1	Lugar de cada grupo de actores en el proceso expositivo	287
5.4	Metodologías y dimensión material de la participación en el MCM.....	311
5.4.1	Participación minimalista: los profesionales a cargo del discurso/texto museográfico	318
5.4.1.3	Barreras para la implementación de procesos de participación en el MCM	329

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

5.5	Procesos participativos en el MCM y Deber de Memoria del Estado	342
5.6	La dimensión política de los procesos participativos en exposiciones de memoria asociada a conflicto armado.....	345
5.7	La participación y su influencia en el cumplimiento del deber de memoria del estado	350
5.7.1	Hegemonía y toma de decisiones	353
CONCLUSIONES		356
BIBLIOGRAFÍA		360

LISTADO DE TABLAS

Tabla 1	Acceso, Interacción y participación – Modelo AIP	163
Tabla 2	Técnicas de recolección de información en cada una de las exposiciones.	195
Tabla 3	Tabla ejemplo de las variables para analizar la participación en un proceso expositivo.....	200
Tabla 4	Ejemplo de las variables para analizar la participación en un proceso expositivo.	201
Tabla 5	Resumen Exposición “+ que dos para reconciliarnos”.....	210
Tabla 6	Resumen exposición “Des – Apariciones”	211
Tabla 7	Resumen Exposición "La vida que se teje"	212
Tabla 8	Resumen Exposición "Por ti, por mí, por todos. Niñez entre el conflicto y la esperanza"	213
Tabla 9	Matriz Aproximación al proceso participativo en el MCM, Exposición “+ que dos para reconciliarnos”.....	214
Tabla 10	Matriz Aproximación al proceso participativo en el MCM, Exposición “Des – Apariciones”	215
Tabla 11	Matriz Aproximación al proceso participativo en el MCM, Exposición “La vida que se teje”	216
Tabla 12	Matriz Aproximación al proceso participativo en el MCM, Exposición “Por ti, por mí, por todo. Niñez entre el conflicto y la esperanza”	217

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

Tabla 13 Objetos que configuran la dimensión material en los espacios de encuentro y de participación de los distintos grupos de actores..... 253

Tabla 14 Objetos que configuran la dimensión material en los espacios de encuentro y de participación de los distintos grupos de actores..... 254

Tabla 15 Objetos que configuran la dimensión material en los espacios de encuentro y de participación de los distintos grupos de actores..... 255

Tabla 16 Objetos que configuran la dimensión material en los espacios de encuentro y de participación de los distintos grupos de actores..... 256

LISTADO DE GRÁFICOS

Gráfico 1 Ejemplo de resultado de la presencia y actividad de los distintos grupos en el proceso expositivo. Fuente: Elaboración propia, 2018..... 213

Gráfico 2 Ejemplo de resultados de las actividades, técnicas e instrumentos en todo el proceso (13 Fases). Fuente: Elaboración propia, 2018. 213

Gráfico 3 Ejemplo resultados de tipo de actividad en todo el proceso (13 Fases). Fuente: Elaboración propia, 2018..... 214

Gráfico 4 Ejemplo de los resultados de las actividades, técnicas e instrumentos dirigidos por el Equipo de trabajo del Museo. Fuente: Elaboración propia, 2018..... 215

Gráfico 5 Ejemplo de los resultados de las actividades, técnicas e instrumentos no dirigidos por el Equipo del Museo. Fuente: Elaboración propia, 2018. 215

Gráfico 6 Ejemplo de resultado de Actividad sin control. Fuente: Elaboración propia, 2018..... 216

Gráfico 7 Ejemplo de resultado de Tipo de Actividad con control. Fuente: elaboración propia, 2018. 216

Gráfico 8 Ejemplos de los resultados de Presencia y actividad de cada uno de los grupos en todo el proceso. Fuente: Elaboración propia, 2018..... 217

Gráficos 9 (a,b,c,d) Presencia y actividad de los distintos grupos en cada una de las Fases 230

Gráfico 10 (a,b,c,d) Actividades, técnicas e instrumentos usados en todo el proceso (13 fases). 233

Gráfico 11 (a,b,c,d) Actividades, técnicas e instrumentos dirigidos..... 236

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

Gráfico 12 (a,b,c,d) Actividades, técnicas e instrumentos no dirigidos.....	238
Gráfico 13 (a,b,c,d) Tipo de actividad en todo el proceso (13 Fases).....	241
Gráfico 14 (a,b,c,d) Tipo de actividad sin control en todas las exposiciones.	245
Gráfico 15 (a,b,c,d) Tipo de actividad con control en todas las exposiciones	247
Gráfico 16 (a,b,c,d) Presencia y actividad de cada uno de los actores en todo el proceso.	250
Gráfico 17 Presencia y actividad de cada uno de los grupos de actores en todo el proceso.	251
Gráfico 18 (a,b,c,d) Presencia y actividad de cada uno de los grupos de actores en todo el proceso.	252
Gráfico 19 (a,b,c,d) Presencia y actividad de cada uno de los grupos de actores en todo el proceso. (otros grupos de personas)	253
Gráfico 20 (a,b,c,d) Presencia y actividad de cada uno de los grupos de actores en todo el proceso.	254
Gráfico 21 Presencia y actividad de cada uno de los grupos de actores en cada una de las fases. Fuente: Elaboración propia, 2018.....	324
Gráfico 22 Ilustración de los resultados (cuatro procesos) – tipo de actividad de los actores. Fuente: Elaboración propia, 2018.	325

LISTADO DE FIGURAS

Figura 1 Esquema de Camerun integrando el feedback. Fuente: elaboración propia basada en Hooper-Greenhill, 1998. Citado por Castellanos pág 26.....	107
Figura 2 Modelo propuesto por Knez y Wright. Fuente: Elaboración propia, 2019... ..	108
Figura 3 Modelo de Shannon y Weaver, 1981. Fuente: Elaboración propia, 2019.	109
Figura 4 Modelo propuesto por Verón Lavasseur (p. 31). Fuente: Elaboración propia, 2019.....	111
Figura 5 Trinidad conceptual. Fuente: Elaboración propia, 2019.....	163
Figura 6 Asociación de las nociones con la debilidad o fortaleza. Fuente: Elaboración propia, 2019.	165
Figura 7 Representación del campo discursivo. Fuente: Elaboración propia, 2019.....	167

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

Figura 8 Exposiciones temporales seleccionadas. Museo Casa de la Memoria de Medellín, Colombia. (2015 – 2016).....	192
Figura 9 Proceso expositivo según Lord y Dexter. Fuente: Elaboración propia, 2018. Basado en Lord y Dexter (2010).....	197
Figura 10 Paralelismo del proceso expositivo propuesto por Lord y Dexter el proceso expositivo del MCM. Fuente: Elaboración propia, 2018.	202
Figura 11 Observación no participante del proceso expositivo. Fuente: Elaboración propia, 2018.....	206
Figura 12 Relación de códigos para crear redes en el programa Atlas.ti. Fuente: Captura de pantalla de computador personal, 2018.....	207
Figura 13 Fases de un proceso expositivo. Fuente: Elaboración propia, 2018.	293

LISTADO DE DIAGRAMAS

Diagrama 1 Resumen Presentación de Resultados. Fuente: Elaboración propia, 2018.	208
Diagrama 2 Lineamientos Influyentes en la gestión de un proceso expositivo del MCM y sus prácticas participativas. Fuente: Elaboración propia, 2018.....	209
Diagrama 3 Datos representativos con relación a los resultados del proceso expositivo MCM. Fuente: Elaboración propia, 2018.....	245
Diagrama 4 Resultados más representativos de un proceso expositivo en el MCM con respecto a la presencia de cada uno de los grupos de actores en cada una de las fases. Fuente: Elaboración propia, 2018.....	248
Diagrama 5 Diagrama representativo con respecto al tipo de actividad (con control y sin control) de cada uno de los grupos de actores en cada Fase.	251
Diagrama 6 Proyectos del MCM (o exterior) a los que estuvo anclado cada proceso expositivo. Fuente: Elaboración propia, 2018.	252

LISTADO DE IMÁGENES

Imagen 1 Directora del MCM en la inauguración de la exposición "Por ti, por mí, por todos". Fuente: Angela Muñoz.	279
--	-----

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

Imagen 2 Líder de curaduría (a la derecha) y mediadora también víctima del conflicto armado (a la izquierda) en la inauguración de la exposición "La vida que se teje". Fuente: Angela Muñoz. 280

Imagen 3 Profesionales del MCM desarrollando actividades con los mediadores en el espacio "Encuentros de mediación". Fuente: Angela Muñoz. 280

Imagen 4 Encuentros de mediación por los mediadores del MCM. Fuente: Angela Muñoz. 284

Imagen 5 Encuentros de medicación. Mediadores del MCM. fuente: Angela Muñoz . 284

Imagen 6 Encuentros de mediación. Algunos mediadores y profesionales del MCM y externos. Fuente: Angela Muñoz. 284

Imagen 7 Mujeres víctimas de desaparición forzada que forman parte del Proyecto "Mujeres gestoras de Paz" parte del proceso de exposición "Des-Apariciones". Fuente: Archivos digitales del MCM. 286

Imagen 8 Mujeres víctimas de desaparición forzada. que forman parte del Proyecto "Mujeres gestoras de Paz" parte del proceso de exposición "Des-Apariciones". Fuente: Archivos digitales del MCM. 286

Imagen 9 Clausura de la exposición Des-Apariciones. Taller orientado por una persona víctima del conflicto armado. Fuente: Angela Muñoz. 286

Imagen 10 "Encuentro de mediación". Las dos mujeres que aparecen en el primer plano (de espaldas) son mediadoras del MCM y víctimas del conflicto armado. Fuente: Angela Muñoz. 286

Imagen 11 Excombatiente con 10 años en proceso de reintegración. Fuente: página oficial de Facebook del MCM. 287

Imagen 12 Estudio de diseño localizado en la casa de Mesías. Él se ha dedicado a trabajar en diseño e impresión sobre distintas superficies. Su oficina está localizada en su casa, lugar en donde fue realizada la entrevista. Fuente: Angela Muñoz. 288

Imagen 13 Poster publicitario de la empresa del excombatiente Mesías. Fuente: Angela Muñoz. 288

Imagen 14 Audiencias en la exposición +Que Dos para reconciliarnos. Fuente: Angela Muñoz. 290

Imagen 15 Audiencias (estudiantes de colegio) en la exposición Por ti, por mí por todos. Fuente: Angela Muñoz. 290

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

Imagen 16 Audiencias en la clausura de la exposición Des-Apariciones. Fuente: Página oficial de Facebook del MCM.	290
Imagen 17 Estudiantes de colegio en la exposición la vida que se teje. Fuente: Angela Muñoz.....	290
Imagen 18 Natalia Botero coordinadora del proyecto Des-apariciones y quien realizó la investigación y talleres de la exposición. Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=yp9RQBrb-wQ	299
Imagen 19 Natalia Botero a la izquierda, a la derecha mujer víctima de desaparición forzada. Durante los talleres de álbum familiar.	299
Imagen 20 María Paulina, artista plástica del proyecto “+Que dos para reconciliarnos” a la izquierda de la fotografía. Fuente Imagen tomada de la página oficial de Facebook del MCM.	300
Imagen 21. En la foto la persona de pie es una de las profesionales del MCM que hizo parte de la coordinación y elaboración de talleres para la exposición “+Que Dos” con mujeres excombatientes. Fuente: Imagen tomada del Video “Aplicación en el territorio” del archivo digital del MCM.....	300
Imagen 22 En el escritorio, experta temática Marieta Quintero durante uno de los “encuentros de mediación” para la Exposición Por ti, por mí, por todos. Fuente: Angela Muñoz.....	301
Imagen 23 Cindy Arboleda liderando procesos durante uno de los encuentros de mediación. Fuente: Angela Muñoz.	301
Imagen 24 Víctimas, excombatientes (mujeres y hombres), profesionales y miembros de instituciones externas y Equipo de trabajo del Museo. Inauguración de la exposición +Que dos para reconciliarnos. Fuente: Angela Muñoz.....	308
Imagen 25 Exposición Por ti, por mí, por todos. Inauguración de la exposición. En la foto aparecen: una víctima del conflicto armado (a la vez mediadora), jóvenes gestores de actividades artísticas en Medellín y un profesional del Equipo de trabajo del Museo. Fuente: Angela Muñoz.	308
Imagen 26 Inauguración de la exposición Des-Apariciones. En la foto: profesionales y miembros de instituciones externas y víctimas de desaparición forzada. Fuente: tomada de la página de oficial de Facebook del MCM.	308

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

Imagen 27 Inauguración de la exposición “La vida que se teje”. Dos profesionales: una del Equipo de trabajo del Museo y otra externa (la experta temática) y una víctima del conflicto (también mediadora). Fuente: Angela Muñoz.	308
Imagen 28 “Tablero interactivo” con preguntas diseñadas por el Equipo de trabajo del MCM y respondidas por las audiencias. Exposición +Que dos para reconciliarnos.....	309
Imagen 29 Tablero interactivo. Exposición +Que dos para reconciliarnos. Fuente: Angela Muñoz.....	309
Imagen 30 Tablero interactivo. Exposición +Que dos para reconciliarnos. Fuente: Angela Muñoz.....	309
Imagen 31 Tablero interactivo. Exposición +Que dos para reconciliarnos. Fuente: Angela Muñoz.....	309
Imagen 32 Tablero interactivo. Exposición +Que dos para reconciliarnos. Fuente: Angela Muñoz.....	309
Imagen 33 Durante la exposición se hicieron talleres de tejido para involucrar a las audiencias en los procesos de tejido. Yo hice parte de este espacio en el cual, alrededor del tejido se propiciaron conversaciones en torno a lo que significa tejer para las víctimas. ...	310
Imagen 34 Espacio interactivo en la Exposición “La vida que se teje”. Las audiencias tuvieron un espacio para tomar un trozo de tela y tejer en él un mensaje. Fuente: imagen tomada del artículo “Aguja e hilo para tejer la memoria” periódico El Colombiano.	310
Imagen 35 Elementos usados durante el espacio de tejido de la exposición “La vida que se teje”. Fuente: Angela Muñoz.....	310
Imagen 36 Taller de tejido de la exposición “La vida que se teje”. Fuente: Angela Muñoz.	310
Imagen 37 Taller de tejido exposición la vida que se teje. Fuente: Angela Muñoz.	310
Imagen 38 Panel interactivo de la exposición Por ti, por mí, por todos. Fuente: Angela Muñoz.....	311
Imagen 39 Panel interactivo de la exposición Por ti, por mí, por todos. Fuente: Angela Muñoz.....	311
Imagen 40 Panel interactivo de la exposición Por ti, por mí, por todos. Fuente: Angela Muñoz.....	311

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

Imagen 41 Tomada de la página de Facebook del MCM. Clausura de la exposición Des-Apariciones. Taller de álbum fotográfico con las audiencias en compañía de las víctimas y la experta temática..... 311

Imagen 42 Tomada de la página de Facebook del MCM. Clausura de la exposición Des-Apariciones. Taller de álbum fotográfico con las audiencias en compañía de las víctimas y la experta temática..... 311

Imagen 43 Clausura de la exposición Des apariciones. Conversaciones entre las *audiencias y* las víctimas de desaparición forzada. Fuente: *Angela Muñoz*..... 312

Imagen 44 Conversaciones entre audiencias y víctimas de desaparición forzada en la clausura de la expo des apariciones. Cuestionario preparado para las audiencias que abre el tema de conversación. Fuente: *Angela Muñoz*..... 312

Imagen 45 Grupo de mujeres excombatiente que hicieron parte del proyecto “Mujeres gestoras de paz” uno de los proyectos que alimentaron la exposición +Que dos para reconciliarnos. Fuente: Imagen tomada del video “Aprendizaje desde lo individual” del archivo digital del MCM..... 316

Imagen 46 Colcha de retazos elaborada por distintas personas víctimas del conflicto armado. Exposición La vida que se teje. Fuente: *Angela Muñoz*..... 317

Imagen 47 Colcha de retazos elaborada por distintas personas víctimas del conflicto armado. Exposición La vida que se teje. Detalle. Fuente: Colcha de retazos elaborada por distintas personas víctimas del conflicto armado. Exposición La vida que se teje. Detalle. Fuente: *Angela Muñoz*..... 317

Imagen 48 Talleres de trabajo con fotografías por las víctimas de desaparición forzada para la exposición "Des - Apariciones". Fuente: Imágenes tomadas del video <https://www.youtube.com/watch?v=yp9RQBrb-wQ>..... 318

Imagen 49 Talleres de trabajo realizados por las víctimas de desaparición forzada para la exposición “Des-Apariciones”. Fuente: Imágenes tomadas del video <https://www.youtube.com/watch?v=yp9RQBrb-wQ>..... 318

Imagen 50 Talleres donde, a través del uso de metodologías didácticas y juegos, se exploraron distintas metodologías que podrían ser usadas en los procesos de mediación. Lugar, Universidad de los Niños Universidad EAFIT. Fuente: *Angela Muñoz*..... 320

Imagen 51 Bitácora de campo de Orlinda, mediadora del MCM. Fuente: *Angela Muñoz*..... 321

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

Imagen 52 Dibujos hechos para documentar un taller con excombatientes en el que no me era permitido registrar ni con audio ni con fotos ni con videos., por la seguridad de los actores.

Fuente: Angela Muñoz 340

Imagen 53 Dibujos hechos para documentar un taller con excombatientes en el que no me era permitido registrar ni con audio ni con fotos ni con videos., por la seguridad de los actores.

Fuente: Angela Muñoz 340

AGRADECIMIENTOS

El compromiso y esfuerzo individuales para el adelanto de un trabajo de tan largo aliento como este, que sin duda está lleno de satisfacciones pero también de dificultades y obstáculos, resultan insuficientes sin el apoyo de otras personas. Por ello quiero expresar mi más sincero agradecimiento a todas aquellas que estuvieron presentes.

Agradezco a Nuria Serrat Antolí, mi directora, por aceptar acompañarme en este largo camino y por su plena confianza en el desarrollo de mi trabajo. En nuestras conversaciones encontré siempre espacios amables de escucha, a partir de los cuales muchas de mis ideas tomaron fuerza y forma con su potente energía y pertinente orientación. A mis compañeras/os de doctorado, gracias por compartir nuestros logros, alegrías, inquietudes y frustraciones. Especialmente a mi compañera de curso, a mi amiga, Lucrecia Conget (Lu) por estar ahí en todo momento, por su inteligencia siempre al servicio y por su apoyo emocional; a Omar Guzmán (Oma) por su presencia y sonrisa en la recta final. Al Museo Casa de la Memoria y a su equipo de trabajo por acoger mi estancia, por el tiempo dedicado y por sus conocimientos y apertura, este trabajo no existiría sin su colaboración. A Colfuturo y Colciencias, las instituciones que financiaron mis estudios.

Mi profundo agradecimiento a todas aquellas personas que estuvieron, paso a paso, caminando a mi lado: a mi mamá por recordarme siempre mis fortalezas, por su cariño que todo lo suaviza, por el apoyo en todos los sentidos; a ella le debo este resultado en su totalidad. A mi papá por escucharme siempre, por sus palabras de aliento y porque de nuestras conversaciones siempre surgieron preguntas que me llevaron hacia nuevas claridades. A Juan Camilo Vásquez, mi compañero, por ir conmigo en el camino y por iluminar mis laberintos y búsquedas con sus conocimientos y perspectivas. A mis hermanos/as y familia en general, gracias por la presencia y por el apoyo permanente. A Clara Dini, por ir conmigo en medio de las sombras y de la luz, desde el comienzo hasta el final. Agradezco también a quienes, en algún momento del camino, estuvieron presentes con su escucha, con su asesoría y conocimientos, o para apoyarme con alguna necesidad puntual: a Belkis Bosetti Carnevali y a Maria Elisa Quintero Bosetti, mi más sincero agradecimiento por el valioso tiempo dedicado, por la experticia, por el aliento que me dieron siempre que lo necesité y por la amistad que surgió en medio del trabajo; a María Carolina Peña Mariño y María Olga Peña Mariño por su incondicional y generoso apoyo técnico.

CAPÍTULO 1

LA INVESTIGACIÓN

Hoy en día —y desde la década de los años 70— las prácticas participativas en la gestión museológica han alcanzado un alto valor social y se han convertido en un imperativo para los museos en la contemporaneidad. Particularmente en los museos-de-memoria — categoría acuñada con guiones por Maceira (2012) para diferenciarlos de otros museos—, estas prácticas son fundamentales y constituyen la base de una gestión centrada en el cumplimiento del Deber de Memoria. Es así como estas instituciones trabajan en la construcción y reconstrucción de memorias no hegemónicas o contra hegemónicas y a esto se debe su carácter polifónico, en tanto trabajan por la inclusión de aquellas voces históricamente ignoradas y/o silenciadas, sobre hechos asociados a la vulneración de los derechos humanos.

Trabajar con la 'memoria' supone una adversidad, entendida esta desde su dimensión social y colectiva que, según (Jelin, 2002), la hace objeto de luchas políticas por la disputa del control sobre aquello que se recuerda y se olvida. Por ello los museos-de-memoria tienen el reto de diseñar e implementar ejercicios de participación con el fin de superar las prácticas museológicas tradicionales que han dado lugar por décadas a las voces privilegiadas y a las memorias oficiales, excluyendo de sus relatos las memorias subterráneas o no oficiales (Pollak, 2006) que han alimentado discursos hegemónicos.

Considerando la perspectiva de que la participación “es impulsada por la necesidad de control sobre nuestro destino colectivo e individual (...) a partir del trabajo en el equilibrio de los desbalances de poder entre actores privilegiados y no privilegiados” (Carpentier, 2014 & 2017) y considerando a la vez, el carácter incluyente y polifónico de los museos-de-memoria, puede decirse que uno de los motivos por los cuales estas instituciones se interesan por diseñar e implementar ejercicios de participación, es evitar enaltecer una única versión de la historia dando lugar a la emergencia de las memorias invisibilizadas y su divulgación, reivindicando de este modo, el derecho a la memoria y a la verdad y desplazando los discursos oficiales y hegemónicos. Por eso, en esta tarea, la función comunicativa de los museos, representada principalmente por la ‘exposición’, resulta fundamental en tanto es una plataforma para la activación y construcción de esas memorias subterráneas.

En Colombia, los museos-de-memoria trabajan para cumplir con del Deber de Memoria del Estado que, promulgado por ley, dice constituir uno de los mecanismos más importantes para que la sociedad colombiana avance hacia la reconciliación y la paz, después de haber atravesado un largo y devastador conflicto armado interno que aún sigue vigente. El Deber de Memoria apoya el derecho que tienen la sociedad colombiana y las víctimas, a la memoria. Por eso establece la necesidad de adelantar ejercicios de verdad no oficial, en los distintos sectores incluido el cultural, que de ninguna manera vulneren la pluralidad y la participación evitando con esto, alimentar versiones oficiales o hegemónicas de la historia asociada al conflicto armado y que son aquellas que han sostenido el orden social por décadas.

De ahí que el objeto de estudio de esta investigación sean los procesos de vinculación de las memorias subterráneas a algunos de los proyectos de exposición temporal —y algunas exposiciones— del Museo Casa de la Memoria de Medellín (MCM), durante el periodo comprendido entre el año 2015 y 2016. Esta elección se sostiene bajo la idea de que las exposiciones, desde la perspectiva de discurso, específicamente desde la categoría de discurso/texto museográfico acuñada por González (2008), son a la vez el ‘contenido’ y ‘prácticas de producción’ que es donde, en parte, tienen lugar las prácticas de participación.

Entendiendo la participación como el “proceso de toma de decisiones (formal o informal) que implica actores privilegiados y sin privilegios, cuyas relaciones de poder son (hasta cierto punto) igualitarias” (Carpentier & Dahlgren, 2013)(Jenkins & Carpentier, 2013, p. 3)(Carpentier & Dahlgren, 2013)(Carpentier, 2013, p. 3), el objetivo de esta investigación es: *explicar, a partir de su caracterización, cómo influyen las prácticas participativas de los procesos de exposición temporal, en la reconstrucción colectiva de memoria asociada a conflicto armado, tal y como lo demanda el Deber de Memoria del Estado en Colombia.*

Esta institución es objeto de este estudio por ser el primer museo¹-de-memoria en Colombia y uno de los pocos en el mundo que trabaja en procesos de reconstrucción de memorias en medio de un conflicto armado vivo. Aunque para el periodo elegido en esta investigación, el gobierno colombiano estaba en negociaciones de paz con la guerrilla de las FARC, no se habían firmado los acuerdos. Esto quiere decir que los procesos observados y analizados se llevaron a cabo en medio de un conflicto armado vigente en el que los procesos y

¹ Museo como institución.

las prácticas de participación tienen una caracterización particular, además de compartir paradigmas con procesos de participación en otros ámbitos.

1. Contextualización

Si bien es cierto que el conflicto armado colombiano es más complejo que su definición o su tratamiento jurídico, desde esta última perspectiva —en el marco del Derecho Internacional Humanitario amparado bajo la figura de Los Convenios de Ginebra y sus Protocolos adicionales—, el caso colombiano es entendido como un conflicto armado interno, o no internacional, motivado principalmente, por los conflictos agrarios asociados a la apropiación, uso y tenencia de la tierra (Grupo de Memoria Histórica, 2013, p. 21) problemática a la cual se sumarían con el paso del tiempo las dinámicas del narcotráfico, la explotación minera y energética, los modelos agroindustriales, la ampliación de la frontera agraria, la alta concentración de la tierra y las alianzas criminales entre grupos paramilitares y las élites locales.

Por su larga duración y por los niveles de degradación de la violencia en contra de la población civil, el conflicto armado colombiano ha sido reconocido como el conflicto activo más violento de la historia contemporánea de América Latina. Ha dejado un total de 8.679.002 víctimas de acuerdo a los reportes del Registro Único de Víctimas (RUV) y un saldo de 267.388 muertes según el RUV reportadas hasta el 1º de mayo de 2018; para las bases de datos del Centro Nacional de Memoria Histórica (2013) los datos indican que han sido alrededor de 220.000 muertes entre 1958 a 2012, de las cuales el 81,5% corresponden a civiles y un 18,5% a combatientes. Hasta el momento, y de acuerdo al Grupo de Memoria Histórica (2013), las principales modalidades de victimización sobre la población civil han sido el desplazamiento forzado, el despojo de las tierras, el secuestro, la extorsión, el reclutamiento de menores de edad, la tortura, el homicidio en persona protegida —bien sea asesinatos selectivos o masacres—, amenazas, delitos contra la libertad y la integridad sexual, desaparición forzada, minas antipersona y munición sin explotar, ataques y pérdidas de bienes civiles y atentados contra los bienes públicos. Estas cifras y datos demuestran que en Colombia se han violado los Derechos Humanos y ha habido infracción al Derecho Internacional Humanitario desde hace más de 60 años.

Como respuesta a este lamentable panorama, el gobierno colombiano ha originado a lo largo del tiempo “múltiples procesos de negociación, desmovilización, y reincorporación como mecanismos para alcanzar la paz” (Abuchaibe, 2011, p. 18). Como parte de estos esfuerzos, fue solo hasta el año 2017 cuando se logró el Acuerdo Final para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una Paz Estable y Duradera (entre el Gobierno Colombiano y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia-Ejército del Pueblo). No obstante, desde el año 2005 se había introducido el discurso —que aún sigue vigente— de una de las políticas más reconocidas para enfrentar las difíciles situaciones “durante la transición de una sociedad que se recupera de un conflicto o un régimen autoritario” (Ardila, s.f, párr.1: *la Justicia Transicional*). Se recurrió a este conjunto de mecanismos y medidas con el fin de garantizar el derecho a la verdad, la justicia y la reparación en tanto son elementos que conducen hacia la paz (Ardila, sf, párr. 15).

La Justicia Transicional articula mecanismos judiciales y extrajudiciales dado que la responsabilidad y el trabajo por la paz y la reconciliación en Colombia, no recae solo en manos del sistema judicial; más allá de la dejación de armas, las reparaciones económicas o la judicialización de los responsables, existen medidas y mecanismos no judiciales orientados a garantizar el derecho a la verdad (considerando que el término ha dado lugar a muchos debates) y la reparación integral de las víctimas con el fin de restablecer su dignidad. Dichos mecanismos no se limitan al campo judicial e involucran el trabajo de diversos sectores de la sociedad como lo establece la Ley 1448 de 2011, conocida como la Ley de Víctimas y Restitución de tierras. Esta ley, que es un marco legal sin precedentes en Colombia (Ministerio del Interior y de Justicia, 2011, p. 7) —y que está enmarcada en la política de Justicia Transicional— decreta que, como respuesta a las necesidades de las víctimas del conflicto armado, se hace necesaria la coordinación de esfuerzos públicos por medio de una serie de “medidas sociales, individuales y colectivas (...)” (Ley No 1448, 2011, p.9).

Entre dichas medidas sociales, se destacan en esta investigación *Las Medidas de Satisfacción* que son aquellas que hacen parte de los cinco componentes para la reparación integral de las víctimas: *Restitución, Indemnización, Rehabilitación, Medidas de satisfacción y Garantías de no repetición*. Según Uprimny y Saffon (2006), las medidas de satisfacción buscan dignificar a las víctimas a partir del reconocimiento público del daño, lo cual implica entre otras cosas, la difusión de la verdad y actos relacionados con la memoria (p, 41). Por este motivo se pueden llevar a cabo a

través de los mecanismos extrajudiciales que sitúan a la sociedad como partícipe de la construcción de la paz.

Dentro de las medidas de satisfacción que involucran a un amplio sector de la sociedad, es necesario señalar el Deber de Memoria del Estado en el Art. 43 (Ministerio del Interior y de Justicia, 2011) que es aquel que orienta la mayoría de la gestión en los museos-de-memoria y en Colombia no es una excepción. El Deber de Memoria en Colombia:

Se traduce en propiciar las garantías y condiciones necesarias para que la sociedad, a través de sus diferentes expresiones tales como víctimas, academia, centros de pensamiento, organizaciones sociales, organizaciones de víctimas y de derechos humanos, así como los organismos del Estado que cuenten con competencia, autonomía y recursos, puedan avanzar en ejercicios de reconstrucción de memoria como aporte a la realización del derecho a la verdad del que son titulares las víctimas y la sociedad en su conjunto.

Partiendo de esta definición, se asegura que en Colombia existe la necesidad de adelantar ejercicios de reconstrucción de memoria asociada al conflicto armado con base en un trabajo plural y participativo, antes ausente en la historia del país. El Deber de Memoria del Estado hace frente a un panorama que —provocado en gran parte por las diferentes formas de conflicto— excluía del debate nacional a la dimensión colectiva del daño causado por la violencia y en el que solo se hacían visibles las memorias de los sectores sociales privilegiados. Durante varias décadas en el país, el panorama se caracterizó por la ausencia de voluntad política por parte del Estado y por la escasez de condiciones necesarias para poder construir relatos nutridos de pluralidad, donde diferentes voces tuvieran su lugar, de manera que se contribuyera a la construcción de la memoria histórica acerca de los hechos violentos. (Girón, 2013, citado en Museo Casa de la Memoria, n.d., p. 16) Esto es lo que justifica que el Artículo 143 de la ley, señale que “en ningún caso las instituciones del Estado podrán promover ejercicios de verdad oficial o una historia única que vulnere la pluralidad y la participación” (Art. 143 de la Ley de Víctimas).

La memoria, como reconstrucción del pasado de una sociedad desde el presente, tiene una dimensión social y colectiva que hace que su autoridad sea pública. Es decir que, ningún particular tiene autoridad sobre ella. En este sentido, la memoria es un campo de luchas políticas por el control Jelin (2002) motivadas, como afirma Ricoeur (2000), por la intención de

controlar el futuro en tanto el pasado ya pasó y no puede ser modificado; el sentido que se da a ese pasado es susceptible de ser controlado para planear el futuro. Esta es la razón por la cual los grupos interesados, que suelen ser reducidos, se disputan el control de las memorias de la sociedad, y buscan ejercer el poder dando un sentido conveniente al pasado, garantizando, como dice Ricoeur, un futuro a conveniencia. Es así como la memoria configura "un campo en tensión donde se construyen y refuerzan o retan y transforman jerarquías, desigualdades y exclusiones sociales" (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2013, p. 23)

La reconstrucción de memorias implica desafiar los "desequilibrios de poder existentes entre las memorias de las víctimas, y las versiones institucionalizadas del pasado o las narrativas dominantes" (Recordar y Narrar el conflicto, p. 14). El ejercicio habitual de las sociedades ha sido aceptar las verdades oficiales constituidas y construidas por las memorias de grupos reducidos y privilegiados; se ha solido visibilizar y glorificar algunas memorias particulares pertenecientes (frecuentemente) a grupos políticos, a sectores delimitados por la raza, la etnia, el género, la religión, el territorio y la orientación sexual, de modo que se privilegian ciertas versiones de la historia —al final aceptadas y enaltecidas— que son las que sostienen el orden social; mientras que otras, pertenecientes y construidas por los grupos excluidos (o no privilegiados) se ocultan o se desplazan hasta ser devaluadas (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2013,p. 23).

Entonces, cumplir con el Deber de Memoria del Estado en Colombia significa que todos los sectores de la sociedad, que están por fuera del campo judicial, trabajen para que otras memorias sean construidas y visibilizadas. Según la Ley 1448 de 2011, la paz es un trabajo social y colectivo en el que la reconstrucción de memoria da lugar a las voces diversas privilegiando la voz de las víctimas. Este es uno de los motivos por el que se ha manifestado que "la tarea de construir la paz en Colombia debe realizarse a través de la Cultura. La sociedad es la que tiene que construir la paz". (Redacción Panorama cultural, 2015, s. p).

En este trabajo, el sector cultural cumple un rol fundamental. Esto justifica por qué en La Cumbre mundial de Arte y Cultura para la Paz, llevada a cabo en la ciudad de Bogotá en el año 2015, esta postura se manifiesta formalmente. Se pone en el centro del debate el rol estratégico de la cultura y la actividad de los gestores culturales, en la construcción de una cultura democrática y de paz. En ese evento, que constituye uno de los escenarios donde las

reflexiones en torno al arte y la cultura y su función en la construcción de paz y reconciliación, se expresa —desde una mirada crítica— que desde “los años 90 se invoca de forma permanentemente el papel de la cultura como una especie de camino seguro hacia la paz, y que esto se ha convertido en una fórmula demasiado mancillada” (De Zubiría, 2015, pp. 30, 35-36) que es necesario revisar.

El autor que acaba de citarse afirma asimismo, que la relación entre la paz y la institucionalidad cultural presenta dificultades que la amenazan pero que también está llena de potencialidades y virtudes (p. 30). Amenazas como: “la instrumentalización de lo estético y lo cultural”; el no “reconocer que nuestras políticas, programas, y acciones culturales no dialogan o lo hacen de manera reducida con otras políticas públicas”; las falsas premisas de que “cultura es paz, violencia es no-cultura; todo conflicto es violencia, de que hay que abolir el conflicto para ser culturales; que hay que silenciar la violencia”; que el conflicto es el estado permanente de toda cultura vital” (p. 37), abundan en el sector y resaltan también que persiste el carácter jerárquico y centralizado en la gestión del sector cultural en nuestro territorio (Ruíz, 2015, p. 16)

A pesar de las varias amenazas —mencionadas muy brevemente— se destacan también importantes potencialidades y virtudes que sitúan a la cultura y al sector cultural en el relevante lugar que hoy tienen con respecto a la construcción de la paz, y específicamente, con respecto al cumplimiento del Deber de Memoria del Estado. Entre otros puntos, De Zubiría (2015) señala que el rol de la cultura es servir como espacio de participación (p. 36). El investigador afirma que “no existe ninguna construcción humana que pueda, como las artes y la cultura, promover la participación colectiva, cuidar con todo esmero las diversidades, problematizar las identidades y potenciar la creatividad humana” (p. 38).

Al final del foro se concluye que el rol de la cultura es fundamental para el ejercicio de contar la guerra que nos gobernó así como las expresiones emergentes de paz (Trujillo, 2015, p. 20) que la cultura es el espacio para resolver los conflictos sin tener que recurrir a la violencia y el espacio para dar voz principalmente a las víctimas porque la de los historiadores, aunque indispensable, no es la única (Ariza, 2015, p.26). Es así como, con todos estos calificativos, representantes de la administración y del sector cultural, señalan a la cultura y al sector cultural como “espacios” imprescindibles para la construcción de la paz en Colombia.

Dicho esto, en el ámbito cultural colombiano se han sumado una gran cantidad de esfuerzos institucionales, colectivos e individuales, conocidos como “iniciativas de memoria”, que consisten en “ejercicios ciudadanos para reconstruir y representar las memorias de lo ocurrido en el marco del conflicto armado” (CNMH, 2015). Una de las características de estos ejercicios, es que usan lenguajes diversos para materializarse: acciones investigativas, lugares de memoria, prácticas expresivas, intervenciones públicas, archivísticas, de comunicación y pedagógicas (CNMH, 2015).

Los museos —dentro de la categoría de lugares de memoria— se suscriben a las funciones de las iniciativas de memoria y trabajan por el cumplimiento del Deber de Memoria del Estado ya que dan “a conocer los hechos ocurridos (...) dando valor y preservando primordialmente la memoria de las víctimas” (Melo, 2013; citado en Subcomité de medidas de satisfacción. & Sistema Nacional de Atención y Reparación Integral a las Víctimas, 2015, p. 11) Los museos ejercen el derecho a proponer y poner en marcha una serie de *discursos* para que las memorias ocultas y silenciadas se visibilicen, para poder esclarecer lo que sucedió y para poder dignificar a las víctimas. Pueden dar otros sentidos al pasado resistiendo a las “narrativas que circulan en medios masivos de comunicación, los ámbitos institucionales y por parte de los actores de la guerra” (p. 11).

Lo anterior es una respuesta a que algunos sectores muy reducidos de la sociedad, hayan sido los encargados de escenificar públicamente la memoria y controlar las representaciones de las violencias (Lopez, 2013, p. 17). Corresponde ahora a los museos asumir la responsabilidad de trabajar para promover un “ejercicio colectivo y plural de discursos e interpretaciones museográficas del pasado histórico de los grupos sociales no hegemónicos” (p. 15); es necesario visibilizar las memorias sobre el conflicto armado, que por tanto tiempo han permanecido ocultas. Esta tarea supone entonces, para los museos-de-memoria en tanto ‘museos’ como institución, trabajar en contra de su propia estructura tradicional para evitar la construcción y difusión de discursos hegemónicos en tanto lo cultural no es neutral (Vázquez, 2010, p. 146-147).

Desde esta última perspectiva, las exposiciones museológicas, al ser canales de comunicación (Hodge y D'Souza) y una de las funciones más representativas de un museo, suelen caracterizarse por “un nivel formativo que hace parte de una visión hegemónica

construida por grupos culturales hegemónicos”. El ejercicio curatorial no es neutro y el discurso expositivo es creado por actores que imprimen en ellas determinados conocimientos acreditados por el museo como conocimientos científicos, lo cual las reviste de autoridad (Vázquez, 2010, p. 146-147) A través de la autoridad, los museos tienen la posibilidad de construir y difundir discursos culturales hegemónicos.

Entonces, el reto que los museos-de-memoria tienen, desde su función comunicativa representada principalmente por la *exposición*, es romper con esas dinámicas y trabajar para cumplir con el Deber de Memoria del Estado. Pero también para responder como institución al servicio de la sociedad que se suma a las tendencias museológicas que, desde la mitad del siglo XX, buscan transformar las dinámicas de exclusión y hacer de estas instituciones lugares incluyentes y participativos. De esa manera, como toda exposición es un ejercicio de comunicación, se hace necesario comprender sus procesos (Hodge y D’Souza citados en Castellanos Pineda, 2008).

2. Situación problemática

En Colombia, las exposiciones de los museos-de-memoria se consideran dimensiones expresivas (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2017) por medio de las cuales es posible contribuir con el Deber de Memoria del Estado promulgado en la Ley 4448 de 2011, conocida como la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras. Los museos, ya activos en esta labor, tienen la responsabilidad —y el reto— de promover ejercicios de verdad no oficial e historias que no vulneren la pluralidad y la participación. Por este motivo, las exposiciones deben ser el resultado de procesos participativos que involucren voces diversas —priorizando las de las víctimas— tanto en la construcción, como en la divulgación de sus mensajes y como aporte a la verdad; asimismo, tienen la responsabilidad de trabajar para hacer emerger esas memorias antes invisibilizadas por el orden hegemónico, para que aquello que se recuerda y se olvida y cómo se recuerda y cómo se olvida —sobre el conflicto armado— no sea decidido por los sectores que siempre las han controlado.

La exposición como proyecto, proceso y resultado, funciona entonces, como una plataforma potencial de participación y de encuentro, en la que convergen las voces de

diversos actores para construir memorias colectivamente y funciona a la vez como un proceso de comunicación y como un medio de difusión de un mensaje que es vehiculado por la exposición —como resultado—. En estas dos funciones reside el aporte que los museos — desde las exposiciones— hacen al deber de memoria y al derecho a la verdad.

La situación problemática es entonces que, si bien los museos-de-memoria en el país llevan algunos años promoviendo e implementando prácticas denominadas ‘participativas’ —en sus proyectos, procesos y resultados de exposición—, se desconoce cómo se gestionan y de qué manera se está apoyando al Deber de Memoria del Estado a partir de estas prácticas. Entendiendo la participación desde un enfoque político “vista y situada en el proceso particular de toma de decisiones donde la desigualdad de poder en los diferentes actores es revertida” (Carpentier, 2017, p. 88) se desconoce si existe participación, es decir, si hay igualdad en las relaciones de poder entre los diferentes actores que podrían participar en los procesos de toma de decisiones sobre lo que se recuerda y se olvida en una exposición, y sobre cómo se recuerda y cómo se olvida. Este planteamiento indaga, contrario a lo que planteaba la museología tradicional, si las comunidades están dejando de ser objeto de estudio o receptoras pasivas de los mensajes museológicos, para pasar a ser sujetos que deciden sobre las propias memorias asociadas al conflicto armado interno colombiano y como sujetos que participan de la construcción de los discursos.

Con base en esto, la pregunta de investigación es: *¿Qué caracteriza las prácticas de inclusión en los procesos de exposición temporal y cómo influyen en la reconstrucción colectiva de memoria asociada a conflicto armado en Colombia tal y como lo demanda el Deber de Memoria en Colombia?* Solo de esta manera sabremos cómo funciona el ejercicio plural y participativo en una exposición y cómo este contribuye a garantizar el Deber de Memoria del Estado en Colombia.

Para responder esta pregunta, otras preguntas más concretas emergen a las cuales se buscará respuesta:

- *¿Qué elementos caracterizan las prácticas de participación en los procesos de exposición?*
- *¿Cuál es el lugar de cada actor en la decisión sobre qué se recuerda y qué se olvida en la construcción del discurso que fue construido y circulado por medio de la exposición, y cuáles son los factores que lo determinan?*

- *¿Qué complejidades y limitaciones enfrentan el equipo del museo y los demás actores cuando se quiere implementar procesos de participación o bien participar?*
- *¿De qué manera contribuyen las prácticas de participación en los procesos de exposición a la construcción colectiva de memoria relacionada con el cumplimiento del deber de memoria del Estado?*

Dar respuesta a estas preguntas, es lo que pretende esta investigación ya que evadirlas significaría desconocer qué es exactamente la participación para estas instituciones, cómo se gestionan las prácticas y cuál es el rol de cada actor en el proceso completo; a la vez impediría saber cuáles son los factores que limitan o favorecen la participación, saber también si el control de las memorias se está descentralizando y si el orden hegemónico se está desestabilizando en la medida en que se desplazan los relatos oficiales para dar lugar a las memorias invisibilizadas y no oficiales. Solo con esta información sabremos de qué manera los museos están contribuyendo —por medio de sus exposiciones— al derecho a la verdad y al Deber de Memoria del Estado en Colombia.

3. Objetivos y preguntas de investigación

De acuerdo con el panorama presentado, el objetivo general de este estudio es: *explicar, a partir de su caracterización, cómo influyen las prácticas participativas de los procesos de exposición temporal, en la reconstrucción colectiva de memoria asociada a conflicto armado tal y como lo exige el Deber de Memoria del Estado en Colombia.*

Los objetivos específicos son:

- *Reconocer los elementos que caracterizan las prácticas de participación en los procesos de exposición.*
- *Explicar cuál es el lugar que tiene cada actor en la decisión de qué se recuerda y qué se olvida en la construcción del discurso que fue construido y circulado por medio de la exposición y cuáles son los factores que lo determinan.*
- *Identificar las complejidades y limitaciones a los que se puede enfrentar el equipo del museo y los actores que se involucran, al momento de implementar procesos de participación?*
- *Explicar de qué manera la participación en la construcción de memorias en un proceso de exposición contribuye al cumplimiento del deber de memoria del Estado*

4. Limitaciones

Este estudio se puso en marcha con ciertas limitaciones que es necesario poner en consideración:

- 4.1 El objeto de estudio está vinculado a una institución pionera en el contexto museológico nacional e internacional, por lo tanto los antecedentes directos — conceptuales y de campo— son escasos. El Museo Casa de la Memoria es una institución pionera en el país en tanto que es el primer museo de memoria institucional; además trabajó varios años en la reconstrucción de memorias con una variable imprescindible y es que trabajó en medio de un conflicto armado activo y esto la sitúa en una posición particular con respecto a otras instituciones de memoria en el mundo. Esto supone hacer un estudio limitado en términos comparativos que a la vez sienta un importante precedente.
- 4.2 Conceptualmente la noción de participación es ambigua, tanto en el ámbito cultural como en otros. De manera que para hacer un análisis más preciso y profundo, fue necesario, además de usar referencias del ámbito museológico, recurrir a teorías que no están directamente relacionadas, pero que sin embargo se adaptan sin problema y con rigor académico porque se conectan desde una perspectiva política y tienen directa relación con los medios de comunicación. Adicionalmente, las referencias conceptuales sobre la noción de participación con mayor desarrollo en el contexto museológico, suelen estar relacionadas con la sociedad de la información desde las herramientas virtuales, las TIC, las Web 2.0, y específicamente sobre participación de los públicos en museos de arte, ciencia o tecnología. Muchas referencias se remiten también a casos de estudio y cuando se trata de la conceptualización su análisis es limitado en tanto no plantean su caracterización.
- 4.3 Si bien el tema de la participación en el contexto museológico tiene décadas de reflexión, sigue siendo una noción compleja y un tema emergente y en constante actividad y transformación (al menos en la manera cómo se entiende y se implementa). Esto implica que cada año aparece información relacionada novedosa y específica, que ha supuesto para este proyecto una serie de cambios a lo largo del periodo de trabajo.

- 4.4** Que el objeto de estudio sean las exposiciones museológicas ha interferido en que la observación directa a cada una de las cuatro exposiciones seleccionadas como objeto de estudio, no haya podido hacerse en el proceso completo. El cronograma de una exposición está establecido para meses o años desde su planificación por lo tanto una de las exposiciones pudo observarse en casi todas las fases y etapas del proceso completo y las otras tres solo en algunas de estas.
- 4.5** En Colombia, a diferencia de otros países donde hay museos-de-memoria, el conflicto armado no ha cesado. Esto tiene implicaciones en la participación porque las condiciones de seguridad e integridad física y emocional no son garantizadas además de que la condición emocional de las víctimas no es la misma a la de cualquier participante.

5. Expectativas

El carácter inductivo de esta investigación supone reemplazar las “hipótesis comprobables” por “expectativas” aun cuando se utilizarán herramientas conceptuales que servirán como referente y que permitirán contrastar y comprender el estudio. Teniendo en cuenta lo significativo del proceso de esta institución y considerando que es un museo relativamente reciente, y que es todo un reto para la museología implementar la participación, es posible que durante el proceso de investigación se encuentre el siguiente panorama:

5.1 El MCM promueve la participación de actores no profesionales (no privilegiados) en el campo de los museos o ajenos al equipo de trabajo de la institución, en una fase inicial de investigación de fuentes primarias, en las que las comunidades o individuos participantes expresan y comparten relatos, pero donde hay una desvinculación del resto del proceso de desarrollo expositivo como la planeación, construcción, elaboración del guion museológico y museográfico, que resultan fundamentales y definatorios para el resultado final; para que los discursos circulados a través de la exposición sean el resultado de un proceso en el que la autoridad es compartida.

5.2 La distribución del poder a partir de los procesos de toma de decisiones en la construcción de los proyectos expositivos y el resultado de la exposición, están, en su mayoría, en manos de los profesionales de los museos no sólo por la escasa cantidad de fases de la exposición en las que intervienen los demás actores, sino por la actividad con la que aporta cada uno de estos a la decisión de qué se recuerda y qué se olvida y cómo se recuerda y cómo se olvida. Para estos museos la noción de participación está asociada a la presencia y actividad en una fase inicial del proceso, que corresponde a la de compartir información (memorias) orientada por la necesidad de garantizar situaciones de reparación simbólica de las víctimas como indica la Ley 1448.

5.3 El ejercicio participativo en los museos consiste en que los individuos y las comunidades pueden y tienen el espacio para expresar sus memorias y opiniones personales respecto a su propia victimización o respecto al conocimiento que cada uno tiene sobre del conflicto armado, pero su actividad es limitada para expresar posturas con respecto a los intereses, necesidades y deseos que se pueden materializar en la exposición como medio de construcción y de comunicación de esa información de la que ellos hacen parte en la construcción.

5.4 Los resultados de la práctica que denominan participativa se implementan en la etapa de investigación para la construcción del guion museológico a manera de fuente primaria y veraz, necesaria para el proceso de catarsis y de reconstrucción de memorias, fundamental para la reparación simbólica, pero aun así se desvincula esta práctica de la fase de construcción del guion museológico y museográfico de modo que se implique a la comunidad en la construcción del discurso y la puesta en escena de esas memorias construidas.

5.5 La participación de las comunidades de víctimas en los museos de memoria es una práctica sumamente importante para el apoyo de procesos de reparación simbólica y construcción colectiva de memoria, ya que si bien estos procesos hacen parte de una etapa inicial del proceso expositivo, dado la corta trayectoria de estos museos, permite que las exposiciones sean plataformas de

comunicación, de vinculación de otras voces de la sociedad, de expresión de sentimientos y conocimientos y un altavoz para que la sociedad las escuche.

6. Justificación

El estudio de las prácticas y procesos participativos en el marco de la nueva museología es sumamente relevante porque la función social del museo destaca la ‘participación’ como uno de los pilares del museo contemporáneo. Conocer cuáles son, y cómo se desarrollan las prácticas y procesos participativos en las exposiciones, supone contribuir al conocimiento y desarrollo teórico y práctico sobre la gestión de la autoridad y la redistribución del poder al interior del museo, tan centrales en los debates del ámbito museológico actual.

Hasta el momento no se han encontrado estudios que relacionen la memoria, la participación y las exposiciones. Esto justifica la importancia de esta investigación en tanto que relaciona tres conceptos fundamentales para el desarrollo de la museología nacional como internacional en tanto que se centra en debates actuales de gran envergadura y relevancia, sobre todo para el contexto latinoamericano. Los museos son lugares de memoria independientemente del tipo de memorias que trabajen, la exposición es una de sus principales características y la participación es un imperativo para cualquier museo en la actualidad.

Si bien el tema específico de este estudio es la “memoria asociada al conflicto armado”, los conceptos generales, experiencias y análisis relacionados con la participación, servirán como referente de interpretación y de aplicación al ámbito general de la museología y de cualquier museo sin distinción de contexto. Será útil para analizar la relación museo-comunidad en el desarrollo y resultado de una exposición en la que si bien no siempre se trabaja con memorias acerca de conflictos armados, siempre se trabaja con memorias sin importar el mandato del museo. Este estudio sentará un precedente sobre el análisis de la participación de los diferentes actores y los medios que usan al interior de un proceso completo de exposición. Como es evidente, la temática seguramente provocará interés particular en los museos de memoria que ya tienen trayectoria en países pioneros en temas de memoria y derechos humanos como Chile, Argentina y México.

Finalmente, esta investigación contribuirá al trabajo que se pone en marcha desde la sociedad colombiana y específicamente desde el sector cultural para construir un camino hacia

la paz. Reconocer cómo los museos están aportando a la reparación de las víctimas y al derecho a la verdad en un país flagelado por las violencias supone un aporte necesario. Reconocer específicamente de qué manera se está contribuyendo al Deber de Memoria del Estado en Colombia permitirá saber si vamos por un camino adecuado, o qué es necesario mejorar, transformar o eliminar. En esta medida, la investigación puede impactar socialmente en la medida en que contribuye a un propósito social.

7. Metodología

7.1 Ámbito de la investigación

La unidad de análisis de esta investigación son las prácticas y procesos de participación en las exposiciones temporales del Museo Casa de la Memoria de Medellín, Colombia, durante el periodo del año 2015-2016. Se estudiará la relación entre el conjunto de prácticas, programas y procesos participativos y los actores involucrados. Inicialmente habían sido seleccionadas tres instituciones teniendo en cuenta que además de ser públicas, planearan y desarrollaran proyectos expositivos basados en participación comunitaria, sin embargo, en dos de ellas no fue posible hacer trabajo de campo por motivos ajenos a la voluntad de esta investigadora y relacionados con las posibilidades de las instituciones para recibirme en el periodo propuesto.

Como proceso expositivo se entiende el conjunto de etapas de desarrollo y resultado de una exposición (planeación, diseño, desarrollo y evaluación) y como prácticas participativas, el conjunto de actividades de vinculación y participación de diferentes actores a las propuestas expositivas del museo. Los procesos como las prácticas están caracterizados por unos grupos de actores mismos, una serie de técnicas y herramientas, y diferentes tipos de actividad participativa. Las técnicas y herramientas corresponden a los métodos y elementos que la institución utiliza en los espacios de encuentro entre actores y con los cuales se desarrollan las diferentes actividades llamadas “participativas”. El resultado hace referencia a la exposición misma, en relación con la actividad participativa.

7.2 Delimitación de los alcances

La participación es una noción central en esta investigación, sin embargo, es necesario señalar que su significación, en la teoría participativa, cambia dependiendo del marco ideológico que hace uso de ella (Carpentier & Dahlgren, 2013, p. 2130-312). De acuerdo con esto, el análisis estará enmarcado por la noción de participación desde una perspectiva política, no sociológica, y con énfasis en la función comunicativa; razón por la cual los hallazgos estarán limitados a este marco.

La participación tiene unas consecuencias que se asocian con la noción de ‘empoderamiento’ (Carpentier, año, 91) de los actores involucrados en el proceso participativo. Es importante señalarlo porque el objetivo de esta investigación es el proceso y no sus consecuencias, por lo tanto esta investigación se limita al estudio de la interrelación entre actores, procesos, prácticas, métodos, herramientas y materiales, en un momento determinado en el tiempo, descartando el futuro. Por esta misma razón no analiza el proceso de reparación simbólica de las víctimas que pueden ser consecuencia de los procesos de reconstrucción de memoria y verdad, asociados a la catarsis de las víctimas cuando comparten sus experiencias victimizantes con la sociedad a través de las actividades de los museos, incluida la exposición. Si bien se enmarca en los estudios políticos, esto servirá como marco de análisis específicamente de los procesos ‘museológicos’ que es el campo de estudio que compete a esta investigadora dada su profesión y el objetivo de la presente investigación. Este enfoque servirá para relacionar las variables “memoria” y “conflicto armado” y para entender las características que hacen de estas prácticas y procesos, diferentes de otros y en museos con otros mandatos. El conflicto armado es transversal a cada una de las prácticas y procesos y a cada uno de los actores, sobre todo las víctimas, por eso es necesario comprenderlo para poder estudiar la unidad de análisis de esta investigación, pero no es objeto analizarlo como variable separada o tomarlo más que como contexto influyente. La unidad de análisis son las prácticas y procesos de exposición temporal del MCM, pero no se trabajará la relación arte-memoria aun cuando haya procesos artísticos involucrados en su desarrollo. Más que estudiar los rasgos particulares de cada uno de los procesos que acompañan el proceso general de exposición (artístico, educativo, de investigación), el estudio se centra en las características y factores asociados a la participación en términos de actores, actividades, materiales, procesos y espacios que configuran una práctica con carácter de acceso, interacción o participación.

CAPÍTULO 2

REFERENCIAS CONCEPTUALES

2.1 El Caso Colombiano

2.1.1 El Conflicto Armado En Colombia

La noción de conflicto hace parte fundamental de la experiencia humana de la vida en sociedad, y tiene lugar tanto en las relaciones interpersonales como inter estatales. Por ello, para aproximarse a la noción de conflicto armado en Colombia, se tomará la concepción de ‘conflicto’ propuesta el por profesor e investigador Christopher Mitchell, quien es conocido por sus aportaciones en temas relacionados con el análisis y resolución de conflictos y para quien, desde una perspectiva antropológica, estos se producen porque las partes involucradas tienen objetivos e intereses incompatibles que, en situaciones de escasez de recursos ya sea materiales o posicionales, llevan a la competencia por la realización de los mismos. Por todo ello, las guerras pueden ser entendidas como una categoría al interior de la noción de conflicto pero no la única, ya que la existencia de un conflicto no implica necesariamente el uso de la violencia para tramitarlo (Mitchell, 1981).

En su texto *Structure of international conflict* (1981), Mitchell señala que alrededor del término ‘conflicto’ existen muchas ambigüedades que desde el uso cotidiano suelen ser interpretadas como una disputa donde las partes hacen uso de la violencia como un medio para ganar, lo cual, como se advirtió al comienzo, no es necesariamente cierto. Teniendo en cuenta esto, el autor propone una triada para distinguir las diferentes relaciones entre los componentes de un conflicto, a saber: (i) la situación conflictiva, (ii) el comportamiento conflictivo y (iii) las percepciones y actitudes conflictivas (p. 15). Las situaciones conflictivas deben ser entendidas como: “*Any situation in which two or more social entities or ‘parties’ (however defined or structured) perceive that they possess mutually incompatible goals*” (1981, p. 17), es decir, que los *conflictos* tienen lugar cuando las partes poseen objetivos mutuamente incompatibles y esto se debe principalmente, a la falta de correspondencia en la interacción entre las estructuras y los diferentes valores sociales, lo que produce conflictos. Por objetivos, el lector deberá comprender de acuerdo a lo planteado por Mitchell, los deseos y resultados futuros a los que aspiran las partes en medio de la situación conflictiva.

Por *actitudes* se debe entender la dimensión psicológica del conflicto, que el autor define de la siguiente manera: “(...) consists of those psychological states or conditions that accompany (and frequently exacerbate) both conflict situations and resultant conflict behavior. (...)” (Mitchell, 1981, p. 25), las cuales pueden incluir orientaciones emocionales y procesos cognitivos, como prejuicios y estereotipos. En cuanto al comportamiento conflictivo este puede ser definido como: “(...) Actions undertaken by one party in any situation of conflict aimed at the opposing party with the intention of making that opponent abandon or modify its goals” (p. 29), fragmento en el que señala que los *comportamientos* son las acciones que se llevan a cabo en medio de una situación conflictiva para que la contraparte abandone o cambie sus objetivos.

De esta manera, la triada propuesta por Mitchell contribuye al entendimiento de los conflictos a partir de las interacciones entre los diferentes componentes que los estructuran y, si bien se encuentra más orientada al estudio de los conflictos internacionales, esta puede ser utilizada a modo de esquema para aproximarse a cualquier conflicto. En este caso, se tomará como referencia para abordar el conflicto armado en Colombia. Para ello, se ubicará en la *situación conflictiva* a los orígenes y factores de persistencia del conflicto como expresión de las *percepciones y actitudes* a la cultura política y como *comportamiento conflictivo* a las dimensiones y modalidades de violencia perpetradas por los distintos actores armados. Elementos estos que se desarrollarán más adelante.

Por su parte, desde una perspectiva jurídica, es decir, desde el marco del Derecho Internacional Humanitario (DIH) amparado bajo la figura de los Convenios de Ginebra y sus Protocolos adicionales¹, el caso colombiano es entendido como un conflicto armado no internacional. Hay que recordar que el objetivo de estos tratados es limitar los alcances de la barbarie de las guerras con la finalidad de brindar protección a quienes no hacen parte de la confrontación bélica. En dichos convenios se ofrece una clasificación de los conflictos armados entendidos como: conflictos armados internacionales² y conflictos armados no

¹ Los Convenios de Ginebra y sus Protocolos son siete tratados, los cuales constituyen la piedra angular del derecho internacional humanitario, que constan de cuatro convenciones y tres protocolos, los cuales están abiertos a que, de manera individual, los Estados soberanos manifiesten su ratificación o adhesión a cada uno de ellos.

² De acuerdo a lo establecido en el artículo 2 común a Los Convenios de Ginebra de 1949, un conflicto armado internacional tiene lugar, cuando:

“Aparte de las disposiciones que deben entrar en vigor ya en tiempo de paz, el presente Convenio se aplicará en caso de guerra declarada o de cualquier otro conflicto armado que surja entre dos o varias Altas Partes Contratantes, aunque una de ellas no haya reconocido el estado de guerra. El Convenio se aplicará también en todos los casos de ocupación total o parcial del territorio de una Alta Parte Contratante, aunque tal ocupación no encuentre resistencia militar (...)”

internacionales, los cuales *grasso modo* se diferencian esencialmente por los actores enfrentados.

En el caso de los primeros solo aplica si las partes en conflicto son Estados contratantes. En tanto que para los segundos, se refiere a los conflictos que tienen lugar en el territorio de un Estado contratante, siendo situaciones donde las fuerzas oficiales se ven enfrentadas a fuerzas disidentes o subversivas (Comité Internacional de la Cruz Roja, 2008). Para comprender mejor estos últimos es fundamental contar con dos fuentes de derecho (Vité, 2009, p. 7), a saber: el artículo 3 común a los Convenios de Ginebra de 1949³ y el artículo 1 del Protocolo II de 1977⁴, en los cuales se establecen criterios para la identificación de los mismos como lo son la intensidad de las hostilidades y el nivel de organización de las partes enfrentadas, cada una valorada de acuerdo a cada caso en particular. Por ejemplo, en relación con el criterio de intensidad algunos autores se refieren a este como: “(...) la naturaleza colectiva de las hostilidades y el hecho de que el Estado tenga que recurrir a las fuerzas armadas porque la policía no está en condiciones de controlar la situación.” (p. 9). Por su parte el criterio de organización obedece más a la existencia de una estructura jerárquica y una unidad de mando.

Dado lo anterior, el conflicto armado no internacional puede entenderse como:

Los enfrentamientos armados prolongados que ocurren entre fuerzas armadas gubernamentales y las fuerzas de uno o más grupos armados, o entre estos grupos, que surgen en el territorio de un Estado [Parte en los Convenios de Ginebra]. El enfrentamiento armado debe alcanzar un nivel mínimo de intensidad y las partes que participan en el conflicto deben poseer una organización mínima. (CICR, 2008, p. 6)

³ Este artículo inicia de la siguiente manera:

“En caso de conflicto armado que no sea de índole internacional y que surja en el territorio de una de las Altas Partes Contratantes cada una de las Partes en conflicto tendrá la obligación de aplicar, como mínimo, las siguientes disposiciones: (...)”

⁴ Este artículo dice:

“1. El presente Protocolo, que desarrolla y completa el artículo 3 común a los Convenios de Ginebra del 12 de agosto de 1949, sin modificar sus actuales condiciones de aplicación, se aplicará a todos los conflictos armados que no estén cubiertos por el artículo 1 del Protocolo adicional a los Convenios de Ginebra del 12 de agosto de 1949 relativo a la protección de las víctimas de los conflictos armados internacionales (Protocolo I) y que se desarrollen en el territorio de una Alta Parte Contratante entre sus fuerzas armadas y fuerzas armadas disidentes o grupos armados organizados que, bajo la dirección de un mando responsable, ejerzan sobre una parte de dicho territorio un control tal que les permita realizar operaciones militares sostenidas y concertadas y aplicar el presente Protocolo.”

Es importante anotar que, por medio de la Ley 171 del 20 de diciembre de 1994⁵, fue incorporado a la legislación colombiana el Protocolo II de 1977, lo cual implica el reconocimiento y la aplicación del concepto de conflicto armado no internacional, así como los diversos mecanismos de protección para la población no combatiente, siendo entonces, la anexión a la normatividad interna, criterios igualmente reconocidos por otros Estados, entrando a ser parte del bloque de derechos reconocidos por la Constitución⁶. Ahora bien, el conflicto armado colombiano es más complejo que su definición o que el tratamiento jurídico del mismo. Si bien es cierto que la concepción jurídica surte unos efectos en cuanto a su manejo, esta sigue siendo una dimensión explicativa limitada para la comprensión de su complejidad.

El conflicto armado en Colombia se ha caracterizado por su larga duración y los niveles de degradación de la violencia en contra de la población civil, lo que lo ha llevado a ser reconocido como el conflicto activo más violento de la historia contemporánea de América Latina. Que en palabras de Martha Nubia Bello (2013), coordinadora del informe *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*⁷:

Se trata de una guerra difícil de explicar no solo por su carácter prolongado y por los diversos motivos y razones que la asisten, sino por la participación cambiante de múltiples actores legales e ilegales, por su extensión geográfica y por las particularidades que asume en cada región del campo y en las ciudades, así como por su imbricación con las otras violencias que azotan al país (p. 19).

Por todo ello, dadas sus dimensiones y complejidad, implica un enorme esfuerzo la sola revisión de fuentes bibliográficas en razón de la abundancia y multiplicidad de autores. Es por ello que, en el presente trabajo, se tendrán en cuenta principalmente los informes

⁵ Ley 171. Por medio de la cual se aprueba el “Protocolo Adicional a los Convenios de Ginebra del 12 de agosto de 1949, relativo a la protección de las víctimas de los conflictos armados sin carácter internacional. Diario Oficial 41.640, Bogotá, Colombia, 20 de diciembre de 1994, la cual fue declarada como exequible por la Corte Constitucional, mediante sentencia C-225-95, del 18 de mayo de 1995.

⁶ Como normas de *ius cogens*, es decir, como normas imperativas del derecho internacional estas exigen que su asimilación sea tal cual ha sido su redacción inicial.

⁷ El informe *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerras y dignidad* es el resultado del trabajo realizado por Grupo de Memoria Histórica de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación, en el marco de la Ley 975 de 2005, conocida como la Ley de Justicia y Paz, el cual fue consolidado en el Centro Nacional de Memoria Histórica, adscrito al Departamento Administrativo para la Prosperidad Social, creado a partir de la Ley 1448 de 2011.

realizados con base en la coyuntura de los más recientes procesos de paz⁸, como el elaborado por la Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas⁹ a partir de la Mesa de Paz en La Habana, Cuba, así como los publicados por el Grupo de Memoria Histórica, en el marco del proceso de paz con los grupos paramilitares, congregados alrededor de las Autodefensas Unidas de Colombia –AUC-. En vista de que estos recopilan y concentran el trabajo intelectual de diversos autores, son expresión de una lectura pluralista del conflicto, contrario a la construcción de un mono relato o una memoria oficial.

La caracterización del conflicto armado en Colombia ha sido asunto que ha suscitado enorme debate tanto a nivel jurídico como académico, sin que exista sobre la cuestión el más mínimo consenso (Pizarro, 2015, p. 43), al punto de que algunos autores como Alfredo Molano (2015) y el sacerdote jesuita Javier Giraldo (2015, p. 13) se refieran al mismo como un *conflicto social y armado*, que aluden a una serie de inequidades sociales que durante la década de los 20s, sirvieron de caldo de cultivo a La Violencia¹⁰ de los años 40s y ha tenido sus efectos hasta hoy día. En cambio, autores como Gutiérrez (2015, pp. 1-2) hacen uso del concepto de *guerra civil*, que en su caso particular la diferencia en dos oleadas: el período de La Violencia y La Violencia insurgente de los años 60s hasta hoy día.

Retomando la triada propuesta por Mitchell, se podría ubicar en el centro de la *situación conflictiva* a dos problemáticas asociadas a los orígenes del conflicto armado, que a su vez han contribuido a su continuidad, a saber: el problema de la tierra y la precariedad institucional del Estado colombiano, a lo cual Alfredo Molano (2015) dice: “El conflicto armado comienza con la Violencia. Y la Violencia está asociada a dos factores originarios que se influyen mutuamente: el control sobre la tierra y sobre el Estado” (p. 1).

En este mismo sentido la investigación realizada por el Grupo de Memoria Histórica señala que las principales motivaciones y transformaciones de la guerra se encuentran en los conflictos agrarios asociados a la apropiación, uso y tenencia de la tierra: “Todos los

⁸ En la historia del conflicto armado colombiano se han creado varias comisiones para el esclarecimiento de las causas del conflicto y sus dimensiones. Como lo es el antecedente de la Comisión de Paz, creada durante el segundo gobierno de Alberto Lleras Camargo (1958-1962).

⁹ La Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas (CHCV), fue creada por la Mesa de Paz en el marco del “Acuerdo general para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera”, suscrito por el Gobierno nacional y las FARC el 26 de agosto de 2012, la cual se compone por doce expertos nombrados por mutuo acuerdo entre las partes participantes del proceso de negociación de paz en La Habana, Cuba, cuyo informe consiste en ensayos individuales y dos relatorías.

¹⁰ La Violencia, con mayúscula, hace referencia a un período de la historia del conflicto armado en Colombia, que tiene lugar durante las décadas de los 40 y 50.

informes ilustran la gradual convergencia entre la guerra y el problema agrario” (Grupo de Memoria Histórica, 2013, p. 21). A esta problemática se sumarían con el paso del tiempo las dinámicas del narcotráfico, la explotación minera y energética, los modelos agroindustriales, la ampliación de la frontera agraria, la alta concentración de la tierra¹¹ y las alianzas criminales entre grupos paramilitares y las élites locales, frente a lo cual se revela uno de los rasgos más distintivos de conflicto armado, siendo el campo el principal escenario de la guerra.

La cuestión agraria ha sido el trasfondo de las tensiones sociales desde 1920 hasta la actualidad, por lo cual esta tiene un carácter estructural en relación con el conflicto armado donde las luchas por la tierra han sido un factor de continuidad al conflicto, las cuales se manifestaron entre 1920-1936 en importantes movilizaciones campesinas y, se volverían a encontrar en el centro de la Violencia entre 1940-1950. Para el período correspondiente a los años de 1960 a 1975 se darían nuevas movilizaciones, a la par que nacerían los movimientos guerrilleros que, como las FARC, construirían en 1964 su programa en referencia a las injusticias propias de las estructuras agrarias (Pécaut, 2015, p. 3).

Alfredo Molano (2015) señala que la Ley 200 de 1936 emitida por el gobierno de Alfonso López Pumarejo ha sido el eje sobre el cual han girado los conflictos agrarios, sobre los que “(...) echaría raíces la lucha armada”. En dicha ley queda reconocida la función social de la tierra. La debilidad de la reforma agraria correría pareja con el fortalecimiento de organizaciones campesinas, como la Asociación Nacional de Usuarios Campesinos –ANUC- y de los movimientos armados. De ahí en adelante las normativas concernientes al tema agrario consistirían en un desmonte de los avances consignados en la Ley 200.

Para la década de los 80s, además de los cambios producidos a nivel socio cultural y económico, se transformarían profundamente las dinámicas de la guerra a partir del surgimiento del paramilitarismo y de la inserción de la economía del narcotráfico a las lógicas del conflicto, permitiendo el fortalecimiento de guerrillas y paramilitares. La economía del narcotráfico entraría a sumarse al complejo problema agrario en razón de la

¹¹ La desigualdad en la tenencia de las tierras en el campo, según el Instituto Geográfico Agustín Codazzi –IGAC-, medida por el coeficiente Gini es en promedio del 89,7%. En Colombia existen alrededor de 3.552.881 de propietarios dueños de 61,3 millones de hectáreas, donde al 25% les pertenece el 95% del territorio. Según el DANE el 64% de los hogares rurales no tiene acceso a la tierra.

adquisición de enormes extensiones de tierras por los narcotraficantes. La economía del narcotráfico:

Le dio organicidad y potenció las llamadas violencias urbanas, juveniles, delincuenciales, comunes y vecinales, anudando milicias y bandas a sus estrategias de distribución y mercadeo de estupefacientes, así como a las guerras privadas en contra de una gama muy amplia de enemigos y contradictores; y, al mismo tiempo, produjo efectos desorganizadores y dislocadores en algunos sectores de la burocracia estatal de las diversas ramas del poder público, de las fuerzas de seguridad y de ciertos actores de la política partidista, (...) (Uribe, 1998, p. 26)

En cuanto al surgimiento del fenómeno del paramilitarismo varios autores consideran que la hipótesis de que este es una respuesta ‘natural’ a las acciones de la guerrilla contra las élites rurales, como el secuestro, no es suficiente para explicarlo. Tanto Alfredo Molano (2015) como Javier Giraldo (2015) señalan, a partir de evidencia documental, que el paramilitarismo es expresión de una estrategia contra insurgente, coincidiendo en establecer el origen del paramilitarismo en 1962 a partir de la Misión Yarborough realizada por oficiales norteamericanos, quienes recomendaban la creación de grupos mixtos de civiles y militares para los casos en que la seguridad nacional así lo requiriese (Giraldo, 2015, p. 37). Desde entonces el paramilitarismo ha contado con el respaldo del Estado de manera legal hasta 1989 y desde 1994 a 1999 se configuró bajo una nueva figura legal por medio de Cooperativas de Seguridad, más conocidas como CONVIVIR.

Por otro lado, dada la precariedad de las instituciones y la debilidad del sistema democrático, que a lo largo de la historia ha tenido expresiones autoritarias, el régimen político se ha caracterizado por ser excluyente y por desarrollar pactos por medio de los cuales se garantizaba la permanencia y alternancia de los partidos políticos tradicionales en el poder, cerrando las puertas a que fuerzas disidentes u opositoras participasen en la escena pública (GMH, 2013, p. 22). Un ejemplo de lo anterior fue el Frente Nacional, producto de un pacto entre los partidos tradicionales, por medio del cual se pretendía pasar la página de la Violencia partidista de los 40s y los efectos del Golpe de Estado de Gustavo Rojas Pinilla de 1953. Con la fórmula del Frente Nacional las élites políticas se endosaban el reparto milimétrico del botín burocrático y el sistema político entraba a ser conformado por un formato de redes clientelares locales (Molano, 2015). Entre los aspectos a resaltar

del Frente Nacional está el hecho de que este contribuyó a la pacificación de las hostilidades entre liberales y conservadores, que en contrapartida “se cuidan de evocar su responsabilidad en la tragedia de la Violencia y su reconciliación produce la sensación de que se trata de un pacto de olvido.” (Pécaut, 2015, p. 18)

En este sentido Eduardo Pizarro Leóngomez (2015, p. 62) en su relatoría del informe *Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia*, haciendo referencia al ensayo presentado por Jorge Giraldo¹², indica que la precariedad del Estado reside en tres elementos: la eficacia para la obtención de recursos necesarios, el tamaño y la calidad del fuerza pública y la integración efectiva del territorio. La debilidad en estos tres elementos toma forma en las distintas modalidades de violencia, donde la combinación de las armas y las urnas ha permitido la instrumentalización de la democracia por parte de los actores armados. Por ello, como lo afirma este autor, no es extraño encontrarse con fenómenos como la *parapolítica*, la cual ha consistido en “el matrimonio entre las élites políticas regionales con los grupos paramilitares (...)”, como expresión de los sectores de derecha, así como la tesis de la *combinación de todas las formas de lucha* por parte de los sectores de izquierda (2015, p. 58).

De igual modo, la guerra ha sido un “recurso para impedir la democracia y la violencia el medio para acallar a críticos y opositores (...)” (GMH, 2013, p. 23), siendo uno de los casos más destacados el exterminio del partido político Unión Patriótica¹³, cuyo *politicidio* se dio a la vista de todos y sin mayores impedimentos para sus perpetradores (Gutiérrez, 2015, p. 39). Para Daniel Pécaut (2015) “La débil institucionalización de las relaciones sociales tiene numerosas consecuencias duraderas (...)” (p. 10), entre las que destaca el mantenimiento del orden social, del *statu quo*, en favor de las élites políticas y económicas tradicionales como emergentes. En tanto que para Francisco Gutiérrez (2015) el conflicto ha significado el menoscabado de la soberanía del Estado, reforzando a su vez grandes exclusiones sociales. Por su parte, la profesora María Teresa Uribe (1998), señala que para muchos autores la debilidad endémica de la soberanía estatal es interpretada como ausencia

¹² Véase: Giraldo, J. (2015). Política y guerra sin compasión. En Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas, *Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia*.

¹³ La Unión Patriótica nace producto de un proceso de paz –frustrado– entre el Gobierno nacional y la guerrilla de las FARC en 1985, como una iniciativa que recoge la propuesta política legal de varios movimientos guerrilleros (ADO, dos frentes desmovilizados del ELN y las FARC). El partido comunista también haría parte de su conformación, cuyos militantes fueron objeto de un exterminio físico y sistemático. Algunas fuentes hablan que fueron asesinados entre 2500 y 5000 militantes.

del Estado, ante el fracaso del consenso y de los instrumentos legales, así como su incapacidad para monopolizar el uso de las armas y de la violencia (p. 18).

Por ello, la duda sobre la legitimidad de las instituciones del Estado abrió la puerta a la invocación al derecho a la rebelión y de ahí, a que se diera el surgimiento de los movimientos guerrilleros de corte marxista en la década de los 60s (Pécaut, 2015, p. 11). El Estado ante el incumplimiento de sus deberes, como el de proveer de las necesidades básicas de la población, así como la falta de garantía para el ejercicio de sus derechos civiles como políticos, permitió la gestación de la violencia insurgente que se ha legitimado en el derecho a la rebelión (Giraldo, 2015, p. 20), a lo cual, de manera crítica el propio autor, quien se ha desempeñado como coordinador del Banco de Datos de Derechos Humanos y Violencia Política del CINEP¹⁴, puntualiza:

Al arribar a los actuales diálogos de paz, es claro que ninguna de las estrategias antidemocráticas de la guerra del Estado contra su “enemigo interno” se han modificado: el Estado sigue utilizando su potencial bélico, cada vez más fuerte y poderoso, para forzar las opciones políticas de sus ciudadanos en beneficio de los intereses de la élite dominante, y continúa combinando todas las formas de lucha, incluyendo el terror militar y judicial contra los más vulnerables, para aniquilar las opciones alternativas de sociedad (p. 39).

En relación a las *actitudes y percepciones*, que comprenden el componente subjetivo de los conflictos, se hará mención de los elementos que han configurado y caracterizado los imaginarios y la cultura política colombiana, así como su relación con el conflicto armado. En dicho sentido Pécaut dice que, Colombia, a diferencia de otros países de la región, se ha caracterizado por su civilismo y la precariedad simbólica nacional, rasgos que se fueron consolidando a través de la incorporación de la población a los partidos políticos tradicionales y de la adhesión de las élites al modelo económico liberal (2015, p. 7). Los partidos políticos se conformarían como dos culturas políticas opuestas, donde el modelo de articulación de población-partido ha producido la conformación de una cultura política

¹⁴ El CINEP, Centro de Investigación y Educación Popular es una institución fundada por la Compañía de Jesús, que tiene por objetivo la construcción de una sociedad más justa y equitativa, mediante la promoción del desarrollo humano integral y sostenible. Link página web: <http://www.cinep.org.co/>

sectaria. Citando a María Emma Wills¹⁵, Eduardo Pizarro Leóngomez (2015) dice: “ (...) la particularidad de Colombia surge de un hecho clave: los partidos Liberal y Conservador se forjaron antes de la consolidación del Estado y se constituyeron en actores centrales del proceso de imaginación e inculcación de una comunidad nacional.” (p. 9)

La fragilidad de la soberanía del Estado ha contribuido a la persistencia de la tentativa de ejercer la violencia hacia el contradictor para la consecución de los propios intereses. En la soberanía reside el núcleo del poder político, a partir de la cual resulta la construcción histórica del Estado nación. Siguiendo estos planteamientos la profesora María Teresa Uribe (1998), indica que ante un *estado de guerra*, la soberanía queda en entredicho, ya que es una situación donde los actores tienen el poder que les da la violencia (p. 14). Por ello, esta autora considera que la soberanía ha sido puesta en vilo en razón, desde un estado de guerra indefinido en el tiempo, de la conformación en varias regiones de órdenes alternativos de facto con pretensiones soberanas (p. 19), lo cual lleva a una *competencia de soberanías*. Así pues, se hace innegable el revestimiento ideológico de la confrontación de las décadas de los 40s y 50s, donde la condición subjetiva se ubica en la disputa partidista y como condición objetiva, en la lucha por el acceso a la tierra.

En este punto, es necesario hacer un alto, para hacer referencia a la influencia del contexto internacional en la configuración del conflicto interno colombiano. Las fuentes consultadas coinciden en señalar la importancia de la influencia de eventos como la revolución cubana de 1959 y la revolución en Nicaragua en 1973. De igual modo destacan la influencia y el papel preponderante de los EE.UU., ya que Colombia ha adherido varias estrategias de seguridad propuestas por los norteamericanos como la Doctrina de la Seguridad Nacional, elaborada por el Departamento de Estado y el Pentágono, cuyo eje es la lucha contra el ‘enemigo interno’ y el ‘comunismo’, la cual se aplicaría en el marco de la seguridad y de la lucha anticomunismo en todo el hemisferio (Giraldo, 2015, p. 36).

En cuanto al *comportamiento conflictivo* se pueden ubicar las diferentes modalidades de violencia perpetradas por los distintos actores armados y de los impactos sobre la población civil no combatiente. De acuerdo con el Grupo de Memoria Histórica (2013), se han identificado trece modalidades principales de victimización sobre la población civil, a saber: el desplazamiento forzado, despojo de tierras, secuestro, extorsión, reclutamiento de

¹⁵ Véase: Wills Obregón, María Emma. (2015). Los tres nudos de la guerra colombiana. En Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas, *Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia*.

menores de edad, tortura, homicidio en persona protegida –bien sea asesinatos selectivos o masacres – , amenazas, delitos contra la libertad y la integridad sexual, desaparición forzada, minas antipersona y munición sin explotar, ataques y pérdidas de bienes civiles y atentados contra los bienes públicos. Las víctimas en total suman 8.679.002 de acuerdo con los reportes del Registro Único de Víctimas¹⁶. El conflicto armado ha dejado un saldo de 267.388 muertes según el RUV reportadas hasta el 1° de mayo de 2018, en tanto que para las bases de datos del Centro Nacional de Memoria Histórica (2013) han sido alrededor de 220.000 muertes entre 1958 a 2012, de las cuales el 81,5% corresponden a civiles y un 18,5% a combatientes. En Colombia se han reportado 1.982 casos de masacres, de las cuales 1.166 fueron ejecutadas por grupos paramilitares, con un saldo total de 11.751 víctimas mortales, según CNMH. Cabe destacar que las masacres han sido un mecanismo recurrente para forzar el desplazamiento de la población civil y perpetrar el despojo de tierras.

La modalidad de violencia que mayores víctimas ha producido ha sido el desplazamiento forzado con 7.379.975 reportadas en el RUV. Según las estadísticas del Centro Nacional de Memoria Histórica entre 1985 a 2012 se desplazaron 5.712.506 víctimas. Fenómeno este que se ha venido intensificando desde la década de los 80s, por causas conexas al conflicto, en el que cerca de 6 millones de colombianos y cerca de 8 millones de hectáreas de tierras han sido usurpadas por el narco paramilitarismo (Giraldo, 2015, p. 18).

El Grupo de Memoria Histórica a través de los relatos recopilados, expone y analiza desde una perspectiva individual, familiar y colectiva los principales daños e impactos emocionales, psicológicos, morales, políticos y socioculturales. Esta última categoría ilustra las secuelas sobre las comunidades indígenas y afrocolombianas e identifica a su vez, daños materiales y ambientales. (Grupo de Memoria Histórica, 2013, p. 259). La violencia produce enormes fracturas en el tejido social, al tiempo que deja huellas e impactos en los cuerpos como en la mente de las víctimas, pues:

La desconfianza termina por afectar también todas las relaciones sociales ordinarias: cada cual tiene razones para sentir temor de las indiscreciones de los vecinos o de la

¹⁶ El Registro Único de Víctimas, administrado por la Unidad para la Atención y Reparación Integral a las Víctimas, fue creado en el artículo 154 de la Ley 1448 de 2011, Ley de Víctimas y Restitución de Tierras, como un mecanismo para garantizar la atención y la reparación efectiva de las víctimas. Debido a su marco legal este registro solo tiene en cuenta las víctimas a partir del 1° de enero de 1985 y excluye las muertes de combatientes durante acciones bélicas. Para mayor información consultar el siguiente link: <https://www.unidadvictimas.gov.co/es/registro-unico-de-victimas-ruv/37394>

familia. La ley del silencio que se instala es la manifestación de la dislocación de las solidaridades, ya que cada uno se repliega en la necesidad de sobrevivir. (Pécaut, 2015, p. 47)

Si bien hasta ahora se ha hecho mención de las víctimas, es necesario tener en cuenta que en muchos casos los victimarios hacen parte de las comunidades flageladas, por lo cual su perfil social es idéntico al de sus víctimas:

El perfil social de los combatientes de base de los diversos campos no es muy diferente por lo demás: se reclutan a menudo en regiones diferentes, pero provienen de manera similar de los medios sociales más miserables. Algunos tienen carreras sinuosas que los han llevado a vincularse con grupos diferentes. (Pécaut, 2015, p. 45)

Como se ha visto hasta ahora, los escenarios de la guerra y sus consecuencias son diversos y aún hoy en día inestimables, dado que el conflicto sigue activo. A pesar de esto, en el país han tenido lugar varios procesos de paz a lo largo de las últimas décadas gracias a la Constitución Política de 1991 —producto de un nuevo pacto social luego de la desmovilización del M-19 en 1990— cuando comenzaría a instaurarse un Estado Social de Derecho. En este sentido, Vicenç Fisas (2010) en un ensayo presentado en los Quaderns de Construcció de Pau de la Escuela de Cultura de Paz de la Universidad Autónoma de Barcelona, realiza un repaso sobre los intentos de encuentro alrededor de una salida negociada del conflicto armado, a lo largo de los últimos años, donde presta especial atención al caso de las FARC y el ELN, en la perspectiva de analizar las posibilidades de diálogo del Gobierno colombiano.

A lo largo de la historia política de Colombia se pone en evidencia que, como parte de la dinámica de confrontación que suponen los movimientos guerrilleros, estos han contemplado la solución política, pero la mayoría de estos intentos han terminado en fracasos que pueden significar a futuro una acumulación de experiencia, susceptibles de servir para el establecimiento de diálogos futuros más asertivos (Fisas, 2010). Un ejemplo de ello han sido los múltiples acercamientos que precedieron al proceso de paz entre las FARC y el Gobierno nacional firmado en 2016; entre dichos acercamientos los que más destacan son los realizados durante el gobierno de Andrés Pastrana (1998-2002) y Álvaro Uribe Vélez (2002-2010).

Así, en 1998, en tiempos del mayor recrudecimiento de la violencia guerrillera como paramilitar, se negoció con las FARC, en medio del conflicto. En el marco de estas negociaciones se permitiría lo que se conoció como una “zona de despeje” en el sur del país, para facilitar la concentración de la guerrillerada. Producto de esto se llegó a una Agenda de 12 puntos (Agenda Común para el cambio hacia una nueva Colombia, o Agenda de La Machaca, de mayo de 1999). Estos acercamientos no llegarían a buen puerto.

Más tarde, durante el gobierno de Álvaro Uribe Vélez se dieron varios momentos de acercamiento con la guerrilla de las FARC que no se concretaron, pero que demuestran que la salida negociada era una opción sobre la mesa para la terminación del conflicto (Fisas, 2010, pág. 7). Todos estos acercamientos fueron fallidos ya que, en el transcurso de 2008, se daría la muerte del líder fundador de las FARC, Manuel Marulanda alias "Tirofijo" y de personas importantes al interior del secretariado como Raúl Reyes e Iván Ríos. A pesar de ello, en 2009, Alfonso Cano aún expresaba la voluntad del movimiento de dialogar, sobre una plataforma bolivariana expresada en 11 puntos. Por su parte, el gobierno de Juan Manuel Santos lograría llevar a buen puerto un acuerdo de paz con esta guerrilla en 2016, donde las negociaciones se dieron sin dejar las hostilidades y fuera del país.

En el caso del ELN, se venían presentando acercamientos con el Gobierno desde los principios de los 90s, en ciudades como Caracas y Tlaxcala; de igual modo, en 1999, autorizaría una zona de encuentro en el sur de Bolívar con acompañamiento internacional de países como Cuba, España, Francia, Noruega y Suiza. Sin embargo, en junio del 2000, Pastrana daría por finalizados dichos intentos.

En 2002, el Alto Comisionado para la Paz iniciaría nuevas rondas exploratorias con este grupo, para un total de ocho, realizadas en Cuba. En esta última, entre el ELN y Cuba participó por primera vez el Consejo Nacional de Paz, teniendo en cuenta que la principal controversia de esta ronda giró en torno a la concentración y la localización de los miembros del ELN, lo cual fue enfáticamente rechazado por esta guerrilla, sin lograr concretar una agenda en común.

Actualmente el ELN sostiene una mesa de diálogos, que inició bajo las mismas condiciones del proceso de negociación con las FARC: en medio del conflicto y en el extranjero. La mesa fue instalada en Ecuador, pero ha sido trasladada a Cuba.

Una tendencia de estos acercamientos y tentativas de paz es que la posibilidad de hacer la paz ha dependido de la capacidad bélica de cada actor de propinarle golpes al enemigo para obligarle a negociar, lo que denomina María Teresa Uribe (1998) como una suerte de *diplomacia armada*. Al mismo tiempo estas negociaciones han servido a los distintos actores para situar un discurso y una agenda política ante la opinión pública nacional e internacional, lo que viene a ser interpretado por la investigadora como una dinámica propia de un proceso de construcción nacional.

2.1.2 Las víctimas

Como se ha descrito, mientras ha habido conflicto armado en Colombia —aún activo— se han perpetrado crímenes de lesa humanidad que han roto el tejido social y han dejado numerosas víctimas que llevan consigo huellas e impactos en sus cuerpos y mentes; por este motivo constituyen un colectivo de prioritaria atención por parte del país, que requiere ser comprendido con mayor detalle.

Caracterizar las víctimas del conflicto armado interno del país resulta ciertamente complejo, pues entran en debate múltiples elementos que las definen y que van desde la misma discusión sobre la definición de *Conflicto armado interno*, en tanto que es una noción fundamental para determinar el tipo de víctimas; las diversas delimitaciones al concepto contenidas en las legislaciones internacionales y nacionales; los diversos tipos de daños; la heterogeneidad de las víctimas, hasta las propias consideraciones de las organizaciones de víctimas.

En el marco de la legislación internacional se ha tratado de establecer criterios generales para formalizar las características de las víctimas de delitos y abuso de poder:

Las personas que, individual o colectivamente, hayan sufrido daños, inclusive lesiones físicas o mentales, sufrimiento emocional, pérdida financiera o menoscabo sustancial de sus derechos fundamentales, como consecuencia de acciones u omisiones que violen la legislación penal vigente en los Estados Miembros, incluida la que proscribe el abuso de poder. (Naciones Unidas, 1985)¹⁷

¹⁷ Organización de las Naciones Unidas (1985) *Declaración sobre los principios fundamentales de justicia para las víctimas de delitos y abusos del poder*. Apartado A, artículo 1.

Pero la mayoría de las veces estas categorías resultan determinadas por el contexto político y la normativa propia de cada país.

En Colombia históricamente, entre los sectores sociales que más han trabajado la noción de víctima, se encuentran las organizaciones no gubernamentales (ONG) defensoras de derechos humanos y las mismas autodenominadas organizaciones de víctimas. Un caso emblemático lo representa el “Proyecto Colombia Nunca Más”, una iniciativa que surgió en abril de 1995, que agrupa a más de 18 organizaciones defensoras de derechos humanos, de víctimas sindicales, campesinas, comunitarias, eclesiales, culturales, etc. a nivel nacional, con el objetivo de documentar, sistematizar y denunciar las graves violaciones a los derechos humanos y su impunidad, en el marco del conflicto interno colombiano.

Para el Proyecto, el concepto de víctima es caracterizado en torno a la categoría de Crimen de lesa humanidad¹⁸, la cual define los daños causados a las personas de la siguiente manera:

Crímenes como actos inhumanos cometidos contra la población civil por motivos sociales, políticos, raciales, religiosos o culturales. Se trata de crímenes de especial gravedad, puesto que atentan contra la especie humana, (...) son los actos inhumanos, tales como el asesinato, el exterminio, la esclavitud, la deportación o traslado forzoso, y las persecuciones contra cualquier población civil por motivos sociales, políticos, raciales, religiosos o culturales, perpetrados por las autoridades de un Estado o por particulares que actúen por instigación de dichas autoridades o con su tolerancia (Colombia Nunca Más Crímenes de Lesa Humanidad. Tomo I, p. 89).

La consideración como Crimen de lesa humanidad se fundamenta en el derecho penal internacional, en el primer “Proyecto de código de crímenes contra la paz y la seguridad humana de 1954”¹⁹. Lo que se pretende al adoptar esta categoría, reconocida por la tradición jurídica internacional como un área de derechos superiores al Estado, es que ante un eventual Estado agresor de los derechos humanos de sus ciudadanos, estos no reclamen

¹⁸ El término “Lesas” viene del latín “laesae”, que corresponde al participio presente, en voz pasiva, del verbo “Laedo”, que significa: herir, injuriar, causar daño. De allí las expresiones latinas: “laesae humanitatis” (de lesa humanidad) que literalmente se traducen: (crimen) de majestad injuriada, o de humanidad injuriada (o herida o lesionada)

¹⁹ Documentos oficiales de la Asamblea General de la ONU, noveno periodo de sesiones. Suplemente No. 9 (A/2693 y Corr. 1), pp. 10-11. Citado en Colombia Nunca Más Crímenes de Lesa Humanidad, p. 84.

en calidad de ciudadanos, sino de especie humana y el Estado colombiano al estar suscrito a los convenios internacionales está en la obligación de garantizarlos por encima de sus propias políticas. Otro aspecto que se busca rescatar, es que el Crimen de lesa humanidad no se circunscribe solo al conflicto armado, sino que estos se pueden perpetrar por fuera de él, por ejemplo, el desplazamiento forzado, y el despojo de tierras.

En el marco de la negociación para su desmovilización, entre el entonces recién posesionado presidente Álvaro Uribe y los grupos paramilitares, autodenominados Autodefensas unidas de Colombia (AUC), en un periodo comprendido de diciembre de 2002 a diciembre de 2005, se adecuó la normatividad para reintegrar algunos miembros de *Grupos armados organizados al margen de la ley* (Gaoml) y garantizar los derechos de la víctimas a la verdad, justicia y reparación: Ley 975 de 2005, también conocida como Ley de Justicia y Paz (CNMH, 2012). Esta ley es considerada el primer modelo de justicia transicional en el país. En su artículo 5° define a quienes considera víctima como:

La persona que individual o colectivamente haya sufrido daños directos tales como lesiones transitorias o permanentes que ocasionen algún tipo de discapacidad física, psíquica y/o sensorial (visual y/o auditiva), sufrimiento emocional, pérdida financiera o menoscabo de sus derechos fundamentales. Los daños deberán ser consecuencia de acciones que hayan transgredido la legislación penal, realizadas por grupos armados organizados al margen de la ley.²⁰

Esta Ley también define como víctimas, al cónyuge o compañero permanente, familiar en primer grado de consanguinidad y primero civil de la víctima directa cuando a esta se le hubiere matado o esté desaparecida. Igualmente, a los miembros de la fuerza pública que hayan sufrido daños directos por la acción de un Gaoml, o su cónyuge, compañero permanente, y familiares en primer grado de consanguinidad, cuando hayan sido asesinados o desaparecidos.

Como se puede evidenciar, la *Ley de Justicia y Paz* no caracteriza a las víctimas en el marco de un conflicto interno armado, sino en torno a las acciones de los Gaoml, dejando por fuera además, a las víctimas de los crímenes cometidos por miembros de la fuerza pública o crímenes de Estado, pero incluyéndolos a la vez en el perfil de las víctimas.

²⁰ Ley 975 de 2005. Artículo 5° Definición de víctima.

Sobre este último aspecto, cabe anotar que el *Observatorio de paz y conflicto* de la Universidad Nacional de Colombia señala que:

Las “leyes de la guerra”, versión moderna de estas regulaciones, limitan su campo de acción y la sitúan dentro de parámetros en los cuales el daño y la muerte son aceptados. En este marco, se reconoce como víctimas de la guerra a quienes están más allá de esa frontera y sufren daño como parte del exceso de quienes combaten (OPC, 2015).

Esto quiere decir que en la caracterización del derecho internacional de los conflictos armados se permite y es legítimo cierto daño y hasta la muerte entre los combatientes, claro está en el marco del Derecho internacional humanitario. Por lo cual la *Ley de Justicia y Paz* va en contravía de este criterio.

En cuanto al objetivo de garantizar los derechos de las víctimas, esta Ley ha sido fuertemente cuestionada por organismos nacionales e internacionales, ya que se centra más en otorgar beneficios y generar impunidad a los victimarios, que en reparar a las víctimas, lo que ha repercutido en una vulneración mayor de los derechos a la verdad y a la justicia, así como en la repetición de las atrocidades y rearme de los grupos paramilitares (Uprimny y Saffon, 2005).

Considerando las deficiencias de la Ley de Justicia y Paz, ya en el gobierno de Juan Manuel Santos, a partir de agosto de 2010, se plantea como uno de los pilares de la ruta hacia la “Prosperidad para todos” la construcción de una ley integral de atención a las víctimas que reconozca la titularidad de los derechos a la verdad, la justicia y la reparación. Una ley que, según Santos “ayudará a saldar una deuda moral con las víctimas”. El 10 de junio de 2011 se sancionó la Ley de Víctimas y de Restitución de Tierras, o Ley 1448 de 2011, “(...) por la cual se dictan medidas de atención, asistencia y reparación integral a las víctimas del conflicto armado interno y se dictan otras disposiciones.” (Ley de víctimas y Restitución de Tierras, 2011).

Esta Ley caracteriza las víctimas como:

Aquellas personas que individual o colectivamente hayan sufrido un daño por hechos ocurridos a partir del 1° de enero de 1985, como consecuencia de infracciones al Derecho Internacional Humanitario o de violaciones graves y manifiestas a las normas

internacionales de Derechos Humanos, ocurridas con ocasión del conflicto armado interno (Ley de Víctimas y Restitución de Tierras, 2011).

De acuerdo a la normativa internacional estos daños se refieren a homicidios, desaparición forzada, desplazamiento forzado, tortura, violaciones sexuales y otros delitos contra la integridad sexual, secuestro, despojo de tierras, minas antipersona, ataques contra la población civil y otros métodos de guerra ilícitos.

También se considera como víctimas a la esposa(o) o compañera(o) permanente, pareja del mismo sexo, padres o hijos (incluyendo adoptivos) de la víctima directa cuando a esta se le hubiere dado muerte o esté desaparecida. Si estos familiares no están, se considerarán como víctimas los abuelos. Igualmente, las personas que hayan sufrido daño al intervenir para asistir a una víctima en peligro o para prevenir la victimización.

Respecto a los miembros de la fuerza pública que hayan sufrido daños, su reparación corresponderá a la que tienen derecho de acuerdo al régimen especial que los asiste. Los miembros de los Gaoml no serán considerados víctimas, salvo en los casos en que se trate de menores de edad.

A diferencia de la Ley de Justicia y Paz, la Ley de Víctimas parte del reconocimiento de un Conflicto armado interno que se adscribe al DIH, el cual reconoce como posibles victimarios no solo al Gaoml que enfrenta al Estado, sino también a los agentes del Estado. Por otro lado, ésta Ley es concebida conceptualmente con el propósito principal de responder de manera adecuada a las necesidades específicas de la población víctima de la violencia. No obstante, al restringir el tiempo a partir del 1 de enero de 1985, deja por fuera a los millones de víctimas de un conflicto de más de 60 años, que según las estimaciones de diversas organizaciones asciende a los 7'902.000 millones (Oficina del Alto Comisionado para la Paz, 2015).

Otro aspecto limitante es que pese a caracterizar a los miembros de la fuerza pública y a sus familiares como víctimas en caso de sufrir daños como consecuencia de infracciones del Derecho Internacional, no ofrece esta misma posibilidad a sus contrincantes dando la sensación de que, a los grupos subversivos, se les puede infringir el DIH. Esta situación es definida por el Observatorio de Paz y Conflicto (2015), como “una construcción jurídica fundada en la lógica de la enemistad” (p. 7).

Desde el 2012 se inició el proceso de los Diálogos de paz entre el reelegido presidente Juan Manuel Santos y la guerrilla más antigua del mundo Farc-Ep, que concluyó con la desmovilización armada de la insurgencia y la firma del Acuerdo de paz en diciembre de 2015. Fue de común interés entre las partes poner en el centro del Acuerdo el resarcimiento de las víctimas, por lo cual se incluyó en el punto 5 el Acuerdo sobre las víctimas del conflicto.

La mesa de conversación del punto 5 concluyó en la creación del *Sistema integral de verdad, justicia, reparación y no repetición*, en el cual se caracteriza a las víctimas desde una óptica de ciudadanos que vieron vulnerados sus derechos a causa de graves violaciones a los derechos humanos e infracciones al Derecho Internacional Humanitario con ocasión del conflicto.

Los daños a la población en el marco del conflicto de más de 50 años, causados por los diferentes actores armados, se estiman en 6'700.000 víctimas de desplazamiento forzado, 220.000 víctimas de homicidio, 45.000 víctimas de desaparición forzada, 2.500 víctimas de ejecuciones extrajudiciales, 10.000 víctimas de tortura, 13.000 de violencia sexual, 11.000 víctimas de minas antipersonas, 9.000 víctimas de despojo de tierras, 7.000 víctimas de reclutamiento forzado, 2.000 masacres, 30.000 secuestrados, 74.000 víctimas de ataques a poblaciones.²¹

El Acuerdo contempla un enfoque territorial, diferencial y de género para las víctimas, lo que significa que se tendrá en cuenta las diferentes formas en que el conflicto afectó a cada territorio y población, teniendo consideraciones especiales por las mujeres y niños, quienes sufren de una manera desproporcionada y diferenciada los efectos de las graves infracciones y violaciones cometidas con ocasión del conflicto.

Este enfoque también reconoce otras formas de daños en relación con el conflicto y diversos tipos de víctimas, que no se tuvieron en cuenta en las otras leyes. Por ejemplo, los impactos sobre los derechos económicos, sociales, culturales y ambientales y las formas diferenciadas de afectar a las mujeres, niños, adolescentes, jóvenes y adultos mayores, a las personas en situación de discapacidad, a los pueblos indígenas, a las comunidades campesinas, a las poblaciones afrocolombianas, negras, palenqueras y raizales, a la

²¹ Datos tomados de la Unidad de Víctimas, el Centro de Memoria Histórica y la Dirección para la Acción Integral contra Minas Antipersonal.

población Lesbiana, Gay, Bisexual y Transgénero (LGBTI), a las personas desplazadas y exiliadas, a los defensores de derechos humanos, sindicalistas, periodistas, agricultores, ganaderos, comerciantes y empresarios, entre otros. Asimismo, los impactos sobre el ejercicio de la política y el funcionamiento de la democracia, en este caso se consideran víctimas (Acuerdo sobre las víctimas, 2015).

Por su parte la caracterización de las víctimas desde un enfoque territorial permite una mejor comprensión de las dinámicas regionales del conflicto y de la diversidad y particularidades de los territorios afectados, y con el fin de promover el proceso de construcción de verdad y contribuir a las garantías de no repetición en los diferentes territorios, (...) tendrá en cuenta también a las personas y poblaciones que fueron desplazadas forzosamente de sus territorios (Acuerdo sobre Víctimas, 2015, p. 10).

Y desde un enfoque diferencial y de género permitirá establecer las condiciones particulares de las personas, sectores o poblaciones que, en razón del sexo, género, edad, etnia, situación de discapacidad, condiciones de vulnerabilidad, entre otras, fueron afectados por el conflicto.

El principio de reconocimiento de responsabilidad por parte de todos quienes participaron de manera directa o indirecta en el conflicto y se vieron involucrados en graves violaciones a los derechos humanos e infracciones al Derecho Internacional Humanitario es un gran avance en materia de garantizar la verdad, la justicia, la reparación de las víctimas y la no repetición de los hechos, pues para valorar íntegramente los daños es necesario determinar tanto el actor que causa el hecho victimizante como las motivaciones que lo orientaron.

Esta nueva forma de caracterizar a las víctimas del conflicto armado en Colombia es sin duda, un avance en el reconocimiento de sus derechos, pues se está considerando diversos aspectos que no fueron trascendentes en las otras leyes y que son de vital importancia para la reparación integral y la construcción de la paz.

2.1.3 Los museos y el Deber de Memoria del Estado

Las cifras de víctimas y las modalidades de violencia en Colombia, indican que ha habido infracción a las normas del Derecho Internacional Humanitario y violación a los derechos humanos; un panorama devastador para la sociedad colombiana que obliga al Estado Colombiano —suscrito a los convenios internacionales— a garantizar los derechos por encima de sus propias políticas. Para esto, se ha recurrido —como otros países en situaciones similares— a la Justicia Transicional (JT), un modelo de justicia conformado por un conjunto de medidas orientadas a la búsqueda de la verdad, la justicia y la reparación, caracterizadas, además, por ser de carácter no solo judicial sino también extrajudicial, aspecto que indica que hay cabida para diferentes sectores sociales en la atención de las necesidades de las víctimas. Así, el sector cultural por ejemplo, a través de los diferentes lugares de memoria, está comprometido con la búsqueda de la verdad y la reparación, a través del trabajo de memoria.

El rol de los lugares de memoria en el proceso de transición política de Colombia, más específicamente a través de los mecanismos de JT, puede entenderse a partir de la aproximación al concepto de este modelo y del reconocimiento de sus instrumentos jurídicos desde los cuales se hace un llamado al sector cultural.

Antes que nada, es imprescindible señalar que varios autores coinciden en que la JT es una construcción discursiva y un espacio de disputa²² (Gómez, 2013; Uprimny y Saffón, 2008) que se ha transformado con el tiempo, que depende del contexto social e histórico²³

²² Desde la perspectiva del campo social, Gómez (2013) señala que los diferentes actores luchan alrededor de la conceptualización de la JT porque tienen diferentes intereses, recursos y discursos. Según esos intereses, la JT tendrá un significado u otro.

²³ (Sánchez, 2013) describe, con base en Ruti Teitel (2003), las tres fases en el desarrollo de la JT. La primera fase se refiere al periodo de postguerras del siglo XX, momento en el cual surgieron importantes preguntas alrededor de las responsabilidades de los daños causados por las guerras y cómo judicializarlos. Aparecieron preguntas sobre si eran los Estados o los líderes los responsables de los daños generados por estas, cómo se debería juzgar a los responsables o si debía recurrirse a la venganza. En esta primera fase aparece el Tribunal de Nuremberg, conocido como la base de lo que hoy se entiende como justicia transicional. Con este, aparecen las primeras respuestas a las preguntas, constituyéndose en un paradigma para hacer frente a las violaciones de los derechos humanos y crímenes de lesa humanidad perpetrados por un Estado. Dentro de sus postulados están el paso del modelo de responsabilidad colectiva al modelo de responsabilidad en cabeza de los líderes, se hizo relevante acudir a los tribunales internacionales cuando se trataba de violaciones a los derechos humanos cometidos por un Estado a sus mismos nacionales y, en lugar de recurrir a la venganza y a la imposición de un castigo, se acudió a las concepciones occidentales del derecho; sin embargo, a pesar de reconocer todos sus aportes, hay que señalar que fue un mecanismo usado por los vencedores. La segunda fase se ubica temporalmente a finales de la década del 80 y comienzos del 90, en el contexto de la terminación de la guerra fría. En ese periodo, varios países de América Latina y Centro América, que habían vivido dictaduras y guerras civiles, hicieron procesos de transición política para pasar a

donde se desarrolla y que además, sirve a diferentes intereses²⁴. Por estos motivos, la JT se entiende como un concepto polisémico, como un espacio no homogéneo y sin coherencia (Gómez, 2013) que puede comprenderse desde distintas perspectivas.

Con esto presente, resulta conveniente traer los elementos generales de la JT expresados en el planteamiento de Doris Ardila (2004) quien, además de considerar que se trata de un término flexible y cambiante del cual, como lo afirmaron otros autores, no hay un consenso, pero la autora señala que las Naciones Unidas, en su intento por estandarizar las medidas, desarrollaron una definición que permite reconocer sus elementos generales y los ejes centrales.

En este sentido, para las Naciones Unidas la JT:

Es toda la variedad de procesos y mecanismos asociados con los intentos de una sociedad por resolver los problemas derivados de un pasado de abusos a gran escala, a fin de que los responsables rindan cuentas de sus actos, servir a la justicia y lograr la reconciliación. (Naciones Unidas, 2014, p. 5)

Según Ardila, se pueden identificar elementos generales y estandarizados que caracterizan todos los procesos de JT, los cuales permiten diferenciarla de otros mecanismos. Para ella, los criterios mínimos señalan que este modelo es un conjunto de: “a. Medidas internacionales o nacionales transitorias; b. Establecidas en circunstancias de conflicto o post conflicto; c. Tendientes a lograr uno o varios de los siguientes elementos: verdad, justicia reparación o garantías de no repetición” (pp. 14-15). Según esto, las medidas serán implementadas en situaciones excepcionales de transición, pueden aplicarse aun cuando los conflictos no hayan terminado y su objetivo consiste en poder garantizar tres elementos, que según ella, son comunes en toda la literatura: el derecho a la verdad, la justicia y la reparación²⁵.

una democracia y conseguir la paz. Del mismo modo, países de Asia y África, de Europa del Este y la Antigua Unión Soviética entraron en fases de transición política. La tercera fase, se diferencia de las dos anteriores porque el conjunto de medidas de justicia transicional se consideró como “medidas excepcionales” para adoptar en momentos de cambio político, lo cual implicó que se normalizara la excepción y que hasta 161 países pudieran hacer uso de ella.

²⁴ Uprimny y Saffon (2007) aseguran que la JT tiene un uso democrático que busca eliminar la impunidad al dar garantía de los derechos de las víctimas, pero también un uso manipulador que, por el contrario, lo que busca es la impunidad (p. 177).

²⁵ Estos principios provienen de la tipificación que desarrolla Joinet (1997) en el Informe Final acerca de la Cuestión de la Impunidad de los Autores de Violaciones de los Derechos Humanos (Derechos Civiles y Políticos (Ardila, 2004, parr. 5).

Esta descripción general da cabida a la comprensión del porqué internacionalmente se ha recurrido a la JT al tiempo que se han rechazado, por resultar insuficientes, otros modelos de justicia cuando se trata de transiciones políticas. Asimismo, se ha señalado que “desde la década del 90 se acudió a mecanismos judiciales que permitieron procesar y castigar a los responsables de las violaciones de derechos humanos pero esto ha sido objeto de debate” (Gómez, 2013).

Una de las razones consiste en que, como señala Rúa (2015) las medidas judiciales resultan insuficientes para garantizar los derechos de las víctimas, y su atención se había hecho únicamente desde la óptica del código penal y siempre con una perspectiva delictual. Esto significa que quedan por fuera otros mecanismos como los extrajudiciales en los que no solo se busca castigar a los responsables, sino también trabajar sobre acciones de índole social que permitan atender las necesidades de las víctimas y de la sociedad como por ejemplo, reconstruir memoria sobre los hechos asociados al conflicto desde diferentes lenguajes y acciones; es por eso por lo que el sector cultural resulta tan importante.

La JT es un modelo que 161 países han adoptado (Gómez, 2013) en situaciones de paso de una dictadura a la democracia o de conflictos armados hacia la paz. Para el caso colombiano, durante los 70 años de conflicto armado interno, son varios los procesos de paz desarrollados, y diversos los instrumentos de política pública, desarme y desmovilización (Abuchaibe, 2017) que se han diseñado e implementado. No obstante, el desarrollo de este modelo propiamente dicho es relativamente reciente. De acuerdo con Gómez (2013), hace casi dos décadas la expresión JT era desconocida en nuestro territorio y tan solo desde el año 2005, tal y como lo afirman varios autores (Abuchaibe, 2017; Rúa, 2015; Uprimny y Saffón, 2008), comenzó su proceso de incorporación desarrollado en tres momentos, y más específicamente, con tres instrumentos: la Ley de Justicia y Paz²⁶, La Ley 1448 de Víctimas²⁷ y Restitución de tierras y el Marco Jurídico para la Paz²⁸. Fue solo a

²⁶ En el año 2005 se expidió la Ley 975, conocida como Ley de Justicia y Paz. Esta ley, representa el comienzo incipiente de la justicia transicional en Colombia cuando grupos paramilitares manifestaron su interés por desmovilizarse (Rúa, 2015). No obstante, esta ley ha sido criticada por centrarse más en otorgar beneficios y generar impunidad a los victimarios, que en reparar a las víctimas, lo que ha repercutido en una vulneración mayor de los derechos a la verdad y a la justicia, así como en la repetición de las atrocidades y rearme de los grupos paramilitares (Uprimny y Saffon, 2005).

²⁷ La Ley 1448 de 2011, Ley de Víctimas y Restitución de Tierras, es la primera ley diseñada para atender a las víctimas del conflicto armado, y por lo tanto, reconoce en primer lugar, que existe un conflicto armado. Como señala Rúa (2015), hay un reconocimiento legislativo de la existencia del conflicto armado interno y también de sus víctimas, y por este motivo, esta Ley busca atender sus necesidades y derechos conforme a los

partir de 2012 cuando comenzó a hacer parte del lenguaje corriente en nuestro contexto político (Vincenti et al., 2015)(Gómez, 2013).

De estos tres instrumentos, la Ley 1448 de 2011 —Ley de Víctimas y Restitución de tierras—es la que ha sido considerada un marco legal sin precedentes en Colombia (Ministerio del Interior y de Justicia, 2011, p. 7). Esta ley se ha centrado en destacar la importancia de responder a las necesidades de las víctimas del conflicto armado coordinando esfuerzos públicos por medio de una serie de “medidas sociales, individuales y colectivas (...)” (p.9) de las cuales, serán las sociales y colectivas, aquellas a las que se preste especial atención en este apartado de la investigación, porque permiten comprender por qué los lugares de memoria tienen un rol importante en la implementación de la JT en Colombia.

Entre dichas medidas sociales y colectivas, cabe destacar las *Medidas de Satisfacción* que forman parte de los cinco componentes para la reparación integral de las víctimas, a saber: Restitución, Indemnización, Rehabilitación, Medidas de satisfacción y Garantías de no repetición. Según Uprimny y Saffón (2008) las medidas de satisfacción buscan dignificar a las víctimas a partir del reconocimiento público del daño, lo cual implica, entre otras cosas, la difusión de la verdad y actos relacionados con la memoria (p, 41). Esto supone la relevancia de los mecanismos extrajudiciales que sitúan a la sociedad y a las instituciones culturales como partícipes de la atención a las necesidades y derechos de las víctimas.

Dentro de las medidas de satisfacción es necesario prestar atención al Deber de Memoria del Estado que:

Se traduce en propiciar las garantías y condiciones necesarias para que la sociedad, a través de sus diferentes expresiones tales como víctimas, academias, centros de pensamiento, organizaciones sociales, organizaciones de víctimas y de derechos humanos, así como los organismos del Estado que cuenten con competencia, autonomía y recursos, puedan avanzar en ejercicios de reconstrucción de memoria como

estándares internacionales, que dictan que sean reparadas con medidas individuales y colectivas, además de las medidas de satisfacción del derecho a la verdad, la justicia y la reparación.

²⁸ Por medio del acto legislativo 01 del año 2012, la Justicia Transicional se llevó a la Constitución colombiana y esto es conocido como “Marco jurídico para la paz” (Rúa, 2015). “Se introdujo una reforma constitucional que incorporaba el término Justicia Transicional bajo un artículo transitorio” (Abuchaibe, 2017).

aporte a la realización del derecho a la verdad del que son titulares las víctimas y la sociedad en su conjunto (Ministerio del Interior y de Justicia, 2011, Art, 143)

Como se ha señalado anteriormente, la JT es una construcción discursiva entendida desde distintas perspectivas a partir de las cuales se desarrollan usos diferenciados de la misma. En Colombia, el llamado a que la JT involucre las medidas sociales y colectivas como parte del Deber de Memoria, indica que (al menos en cómo se difunde²⁹) estaríamos ante una perspectiva de justicia transicional conocida con la expresión: “desde abajo”. Es desde esta perspectiva desde donde se sitúa como necesaria la participación de diferentes sectores como el cultural.

Como señala Gómez (2013), existen dos perspectivas de la JT conocidas como: Justicia Transicional “desde arriba” y Justicia Transicional “desde abajo”. La primera, hace referencia, de un lado, a un modelo que “reconoce la existencia de crímenes atroces y la generación de un enorme sufrimiento para la humanidad, y del otro, sugiere propuestas institucionalizadas en los órdenes nacional e internacional para juzgar a los responsables de graves violaciones de derechos humanos” (p. 152); la segunda, “se concentra de una parte en la participación de actores no estatales en el diseño político y la aplicación de mecanismos de justicia transicional, y de otra, en prácticas no formales de resolución de conflictos en espacios locales” (p. 152).

Según el autor, quienes defienden la segunda perspectiva, no solo consideran que las ideas de justicia, democracia y estado de derecho, planteadas por la primera perspectiva son restrictivas y tienen una sola dimensión, sino que además, desconocen las realidades particulares de los territorios y sociedades no occidentales, mostrando como modelo único la experiencia europea. De este modo, una perspectiva se diferencia de la otra en la apertura que hace hacia la participación de sectores no estatales y sectores no institucionales, lo cual supone que el diseño e implementación de la JT se descentralizará y los procesos serán

³⁰ Es necesario aclarar que la relación con la perspectiva “desde abajo” se establece desde lo formal, desde lo que se muestra y no necesariamente su puesta en práctica. Este trabajo por la memoria en Colombia ha resultado complejo para sus gestores, no solo por la presencia y amenaza de los actores armados, sino también por los estragos que ha dejado el conflicto en las comunidades y las propias dinámicas burocráticas por parte del Estado para repararlos. Por ejemplo, para algunos gestores de lugares de memoria, la Ley de Víctimas ha privilegiado el asistencialismo a través de las reparaciones administrativas, en vez de asegurar el deber de memoria y el apoyo a las iniciativas comunitarias que se han venido sosteniendo –de manera primordial– a través del trabajo voluntario y de la cooperación internacional.

(Guglielmucci, 2018, p. 23).

entendidos y orientados según las necesidades y particularidades del contexto local. Al respecto, es necesario aclarar que la perspectiva “desde abajo” no excluye la participación de los actores estatales o institucionales y de los lenguajes formales, simplemente amplía la participación a aquellos que no lo son, para poder dar cuenta de las realidades locales.

La JT también puede ser entendida bajo distintas versiones que, siguiendo a Gómez (2013) quien retoma a McEvoy, pueden ser “delgadas” (thin) o “gruesas” (thick) y se diferencian una de la otra, por los actores que participan. Cuando la participación de los actores no estatales es baja o nula, cuando no llama a participar a las organizaciones sociales de base y cuando se desconocen las necesidades y el sentir de las comunidades, las versiones de JT serán denominadas como “delgadas”; este aspecto, según el autor, carecerá de solidez y los procesos de transformación de conflictos serán menos efectivos. Al respecto, Patricia Lundi y Marc McGovern (2008) (citados en Gómez, 2013) por ejemplo, “se apoyan en experiencias de movimientos sociales y de sociedades no occidentales y en académicos alternativos para demostrar la importancia de los procesos participativos de las comunidades en procesos de memoria colectiva” (p, 154).

Así bien, tanto la perspectiva “desde abajo” como las versiones “gruesas” de JT, reconocen la ‘participación’ de las comunidades y los movimientos sociales, como ejercicio que enriquece y fortalece los procesos de transformación de los conflictos. Entonces, es posible establecer una relación entre la JT en Colombia y la perspectiva “desde abajo”, en la medida en que plantea la participación de diferentes actores estatales y no estatales, sectores sociales y colectivos, en la búsqueda de la verdad, la justicia y la reparación.

Cumplir con el Deber de Memoria del Estado en Colombia significa entonces, que todos los sectores de la sociedad, que están por fuera del campo judicial, trabajarán en la reconstrucción de memoria.

Según la ya mencionada Ley 1448 de 2011, el camino hacia la paz también tiene que ver con un trabajo social y colectivo en el que se da oportunidad a las voces diversas privilegiando la voz de las víctimas. Este es uno de los motivos por el que se ha manifestado que “la tarea de construir la paz en Colombia debe realizarse a través de la Cultura. “La sociedad es la que tiene que construir la paz” dice Lucía González ex directora del Museo Casa de la Memoria (Panorama cultural, 2015, s.p). En este trabajo, el sector cultural cumple un rol fundamental que actualmente está en manos de los Lugares de

Memoria. Esto justifica por qué en La Cumbre mundial de Arte y Cultura para la Paz, llevada a cabo en la ciudad de Bogotá en el año 2015, esta postura se manifiesta formalmente, al poner en el centro del debate el rol estratégico de la cultura y la actividad de los gestores culturales en la construcción de una cultura democrática y de paz. Por eso, los Lugares de Memoria resultan imprescindibles en este cometido.

Siguiendo a Guglielmucci (2018) los “lugares”, “espacios” o “sitios” de memoria en Latinoamérica y el Caribe, tienen como referente las experiencias pioneras creadas en los países del Cono Sur como es el caso de Chile y Argentina. Sin embargo, la experiencia colombiana resulta considerablemente distinta en virtud de que los procesos presentan características particulares dependiendo de la región. Una de las particularidades del caso colombiano es que los Lugares de Memoria se articulan en una red reconocida como pocas en el mundo³⁰, que funciona como colectivo tanto nacional como internacionalmente. La red está integrada por 28 sitios que adelantan procesos sociales y pedagógicos en torno a la memoria histórica del conflicto armado (Guglielmucci, 2018) que, articulados en red, unen esfuerzos y trabajan por objetivos comunes.

Otra característica es que, a diferencia de las iniciativas que integran la red con otras en otros países —con excepción de Guatemala—, los Lugares de Memoria en Colombia “intentan reconstruir las causas y los impactos del conflicto en regiones donde hay presencia de actores armados” (Guglielmucci, 2018). En Colombia el conflicto armado no ha terminado, pues a pesar de haberse firmado el Acuerdo de Paz con las FARC, una de las guerrillas más antiguas, el conflicto aún sigue vigente; paramilitares, otros grupos guerrilleros y las Gaoml, aún hacen presencia en los territorios donde estos espacios están en marcha.

Debido a que los Lugares de Memoria hacen contribuciones a la verdad³¹, existe un riesgo latente cuando se construye memoria en medio del conflicto, en virtud de que

³⁰Guglielmucci (2018) señala que Gabriela Porras, integrante de Memoria Abierta, entidad coordinadora de la Red de Sitios Latinoamericanos y Caribeños (RESLAC), reconoce a la Red Colombiana de Lugares por la Memoria RCLM, como un caso positivamente singular. La RCLM, a diferencia de otras, participa como colectivo en la RESLAC y como una red propia a nivel nacional

³¹ El 2 de junio de 2016 se llevó cabo la Audiencia Pública en el Congreso de la República para analizar “El deber de memoria del Estado y el derecho de memoria de los pueblos”. Paralelamente, a finales de 2016, la RCLM se integró a la Mesa por la Verdad, en la que participan 150 organizaciones sociales. La Mesa acogió su propuesta respecto a la reforma a la Ley de Víctimas y su solicitud de inclusión de los Lugares de Memoria en la Comisión de Esclarecimiento de la Verdad (CEV).

algunos de los gestores de la red afirman que los lugares no se limitan solo a lo referente al conflicto armado, porque existe peligro de muerte³² cuando se denuncian los hechos.

Para la Red Colombiana de Lugares de Memorias (RCLM), estos sitios se definen como: Espacios para dar a conocer y reconocer los crímenes cometidos en los territorios y las actividades de resistencia y de construcción de paz por parte de las comunidades locales; y como vehículos de memoria para contribuir a parar la guerra y edificar garantías de no repetición. (Gugliemucci, 2018, p. 16).

Pero también son reconocidos como lugares de “convivencia” ya que “se construyen en medio del conflicto y han permitido abrir espacios de participación, de reivindicación de derechos y de paz” (Soraya Bayuelo³³ citada por Moreno, 2016 en Gugliemucci, 2018, p. 16).

A partir de estas citas, Gugliemucci (2018) pone en evidencia que los Lugares de Memoria son tanto espacios para difundir hechos asociados al conflicto armado, como espacios para la resistencia y vehículos para la memoria, que, dada la vigencia del conflicto, también pueden considerarse lugares de “convivencia”, es decir, lugares de encuentro e interacción en donde las comunidades construyen paz en presencia del conflicto.

Es así como de las 28 iniciativas³⁴ que integran la RCLM, 6 son museos comprometidos con el trabajo de memoria y con el Deber de Memoria del Estado; ambos trabajos constituyen los mecanismos extrajudiciales de la justicia transicional en Colombia. De estos

³² “Nos resistimos a hablar solo de la historia del conflicto, es también la de los pueblos. Por ejemplo, en el Museo de Tumaco la primera sala es sobre las raíces de la cultura afro: cómo llegaron, cuáles son sus instrumentos, sus ritos religiosos. La segunda sala sí está dedicada al conflicto. Lo difícil es que en Tumaco estamos haciendo memoria en medio del conflicto y ahí la memoria tiene que ser muy prudente. Porque no se puede hablar de los victimarios pues todavía están por la calle” (Verdad Abierta, 2016, citado en Gugliemucci, 2018, p. 16).

Quizá en Bogotá se puede hacer otro discurso, pero en regiones es mucho más delicado. Con las historias de las víctimas ponemos a pensar a la gente cuál ha sido la magnitud del conflicto. El otro día llegó un grupo de militares y al entrar a la sala de las víctimas dijeron ‘aquí seguro hay muchos guerrilleros’. Les dimos una charla diciendo que seguramente, pero también militares y civiles. Cuando terminaron, expresaron ‘¡Uh!

Qué hijueputa este conflicto, ¿no? Tiene que parar’. Además, aquí se cuentan las resistencias, qué ha hecho la gente por la paz. Son lugares de diálogo pues en muchos casos son el único sitio con un auditorio gratuito, y pues si el conflicto nos ha dividido, estos son lugares para tejer confianzas” (Verdad Abierta, 2016, citado en Gugliemucci, 2018, p. 16).

³³ “Periodista y líder comunitaria, fundadora y directora del colectivo de Comunicación de los Montes de María” (Gugliemucci, 2018, p. 16)

³⁴ Museo Comunitario de San Jacinto (Departamento de Bolívar). Museo Itinerante de la Memoria y la Identidad de los Montes de María (Departamento Bolívar). Museo Casa de la Memoria (Medellín, Departamento de Antioquia). Museo de la Memoria Histórica “Tras las huellas de El Placer” (Valle del Guamuez Departamento de Putumayo). Museo Caquetá (Florencia, Departamento de Caquetá). Museo Nacional de la Memoria (MNM) (Gugliemucci, 2018, p.p 6 y 7).

6 museos solo uno es mantenido por el Estado y otro por una alcaldía. Este último corresponde al caso del Museo Casa de la Memoria de Medellín, escogido como caso de estudio de esta investigación.

2.1.4 El Museo Casa de la Memoria de Medellín (MCM)

El Museo Casa de la Memoria (MCM) nació durante el gobierno de Sergio Fajardo 2004-2007 cuando se determinó que las víctimas buscaban el Derecho a la Memoria; exactamente, fue creado en 2006 a partir de una iniciativa del Programa de Atención de Víctimas de la Alcaldía de Medellín³⁵ desde la que se buscó contribuir como un ejercicio de la memoria a la superación del conflicto armado y a las múltiples violencias en Medellín, involucrando su trabajo a los escenarios de diálogo que desde entonces se caracterizaron — o tenían la intención— por ser abiertos y plurales, críticos y reflexivos (Museo Casa de la Memoria, 2016).

En el Plan de Desarrollo 2008-2011, durante el gobierno de Alonso Salazar, la Administración Municipal propuso la construcción de un espacio: *La sala de la memoria*, el Programa de Atención a Víctimas del Conflicto y la Empresa de Desarrollo Urbano (EDU). Se agregó la propuesta al plan urbano integral (PUI) de varias comunas de la zona centro oriental de Medellín y un año después, se inició el diseño y la construcción del Centro de Documentación del Museo, en la Unidad Permanente de Justicia, con material donado por la Corporación Región y el Instituto Popular de Capacitación (IPC). La Agencia Española de Cooperación Internacional (AECID) se sumó aportando fondos económicos al proyecto.

Según El Plan Estratégico del MCM (2016), en el 2011 se comenzó la construcción, en 2012 se entregó y en el 2013, se inauguró durante la alcaldía de Aníbal Gaviria Correa (Pareja, 2015). En *el Proyecto de Acuerdo Plan de desarrollo “Medellín, un lugar para la vida” 2012 – 2015 de Aníbal Gaviria Correa* se lee “se impulsará el fortalecimiento de los centros para la memoria como los archivos, los museos y los centros de documentación, entre otros” (Alcaldía de Medellín, 2016, p. 55)

³⁵ El Plan estratégico 2016 – 2019 describe que del Acuerdo Municipal No.045 de 2006, surgió el Programa de Atención a Víctimas del Conflicto Armado de la Alcaldía de Medellín, cuando el Área de Memoria Histórica realizó diferentes acciones dirigidas a la reconstrucción de la memoria del conflicto en Medellín, entre esas las que se incluían en la línea de acción “hacia el museo de la memoria en Medellín”.

Por su parte, Lucía González, la exdirectora del MCM se refirió al momento en que recibió el proyecto antes de su inauguración, como un trabajo adelantado que:

Ya traía un gran acumulado de trabajo hecho por las organizaciones de víctimas, acompañado del que fue hace ya diez años el Programa de atención a víctimas (...). Cuando llegué, estaba un edificio a punto de terminar una dotación, tanto de salas expositivas como de amueblamiento y equipos, apenas en sus inicios, y hoy es una verdadera institución (Tamayo Ortiz, 2015, p. 40)

Dos años después, en el 2013, se determinó que pocas personas relacionadas directamente con el conflicto lo estaban visitando, de manera que se hizo un nuevo evento de presentación a la ciudad el 29 de abril de 2015, según relata la redactora Deicy Johana Pareja en un artículo para el diario El Espectador (Pareja, 2015). La fecha coincidió con la presentación del Museo como un establecimiento público.

2.1.4.1 Aspectos jurídicos

El Museo Casa de La Memoria responde a la Ley 1448 de 2011 Ley de Víctimas y Restitución de Tierras, que consolida el traslado de la memoria del campo ético al jurídico. En esta Ley, específicamente en el capítulo IX, se hace explícito

El derecho y el deber a la memoria relativo a las medidas de satisfacción que tienen como objetivo la reparación simbólica de las víctimas y como aporte a conocer la verdad, la cual se garantiza a través los artículos del 141 al 148 (Museo Casa de la Memoria, 2016, p. 15).

Los aspectos jurídicos del Museo Casa de la Memoria dependen de la categoría: entidad pública con autonomía administrativa y presupuestal. Dentro de esta categoría, el museo existe desde el 29 de abril del 2015 lo cual le abrió el camino para que toda la sociedad pudiera integrarse no sólo en sus servicios, sino en proyectos, inversiones y actividades (Concejo de Medellín, 2015).

Este reconocimiento fue hecho por el Concejo Municipal y la Alcaldía de Medellín debido a la labor que se había llevado a cabo, buscando que la autonomía administrativa le diera al museo más responsabilidad, oportunidad e impulso. Además, dio pie a la promoción de alianzas estratégicas para recibir apoyo e inversiones de instituciones

privadas, nacionales e internacionales, sin perder los recursos financiados por el Gobierno, tal como lo aseguraba su exdirectora Lucía González Duque en una entrevista para el Diario El Mundo (Tamayo, 2015).

A raíz del acuerdo Municipal y la constitución del MCM como establecimiento público, se hizo necesaria la creación de “un modelo de gestión administrativa que se adapte a las particularidades de este y que posibilite el cumplimiento de los objetivos misionales de manera eficiente, oportuna y acorde con las necesidades de su contexto social” (Museo Casa de la Memoria, 2016, p. 16) Por esta razón, se realizó el Plan Estratégico 2016-2019 que reúne un diagnóstico y pronóstico (analizando contexto, desempeño institucional y ambiente operativo) y un planteamiento estratégico que contiene información sobre el reconocimiento de la misión y la visión del MCM, la declaración de la política de gestión, el establecimiento de los objetivos estratégicos y del Sistema Integrado de Gestión (SIG), la determinación de la cadena de valor, el alineamiento de procesos a objetivos estratégicos y la determinación del sistema integrado de medición por objetivos (Museo Casa de la Memoria, 2016).

El Museo Casa de la Memoria cumple entonces un deber social y político con el Estado, puesto que procura el Deber de Memoria del Estado al:

Propiciar las garantías y condiciones necesarias para que la sociedad, a través de sus diferentes expresiones tales como víctimas, academia, centros de pensamiento, organizaciones sociales, organizaciones de víctimas y de derechos humanos, así como los organismos del Estado que cuenten con competencia, autonomía y recursos, puedan avanzar en ejercicios de reconstrucción de memoria como aporte a la realización del derecho a la verdad del que son titulares las víctimas y la sociedad en su conjunto. (MCM, s.f, p.78).

En el párrafo del mismo artículo, se establece que

En ningún caso las instituciones del Estado podrán impulsar o promover ejercicios orientados a la construcción de una historia o verdad oficial que niegue, vulnere o restrinja los principios constitucionales de pluralidad, participación y solidaridad y los

derechos de libertad de expresión y pensamiento³⁶ (Museo Casa de la Memoria, 2016, p. 16).

2.1.4.2 Gestión interna

El MCM asume tres conceptos: el museo, la casa y la memoria, siendo éste último el eje central. El reto del museo es construir memoria en medio del conflicto pues aún no termina del todo. Como lo aseguró su exdirectora Lucía González, la memoria se construye, “la memoria es mirar el pasado para construir el futuro. Es necesario contar nuestra historia antes de que lleguen los historiadores. Esta historia no tiene que ser la de los académicos. Tenemos que apropiarnos de ella” (Redacción Panorama cultural, 2015).

La razón de existencia de este Museo está descrita en su página web oficial en la que se muestra como “una ventana a la comunidad” desde la que se hacen aportes para reconocer el lugar de cada individuo de la sociedad. Se define como un espacio para la memoria en tanto que permite construir colectivamente a través de expresiones desde lenguajes múltiples. En este sentido, el Museo:

Nombra lo sucedido, reconoce lo ocurrido y aporta en el esclarecimiento de la verdad. Aporta en el proceso del perdón y la sanación y la liberación. Albergar memorias permite resignificar la vida, movilizar experiencias, abrir horizontes y enaltecer personas y comunidades en resistencia. La memoria amplifica la voz de las víctimas, preserva el patrimonio y propende por la memoria histórica (Museo Casa de la Memoria de Medellín, 2015a)

El Museo expresa también que la memoria asociada al conflicto armado “necesitaba un lugar que la contuviera, construyera, explique, interprete, difunda”, por eso fue construido. Según la Institución, no sólo hacía falta un Museo, sino una Casa Museo que, como se explica en el video “¿Qué es el Museo Casa de la Memoria?”: es una casa, un hogar, un lugar en donde resida la memoria que se construya permanentemente y dialoguen saberes. El MCM se define pues, como una casa en donde se acogen todos los miembros de la sociedad para propiciar espacios en los que se pueda representar y narrar hechos relacionados con el conflicto. En esta casa se ve el conflicto armado en representaciones que lo explican e invitan a los asistentes a la reflexión, al recuerdo, a la contextualización, a

³⁶ Artículo 143 de la ley No. 1448 de 2011 “Víctimas y Restitución de Tierras”.

la interpretación, al reconocimiento, al dialogo y por ende, a la educación y conocimiento (MCM, 2015).

2.1.4.3 Misión

En la historia del museo la misión ha sido redefinida de acuerdo con los cambios jurídicos; no ha sido descrita exactamente igual por sus, hasta ahora, dos administraciones³⁷ aun cuando guarden entre sí algunas similitudes.

Antes de haberse constituido como institución pública, el museo desarrolló una declaración de misión que ha sido redefinida, por lo tanto, actualmente ausente está en la página web. La misión descrita hoy en dicha página es la misma que señala el Acuerdo 05 del 2015, por medio del cual se creó como institución pública. Resulta pertinente citar las dos declaraciones porque este trabajo de investigación comenzó en el año 2015, periodo en el cual se desarrollaron proyectos orientados por la declaración de misión establecida anteriormente, sin embargo, uno de ellos, fue un proyecto compartido en su planificación y desarrollo, por las dos administraciones.

La misión que actualmente describe la página web y que coincide con la del Acuerdo Municipal mencionado es:

El MCM es un proyecto político, pedagógico y social, incluyente y representativo, que contribuye a la transformación de las lógicas de la guerra hacia practicas más civilizadas, a través de la realización de procesos de construcción y circulación de las memorias del conflicto armado, la construcción de expresiones culturales y la realización de conmemoraciones; el diseño de pedagogías para la transformación cultural y social, la implementación de estrategias de incidencia política y movilización social, frente a los derechos humanos y las garantías de no repetición y la definición e implementación de procesos de gestión del conocimiento orientados a la circulación y democratización del mismo (Consejo de Medellín, 2015)³⁸.

³⁷ El MCM ha tenido hasta el momento (año 2018) dos administraciones. Cada una de estas pertenecientes a gobiernos municipales distintos.

³⁸ Esta declaración no menciona una última aclaración que sí está en el acuerdo: “Para el cumplimiento del deber de memoria, administrará los bienes muebles e inmuebles propiedad del Municipio de Medellín destinados para tal fin” (Concejo de Medellín, 2015).

La misión vigente la mayor parte de la administración en la cual Lucía González fue directora es la siguiente:

Contribuir desde el ejercicio de la memoria desde escenarios de diálogos abiertos y plurales, críticos y reflexivos, a la comprensión y superación del conflicto armado y las diversas violencias de Medellín, Antioquia y del País; a hacer de la construcción de relatos sobre el conflicto armado y las respuestas de resistencia, espacios de reparación simbólica que contribuyan al restablecimiento de la dignidad de la población afectada, de su existencia y su re-existencia, y a elevar el nivel de conciencia de toda la población sobre la necesidad de restituir las dinámicas de convivencia de territorios, a fin de contribuir a la transformación social, cultural y política de la sociedad, hacia una que tramite pacíficamente sus conflictos y respete y valore la vida (Museo Casa de la Memoria de Medellín, 2015b).

2.1.5 Procesos y proyectos: las exposiciones como vehículo de activación, producción y circulación de memorias

En la página oficial del Museo y en su plan estratégico 2016-2019 se describen los lineamientos de los procesos que actualmente se llevan a cabo: Construcción y circulación de contenidos y Visibilización y transferencias de memorias y lazo social y alianzas.

Construcción y circulación de contenidos se refiere al proceso por el cual se realiza y recogen participativamente el archivo de memorias del MCM y su difusión. De esta tarea se encargan los investigadores y el Centro de Recursos para la Activación de la Memoria (CRAM). Este Centro se encarga no solo de la investigación, sino también de la elaboración de guiones museológicos y museográficos, la gestión del conocimiento, la circulación de contenidos a través del Centro de Documentación y el Archivo de Derechos Humanos y el liderazgo y participación en eventos académicos y de ciudad (Museo Casa de la Memoria, 2016).

Visibilización y transferencias de memorias se refiere al proceso mediante el cual se generan metodologías pedagógicas y experiencias museográficas que posibiliten una aproximación y comprensión del conflicto desde la enunciación y la elaboración simbólica de las memorias,

los diálogos intersubjetivos y el reconocimiento del otro y su alteridad, la sensibilización al dolor ajeno y a las necesidades de los demás; todo ello interpelando y movilizándolo el agenciamiento del sujeto y el fortalecimiento de las comunidades hacia la construcción de la paz (MCM, 2016).

Por su parte, el *Proyecto Lazo Social y alianzas* se enfoca en la participación ciudadana en “espacios sociales y culturales” (MCM, 2016) que traten los temas de interés. Para lograr esos espacios deben establecerse previamente, redes con otros miembros de la sociedad nacional e internacional.

Las exposiciones del Museo, transversalizan las demás líneas de trabajo y proyectos³⁹. El Museo apuesta por las metodologías pedagógicas para la comprensión y no repetición del conflicto armado y estas a su vez, se conectan con metodologías expositivas y museográficas. Es decir que los proyectos de investigación, documentación, producción y activación, convergen en las exposiciones que permiten circularlas.

2.1.6 Exposiciones participativas

El Museo cuenta con una exposición de larga duración, pero cada año, tienen lugar varias exposiciones temporales. Muchas de ellas se caracterizan por haber contado con la participación de víctimas y colectivos de víctimas y excombatientes, asociaciones y organizaciones sociales, entre otras, lo cual garantiza no solo la participación de diversos sectores sociales, sino que se prioriza la voz de las víctimas. Por todas estas razones se eligieron cuatro exposiciones temporales para el trabajo de campo de esta investigación: *Des-Apariciones: te recuerdo te presiento; La vida que se teje; + QUE DOS para reconciliarnos; y, La niñez entre el conflicto y la esperanza*. Todas a su vez, responden a un *ejercicio de participación* de las comunidades ya sea de víctimas, de excombatientes o de estudiantes de colegio.

³⁹ Es de hacer notar que como cada administración establece proyectos estos no siempre se repiten. Así, los principales proyectos desarrollados en el 2016 al 100%, según el Plan Estratégico 2016 – 2019, se enfocaban en dar a conocer la voz de Medellín en la construcción de la paz en el territorio, para lo que se diseñó el programa “Memorias para la construcción de paz”. De este programa se desprendían: Proyecto Construcción participativa de memorias territoriales; Proyecto pedagogía de las memorias para la construcción de paz; Proyecto ciudadanía activa para el post acuerdo – gestores (as) de paz y el Proyecto fortalecimiento institucional del Museo Casa de la Memoria. Además se hicieron seis exposiciones que contaron en total con 17.315 visitantes, una cartilla, un banco de entrevistas, dos jornadas de socialización, una planta léxica, una beca “Narrativas del desplazamiento”, cuatro exposiciones en alianzas, cuatro exposiciones de continuidad, cuatro conversatorios, una convocatoria pública de estímulos, seis espacios de ciudad, procesos pedagógicos con 895 participantes, trabajo con cincuenta organizaciones sociales; durante este período se recibieron más de 280 invitados nacionales e internacionales y otros.

Asimismo, dado que el MCM es una institución pública de orden municipal, la participación en los procesos expositivos del MCM debería responder, en varios aspectos, a una serie de demandas provenientes del contexto internacional, nacional y regional —no solo desde la museología, sino desde el ámbito general de la cultura—. El MCM está orientando entonces, por los instrumentos de planificación de cultura nacionales y municipales.

Tras la revisión de la literatura, se constata que el MCM planea e implementa prácticas de participación en sus proyectos —expositivos— y con ello, se inserta en las lógicas externas y del entorno que, desde los instrumentos de planificación, destacan al ejercicio participativo como un eje central en la gestión cultural contemporánea.

La referencia teórica usada para presentar, en principio, las directrices que orientan al MCM, son los “niveles de interacción” planteados por (DeCarli, 2004a) en su libro *Un museo sostenible*. La autora plantea tres niveles de interacción en los que opera la gestión museológica de un museo y que sin duda, afectan cada una de sus funciones —en este caso la exposición—. Con base en la teoría de la planificación estratégica, la autora propone que para que la gestión museológica —relacionada con la participación comunitaria— sea sostenible, los museos deben prestar atención a las demandas de cada uno de los niveles de interacción: en el exterior, en el entorno y en el interior⁴⁰.

Por esto, y con base en sus planteamientos, se identifican aquellas demandas que —directa o indirectamente— estarían influenciando la planificación y el desarrollo de las prácticas participativas (y sus características), implementadas en los procesos de exposición del MCM.

Los procesos de participación del MCM son centrales en los proyectos del museo porque esta, en tanto que ejercicio, ha sido definida desde dichos instrumentos como uno de los ejes metodológicos fundamentales y porque, en el campo de los trabajos de

⁴⁰ **En el exterior:** la gestión museológica está al servicio de las demandas externas. Es durante la planificación cuando se tienen en cuenta las políticas y demandas a nivel nacional e internacional que inciden directamente en la producción de una exposición.

En el entorno: la gestión museológica al servicio de la comunidad. En este nivel (también de planificación) es cuando debe tenerse en cuenta la vinculación de la comunidad a través de la elaboración de un plan rector, de un plan estratégico, de un cronograma, de la recepción de propuestas de la comunidad y de la conformación de equipos de trabajo.

En el Interior: gestión museológica al servicio del proceso de desarrollo de la exposición. En este nivel se implementan los recursos y propuestas de la etapa de planificación y se desarrolla la exposición.

memoria, el que se hace de la mano de las comunidades y de los actores del conflicto armado es imprescindible; no obstante, hay que destacar que no siguen una orientación concreta desde los instrumentos de planificación cultural de los niveles de interacción, que son más amplios (exterior y entorno). A esto es preciso añadir que es lógico que no sea así, porque ese trabajo es menester de una política y una ley de museos, que, desafortunadamente, están en proceso de desarrollo en Colombia.

Al respecto, es importante insistir en la relevancia de estos niveles para el ejercicio de la participación en cuanto que ejes metodológicos centrales en el trabajo de la memoria:

2.1.6.1 Exterior

De afuera hacia adentro —tomando como núcleo la exposición— el contexto museológico internacional (como se describe en el marco teórico), demanda el estudio e implementación de prácticas participativas para descentralizar la autoridad de los profesionales de los museos hacia las comunidades. Esto supone que el MCM⁴¹, está orientado por las prácticas museológicas contemporáneas que consideran la participación como ejercicio fundamental del quehacer museológico y que marcan un camino de acción a cualquier institución museológica contemporánea.

Concretamente, a los museos de memoria se les demanda su participación en las luchas por la memoria, desde las cuales es necesario legitimar las memorias no oficiales, a través de procesos colectivos en torno a la reivindicación de la verdad, la justicia y la reparación, que tienen como base la ‘participación’ de las comunidades.

Al respecto, el Comité Internacional de los Museos Conmemorativos de las víctimas de crímenes públicos (International Committee of Memorial Museums in Remembrance of The Victims of Public Crimes (ICMEMO) tiene como objetivo “Mantener el deber de memoria y promover la colaboración cultural dándole más importancia a la enseñanza y poniendo los conocimientos al servicio de la paz, lo que también es una de las prioridades de la UNESCO.” (ICOM, n.d.).

⁴¹ Aunque explícitamente no haya sido expresado por las personas entrevistadas, ni por los documentos que se consultaron (excepto el manual de mediación que menciona seguir los planteamientos de la nueva museología)

En cuando al contexto nacional (desde el ámbito cultural), en sintonía con el internacional, este considera relevante y necesario el ejercicio de la participación y los trabajos de memoria en los proyectos culturales del país.

Se puede mencionar por ejemplo *El Plan Nacional de Cultura 2001 – 2010* que, desde un marco general, convoca a la participación a las diferentes propuestas culturales del país, con el objetivo de alimentar un proyecto plural y democrático caracterizado por la construcción colectiva. Aunque centrado en la inclusión desde la perspectiva de la diversidad cultural, el *Plan* considera necesaria la participación de los diferentes ámbitos, contextos, grupos, individuos, movimientos e instituciones en los espacios públicos y en los de decisión haciendo un fuerte énfasis en la “política del sujeto referida al reconocimiento del sujeto como agente social y político que tiene voz en los discursos que construyen nación”; para ello dicho *Plan*, propone que debe aspirarse al empoderamiento del sujeto mismo para que pueda participar desde sus necesidades y demandas sin intermediarios y así lograr “que los discursos que se vayan generando sean plurales y polifónicos” (Consulta ciudadana, Consejo nacional de cultura, & Ministerio de cultura, 2001, p. 29).

Asimismo, busca la construcción de lo político a partir de lo cultural, “en cuanto espacio simbólico de construcción de proyectos colectivos, así como de identidad de los sujetos, como base para la convivencia”. (p. 30). Por esto, uno de sus principios establece la creación de un proyecto colectivo de nación que se pueda ir construyendo permanentemente desde lo cultural (p. 34), a partir de planes y proyectos culturales donde el diálogo, la discusión y la concertación sean ejes centrales para que no se implante una única visión del mundo, sino que refleje los intereses de los diversos grupos sociales (p. 37).

En el terreno de los trabajos de la memoria el *Plan*, desde uno de sus ejes “Creación y Memoria”, reconoce las implicaciones políticas que tiene el poner a dialogar a las memorias considerando que allí se define lo que merece o no ser recordado y olvidado. Paralelamente, acepta la relevancia de las memorias colectivas construidas por diferentes actores sociales, así como la inequidad y exclusión que muchas veces caracteriza a los diálogos sobre la memoria, al dejar por fuera muchas voces en la construcción de narrativas históricas del país y sus diferentes regiones y localidades.

Así, el *Plan* al reconocer que se han impuesto memorias hegemónicas que exaltan determinadas visiones y perspectivas del pasado, dejando por fuera otras muchas, propone

una construcción colectiva del país, por medio de un dialogo democrático que tenga en cuenta las diversas memorias (p. 46).

Específicamente, se reconoce que dichas memorias colectivas relacionadas con el conflicto y la exclusión política en el país, son herramientas poderosas para restaurar los tejidos sociales al lado de las historias académicas, las tradiciones orales, el patrimonio y los vestigios arqueológicos (pp. 47 y 48). En el diagnóstico, en el ámbito de la memoria, el *Plan* expresa que las memorias subalternas han estado desplazadas por las hegemónicas en los hechos históricos que han conformado los relatos de nación y sus regiones y localidades (p. 49).

Por otro lado, también desde el contexto nacional, el MCM responde a la Ley 1448 de 2011 (Ley de Víctimas y Restitución de Tierras, aspecto que no se desarrollará en este punto por haberse considerado anteriormente) que, en resumen, hace un llamado a las instituciones culturales a garantizar el “Deber de Memoria del Estado”, en tanto que el trabajo de memoria no está limitado al campo jurídico.

2.1.6.2 Entorno

Como es lógico, el desarrollo de las ‘exposiciones’ del MCM no tiene una mención directa desde los planes de ordenamiento territorial, los planes de desarrollo y los planes culturales del municipio y el departamento, porque estos instrumentos son orientadores en términos generales o llamados directos a las instituciones o colectivos; esa labor correspondería a una ley y a una política nacional o departamental de museos⁴². A pesar de ello, los lineamientos generales de actuación en el ámbito general de la cultura —trazados en los principios, las políticas, los objetivos y las estrategias de dichos planes— orientan la actividad de cualquier institución museal especialmente, si es de carácter público como es el caso presente.

Al respecto, el MCM explicita claramente en su último plan estratégico, la voluntad de articular su actividad a las políticas públicas y a los planes de desarrollo y da por hecho que participa directamente en el Plan de Desarrollo del Municipio de Medellín. *El Plan Departamental de Cultura de Antioquia 2006-2020 y el Plan de Desarrollo Cultural de Medellín 2011-*

⁴² Es importante señalar que se están adelantando las tareas para la construcción de una ley de museos y legislación de los museos de memoria en Colombia. Sobre la política nacional de museos, hay que señalar que está en un proceso ya muy avanzado del cual se tienen algunos borradores. En la esfera municipal, existe la Mesa de Museos de Medellín y desde el 2015 se estableció la política pública de museos de la ciudad.

2020, son en este caso, los instrumentos orientadores para las instituciones culturales de Medellín. Ambos instrumentos se articulan con algunos de los planes y leyes del nivel de interacción exterior y, particularmente el plan de Desarrollo Cultural de Medellín se articula con el *Plan de Ordenamiento Territorial de Medellín —POT—* (Alcaldía de Medellín, n.d.) y el *Plan de Desarrollo de Medellín 2008-2011*, entre otros.

Así bien, en el entorno y en el exterior, cada Plan tiene como marco de referencia otros planes que abarcan una esfera más amplia, razón por la cual son evidentes algunos ejes centrales compartidos por varios de los instrumentos. Por ejemplo, como se expresa claramente en el *Plan Departamental de Cultura de Antioquia*, los campos de la política propuestos por el Plan Nacional de Cultura 2001-2010, “Participación, Creación y memoria y diálogo cultural”, orientan la política nacional en materia cultural, pero también son vigentes para la región de Antioquia (p. 23) que es donde se localiza el MCM.

El ejercicio de la ‘participación’ es, en estos planes, un concepto central y recurrente pues es considerado como el fundamento de la democracia y la democratización cultural; en este sentido, se convierte en un apoyo que contribuye al desarrollo del departamento. En el Plan Departamental, por ejemplo, la participación se relaciona con una metodología que consulte los intereses de los diferentes sectores y agentes culturales con el objetivo de recoger los intereses colectivos (p.23). Por su parte, el Plan de Desarrollo Cultural de Medellín 2011-2020, destaca la cultura como fundamento del desarrollo y sitúa la participación social como un elemento clave para la superación de los problemas ligados al mismo (p. 15); si existe participación y democratización cultural habrá democracia cultural y con esta un mejoramiento de la calidad de vida, por lo tanto, la cultura ocupa un rol central (p. 16).

Asimismo, es importante mencionar que el Plan Cultural Municipal, no reduce la democratización de la cultura a la ampliación del consumo cultural, lo que busca es ampliar las formas de participación y acceso a la cultura con base en la equidad y la inclusión evitando la desigualdad (p. 22), pero tampoco va más allá sobre el término participación. Propone también tratar los procesos de gestión cultural abordando lo que llaman “el ciclo de la participación real en su totalidad, es decir desde la información hasta la toma cualificada de decisiones” (p. 58).

Respecto a *la memoria*, el Plan Departamental la destaca como uno de los pilares de la cultura y, aunque en el documento este campo está relacionado (en su mayoría), con la memoria asociada al patrimonio cultural material e inmaterial, también hace referencia a la protección de las memorias amenazadas por el desplazamiento, la violencia y la exclusión social, a partir de la inclusión de las comunidades en esta situación, en las dinámicas de memoria del municipio. Se expresa el objetivo de promover acciones culturales que den solución política al conflicto armado, a través de la participación de la sociedad civil con miras a lograr la paz y la reconciliación (p. 18).

Así por ejemplo, una de las formas de participación que establece, consiste en implementar iniciativas que incorporen socialmente a personas en proceso de reintegración a la sociedad, a partir del fomento de la creación cultural y la recreación de sus memorias. Como política, esto corresponde a “incorporar la cultura en los procesos de reinserción y rehabilitación social de las personas vinculadas al conflicto armado en cualquiera de sus formas” (p. 54).

El *Plan Cultural Municipal* por su parte, plantea el componente de “memoria cultural” dentro de uno de sus lineamientos y tiene el objetivo de “promover el conocimiento y valoración de las memorias colectivas como fundamento para la construcción de relatos y visiones compartidas de la ciudad que contribuyan al fortalecimiento de las identidades y las diversidades culturales que tienen presencia en Medellín” (p. 54).

El plan estratégico 2016-2019 del MCM⁴³, que es uno de los instrumentos de orientación del Museo, a largo plazo, expresa claramente que participa del *Plan de Desarrollo del Municipio de Medellín* y cómo lo hace: en el programa “Memoria para la construcción de paz” (2.3.3)⁴⁴ con proyectos como “Construcción participativa de memorias territoriales (2.3.3.1); Pedagogía de las memorias para la construcción de la paz (2.3.3.2); Ciudadanía activa para el post-acuerdo –Gestores (as) de paz (2.3.3.3) y “Fortalecimiento Institucional del Museo Casa de la Memoria” (2.3.3.4).

Estos proyectos “constituyen el marco del quehacer misional del MCM” (p. 45). La institución está regida además, por un marco conceptual del año 2014 donde se establecen

⁴³ Este plan tiene vigencia desde el año 2016 al 2019 (desarrollado en el cambio de administración), por lo tanto, habría orientado únicamente los procesos expositivos realizados a partir de esa fecha. Antes no se registra un plan estratégico.

⁴⁴ Los números entre paréntesis corresponden a los puntos del documento “Plan estratégico”.

“los principios éticos de la acción, los principios metodológicos y los enfoques para abordar la gestión del MCM, además de la Misión y Visión definida por acuerdo del Consejo Municipal 05 de 2015” (Museo Casa de la Memoria, 2016).

A este respecto, es importante señalar que desde su creación se reconocen al museo dos misiones y es necesario señalarlas porque los procesos expositivos estudiados en esta investigación abarcaron periodos en los que la misión no era la misma.

– *Misión Actual:*

El MCM es un proyecto político, pedagógico y social incluyente y representativo, que contribuye a la transformación de las lógicas de la guerra hacia prácticas más civilizadas, a través de la realización de procesos de construcción y circulación de las memorias del conflicto armado, la construcción de expresiones culturales y la realización de conmemoraciones; el diseño de pedagogías para la transformación cultural y social, la implementación de estrategias de incidencia política y movilización social, frente a los derechos humanos y las garantías de no repetición; y la definición e implementación de procesos de gestión del conocimiento orientados a la circulación y democratización del mismo (Museo Casa de la Memoria de Medellín, n.d. consultada en el 2018)

– *Misión Anterior:*

Contribuir desde el ejercicio de la memoria en escenarios de dialogo abiertos y plurales, críticos y reflexivos, a la comprensión y superación del conflicto armado y las diversas violencias de Medellín, Antioquia y del país; hacer la construcción de relatos sobre el conflicto armado y las respuestas de la resistencia, espacios de reparación simbólica que contribuyan al restablecimiento de la dignidad de la población afectada y de su existencia y re-existencia, y elevar el nivel de conciencia de toda la población sobre la necesidad de restituir las dinámicas de convivencia en los territorios, a fin de contribuir a la transformación social, cultural y política de la sociedad, hacia una que tramite pacíficamente sus conflictos, y respete y valore la vida.

Descrita a grandes rasgos la situación de conflicto que ha atravesado —y sigue atravesando— la sociedad colombiana, se pone en evidencia la demanda que, desde el

gobierno, se hace al sector museal para que trabaje en la superación del conflicto y la atención a las víctimas del conflicto armado. La relevante función que cumplen los museos en los proyectos de transición política del país se materializa a través de los mecanismos de justicia transicional extrajudiciales, donde los museos de memoria tienen cabida y trabajan para garantizar el Deber de Memoria del Estado. Los museos, como el Museo Casa de la Memoria de Medellín, crean, diseñan e implementan proyectos de reconstrucción de memoria a través, por ejemplo, de sus exposiciones, donde la participación es un ejercicio central a través del cual dicen dar voz las víctimas y a otras comunidades.

2.1.7 Mediación

Hay un elemento para considerar en el MCM, que si bien no se menciona en su estructura administrativa u organigrama general, forma parte fundamental del equipo de trabajo y es el papel del mediador⁴⁵. Teniendo en cuenta que este museo, al ser una institución que trabaja con la memoria sobre el conflicto armado aún vivo, no está dentro de los parámetros tradicionales de lo que han sido los museos en Colombia, por eso el acercamiento que hay con las audiencias no es una labor de guía. El museo tiene mediadores.

El documento Propuesta para la mediación y formación de mediadores del Museo quedó determinado por la política educativa, el guion, su direccionamiento y la carga política del mismo. Así para el Museo:

La palabra guía hace referencia a una persona que sigue un camino único dentro del museo, alguien con respuestas, con certezas, lo que estaría en disonancia con el modelo dialógico planteado en el manifiesto de intención de la Sala de Larga Duración. La palabra mediador en cambio nos remite a la conciliación necesaria en un conflicto, a un proceso que supone el diálogo y la pacificación. (Documento Propuesta para la mediación y formación de Mediadores, s.f, párr. 25).

Se desarrolló entonces un modelo de mediador que, como se describe en el documento, responde a las necesidades del MCM y sus audiencias, siguiendo los lineamientos de la

⁴⁵ Mediador: “Persona que hace la mediación entre las actividades ofrecidas en un museo o centro de ciencias y el público”. (Documento Propuesta para la mediación y formación de Mediadores, citado: Massarani., Merzagora., Rodari., 2007).

“museología de enfoque” o “nueva museología” descrita como aquella museología que se enfoca en la visita experiencial, “en las relaciones del público con las mediaciones disponibles: humanas, espaciales y objetuales (los dispositivos)” y no por los objetos y las colecciones”, tal como lo reseña el referido documento. (p.2)

Asimismo, la Propuesta citada por Lewenstein, (2003), citado en dicho documento, establece que, acorde al concepto de mediaciones dialógicas: “construcción colectiva basada siempre en la conversación, muy propia de la museología de la idea” el objetivo de los mediadores de la Sala de Larga Duración del MCM se sustenta en el propósito de lograr conversaciones con los visitantes, siendo flexibles en el discurso según la historia personal de cada uno, con respeto y neutralidad. Estos mediadores según el autor, permiten a los espectadores vivir la experiencia, recrearla, tener una reflexión, saben escuchar y quedarse callados en caso de ser necesario, para no censurar o tratar de transmitir su propio concepto o idea.

De igual forma, según esos requerimientos, se propuso que los indicados para ser mediadores fueran estudiantes de últimos semestres de ciencias sociales, que tuvieran ciertas competencias conceptuales, comunicativas, humanas y laborales que aseguraran su buen desempeño y efectividad en su labor. (p.5).

En su rol de mediadores, por tanto, debían hacer uso también de herramientas brindadas en una capacitación y su desempeño podría evaluarse (no calificarse) para poder medir impacto y socializar resultados.

2.2 Museos, Memoria y Poder

2.2.1 Museos: lugares de memoria/dispositivos de poder

“Donde hay memoria hay poder” (Chagas, 2018)

De acuerdo con los debates actuales surgidos en el campo de la museología, enmarcar los museos dentro de una única noción puede ser un despropósito en tanto que el museo no tiene un significado unívoco. Como institución, este carece de una esencia que lo defina,

pues su rol, sus objetivos y funciones, dependen del contexto y de los cambios sociales y políticos (Maceira, 2012, p. 32); por otra parte, el Museo se va configurando y transformando con el paso del tiempo y por eso han cambiado su misión, sus funciones y sus formas de administración. (ICOM – ICOFOM, 2010, p. 52). Tanto es así que, a pesar de la existencia de una definición como la del ICOM, que constituye un marco de referencia para la comunidad museística en el mundo y que es seguida por más de dos mil museos y ciento diecisiete comités temáticos (Maceira, 2012, p. 31), la mayoría de los países, por medio de sus organizaciones nacionales o de la legislación, deciden, también, establecer definiciones particulares de museo que se adapten y funcionen según sus contextos (ICOM – ICOFOM, 2010, p. 52).

En el debate internacional sobre la definición de ‘museo’ en el siglo XXI (organizado por el ICOFOM⁴⁶ 2017-2019), muchas de las propuestas presentadas ponen en discusión la vigencia de la definición actual de museo y de las dificultades que supone la universalidad de la misma. En general, el debate destaca que el museo no debería regirse por definiciones o normas rígidas, sino por principios. Es el caso de Ribotta (2017), quien reconoce que una definición universal de museo tiende a homogeneizar y teñir de neutralidad sus acciones, cuando hoy en día los museos suelen tomar posición pues son espacios de poder e ideología (p. 51).

Según esto entonces, los museos son considerados espacios de poder e ideología, pero esta asociación no es nueva y se puede corroborar revisando su genealogía. Para Chagas, (2009) por ejemplo, esta es una relación temprana que ha estado presente en la conocida acepción del museo como Templo de las Musas. Así, más allá de ‘definir’ al museo, el autor afirma que “dos conceptos se articulan de forma permanente en las instituciones museológicas: poder y memoria” (p. 52).

Sin descuidar la crítica que se hace a las definiciones universales de museo y a las definiciones unívocas o permanentes —pero reconociendo que hay características estructurales que estas instituciones comparten— la perspectiva de Chagas recuerda esta articulación a partir de la genealogía de las musas, quienes provienen de la unión entre Mnemósine (identificada con la memoria) y Zeus (identificado con el poder). Según esto, por su herencia paterna (la equidad), los museos serían configuraciones y dispositivos de

⁴⁶ Comité de Museología del Consejo Internacional de Museos del ICOM

poder mientras que por su herencia materna (el matrimonio), serían "lugares de memoria". Es así como, desde esta perspectiva, todos los museos pueden ser considerados "herederos de la memoria y el poder" (p. 52).

2.2.1.1 Museos y memoria

Para comenzar, se señalará la relación entre museo y memoria pues a partir de esta se establece y comprende la relación con el poder.

Como ha señalado Chagas, el vínculo del museo con la memoria ha existido siempre y además, ha sido permanente. Basta con revisar su historia para notar que "una de sus prácticas más añejas ha sido la de preservar la memoria de un grupo o comunidad" (Lorente, 2015, p. 124). A pesar de la evidencia, que la preservación de la memoria sea una función permanente del museo como institución, no significa que haya permanecido estática; su función de memoria se ha transformado, ha cambiado y se ha configurado según las necesidades de cada época y según el contexto, tal y como lo explica Maceira (2012).

Para esta autora, son cuatro los puntos de relación entre museo y memoria — los cuales se describirán brevemente a manera de introducción— y uno de ellos constituye una referencia para esta investigación por cuanto el caso de estudio es el MCM.

En el libro *Museos Memoria y Derechos Humanos*, Maceira describe dichos puntos de conexión: (i) desde la noción de patrimonio y su salvaguarda; (ii) desde las necesidades impuestas por la globalización y la necesidad de desafiar los discursos Estado Nación en la contemporaneidad; (iii) la memoria como práctica social construida, y (iv) la relación con la memoria como un derecho.

Con respecto a la *noción de patrimonio*, Maceira (2012) recuerda que el museo es un dispositivo mnemónico con una función social y política, a través del cual las sociedades deciden qué es necesario conservar y legar. Aquello que se identifica digno de conservación hace parte de la voluntad de que algo sea recordado o de que haya la construcción de significados (atribución de valores) en torno a unos bienes tangibles e intangibles que son considerados relevantes para la historia, la memoria o la identidad de un grupo determinado. Sin embargo, aquello que se lega y que parece ser construido de y para la

sociedad, suele estar teñido de parcialidad en tanto que, como relatos del museo “(...) evocan unas historias, saberes, personajes, eventos, relaciones sociales y símbolos (...)” (p. 55) seleccionados y determinados por grupos específicos. En este sentido la memoria y el museo se relacionan a través de la noción de patrimonio como dispositivos a través de los cuales se define qué se recuerda y qué se olvida según el contexto sociopolítico.

Hasta el siglo XIX, las funciones de los museos en torno a la memoria manifestaban un claro vínculo con el poder, con lo hegemónico, con lo disciplinario y con lo autoritario y se atribuía a estas instituciones el hecho de pertenecer y servir a quienes ejercían el poder en la sociedad. En la Grecia Antigua por ejemplo, los museos eran espacios de custodia y conservación de objetos determinados y sobre todo pertenecientes a las élites: objetos de culto, ofrendas y objetos artísticos; en los siglos XVI y XVIII esa labor se amplía y se extiende a las colecciones arqueológicas y etnológicas de animales, plantas, etc., pasando de lugares de contemplación a ser lugares para el conocimiento. Es así como, a muy grandes rasgos, la trayectoria del museo —que hasta ese momento lo había hecho custodio del arte y del conocimiento científico— abrió el espacio para que comenzara a ocupar un lugar importante en los procesos de *construcción de los Estados Nación*. Por eso su rol, junto con el de las escuelas, era el de servir a la educación patriótica. El museo pasó a ser reconocido como “templo del saber”, ya que en el siglo XIX, representaba el conocimiento objetivo y se asociaba al desarrollo del conocimiento científico.

Según Maceira y con base en este breve recorrido, es solo hasta mediados del siglo XX —cuando se critica su rol social y político— cuando el vínculo de los museos con la memoria comenzará a cambiar. Entonces la autora establece una segunda relación asociada al fenómeno de la globalización como aquello que detona las intenciones de desafiar a los Estados Nación y a los *discursos institucionales asociados a las identidades nacionales*. La relación con la memoria aquí, sitúa a los museos en un lugar de reivindicación de la producción de nuevos discursos en los que es necesario que las memorias locales hagan presencia y que el discurso nacional deje de ser el eje principal. A partir de aquí, la intención es que las comunidades también puedan narrar su pasado y dar cuenta de que la diversidad ha sido opacada tras un discurso de identidad nacional.

El tercer punto —muy relacionado con el anterior— destaca la necesidad de apertura de estos espacios, a *las memorias locales*. La intención de los museos será convertirse en espacios de encuentro de narrativas oficiales y no oficiales, en donde se negocian y producen nuevas

narrativas. La memoria, como señala Maceira, es en este período, una práctica social en construcción (no está terminada) que tiene lugar a través de la interacción social. Es así como en el siglo XXI la memoria sigue asociándose a la salvaguarda de las colecciones, pero ahora con la posibilidad de sumar valores y significados; la memoria se (re) construye y se (re) produce y el museo es un espacio de relaciones sociales donde hay “creación de imaginarios compartidos, diálogo entre sociedades y culturas, (...) desarrollo comunitario”, es un lugar donde se visibilizan discursos antes olvidados y donde la posibilidad de encuentro y discusión existe (p. 39-40).

La cuarta relación, así como la anterior, está directamente relacionada con esta investigación, y tiene que ver con el interés específico desde el siglo XX al XXI, en las políticas y los trabajos de memoria que están asociados a *la construcción de memorias locales y grupales* o la instalación o legitimación de contramemorias (p. 73). La memoria aquí se convierte en objeto de reivindicación y reclamo y conceptos como “deber de memoria”, “derecho a la memoria” y “luchas por la memoria” hablan sobre la necesidad de las sociedades actuales de poner en marcha procesos colectivos que permitan acceder a la justicia, la verdad y la reparación. Los museos se convierten entonces en espacios de reivindicación de los derechos humanos a través del trabajo de memoria y es en este punto donde se sitúan los museos de memoria en la actualidad.

Recorriendo, aunque brevemente, los 4 puntos de conexión entre museo y memoria, se puede identificar el vínculo de la memoria con el ejercicio del poder y al tiempo, poner en evidencia el vínculo destacado por Chagas entre el ejercicio del poder y la institución museo.

El hecho de definir aquello que se recuerda y se olvida, qué se conserva y qué se transmite y qué es importante legar a un grupo social, explica la función social y política de los museos relacionada con el trabajo de memoria. En cada periodo histórico, desde los museos se han construido y socializado discursos en nombre del estado, de la ciencia, del patrimonio, etc., pero también se han producido discursos que reivindican nuevas miradas a esos anteriores, demandando la presencia de otras memorias. No obstante, la resignificación del trabajo de memoria no supone la ausencia de intereses. Los discursos han estado a cargo de grupos específicos, cada cual representando distintos intereses y propósitos.

Ricoeur (2000) recuerda a Todorov quien afirma que el control de la memoria no solo caracteriza a los regímenes totalitarios. Como la memoria consiste en dar sentido al pasado, hay sujetos o grupos que asumen esta tarea, además, no existe un solo pasado por lo cual cada pasado es seleccionado de entre otros. Por lo tanto aquello que se va a significar y a transmitir pasa por un proceso de selección (Jelin p. 33). En este sentido, el control de la memoria es ejercido por determinados grupos y el pasado seleccionado deja atrás otros que posiblemente quedarán en el olvido.

La memoria es entonces una “construcción social discursivamente mediada y políticamente orientada” (Novo & Cúrtolo, 2009, p. 235) y es un concepto necesario de comprender desde sus diferentes perspectivas, sobre todo desde aquella que permita ver por qué su dimensión social y colectiva la hace objeto de luchas y disputas políticas (de las cuales los museos no están exentos).

2.2.1.2 La memoria

Además de que el concepto de memoria no es unívoco, resulta adecuado hablar de memorias en plural (Jelin, 2002, p. 16), pues solo así se reconoce la existencia de las múltiples que hay; solo así se reconocen las diferentes construcciones teóricas alrededor del concepto y los diferentes sentidos que le otorgan los diversos agentes (Da Silva Catela, 2005, p. 11). La memoria como concepto se puede abordar entonces desde distintas perspectivas:

Como herramienta teórico metodológica, a partir de conceptualizaciones desde distintas disciplinas y áreas de trabajo, y [...] como categoría social a la que se refieren (u omiten) los actores sociales, su uso (abuso, ausencia) social y político, y las conceptualizaciones y creencias del sentido común (Jelin, 2002, p. 16).

Con esto presente, a lo largo de esta investigación se hace énfasis en la memoria como categoría social, y se aborda su uso social y político con relación al conflicto armado. No obstante, dado que las memorias se entienden como “procesos subjetivos anclados en experiencias y en marcas simbólicas y materiales” (Jelin, 2002, p. 2) es necesario que se aborden introductoriamente conceptos como “memoria hábito” y “memoria individual”;

otros, como el de “memoria colectiva” y “memoria histórica”, resultan también imprescindibles para comprender las memorias como “objeto de disputas, conflictos y luchas, lo cual apunta a prestar atención al rol activo y productor de sentido de los participantes en esas luchas enmarcados en relaciones de poder” (p.2).

Situados en este conocimiento ‘base’ y discerniendo las diferencias entre cada uno de estos conceptos, la perspectiva sobre su uso político y social será desarrollada más adelante.

2.2.1.3 Memoria, recuerdo y olvido

Para comenzar, resulta conveniente abordar el concepto de “memoria hábito” porque es un concepto fundamental que, según Ricoeur (2000), se refiere a aquella memoria que se manifiesta en nuestra vida, por ejemplo, a través del aprendizaje. Cuando se hace referencia a la memoria hábito, se habla de aquella memoria que no es necesario evocar porque ya la tenemos incorporada; por eso se le relaciona con los hábitos. Según el autor, la memoria hábito es una memoria vivida y actuada, más que representada; se manifiesta en acciones como el habla, el caminar o el comer. Estos hábitos tienen como soporte aprendizajes que involucraron el uso de la memoria pero que, para manifestarse, la mente no necesita traer el recuerdo de lo que aprendimos o de cómo lo aprendimos. Es un proceso de aprendizaje a partir del cual adquirimos un hábito y se manifiesta con base en la memoria pero esto es distinto del “recuerdo” particular de una de esas lecciones aprendidas.

A diferencia de la memoria hábito, el ‘recuerdo’ tiene impreso una fecha y un lugar, y además, pasa del plano de la vivencia, al plano de la representación:

El recuerdo espontáneo es al instante perfecto; el tiempo no podrá añadir nada a su imagen sin desnaturalizarla; conservará para la memoria su lugar y su fecha". En una palabra "el recuerdo de esa lectura concreta es una representación, y sólo una representación (Ricoeur, 2000, p. 45).

La memoria hábito se diferencia del recuerdo y el recuerdo a la vez se diferencia de la “rememoración”. Para Ricoeur el recuerdo llega a la mente en el presente con una

información particular, pero lo diferencia de la “rememoración” en tanto esta última viene de un acto consciente y voluntario de traer a la mente ese suceso del pasado; la rememoración viene cuando se invoca mientras que el recuerdo llega solo. Los recuerdos, como dice el autor, “sobrevienen a la manera de una afección, mientras que la rememoración consiste en una búsqueda activa” (p. 36).

En palabras de Elizabeth Jelin (2012), algo “memorable” es un acontecimiento del pasado al que le damos sentido hoy, algo que cobra sentido en el presente. Por eso, según la autora, la memoria tiene que ver con cómo damos sentido a las experiencias pasadas desde el presente, siempre con una perspectiva de futuro porque el acontecimiento es significativo en función del sentido que se le vaya a dar. “En el acontecimiento mismo no está inscrita la memoria, la memoria es lo que nosotros hacemos con esos acontecimientos” (La Escuelitados, 2012).

Varios teóricos de la memoria afirman que, contrario a lo que puede pensarse, la memoria no se trata solo de lo que se recuerda o se rememora. Igual que Ricoeur (2000) y Jelin (2002), Todorov (2013), por ejemplo, afirma que la memoria no es algo que se opone al olvido. Según él, es imposible restituir el pasado en su totalidad, por ello la memoria es también olvido. Algunos hechos se conservan y otros son olvidados por completo, sea desde el comienzo o tras un proceso progresivo. Así, la memoria implica selección y por eso es una forma de interacción entre ambos conceptos: memoria y olvido (Todorov, 2013, p. 5).

Por su parte, Ricoeur (2000) y Jelin (2002) indagan sobre el sujeto que rememora y que olvida y se preguntan si esto resulta ser un acto individual o también puede ser colectivo. Ricoeur, por ejemplo, plantea que la memoria tiene un carácter privado, es decir, que existe una memoria individual que en principio aparece como “radicalmente singular”. Según se puede interpretar, esto significa que los recuerdos de cada individuo son distintos de los de otros y que son intransferibles: son una posesión privada. Como ya se señaló, la memoria tiene un vínculo con el pasado y ese pasado es el pasado de cada individuo con el sello de sus propias impresiones (Ricoeur, 2000, p. 128) La memoria individual tiene el sello de cada persona, los hechos pasados están ligados a sus impresiones, a sus vivencias.

La metáfora del “trozo de cera” que Ricoeur (2000) toma de Sócrates, explica el olvido en la memoria individual. Como también lo afirmó Todorov, los individuos no recordamos todos los hechos del pasado, algunos de ellos han quedado borrados incluso para siempre. Son acontecimientos eliminados de la memoria, como si no los conociéramos.

La metáfora es la siguiente:

Sócrates: - concededme, entonces, en atención al razonamiento, que hay en nuestras almas un bloque maleable de cera: mayor en unas personas, menor en otra; de una cera más pura para unos y más adulterada para otros; unas veces, más dura, otras, más blanda, y en algunos, en el término medio.

Teeto: - lo concedo.

Sócrates: - Pues bien, digamos que es un don de Memoria, la madre de las Musas: aquello de que queremos acordarnos de entre lo que vimos, oímos o pensamos, lo imprimimos en este bloque como si imprimiéramos el cuño de un anillo. Y lo que se imprimió, lo recordamos y lo sabemos en tanto su imagen permanezca ahí; pero lo que se borre o no se pudo imprimir, lo olvidamos, es decir, no lo conocemos (Ricoeur, 2000, p. 25).

Según esto, la memoria individual es única. Cada individuo tiene un pasado que recuerda y olvida de manera singular, sin embargo, la memoria individual no puede separarse de los marcos sociales en los que los individuos están insertos ni del grupo social al cual pertenecen. Jelin (2002) asegura que las memorias individuales están enmarcadas socialmente, que siempre tienen una marcada influencia de las necesidades y los valores sociales y aquí es donde aparece el concepto de “memoria colectiva”.

2.2.1.4 Memoria colectiva y memoria histórica: la dimensión social y colectiva de la memoria

Diferente a la memoria individual, la “memoria colectiva”, un concepto acuñado por Maurice Halbwachs (1968), hace referencia a ese marco social que es un tejido hecho por varias memorias individuales. Igualmente, el autor destaca que cada uno de nosotros como individuos forma parte de un grupo social más o menos grande que puede ser la familia, los amigos o la nación, y que al interior de esos marcos sociales se presenta interacción entre

las memorias individuales, que como se mencionó, son subjetivas. La memoria colectiva nace entonces de la intersubjetividad resultante de esa interacción y por esto la memoria individual es siempre reforzada por las memorias de otros individuos, es reforzada por los grupos a los que cada uno pertenece siempre y cuando los recuerdos del sujeto y de los otros individuos o grupos, compartan algunos hechos del pasado. En palabras de Jelin (2002) esto ocurre cuando hay códigos culturales compartidos.

Cabe aclarar que para esta última autora la “propia noción de “memoria colectiva” tiene serios problemas en la medida en que se le entienda como algo con entidad propia, como entidad reedificada que existe por encima y separada de los individuos” (p. 22). En ese sentido rescata esta noción cuando se le interpreta como memorias compartidas, fruto de la interacción de otras múltiples memorias individuales enmarcadas socialmente y atravesadas por relaciones de poder. Ese carácter colectivo Jelin lo atribuye a la trama formada por las memorias individuales y al dialogo que allí surge.

De este diálogo, la autora pone de manifiesto la importancia de considerar que no todas las personas participan de la misma manera. Destaca que hay unas voces más potentes que otras porque hay desequilibrios en el acceso a los recursos y a los escenarios para alzarlas, con lo cual algunas voces cobran mayor presencia en el tejido. Esto explica la memoria colectiva como un

(...) conjunto de huellas dejadas por los acontecimientos que han afectado al curso de la historia de los grupos implicados que tienen la capacidad de poner en escena esos recuerdos comunes con motivo de las fiestas, los ritos y las celebraciones públicas” (Ricoeur citado en Jelin, 2002).

A saber, la memoria colectiva como noción, pone de manifiesto que es un proceso de construcción configurado por relaciones y por la participación de diversos agentes sociales (incluidos los marginados), en el cual se libran disputas por dar uno u otro sentido del pasado en escenarios diversos (Pollak, 1989 citado en Jelin, 2002).

Lo anterior implica considerar entonces “la existencia o no de memorias dominantes hegemónicas, únicas u “oficiales” (Jelin, 2012, p. 22), que pueden ser entendidas a partir del planteamiento de Halbwachs (1968) respecto de la nación como grupo que enmarca socialmente la memoria de un individuo, de su familia o de sus amigos y que no se interesa

por el destino individual de cada uno como miembro suyo. El autor explica que es al contrario, que lo que se suele compilar en una historia nacional son los acontecimientos relevantes y de interés para la nación y esto es diferente a las historias locales, provinciales, urbanas que solo retienen acontecimientos que interesan a un conjunto de miembros de esa nación. “Para que la historia así entendida, incluso si está muy detallada, nos ayude a conservar y a encontrar el recuerdo de un destino individual, es necesario que el individuo considerado haya sido él mismo un personaje histórico” (Halbwachs, 1995, p. 211).

La relación entre memoria e historia entra aquí a partir de un concepto que genera controversia: la “memoria histórica”. Según el autor, este concepto no es lo suficientemente acertado en tanto que existe una oposición entre la memoria y la historia como conceptos. Desde su perspectiva, la historia es opuesta a la memoria en varios aspectos. La historia hace referencia a un conjunto de acontecimientos del pasado que han sido elegidos, clasificados, y cotejados con base en normas y necesidades de grupos específicos de individuos que no son los mismos que suelen soportar en sus memorias esos acontecimientos. Este conjunto seleccionado, en tanto la historia no es todo el pasado y tampoco todo lo que queda de él, se transmite a otros grupos frecuentemente por medio de la enseñanza escolar (básicamente la lectura), que al ser trabajada por un grupo distinto a ellos (a los niños) supone una amplia distancia entre ellos, quien escribe y los que describe. Es a través de este proceso, como la historia ha ocupado gran parte de su memoria:

La vida del niño está más sumida de lo que se cree en medios sociales por los que entra en contacto con un pasado más o menos lejano, que es como el marco en el que están prendidos sus recuerdos más personales. En ese pasado vivido, mucho más que en el pasado aprendido por la historia escrita, podrá apoyarse más tarde su memoria (Halbwachs, 1995, p. 210).

Para el autor, la historia de un periodo, una sociedad o una persona se escribe cuando está tan lejos en el pasado que ha dejado de soportarse en la memoria de los individuos que aún pueden transmitirla. Cuando ya no hay recuerdos de ello resguardados en los individuos, se hace necesario un soporte que los conserve y que los fije: la escritura. Cuando la memoria social ha acabado los medios para salvar esos recuerdos, es la escritura en forma de narración ordenada la que los conserva. Por ello, dice Halbwachs que, “mientras un recuerdo subsiste es inútil fijarlo por escrito, ni siquiera fijarlo pura y simplemente” (p. 212). Pero, cómo saber cuándo un “recuerdo colectivo ha desaparecido y

si ha salido decididamente de la conciencia del grupo, precisamente porque basta con que se conserve en una parte limitada del cuerpo social para que podamos encontrarlo siempre” (p. 216).

Otras diferencias entre la memoria y la historia, son nombradas por el autor. La primera, consiste en que la historia se sitúa por fuera de los grupos y por encima de ellos y se ciñe a un marco esquemático caracterizado por divisiones simples de los hechos. El autor argumenta igualmente, que cada periodo histórico se configura como un todo independiente del que le precede y del que le sucede y que existe mientras se desarrollan unos hechos, que de no ser “acabados”, el periodo no se cierra o termina. Si las condiciones sociopolíticas o culturales no han llegado a ese punto de “terminación”, el periodo histórico no ha llegado a su fin para dar inicio a uno nuevo. Dicho esto, es como si entre uno y otro periodo no hubiese ocurrido nada. Como si entre un conjunto de hechos y otro hubiese un periodo vacío.

La segunda, hace referencia a que la historia es solo una mientras que hay varias memorias colectivas. Para el autor, conocemos una sola historia de cada nación y por el contrario hay una multiplicidad de las memorias colectivas presente. Para entender esto, propone hacernos una idea de esta multiplicidad partiendo por la historia de nuestra vida. Si mientras contamos nuestras experiencias de vida, recordásemos y nos detuviésemos en cada uno de los grupos por los que hemos pasado reconoceríamos muchos: familia, escuela, amigos y amigas, grupo de profesionales, etc. Cada uno de estos grupos está conformado por memorias individuales que a la vez conforman memorias colectivas asociadas a cada grupo, sin embargo, esas memorias no quedan configuradas allí, se van renovando porque los grupos se van transformando. Por ejemplo, “al interior de una familia los lutos, los matrimonios son puntos de partida y nuevos comienzos” (Halbwachs 217).

Otro aspecto sobre la relación memoria e historia, es complementado por Elizabeth Jelin (2002) quien advierte que esta es foco de debate en el campo académico de las ciencias sociales y marcadamente en la disciplina de la historia; sobre todo entre aquellos historiadores que argumentan que su labor va más allá de la reconstrucción de acontecimientos del pasado y que en realidad se trata de un trabajo interpretativo, de selección de datos y estrategias narrativas que incluye las dimensiones subjetivas de los agentes sociales (p. 62). Partiendo de aquí, esta autora afirma que no hay una sola manera

de relacionar la historia y la memoria y señala principalmente tres puntos: “la memoria como recurso para la investigación, en el proceso de obtener y construir datos sobre el pasado; el papel que la investigación histórica puede tener para “corregir” memorias equivocadas o falsas; y finalmente, la memoria como objeto de estudio de la investigación” (p. 63).

Sobre el primero Jelin apunta que en las ciencias sociales los procesos para obtener y construir datos apelan a la memoria a través de las técnicas de recolección de fuentes primarias (encuestas, entrevistas) o secundarias (autobiografías, memorias). En este sentido, las memorias son un elemento importante para la construcción de la historia, sin embargo, en esta relación la autora encuentra un desequilibrio de poderes. Afirma que esto necesariamente supone la mediación —intervención— de sujetos que recuerdan, registran y transmiten los recuerdos y que en estas intervenciones, aquellos sujetos que ordenan e interrogan “definen los marcos con los que se va a narrar y transmitir el evento o proceso (...)” (p. 64). Asimismo asevera que estos sujetos encarnan un “papel normalizador y ordenador del investigador”, que básicamente consiste en que todas las preguntas e interrogaciones constituyen mecanismos que normalizan porque imponen categorías desde una posición de poder (sujeto que registra), es decir, que hay diferencias de poder entre quien interroga y quien narra⁴⁷.

El segundo aspecto, es la relación entre la mediación de las subjetividades y los procesos de recuerdo. En este vínculo la autora encuentra una oposición entre memoria e historia, basada en los “errores” que aparecen en los procesos de memoria. Explica que la memoria suele manifestar “errores”, justificados en que las situaciones que envuelven las memorias son tantas y tan diversas que los recuerdos no siempre son fidedignos sobre un hecho ocurrido, entonces la memoria suele asociarse, como señala Jelin con base en LaCapra (1998), con una creencia acrítica, con el mito y con la invención, mientras que la historia es aquella que identifica y “corrige” dichos “errores” y por eso, se relaciona con lo fáctico, con lo científicamente comprobado. Aquí la autora destaca lo que ella misma llama “dicotomía configurada por el positivismo extremo” que relaciona lo “fáctico” con la existencia de pruebas sobre los hechos ocurridos y deja de considerar las creencias, sentimientos y deseos de quienes recuerdan, es decir, sus subjetividades, y la postura

⁴⁷ A esto es necesario añadir la aclaración de la autora sobre el hecho de que la presencia de este rol normalizador es muy común pues está presente en toda interacción social (no solo en el contexto de la investigación social).

constructivista y subjetivista extrema en la que la preocupación por esas subjetividades de los individuos y por su papel activo y productor de memorias, privilegia las narrativas subjetivas (p. 65).

La autora refuta que lo que se busque sea una simple complementariedad de las dos posturas, al contrario, reivindica la presencia de variantes entre los dos extremos afirmando que en cada uno hay discursos que apuntan a una “respuesta final” y que se “aproximan a la verdad” y esto, cuando se trata de eventos traumáticos (genocidios, conflictos políticos violentos, procesos represivos), resulta muy complejo por la imposibilidad de hablar de verdades completas ya que los procesos en los que se da sentido al pasado no “están fijados para siempre” (p. 68). Además, no tienen una linealidad cronológica. El registro de los recuerdos sobre un hecho traumático se hace después de que ha pasado cierto tiempo ya que es necesario poner distancia entre el pasado y el presente:

En el momento del hecho, por la intensidad y el impacto sorpresivo, algo se desprende del mundo simbólico, queda sin representación, y, a partir de ese momento, no será vivido como perteneciente al sujeto, quedará ajeno a él. Será difícil o imposible hablar de lo padecido, no se integrará a la experiencia y sus efectos pasarán a otros espacios que el sujeto no puede dominar. La fuerza del acontecimiento produce un colapso de la comprensión, la instalación de un vacío o agujero en la capacidad de explicar lo ocurrido. (Kaufman, 1998:7, citado en Jelin, 2002).

Cuando se ha puesto distancia, es posible dar sentido al pasado de modo que lo traumático no atraviese de manera contundente los recuerdos. “En la memoria, a diferencia de la repetición traumática el pasado no invade el presente, lo informa” (p. 69).

El tercer punto consiste en que la propia historia puede tomar como objeto de estudio la construcción de memorias y esto es a lo que Jelin (2002) llama “historizar la memoria”. Si bien la memoria y la historia no son lo mismo, esta última bebe de la memoria sobre todo con relación a las subjetividades representadas en lo que ella llama tergiversaciones o desplazamientos.

Como se mencionó, el sentido que se da a los acontecimientos del pasado —asociados a hechos conflictivos violentos— no está fijado para siempre, es mutable e inconstante. Los cambios de sentido están asociados a muchos factores, a “la ubicación social de los

diversos actores, y sus sensibilidades, la conformación del escenario político en el que están insertos y las luchas en las que están embarcados (p. 70) y mucho de esto tiene que ver con las subjetividades.

2.2.1.5 Memoria como campo de luchas políticas por el poder

La ‘memoria’ es un campo de luchas políticas por el poder —aún más cuando se trata de conflicto armado—. Es un espacio de disputa política asegurada por su dimensión social y colectiva —en tanto que involucra las memorias de grupos y comunidades— (Blair, 2011, p. 71)

En términos sociales, la memoria tiene que ver con la reconstrucción del pasado de una sociedad desde el presente, por eso la legitimidad y la autoridad de esas memorias no es particular sino pública, no le pertenece a un solo individuo o a un solo grupo. Es justamente este carácter público lo que genera la inquietud acerca de quién tiene la autoridad para controlarla; por eso, es aquello que la configura como espacio de disputa.

El interés por controlar la memoria, que no es otra cosa que decidir sobre qué se recordará y qué se olvidará, depende siempre del sentido del pasado que se quiera construir (Blair, 2011, p. 71). Dar sentido al pasado siempre tendrá que ver con una visión de futuro desde el presente, es decir, con una intención particular puesta en el futuro, por eso es necesario considerar que las decisiones sobre el pasado serán tomadas teniendo en cuenta los intereses puestos en la construcción del futuro. Una paradoja planteada por Ricoeur (citado por Jelin, 2002) explica por qué el pasado, si se supone que “ya pasó”, es de interés para el futuro:

El pasado ya pasó, es algo de-terminado, no puede ser cambiado. El futuro, por el contrario, es abierto, incierto, indeterminado. Lo que puede cambiar es el sentido de ese pasado, sujeto a reinterpretaciones ancladas en la intencionalidad y en las expectativas hacia ese futuro. Ese sentido del pasado es un sentido activo, dado por agentes sociales que se ubican en escenarios de confrontación y lucha frente a otras interpretaciones, otros sentidos, o contra olvidos y silencios (p. 39)

Como señala Jelin (2002), con base en Ricoeur (2000), el pasado no puede ser modificado pero el futuro puede ser planeado con base en él. Es a través del control del sentido del pasado como se puede llegar a influir en su reinterpretación y es esa reinterpretación la que puede modificar el futuro. Esta es la razón por la cual los grupos interesados, se disputarán el control de las memorias de la sociedad dando un sentido conveniente al pasado de manera que garanticen un futuro a conveniencia. Así bien, a través del control de las memorias se dan sentidos al pasado y los mecanismos para presentarlo son las narrativas, las cuales, tal como lo afirma Todorov (2013), son una de las formas de presentar el pasado.

Jelin (2002) plantea que no son solo los grupos dominantes los únicos interesados en el control de las memorias. Además de estos grupos dominantes, “actores y militantes “usan” el pasado poniendo en la esfera pública de debate, interpretaciones y sentidos del mismo con la intención de establecer/convencer/transmitir una narrativa, que pueda llegar a ser aceptada” (p. 39). Al respecto, el uso de narrativas para presentar el pasado en beneficio de grupos reducidos y a través de las instituciones culturales tiene una larga data.

Como se mencionó párrafos atrás, en América Latina durante el siglo XIX, por ejemplo, se elaboraron versiones oficiales de nación que, como parte de los procesos de formación del Estado, constituyeron una versión de la historia que en conjunto con el patrimonio cultural, sirvió como herramienta para construir identidad (Blair, 2011, p. 71). Este fenómeno, es lo que Georgia Melville (2015) llama “colonialismo cultural” y consiste en la representación del pasado a través de discursos culturales contruidos por las clases dominantes que luego son expuestos en los museos funcionando como mecanismo de refuerzo de la hegemonía cultural. Según la autora, este fenómeno sigue vigente en algunos museos, aunque sean cuestionados y refutados por considerarse discursos mantenidos por intereses hegemónicos. Asimismo, afirma también que hoy en día el panorama está variando y “la marea ha empezado a cambiar de un flujo de voces desde “arriba hacia abajo” a un flujo desde “abajo hacia arriba” (Melville, 2015, p. 315).

Esto significa que se reivindica y se busca la presencia de las memorias no oficiales o “subterráneas” en la construcción de las narrativas y discursos. El planteamiento de Pollak, (1989: 9, citado por Blair, 2011) explicita las primeras como “intentos más o menos conscientes de definir y reforzar sentimientos de pertenencia, que apuntan a mantener la cohesión social y a defender fronteras simbólicas”, mientras que las segundas también son

memorias que poco interesan y es en oposición a ellas como pueden entenderse las memorias hegemónicas o dominantes.

Es sorprendente encontrar también, que el control de las memorias no se trate únicamente de un ejercicio de interés por parte de los grupos militantes o los grupos dominantes que intervienen en los procesos de formación del Estado.

Aún en los campos comunitario y personal, muchas veces individuos y colectivos se encargan de seleccionar lo que debe ser recordado para preservar la imagen de unidad, probidad y heroísmo que se quiere transmitir a terceros sobre la historia comunal (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2013)

En estos campos, la selección y control de las narrativas también están presentes en forma de autocensura. Algunas comunidades, individuos y sociedades prefieren recordar hechos positivos y actos de heroísmo y dejar en el olvido algunas memorias dolorosas que los confrontan con recuerdos que preferirían omitir ya que tienen que ver con “iniciativas mezquinas y vengativas” (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2013, p. 25). La tranquilidad que puede darles no recordar estos hechos incómodos lleva a que “las comunidades, los individuos y sociedades enteras se apeguen a discursos que resaltan atributos, progresos y acciones positivas, pero ignoran, silencian y evaden los episodios vergonzosos de la historia pasada contribuyendo con ello a validarlos y a repetirlos” (p. 25).

Por otro lado, cuando se trata de memorias asociadas a hechos violentos causados por el conflicto armado, es apropiado mencionar el planteamiento de Da Silva Catela (2010) (citada en Blair, 2011) con respecto a la complejidad de la legitimidad de las narrativas del pasado y su versión de los hechos, pues quienes han escrito la historia lo han hecho bajo intereses ideológicos. Según la autora, la denuncia o visibilidad de los hechos se ondean como banderas políticas tras las cuales no hay solo recuerdos relacionados con el pasado, sino que hay formas ideológicas “diversamente jerarquizadas y opuestas por relaciones de dominación, de visibilidad y legitimidad” (p. 72) que, desde el punto de vista social y político, son diferentes aunque frente al análisis sean iguales. Así, se hace evidente la asimetría de las relaciones de poder cuando se trata de las disputas por la memoria y queda claro que la relación entre *Memoria y Poder* gira en torno a varios problemas de los cuales el de la legitimidad es uno central en los procesos de re-construcción de memorias (p. 71-72)

A pesar de los sesgos del conocimiento que produce y comunica el museo, el museo no es un mero reflejo de los intereses dominantes, sino que es un espacio de contienda. Como todo espacio de interacción social, en éste tienen lugar ejercicios de poder y procesos de re-significación social. Reconocer la agencia de las y los visitantes es una de las claves contemporáneas (Maceira, 2012, p. 42).

2.2.2 Museos-de-memoria

El MCM, como institución que trabaja para garantizar el Deber de Memoria del Estado Colombiano, puede incluirse dentro de lo que Maceira (2012) ha denominado ‘Museos-de-Memoria’ —con guion de por medio—, planteamiento que retoma esta investigación para diferenciarlos de otros museos en tanto todas las instituciones museales tienen una relación con la memoria de una u otra manera.

A pesar de que los Museos-de-Memoria comparten ciertas características y paradigmas que se mencionarán más adelante, no todos son iguales ni responden a las mismas razones (Bustamante, 2011). En Latinoamérica por ejemplo, y como fue señalado con anterioridad, tienen como referente las experiencias de países del Cono Sur, particularmente de Argentina y/o Chile. Sin embargo, esto no significa que respondan a las mismas necesidades o que carezcan de condicionamiento por sus propios contextos. En Colombia, por ejemplo, y a diferencia de los países del Cono Sur, dichos museos son distintos debido a las condiciones socioculturales ya que el conflicto armado sigue vigente; además, por este mismo motivo presentan experiencias particulares dependiendo de la región.

Las características compartidas pueden ser identificadas en los museos-de-memoria colombianos. Varias investigadoras, Maceira (2012), Bustamante (2011) y Gugliemuci (2018), comparten la idea de que estos museos son espacios de *representación* de hechos dolorosos para la humanidad, son espacios que adelantan *procesos sociales, colectivos y pedagógicos* y espacios que trabajan en la *difusión* de esos hechos ocurridos; todo esto, con el objetivo de aportar a la construcción de la paz y/o la reconciliación. Algunas de ellas argumentan también, que estos espacios dan lugar, no solo al dolor y al sufrimiento, sino también a la conmemoración del triunfo de la democracia o la paz; que son espacios para conocer y reconocer el pasado con el fin de convertirlo en instrumento crítico y transformador (Maceira, 2012); son espacios para la resistencia y vehículos para la memoria (Guglielmucci,

2018) y también, espacios que vehiculizan y consolidan discursos atravesados por intereses políticos (Bustamante, 2011).

La primera característica —y uno de los paradigmas— que comparten estos museos, es entonces, como se acaba de expresar, que *representan* hechos dolorosos para la humanidad. En países de distintos continentes como en Alemania, México, Argentina, Chile, y Colombia entre otros, las sociedades han enfrentado conflictos sociales bien sea en forma de dictaduras o en forma de conflicto armado no internacional, atravesando por lo tanto por procesos de transición política. La búsqueda de espacios para conocer, reconocer y construir memorias alrededor de lo ocurrido y para evitar repetir los hechos, ha sido una de las respuestas o salidas a las consecuencias que han dejado estos eventos. En palabras de Maceira, la razón de ser de estos museos es la de “mirar el pasado para fundamentar el presente y construir un mejor futuro”.

Los Museos-de-Memoria activan, construyen y reconstruyen las memorias de los hechos ocurridos en el pasado o de los hechos que siguen ocurriendo en el presente como es el caso de Colombia. Genocidios, masacres, desapariciones, torturas, represión, explotación y desplazamiento, son algunas de las modalidades de violencia perpetradas en dichas sociedades. Maceira afirma que, en general, los Museos-de-Memoria representan situaciones de sufrimiento social y desigualdades sociales, pero que también lo hacen con los hechos que permiten avanzar hacia el futuro y hacer una revisión del pasado para convertirlo en instrumento crítico y de transformación.

La segunda característica, relacionada con la anterior, se retoma también de Maceira, quien afirma que estos museos son el resultado de *procesos colectivos* asociados a la reivindicación de los derechos humanos y a los reclamos de verdad, justicia y reparación; tres conceptos identificados como centrales en la Justicia Transicional. En estas instituciones, complementa la autora, los procesos suelen estar caracterizados por el trabajo comunitario en el lugar de emplazamiento de cada museo y, dado que en muchas ocasiones las actividades están al servicio de la paz, es claro por qué - a la definición actual de estos museos se ha sumado la misión de reconciliación de las comunidades. Los museos adelantan procesos colectivos y sociales, “son evidencia de ese carácter humano, polifónico, abierto, conmemorativo, y de su vocación democrática y didáctica.” (Maceira, 2012, p. 88). En torno a los trabajos de memoria asociada a la reivindicación de los Derechos Humanos, tienen la necesidad de abrirse como espacios participativos.

Con este propósito, el objetivo del Comité Internacional de los Museos Conmemorativos de las Víctimas de crímenes públicos del ICOM (ICMEMO) especifica cuál es el rol de estas instituciones internacionalmente:

Mantener el deber de memoria y promover la colaboración cultural dándole más importancia a la enseñanza y poniendo los conocimientos al servicio de la paz, lo que también es una de las prioridades de la UNESCO. Los museos en memoria de las víctimas de crímenes públicos se dedican a la conmemoración de las víctimas de crímenes de Estado, de crímenes cometidos con el consentimiento de la sociedad o en nombre de motivos ideológicos. Estos museos se sitúan en el sitio donde fueron cometidos esos crímenes o en lugares elegidos por los supervivientes y pretenden dar a conocer los acontecimientos del pasado situándolos en un contexto histórico creando a la vez fuertes vínculos con el presente (ICMEMO, citado en Maceira, 2012, p. 74).

La definición del Comité, pone en evidencia la segunda y tercera característica compartidas: *los procesos pedagógicos y la difusión de los hechos*. Cabe destacar entonces que los procesos pedagógicos son centrales en los trabajos de este tipo de museos. Están encaminados a dar garantía al Deber de Memoria y a servir los procesos que conduzcan hacia la paz. Cuando Maceira afirma que el pasado debe ser conocido y reconocido y con estas acciones se puede convertir en un instrumento de transformación, está resumiendo el tercer punto o característica. La labor de adelantar procesos pedagógicos se sostiene sobre la idea de que para construir paz y reconciliación, es necesario sensibilizarnos y comprender los hechos; ambos son pasos previos para conseguirlo. Por eso estos museos son espacios pedagógicos.

La cuarta característica es la *difusión*. Dentro de las funciones de estos museos, se puede citar no solo la conmemoración a las víctimas de crímenes de estado o crímenes por motivos ideológicos o sociales, sino la divulgación de tales acontecimientos siempre desde un contexto presente, es decir, desde un trabajo de memoria. De acuerdo con esto, los museos responden también a la Declaración de Bahía del año 2007 que establece, entre otras, dos directrices:

(5) Valorizar el patrimonio cultural, la memoria y los museos, comprendiéndolos como prácticas sociales estratégicas para el desarrollo de los países de Iberoamérica y como

procesos de representación de las diversidades como las étnica, social, cultural, lingüística, ideológica, de género, creencia y orientación sexual.

(7) Garantizar el derecho a la memoria de grupos y movimientos sociales y apoyar acciones de apropiación social del patrimonio y de valorización de los distintos tipos de museos, como museos comunitarios, ecomuseos, museos de territorio, museos locales, museos memoriales (resistencia y derechos humanos) y otros.

Como se dijo antes, esta Declaración, junto con otros instrumentos y programas, representa un marco de colaboración y de políticas para los museos de la región. (Citado en Maccira, 2012, p. 74).

En este punto, la *divulgación* como función del museo se tratará con base en el análisis crítico que hace Javiera Bustamante, quien afirma que estos museos son espacios que vehiculizan y consolidan discursos que crean un imaginario colectivo particular articulado por los conceptos de ‘dolor’, ‘sufrimiento’ y ‘reconciliación’; todos, temas que constituyen el discurso presentado anteriormente por esta y otras autoras.

La investigadora afirma que a través de estos espacios, los gobiernos (desde el caso argentino) buscan gestionar una “memoria tranquilizadora”⁴⁸ y que, distinto a las intenciones de tales espacios —las de los museos— son instrumentalizados para transmitir la forma como se asume, se reconstruye y se entiende el pasado. Argumenta entonces que de este modo, lo que ocurre es la creación de “una realidad más o menos unívoca del pasado”.

Bustamante asegura que se erigen para “conmemorar, transmitir, interpretar y explicar” los hechos (p. 16) y que esto se sostiene en tres principios: i) la transición a la democracia requiere espacios simbólicos para representar y explicar la violencia; ii) El museo es un espacio privilegiado para la transmisión de contenidos y la elaboración de verdades; iii) Sobre un pasado conflictivo es necesario reparar a la sociedad individual y colectivamente con medidas para enmendar el dolor y el daño. Es por esto que, según ella, surgen las iniciativas de memoria y dentro de esas materializaciones se encuentran los museos.

Siguiendo a la autora, es necesario reconocer la importancia de este tipo de museos en la transmisión de los hechos violentos. No obstante, existen paradigmas comunes que

⁴⁸ Concepto acuñado por Ricard Vinyes.

develarían los intereses de los gobiernos por mostrar una versión del pasado adaptada a sus intereses. Esto por supuesto, no puede ser aplicable a todos los contextos, pero dado que los museos de memoria en Latinoamérica tienen como referente las experiencias del Cono Sur, (Bustamante basa su investigación en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Chile y usa aquellos creados desde el siglo XXI), los paradigmas se comparten, y son los siguientes: la víctima como núcleo central de la narrativa del pasado, y la visión hegemónica que prima sobre los museos de memoria.

La investigadora aclara que no se trata de quitar su lugar a la víctima o dejar de rendir homenaje a grupos reconocidos como víctimas, sino que no deberían ser los únicos colectivos en el foco ya que otros también son perseguidos o afectados. En el caso colombiano podría asociarse su postura con aquellos colectivos que también son víctimas, pero que nombrarlos excede los límites de lo que legalmente se reconoce como víctima. Según esta autora, poner el foco únicamente en esos colectivos denominados como víctimas haría que los otros colectivos quedaran relegados del relato o narrativa.

Respecto a la visión hegemónica, Bustamante aclara que esto sucede en unos museos más y en otros menos, pero se basan en la necesidad de explicar y difundir los hechos ocurridos a partir de una visión del pasado que los gobiernos democráticos necesitan, para que se cumpla el objetivo de fortalecer los principios de consenso, encuentro y/o reconciliación. El discurso sobre incluir o intentar incluir la diversidad de grupos sociales en los museos, en realidad consiste en erigir plataformas con las cuales se educa a la sociedad en un único discurso que difícilmente da cabida a la presencia de otras voces y relatos (p. 17).

Con sus relatos y discursos los museos transmiten a los visitantes contenidos que documentan y educan sobre los hechos cuestionados y silenciados, porque si bien el conocimiento entregado siempre tendrá sus limitaciones toda vez que las industrias culturales son en sí mismas filtros, los museos de memoria hablan de las dictaduras constituyendo así plataformas educativas para que una parte importante de la sociedad conozca los hechos. (Bustamante, p. 17).

Como conclusión, se identifica que los Museos-de-Memoria constituyen plataformas de representación, participación, pedagogía y difusión, en torno a hechos que representan la vulneración de los Derechos Humanos y/o el triunfo de eventos democráticos y de

construcción de paz, relacionados con esos mismos hechos violentos. Su labor pedagógica es esencial para crear sensibilización y comprensión de los hechos, aspectos necesarios para que las sociedades dejen de repetirlos y propiciar un panorama de reconciliación y de paz. De todas maneras, desde una postura crítica, también hay una perspectiva que identifica que un discurso articulado por conceptos concretos como dolor, sufrimiento, reconciliación y Deber de Memoria, parecen ser definitorios, limitantes y ligados al poder político. Por eso mismo, la entrada de otros relatos que se salgan de ese marco puede limitarse. Así, es posible entender que los Museos-de-Memoria, si bien buscan ser abiertos y polifónicos, podrían estar cayendo en dinámicas tradicionales y hegemónicas al seguir siendo vehículos de discursos unívocos, que se transmiten a través de sus mecanismos de difusión.

A pesar de los sesgos del conocimiento que produce y comunica el museo, el museo no es un mero reflejo de los intereses dominantes, sino que es un espacio de contienda. Como todo espacio de interacción social, en éste tienen lugar ejercicios de poder y procesos de re-significación social. Reconocer la agencia de las y los visitantes es una de las claves contemporáneas. (Maceira, 2012, p. 42)

2.2.2.1 Hegemonía cultural, poder y museos

El vínculo del museo con la memoria necesariamente pone de manifiesto relaciones de poder —distintas según el periodo histórico y el contexto— a partir de las cuales se producen y reproducen discursos a través del trabajo museográfico. Si bien el museo se ha transformado y sigue activo en su trabajo constante para que esas relaciones de poder se equilibren⁴⁹ y las memorias oficiales no oculten o desplacen las no oficiales, el museo todavía puede considerarse:

Como un “artefacto cultural” para la construcción de discursos unidos al poder; y como un agente social y cultural «que juega un papel relevante en la configuración de lo social, las mentalidades y la cultura» (Maceira, 2012, p. 40)

⁴⁹ Esto es evidente en la acción museal contemporánea pero también queda estipulado en La Declaración de Río de Janeiro en 2013, en la cual se señala la importancia de trabajar procesos de sensibilización vinculados a la memoria reconociendo los múltiples tipos de violencia que sufre el ser humano. Como parte de este punto, se destaca la necesidad de “romper las jerarquías de poder en nombre de la aparición de nuevos protagonistas”. Esto significa la modificación de las relaciones de poder al interior de los museos a partir de la entrada de otras voces a los discursos.

Museo y poder están estrechamente conectados como afirmaba (Chagas, 2009) retomando el mito de Zeus y Mnemosine. Como el poder se puede ejercer desde distintos mecanismos ya que está en todas partes, no se limita a las instituciones gubernamentales; por este motivo los museos también son espacios de ejercicio de poder y conocer cómo opera, desde dónde y desde quiénes es importante para conocer su relación con la memoria. La siguiente cita de Foucault es vista desde una perspectiva museológica:

Es sabido que no son los gobiernos quienes detentan el poder... Al igual, sería necesario saber hasta dónde se ejerce el poder, cuál es su entrada y hasta qué instancias a menudo poco firmes, de jerarquía, de control, de vigilancia, de prohibición, de restricciones. Por donde quiera que hay poder, el poder se ejerce. Nadie propiamente dicho es el titular y sin embargo, se ejerce en cierta dirección, con unos de un lado y otros del otro; no se sabe quién justamente lo tiene pero se sabe quién no lo tiene...en fin la cuestión del poder, de la desigualdad del poder, de sus luchas. Cada lucha se desarrolla al alrededor del núcleo particular de un poder (Foucault, citado en Lacouture, 2003, p. 1).

Según el planteamiento de Foucault, las relaciones de poder son desiguales, mientras unos lo ejercen otros no, o de manera diferencial. El poder hace presencia desde la jerarquía, los ejercicios de control y restricción, pero también desde la resistencia. Al ejercerse en cualquier parte, no hablamos de un solo poder, sino de varios, por lo cual se manifiesta de diferentes maneras y desde diferentes lugares. Así bien, no son los gobiernos los únicos que lo detentan y esto supone también que son diversos los mecanismos y dispositivos para ejercerlo, a saber: la cultura y dentro el museo.

Por un lado, Acaso y De Pascual (2014) usan el planteamiento de Gramsci, quien afirma que uno de esos mecanismos para el ejercicio del poder es la cultura. Para Gramsci, las clases dominantes pueden controlar la sociedad con o sin utilizar la fuerza —como planteaba Marx— pero pueden hacerlo y mantener su poder, no sólo “a través del dominio del estado y de los medios de producción”, sino también a través del control de la cultura (p. 2). Desde la cultura, a partir de la producción y reproducción de discursos culturales hegemónicos, se pueden alimentar los órdenes sociales. Desde las instituciones culturales se contribuye al refuerzo de determinadas creencias y valores, y a la implantación de una sola versión de los hechos; a la construcción de una única historia —escrita siempre por los ganadores— (Acaso y De Pascual, 2014, p. 2).

Por otro lado, autores como Smith y Foote (2016) y Jaramillo Vásquez (2010) afirman que los museos son productores de discursos y que tienen un rol importante en la producción y reproducción cultural. Smith y Foote, por ejemplo, destacan que al interior de los museos hay lugar para las formaciones discursivas y que los discursos se presentan en un espacio tridimensional donde la museografía contribuye de manera importante a la formación de significado. Señalan también que por su importante rol en la producción y reproducción cultural han despertado el interés de los geógrafos culturales dando lugar, incluso, a la aparición de la categoría: geografía de los museos. Por su parte y con base en los planteamientos de Macdonald (1996: 167 citado en...), Jaramillo-Vásquez (2010) señala que a través de las instituciones culturales —como los museos y las escuelas— estos discursos se reproducen, ya que ambas instituciones están revestidas de autoridad al participar de los procesos de producción de sentido (p. 142). El funcionamiento de lo hegemónico —en las escuelas y en los museos— se da a partir de tres tipos de procesos presentados por Williams (1979): *los procesos activos, los formativos y los de socialización*. Interesan especialmente los procesos de socialización porque hacen referencia a la participación de las instituciones en los procesos de socialización, que es a través de los cuales se “internalizan valores, prácticas y discursos” y esto es aquello que constituye los verdaderos fundamentos de lo hegemónico” (pp. 142-143).

Según Williams, los procesos de socialización alimentan lo hegemónico porque lo que se comparte socialmente tiene mayor aceptación. Esto explica una de las razones por las cuales los museos están revestidos de autoridad. Este revestimiento también puede explicarse porque son centros por los cuales circula el conocimiento “legitimado” (Vásquez Jaramillo, 2010, p. 142). El museo se asocia al desarrollo del conocimiento científico; se ha enseñado a las personas a ver el mundo a partir de los conocimientos que circulan, tanto en las escuelas como en los museos y se ha enseñado a valorar el pasado y a acercarse a la realidad social por medio de la visión que estas dos instituciones ofrecen del mundo (Maceira, 2012, p. 35). Por eso, “como autoridades culturales, los museos han estado relacionados históricamente con los poderes establecidos al consolidarse como lugares legítimos para promover valores o ideas en términos formativos” (Vásquez Jaramillo, 2010, p. 142) y esto es lo que, en palabras de Hooper-Greenhill (2003), justifica la racionalidad del

museo⁵⁰. Si el museo es “la casa de clasificar” tiene que ser, es y participa activamente en la construcción de diferentes racionalidades.

Es así como el museo puede usarse con un espacio de resistencia pero también de control social que puede instrumentalizarse por parte de grupos dominantes con intereses particulares (Acaso y De Pascual, 2014, p. 2). El museo es un espacio caracterizado por las relaciones de poder, los conflictos de intereses y en esa medida, es un espacio politizado (García Fernández, 2015, p. 42). Como afirma Hooper-Greenhill (2003) los museos pueden verse como elementos de un gran juego de poderes que ha cambiado incesantemente con el tiempo en el que se entra a imponer significado y definición, o se permite que otros impongan significado y definan límites.

2.2.3 Exposiciones y discurso

Como dispositivo de poder, el museo suele operar por medio de las exposiciones siendo estas, canales de comunicación (Hodge y D`Souza) a través de las cuales se producen y circulan discursos culturales que son el resultado de una labor curatorial de selección de contenidos y objetos que serán presentados en el museo como escenario (Acaso y De Pascual, 2014, p. 44). La puesta en escena de esos objetos y/o relatos ha pasado por un proceso de selección y de definición sobre cómo serán expuestos y por eso puede relacionarse con la producción de un discurso.

El proceso expositivo implica siempre selección, “[...] una selección particular de la esfera aprovechable” (Vázquez Jaramillo, 2010, p. 143); implica definir qué narrativas u objetos se quiere exhibir y cuáles no. Por eso los discursos no solo tienen relación con lo exhibido, sino que también la tienen con lo que se ha dejado oculto.

Esta selectividad puede entenderse perfectamente a través de la analogía hecha a partir de los depósitos de los museos y las mazmorras, presentada por Chagas (2002). Según el autor, los depósitos o almacenes de los museos son espacios donde se guardan colecciones que, al estar almacenadas, parecieran estar en prisión. Con base en esto asegura que las áreas de reserva de los museos también representan discursos o parte de discursos que no

⁵⁰ Racionalidad como algo evidente que no necesita justificación, aclara la autora.

se quiere exponer o visibilizar, por lo tanto lo expuesto, las exposiciones son aquellos discursos que se quiere visibilizar. En este sentido el acervo expuesto y no expuesto, está vinculado a un discurso particular porque no se exponen objetos, se exponen discursos, narrativas, historias y recuerdos (p. 47). Para el autor, cuando se da una mayor visibilidad a una colección u otra, a un relato u otro, lo que se hace es afirmar o confirmar un discurso.

Esto ocurre porque las narrativas y objetos seleccionados y puestos en escena, no hablan por sé. Los procesos de socialización y selección de objetos y las narrativas, hacen parte de la construcción de un discurso elaborado por un equipo curatorial de personas que actúa según el mensaje que quiere transmitir la institución y que está orientado por la misión y la visión de la institución. Por eso, los discursos a pesar de ser contruidos por el equipo de curaduría, también se atribuyen a la voz de las personas que definieron la declaración de propósitos de la institución. Esto explica por qué la neutralidad de la acción curatorial se debe desmitificar (Óscar Navarro citado en Maceira, 2012, p. 42) y debe reconocerse que la exposición museal “es una representación de algo, una narrativa, una especie de historia presentada por los profesionales de los museos [...]” (Choi, 2010, p. 43)

Es así como para Chagas (2002) los museos, al ser lugares interesados en trabajar con la memoria, son dispositivos de poder en los que se elige qué se recuerda y qué se olvida, cómo se dice y cómo podría hacerse y esto lo articula a un discurso particular. El carácter selectivo de la memoria implica por eso, la politización de los recuerdos y del olvido y en esa medida evidencia su estrecho vínculo con el poder.

2.3 La función comunicativa de los museos

La función comunicativa en los museos-de-memoria se lleva a cabo, como en otros, por medio de la producción y circulación de discursos y dicha producción discursiva se materializa a través de las exposiciones museales, en tanto constituyen canales de comunicación.

Como se ha señalado anteriormente, para cumplir y mantener el deber de memoria del estado y para garantizar el derecho a la verdad, la memoria y la reparación, los museos-de-memoria buscan desplazar discursos hegemónicos promoviendo ejercicios plurales de reconstrucción de memorias y desarrollando actividades participativas que incluyan voces

diversas en la construcción de sus discursos, especialmente las de las víctimas. Así, a diferencia de las prácticas museológicas verticales y tradicionales en las cuales se partía de la pasividad del público y de las comunidades, de cara a la exposición museal, y donde los procesos comunicativos eran unidireccionales caracterizados por la monofonía y por un único emisor (el museo), desde la Nueva Museología, y específicamente en los museos-de-memoria, la intención es que esto cambie: las instituciones buscan ahora ser polifónicas y garantizar ejercicios plurales donde el sujeto emisor es (y debería ser) colectivo, además de procurar procesos comunicativos multidireccionales.

La construcción colectiva de los discursos que se materializan en la exposición —en donde el emisor es, como acaba de expresarse, colectivo—, y el cómo se producen estos discursos enunciados en los museos, son acciones en las que están presentes los llamados saberes locales (comunidades) y los saberes eruditos (profesionales), y se caracterizan porque las atraviesa una particular relación: el saber-poder. Esto implica, entonces, reconocer la exposición museal desde la noción de discurso/texto museográfico ofrecida por la investigadora Lily González Cirimele (2008) quien afirma que no solo es “la forma en cómo se organiza su construcción interna, su contenido y su función como dispositivo intelectual de producción de sentido, sino también el proceso de producción semiótico-discursivo del mismo” (p.143).

En esa medida, y atendiendo a que hay un sujeto emisor colectivo, González hace énfasis en las condiciones en cómo se produce el discurso y los procedimientos controladores del mismo.

Para esta aproximación se tomarán, inicialmente, los aportes de la investigadora y docente mexicana, Patricia Castellanos (2008), quien ofrece un recorrido trazado por diferentes autores que tienen la percepción del Museo como un medio de comunicación, siendo el de principal interés de esta investigación, la ilustración del modelo de Shannon: el “sistema general de comunicación”, abordada por la autora desde la perspectiva de los museos de ciencias, por cuanto considera la exposición como un canal de comunicación donde hay un polo emisor, un medio y un polo receptor.

Una vez entendida la relación que tiene el Museo con la comunicación, se estudiará la noción de “exposición” desde su dimensión comunicativa, entendiendo que es una de las funciones más importantes del mismo y como tal, puede ser comprendida desde diversas

perspectivas. La perspectiva que aquí interesa es la que la describe como un ‘canal de comunicación’, como un medio para transmitir un mensaje. Finalmente, se hará referencia a la producción discursiva de los museos que suele estar contenida en la “exposición” y para ello, se partirá de los conceptos de “texto museal” y de manera específica, “el discurso-texto museográfico”.

2.3.1 El Museo y su función comunicativa

La noción del museo como medio de comunicación parte de la necesidad fundamental para un museo, de entablar contacto con el público siendo esta un tipo de comunicación en particular, que es objeto de estudio de la museología, sobre todo, y que va a la par de los cambios que afectan a las instituciones museales y a la sociedad. Para algunos teóricos el museo correspondería a un sistema de comunicación no masivo, postura encabezada por autores como Knez y Wright y Hooper-Greenhill; en tanto que otros, por su parte, señalan que la relación comunicación-museo es más cercana a la noción de los *mass media*, como Cameron, Miles, Hogde y D’Souza, Verón y Lavasseur. Estas tendencias han convivido desde los años 60s, a lo cual se le suma el cambio del paradigma tradicional del museo y la revolución de las telecomunicaciones, que han ubicado al museo en el centro de los estudios culturales de la mano de autores como Adorno, Benjamin, Barthes y Bourdieu (Castellanos Pineda, 2008).

En atención a lo anterior se puede decir que la concepción de la institución museal como medio de comunicación va de la mano con el cambio del paradigma museal bajo el cual, el museo deja de ser percibido como un guardián de objetos antiguos, custodio de los tesoros de las grandes gestas de la humanidad, y entra a ser comprendido a partir de los recursos que ofrecen las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC). Como indica la autora:

En este contexto, el papel de los museos como medios de comunicación es necesario pues sus características no sólo le equiparan a uno de ellos, sino que además sus funciones se transforman debido al desarrollo tecnológico que se vive hoy día. (Castellanos Pineda, 2008)

Esto sin duda cambia la percepción de un espacio que en sus inicios fue concebido como un lugar elitista y excluyente, y que posteriormente será considerado como un lugar

para la democratización del arte y la ciencia convirtiéndose en portador de un valor patrimonial, educativo y comunicativo. Por ello, a la luz de las nuevas tecnologías es posible pensar y cuestionarse frente a la dimensión comunicativa del museo, en atención a los cambios que viven estas instituciones en relación a la sociedad. De ahí el interés por la dimensión comunicacional de las instituciones museales que parte de la necesidad de entablar contacto con el público, con las sociedades. Castellanos aclara que su intención no es establecer un paralelismo entre los museos y los medios de comunicación, pero a su vez señala que sí es posible encontrar similitudes entre ambos (Castellanos Pineda, 2008).

Estas similitudes entre los medios de comunicación y los museos no se refieren exclusivamente al aspecto funcional del sistema, sino a los rasgos que ambos comparten al interior de la sociedad. Para distinguir estas similitudes, la autora retoma los aportes del profesor británico McQuail, quien proporciona seis rasgos de estos medios al interior de la sociedad: en primer lugar, la producción y distribución del conocimiento se da a través de la información producida. Esta información es transmitida a través de canales que, en segunda instancia, son el medio por el cual se relacionan los diferentes miembros de una sociedad, es decir, los canales del sistema cultural. El tercer rasgo se relaciona con el grado de incidencia en la esfera social, que tiene que ver en gran medida con la formación de la opinión pública. El cuarto rasgo corresponde a la participación voluntaria de la audiencia, siendo el quinto, el que se refiere a la relación con la industria y el mercado; y por último está, la relación que se establece con el poder y las instituciones del Estado (Castellanos Pineda, 2008).

La concepción del museo como *mass media* tiene sus inicios en 1928 a partir de un estudio realizado sobre los museos británicos, desarrollado por el inglés Miers, en el cual se equipara por primera vez a los museos con un medio de comunicación porque, tanto como museos y como medios, se dirigen a un público tan amplio como diverso en edad, educación y sexo (Castellanos Pineda, 2008). El primer planteamiento teórico en este sentido, lo establece el museólogo Duncan Cameron, con el artículo “*A view point: the museum as a communication system and implications for museum education*” en 1968, en el cual se reivindica la idea de la concepción del museo como un sistema de comunicación, con las consecuencias y las implicaciones que esto conlleva en relación con el ejercicio educativo que se desarrolla en ellos (Castellanos Pineda, 2008).

El museólogo Duncan Cameron, considera los museos como sistemas de comunicación masivos que se valen del uso de recursos visuales que son susceptibles de ser traducidos a otros lenguajes y formatos. Por ello, desde esta perspectiva, la estructura del museo y del medio de comunicación es similar: ambos se valen del uso de variedad de recursos para llegar al público, siendo incluso más complejo el museo que un medio, porque en el caso del museo, este actúa como emisor, medio y receptor. Esta postura asume que el museo tiene una ventaja ante los medios de comunicación al contar con lo que el autor llama las “cosas verdaderas” que vendrían a ser las piezas y los artefactos que tienen un valor por sí mismos (Castellanos Pineda, 2008). De esta manera, Cameron ubica, como parte central de los sistemas de comunicación el lenguaje objetual o de los objetos que tienen un valor *per se*.

Estos planteamientos de Cameron, conllevan a tres implicaciones educativas para los museos. En primer lugar, porque el acto de comunicar se da a partir, y principalmente, de un sistema único; el de los objetos. Por lo tanto, los procesos comunicativos en un museo suelen estar basados en un diálogo íntimo que se da entre el visitante y la exposición. Por ende, las visitas colectivas deberían estar orientadas hacia la enseñanza del lenguaje del museo, sus métodos y de la utilización de los recursos a los nuevos visitantes (2008, p. 25).

Es necesario tener en cuenta que los aportes de este autor se basan en el modelo desarrollado por Claude Elwood Shannon, ingeniero y matemático, proponente de la Teoría de la Información. Basado en este modelo, Cameron propone su propio esquema, donde hay un emisor que para el caso es el museo; un medio o un canal por el cual se transmiten los mensajes que vendrían a ser las “cosas verdaderas”; y, el receptor, quien es finalmente el visitante. Posteriormente añade el proceso de retroalimentación o *feedback*, tomado de Melvin de Fleur, como una forma de verificación de la eficacia expositiva (2008, p. 25).

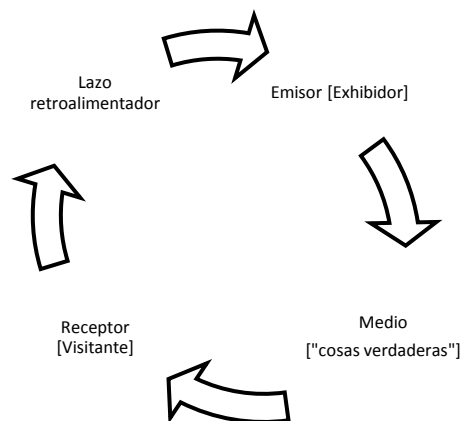


Figura 1 Esquema de Cameron integrando el feedback. Fuente: elaboración propia basada en Hooper-Greenhill, 1998. Citado por Castellanos pág 26.

Para los años 70s, la propuesta de Cameron encuentra opositores entre los museólogos, en especial del área de ciencia y tecnología, como lo fueron Knez y Wright, quienes dirigían su crítica hacia el uso privilegiado que este autor daba al lenguaje visual, y para quienes el uso de lenguaje tanto visual como verbal era importante. A esto proponen un nuevo esquema para los museos de ciencia, donde se integren ambos lenguajes

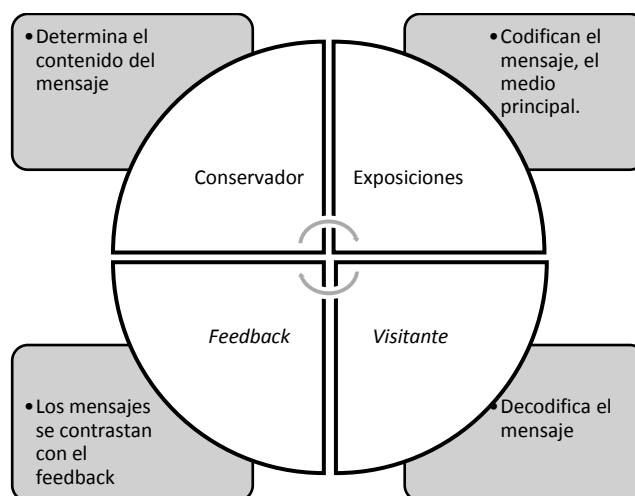


Figura 2 Modelo propuesto por Knez y Wright. Fuente: Elaboración propia, 2019.

La discusión entre Cameron y sus críticos tuvo lugar entre las décadas los 60s y 70s, siendo la época donde la concepción sobre el museo como exhibidor y conservador empezaba a reñir con las nacientes posturas que buscaban un mayor protagonismo del museo en la sociedad. Es decir, propiciar un contacto con el público y la sociedad en general. Así, a raíz de la polémica, las ideas de Cameron cobraron vida, pues contribuyeron al cambio del papel que juegan los museos al interior de la sociedad, ya que para el

museólogo canadiense “el museo debe contribuir a abrir la mente de sus visitantes, y permitirle que su sensibilidad se abra a todas las fuentes de conocimiento que la proporciona el entorno” (Castellanos Pineda, 2008).

Este modelo posteriormente evolucionaría en manos de autores como los australianos Robert Hogde y Wilfred D’Souza, quienes realizan un estudio desde el análisis semiótico de la Galería de Perth, y para quienes los museos deben ser vistos más allá de su papel de guardianes del patrimonio, como comunicadores del patrimonio material e inmaterial de una sociedad, lo que en sus propias palabras serían: “comunicadores de esa memoria viviente (...) una exposición es una rama de los mass-medio, y requieren un tipo especial de comprensión del proceso de comunicación.” (Hogde y D’Souza, 1976: 255).

Estos autores consideran al museo como mass-media, reconociendo que ambos hacen uso de formas no naturales de comunicación en las que intervienen diversidad de canales, como los electrónicos hoy día, entre el emisor (el equipo de museo) y el receptor (el visitante), por lo cual toda exposición vendría a ser un ejercicio de comunicación, cuyos procesos sería necesario conocer (Castellanos Pineda, 2008).

El esquema de Shannon, que es el de mayor interés para esta investigación, es un sistema general de comunicación lineal que incluye varios elementos claves como lo son las fuentes de información, donde el emisor transforma el mensaje en signos transmisibles. Siendo el canal, el medio por el cual se transmiten los mensajes, el decodificador o receptor se encarga por tanto de la deconstrucción del mensaje proveniente del destinatario, quien transmite el mensaje. Este esquema responde a la fórmula propuesta por Harold Lasswell; ¿quién dice?, ¿qué?, ¿en qué canal?, y ¿con qué efecto? Que a su vez es aplicada por Flora E.S. Kaplan al ámbito de la museología de la siguiente manera; ¿quién presenta?, ¿qué?, ¿para quién?, y ¿por qué? (Castellanos Pineda, 2008).

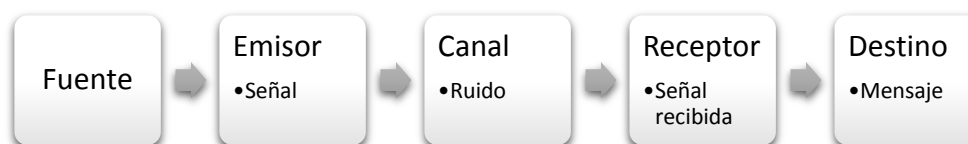


Figura 3 Modelo de Shannon y Weaver, 1981. Fuente: Elaboración propia, 2019.

Como tal, el esquema precedente parte de la pasividad del visitante reduciendo la exposición a una mera transmisión de un mensaje de manera unidireccional sobre un espectador pasivo, es decir, de un lado hacia el otro. De acuerdo con lo anterior, en 1989, C. Duffy, museólogo estadounidense, propone una comparación similar, en la cual la *fuentes* viene a ser el *equipo de exposición*, el *emisor* es el mensaje codificado, siendo los *canales* los medios de transmisión, como lo es la exposición museográfica, en los cuales puede presentarse *ruido*, que viene a ser todo aquel elemento que interfiere con el proceso comunicativo (Castellanos Pineda, 2008).

Hasta este punto Patricia Castellanos expone los modelos y propuestas existentes alrededor de la concepción, y relación, del museo como medio de comunicación, y que se han desarrollado a partir o en crítica al modelo propuesto por Shannon y de cómo el proceso de retroalimentación contribuye en parte, a suplir aquella necesidad de contacto y cercanía con el público, siendo esta una manera de comprobar la eficacia del mensaje expositivo. La autora lo resume de la siguiente manera:

“Los autores han partido del modelo tradicional planteado por Shannon y Weaver y lo han enriquecido con elementos provenientes también del área de la comunicación, por ejemplo, la llamada ‘retroalimentación’, de Melvin de Fleur. Coincidiendo con el cisma museológico, se interesa dejar de lado el modelo más vertical en beneficio de aquel que se interesa por la respuesta del visitante y por comprobar si el mensaje expositivo le llega adecuadamente. (Castellanos Pineda, 2008)

Por otro lado, continúa Castellanos, hay autores como Elian Hooper-Greenhill, quien considera que el modelo de Shannon y Weaver, permite la identificación de los diferentes elementos que llegan a hacer parte del proceso de comunicación en un museo, como una estructura vertical que se limita a transmitir un mensaje de un lado a otro. Para romper con esta verticalidad Hooper-Greenhill, habla de las “redes de contacto” o “cadenas jerarquizadas”, donde el proceso comunicativo se pueda dar entre partes iguales. Esta sería una forma de referirse a las formas comunicativas de carácter orgánico como las que se dan a partir de la red de contactos que las personas desarrollan con amigos y familiares. Las “cadenas jerarquizadas”, por su parte, suelen ser utilizadas en instituciones públicas y museos tradicionales, siendo una comunicación que va de arriba hacia abajo, que se fundamenta en el poder y la autoridad del emisor (Castellanos Pineda, 2008).

En tanto, autores como Eliseo Verón y Martine Lavasseur, refuerzan la idea del museo como un medio de comunicación, en comprensión de que no todos los medios necesariamente son mass-media. Siguiendo a Hodge y D'Souza, quienes entienden por “media” el soporte de una manifestación de sentido, hay que señalar que perciben a los museos como mass-media por la forma en que se accede a sus mensajes y los soportes tecnológicos de los que hace uso para tal fin. Para estos autores las instituciones museales son concebidas entonces como mass-media, ya que predominan en ellas estructuras comunicativas que parten de la pasividad del visitante, por tanto, esto haría de los museos medios de masas. Sin embargo, habrá quienes planteen la existencia de un papel más activo y participativo del visitante. Verón y Lavasseur, formularían un modelo para la comprensión del cómo se da este proceso comunicativo.

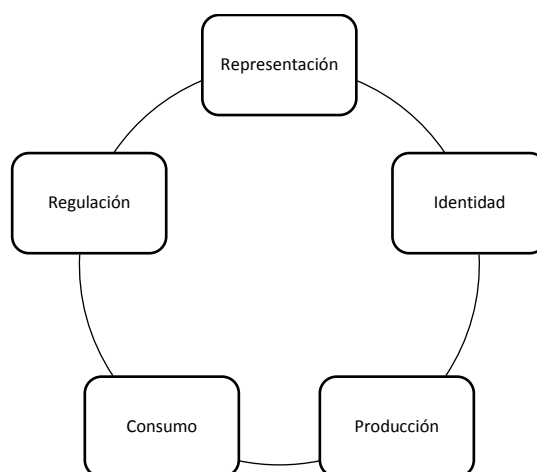


Figura 4 Modelo propuesto por Verón Lavasseur (p. 31). Fuente: Elaboración propia, 2019.

2.3.2 La dimensión comunicativa de la exposición: el canal de comunicación.

Entendiendo la relación entre el museo y la comunicación, que viene dada desde la noción del museo como medio de comunicación debido a su rol de *emisor*, y que se expresa a través de canales como la exposición para transmitir un mensaje al público receptor, es posible afirmar que la exposición es una de las funciones más importantes del museo en tanto constituye un canal de comunicación.

Aun cuando la exposición puede ser entendida desde diversas perspectivas, aquí interesa de manera especial su dimensión comunicativa. El origen etimológico del término

“exposición” proviene del latín *expositio*, de expuesto o explicación, que se refiere tanto al resultado de la acción de exponer como al conjunto de lo expuesto y al lugar donde se expone. Para Davallon este término “designa a la vez el acto de presentación al público de ciertas cosas, los objetos expuestos y el lugar donde se lleva a cabo esta presentación” (Davallon, 1986). (ICOM – ICOFOM, 2010, p. 36).

Según esto, la exposición puede ser comprendida como un contenedor (o continente) y a su vez, como un lugar donde se expone (del mismo modo que el término museo es una función y a su vez alude al edificio) que no se caracteriza por su arquitectura, sino por el lugar en sí mismo. Cuando la exposición se presenta como una de las características fundamentales del museo, se constituye en un campo mucho más vasto puesto que puede ser montada por una organización lucrativa (mercado, negocio, galería de arte) o no; puede estar organizada en un lugar cerrado, pero también al aire libre (un parque o una calle); o desarrollarse in situ, es decir, sin desplazar los objetos (es el caso de los sitios naturales, arqueológicos o históricos).

En este sentido, el espacio expositivo se define no sólo por su continente y por su contenido, sino también por sus usuarios —el público visitante— es decir, las personas que entran en el espacio y participan de la experiencia global junto a otros visitantes. El lugar de la exposición se presenta así, como un espacio específico de interacción social, susceptible de ser evaluado. (ICOM – ICOFOM, 2010, p. 36)

2.3.2.1 La exposición temporal

En esta investigación el objeto de estudio han sido las exposiciones temporales, razón por la cual se hace conveniente conocer qué las diferencia de las exposiciones de larga duración—antes llamadas “permanentes”— y qué las caracteriza, sobre todo desde su dimensión comunicativa, o descrita como “uno de los productos más consumidos” y de mayor aceptación por la gran cantidad de gente interesada, en comparación con las exposiciones permanentes que suelen permanecer deshabitadas (Hernández Hernández, 1992, p. 89)

El origen de este tipo de exposiciones, desde la perspectiva de la literatura española, se resume en dos corrientes paralelas: la exposición popular y la elitista. La primera haría referencia a los carnavales y fiestas barrocas, el teatro, los circos y las exposiciones

comerciales, mientras que la segunda, tendría lugar en el gabinete o galería aristocráticos (Ramos, 2001, 146). Sin embargo, según Ramos, el precedente más lejano serían las arquitecturas efímeras que intentan asimilar la cultura campesina. Estas arquitecturas, buscaron acercar la religión al pueblo por medio de recursos didácticos y en este cometido, desplazaron gradualmente prácticas populares autóctonas que identificaban el inconsciente popular como es el caso del Corpus, a través del cual se sustituyeron ritos paganos por cristianos haciendo uso del espacio público para las prácticas religiosas hasta convertirlas en espacios ceremoniales (p. 147). Un ejemplo de esto, es representativo en los patios cordobeses, las cruces de mayo granadinas y los altares del corpus. Estos símbolos, instalados con motivo de festividades eucarísticas, antecedieron las exposiciones temporales y algunos de sus elementos más específicos como los dioramas, los paneles y las dramatizaciones. (p. 147).

Según Belcher (1991) aunque la exposición “temporal” puede referirse a un corto, mediano o largo plazo, se diferencia de la de “larga duración”—antes llamada permanente— porque tiene una duración más breve a la de 10 años o más, que es el tiempo aproximado que caracteriza a las segundas. El plazo depende del programa de exposiciones del museo; entonces, el corto plazo puede ser un día, una semana, un mes o dos, el medio plazo cubriría entre tres y seis meses, y el largo, haría referencia a una temporalidad incierta dependiendo de los acontecimientos (p.63)

Para este autor, las exposiciones temporales ofrecen algunas ventajas y esto puede comprobarse en virtud de que la mayoría de museos usan la estrategia de la temporalidad en su programa expositivo. Para el caso del corto plazo, una de las ventajas es el recurso de innovación tanto en la presentación de los objetos de la colección como el relato al que están sujetos (en caso de que se trate de colecciones únicamente); por ello,

(...) resultan de sumo interés para el museo y para su público. Cuando espacio y tiempo están limitados y hay una gran abundancia de materiales por mostrar, el material de exposiciones de corta duración asegura que se maximice la utilización de los recursos disponibles, además, el efecto de un animado programa de exposiciones es estimular el interés de los distintos sectores del público al tiempo que se anima a los visitantes habituales. Una de las cualidades más importantes de las exposiciones temporales es que ofrecen la oportunidad ideal para ser innovadores y atrevidos sin afrontar muchos riesgos. (p. 64)

Para el caso de los museos que trabajan con colecciones, esto quiere decir no solo que todo aquello que esté en reserva tiene una oportunidad de salir a la luz, sino que hay un componente innovador en la programación que atrae el interés de variados públicos en la medida en que los relatos y los objetos no serán siempre los mismos. Belcher pone como ejemplo aquellos objetos que no suelen ser considerados como relevantes o para el caso de los relatos, asegura que los objetos pueden presentarse desde distintas perspectivas ofreciendo nuevas formas de acercamiento por parte de los espectadores.

El autor menciona otra cualidad y es que su corta temporalidad permite que el museo exponga temas actuales y controversiales en tanto “puede dar respuesta casi espontánea a sucesos de la vida cotidiana” y esto resulta muy importante en la medida en que el museo puede trabajar, por estar actualizado, al corriente de lo que ocurre en el presente, el pasado y el futuro. En este sentido hay novedad en los contenidos, conceptos y formas de presentación. Esto permite que se asuman riesgos que con las exposiciones de larga duración no es posible, además, los aportes al conocimiento tienen una mayor frecuencia (p. 64).

2.3.3 El texto museal

El museo es comprendido, entonces, como un medio de comunicación; un emisor, que se sirve de los canales comunicativos a su disposición, para la transmisión de mensajes siendo la exposición museográfica aquel de su preferencia. Como se ha señalado anteriormente y considerando la dimensión comunicativa, la exposición representa el canal dentro del sistema de comunicación, pero paralelo a esta perspectiva, se refiere también a los elementos o contenidos dispuestos para ser exhibidos, así como al espacio que la contiene y también a los usuarios que la visitan (quienes una vez en el espacio comparten la experiencia con otros visitantes). De ahí su importancia como canal de comunicación, en tanto propicia un espacio de interacción social. Es así como la producción discursiva de un museo está contenida tanto en las exposiciones que desarrolla como en el trabajo que hay para emitir el mensaje. Por ello, la relación exposición y comunicación puede darse a partir del concepto de “texto museal” y específicamente, desde la noción de “discurso-texto museográfico”.

Norma Ávila (2015a) afirma que la relación entre museografía y comunicación viene dada a partir de la noción de la semiótica de la cultura, desde la cual el espacio

museográfico es comprendido como un *texto*, en el que la dimensión comunicativa no es una mera función del museo, sino una función intrínseca al hecho museal, y el texto, el producto de una construcción. Esto puede ser entendido a partir de los planteamientos de Iuri Lotman, lingüista y semiótico ruso y precursor de la semiótica de la cultura, quien señala que el acto comunicativo es concebido como un *texto* (2015b, p. 16). Así, el *texto*, como acto de comunicación, permite interpretar la noción de espacio museográfico como un texto ya que este, en sí mismo, se proyecta como acto comunicativo. Este espacio, además, se constituiría como un dispositivo de la memoria cultural, siendo la exposición el mecanismo comunicativo de preferencia del espacio museográfico.

Teniendo en cuenta que numerosos autores han considerado el vínculo entre el museo y la comunicación, y que algunos de ellos, han llegado a considerar al museo como un medio de comunicación, la comprensión de la dimensión comunicativa de estas instituciones concentra el interés de museógrafos y semióticos de todo el mundo. Así bien, el concepto de 'texto' en Lotman, destaca que la función socio-comunicativa implica varios procesos⁵¹ desde el emisor hasta el receptor del mensaje. La complejidad y la forma en la que se desarrollan estos procesos, implica la interpretación de variados códigos, para transformarlos y generar nuevos mensajes. Esto, para mayor claridad es definido por el autor de la siguiente manera:

El texto se presenta ante nosotros no como la realización de un mensaje en un solo lenguaje cualquiera, sino como un complejo dispositivo que guarda variados códigos, capaz de transformar los mensajes recibidos y de generar nuevos mensajes, un generador informacional que posee rasgos de una persona con un intelecto altamente desarrollado. En relación con esto cambia la idea que se tenía sobre la relación entre el consumidor y el texto. (1998, p. 56).

Esto significa que los mensajes emitidos por el emisor son codificados para ser descodificados por los espectadores, audiencias o visitantes. El mensaje emitido a través de la exposición tendría una codificación marcada desde el emisor y sería el receptor quien la

⁵¹ En este sentido Lotman hace mención de cinco procesos implicados en la función socio-comunicativa del texto, que son: 1) El trato entre el emisor y el destinatario, 2) El trato entre el auditorio y la tradición cultural, donde el texto cumple una función de memoria cultural colectiva, 3) El trato del lector consigo mismo, 4) El trato del lector con el texto, y 5) El trato del texto con el contexto cultural. Tomado de: Lotman, I. M. (1998). *La semiosfera I. Frónesis Càtedra Universitat de València*. Retrieved from <https://circulosemiotico.files.wordpress.com/2012/10/i-lotman-semiosfera-ii.pdf>

descodifique para darle sentido, un sentido nuevo, por eso al texto se le señala como un generador informacional.

Es partir de los aportes de Lotman, como dos autoras señalan la importancia del concepto texto en relación a la cultura y específicamente a las exposiciones museales. Por su parte, Ávila señala que la “idea de texto como la propone Lotman, es clave tanto para reconocer la dimensión comunicativa de lo museal, como para revisar las prácticas institucionales con las que construimos los sistemas de información en nuestros museos.” (Ávila Meléndez, 2015a). González, por la otra, retoma el concepto de texto para proponer y desarrollar la categoría de “discurso/texto museográfico comunitario” que permite analizar la producción discursiva poniendo especial atención en el rol de emisor que, para su investigación, es un sujeto colectivo, aspecto que retomará esta investigación.

Lotman comprende la cultura como un sistema de signos, como una unidad cultural entera, a la cual identifica como un todo semiótico. De ahí que el proceso de significación no pueda darse fuera del sistema, y donde al menos cada *texto* se codifica dos veces por lo cual la función creativa del *texto* posibilita la resignificación y reproducción a través de la interpretación. Por su parte, las funciones comunicativa y mnemotécnica, permitirían la circulación de textos y la conservación de significados. Para Lotman “la cultura elabora y acumula información a través del tiempo y a partir de una visión particular del mundo, es la memoria colectiva de un grupo que en los museos se manifiesta concretamente en los discursos/textos (...)”. La cultura sería un mecanismo por medio del cual se conservan y transmiten textos y se elaboran otros.

Si se asume la identidad museal como un todo semiótico, el museo comprende una diversidad de textos con diferentes niveles de organización interna, siendo el texto un complejo dispositivo que guarda variados códigos que, para el caso, tienen una estrecha relación con el lenguaje de los objetos. Teniendo en cuenta que la exposición es un canal de comunicación del museo, esta se comprende como contenedor de lo que se exhibe y como el lugar en que se expone; por eso, se puede interpretar la noción del *texto museal* como una construcción conceptual y espacial en la que los objetos comprenden una realidad cultural específica. A propósito de esto, Ávila dice:

El texto museal [es] como una producción espacial y conceptual que otorga a los objetos de museo una realidad cultural específica, diferente de su contexto original, que permite

a los espectadores generar múltiples sentidos a partir de su interacción con la documentación sensible, la espacialidad de la puesta en escena y la escritura curatorial. (Ávila Meléndez, 2015b)

El texto, de acuerdo con Lotman, es una formación semiótica delimitada, de carácter cerrado, no inmanente, separado y marcado por su contexto. Una de sus características, por lo cual se le puede asemejar con una exposición museal, es la pluricodificación, es decir, que debe estar codificado al menos dos veces, por eso la interacción de varios sistemas semióticos le subyacen. La heterogeneidad de los textos museales, por ejemplo, el espacio, las imágenes, los objetos, las cédulas, etc., les confiere un poliglotismo interno que señala la pluricodificación en la exposición, lo cual, con sus variados sistemas semióticos sería un generador de sentidos más que un simple recipiente de los mismos.

Esto, en palabras de González Cirimele el texto es:

Una formación semiótica de carácter delimitado, por lo cual se opone a todo aquello que está fuera de su constitución; tiene una naturaleza finita, cerrada, delimitada pero no inmanente; está separado de su contexto pero insertado en él, y consecuentemente marcado por las características de dicho contexto. Tanto el medio social, como el cultural y el institucional condicionan la producción textual (2008, p. 142).

Interpretando a González, la exposición es el espacio en el cual se configura, representa y se transmite el pasado hacia el presente y por eso se encuentra asociada a la memoria (cultural y colectiva); es un dispositivo de la cultura en el que se reproduce el recuerdo. Desde la semiótica de la cultura, esta ya es percibida como un espacio delimitado en el cual hay información de manera transitoria, compuesta por diversos sistemas semióticos.

2.3.4 El discurso/texto museográfico

Así bien, teniendo en cuenta que algunos autores, desde el campo de la museología, identifican que al interior de los museos se dan formaciones discursivas (Acaso y De Pascual, 2014; Smith & Foote, 2016), se pone en evidencia una noción más concreta relacionada con la exposición, como es la de *discurso-texto museográfico* acuñada por González (2008), que imbrica diferentes aspectos como su organización interna, su contenido, su

función como mecanismo productor de sentido, pero también, el proceso de producción semiótico-discursiva (González, 2008). Esta noción se caracteriza exactamente por:

1. “Ser la reinterpretación y la representación de hechos, ideas, conceptos y significados (...) materializada en un conjunto transoracional, pluricodificado (verbo–visual) de carácter tridimensional.
2. Presentar un sistema jerárquicamente organizado que determina la sucesión lineal y la ubicación espacial de elementos diversos que se remiten mutuamente.
3. Ser el producto de una práctica social, histórica, política y cultural (...)
4. Descomponerse en subtextos complejamente entretnejidos que mantienen determinada unidad.
5. Ser Dinámico, delimitado interna y externamente.
6. Tener como función principal la de comunicar contenidos de forma clara, agradable y sencilla, generar nuevos sentidos, conservar y reproducir la memoria cultural y fungir como metatexto de su contexto”. (González, 2008, p. 142-143)

La noción de *discurso-texto museográfico*, en tanto texto, tiene sus propias fronteras internas como externas, y podría verse relacionado con las temáticas y subtemas representados en las salas del museo. Para González, la producción discursiva al interior de un museo es compleja y en ella se integran varios sistemas con un determinado nivel de organización, que tiene por principal objetivo el transmitir un mensaje de forma agradable y sencilla. De acuerdo con esto, el *discurso-texto museográfico* se refiere a “una formación semiótica delimitada en tanto está contenida en la exposición museística; es de constitución finita, cerrada y ocupa un espacio concreto que se circunscribe al área física de la exposición.” (González, 2008, p. 142). Esta formación semiótica se caracteriza por su heterogeneidad al usar recursos como los títulos, los subtítulos, el mobiliario museográfico, la iluminación, los colores, así como el sentido del recorrido a seguir por los visitantes.

El *discurso-texto museográfico* solo es posible y tiene sentido a partir del marco cultural en el que se encuentre inserto. Así, desde la perspectiva de Lotman, por cultura no se entiende un conjunto universal, sino que esta es el producto de una acumulación de información desde una visión particular del mundo, que contempla una serie de rasgos distintivos y suele circunscribirse a un área delimitada, que en palabras de González Cirimele es:

Un sistema de signos organizados cuya expresión son los textos. Para este autor la cultura no representa un conjunto universal, sino que, por sus rasgos distintivos, constituye conjuntos complejos particulares, cada uno con una determinada organización. Toda cultura se encuentra en un área cerrada en el fondo de la no-cultura; es como una porción que se contrapone a otras y se expresa a partir de la posición dialéctica cultura/no-cultura. (González, 2008, p. 146).

De acuerdo a lo anterior, la dialéctica cultura/no-cultura nos habla de la contraposición de una cultura frente a otra, de unos rasgos distintivos frente a otros, del encuentro con entre culturas. La no-cultura suele estar constituida por la cultura dominante y hegemónica. De ahí a que en el encuentro entre dos culturas se marcan los límites; fronteras, las cuales debemos entender no como un concepto artificial “sino como una importantísima posición funcional y estructural que determina la esencia del mecanismo semiótico de la misma. La frontera es un mecanismo bilingüe que traduce los mensajes externos al lenguaje interno de la semiosfera y a la inversa.” (Lotman, 1998).

La cultura como una acumulación constante de información, representa la memoria colectiva de un grupo humano diferenciado, con una visión particular de mundo, la cual se refrenda y se manifiesta a través de entidades como los museos, como también fue señalado por Smith y Foote (2016) y en concreto, por medio de los discursos-textos. De ahí que el concepto de *semiosfera*, propuesto por Lotman se refiera a un *continuum semiótico* que se da entre las diversas formaciones semióticas y los sucesivos niveles de organización que se dan en su interior. Siendo entonces:

Una determinada esfera, delimitada por una frontera, cerrada, un universo formado por un conjunto de diferentes textos (lingüísticos, religiosos, culinarios, estéticos, musicales, museográficos) con rasgos distintivos, fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis. (González, 2008, p. 147).

Partiendo de aquí, se puede comprender por cultura, un espacio semiótico conformado por diferentes textos, cuyos rasgos y existencia son imposibles por fuera de la semiosis. Las fronteras, más allá de indicar donde se encuentra una semiosfera con relación a otra, son también un mecanismo bilingüe que permite el relacionamiento y el intercambio entre distintas culturas. Este diálogo permite que los textos externos o extra-semióticos pasen al interior de las semiosferas a través de filtros. El bilingüismo de las fronteras permite la

transmisión de un mensaje proveniente de una cultura hacia otra y viceversa. Este encuentro es propicio ya que:

La intertextualidad cultural o diálogo intracultural es el conjunto de relaciones entre los textos de, al menos, dos culturas diferentes que no comparten normas de conductas ni valores ni coinciden en las formas de manifestación material y espiritual de sus culturas. (p. 147)

El concepto de semiosfera, de acuerdo a lo que hemos visto hasta ahora, puede ser aplicado a cualquier nivel “ desde un texto aislado hasta unidades semióticas globales, así como a los procesos de intertextualidad cultural...” (González, 2008, p. 148). Por lo cual, aplicado a los museos de memoria, implica la comprensión de la magnitud y el tipo de museo al que nos referimos, para así poder comprender cómo funciona su forma particular de producción semiótico-discursiva. Por tanto, “La construcción del discurso/texto museográfico (...) involucra complejos procesos de producción que se desarrollan en condiciones sociales, culturales, ideológicas y políticas interrelacionadas y que dejan su marca en los museos.” (González, 2008, p. 151)

Siguiendo esta línea, el *discurso/texto museográfico* termina por enmarcarse en el concepto de Lotman, al ser este capaz de otorgar una realidad cultural específica a los objetos, diferente a la de su contexto, para así posibilitar la generación de múltiples sentidos en el espectador. Es decir, es la capacidad del texto de transformar los mensajes recibidos y de generar nuevos mensajes que, en interacción con el visitante, son un potente generador informacional. Esto lleva, entonces, a pensar en la forma en que se producen estos textos y en el funcionamiento de la relación saber-poder al momento de construirlos, en tanto tienen una carga ideológica dada en su desarrollo. En este punto, Ávila advierte que:

El proceso museal no se agota en las acciones del museo, sino que ejerce esa enunciación con consecuencias sociales: apropiación de la memoria y del olvido, discriminación de ciertas lecturas a favor de otras, ideología y construcción de identidades colectivas, entre otras igualmente relevante. (2015, p. 22)

En relación con la noción de texto-museal enunciada también por Ávila, el planteamiento de González Cirimele (2008) resulta relevante para esta investigación en tanto se centra en la construcción del texto haciendo énfasis en el sujeto emisor. La autora

propone la categoría de “discurso-texto museográfico comunitario”, por medio de la cual busca caracterizar la producción semiótica y discursiva museográfica comunitaria, atendiendo principalmente al sujeto emisor.

En este sentido, la autora desarrolla igualmente, dicha noción de discurso/texto museográfico comunitario, desde la perspectiva de las condiciones de producción del discurso que se caracterizarán por un sujeto emisor colectivo (SEC), ya que su objeto de estudio son los museos comunitarios. La producción museográfica se originaría entonces a partir del SEC, que está compuesto por las comunidades locales que saben sobre su propia cultura y los asesores, profesionales y especialistas que conocen el campo de la museología. A este SEC lo describe como “culturalmente heterogéneo” ya que está conformado por sujetos internos y externos a ella (a la cultura de las comunidades).

Adicionalmente, la autora define, desde varias perspectivas disciplinares, el funcionamiento de los procedimientos controladores del discurso para la producción *semiótica-discursiva museográfica comunitaria* desde el rol del sujeto emisor, que resultará necesario para comprender cómo se construyen colectivamente los discursos expositivos y qué los limita. Para González, se interesa por la relación entre la producción del *discurso-texto museográfico* (comunitario) y la intertextualidad cultural, como una de las condiciones de producción, donde la forma en la que funciona el poder es un componente constitutivo y una herramienta teórica-metodológica para la comprensión de esta práctica cultural.

Para el abordaje del concepto *discurso-texto museográfico (comunitario)*, González integra tres perspectivas del conocimiento: la museología y la museografía desde la perspectiva de la nueva museología; el análisis del discurso en su contribución a la conceptualización del *discurso-texto museográfico*, así como el análisis de las condiciones de producción semiótica y discursiva; y finalmente la semiótica de la cultura desde uno de sus principales exponentes, Iuri Lotman, quien permite entender el texto desde la forma en la que se interrelacionan las diversas culturas. Es necesario resaltar que González enfatiza que tanto *texto* y *discurso* a veces son términos polisémicos porque se han usado algunas veces de manera indistinta.

Desde la perspectiva de la semiótica de la cultura, se comprende que lo que se identifica en el texto museográfico, “se extiende a lo transemiótico, es decir, más allá de lo puramente lingüístico, teniendo como característica primordial la pluricodificación, lo que es indiscutible, como veremos, en los discursos/textos museográficos” (p. 141). Esto significa

que estos textos no solo pueden ser analizados desde lo puramente lingüístico y, además, que la pluricodificación los caracteriza y esto indica que poseen varios códigos para ser descifrados, lo cual implica procesos de traducción filtro. Pero para la comprensión de la noción *discurso-texto museográfico* desde la óptica de la semiótica de la cultura, este excede el campo de lo transemiótico y la pluricodificación. Frente a esto, la autora plantea que:

Para establecer una definición transdisciplinaria del discurso/texto museográfico comunitario se consideran aquellos aportes que contribuyen con la necesidad de establecer un concepto que abarque no sólo lo inmanente del texto, sino también aspectos de la práctica semiótico-discursiva museográfica. (González Cirimele, 2008, p. 141).

Es por ello que, al *discurso/texto* hay que considerarlo más allá de las nociones puramente lingüísticas y hay que tener en cuenta la práctica semiótico-discursiva museográfica. Por tanto, las condiciones en las cuales surge o se elabora el discurso son igualmente importantes a aquello que es expresado en el mismo, y dentro de estas están los procedimientos controladores del discurso. En este sentido, González retoma autores como Michel Foucault y De Pecheaux, quienes compartían su interés por las condiciones en las que se produce el discurso y que son las que, en esta investigación, interesan especialmente.

2.3.5 Procedimientos controladores del discurso/texto museográfico

Michael Foucault centró su interés en las condiciones en las que un sujeto elabora el discurso, porque para este autor, los discursos aparte de constituir un conjunto de elementos significantes que transmiten un contenido, son prácticas que forman parte de los objetos de que habla, (González, 2008) por eso hace énfasis en las condiciones de producción, las formas en las que el sujeto elabora los discursos y en los procedimientos controladores del mismo. Por esta misma vía, Michel Pêcheux, fundador de la Escuela Francesa de análisis del discurso y promotor del Análisis Automático del Discurso, se interesó en los sujetos que intervinieron en dicha construcción; por ello:

González desarrolla la noción de discurso a partir de las condiciones de producción en el que se da. Para él, todo discurso se produce como parte de un mecanismo en funcionamiento perteneciente a un sistema de normas procedentes y a una determinada

ideología, por lo tanto, debe ser analizado siempre referido a un conjunto de discursos previos. En primer lugar, la perspectiva ofrecida por Foucault permite la comprensión de la noción *discurso-texto museográfico* desde las condiciones de producción semiótico discursivas presentes en el ámbito museográfico, lo cual es posible:

(...) a partir de la descripción de los procedimientos que controlan dicha producción, las situaciones que lo provocan, el espacio en el que emerge, la intención del sujeto emisor y, entre otros aspectos, el juego que se da entre el saber y el poder durante el proceso de irrupción semiótico-discursivo. (González, 2008, p. 141).

A este respecto, González señala que las condiciones de producción semiótico discursivas están mediadas por una serie de procedimientos que controlan esta producción y que están relacionadas con las dinámicas de saber-poder. Al respecto, señala que los saberes son discursos-fuerza y diferencia, es decir, “saberes sometidos” de los “saberes eruditos” (o científicos), siendo los primeros aquellos calificados como:

(...) no competentes o insuficientemente elaborados: saberes ingenuos, jerárquicamente inferiores, por debajo del nivel de conocimiento o científicidad requerido (...) saberes bajos, no calificados o hasta descalificados (...), saberes que yo llamaría el saber de la gente (y que no es propiamente un saber común, un buen sentido, sino un saber particular, local, regional, un saber diferencial incapaz de unanimidad y que sólo debe su fuerza a la dureza que lo opone a todo lo que lo circunda) (Foucault, 1982:21, citado en González, p. 19).

En vista de que el Sujeto Emisor Colectivo (SEC) se constituye por la población local y también por las personas ajenas a su cultura (profesionales, asesores, gente experta en museos), la autora destaca que los discursos/textos museográficos comunitarios se basan en los dos tipos de saberes expuestos anteriormente: *saberes sometidos* y *saberes eruditos*. Allí opera una articulación para que la producción discursiva sea producto de ambos tipos de saberes y en donde tiene lugar “el control del discurso a partir del poder propio de la ciencia” (González, 2008, p. 19).

Para que el trabajo conjunto de ambos tipos de saberes (el teórico, científico y “el de la gente”) sea posible desplazando “la tiranía del saber erudito”, Foucault propone lo que denomina *genealogía*, es decir, la posibilidad de que entren los saberes sometidos contra las

instancias teóricas unitarias que se dicen dignas de poseer el saber legítimo. Esto, según González, conduce a una lucha contra los efectos de ese poder (González, 2008). Y esto pone de manifiesto que:

El problema no lo constituyen los contenidos, métodos y conceptos de las disciplinas, sino los efectos del poder centralizador de éstas que ejerce el sujeto respaldado por las instituciones; no se trata del enfrentamiento de saberes, sino de la lucha contra los efectos del poder del discurso científico. (p. 156)

Frente a esto la autora destaca dos preguntas hechas por el investigador:

¿Tienen derecho a hablar de la cultura local de la comunidad, los primeros como constituyentes de la misma y los segundos como ajenos a ella? ¿Cuál es el estatuto de los individuos que tienen —y sólo ellos— el derecho reglamentario o tradicional, jurídicamente definido o espontáneamente aceptado de pronunciar semejante discurso? (p. 154)

A las cuales responde que ambos pueden hablar, los primeros porque pertenecen a esa cultura y los segundos por el aval técnico y científico que les respalda.

Otro aspecto relacionado con las condiciones de producción de los discursos son las prohibiciones que hacen que tengan una u otra identidad. Para Foucault, las prohibiciones revelan los vínculos del discurso entre el deseo y el poder, así, el “discurso, por más que en apariencia sea poca cosa, las prohibiciones que recaen sobre él, revelan muy pronto, rápidamente, su vinculación con el deseo y con el poder.” (1970, p. 6). Por lo cual añadiría Foucault “el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse.” (Foucault, 1970).

Para González, como parte de los complejos procesos de producción de discurso, surge lo que Foucault denomina los mecanismos de control del discurso, que funcionan como prohibiciones y que se pueden dar desde el exterior y el interior del discurso. González Cirimele hace especial referencia a aquellas del exterior como son, el ritual de las circunstancias y el de las disciplinas.

El *ritual de las circunstancias* hace referencia a una prohibición que se ejerce desde el exterior y se refiere al momento y lugar en el que se da el discurso, siendo una situación concreta que prohíbe ciertas conductas. Frente esto la autora apunta:

Los museos en general, y entre ellos los comunitarios, rememoran lugares asociados con la ritualidad; estas instituciones tradicionalmente han estado relacionadas con la idea de templo del saber y la verdad, de la acumulación y exhibición de tesoros y de la preservación del patrimonio cultural; son lugares para la contemplación e inspiran una actitud de respeto y solemnidad; son, en definitiva, “monumentos ceremoniales”. (González, 2008, p. 152).

Esto significa, según la autora, que hay una conducta que hace que la intervención sobre la producción semiótico-discursiva por parte del emisor, manipule los objetos, espacios y elementos con un fin, el de comunicar un mensaje con una perspectiva lúdico-educativa.

En segunda instancia, como procedimiento de control interno, se encuentran *las disciplinas* que se refieren a una forma de limitación semiótico-discursiva, que permite la construcción de discursos bajo el estrecho margen de una disciplina en específico. Siendo esta una forma rigurosa de control. Por ejemplo, en el campo de la museología coexisten gran variedad de disciplinas, por lo cual tiende a la interdisciplinariedad. El ritual de las disciplinas funcionaría como un sistema policivo con la cual no se puede emitir información si no se hace en nombre y dentro de los marcos teóricos de ciertas disciplinas “debe inscribirse en su horizonte teórico metodológico para que la misma disciplina no lo rechace”.

Las disciplinas como un procedimiento de control del discurso “le fija sus límites por el juego de una identidad que tiene la forma de una reactualización permanente de las reglas.” (Foucault, 1970), siendo el ritual la forma más superficial y visible de los sistemas de restricción. Esto se debe a que:

El ritual define la cualificación que deben poseer los individuos que hablan (y que, en el juego de un diálogo, de la interrogación, de la recitación, deben ocupar tal posición y formular tal tipo de enunciados); define los gestos, los comportamientos, las circunstancias, y todo el conjunto de signos que deben acompañar el discurso; fija

finalmente la eficacia supuesta o impuesta de las palabras, su efecto sobre aquellos a los cuales se dirigen, los límites de su valor coactivo. (Foucault, 1970).

Tanto *el ritual de la circunstancias* como *las disciplinas*, no son los únicos mecanismos de control en la producción de un discurso-texto, como un control discursivo enérgico (González, 2008). Estos procedimientos de control mencionados (disciplinas y circunstancias) se ejercen en cierta medida desde el exterior, como sistemas de exclusión que ponen en juego el poder y el deseo. Pero también están aquellos que ejercen su influencia desde el interior y que podríamos denominar procedimientos internos:

(...) puesto que son los discursos mismos los que ejercen su propio control; procedimientos que juegan un tanto a título de principios de clasificación, de ordenación, de distribución, como si se tratase en este caso de dominar otra dimensión del discurso: aquella de lo que acontece y del azar. (Foucault, 1970).

Para Foucault, las prohibiciones revelan los vínculos del discurso entre el deseo y el poder, así, el “discurso, por más que en apariencia sea poca cosa, las prohibiciones que recaen sobre él, revelan muy pronto, rápidamente, su vinculación con el deseo y con el poder.”(Foucault, 1970). Por lo cual añadiría Foucault "el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse." (Foucault, 1970).

La producción del discurso, entonces, en toda sociedad se da de manera controlada, seleccionada y redistribuida a través de una serie de procedimientos, que pretenden dominar los acontecimientos aleatorios. Entre los grandes sistemas de exclusión que afectan al discurso está la palabra prohibida, la separación entre la locura y la voluntad, y la voluntad de saber. Siendo este último sobre el cual se vierten y derivan los dos primeros, porque este último intenta recuperarlos, modificarlos y fundamentarlos

(...) porque los dos primeros no cesan de hacerse cada vez más frágiles, más inciertos en la medida en que, al encontrarse ahora atravesados por la voluntad de saber, ésta por el contrario no cesa de reforzarse y de hacerse más profunda y más insoslayable (Foucault, 1970).

En todas las sociedades encontramos distintos niveles, por decirlo así, de discursos: están los que se dicen al son de la cotidianidad de los días y están aquellos que permanecen

(Foucault, 1970). Por otro lado, encontramos al *autor*, “como principio de agrupación del discurso, como unidad y origen de sus significaciones, como foco de su coherencia.” (1970, p. 16). Por lo cual en algunos casos el discurso se valida a partir de su autor como es el caso de la literatura, y otra gran variedad de discursos cuya eficacia no depende de un autor, como es el caso de textos como leyes y decretos, en donde podemos encontrar el sustrato de la intención del sujeto emisor, de quien escribe, crea e inventa.

Finalmente, la adecuación social del discurso nos remite a los sistemas de distribución del discurso como lo es el sistema educativo, el cual “es una forma política de mantener o de modificar la adecuación de los discursos, con los saberes y los poderes que implican.” (Foucault, 1970). De ahí la importancia de comprender la relación saber-poder al “concebir el discurso como una violencia que hacemos a las cosas, en todo caso como una práctica que les imponemos; es en esta práctica donde los acontecimientos del discurso encuentran el principio de su regularidad.”(Foucault, 1970).

2.4 Participación

2.4.1 Participación y Nueva Museología

El término “participación” se ha convertido en pieza clave del lenguaje museológico y en un imperativo para la actividad museística actual; sin embargo, a pesar de que las referencias documentales permiten intuir cómo fue emergiendo, ninguna aborda (para el contexto museológico) el punto de partida de este fenómeno.

Ante esta situación se hizo un rastreo a la documentación que da cuenta de los inicios de la Nueva Museología⁵² (NM), ya que este es un movimiento que comienza a despertarse a finales de la década de 1960 cuando surge la crítica a la función social y política de la institución museal —considerada elitista, hegemónica, disciplinaria y autoritaria— (Maceira, 2012, p. 73). Con el nacimiento de este movimiento, comenzó a surgir la necesidad de reflexionar sobre las prácticas museológicas, hecho que permitió que la noción de participación fuera emergiendo en el contexto museológico, como se describirá más adelante.

⁵² “Este movimiento tendrá su referente y punto de partida en la Mesa Redonda celebrada en 1972 en Santiago de Chile, organizada por la UNESCO y con el título: el papel de los museos en América Latina. Aunque como movimiento institucionalizado y adherido al ICOM no podemos hablar de él hasta la Declaración de Québec de 1984 y la posterior fundación del Movimiento Internacional para la Nueva Museología (MINOM) en Portugal en 1985” (Navajas, 2008, p. 2).

Según la documentación identificada, el nacimiento de los ecomuseos y la propuesta que tomó el nombre de “museo integral”, ambos hechos significativos del movimiento, parecen ser los puntos que marcan el inicio de un interés particular en el ejercicio de la participación. Aunque en su momento —e incluso en la actualidad— el concepto no estaba claramente definido, hecho evidente en las declaratorias museológicas⁵³ y en los documentos de la época, en ellos se puede identificar que su gestación proviene de la necesidad de incluir la noción de participación en las reflexiones y en el quehacer museológico, sobre todo desde que se traza la relación de tres conceptos antes aislados: museo, población y territorio.

En su origen, los planteamientos de la NM, todavía vigentes y en permanente desarrollo, estuvieron dirigidos a repensar la relación entre museo y sociedad —posteriormente museo y comunidad—. Se buscaba transformar, entre otras cosas, las dinámicas que caracterizaron la “Museología tradicional o “Vieja Museología” y que hoy pueden ser reconocidas como la antítesis del ejercicio participativo. Estas dinámicas caracterizadas por la exclusión de ciertos sectores de la sociedad —y para efectos de marcar un panorama representativo—, se pueden resumir en dos vertientes: aquellas que daban prioridad al establecimiento de relaciones sociales e intercambios de poder, excluyendo ciertas esferas de la sociedad y aquellas que daban prioridad a la conservación y exhibición de las colecciones, por encima del valor que deberían tener para la sociedad para la cual se conservaban y exhibían.

Transformar esas dinámicas, es desde entonces uno de los objetivos de los museos y una necesidad en los museos contemporáneos, razón por la cual la participación comenzó emerger y a cobrar la alta relevancia que tiene hoy en día.

La literatura manifiesta que, en el contexto museológico, la necesidad de implementar participación se apoya en los principios de la Nueva Museología. En tanto que la ‘participación’ tiene que ver con la democracia y con la forma como nos relacionamos entre nosotros (Pearce, 2010) esto es explícito en los inicios del movimiento y a través de las declaratorias. Al respecto, la NM promulgó dos necesidades: que el “hombre” y su “realidad” pasaran a ser el centro y fin último de la actividad museológica y que el ejercicio democrático fuera imprescindible no solo en forma de democracia cultural, sino como democratización de la cultura (Lacouture, 1996, DeCarli, 2004^a, p. 21) Con base en estos

⁵³ En las declaratorias quedan registradas las reflexiones, preguntas y propuestas museológicas.

dos principios se pone en marcha la iniciativa de transformar las relaciones entre museo-sociedad y/o museo-comunidad (en términos actuales) lo cual manifiesta, según la literatura consultada, aquello que justifica la importancia de los procesos participativos.

Con algunos ejemplos representativos puede identificarse la primera vertiente que representa las prácticas excluyentes del museo tradicional y que la Nueva Museología apostó por abandonar y transformar. Según Chagas (2009) “en el siglo XVIII y durante un largo período del XIX, los museos, las artes y los monumentos jugaron un triple papel: la educación de las personas, estimular su sentido estético y afirmar lo nacional” (p. 42). Por ello no es extraño que la museología tradicional se caracterizara por la jerarquización del disfrute de los bienes musealizados, como lo define Chagas, destinados en su mayoría a grupos reducidos de la sociedad con un propósito que denotaba más que privilegios a ciertos sectores, la facilidad para establecer relaciones sociales e intercambios de poder al interior del espacio ‘museo’. El ‘museo tradicional’ era un lugar exclusivo que, si bien permitía el acceso a individuos de diversas esferas sociales, estaba principalmente destinado a las clases altas de la sociedad y a los artistas, ya que se consideraba irresponsable e inadecuada la conducta de quienes constituían las clases bajas como es explícito en la publicación de Sir Ashton Alkington Hall (Manchester) en 1773 y que, según su traducción del portugués dice:

(...) me tiene cansado la insolencia de la gente común que se beneficia con las visitas a mi museo, (...) me dio la resolución de denegar el acceso a la clase baja, excepto cuando sus miembros se acompañan con una nota de un caballero o dama de mi círculo de amistades. Y por la presente autorizo a cada uno de mis amigos a proporcionar una entrada para cualquier hombre ordenado y que él traerá a once personas, sino a sí mismo, y cuya conducta es responsable, de acuerdo con las instrucciones que va a recibir en la entrada⁵⁴. (Citado por Chagas, 2009, p. 43)

⁵⁴ (...) tendo-me cansado da insolência do Povo comum, a quem beneficiei com visitas ao meu museu, cheguei a resolução de recusar acesso à classe baixa, exceto quando seus membros vierem acompanhados com um bilhete de um Gentleman ou Lady do meu círculo de amizades. E por meio deste eu autorizo cada um de meus amigos a fornecer um bilhete a qualquer homem ordeiro para que ele traga onze pessoas, além dele próprio, e por cujo comportamento ele seja responsável, de acordo com as instruções que ele receberá na entrada.

Asimismo, Chagas afirma que se marcó “la ruta de una política que clasifica los usos y usuarios de bienes musealizados y de establecer quién puede, cuándo se puede y cómo se puede utilizar el museo y sus colecciones” (p, 44).

En 1793, el proyecto y reglamento para el Museo francés, por ejemplo, indicó los días y el tipo de personas que podían entrar y hacer uso del mismo privilegiando a los artistas sobre el resto de personas. “Los cinco primeros días de cada grupo de diez, se dedicarían a los estudios de los artistas y los otros días, al resto del público” (Chagas, 2009, p. 44) Según este autor, esto demuestra, respectivamente, el valor que en su tiempo tenían las relaciones sociales en un círculo definido de amistades, ya que fomentaban el intercambio de favores y se fijaba el tipo de comportamiento que se consideraba adecuado, así como el trato especial a los artistas a expensas de los organismos públicos (p. 40).

Sin embargo, más que considerar estas dinámicas como “privilegios”, Chagas habla de la instrumentalización del artista por parte de los sectores que ejercen el poder para conseguir influenciar la creación de la memoria política que desde los museos podría construirse. El autor subraya que esas dinámicas daban la posibilidad de acceso al intercambio de favores y poderes, porque eran los artistas los encargados de crear y materializar “las obras monumentales para garantizar la gloria, la inmortalidad, la presencia en la memoria de imagen del cuerpo, el hecho y el heroísmo de algunos revolucionarios que terminaron actuando como representantes de la vieja nobleza y el clero” (p. 44).

Otras dinámicas de exclusión se daban en el ámbito general de la cultura y el patrimonio, pero es indiscutible que no afectaban directamente a los museos. Al respecto, es representativa la declaración del abate Gregoire en 1794, en la Convención Nacional (citada por Chagas, 2009) en la que expresó enfáticamente que sólo los burgueses eran aquellos hombres libres capaces de entender y conservar las artes y los monumentos, aprobando la exclusión a todas las demás esferas sociales —como ocurría años atrás— en el proceso de construcción de la memoria política: "Inscribimos en todos los monumentos y grabamos en los corazones esta frase: los bárbaros y esclavos detestan las ciencias y destruyen los monumentos de arte; los hombres libres los aman y los conservan " (p. 42).

Los ejemplos hablan de un panorama general en el que es evidente la imposibilidad de que otras esferas sociales distintas a las élites o a las comunidades artísticas, accedieran al patrimonio cultural por sus condiciones socioculturales. Por eso, el peso de la historia hace

que en el siglo XX aún se niegue el patrimonio cultural a las comunidades menos favorecidas (DeCarli, 2004^a, p. 25). Algunos grupos sociales, muy reducidos, se siguen beneficiando mientras que otros varios sectores siguen siendo excluidos.

A estas prácticas tradicionales, caracterizadas por la exclusión social, se suma otro factor: la conservación y la exhibición de las colecciones como funciones principales del museo.

En este sentido es preciso aclarar que, además de dar importancia a las colecciones por encima de las necesidades de la sociedad, el museo tradicional priorizaba el acceso a aquellos individuos y grupos que pertenecían a comunidades de expertos y artistas. El “museo tradicional” es definido, por lo tanto, como un lugar donde se almacenan objetos (Fernández, 2003, p. 12) es un “almacén”, un lugar con riqueza de colecciones de obras de arte y objetos que exhibe y conserva pero que no tiene en cuenta el servicio a la sociedad (p. 15). La “museología tradicional” “da prioridad a los objetos y no a las personas; tiene visitantes en vez de habitantes; recopila objetos en vez de usar testimonios, es elitista y no popular” (p. 56).

Como respuesta a este panorama tradicional, desde de la segunda mitad del siglo XX, los profesionales de los museos comienzan a repensar la institución ‘museo’ con el fin de transformar esas dinámicas. Ocurre entonces el surgimiento de la Nueva Museología como una respuesta a la Vieja Museología.

Sin intentar negar los museos del momento, ni abandonar el criterio de los especializados, ese movimiento buscó, desde sus inicios, establecer un “camino más racional y lógico” para que los museos pudiesen servir mejor a la sociedad (Mesa redonda de Santiago de Chile 1972, 1972). En este sentido la búsqueda se orientó a transformar las prácticas de los museos que hasta el siglo XIX, como señala Chagas (2009) eran espacios destinados a establecer relaciones sociales entre élites, intercambios de poder y donde la conservación y exhibición de las colecciones siguieran siendo importantes, pero no por encima de las sociedades. Lo anterior explica por qué a partir de la segunda mitad del siglo XX, cuando adquiere relevancia el vínculo entre museo y sociedad⁵⁵, el uso del término

⁵⁵ Es necesario aclarar que en las declaratorias —y también en algunos desarrollos teóricos— se usan diversos términos como ‘sociedad’, ‘comunidad’, ‘público’, ‘usuarios’ y ‘visitantes’, muchas veces para referirse a los grupos de ‘beneficiarios/destinatarios’ del cambio que se daría en los museos después de la segunda mitad del siglo XX.

‘participación’ comienza a hacer presencia en las declaratorias y hasta el día de hoy, no ha dejado de usarse con cada vez mayor frecuencia.

A continuación se presentan los planteamientos registrados en las declaratorias más reconocidas del movimiento, que destacan la ‘participación’ como un ejercicio relevante en el quehacer museológico desde los inicios de la Nueva Museología. Estos planteamientos sirven como base para comprender la amplia demanda del ejercicio en el contexto museológico actual.

Como punto de partida cabe señalar los documentos resultantes de las dos reuniones que marcaron el comienzo del movimiento Nueva Museología: la Mesa de Santiago de Chile y el Coloquio del Consejo Internacional de Museos (ICOM) en 1972 (declaratorias). Las declaratorias de estas dos reuniones describen las necesidades y propósitos en lo que respecta a la relación entre museo y sociedad y por esto, pueden tomarse como una evidencia sobre el comienzo del uso frecuente del término ‘participación’ en museología. Serán así, el Ecomuseo y el museo integral, el tipo de instituciones ideales donde esa relación podría comenzar a llevarse a cabo de manera distinta al museo tradicional.

El término aparece con frecuencia en las declaratorias y aunque es usado para describir algunas de las formas de inclusión de otros sectores de la sociedad a las actividades museológicas, no se define claramente como concepto o noción. Además, pese a que no se registra una definición concreta, el término acompaña las promulgaciones de la Nueva Museología tanto en las declaratorias como en los posteriores desarrollos conceptuales y metodológicos como se verá más adelante.

En primer lugar, hay que destacar que el término Nueva Museología se ha usado en distintas lenguas, desde hace al menos cuatro décadas, pero no se define bajo consenso (Lorente, 2015, p. 153) (Lorente, 2015) como tampoco se define bajo consenso el concepto ‘participación’ (el cual se abordará más adelante). A pesar de esto, ambos términos (NM y participación) se relacionan entre sí en tanto que cada uno tiene que ver con la relación ‘museo y sociedad’; por esta razón se atribuye un interés especial en la participación desde los años 70 (p. 153)

En sus inicios la NM predicó que “los museos deben estar al servicio de la sociedad” y deben ser útiles a sus públicos (L.A Fernández, 2012, p. 44) dejando de dedicarse única y exclusivamente a sus fines de conservación y exhibición como venía siendo desde su

creación. De esta forma, el museo pasaría de ser un “sacrosanto e inmarcesible templo patrimonial, a convertirse en una institución viva, dinámica y de difusión sociocultural activa (...)” que adquiriría una nueva imagen como institución cultural al servicio de todos y utilizado por todos los miembros de una comunidad (p. 90)

La necesidad de renovar la institución ‘museo’ estuvo desde el comienzo ligada al objetivo de integrar las comunidades en sus dinámicas de investigación, preservación y comunicación, como lo manifestó al interior de la UNESCO/ICOM, Georges Henry Rivière; sin embargo, fue en las reuniones celebradas en Grenoble y en Santiago de Chile —en 1971 y 1972 respectivamente— en donde se plantearon las propuestas fundamentales que serían viables desde dos tipos de museo contemporáneo: el Ecomuseo y el Museo Integral. Serían estos dos tipos de institución, los espacios que llevarían a la realidad los planteamientos sobre la integración de la comunidad en sus dinámicas. Por un lado, en la reunión de Grenoble se gestó el concepto de Ecomuseo y por otro, en la de Santiago de Chile se acordó desarrollar experiencias con base en el ‘Museo Integral’ (DeCarli, 2004^a, p. 17). Hay que destacar la importancia del Museo integral⁵⁶ porque, creado desde las inquietudes de los museólogos latinoamericanos, sería el único planteamiento — dentro de otras reflexiones— rescatado de la Mesa de Santiago. La concepción de un nuevo tipo de museo interdisciplinario que proyectara las actividades hacia su propia comunidad como el museo integral, es un punto importante cuando de sentar las bases de la participación en museología se trata (Lorente, 2015, p. 155).

Si bien las dos reuniones destacaron la importancia de trabajar con y para otros sectores de la sociedad (antes excluidos), es de la Mesa de Santiago de donde viene uno de los principios rectores de la Nueva Museología con el que se hace un llamado a los museos para que propicien una nueva relación entre la colección, la exhibición, las personas y su entorno social y natural. El principio afirma que:

La función básica del museo es ubicar al público dentro de su mundo para que tome conciencia de su problemática como hombre individuo y hombre social [por lo que] debe propenderse a la constitución de museos integrados, en los cuales sus temas, sus

⁵⁶El mismo autor dice que la propuesta del Museo Integral no pudo materializarse en Latinoamérica, sino hasta años después de que se materializó en otros contextos.

colecciones y exhibiciones estén interrelacionadas entre sí y con el medio ambiente del hombre, tanto el natural como el social. (DeCarli, 2004b, p. 5)

La Mesa de Santiago “hizo un llamado de alerta y crítica a los museos tradicionales” señalando que la función del museo debería ser servir a la sociedad como principio fundamental. En su momento, el objetivo era promover el desarrollo y progreso sociales (DeCarli, 2004b, p 4) teniendo en cuenta al hombre como individuo, pero sobre todo como “hombre social”, por eso el término comunidad comienza a ser relevante. Es aquí donde el término participación es central en las propuestas de la Mesa ya que se planteó la necesidad de la “participación amplia, consciente y comprometida de todos los sectores de la sociedad” y se situó al museo como un lugar importante en la formación de consciencia de las comunidades a través del cual estas podrían aportar a los cambios que se estaban dando en el contexto (DeCarli, 2004a) considerando que nació el concepto de “país en vías de desarrollo” (ICOM – ICOFOM, 2010, p. 79). De ahí que, a partir de 1974, se promulgara la “participación” de “otros sectores de la sociedad” en el contexto museológico, a partir de lo cual el ICOM determinara definir el ‘museo’ como una institución “al servicio de la sociedad y de su desarrollo” (p. 19)

¿Pero a qué se refería la Mesa de Santiago cuando establecía que la sociedad debería “participar”? Aunque no se hiciera referencia directa sobre su significado, el documento asocia el término con la ‘toma de decisiones’, al hacer hincapié en que las ‘decisiones’ y la resolución de los problemas sociales en pro del progreso y desarrollo sociales, debería dejar de estar en manos de ciertos sectores para involucrarlos a todos, como se describe a continuación:

La problemática que plantea el progreso de las sociedades en el mundo contemporáneo requiere una visión integral y un tratamiento integrado de sus múltiples aspectos -la solución de sus problemas no pertenece al dominio de una ciencia o de una disciplina- la decisión sobre las mejores soluciones y su ejecución no corresponden a un grupo de la sociedad sino exigen la participación amplia, consciente y comprometida de todos los sectores de la sociedad (Mesa redonda de santiago de chile 1972, 1972, s.p).

Es así como la Mesa hace un llamado para que no sean solo los campos científico o disciplinar, los que participen de las decisiones que permitan a la sociedad progresar.

Es necesario señalar también que cuando se habla de participación en museología la figura de Georges Henry Rivière —a quien se atribuye la conceptualización y desarrollo inicial del Ecomuseo— es relevante. Siguiendo a De Varine (1993), para Rivière la noción de ‘participación’ fue fundamental porque la consideró como aquello que caracterizaba los ecomuseos. A través de la creación de los ecomuseos el museólogo expresó las inquietudes que tuvo frente al ejercicio de la participación de la población en ellos y manifestó su lucha por lo que llamó las “aberraciones” de sus (dos) profesiones: el desconocimiento de las comunidades en su rol de autoras, beneficiarias desde la etnología y la museología. Con los ecomuseos, afirma DeVarine, dio una respuesta revolucionaria al contexto histórico colonialista en el que Rivière vivió tal y cómo queda expresado en la siguiente cita:

(...) el mundo entre las dos guerras mundiales significa políticamente el apogeo de la raza blanca, que coloniza y civiliza el universo; culturalmente es el mundo de la educación rígida del profesor para con el alumno; estéticamente es el de la obra maestra y de la relación privilegiada entre el artista, el marchante y su público; científicamente, gracias a la etnografía, es el mundo del descubrimiento de las llamadas sociedades primitivas; finalmente, desde el punto de vista museológico, es el del templo de las musas cuya arquitectura y presentación museal lo sacraliza (p. 392).

La “estrecha simbiosis entre museo y comunidad” (De Varine, 1993, p. 394) que planteaban los ecomuseos, mostraba las inquietudes de Rivière sobre el rol de la población así como su lucha contra esas dos aberraciones: para este autor, la etnología y la museología situaban a la población en un lugar que no la reconocía como autora y dueña de su patrimonio cultural porque la población era tanto un objeto de estudio para alimentar la actividad científica como un medio para la obtención de recursos en los museos, pero no un colectivo central. Así, según este autor:

Para el etnólogo, la población está compuesta de objetos de estudio, de los que resaltan algunos individuos a los que se les complace con el nombre de informadores; es exhumada la cultura material, para su estudio, conservación, publicación y eventualmente exposición (p. 392) (...) Para el conservador del museo, cualquiera que sea su especialidad, la población se confunde con un público que constituye a la vez la justificación de los presupuestos anuales (de ahí la necesidad de recibirlos en una cantidad siempre mayor) y una molestia, pues contamina, toca, comete actos de

vandalismo, roba y por si fuera poco, no lleva a cabo el único trabajo serio del museo, el del investigador (p. 393).

Añade De Varine que esta realidad llevó a Rivière a crear, a través de los ecomuseos, una simbiosis entre museo y comunidad antes inexistente, que consistía en que la población fuera tema y objeto del museo y en donde la noción de territorio saliera del edificio para considerar la historia, la geografía y la cultura de esa población (p. 393). El museólogo consideraba que toda la población debía ser objeto y tema del museo (incluyendo a los especialistas) y que cada persona debía cobrar importancia como individuo, pero sobre todo como colectivo. Consideraba la importancia de los sujetos como autores y creadores (informadores de campo) y la de los especialistas del museo que trabajaban con esa cultura (el investigador, el museógrafo, el educador).

Para Riviere, el hombre era el héroe de la historia que cuenta la colección, la exposición, el museo, y por encima del hombre, la comunidad de los hombres unidos por una misma tradición, por las mismas costumbres y técnicas, por las mismas producciones (...) p.393).

Es a partir de estos planteamientos como “con Georges Henri Riviere, la población pasa a ser, por primera vez en la historia de los museos, una compañera de la institución y de sus responsables” (p. 392).

Volviendo a las declaratorias, si bien fue en la Mesa de Santiago en 1972 donde hubo reflexiones profesionales en torno a la ‘institución’ y la necesidad de participación de otros sectores de la sociedad, fue en la década de los 80 cuando la mirada se dirigió específicamente al rol del museólogo más allá de la propia institución. En el año 1984 se redacta el segundo documento considerado el más importante de la Nueva Museología, que tuvo origen en Québec, Canadá, en el “I Taller Internacional sobre los Ecomuseos y la Nueva Museología” (DeCarli, 2004b, p. 6). Fue precisamente este documento en el que se enfatizó sobre el rol del museólogo en ese cambio de paradigma con respecto al lugar de las comunidades, lo cual implicaría transformar la concepción de la profesión y el quehacer en el museo; el profesional debería reflexionar sobre su propio quehacer. En su momento, según el coordinador del taller, la Nueva Museología es: “(...) algo más que un intento de innovación museológica permanente. Moviliza a quienes abogan por una transformación radical de las finalidades de la museología y, en consecuencia, preconiza una mutación profunda de la mentalidad y las actitudes del museólogo” (p. 6)

La Declaración de Quebec como documento resultante de ese taller,

Invitaba a la comunidad de profesionales a reconocer el movimiento y a aceptar esta nueva tipología de museos dentro del medio profesional y entre las autoridades. Para ello debían crearse estructuras dentro del ICOM como un comité internacional de Ecomuseos y museos comunitarios y una federación internacional de la nueva museología (Vásquez O, 2008, p. 5).

Esta declaración afirmaba la necesidad de trascender las funciones tradicionales y de integrar a los usuarios y a la población en el quehacer museológico a través de nuevos métodos de gestión descritos de la siguiente manera:

En el mundo contemporáneo que tiende a integrar todas las formas de desarrollo, la museología debe ampliar sus objetivos, más allá de su papel y funciones tradicionales de identificación, de conservación y de educación, para que su acción pueda incidir mejor en el entorno humano y físico. Para conseguir este objetivo e integrar a la población en su acción, la museología recurre cada vez más a la interdisciplinariedad, a los nuevos métodos de comunicación, comunes a todo tipo de acción cultural, y a los nuevos métodos de gestión capaces de integrar a los usuarios (Declaración de Quebec, 1984, s/p).

Paralelamente la declaración de Oaxtepec, también del año 1984, puso énfasis en la relación patrimonio-comunidad-territorio y volvió a usar el término participación de la comunidad. El documento señala los puntos en los que contribuiría dicha participación (acercándonos a una posible noción) y a la importancia de que las memorias comunitarias emerjan además de evitar que la voz que hable sea solo la del especialista y de favorecer la transmisión de los mensajes vehiculizados en la exposición:

En cuanto al patrimonio, la comunidad y el territorio, es indispensable una visión de la realidad integrada, que contrarreste la parcelación de la división técnica, social e internacional del trabajo. La participación comunitaria evita las dificultades de comunicación, características del monólogo museográfico emprendido por el especialista, y recoge las tradiciones y la memoria colectivas, ubicándolas al lado del conocimiento científico (Declaratoria de Oaxtepec, 1984, s/p)

Las estrategias que lista la declaración de Oaxtepec para poner en marcha la participación, estuvieron orientadas principalmente, a la capacitación de los profesionales para la comunicación con la comunidad y la capacitación de los miembros de la comunidad para poder transmitir y divulgar su propio conocimiento y con ello, poder participar de una de las funciones más importantes del museo: la exposición.

A continuación, se listan las estrategias de la declaratoria porque si bien no definen el ejercicio de la participación por no ser explícito, la participación se asocia con estas actividades:

“Formación de promotores seleccionados en el propio medio.

Creación de estructuras asociativas en el medio.

Creación de una museografía popular, considerando inventario, conservación, presentación valorativa y difusión.

Preparación y participación de profesionales para un diálogo constante con la comunidad.

Presencia y asistencia del Estado a través de sus instituciones en su misión de preservar la identidad nacional, lo que permitirá a los ecomuseos fomentar y afianzar la identidad local y regional.

Capacitación de personal proveniente de las propias comunidades, incluyendo a los maestros existentes, lo que tiene además por objeto : a) enseñar el qué y el cómo de la apropiación y aprovechamiento de los recursos que pertenecen a la comunidad y que conforman su patrimonio; b) señalar que las personas capacitadas y especializadas sean los principales transmisores, divulgadores, animadores, etcétera de la conciencia específica respecto al patrimonio y de la conciencia colectiva de la comunidad, particularmente en lo que concierne al rescate, a la salvaguarda y al fortalecimiento de la historia y de la memoria colectivas” (Declaratoria de Oaxtepec, 1984, s/p)

La relación territorio-patrimonio-comunidad se fortaleció con esta declaración de Oaxtepec en 1984 y la participación comunitaria cobró importancia. El “Nuevo Museo” consideraría más que a un “público”—como se dijo desde La Mesa de Santiago— a la “comunidad”. Así, el Nuevo Museo se caracterizaría por extender el edificio a una región; la colección hacia un patrimonio regional y el público hacia una comunidad participativa (Lorente, 2015, p. 25).

Aquí, el paso del término “público” al término “comunidad participativa” supone considerar con detalle cuál sería el rol específico de la comunidad cuando se plantea su participación. Al respecto, la participación comunitaria aparecería —según esta declaración— cuando se hace importante integrar en el lenguaje museológico el discurso científico con el discurso del contexto regional teniendo siempre en cuenta la “perspectiva comunitaria y no individualista o personal” (DeCarli, 2004b, p22).

Años más tarde, “la declaración de Caracas de 1992 revitalizó las propuestas de la Mesa De Santiago y reafirmó el interés por trabajar con las comunidades y comprometerse con ello a pesar de la dificultad de verlo materializado (DeCarli, 2006, p. 27).

Tres años más tarde, en 1995, la declaración de Barquisimeto, —con énfasis en el fortalecimiento del turismo— reafirmaba la importancia de situar la comunidad en el eje central de la actividad museológica y precisaba que la participación activa de la comunidad sería la de ser “autora y actora”-y como “sujeto y beneficiaria” de la acción del museo — como años antes había planteado Rivière—. Además de ver un fuerte énfasis en el uso del término ‘participación’, este compromiso fue descrito tanto en las consideraciones como en las recomendaciones de dicha declaratoria:

- Que como autora y actora la comunidad debe tener participación en la elaboración de pautas para el mejor aprovechamiento de su patrimonio integral
- Que la comunidad a la cual pertenece el museo es sujeto y primer beneficiario de su acción que el museo, como parte integrante de esa comunidad, debe involucrarla en actividades tendientes a su auto-identificación, preservación y difusión
- Que los museos busquen conocer a su comunidad en profundidad, garantizando su participación activa, tanto en las acciones como en los beneficios que de ello resulten
- Que la participación de la comunidad es vital dentro del proceso de desarrollo de la actividad museística
- Que la museología contemporánea ha incorporado las propuestas de la museología comunitaria en sus diversas variantes, como importante fundamento para desarrollar nuevas alternativas.
- Incentivar al museo para que genere estrategias para el fortalecimiento de la relación existente entre cada cultura, su medio ambiente y las actividades de carácter local a través de acciones que integren la escuela, la comunidad y el entorno (p.2)

Es así como, a través de las cinco declaratorias —Santiago de Chile, Quebec, Oaxtepec, Caracas y Barquisimeto— desarrolladas por más de dos décadas, puede identificarse la ya conocida necesidad de hacer del museo un espacio incluyente, pero, sobre todo -y es lo que se destacó aquí que es el lugar donde comenzó la participación como unos de los mecanismos para hacer cumplir ese objetivo. Desde entonces, el ejercicio de la participación parecía inclinarse a la apertura del espacio a las comunidades/públicos/usuarios al desarrollo de diferentes actividades museológicas —sea de conservación, investigación, exhibición, educación y comunicación— que antes solo estaban en manos de los profesionales/especialistas de los museos o los artistas, etc.

Retomando los planteamientos particulares de cada declaratoria con respecto a la “noción” de participación, de la Declaración de Santiago se rescata que instó a la amplia y comprometida participación de todos los sectores de la sociedad para hacer parte de los procesos de toma de decisiones sobre el progreso social; de los Ecomuseos, se rescata la necesidad de dar lugar a la población como “compañera” de las instituciones y de sus responsables, es decir, no como un colectivo ajeno al museo ni subordinado; de la declaración de Quebec, la intención de integrar a las comunidades al museo a partir de nuevos métodos de gestión en los que el quehacer del museólogo sería replanteado con respecto al trabajo con las comunidades.

De la declaración de Oaxtepec, la relevancia del ejercicio de la participación como mecanismo que contribuye al diálogo entre los profesionales de los museos y las comunidades, para que la acción del museo sea conjunta y no solo incluya la perspectiva del especialista; de la declaración de Caracas, la necesidad de retomar los planteamientos de la Mesa de Santiago sobre el trabajo conjunto con la comunidades; y, de la Declaración de Barquisimeto, la participación de la comunidad como como autora y actora, sujeto y beneficiaria de la acción del museo, es decir, como parte fundamental del funcionamiento del museo.

De acuerdo con lo anterior, la noción de participación se va desarrollando conjuntamente con los planteamientos de la Nueva Museología en la medida en que se va alejando de las dinámicas excluyentes de la Vieja Museología, para perseguir prácticas más incluyentes donde las comunidades/públicos/usuarios son integradas a la acción del museo. Esto explica que si para la vieja museología, la comunidad está en función del museo, para la nueva, el museo está en función de la comunidad (Hernández, 2006). Si el

“museo tradicional” es un lugar donde se almacenan objetos (Fernández, 2003, p. 12), un lugar con riqueza de colecciones de obras de arte y objetos que exhibe y conserva sin tener en cuenta el servicio a la sociedad, el “nuevo museo” es una institución “con disposición de servicio al público, a la comunidad” con la característica de ser más “organizada, viva y didáctica” superando al museo “almacén” (p. 15).

La Nueva Museología propone un modelo de trabajo participativo abierto con todos los miembros de la comunidad donde el dialogo entre museólogos y ciudadanos ha de fundamentar cualquier actividad en el museo. En términos de comunicación, no plantea un discurso de emisor especializado y receptor no especializado como en la museología tradicional, sino que ofrece la posibilidad de participar activamente a medida que va desarrollando conocimientos (p.189).

El funcionamiento del nuevo museo está basado en la participación activa de los miembros de la comunidad. (...) está basado en el diálogo entre el museólogo y los miembros de la comunidad y estos no serán ya más considerados como objetos de estudio, ni como receptores pasivos del mensaje del museólogo, sino como sujetos que son expertos en las cuestiones concernientes a su propia historia y entorno (Fernández, 1999, p. 108).

Esto implica un nuevo rol para el museólogo profesional. Se trata entonces, de proveer a los miembros de la comunidad de los instrumentos conceptuales y materiales que les permitan tomar parte en los procesos de recolección, preservación, investigación y difusión de los que su patrimonio es objeto. La museología ya no es vista desde una perspectiva del experto encargado de expedir la verdad, sino como un “catalizador” al servicio de las necesidades de la comunidad. Su objetivo es el de volverse poco a poco superfluo, para desaparecer cuando la esta última pueda de hecho, de modo independiente, tomar la carga del proceso que ha iniciado. Es un rol difícil de jugar, pues el museólogo debe guardarse de sucumbir al paternalismo, al misionario o al gusto por el poder (Fernández, 2012, págs. 105 - 106).

Como se señala anteriormente, la Nueva Museología plantea principios o categorías similares que en resumen, dan a las comunidades un lugar distinto del que ocupaban antes de los años 70. Sin embargo, estos principios han sido acogidos en diferentes contextos y corrientes teóricas, por lo tanto la noción de participación es diferente según cada uno.

Dichos planteamientos sentaron las bases para las numerosas propuestas que hoy en día conocemos y que están ligadas a las condiciones específicas del contexto donde fueron desarrolladas, por esto no es extraño que, como según Janerihno, (2013) se hayan “(...) avanzado varias propuestas de refundición y el desdoblamiento del concepto de Nueva Museología, con la adopción de términos como Ecomuseología, Museología Comunitaria, Museología Informal, Museología Social [...], Sociomuseología” (Janerihno, 2013, p. 46) dentro de las que se puede también mencionar la museología participativa. Todas “[...] en las cuales el desarrollo comunitario, participativo y activo es el hilo conductor de las diferentes acciones” (p. 46).

Su desarrollo se abrió campo en varios países de distintos continentes. Y aunque hoy en día la mayoría de museos implementan prácticas participativas, en su momento aquellas experiencias desarrolladas en países europeos y en Canadá tomaron el nombre de Ecomuseos; las desarrolladas en USA tomaron el nombre de Museos Vecinales o de Barrio; “y como expresión principalmente Latinoamericana, producto de la propuesta del Museo Integral se desarrollaron los Museos Comunitarios” (DeCarli, 2004b, p. 9)

2.1.1.1 Noción de participación: autoridad compartida y toma de decisiones

Desde los años 60, el término participación comenzó a ser usado con mucha frecuencia y en diversos campos disciplinares. Por eso su significado es poco preciso y suele relacionarse con una amplia variedad de situaciones (Pateman, 2014), aspecto al que no escapa el ámbito museológico. La literatura existente —así como la socialización de las prácticas participativas por parte de los distintos museos— ponen en evidencia que el término es y ha sido entendido de maneras diversas según el contexto, el tipo de museo, o el área de interés museológico desde el que se estudie. Sigue siendo entonces, una noción polisémica.

Aun cuando los desarrollos conceptuales al respecto son diversos, desde esta investigación no se identificó una teoría de la participación orientada específicamente al ámbito museológico —ni a los museos de memoria— por este motivo, esta investigación se enmarca dentro de una teoría de la participación con enfoque en los estudios políticos y énfasis en los medios de comunicación —que será desarrollada más adelante—, elegida con base en los planteamientos desde el ámbito de la museología, de Lynch (2011) y Graham,

(2017; 2013) relacionados con el ejercicio de la participación, quienes reflexionan sobre la 'autoridad' y las 'relaciones de poder' al interior de los espacios museales, considerados conceptos clave en el enfoque de los estudios políticos.

Con esto presente, hay que señalar que no existe una única noción de participación y además, que esto ha supuesto algunos problemas para llevar la teoría a la práctica. Estos problemas fueron ya previstos y expresados desde los años 80 y se han manifestado también, a lo largo de los años posteriores hasta la última década. Se puede citar por ejemplo el hecho de que seis años después de haber creado los ecomuseos, en 1982, cuando todavía se estaba gestando la noción de participación, Rivière afirmara que: la participación de la población es una cosa factible siempre y cuando se definan claramente los aspectos en los que ella pueda participar; (...) es más fácil de concebir que de llevar a la práctica (...); hay mucho camino por recorrer; y, la implicación real de la población dentro de una acción museal no resulta tan evidente como uno pudiera pensar (...) (De Varine-Bohan, 1993, p. 402 - 403).

Con estas palabras, Rivière expresa dificultades que aún existen y que responderían en parte a la polisemia del término, lo que ha empujado a cada institución a orientarse por definiciones diversas o a simplemente establecer qué significa para estas 'participar'. Desde hace más de una década, varios autores han expresado estas dificultades tanto en el contexto latinoamericano como europeo. Al respecto, se ha destacado que aunque haya una enorme consciencia institucional por la implementación de prácticas de participación, y aunque haya deseo y compromiso, no significa que siempre se puedan llevar a la práctica (DeCarli, 2004a); de hecho, asegura Graham (2013), que hay dificultad para ello. La implementación "(...) con frecuencia no coincide con la retórica, incluso cuando el trabajo está inspirado por un impulso genuinamente democrático. Los profesionales de los museos expresan la sensación de estar "atascados", mientras que sus socios comunitarios transmiten frustración e insatisfacción" (Lynch, 2011, p. 441).

A pesar de las buenas intenciones de los museos, que además son reflejadas en sus políticas, la percepción de la comunidad no coincide con la acción del museo y la participación se nos presenta como un mito (DeCarli, 2004a), como parte de esa "imagen utópica del siglo XXI, democrática (...)" (Lynch, 2011). Ahora bien, es cierto que con los años las dificultades iniciales se han ido minimizando y aunque existe una

conceptualización más precisa, su significado sigue dependiendo de qué significa 'participación' para el museo (Lynch, 2011, p. 456).

Las nociones de participación consultadas, o los principios sobre los cuales estas se apoyan —independientemente del tipo de museo y del contexto—, se asocian, como se mencionó en los fundamentos de la Nueva Museología, al rol activo de las comunidades en el mismo (que en principio solían asociarse al patrimonio cultural pero que hoy ha trascendido este campo). No obstante, tal como lo afirman Rivière en De Varine-Bohan, (1993); Lacouture en DeCarli, (2006); la D. de Barquisimeto (1995); Fernández (1999) y Davis en Simon, (2010), la comunidad se reconoce como autora, experta y dueña de su historia y entorno y como creadora y heredera de su patrimonio. Por lo tanto, según DeCarli (2004a) debe ser copartícipe en las actividades del museo (p.39).

Cuando se ha hablado de participación se ha hecho referencia a una diversidad de conceptos como: 'compromiso' (engagement), 'acceso', 'colaboración', 'contribución' y 'coproducción'; algunos de ellos usados para "designar las actividades que desplazan la centralidad de la colección en un museo" (Lynch, 2011, p. 452). La colección deja de ser el centro de atención para atender las necesidades de las comunidades, lo cual responde a uno de los planteamientos con los que, desde la nueva museología, se intenta transformar las dinámicas museológicas tradicionales.

A pesar de que la noción de participación guarda relación con todos estos conceptos (como se desarrollará más adelante), el acceso, la colaboración y la contribución no significan lo mismo que participación y volvemos a encontrar las dificultades propias para reconocer en el término varias situaciones. Para que la comunidad sea copartícipe no basta con su acceso, su colaboración o su contribución.

Entonces ¿Qué es la participación? A partir de Cornwall (2008, p.13) Lynch, (2011), nos recuerda que "tener un asiento en la mesa es necesario pero no condición suficiente para ejercitar la voz. Tampoco es la presencia en la mesa (por parte de instituciones) lo mismo que la voluntad de escuchar y responder" (p. 452). Esto explica que, si se trata de "involucrar a la comunidad participativa, en la preservación, investigación, y comunicación de su propio patrimonio" —actividades en las que antes solía estar presente únicamente la voz del 'experto'— tal y como afirma (DeCarli, 2004^a, p. 25) no es suficiente con su acceso o con que los individuos que la conforman, hablen. Se necesita algo más.

La participación, según varios autores, implica una transformación en los roles de los diferentes actores que participan, donde las relaciones de poder son más equilibradas. La participación supone un diálogo entre el museólogo y la comunidad (Declaratoria Oaxtepec, 1984; Lacouture en DeCarli, 2006; Fernández, 1999) en el que la voz del experto no es la única (Simon, 2010) y en el cual su rol pasa de ser una autoridad a ser un catalizador al servicio de las necesidades de la comunidad. En esas relaciones, las dinámicas del poder aparecen (Waterton y Smith 2009; 2010 y Lynch, 2011) y son reflejadas en el rol de cada actor. Para que exista participación, el experto debe sucumbir a su gusto por el poder (Davis, en Simon 2010), compartirlo (Graham, 2013), y perder el miedo a ceder el control (Simon, 2010); en suma, el poder debe ser descentralizado. Esto, en palabras de Graham (2013; 2017) correspondería a romper con las estructuras jerárquicas verticales para configurar redes de “horizontalidad” (p. 3-4).

Se ha podido identificar en la literatura de los últimos años una orientación particular. A saber, una noción que relaciona la participación con las dinámicas de poder presentes en la relación experto-comunidad, que comenzó a ser reevaluada desde los primeros planteamientos de la Nueva Museología según hay evidencia en las diferentes declaratorias. De acuerdo con Lynch y Alberti, (2010) y Waterton y Smith (2010), desde la perspectiva del patrimonial⁵⁷ cultural, la participación está relacionada con el hecho de “compartir autoridad”. Según las dos últimas autoras, el criterio profesional caracterizado por la experiencia y la eficiencia tienen un rol fundamental en la decisión de qué es o no patrimonio. Así, según Graham (2017) “Es el (...) profesional el que designa, decide y gestiona (...) es esta relación particular entre el pasado y el futuro la que coloca una enorme cantidad de poder en manos de los "administradores" del patrimonio profesional (p.4).

Desde esta perspectiva, la participación estaría relacionada con las dinámicas de poder que se presentan en el espacio del museo —como espacio que contiene e implica relaciones sociales—. La participación entra en el juego cuando se insta a los profesionales a compartir la autoridad que suelen ejercer para que otras voces también estén presentes (la de las comunidades), se les escuche y se les atienda, donde haya una relación dialéctica que no evada el conflicto y donde se eviten los consensos (Lynch, 2011). La participación

⁵⁷ Siempre se ha relacionado a los museos con el patrimonio cultural, aunque hoy no todos trabajen con él. D hecho la mayoría de museos albergan patrimonio cultural. Este es el motivo por el cual algunas de las conceptualizaciones sobre participación están relacionadas con el tratamiento del patrimonio cultural. Sin embargo, son útiles para entender a qué se refieren en los museos con participación.

implica formas de trabajo caracterizadas por la horizontalidad, donde se descentraliza el poder que ejercen los profesionales y los procesos de toma de decisiones dejan de estar únicamente en sus manos. Participar significa, por lo tanto, que los profesionales dejarán de ser los representantes encargados de tomar las decisiones y en cambio, participarían también las personas que se verían afectadas por esas decisiones (Graham, 2017).

El desarrollo conceptual de Helen Graham (2017) sobre la participación resulta útil para esta investigación no solo porque considera las relaciones de poder en la actividad museológica, sino porque las orienta también al desarrollo de las exposiciones.

Según esta autora, los museos suelen estar interesados en involucrar la participación de las comunidades en distintos términos: colecciones (recolección), co-curaduría e inclusión. En términos de colecciones, afirma que, el museo valora las historias orales de los individuos de manera que las mismas pasan a ser parte del museo; en términos de co-curaduría, el museo hace equipo con los grupos de individuos, pero las decisiones son tomadas por los profesionales y, en términos de inclusión, el museo intenta involucrar a las personas “adecuadas” o suficientes (p. 5).

A pesar de que para la autora, el museo intenta descentralizar el trabajo, señala que surgen resistencias a la participación que pueden ser identificadas si se observa desde la perspectiva crítica de Waterton y Smith (2009) que permite dilucidar las dinámicas del poder, donde este es retenido de manera ilegítima por parte del museo y aparecen las manipulaciones que se tejen alrededor de estas actividades. Para ella, esto se traduce así: en términos de *recolección*, “los museos se apropian de las historias personales de las personas”; en términos de *co-curación* “los museos toman el control a espaldas de la gente” y en términos de *inclusión* “los museos rechazan las contribuciones de las personas individuales” (p. 5).

Todas estas manipulaciones, que según Graham son inconscientes, terminan justificándose bajo la figura de servicio público a la que responden muchos museos. La autora explica que los museos, al ofrecer servicios públicos, justifican sus actividades como actividades hechas “en nombre de...”, y como consecuencia las decisiones se toman con base en ese criterio. Esto significa que los profesionales actúan como representantes de los demás, avalados por una institución, en tanto que fueron escogidos por su experiencia y sus capacidades profesionales.

Por eso, estas manipulaciones inconscientes suelen estar justificadas de manera que en términos de *recopilación*:

en lugar de ver al museo apropiándose de las historias personales de las personas, se puede ver que el museo debe pedir a las personas que donan sus historias, que firmen la transferencia de los derechos de propiedad intelectual para garantizar que la institución pueda poner los artículos recolectados a disposición de todos (Graham, 2017, p. 5).

En términos de *co-curaduría*:

en lugar de ver que el museo toma decisiones a espaldas de los miembros de la comunidad, se puede ver que los museos recurren a estándares profesionales para garantizar exposiciones de alta calidad y accesibles para los visitantes.

En términos de *inclusión*:

en lugar de ver el cuestionamiento del trabajo en grupos pequeños como un fracaso para valorar las contribuciones de los individuos, los museos pueden preguntar si están trabajando de manera justa, equitativa e inclusiva con la más amplia gama de individuos y grupos en su área local (Graham, 2017, p. 6).

Esto indica que, a pesar de la voluntad de involucrar a las comunidades, el poder realmente no se descentraliza y esto no es una acción consciente. Hay justificaciones “razonables” que descansan en el hecho de que el museo ofrece un servicio público.

Al respecto, la autora propone una alternativa para que estas dinámicas sean diferentes: la horizontalidad, un concepto que toma prestado de Marianne Maeckelbergh (2009, p.108) usado en el Movimiento Alterglobalización, quien describe la horizontalidad como un trabajo en el que la jerarquía no está presente y no abole ni el conflicto ni la diferencia:

La horizontalidad se trata de crear igualdad (...) Las prácticas del espacio colectivo de organización del movimiento muestran que la igualdad no se supone que nace en los seres humanos sino que se crea mediante la construcción activa de relaciones no jerárquicas desafiando las desigualdades entre las personas (género, sexualidad, lenguaje, habilidades, etc.) Dentro de una comunidad diversa, la horizontalidad es un medio de limitar el abuso de poder para evitar la exclusión que muchos actores presumen de la jerarquía. En consecuencia, es un método para convertir un conflicto adversarial en un

conflicto constructivo. La horizontalidad es donde la diversidad se encuentra con la igualdad; es el medio a través del cual los actores del movimiento rompen el vínculo mental entre la igualdad y la igualdad, y desafían el proyecto político de homogeneización implícito en la democracia liberal. Maeckelberg, citada en Graham, (2017, pp.21-22).

El objetivo de la horizontalidad es evitar entonces, que en los espacios colectivos donde existen relaciones sociales y se caracterizan por la diversidad, se excluyan actores. Para esto es necesario valorar el conflicto y la adversidad y establecer prácticas igualitarias de relacionamiento donde las jerarquías no están presentes. De esta manera se evita el abuso del poder.

Los museos en tanto que son espacios colectivos, son espacios donde se establecen relaciones sociales y por lo tanto, se manifiestan relaciones de poder. Esto puede explicarse a partir de (Lynch, 2011) quien, con base en Henri Lefebvre, señala que el museo como espacio, funciona como otro espacio de la sociedad civil (p.453). Para Lefebvre “cualquier espacio implica, contiene y disimula relaciones. Pide una nueva forma de análisis espacial que ‘descubra lo social’ las relaciones incrustadas dentro de [el espacio]” Lefebvre (1991, p.89) citado en Lynch, (2011).

Las desigualdades que se crean en los espacios, en este caso en los museos, suelen responder a las dinámicas de poder que menciona Lynch (2011), que diferencian a los individuos que invitan a hacer parte del espacio de aquellos que son invitados ya que a los espacios suele accederse por invitación; son “invited spaces” no “claimed spaces” (espacios reclamados) Nancy Fraser (1992) citada en (Lynch, 2011).

Las jerarquías en los museos son claras. Sobre todo aquellas que ponen a los profesionales y expertos en un lugar de autoridad. Esto se explica cuando revisamos los flujos básicos del poder en contextos de servicio público mencionados por Graham, (2013) que a través de un sistema de democracia representativa los funcionarios electos otorgan autoridad a los profesionales (p. 4).

Con relación a este concepto de horizontalidad, Graham (2017) define las prácticas de participación comunitaria como un “terreno fértil de ética de las relaciones” donde las personas que comparten intereses están capacitadas para tomar las decisiones que los

afectan. De acuerdo con esto, destaca algunas preguntas fundamentales para estudiar un ejercicio participativo: ¿Cómo se toman las decisiones y quién las toma? ¿Cómo se elaboran y a través de cuáles procesos? ¿Cómo se debería decidir sobre las exposiciones? ¿Cómo deberían decidir con qué grupos trabajar? (p.21).

Los principios de la horizontalidad vinculados a la subsidiariedad planteados por Graeber (2013) para el movimiento Occupy Wall Street 2011 y retomados por (Graham, 2017b) algunas de ellas: (i) “los involucrados en un proyecto en particular deben participar de las decisiones relacionadas con el mismo” este primer principio Graham lo lleva al terreno de la gestión de exposiciones en los museos y establece que, sin desechar la experiencia y capacidades de los profesionales, todas las personas que se involucren en una exposición deben participar de la toma de decisiones relacionadas con ella. Esto significaría que los planteamientos de los profesionales deben estar abiertos a escrutinio y discusión. (ii) Cuando se habla de involucrar a “todas” las personas se hace referencia a todas aquellas que estén afectadas por las decisiones, pero que además se quieran involucrar (p. 22).

En conclusión, la participación en el contexto museológico y desde esta perspectiva está asociada con conceptos como la autoridad, el poder, la igualdad y los procesos de toma de decisiones. Por eso, con base en esta información se recurre a otras disciplinas en las que este tipo de variables se hayan desarrollado, alrededor del concepto de participación. La teoría que se eligió es la de Nico Carpentier.

2.4.2 Dimensión política de la participación

2.4.2.1 En torno a la noción de participación

Como se mencionó, una de las dificultades que se encuentra en torno a la noción de participación es que al término se le atribuyen diferentes significados desde hace ya varias décadas. Como consecuencia del amplio uso y presencia de la palabra “participación” en el vocabulario político popular desde los años sesenta y del frecuente uso por parte de los medios de comunicación masiva, el término careció de todo contenido preciso y significativo y llegó a relacionarse con una amplia variedad de situaciones diversas (Pateman, 2014, p. 17)

Es común incluso que la participación se asocie con la “interacción” entre individuos o con su mera presencia en un colectivo. Al respecto Carole Pateman (2014) explica que:

En el habla común utilizamos la palabra “participación” en un sentido muy amplio que contempla casi todas las situaciones en las que tiene lugar una mínima interacción y con frecuencia damos a entender con ella poco más que el hecho de que un individuo en particular estaba presente en una actividad grupal (p. 119)

A este fenómeno, en el que casi todo ámbito social usa la palabra participación, Dahlgren y Carpentier (2011) lo llaman “omnipresencia” afirmando también que su significado es poco preciso y que esto hoy aún sigue vigente. Los autores han identificado que la palabra está presente en los distintos idiomas (cotidianos, académicos, etc.) y que se sigue caracterizando por tener una gran diversidad de significados. La maleabilidad del concepto ha llegado a ser tan alta que “(...) puede ser usado para evocar y significar casi cualquier cosa que involucre personas (...)” (Conrvalles, 2008, p. 269; citado en Carpentier, 2017, p. 86).

Si bien la participación no hace referencia a cualquier situación que involucre personas (como veremos más adelante), sí es cierto que, como afirma Mouffe (en Carpentier, 2017) “la participación realmente depende de cómo usted la entienda. Ciertamente no es una noción inocente” (p, 86). De ahí, la necesidad de que quienes usan la teoría participativa o los académicos que la desarrollan, sean conscientes y autoreflexivos para reconocer la naturaleza construida del concepto (Carpentier & Dahlgren, 2011, p. 311).

Según Dahlgren y Carpentier, la participación no solo no es una noción fija sino que su significación forma “(...) parte de una ‘política de la definición’ ya que su articulación específica cambia dependiendo del marco ideológico que hace uso de ella” (p. 310). Su multisignificación y el hecho de que haga parte de distintos contextos discursivos (y discursos democráticos) permiten comprenderla como un significante “flotante” (Carpentier, 2017, p. 86; 2011 y 2016).

Dahlgren y Carpentier (2011) afirman que aunque el concepto llegó a ser comprensible y práctico no se había desarrollado una teoría crítica sobre la noción misma. La amplitud conceptual, la confusión entre la participación y sus condiciones de posibilidad y que la participación fuera necesariamente beneficiosa, eran problemas que ellos pensaban que el desarrollo de una teoría debía considerar. Esto justifica que gran parte del trabajo de Nico Carpentier se haya centrado en la definición misma del concepto de participación, haciendo énfasis en que la lucha sobre el significado del concepto es parte de la lucha político-

democrática en sí, (Carpentier, en Jenkins y Carpentier, 2013, p. 267). Con esto se refiere a que “es una noción ligada a una multitud de discursos sobre democracia, que circulan en distintas sociedades occidentales” y a que “es objeto de luchas discursivas y a su vez es objeto de una lucha más grande y permanente sobre la democracia” Carpentier (2017, p. 94).

Aunque el desarrollo de su teoría tiene énfasis en los medios de comunicación, el enfoque que usa para desarrollarla son los estudios políticos. La relación con la teoría democrática de la participación, que es de donde salen los elementos centrales de la participación, se hacen según este enfoque: *la toma de decisiones y el poder*. Si bien el trabajo de Carpentier es el grueso de esta teoría, se puede complementar con otros elementos útiles de otras teorías. La idea es, como afirma Jenkins “(...) comprender las relaciones entre la participación cultural y participación política (Jenkins & Carpentier, 2013).

La participación desde el enfoque político tiene un fuerte énfasis en el ‘poder’ y la ‘toma de decisiones’ por eso desentraña su naturaleza ideológica y por eso está atada a distintos discursos sobre democracia. Al respecto, Carpentier (2017) destaca la existencia de dos enfoques principales en los debates académicos acerca de la participación: *el sociológico y los estudios políticos*.

Desde la *perspectiva sociológica*, con relación a la noción de participación, el “poder” es un concepto secundario; la participación aquí se refiere a “tomar parte” en procesos sociales específicos, entendiendo el concepto “tomar parte” desde la visión de Melucci (1989) citado en Carpentier (2017) y que se refiere a “actuar para promover los intereses de un actor, que pertenece a un sistema identificado, con los intereses de la comunidad” (p. 87). En este enfoque distintos tipos de interacción humana son entendidos como participación; por ejemplo, el consumo cultural. En este sentido, Lury (2011) citado en Carpentier, (2017) explica que cuando los consumidores hacen elecciones sobre su consumo esto es tenido en cuenta como “tomar parte” de los procesos y es entendido como participación (p. 87). La “participación cultural” también es considerada en este enfoque y hace referencia a las prácticas de recepción de públicos como formas de acción e interacción como por ejemplo asistir a un museo o concierto (p. 88).

De manera distinta, el enfoque desde los *estudios políticos* considera el concepto de “poder” como central y esto permite diferenciar claramente el concepto “participación”, de

otros como “acceso” e “interacción” —no diferenciados en el enfoque sociológico— además de dar, como lo llama Miessen (2010) retomado por Carpentier, (2017), “(...) una definición más restrictiva de participación evitando las versiones idealizadas”.

La participación es vista y situada en el proceso particular de toma de decisiones donde la desigualdad del poder entre los diferentes actores es revertida. Con base en esta característica, la participación es definida como la igualdad en las relaciones de poder entre los actores privilegiados y los no privilegiados en un proceso formal o informal de toma de decisiones (Carpentier, 2017, p. 88).

Considerando que los estudios políticos sitúan el concepto de poder en el centro del análisis, se hace necesario acercarse al concepto de participación desde una aproximación a la teoría democrática (participativa) y al ámbito de la política institucionalizada⁵⁸, pues desde allí se profundiza sobre estos aspectos.

Sabemos que la participación en museos no está directamente relacionada con la política institucionalizada, pero como lo político no es exclusivo de ese ámbito porque “lo político toca todo nuestro mundo” (Carpentier, 2011, p. 22), la participación cultural también tiene una dimensión política en tanto que el conflicto y el poder están presentes en todos los procesos sociales (Jenkins & Carpentier, 2013, p. 296) “Lo político cobra importancia porque se refiere a los antagonismos colectivos, a los conflictos de interés que pueden surgir en todas las relaciones y escenarios sociales” (Carpentier & Dahlgren, 2013^a, p. 308).

Este enfoque será muy útil para estudiar la participación en el campo cultural—y museológico específicamente—. Bien dijo Pateman (2014) en su teoría democrática, que “el análisis del concepto participación presentado aquí puede aplicarse a otras esferas (...)” (p. 17).

Según Pateman (2014) “la idea de una sociedad participativa requiere que se amplíe el alcance del término ‘político’ de tal forma que contemple esferas externas al gobierno nacional” (p. 179). Esto quiere decir, en palabras de Carpentier (2011), que las lógicas del poder y los procesos de toma de decisiones no se limitan al ámbito de la política institucional y que pueden ser trasladados a todas las esferas ya que todas “(...) son objetos

⁵⁸ Chantal Mouffe (2000, p.101) citado en Jenkins y Carpentier, (2013) afirma que lo político no debe reducirse al campo de la política institucionalizada por eso Carpentier evita decir “participación política” y en cambio habla de “participación política institucionalizada”.

potenciales de reclamo hacia la democratización y una mayor participación” (pp. 23-24). De hecho, gracias al activismo de diferentes movimientos sociales y ciertos grupos de interés, se dio una “expansión teórica” que permitió que “el alcance de la participación política se ampliara haciéndola más heterogénea y multidimensional” (p. 22). Mouffe, retomada por Carpentier (2013) dice que lo político es inherente a la sociedad humana. De ahí que lo político esté también dentro de los límites de la participación en museología.

2.4.2.2 *Teoría democrática de la participación (TDP)*

Algunos elementos centrales de la Teoría democrática de la Participación de Carole Pateman (2014) son necesarios para comprender el rol central del ‘poder’ (Carpentier, 2017, p. 89) y del ‘control’ en la definición de participación; también lo son para reconocer el origen de la relación “participación - toma de decisiones” que es central en los debates sobre participación en museología y en la propuesta de Nico Carpentier de quien se tomará la referencia teórica para este trabajo.

La teoría democrática en general es fundamental porque la participación tiene una naturaleza política (Carpentier & Dahlgren, 2011, p. 24)(Carpentier & Dahlgren, 2011) así que es necesario identificar las diferencias que hacen la democracia representativa y la democracia participativa en lo que refiere al concepto “participación” para profundizar también sobre la propuesta de Helen Graham (2013, 2017) sobre el trabajo de los profesionales en los museos como los que deciden, definen y gestionan sobre el accionar del museo.

En la teoría democrática se identifican dos paradigmas que se presentan como un continuo en el cual situar las formas de participación: *el minimalista y el maximalista*. El primero se acerca a las formas de participación según la democracia representativa y el segundo a las formas según la democracia participativa.

La Teoría democrática contemporánea reconoce el paradigma minimalista de Schumpeter, que se caracteriza por la “representación política”. Este paradigma es criticado por Pateman (2014) por reducir la participación a la selección de élites de gobernantes, crítica que se hace a partir de la reivindicación de los elementos centrales de la teoría clásica de la democracia —de Rousseau, J.S. Mill y G.D.H Cole— y de la propuesta sobre una “teoría democrática de la participación” en la que la participación como concepto es un

elemento central que tiene que ver con el ejercicio del poder en los procesos de toma de decisiones.

En la teoría de la democracia contemporánea, fuertemente vinculada con los postulados de Schumpeter, la “participación” se refiere a la participación en la elección de quienes toman decisiones, no a la toma de decisiones misma; se trata de una democracia representativa. El pueblo vota por unos líderes en elecciones libres y periódicas y las élites—de las cuales salen los líderes— compiten por quedar electos al ganar la mayoría de votos. El ejercicio de control del pueblo sobre los líderes es, según esta teoría, a través de la elección y la sanción (que es la pérdida del cargo). De ahí que su función tenga un carácter protector de las decisiones arbitrarias tomadas por los líderes (Pateman, 2014, p. 36) es decir, que el pueblo puede fiscalizar las decisiones que tomen cuando estas sean arbitrarias y sancionar.

Este método democrático ofrece dos alternativas: o los líderes son objeto de control por parte del electorado y le deben explicaciones a él, o el totalitarismo (p.39). Esto quiere decir que la democracia representativa en este sentido se soporta sobre la idea de que el electorado puede controlar a los líderes o de lo contrario no existe democracia. Conocer este método democrático, manifestado en el paradigma minimalista de Schumpeter, es importante porque aquí “la participación no es central ni especial”. Su método de participación es el mero voto por determinados líderes que compiten y son libres de competir por el liderazgo, al igual que son libres las personas para elegirlos (Pateman, 2014, p. 33).

Como contraste, está la teoría de la democracia clásica (participativa) —proveniente de las propuestas de Rousseau, J.S. Mill y G.D.H Cole— en la cual la educación del pueblo es el propósito principal, “la participación tiene funciones más amplias y es central para mantener el gobierno democrático” (Pateman, 2014, pp. 45-46). De esta teoría interesa especialmente la propuesta de Rousseau —que es “el teórico por excelencia de la participación”— (p. 45). Sus planteamientos son retomados en la Teoría Democrática de la Participación (TDP) de esta investigadora para establecer la relación entre participación y toma de decisiones. Aunque Rousseau en su teoría se centra en la función educativa —de la participación—, en los efectos psicológicos que esta produce en los individuos y en la afectación que provoca a los sistemas participativos la desigualdad económica (Pateman, 2014) lo que más concierne a esta investigación es que él planteó como requisito de un

sistema democrático, la necesidad de que cada ciudadano participara en las decisiones políticas (p. 49). Para Rousseau, la participación se trataba de ‘participación en la toma de decisiones’ (p. 53) y no en la mera elección de líderes que las tomaran.

En la propuesta de Pateman con base en los planteamientos de los tres teóricos clásicos de la democracia, de los cuales se destacará a Rousseau, el concepto de participación es analizado con profundidad a partir de tres ideas: una idea central que consiste en que “los individuos y sus instituciones no pueden considerarse aislados unos de otros” (p. 79); otra idea referente a la función de la participación ya que su teoría es educativa y finalmente, la idea de reconocer la industria como escenario político que ofrece espacios de participación adicional a la política nacional (p. 80).

La idea central de su teoría, que resalta el vínculo entre individuos e instituciones es explicada por Pateman cuando afirma que es necesaria la existencia de una sociedad participativa para que exista un gobierno democrático. El rol de las instituciones fuera de la política institucional, para esta autora, es fundamental en el desarrollo de sociedades participativas porque las instituciones en otras esferas diferentes a la política nacional, constituyen escenarios políticos aptos para el entrenamiento social. Es en esas otras esferas donde los individuos pueden desarrollar las actitudes y cualidades psicológicas necesarias para desenvolverse posteriormente en la política nacional. Según ella, para que exista máxima participación del pueblo es necesario el entrenamiento social, que sería el proceso donde se adquieren esas cualidades y se da a través de la participación en la vida cotidiana mediante la participación en las instituciones que constituyen el espacio para que esto ocurra (p. 79).

La función educativa de la participación se hace evidente, entonces, a través de las prácticas participativas en distintas esferas sociales que permiten el desarrollo de ciertas capacidades en los individuos. Se supone que la educación estimula el proceso participativo y es el impacto educativo lo que hace autosuficientes a los sistemas participativos. Aquí es donde el planteamiento de Rousseau cobra relevancia porque afirma que, cuanto más participan los individuos más capaces son de hacerlo (p. 79). Los individuos que tienen la posibilidad de participar, aprenden a participar y tienen cualidades y aptitudes que han surgido de ese proceso: “Para que exista un gobierno democrático debe haber una sociedad participativa, es decir, una sociedad donde se hayan democratizado todos los sistemas

políticos, donde la socialización a través de la participación pueda tener lugar en todas las áreas” (p. 80).

Es relevante mencionar esto porque, como afirma Jenkins (2013), es importante que la toma de decisiones sea experimentada en otros contextos cotidianos como la familia, las comunidades, las instituciones artísticas (Jenkins & Carpentier, 2013, p. 281) en este caso particular, los museos.

Pateman (2014) considera que el área o escenario más importante para analizar este ejercicio de participación es la industria. Argumenta que es allí donde las personas pasan la mayor parte de su vida; es en el trabajo donde las personas suelen estar la mayoría del tiempo y es el lugar de trabajo un espacio (como ningún otro) en el que los individuos gestionan los asuntos colectivos. La industria para la autora, es un sistema político en sí mismo que ofrece espacios de participación adicional a la política nacional. “Si los individuos deben ejercer la dosis máxima de control sobre sus propias vidas y entorno, las estructuras de autoridad deben estar organizadas de tal forma que puedan participar en la toma de decisiones” (p. 80). Se entiende entonces por qué asegura que el concepto de participación usado en su teoría puede ser usado para otras esferas y no solo para la política institucional, aspecto que da validez al uso de estas teorías en la presente investigación.

Para Pateman la participación se refiere a la participación igualitaria en la toma de decisiones (p. 80) entendiendo que con igualitario se está haciendo referencia a la igualdad política, que a su vez, se trata de igualdad de poder político al momento de determinar el resultado de las decisiones (pp. 80 y 121). Esta relación parte del planteamiento de Dahl (1963, p.6) retomado por Pateman, (2014) quien define los sistemas políticos como “todo patrón persistente de relaciones humanas que involucra, en grado significativo, poder, dominio o autoridad” (p. 81). De acuerdo con lo anterior y según Laswell y Kaplan (1950) el “poder” es “participación en la toma de decisiones” (p. 121).

Analizar los factores de desigualdad política es necesario para comprender la participación. En primer lugar, la desigualdad política está estrechamente relacionada con el “sentido de eficacia política” o “sentido de aptitud política”, entendiendo este último como el sentimiento que suelen tener las personas que más participan en política (p. 84). Por su parte, la “eficacia política” existe cuando “la acción política produce o puede producir impacto en el proceso político” (p. 84). En ese orden de ideas, el “sentido de eficacia

política” es evidente en algunas características asociadas con personas no serviles ni pasivas. Es más probable que participen en política quienes tienen mayor sentido de eficacia política que quienes no; más participan “quienes se sienten más eficientes en sus tareas y desafíos cotidianos” (Milbrath, 1965, p. 59 citado en Pateman, 2014, pp. 84-85).

De igual modo, Pateman asegura que el sentido de eficacia política puede ser desarrollado en el lugar de trabajo como posible lugar de entrenamiento para la participación. Se supone que un individuo queda mejor “equiparado psicológicamente para emprender alguna otra participación en el futuro” si ha tenido experiencias previas de participación. Esto quiere decir que quienes han tenido más oportunidades de participar en su lugar de trabajo, obtendrán unas cualidades psicológicas que les harán más capaces de seguir participando. Por eso, este es uno de los beneficios psicológicos obtenidos a través de la participación; para que las personas se autorrijan en el trabajo es necesario que cuenten con ciertas cualidades psicológicas (p. 84).

Si en la mayor parte de las situaciones sociales el individuo se encuentra sometido a alguna figura de autoridad, es probable que espere tal relación de autoridad en la esfera política. Por otro lado, si fuera de la esfera política tiene oportunidades de participar en una amplia gama de decisiones sociales, probablemente espere también poder participar también en las decisiones políticas. Además, la participación en la toma de decisiones no políticas puede darle a uno las capacidades necesarias para participar políticamente (Almond y Verba, 1965, pp. 271-272 citados en Pateman, 2014).

De la “eficacia política”, hay que destacar que esta tiene unas gradaciones relacionadas con las experiencias individuales que tienen las personas con las estructuras de autoridad no gubernamental y con el nivel socioeconómico de los individuos (Pateman, 2014). Asimismo, señala que el entrenamiento social tiene lugar desde las experiencias en la infancia hasta las experiencias adultas y que es en estas etapas donde los seres humanos experimentan o no, tienen posibilidad o no, de participación. Para Easton y Denis citados por la autora, las posibilidades de participación desde la niñez tienen lugar en el entorno familiar. Para ellos, los niños pertenecientes a familias de clase media son más participativos que los niños y niñas de familias de clase trabajadora. Esto último porque tenderían a ser familias más autoritarias. Los niños y niñas de clases más bajas estarían acostumbrados a

obedecer y a no participar de las decisiones y están rodeados de adultos que seguramente pasan por lo mismo en sus lugares de trabajo.

Por eso Para Almond y Verba también citados por Pateman tiene más relevancia la etapa adulta que la niñez en lo que respecta a la participación.

Las experiencias adultas son realmente cruciales. En un sistema social relativamente moderno y diversificado, la socialización en la familia, y en menor medida en la escuela representa un entrenamiento insuficiente para la participación política. De crucial significación para el desarrollo del sentido de eficacia política son las oportunidades de participación en las decisiones que conciernen a nuestro lugar de trabajo. (...) La estructura de autoridad en el lugar de trabajo es la más significativa y saliente de este tipo (...) (p. 120).

Si bien la etapa adulta es crucial para el entrenamiento social, Pateman asegura que esto también depende del tipo de institución donde el adulto trabaje. La empresa automotriz, por ejemplo, es un lugar de trabajo racionalizado donde no hay la posibilidad ni oportunidad de resolver problemas ni aportar sus propias ideas (pp.98-101). Entonces “la eficacia política parece depender de la situación laboral del individuo que le permite algún grado de participación en la toma de decisiones políticas” (p. 95). Al respecto, ella afirma que si hay un bajo nivel socio económico lo más probable es que haya un bajo sentido de eficacia política.

La desigualdad política tiene relación con el sentido de eficacia política y este ha de depender de las posibilidades que tuvo la persona para participar en otros entornos antes de llegar a la política institucional. La desigualdad dependerá entonces del entrenamiento que haya tenido el adulto en participación. Por eso no todas las personas han desarrollado el sentido de eficacia política porque no todas han tenido la oportunidad de participar en otras esferas donde se produce dicho entrenamiento social.

Algunos (tres) ejemplos muestran con qué asocian los trabajadores su incapacidad para tener participación de alto nivel⁵⁹ en las instituciones donde trabajan⁶⁰.

⁵⁹ Pateman establece unos niveles de participación en las diversas escalas jerárquicas que no se describen en este documento.

⁶⁰ En 1959, por ejemplo, Blume formuló preguntas para la elección de los directores. Fueron los gerentes y los trabajadores de laboratorio los que estuvieron en su mayoría, a favor de entregar las acciones o elegir a

2.4.2.3 *Participación y su relación con los procesos de toma de decisión*

Pateman (2014) afirma que la palabra participación tiene un sentido muy amplio y que se le asocia a situaciones diversas en las que hasta la sola presencia de un individuo en una actividad grupal es considerada participación. Sin embargo, la participación desde el enfoque político y según esta autora —quien retoma los planteamientos de Rousseau— es: participación en la toma de decisiones, lo cual tiene relación directa con el concepto de ‘control’. Con esto claro, es posible diferenciar qué es y qué no es participación.

La “pseudoparticipación” o la “hipótesis participativa” son dos conceptos que evitan confundir situaciones que claramente, no son participación de otras que sí lo son. Pateman afirma que “a menudo se emplea la palabra “democracia” para describir situaciones de pseudoparticipación o meramente para indicar que reina una atmosfera amigable” (p. 124).

Algunas veces se confunde el tomar decisiones con aceptar decisiones de otras personas sin ser consciente de ello. Situaciones de no participación pueden ser tomadas como situaciones de participación y esto es explicado a partir de unos experimentos realizados en los años 30 a pequeños grupos de trabajo que parecían demostrar que una forma “democrática” de liderazgo era más efectiva que una forma “autoritaria”. De allí surgieron unos estilos supervisorios explicados por Blumberg (1968) citado en Pateman, (2014): estos estilos eran “cerrado”, “abierto” o “participativo”. Este último estaba relacionado con un

conjunto de rasgos, como tendencias a delegar autoridad, no imponer presión a los subordinados y permitir la libertad de conducta a los empleados (...); bajo supervisión general, los trabajadores son más libres de emplear su propia iniciativa, de tomar decisiones referidas a su puesto de trabajo y de implementar estas decisiones (p. 111).

los directores, mientras que los obreros fabriles mayoritariamente estaban en contra —o no estaban seguros de hacerlo—. Los comentarios habituales de los obreros fueron: “¿qué demonios haremos? No sabemos quién debería estar en el directorio; solo los encumbrados lo saben”, y “No, las acciones del fundador no deben ir al Commonwealth; en definitiva, él fundó la empresa, es su dinero” (págs. 146-152). Esto ejemplifica cómo los entornos cotidianos de los trabajadores comunes pueden ser lugares de “entrenamiento para el servilismo” a diferencia de entrenamiento para la participación (p. 141).

En este sentido, “el énfasis que la literatura pone en resultados de este tipo también indica que la participación contribuye a la aceptación de decisiones” (p. 111) y esto, según ella, no es participación.

La aceptación de decisiones a través de la consulta sobre si se está o no de acuerdo con la decisión, es lo que Verba (1961, p. 206) denomina “hipótesis participativa”; es decir, que “pueden producirse rápidos cambios significativos en la conducta humana solo si las personas de quienes se espera el cambio, participan en la decisión de en qué consistirá el cambio y cómo se lo introducirá” (en Pateman, 2014, p. 111). En otras palabras, consiste en la persuasión hecha para promover un cambio, a través de informar e involucrar a las personas en las decisiones sobre ese cambio.

Con base en la teoría de Rousseau, Pateman explica que una de las razones por las cuales se acepta una ley concebida a través de un proceso participativo es porque esta era considerada “impersonal”. Esto fue comprobado con experimentos a pequeños grupos, en los que cada individuo, durante el proceso de toma de decisiones, era capaz de observar cómo los otros aceptaban la decisión, y por lo tanto, el mismo se comprometía desde su “fuero interno” con tal decisión (p. 111).

Otro ejemplo de no participación se toma de algunos contextos como el empresarial, en donde dice Pateman, “se trata de una simple técnica de gestión, entre otras, que puede ayudar a lograr objetivos grupales de la empresa: la eficiencia de la organización” (p. 119). “Puede ser también un método o técnicas utilizadas para convencer a los empleados de aceptar decisiones ya tomadas por la gerencia” (p. 120). A este tipo de situaciones donde no hubo participación en la toma de decisiones las llama pseudoparticipación —con base en los planteamientos de Verba— y se refieren a situaciones en las que no hay interés en la participación sino en que las personas tengan un sentimiento de participación:

(...) se limitaba al apoyo, por parte de los miembros, a las decisiones tomadas por el líder, quien (...) no fue elegido por el grupo ni es responsable de sus acciones ante el grupo (...). El líder del grupo tiene en mente un objetivo en particular y emplea los debates del grupo como medio para inducir la aceptación de dicho objetivo (p. 120)

Pateman señala que Verba afirma que es particularmente en el campo de la psicología industrial donde “el liderazgo participativo se ha convertido en una técnica de persuasión más que de decisión” (p. 120).

Ahora bien, partiendo de los planteamientos de los tres teóricos clásicos de la democracia (como son llamados por Pateman), la autora describe la participación y establece un continuo, en el que un extremo estaría la participación parcial y en el otro, la participación plena. Sería una manera de clasificar las situaciones de participación de unas poco participativas, en las que unas personas tienen un alto control de los procesos, a otras, muy participativas donde el control es menor. Para esto toma de Rousseau el íntimo vínculo que establece entre control y participación (p.99); de Blauner toma la variable “control” como fundamental (p. 100) y luego analiza las definiciones y continuos presentados por autores como McGregor (1960); Likert (1961) y la definición de French Israel y Aas (1960).

La participación parcial es un proceso en el cual dos o más partes se influyen recíprocamente en la toma de decisiones pero el poder definitivo de decisión se encuentra solo en las manos de uno de ellos (...) La participación plena es “un proceso por el cual cada miembro de un cuerpo que toma decisiones tiene igual poder para determinar el resultado de las decisiones Pateman, 2014, p.123-124).

Varios autores han discutido este planteamiento, comenzando por la misma autora, y han concluido que la participación plena, a pesar de ser un lugar utópico, es un horizonte constructivo en tanto que, aunque nunca se pueda llegar, hay que tenerlo como horizonte y como fin, ya que será un estímulo para avanzar (Pateman, 2014); “es una fuerza de conducción crucial para los intentos de profundizar la revolución democrática” (Mouffe, 1988, p.42, citada en Carpentier, 2014, p. 320). A pesar de que no tiene directa referencia con la participación plena, se considera que la “(...) cultura participativa es un objeto utópico pero significativo en las luchas para lograrlo y proporciona criterios para medir lo que hemos logrado” (Jenkins & Carpentier, 2013, pp. 266-267). Por su parte, Nico Carpentier (2014) considera que el hecho de que sea inalcanzable “no debe poner fin al debate teórico” (p. 319) y desarrolla su teoría, entre otros, desde este punto de partida.

2.4.3 Teoría de la participación

Nico Carpentier desarrolla una teoría crítica de la participación con base en el enfoque de los estudios políticos en los cuales la noción de poder es central. La teoría se sitúa dentro de la idea de que el alcance del término “político” se puede ampliar a otras esferas, no necesariamente limitadas por la política gubernamental (Pateman, 2014, p. 175) por eso está orientada a los medios de comunicación que es su campo de estudio. Esto justifica entonces, que sea útil para la comprensión y el análisis de los procesos de participación en el ámbito museológico, específicamente aquellos relacionados con las exposiciones desde su dimensión comunicativa en los que se centra esta investigación.

Debido a que la ‘participación’ —punto nodal de la teoría— es planteada por Carpentier como un “proceso de toma de decisiones (formal o informal) que implica actores privilegiados y sin privilegios cuyas relaciones de poder son (hasta cierto punto) igualitarias” (Carpentier, 2013, p. 3), la teoría participativa constituye un “(...) cuerpo de discursos que intentan describir, explicar, y predecir las prácticas de toma de decisiones de los actores situados en las relaciones de poder desequilibradas y los intentos por corregir esos desequilibrios” (Carpentier & Dahlgren, 2013, p. 307). Esta teoría hace énfasis en el poder como elemento clave de la participación (p. 309), analiza qué son las decisiones, explica las intensidades de la participación y los elementos que involucran las prácticas participativas.

La participación “es impulsada por la necesidad de control sobre nuestro destino colectivo e individual, en todos los campos que afectan la vida cotidiana (...)” (Carpentier, 2014, p. 320), hace parte de los debates académicos y configura una lucha semántica en tanto su significado depende de cómo se le entienda según la ideología desde la que se mire. Pero también es una “lucha vivida y practicada” (Carpentier, 2011, p. 25).

Carpentier (2013) afirma que estas prácticas son sumamente complejas porque se caracterizan por los balances y las luchas de poder (Jenkins & Carpentier, 2013, p. 267) este sentido, las prácticas involucran actores (privilegiados o no), componentes materiales y están motivadas por diferentes aspectos. La participación exige unas condiciones de posibilidad que es necesario conocer; por eso la teoría considera también conceptos como el de “acceso” e “interacción”.

La participación puede ser procesal o sustantiva. La primera se refiere al mero alivio de los desequilibrios en las relaciones de poder en el proceso participativo y la segunda a la relación de los resultados de dicho proceso más allá del mismo (Carpentier, 2017, p.96). En ese sentido y entendiendo como ‘proceso’ una “serie sistemática de acciones dirigidas a la consecución de un objetivo” (p. 109) en este estudio se tomará el enfoque procesal porque lo que interesa es cómo se desarrolla el proceso, es decir, lo que ocurre en esa serie de acciones más que el resultado que se obtenga.

2.4.3.1 Intensidades de la participación y poder

En diferentes campos sociales los debates sobre participación están enfocados en la distribución del poder, puesto que la exclusión o inclusión de las personas en los procesos de toma de decisiones dependerá del balance que exista en esa distribución (Carpentier & Dahlgren, 2013b). Por esto el ‘poder’ es un elemento clave de la participación (Carpentier, 2011, p. 4).

Para desarrollar la teoría, Carpentier (2017) toma el concepto de poder del modelo Foucaultiano, por encima del modelo de Weber (1947) o del modelo tradicional de Marx porque este está relacionado con lo estratégico, mientras que los anteriores lo desarrollan desde una perspectiva causal. Según Carpentier, para Weber el poder está relacionado con la imposición de la voluntad de algunos actores de la sociedad con el objetivo de dominar a otros a pesar de que se generen resistencias; el planteamiento de Marx está orientado también hacia lo causal pero centra el ejercicio de dominación en la burguesía. Por su parte, el enfoque de Foucault (1978) establece que el poder no es una posesión de determinados actores, sino un privilegio que tienen algunos de ellos para poder ejercerlo. Por eso se aleja del carácter no igualitario que propone el modelo causal y ciertos actores tienen el privilegio de ejercer el poder —el poder se ejerce, no se posee— y con ello tener control sobre lo social y la dominación (p. 89).

El modelo de Foucault “muestra una multitud de estrategias que forman un complejo juego de poder con características de negociación y lucha” donde el poder no es propiedad de alguien, pero ese alguien lo ejerce y otros no. Con ello, algunos actores dominarán y controlarán lo social pero sin la posibilidad de que ese control sea total. Esto último se explica porque el ejercicio de poder genera resistencia y en ese juego de poder, dice Foucault, el poder produce. En estos términos, las relaciones de poder se definen como

móviles y multidireccionales y por eso no son igualitarias, son desequilibradas (Carpentier, 2013, p. 18).

Respecto a la función productora del poder, Carpentier (2017) explica, a partir de La dialéctica del control de Giddens (1979) los tres componentes del poder: *restricción, generación y resistencia*, que se tienen en cuenta en el estudio de las prácticas de participación. El componente restrictivo explica por qué las relaciones de poder son desiguales ya que, si unos actores tienen privilegios para ejercer el poder y otros no, habrá siempre restricción. La resistencia por su parte, existe a partir de los otros dos componentes: si hay restricción se produce resistencia y si se produce resistencia se genera poder. Esta es la dimensión productiva del poder (p. 90).

El balance en las relaciones de poder según Carpentier (2011) se puede expresar a través de las “intensidades de la participación”, que responden, a la vez, a los paradigmas minimalista y maximalista señalados en la teoría democrática descrita por Pateman (2014). El primero corresponde a formas de participación acordes con la democracia representativa de Shumpeter y el segundo, a las formas de participación acordes con la democracia participativa que propuso Pateman (2014). A pesar de que son formas planteadas desde la teoría democrática “son útiles para el análisis en una variedad de campos de investigación” (Carpentier, 2011, p. 91).

Las intensidades de la participación son presentadas por Carpentier (2011) como un continuo en el que, en un extremo, se encuentra la versión minimalista y en el otro, la versión maximalista. Sin llegar a ser una dicotomía, en la que el proceso participativo se sitúa en un extremo o en el otro, el autor plantea un continuo con posibilidades intermedias por eso, las llama “intensidades”. La versión minimalista “tiende a proteger las posiciones de poder y el privilegio de ciertos actores (élites) en detrimento de los no privilegiados (...)” (Carpentier, 2017, p. 90) porque la ‘representación’ se caracteriza por elegir representantes a los cuales el poder es delegado. De esta manera, los procesos de toma de decisiones son centralizados y la participación es limitada por eso surge la pregunta ¿es la palabra participación apropiada para esta versión? (Carpentier, 2011, 2013). Por su parte, la versión maximalista “busca un equilibrio de poder entre todos los actores sin proteger actores ni privilegios” (Carpentier, 2017, p. 91) por eso los procesos de toma de decisiones son descentralizados, hay equilibrio en las relaciones de poder y hay una menor limitación en la participación (Carpentier, 2011).

Así bien, cuando los actores privilegiados ejerzan el poder las practicas estarán dirigidas hacia una versión minimalista pero cuando hay un equilibrio en el ejercicio del poder a través de los procesos de toma de decisiones, se orientarán más hacia la maximalista (Carpentier, 2013).

2.4.3.2 La decisión

Como se señaló anteriormente, la ‘decisión’ es un concepto central en la noción de participación desde el enfoque político y además es relevante en el campo de la comunicación como lo afirma Nico Carpentier (2016) en su artículo “What is a decision? A post-structuralist exploration of the trinity of decidedness, undecidedness and undecidability. El autor desarrolla un análisis conceptual, de las nociones de “decisión”, “indecisión” e “indecidibilidad”, enmarcado en la teoría del discurso propuesta por Laclau y Mouffe (1985) desde la cual pone en evidencia la importancia cultural de la decisión para el control de lo social, a la vez que cuestiona la connotación siempre positiva que se le otorga. Cuestiona también la marginación a la que se empuja la noción de indecisión —que es inevitable y necesaria para la decisión—, destacando también la relevancia de la indecidibilidad —como el contexto en el que se produce la indecisión— para la comprensión de lo social y lo político.

Carpentier presenta las tres nociones como una trinidad conceptual: “decidedness” (decisión), “undecidedness” (indecisión) y “undecidability” (indecidibilidad), que permite entender —desde cada noción— la relación que existe entre la ‘decisión’ y el poder, ambos conceptos centrales para el estudio de la participación; las dinámicas intra e interdiscursivas relacionadas con el establecimiento de los órdenes hegemónicos y, la susceptibilidad de estos últimos de ser reemplazados por otras formas de hegemonía.

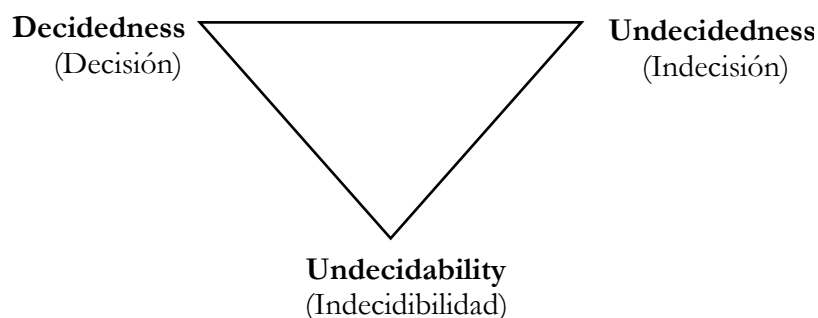


Figura 5 Trinidad conceptual. Fuente: Elaboración propia, 2019.

Según Carpentier, la importancia cultural de la *decisión* (decideness) no solo radica en tres fantasías: “la capacidad social, la agencia política y el liderazgo” (p. 99), sino que representa el momento de fijación temporal que articula los discursos orientándolos hacia resultados particulares contribuyendo o no a la formación de hegemonía, como se explicará más adelante.

La noción de *indecisión* (undecidedness), por su parte —y aunque suele definirse contrariamente a la noción de decisión— se asocia al fracaso de la agencia política y al fracaso del ejercicio del liderazgo, pero es relevante en tanto que es incorporada por la noción misma de decisión “ya que no hay decisión completa ni final” y esto da “posibilidades de (re) interpretación y resistencia” (p.100), es decir que no hay una decisión que sea completa por lo cual siempre hay cabida para la indecisión.

La *indecidibilidad* (undecidability) es presentada por el autor como la noción “que da sentido a las otras dos” (decisión e indecisión) y como el contexto donde se produce la decisión; además, la presenta como una noción que enriquece estos dos opuestos —decidedness, undecidedness (decisión, indecisión)—. Por lo tanto, la indecidibilidad es un “concepto más amplio que describe la imposibilidad ontológica de un orden discursivo para fijar la realidad” (p. 89).

Como introducción al análisis, Carpentier describe cuatro conceptos que estarían ubicados en el nivel óntico —o mundo de las prácticas concretas—, dos de los cuales hacen parte de la trinidad. “Decidedness” (decisión) y “Undecidedness” (indecisión) se refieren a la capacidad de decidir o no decidir; y no deben confundirse con “decision” (decisión) e “indecision” (indecisión), que se refieren a la materialización o acto de decidir o no decidir. En este último caso la indecisión sería la ausencia de decisión por la mera incapacidad de tomarla. El siguiente gráfico ilustra las relaciones y posiciones mencionadas:

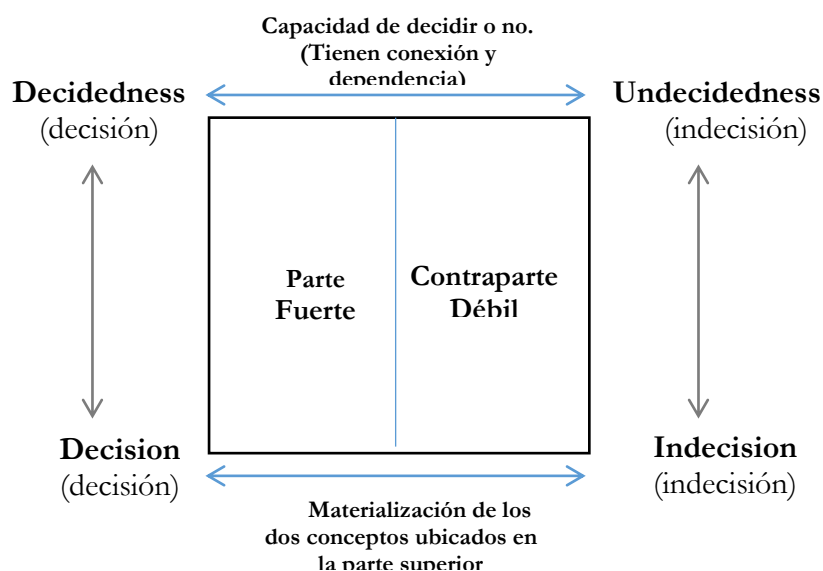


Figura 6 Asociación de las nociones con la debilidad o fortaleza. Fuente: Elaboración propia, 2019.

En el gráfico el lado débil y el fuerte y el superior e inferior—cobran sentido cuando se describe la noción de ‘decisión’ (decidedness), que según el autor:

Se ha celebrado en varias esferas sociales como el incuestionable ‘momento fetichizado’ y como ‘el último ejercicio de la agencia política’, donde los líderes políticos o de negocios (ya sean tradicionales o no, autoritarios o democráticos, directivos o delegativos), ejercen sus poderes y autoridades. Por el contrario, la falta de decisión, la indecisión, se ve como el fracaso de la agencia política, del liderazgo, y de la política o los negocios en sí (p. 89).

Desde este enfoque, y como se ha establecido en la teoría política, “decisión” y “poder”, en los procesos de toma de decisiones, tienen una estrecha relación. “Decidedness” (decisión) suele ser una noción representada como positiva y fuerte porque es el momento determinante por medio del cual los tomadores de decisiones ejercen el poder. El autor afirma que se ha puesto “la toma de decisiones en el marco de la racionalidad” (Carpentier, 2016), indicando que los sujetos que se considera que actúan bajo la razón, es decir los actores “racionales”, son aquellos capacitados para reconocer los problemas, identificar los factores que los causaron y darles solución con eficiencia; entonces serán quienes ocupen los lugares de liderazgo, tomen decisiones y ejerzan el poder.

La conexión entre “decisión” y “poder” se pone de manifiesto a través de la noción de liderazgo —desde múltiples campos y contextos— ya que la última “resalta la importancia de los individuos (y las organizaciones) al tomar decisiones” (pp. 90-91). Si bien hay diferentes formas de liderazgo, como sugiere Carpentier, todas evidencian la “decisión” como componente central del poder. Algunos modelos de liderazgo son reconocidos, desde una perspectiva antropológica, como unidireccionales en los que, por ejemplo, los actores específicos (los líderes, jefes, gobernantes) controlan los procesos de toma de decisiones. Y otros modelos de liderazgo político, se presentan como procesos

más circulares donde el intercambio del poder estaría presente entre los seguidores y los líderes como pasa también en algunos modelos de liderazgo organizacional en los que, los procesos más que estar orientados a la aceptación de las decisiones del líder —otorgándole todo el poder para tomarlas—, incluyen a los seguidores quienes contribuyen al proceso por medio de la motivación e influencia que el líder induce en ellos.

Las cualidades para resolver problemas, asociadas a determinados actores sociales, están relacionadas con la ‘capacidad de recuperación social’ que es “la capacidad de políticos y actores de negocios para lograr impacto social a través de sus decisiones”. Por ello, desde esta perspectiva la “decisión” es “el momento clave del ejercicio de agencia y liderazgo que tiene impacto en lo social ya sea a nivel macro, meso o micro” (Carpentier, 2016, p. 99). Esta es la razón por la cual la noción de decisión siempre tiene una connotación positiva que justifica su importancia cultural.

Por otro lado, dicha importancia se presenta cuando se descubre la conexión entre discurso, decisión y hegemonía, explicada por Carpentier a partir de la descripción y análisis y de las dinámicas intradiscursivas e interdiscursivas.

El campo discursivo consta de una cantidad infinita de elementos significantes que se encuentran desconectados entre sí, pero son susceptibles de articulación; es de su articulación de donde emergen los discursos, a partir de lo cual se producen. Según Laclau y Mouffe (1985, p. 105 como se citó en Carpentier) la articulación es la “práctica de relación de elementos tal que su identidad se modifica como resultado de la práctica articuladora”. Es así como la identidad de los elementos cambia cuando se unen a un discurso determinado aportando a la vez al discurso “cierto grado de estabilidad discursiva” o fijeza en su identidad, que es aumentada cuando se forman significantes privilegiados o puntos nodales (p. 94).

Para Toring (1999), citado en Carpentier (2016) los significantes privilegiados o puntos nodales “sostienen la identidad de cierto discurso construyendo un nudo de significados definidos. Simultáneamente, el campo de la discursividad tiene un número infinito de elementos que no están conectados a un discurso específico en un momento dado en el tiempo” (p. 94). Toring afirma que si la articulación de elementos consigue formar puntos nodales y dar estabilidad al discurso, será el reemplazo o desarticulación de algunos de los elementos por parte de otros elementos —de la infinidad presente en el

campo discursivo—, lo que provoque la desestabilización del discurso afectando toda su significación (Carpentier, 2016, p. 94).

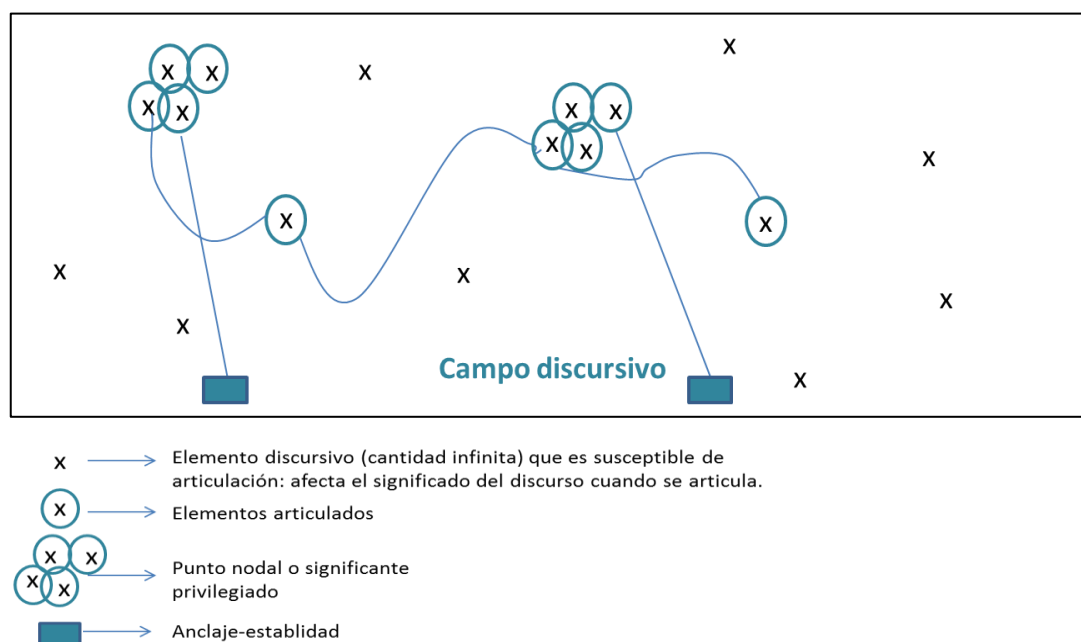


Figura 7 Representación del campo discursivo. Fuente: Elaboración propia, 2019.

Siguiendo a Toring, los discursos pueden ser estables en determinado momento pero esta situación no es permanente ya que son susceptibles de (re)articulación o desintegración y esto se debe que hay una cantidad infinita de elementos significantes en el campo discursivo; todos susceptibles de articularse a los discursos ya producidos. Esta es la razón por la que ningún discurso tiene una significación permanente y fija (p. 94).

Cuando los discursos ya han sido producidos “participan de luchas discursivas en un intento por alcanzar posiciones hegemónicas sobre otros discursos y por lo tanto, estabilizan lo social”. Cuando existe esta estabilidad y ciertos discursos —también estables— han luchado entre ellos para ocupar un lugar dentro de lo social y resultan ganadores sobre otros discursos, saturan el campo discursivo y esto apoya la estabilidad haciendo que emerja la hegemonía. En otras palabras: “cuando un orden particular es fuertemente fijado se beneficia del lujo de la normalización (...), Laclau y Mouffe usan hegemonía para describir ese orden” (Carpentier, en Carpentier & Dahlgren, 2013, p. 18).

Carpentier analiza el rol de la decisión en la producción de los órdenes hegemónicos a partir del concepto de hegemonía de tres autores:

Uso de Laclau y Mouffe el concepto de hegemonía para esta estabilidad, un concepto que toman prestado de Gramsci. Originalmente, Gramsci (1999, p.261) definió esta noción como una referencia a la formación del consentimiento en lugar de la dominación (exclusiva) del otro, sin excluir una cierta forma de presión y represión: "El ejercicio 'normal' de hegemonía (...) se caracteriza por la combinación de fuerza y consentimiento equilibrándose entre sí, sin que la fuerza exceda mucho el consentimiento". Siguiendo la interpretación de Laclau y Mouffe del concepto, Toring (1999, p.101) degeneró la hegemonía como la expansión del discurso, o conjunto de discursos, en un horizonte dominante de orientación social y acción. En este escenario, un orden social dominante (Howarth, 1998, p.279), o un imaginario social, creado, que empuja otros significados más allá del horizonte, amenazándolos con el olvido. (Carpentier, año, p. 94).

La hegemonía puede ser entendida entonces como un orden social dominante que emerge gracias a que un conjunto de discursos ha salido "victorioso en las luchas discursivas". Dichos discursos son aceptados socialmente por lo cual apoyan que ese orden social tenga estabilidad durante un momento específico en el tiempo; momento en el cual permanecerán ocultos y desplazados otros significados posibles que correrán además el riesgo de ser olvidados.

Al respecto, Sayyid y Zac (1998, p. 226 citado en Carpentier) afirman que:

La hegemonía siempre es posible pero nunca puede ser total. Hay siempre la posibilidad de resistencia, de resurgir de una lucha discursiva y de la repolitización de los discursos sedimentados combinado con la amenaza permanente de todos los discursos de rearticulación. Y de nuevo esto genera contingencia estructural (p. 95).

El hecho de que la hegemonía o estabilidad sea temporal significa que nunca tendrá una fijeza permanente y que siempre habrá la posibilidad de contingencia. Por eso la hegemonía nunca será total y estará amenazada por la rearticulación a la que son susceptibles los diferentes discursos. Algunos serán más estables que otros y esto dificultará su desintegración o rearticulación, pero siempre será posible también por medio de nuevas luchas discursivas. "Cada orden hegemónico es susceptible de ser desafiado por prácticas contrahegemónicas, es decir, prácticas que intentarán desarticular el orden existente para instalar otras formas de hegemonía" (Mouffe, 2005, p. 18, citada en Carpentier, año, p. 95).

Con base en la Teoría del Discurso y la metáfora de la máquina de Deleuze y Guattari, Carpentier explica qué es una decisión y cuál es la importancia que tiene con respecto al establecimiento de los órdenes hegemónicos. Carpentier toma de Laclau (1996, p. 92) la definición que dice que “la decisión es un momento de fijación donde los discursos se articulan de maneras particulares y se libran luchas discursivas, liderando a resultados particulares”. Según Carpentier, cuando la decisión es tomada, la máquina para y se detiene la corriente (en términos de movimiento) que venía aconteciendo. De este modo, la decisión sería “el momento de fijación temporal que detiene el flujo continuo de significados y significantes, poniéndolo en alto (temporalmente) y estructurándolo de manera particular”. La decisión entonces cobra un gran valor cultural porque como dice Mouffe (2000, p. 130, en Carpentier) “(...) caracteriza el campo de la política (...) y (...) como momento de reflexión, implica un elemento de fuerza y violencia” (p. 96).

Por eso la decisión está íntimamente relacionada con la hegemonía, pues es un momento de fijación temporal de significado que permite que los discursos tengan cierta identidad. Por eso, Carpentier retoma La Hegemonía de Laclau y de La Estrategia socialista de Mouffe (2001) la siguiente afirmación: “uno puede ver la hegemonía como una teoría de la decisión tomada en un dominio indecidible” (p. 96).

Para terminar, si bien la decisión es un momento de fijación, es importante destacar que se trata de una fijación temporal y esto la hace inestable y “susceptible permanentemente de cambio”. Según Carpentier esta es la importancia de la noción de undecidedness (o indecisión) y lo que establece su vínculo directo con la noción de decisión. Si undecidedness es la imposibilidad de decidir o la ausencia de decisión en el mundo de las prácticas concretas, existe la posibilidad entonces de que las decisiones “puedan ser alteradas por una nueva decisión”.

En este sentido, la decisión sería inestable al respecto de lo cual Carpentier encuentra dos factores: el primero, que las decisiones son susceptibles de cambio porque dependen del conjunto de circunstancias del momento específico y no serán las mismas según qué momento. Como se señala, a partir de la Declaración de Lefort (1986, p. 305), “esta sociedad es la sociedad histórica por excelencia” y lo que dice Rush (2013, p. 147) quien afirma que “las decisiones tomadas en democracia nunca se presentan para siempre. Más bien, siempre son históricamente dependientes y deben ser instituidas por su propio peso y en cada momento nuevo” (p. 97).

El segundo factor que explica la inestabilidad de las decisiones es quién las toma, pues como afirma Laclau (1996, en Carpentier) están directamente relacionadas con los sujetos (p. 96). Como se explicó al comienzo, la decisión caracteriza al líder fuerte y lo diferencia del débil al que se le asocia la indecisión. Según Carpentier, las decisiones tomadas por un líder fuerte son más fácilmente aceptadas como decisiones, por los seguidores, en comparación con las del líder débil, pues no se le asocia la misma capacidad para identificar y resolver los problemas.

Carpentier señala que la “contingencia de la decisión” existe. Y para esto argumenta que la decisión “está incrustada en un contexto de indecidibilidad” entendiendo la indecidibilidad como el contexto en el cual se produce la indecisión. Si la indecisión es la que pone de manifiesto la susceptibilidad al cambio de la decisión determinando la imposibilidad de que una decisión sea fija, entonces la indecidibilidad es un concepto primordial que, según el autor, “da sentido a las otras dos nociones”. La indecidibilidad:

(...) teoriza la imposibilidad de llegar a una decisión final y abre un camino para reconocer la importancia de la indecisión (...) y (...) permite hacer hincapié en la decisión como necesidad y como acción temporal sin la cual lo político no puede existir (p. 100).

Es así como desde la Teoría del discurso, Carpentier afirma que si bien la decisión es necesaria para fijar momentáneamente el flujo de lo social y es, al mismo tiempo, una acción que activa lo político, existe una imposibilidad de que puedan fijar lo social permanentemente, a través de las decisiones. Esto hace que exista la posibilidad de (re)interpretación y de resistencia.

2.4.3.3 Condiciones de posibilidad y efectos de la participación

Es necesario diferenciar la noción de participación de sus efectos y de sus condiciones de posibilidad (Carpentier, 2017) porque aunque tienen aspectos en común, no son lo mismo.

Por un lado, el empoderamiento tiene relación con la participación pero es una de sus consecuencias o efectos, no es la participación misma. Si bien ambas nociones tienen en común que hay un “proceso de transferencia de poder” (Rodwell, 1996, p. 307) citado en

Carpentier, 2017) la alta autoestima —que constituye parte de estar empoderado— obtenida a través de un proceso de participación, no es lo mismo que la participación (p. 91). En este sentido, el empoderamiento es uno de los efectos de la participación pero no es en sí mismo la participación.

Por otro lado, las nociones de acceso, interacción y participación (AIP) tienen un vínculo estrecho, pero no significan lo mismo. Comparten un aspecto y es que vinculan actores particulares que pertenecen a grupos con determinadas posiciones de poder en la sociedad. Además están presentes en los procesos sociales que involucran decisiones de tipo formal o informal (p. 93). El modelo AIP sitúa los tres conceptos y explicita sus diferencias: las dos primeras nociones, corresponden a las condiciones de posibilidad, es decir, los requisitos para que la participación tenga lugar, pero en los cuales no hay énfasis en el poder y la toma de decisiones como sí sucede con la participación (Carpentier, 2011, p. 28). Tanto el acceso como la interacción intervienen en la “brecha de la participación” que es a lo que se refiere (Jenkins, en Jenkins & Carpentier, 2013) con la desigualdad en términos de acceso y oportunidades que hacen que unas personas tengan facilidad para participar y otras no (Jenkins & Carpentier, 2013, p. 228). Antes de desarrollar cada una, vale la pena señalar que el *compromiso*, también incluido en ese conjunto de términos asociados a la participación, tampoco es participación en sí. Este concepto está más relacionado con aquello que motiva la participación en la medida en que establece una conexión entre individuos o grupos de una comunidad política con el fin de protegerla o mejorarla (Carpentier, 2017, p. 92).

Con el acceso se logra la presencia de una persona dentro de una organización como paso previo para que su voz sea escuchada. En el contexto de los medios de comunicación un ejemplo es el acceso a los contenidos o a la institución (Carpentier, 2011 y 2017). “El acceso es vital porque permite la inclusión de los actores no privilegiados en los procesos de toma de decisiones” (Carpentier, 2017, pp. 93-94). La *interacción*, por su parte, hace referencia a las relaciones socio-comunicativas que se caracterizan por el contacto social y la comunicación (como condiciones básicas) para construir significado, por medio de vivencias e intersubjetividades (Carpentier, 2011, p. 29). Pueden ser relaciones persona – persona; persona – máquina; usuario – usuario; usuario – documento; usuario – sistema (Carpentier, 2017, p. 93). Este tipo de relaciones antes eran etiquetadas como participación pero significan interacción, como por ejemplo una simple visita a un museo (y mirar una

pintura) (Carpentier, en Jenkins y Carpentier, 2013. P. 271). Hablar con otra persona, visitar un museo o presionar un botón requieren interpretación y esto pertenece al campo de la interacción, que es importante para la comprensión de la interacción entre las audiencias y los textos, por ejemplo, pero no es una forma de participación. Es un requisito para ella (p. 274).

Para Carpentier (2017) “La interacción es importante porque se requiere interacción entre los diferentes actores con el fin de participar en un proceso de toma de decisiones” (pp. 93-94). Dentro de las actividades de un museo, la producción, la curaduría y la circulación puede considerarse que involucran procesos de toma de decisiones y relaciones de poder marcadas (Carpentier en Jenkins y Carpentier, 2013, p. 274).

Tabla 1 Acceso, Interacción y participación – Modelo AIP

Access (presence)				
	Technology	Content	People	Organizations
Production	Presence of (proto-)machines to produce and distribute content	Presence of previously produced content (e.g., archives)	Presence of people to co-create	Presence of organizational structures and facilities to produce and distribute content
Reception	Presence of (proto-)machines to receive relevant content	Presence of (relevant) content	Presence (of sites) of joint media consumption	Presence of organizational structures to provide feedback to

Interaction (socio-communicative relationships)				
	Technology	Content	People	Organizations
Production	Using (proto-) machines to produce content	Producing content	Co-producing content as group or community	Co-producing content in an organizational context
Reception	Using (proto-) machines to receive content	Selecting and interpreting content	Consuming media together as group or community	Discussing content in an organizational context (feedback)

Participation (co-deciding)				
	Technology	Content	People	Organizations
Production (and reception)	Co-deciding on/ with technology	Co-deciding on/ with content	Co-deciding on/ with people	Co-deciding on/ with organizational policy

Fuente: Tomado de Carpentier (2011, p. 30).

Pero la relación entre interacción y participación no acaba allí; existe un vínculo más que se concreta a través del concepto de “capital social” (Damasio, 2011, p. 37) pues la distribución desigual de capital social afecta la participación (Pearce, 2010). Entendiendo el capital como “los recursos que tienen valor en un contexto histórico y social dado” resulta

central para las sociedades analizar las formas cómo se adquiere y se reproduce (Field, Shuler, Baron, 2001 en Damasio, 2011, p. 39) y dentro de esas formas figuran la interacción y la participación (y podría listarse también el acceso). El capital también “es lo que permite a su detentor ejercer un poder, una influencia, existir en un campo determinado en vez de ser una simple cantidad insignificante” (Bourdieu & Wacquant, 1992, citados en Martínez-Palacios, 2017, p. 91). Son las distintas y principales formas de capital (económico, cultural, social y simbólico) las que determinan la posición de los sujetos en un campo determinado. Como sea la disposición y acumulación de estos capitales, será la posición de los agentes en el campo (Martínez-Palacios, 2017, p. 91).

El *capital cultural*, por ejemplo, puede existir de tres formas: como “embodied” que es el incorporado y dispuesto en la mente y el cuerpo; como bienes culturales materiales (libros, obras de arte, entre otros; y, como bienes transferidos por parte de una institución a través de títulos académicos por ejemplo (Bourdieu, 1986, citado en Martínez-Palacios, 2017-Palacios, 2017). El *capital económico* se refiere a los bienes materiales y financieros acumulados por un agente social que privilegian su posición en un campo social determinado, si se trata de un sistema capitalista (p. 92). El *capital social*, por su parte:

(...) se trata de las redes sociales que puede movilizar un agente social para llevar a cabo sus proyectos o estrategias. En materia de participación, los contactos que tenga un agente con movimientos sociales, con personas influyentes que dispongan de información sobre el dispositivo, pueden condicionar y ayudar su participación (Martínez-Palacios, 2017, pp. 91-91).

Según el planteamiento de Burt (2005) citado en Damasio (2011) existe una “ventaja creada por la posición de un individuo en una estructura de relaciones” (p. 39) y esa posición está determinada por la cantidad y la calidad, que posee un individuo o colectivo del llamado capital social. Según la cantidad de conexiones sociales que el individuo pueda sumar, tendrá mayor cantidad de acceso a los recursos que aquellos que no la tienen (Bourdieu, 1986, en Damasio, 2011, p. 39-40) de esa manera es claro que el capital social es un recurso al que se puede acceder a través de la participación (Damasio, 2011, pp. 39-40).

El *capital simbólico* también se lista como importante para la participación. Es según Martínez-Palacios (2017), siguiendo a Bourdieu, el reconocimiento social de cualquiera de los otros tipos de capital mencionados (cultural, económico, social), que son representados por el autor con el concepto de “honor”, ya que se obtiene cuando otros reconocen que

algún agente tiene dicho poder, es decir, se obtiene a través de la reputación. La autora destaca dos tipos de capital simbólico —que puede aparecer de formas distintas— por ser importantes en los procesos de participación: el capital lingüístico y el político.

El *capital lingüístico* tiene que ver con las capacidades lingüísticas para comunicarse socialmente, el conocimiento de los códigos del lenguaje, la expresión verbal, la capacidad de elaborar discursos, entre otros. Se refiere a la comunicación desapasionada y formal que tienen aquellos que poseen códigos y entrenamientos cultural-educacionales.

El *capital político* por su parte, se reconoce cuando un agente tiene la capacidad de que lo que plantea sea más aceptado socialmente (p. 92-93).

La interacción aparece aquí, en las distintas formas de capital, porque existen relaciones sociales necesarias para obtenerlo y en definitiva, representan el capital social mismo. Entonces para adquirir capital social es necesario tener acceso, es necesario que haya interacción y finalmente, podrá haber la participación. Paradójicamente, se necesita de la participación para acceder con mayor facilidad a la obtención de capital social, pero a la vez, es necesario mayor cantidad de capital social para poder participar.

Jenny Pearce (2010) toma las investigaciones de Putnam (2002) acerca de la desigualdad en la distribución de capital social, para afirmar que esa desigualdad tiene una gran influencia en la participación. Su argumento consiste en que la desigualdad afecta las subjetividades internalizadas de los individuos y esto les aleja de querer y sentirse capaces de participar, por lo tanto se asocia con la no participación. El concepto “marginalidad interiorizada y naturalizada” de Bordieu (2005) citado en Pearce, (2010) explica este fenómeno dado que en diferentes campos de interacción social hay desequilibrios de poder representados en la desigualdad de posesión de capitales en los individuos (social, cultural, lingüística, simbólica, político y económico), que se reflejan en sus formas de vida lo cual las impacta profundamente. Para Bordieu (2005) citado en Pearce (2010), muchos individuos viven condiciones de desigualdad cultural y económica y llevan formas de vida en las que el tiempo libre y el acceso a la cultura es limitado y esto influye en su silencio y delegación de poder. Por eso algunas investigaciones afirman que la no participación está asociada con la pobreza como es el caso de la sociedad brasileña (Navarro, 2009, citado en Pearce, 2010).

2.4.3.4 *Actores en el proceso participativo (posiciones de sujeto)*

Carpentier (2011) explica que la participación se desarrolla a través de procesos, ocurre en lugares particulares y necesariamente involucra actores específicos. Dado que la participación se centra en el equilibrio de las relaciones de poder, es necesario considerar los actores que las protagonizan. La participación se implementa justamente para balancear dichas relaciones de poder dentro del proceso, en busca de que más posiciones de sujeto no privilegiadas puedan entrar a los procesos de participación.

El poder está presente en todas las relaciones sociales, por eso no es algo que detenta un solo grupo social como afirma Foucault (1978) citado en Carpentier (2011). No son unos actores los que ejercen el poder y otros no, el poder está en todas partes “(...) existen estrategias de poder, contrapoderes y resistencias” (p. 24-25). Sin embargo, algunos grupos estarán situados en posiciones con mayor poder que otros y por eso, serán actores privilegiados mientras que otros no lo serán. Como ya se ha mencionado, los actores privilegiados pertenecen a una determinada élite social (p. 24).

Las “posiciones de sujeto”, categorizadas por grupos, denominadas por Carpentier (2017) son: ciudadanos, personas ordinarias, expertos, propietarios y líderes. Se toman estas clasificaciones porque el autor afirma que son las que están en su mayoría relacionadas con los procesos participativos.

Ciudadano: sujeto con derechos políticos y cívicos, es decir, sujetos con posibilidad de participar en la democracia y votar (p. 97). Hace referencia a la ciudadanía política que posteriormente se amplió a ciudadanía social y cultural. Aquí los ciudadanos empoderados podrán impactar positivamente el proceso participativo porque serán capaces de resistir si se presentan desigualdades en las relaciones de poder (p. 99).

Persona ordinaria: diferentes grupos de actores no privilegiados que, a diferencia de los ciudadanos, están en una marca jerárquica distinta. Suelen clasificarse en dos grupos: la masa y las no élites. La primera se refiere a miembros de las clases medias o trabajadoras que se determinan, por el acceso o exclusión de dinero, poder, cultura, gusto, identidad. Suelen ser actores por ejemplo no especializados (p. 100). La no élite se usa para etiquetar y validar a quienes no tienen privilegios (p. 99). Sería en palabras de Martínez-Palacios (2017), Pearce (2010) y Damasio (2011), aquellos con menor o nula posesión de capitales.

Experto: la experticia es la combinación de conocimientos y habilidades y puede ser clasificada de dos maneras: como conocimiento per sé o como su aplicación (Stenberg, 2000, citado en Carpentier, 2017). Cuando se trata de los aspectos cognitivos de la experiencia (por ejemplo en el terreno profesional) se pueden identificar por ejemplo, procedimientos de abstracción, de razonamiento elaborado y producción de adaptaciones de casos específicos.

El conocimiento suele asociarse con una posesión adquirida que consiste concretamente en un reconocimiento, una “asignación de una etiqueta” (Colins and Evans, 2007, citado en Carpentier, 2017) por eso se invisibiliza que es una construcción más que una posesión. Esta construcción puede ser vista desde distintas perspectivas y hay que destacar aquella que considera el conocimiento como parte de una lucha política. Lo que Bordieu (2000, citado en Carpentier, 2017) llama conocimiento legítimo es una forma de conocimiento basada en la imposición de una perspectiva legítima de lo que nos rodea y esto hace que otros tipos de conocimiento se deslegitimen como por ejemplo, el conocimiento situado planteado por Haraway (1988, citado en Carpentier, 2017) que circula en las comunidades y “enfrenta el riesgo permanente de ser desacreditado”. Sin embargo, la legitimidad al conocimiento científico ha perdido fuerza (Lyotard, 1984 y Evans, 2007, citados en Carpentier, 2017) pero sigue manteniendo un papel importante en las sociedades contemporáneas (p. 105).

Propietario: esta figura es la intermediaria, en términos económicos, entre las personas y los objetos en los procesos de participación. Su situación permite generar relaciones entre grupos de individuos y grupos de objetos.

Líder: es quien tiene un lugar privilegiado en los procesos de toma de decisiones. Como se había mencionado, se reconocen tres vertientes de liderazgo. Una tradicional que tuvo lugar sobre todo el siglo XIX y comienzos del XX y que se caracterizó por inducir a la obediencia de los subordinados donde el control era posesión del líder y era un proceso unidireccional (p. 107). Y otro liderazgo menos controlador con base en el estímulo y motivación de las personas por parte del líder y en el que el resultado del éxito del proceso fuera un trabajo en equipo (p. 107). Hay una tercera rama que se denomina liderazgo democrático y se caracteriza porque las decisiones son tomadas por el grupo, no solo por el líder (p. 100).

Carpentier (2013) como se citó en Jenkins y Carpentier (2013), afirma que el liderazgo, si bien es una de las complejidades para la participación, no es problemático, de modo que se necesite su eliminación de los procesos sociales participativos, pero podría llegar a obstaculizarlos, pues algunos de ellos tienen una estructura jerárquica que dificulta la posibilidad de participación. Los modelos más apropiados son aquellos más horizontales.

En este punto, es menester retomar la noción de “campo” de Bordieu, señalada por Martínez-Palacios (2017) en tanto que “sirve para atender el mundo social y la dominación que en él se ejerce” (p.85). Según la autora, los agentes sociales —entendidos como aquellos que se interrelacionan en el mundo social—, tienen una determinada posición según el campo al que pertenecen, que a su vez es determinada según los capitales que cada agente posea (económico, social, cultural). Por esto la noción de campo permite entender las relaciones de poder que existen entre ellos (p.86) y las estructuras de dominación que ellos pueden reproducir.

Algunos agentes sociales tienden a reproducir relaciones de dominación (p. 85) como por ejemplo los agentes técnicos de la participación⁶¹. Estos técnicos, según la autora, son las personas que planifican y diseñan los procedimientos de profundización democrática. Estos procedimientos involucran procesos de participación ya que esta solo tiene lugar a través de la participación (pp. 66-67). Retomando las posiciones de sujeto planteadas por Carpentier (2017), seguramente, dentro de alguna de estas categorías se sitúa el lugar de agente técnico y es allí donde se establece la relación entre la noción de campo y los actores, para entender las relaciones de poder entre ellos y para entender las estructuras de dominación en las que están inmersos. Algunos de los actores son, por ejemplo, los encargados de planificar los procedimientos participativos como los líderes o los expertos.

Se puede decir que en todo campo hay siempre una lucha por el monopolio de un tipo determinado de bienes raros, de capital. La lucha por este monopolio tiende a

⁶¹ “(...) el agente técnico municipal encargado del proceso de diseño, planificación, implementación y dinamización del procedimiento de innovación que existe en algunas administraciones del conocido como mundo occidental. De modo que nos centramos en el trabajo que puede desempeñar este dentro de las instituciones, eso que en otros lugares se ha llamado procesos de arriba hacia abajo o “por invitación” (Blas e Ibarra, 2006), y en los que la figura de técnico de la participación depende de una labor política, y por lo tanto, tiene un margen de libertad limitado por voluntades políticas. A menudo, se emplean otras expresiones para referirse a esta figura como: el agente experto de la participación o agentes de participación ciudadana. En Francia se emplean los términos *les experts de la participation, de la deliberation ou de la concertation*. Y en la literatura anglosajona, se hace el uso del término profesional *facilitators o moderators*. A lo largo del capítulo se emplean indistintamente los términos *agente experto o técnico de la participación*. [...]” (Martínez-Palacios, 2017, p. 66).

organizarse alrededor de la oposición entre los defensores del monopolio y esos que quieren entrar en el mercado sin el capital adecuado—(Bourdieu, 2013, p. 21, citado en Martínez-Palacios, 2017, p. 85).

Es así como al interior de los campos se libran luchas entre los agentes sociales por la obtención de determinados capitales, cada uno con una posición determinada dentro del campo dependiendo de los capitales de que dispone (p. 85-86). Serán entonces aquellos con mayor posesión de capital social los que por su ventaja, puedan salir vencedores en las luchas por ese monopolio.

Los campos se caracterizan por tener normas que los agentes sociales mantienen y es lo que Bourdieu llama “illusio”. Hay disputas en los campos de las que emanan normas para entrar y para salir, del mismo modo que se crean límites (p. 86). Los límites del campo, llamados por Martínez-Palacios (2017) “conflicto de fuerzas” son definidos así:

Cada cual trata de imponer los límites del campo más propicios a sus intereses o lo que es equivalente, la definición de las condiciones de la auténtica pertenencia del campo (...) de modo que la definición más estricta (...) es fruto de una larga serie de exclusiones o de excomuniones destinadas a negar la existencia de *otros* (...) definir las fronteras, defenderlas, controlar las entradas, significa defender el orden establecido en el campo (p. 87).

La autora expone un ejemplo del campo académico que permite comprender por qué esto tiene relación con la participación:

En el caso del campo académico, decir que los límites del campo están en juego es decir que existe una lucha por definir quién está dentro y quién está fuera del campo. Definir la pertenencia a este de forma restrictiva —mediante la posesión de un número de publicaciones académicas de alto prestigio, de haber dirigido proyectos de investigación en convocatorias competitivas, etc.— supone dejar por fuera del mismo a quienes no han llevado a cabo esta trayectoria (p. 87).

De esta manera, quienes están a cargo del diseño de los procesos de profundización democrática asumen una determinada noción de lo que es la participación y desde su perspectiva los diseñarán no sin antes intentar defender lo que signifique para ellos la participación ante otros agentes, con definiciones distintas de lo que significa (p. 87). La

amplitud de la definición de participación aquí tiene un rol importante porque como afirma Mouffe, depende de cómo usted la entienda. Según esto, habrá no solo disputas por implementar lo que según sea participación para cada agente mostrándose las relaciones de dominación, sino que los procedimientos se planificarán, diseñarán e implementarán según esas perspectivas “particulares”.

Los campos, según Bordieu se estructuran y construyen de determinadas maneras, para lo cual es necesario entender algunos conceptos importantes. Las relaciones de dominación se manifiestan en los campos, que a la vez están provistos de códigos, patrones de comportamiento y de pensamiento relacionados con las posiciones sociales de los agentes, es decir, los campos se caracterizan también por los “habitus” que es como Bordieu llama a ese conjunto. “Es decir que tiene que ver con las destrezas incorporadas consideradas necesarias para dominar lo que se entiende como un argumento racional y con posibilidades de ser incorporado al output⁶² del proceso de decisiones” (Martínez-Palacios, 2017, p. 90). Otra característica es la fuerza que impulsa a los agentes dentro de determinado campo a perseguir las normas para que ese campo funcione y por este motivo los límites del mismo se fortalecen, lo cual los hace más durables, -Bordieu llama a esto “illusio”-. El ejemplo en el ámbito académico-intelectual que usa con frecuencia Martínez_Palacios es claro para entender este comportamiento. La autora explica que si se pertenece a un campo y si se publican artículos en revistas científicas, por ejemplo, entonces al publicar en las revistas para poder pertenecer al campo, se siguen alimentando las normas del mismo y fortaleciendo las barreras. Si los intelectuales publican artículos, se seguirá pidiendo su publicación y los límites del campo perdurarán por la misma actividad de los agentes sociales que lo componen.

De acuerdo con lo anterior, la autora propone reflexionar sobre la noción de “habitus” e “illusio” porque los técnicos de la participación diseñarán sus dispositivos desde la posición que tengan en determinado campo y según la noción que de ella manejen.

Finalmente, habiendo señalado cuáles son los principales actores presentes en los procesos de participación y considerando cómo funcionan las estructuras de dominación en las que están insertos dichos actores, es necesario relacionar su actividad con las

⁶² Martínez-Palacios (2017) señala que un sistema político es un proceso en el que se reciben demandas y al entrar al sistema son convertidas en productos modificados.

versiones minimalista y maximalista de la participación, planteadas por Carpentier, ya que estas permiten comprender cuál sería el rol de cada actor en los procesos de toma de decisiones, según si tiene una situación de privilegio o no. En las formas de participación minimalistas en el ámbito cultural, por ejemplo, parte de los grupos privilegiados son los profesionales y este privilegio pone en sus manos el control de los procesos y los resultados, de modo que la participación de otros actores no privilegiados se reduce al acceso y la interacción (Carpentier, 2013). Las posiciones de sujeto del líder, el experto y el propietario suelen ser las tradicionales (Carpentier, 2017) y esta situación acostumbra instrumentalizar la labor de los profesionales, con el fin de favorecer las necesidades e intereses de los principales sistemas de medios en el caso del ámbito de la comunicación (Carpentier, 2011).

En las formas de participación maximalista “el control (profesional) y la participación (popular) llegan a ser más equilibrados y se hacen intentos para maximizar la participación y para igualar las relaciones de poder entre los actores involucrados” (Carpentier, 2013, s/p). Se encuentra además que se crean conexiones contra hegemónicas de las diferentes posiciones de sujeto (Carpentier, 2017, p. 117).

2.4.3.5 *Dimensión material de la participación*

Carpentier (2017) advierte que los procesos participativos tienen una dimensión material que los impacta fuertemente. Según el autor, los procesos de toma de decisiones “despliegan una multitud de materiales” que no son solamente necesarios para que tales procesos puedan llevarse a cabo, considerando que el contexto capitalista lo exige para ponerlos en marcha, sino que se desarrollan para servir, apoyar, estructurar y organizarlos. De todos, es necesario destacar aquellos objetos que influyen directamente en el acceso y la interacción —como condiciones de posibilidad— para la participación; estos objetos se caracterizan por tener agencia y esto afecta el componente discursivo relacionado con ella.

Los recursos materiales condicionan la participación. En primer lugar, el sistema capitalista los determina como necesarios para llevar a cabo los procesos: sin dinero no se puede “(...) pagar sueldos, alquilar espacios, máquinas, productos básicos (...)”; “(...) la mercantilización del tiempo y el acceso a la mano de obra son dependientes de los recursos materiales (...)” sin todo esto es imposible poner en marcha un proceso de este tipo. Por

eso la participación está atada a las condiciones del capitalismo y si no hay acceso a estos recursos se restringe el proceso participativo (p. 111).

En segundo lugar, además de los recursos materiales necesarios para desplegar los procesos, existen materiales que son diseñados y producidos por un grupo de personas para ser usados por otras, dentro del proceso participativo; son materiales que involucran una serie de microdecisiones y por eso afectan el proceso general. Es así como la dimensión material cobra importancia pues “la participación tiene que lidiar con la administración de las cosas” (Saint Simons, Foucault y Engels, citados en Carpentier, 2017, p. 116) y esto implica un ejercicio de control; ahí está en gran parte, su significatividad.

La materialidad del proceso puede ser, según el autor, tanto constitutiva como constituida; constitutiva porque “los objetos, materiales, tecnologías y configuraciones” se establecen como indispensables para la participación pública y constituida porque “un dispositivo material se convierte en sí mismo en objeto de una actuación pública”. Esto, según Marres (2012, p.154) citado en Carpentier (2017) se explica porque “las tecnologías como la mayoría de instrumentos son determinadas en su aplicación” (p. 110). Por eso los objetos son susceptibles de ser politizados.

La politización se explica también a través de la agencia de los objetos, pues es a través de esta como impactan al proceso participativo. La agencia de un objeto se manifiesta porque estos “no son componentes pasivos del proceso participativo [sino que] tienen un rol activo en su estructuración (...) y no son unívocos ni fijos”. Si pensamos en los objetos por sí solos, no son más que eso: objetos inanimados con un rol pasivo. Sin embargo, cuando se les asocia un contenido particular, adquieren una estructura determinada — asociada a un contexto organizacional más amplio— que configura a cada objeto un mecanismo propio de toma de decisión y determina unas prácticas (y lugares) de acceso. Dichos mecanismos establecen sistemas jerárquicos que marcan diferentes niveles de acceso para las personas, es decir que no cualquiera puede acceder. Los textos, las voces, las imágenes, la música, los libros, las bases de datos y los manuales, entre otros (P. 112) son entendidos, por ejemplo, como materiales con sus propios mecanismos de acceso; entonces aquellas personas que conozcan el manejo del mecanismo podrán acceder de lo contrario, será imposible.

Lo anterior explica cómo los objetos, a través de sus agencias, “favorecen usos particulares o dificultan otros” e “invitan a apoyarse e identificarse con unos discursos particulares” (p. 112). En el primer caso, los niveles de acceso se manifiestan en la posibilidad, dificultad o imposibilidad de usar los objetos y en el segundo

Ahora bien, la relevancia del acceso se explica porque este es un requisito para la interacción y “aquello que impacta la interacción es lo que impactará el proceso participativo” (p. 114). Como se mencionó, el acceso y la interacción son requisitos para que exista participación; entonces, si un proceso interaccional se refiere a las “zonas de contacto donde diferentes grupos de la sociedad se reúnen y trabajan juntos, (...) generan oportunidades, tensiones y problemas” (Askins y Pain, 2011, citados en Carpentier, 2017, p. 114). Sin acceso, esa zona de contacto no tendría lugar; sin zona de contacto la posibilidad de reunión es inexistente y mucho menos lo será la posibilidad de trabajo conjunto.

Pero la interacción no solo implica la reunión de personas y el trabajo conjunto. Como se mencionó anteriormente, esta tiene lugar de persona a persona, pero también de persona a máquina por lo cual implica que se involucren recursos materiales determinados para que sean usados por ellas. Carpentier ejemplifica esta interacción en operaciones como “pulzar un botón, escribir en los teclados” afirmando así que los materiales pueden emplearse de manera participativa (p. 114).

Entonces facilitar la interacción tiene un efecto democratizador, asegura Carpentier, pues implica decisiones sobre la manera de usar los objetos y sobre cómo esos objetos se dejan usar. Todo esto se ejemplifica dentro del contexto museal con énfasis en los debates sobre empoderamiento democrático. Un ejemplo de Barry (1999, p.:88) tomado por Carpentier demuestra cómo la apertura a una restricción en la interacción con ciertos objetos de los museos, a los que solo tienen acceso algunas personas, puede “aumentar” el empoderamiento. En la discusión del Frank Oppenheimer’s Exploratorium de San Francisco plantea:

El público estaría facultado a través de poder interactuar con los objetos como un científico experimental en el mundo natural del laboratorio. Según Hilde Hein, la técnica pedagógica interactiva contiene una clave de empoderamiento que podría transformar la educación en una escala amplia y hacer un camino de autodeterminación general (Hein 1990, cap. XVI citado en Carpentier, 2017, p. 115).

Se supone que cada componente tiene una dimensión de toma de decisiones importante para el proceso participativo (pp. 115-116) y que esto determina los niveles de acceso y las formas de interacción. Entonces “¿Quién decide sobre el acceso y sobre quiénes tienen acceso a los recursos particulares y quién decide la interacción con y entre ellos?” (Carpentier, 2017, p. 115). Hacer esta pregunta implica considerar una complejidad con relación a los recursos materiales ya que cada uno involucra microdecisiones: “desde una perspectiva participativa, el grado de control que se ejerce sobre el acceso y la interacción representa un componente crucial que decide sobre la intensidad y el nivel del proceso participativo”. Según esto, que un proceso participativo sea minimalista o maximalista dependerá también del control que se ejerza sobre el acceso y la interacción (Carpentier, 2017, p. 115). Lo anterior presenta una paradoja, pues si bien se despliegan “prácticas estructuradas por el intento de igualar las relaciones de poder, detrás de estas hay muchas decisiones” (p. 116). Para ello, lo ideal es que los procesos sean maximalistas ya que “un proceso maximalista cuidaría en no crear desbalances entre los participantes a través de la materialidad en el proceso de decisión” (p. 116).

“Ejemplo [de esto, es] cómo se le permite hablar a las distintas voces, a menudo guiadas por discursos de civilidad o cómo un espacio se usa para posicionar los participantes” Explican cómo la materialidad de un proceso puede crear un reto a un proceso participativo. “El liderazgo es practicado a través y entre los cuerpos, donde la materia importa” (p. 117). “Uso del cuerpo como escenario de exhibición y liderazgo” (p. 117).

Finalmente, habiendo señalado el rol de los objetos en los procesos participativos es necesario destacar que la dimensión material “puede invitar, apoyar o sostener intensidades participativas o interrumpirlas” (Carpentier, 2013). Es decir que, si en el diseño de los objetos se controla el acceso y las formas de interacción, esto filtra la posibilidad de avanzar en los procesos hasta llegar a la participación. Dependiendo de esto, las formas de participación serán más minimalistas o más maximalistas.

2.4.3.6 *Fantasías de la participación*

Alrededor de la participación hay una serie de creencias o imaginarios, explícitos en la teoría de Nico (Carpentier, 2014). Él los llama ‘fantasías’ de la participación y usa el concepto lacaniano de ‘fantasía’ para describir algo que nos protege cuando identificamos una falta en el mundo de lo real y entramos en lo simbólico. La fantasía aparece cuando el

acceso a lo real se ha perdido y como “lidiar con esa falta es potencialmente destructivo”, dice el autor, es necesaria una protección. Por eso Lacan (1979) adjudica a la fantasía un papel protector (citado en Carpentier, 2014, p. 320). La fantasía se nos presenta como “el apoyo que da consistencia a lo que llamamos realidad” (Zizek, 1995, p.44 citado en Carpentier, 2014, p. 320).

La primera fantasía asociada a la participación y conocida como *fantasía participativa*, es aquella idea utópica que se mencionó anteriormente sobre la posibilidad de alcanzar una participación plena. Esta fantasía —afectada por otras fantasías— se nos presenta porque a pesar de que sabemos las complejidades que involucra la participación, aún creemos que el equilibrio de poderes algún día será total hasta llegar a la igualdad. Carpentier (2014) afirma que la idea utópica de alcanzar la participación plena de Pateman (2014) o alcanzar el extremo maximalista de la participación, permite reflexionar sobre los poderes que se generan de esa fantasía. El hecho de caminar con la mirada puesta en el horizonte, de que se pueden equilibrar totalmente las relaciones de poder (aunque sea imposible), nos permite mejorar las prácticas participativas cada vez más, por eso el autor lo llama poder generado.

La fantasía de la universalidad y la homogeneidad propuesta por Carpentier (2014) está basada en lo que Stravarkakis (1999, p.96 citado en Carpentier) llamó la “ética de la armonía”. Esto significa que se espera que los espacios políticos, sociales y culturales sean homogéneos y estén en armonía. La fantasía consiste en creer que lo social es un todo homogéneo sin diversidades y diferencias, lo cual supone una crítica porque la universalidad está configurada por particularidades. Si por ejemplo, se alcanza cierta homogeneidad y armonía en un espacio social, y otra particularidad entra en cualquier momento, aquello que antes configuraba ese espacio homogéneo va a sentir amenazada la armonía por esa particularidad y de nuevo aparece el antagonismo. En conclusión, la universalidad es una fantasía (p. 321). Un espacio participativo armónico, sin conflicto, con relaciones de poder totalmente equilibradas siempre se verá amenazado por las particularidades; por eso el conflicto es parte de los espacios sociales, culturales y políticos.

La fantasía democrático-populista es descrita por Carpentier (2014) como la idea de que en los procesos sociales participativos la figura del profesional debe desaparecer. “Se basa en un discurso democrático que pone al profesional como superfluo y a punto de desaparecer” (p. 322). La teoría propone dos variaciones para esta fantasía: (i) una sociedad verdaderamente democrática en la que las relaciones de poder están equilibradas y no

existen las élites. Una donde se considera que el rol de los profesionales obstruye el proceso de democratización. (ii) Que la posibilidad de abolir el rol del profesional se haga realidad. Esta fantasía es explicada por el autor con un ejemplo de Keen's (2007) quien señala que un contenido creado por un amateur podría llegar a ser una amenaza para los expertos, para el conocimiento y para la verdad (p. 322).

La fantasía del centro social y el liderazgo “se basa en la necesidad de que las sociedades necesitan líderes que puedan resolver los problemas sociales ya que son omnipotentes y omnipresentes” (Gabriel, 1999, p.151, citado en Carpentier, 2014, p. 323). La figura del líder es potente en nuestras sociedades y representa lo que Long (2012, p.179, en Carpentier, 2014) denomina “presencia de autoridad, poder, heroísmo y celebridad (...)” atributos que se perciben como positivos porque están garantizados por una imagen confiable respaldada en la lealtad, el don de servicio, “el buen pastor o el padre amoroso” (Long, 2012, citado en Carpentier, 2014, p. 179). “El mal llamado ‘hombre fuerte’” (p. 323). Por todas sus “cualidades” el líder puede ser visto como el centro social, así como también el centro social puede ser un centro de poder como la economía, la tecnología o la política.

La fantasía de la libertad y la agencia social consiste en la creencia de que se tiene libertad absoluta de acuerdo con las propias capacidades sin considerar las estructuras. La agencia, según Carpentier (2014), es “la capacidad de las personas para la acción independiente y libre elección” (p. 323). Por eso esta fantasía consiste en creer que se tiene libertad sin restricción alguna pero esto está relacionado más con un deseo por parte de las personas que con la realidad misma, ya que hay estructuras que impiden que esa libertad se desarrolle. La explicación se encuentra en el planteamiento que el autor toma de Giddens (1984) quien sostiene que la estructura es el contrapeso de la agencia. Es decir, que si un individuo tiene o considera que tiene agencia, la estructura desequilibrará esa capacidad ya que “las estructuras son arreglos sociales modelados que a veces son exclusivamente definidos como la limitación de la libertad individual, una definición que ignora la complejidad de la relación agencia/estructura” (p. 326). Se basa en el “deseo de libertad completa e irrestricta, sin la presencia de ninguna restricción” (Carpentier, 2014, p. 325).

Lo anterior supone señalar otro concepto ya que el juego de poder se manifiesta de diferentes maneras. Carpentier (2017) llama a reconocer la participación trans-campo. Son formas de participación que transgreden los límites de un campo. El autor pone un ejemplo que permite explicarlo y es un proyecto artístico urbano que ofrece poca participación en la

obra de arte como tal, pero la participación se da en el entorno urbano con lo cual transgrede los límites. (p.90)

CAPÍTULO 3

METODOLOGÍA

3.1 Orientaciones metodológicas

El enfoque de esta investigación es *cualitativo*, sin embargo incluye *momentos cuantitativos*. Esto significa que, si bien el objeto de estudio fue desarrollado y analizado cualitativamente en su totalidad, también se recurrió a algunos instrumentos básicos del enfoque cuantitativo (específicamente del campo de la estadística) para resumir ciertos conjuntos de datos cualitativos, representarlos gráficamente y de esta manera, obtener categorías numéricas concretas (porcentajes o números) que permitieran organizar y comparar determinados resultados.

El carácter es *inductivo* porque la pretensión fue descubrir hechos, más que comprobarlos o verificarlos (Sandoval, 1996, pág. 41). Esto, debido a que el objetivo de esta investigación es explicar cómo se gestionan los procesos y las prácticas denominadas participativas en las exposiciones temporales del MCM, que apoyan los procesos de construcción de memoria, y no el de comprobar hechos con base en un patrón de referencia definido previamente. Así bien, se obtuvieron conclusiones generales que pueden ser representativas de una generalidad, con base en premisas particulares.

Es una investigación *holística* en la medida en que las unidades de análisis están conformadas por un todo (proceso expositivo) compuesto por actores, actividades, técnicas, instrumentos y recursos materiales, que obedecen a una lógica propia de organización, de funcionamiento y de significación tal como lo afirma Sandoval, y no a unas simples variables que funcionan aisladamente.

Su carácter *exploratorio* se justifica porque la pretensión estuvo orientada no solo a conocer un contexto particular de actuación y sus características a partir de la exploración, sino también porque la denominada participación en los procesos de reconstrucción de memoria asociada al conflicto armado en museos, es un tema poco estudiado desde el ámbito académico en Colombia —incluso a escala internacional—. Por ello esta investigación explorará un campo poco estudiado.

La propuesta metodológica si bien no es etnográfica, tiene un *corte etnográfico* en la medida en que una de sus dos herramientas fue útil a este proyecto: las *entrevistas semiestructuradas* (Sandoval, 1996, pág. 76). A través de las entrevistas a diferentes actores que formaron parte de los procesos expositivos, se recabaron datos importantes para profundizar en el conocimiento del proceso mismo y desde las distintas perspectivas de los sujetos que intervinieron en él. Esta técnica se complementó con la *observación no participante* que se implementó con el objetivo de obtener información in situ sobre aquellas actividades programadas por el Museo como talleres, reuniones, comités, inauguraciones, etc., todas estas relacionadas con los proyectos expositivos. Sin embargo, está claro que la observación no participante de alguna manera es participante en vista de que la presencia de una persona (la investigadora) influirá en las dinámicas.

3.2 Muestreo

El muestreo se describe como *no probabilístico y progresivo* y los criterios de selección se ajustaron a las categorías que Sandoval señala como imprescindibles para que se lleve por buen camino la investigación, a saber: *conveniencia, oportunidad y disponibilidad* (pp.134-137). Como resultado, el caso de estudio fue el Museo *Casa de la Memoria de Medellín* y la muestra, los procesos denominados participativos en *cuatro procesos expositivos* desarrollados durante el año 2015 y 2016.

El muestreo no probabilístico responde a que los casos y los actores que participaron en ellos, fueron elegidos de manera subjetiva siguiendo un criterio personal que se basó, sobre todo, en que cada caso y actor pudieran ofrecer información relacionada con las preguntas de investigación y que considerara a la vez, la oferta “limitada” de procesos preestablecida (por calendario) del Museo Casa de la Memoria. Esto desde luego, supone una limitación en el sentido de que los resultados no incluyeron otros testimonios bajo criterios distintos y solo responden a la perspectiva de la investigadora y su marco conceptual.

Que el muestreo fuera no progresivo responde a que estuvo sujeto a la dinámica que se derivó de los propios hallazgos de la investigación durante el transcurso de la misma. Al comienzo se planteó el análisis de otros dos casos de estudio, pero según las posibilidades de las instituciones y de sus actores, fue necesario reducir la muestra a un solo museo. La intención era tomar como muestra un número mayor de procesos expositivos pertenecientes a varios museos de memoria colombianos, pero en su momento, uno de

ellos determinó que sus actividades no estaban lo suficientemente desarrolladas como para que pudieran alimentar esta investigación y en el otro, fue imposible hacer contacto dentro de los tiempos en los que se podía desarrollar el trabajo de campo. Así bien, los procesos que el museo seleccionado (Museo Casa de la Memoria) denominó como participativos fueron elegidos con base en la planeación que la institución tenía preestablecida y esta investigación se ajustó a tal programación.

Por otro lado, para que la investigación fuera viable, la metodología estuvo sujeta a *conveniencia*, es decir que se seleccionó el museo caso de estudio teniendo en cuenta, entre otros aspectos, la facilidad para poder acceder y obtener la mayor cantidad y calidad de información; pero sobre todo, aquella que fuera necesaria para poder responder a las preguntas de investigación. Se aprovechó el criterio de *oportunidad*, y con esto se hace referencia a que el cronograma de esta investigación se ajustó al de las actividades establecidas por el Museo para evitar correr el riesgo de ausencia en alguna de las actividades ya planificadas. La metodología estuvo orientada también por la *disponibilidad* de acceder a las actividades y esto fue posible, porque es una institución pública que ofreció la posibilidad de acceso libre y permanente a los lugares, situaciones o eventos donde se desarrollaron actividades relacionadas con el objeto de la presente investigación. Aun así, hubo dificultades de acceso a algunas entrevistas.

El proceso general para el muestreo fue el siguiente:

- a. Contacto previo con la institución: se estableció contacto personal y por escrito con el Museo. En las oficinas de la institución se comunicaron con el área de Curaduría y Museografía y en un primer encuentro personal, dieron sus datos (correo electrónico) para que se les enviara un resumen del proyecto de investigación que incluyera el lapso en el que se trabajaría allí, los objetivos y el interés particular con relación a las actividades de la institución. Como respuesta se dio una primera y corta reunión en la que ellos comunicaron cuáles eran los proyectos que el Museo consideraba participativos y cuáles las exposiciones instaladas y previstas para inaugurar en ese año.
- b. Revisión de la programación anual: después de esa reunión, se contrastó la información proporcionada con la publicada en la web y se les escribió de nuevo, buscando la posibilidad de acceder a las actividades de interés para la presente investigación. A partir de ese momento se estableció el contacto con las personas que gestionaban cada una de ellas, a través del correo electrónico y el

proceso fue igual al del primer acercamiento a la institución: aceptación, envío del resumen del proyecto, intereses y objetivos; con esa información se produjo una primera reunión personal en la que se expuso de manera más explícita el proyecto e intereses. De este modo, fue posible acceder a las actividades más relevantes.

- c. Selección de escenarios y participantes (actores): de acuerdo con la programación establecida por el Museo se determinó cuáles eran los escenarios propicios para hacer la observación no participante. Esto estuvo sujeto a la cantidad de actividades que el Museo planeó durante el año 2015 y 2016, dónde las hizo y cuáles grupos de participantes intervinieron.
- d. Solicitud de acceso a las actividades seleccionadas: se estableció contacto con el área de curaduría del Museo para solicitar la posibilidad de acceso a las actividades de interés y se informó previamente cuáles serían las actividades, técnicas e instrumentos que se usarían desde esta investigación (observación no participante y entrevistas).
- e. Revisión de archivo y documentación relacionada con el objeto de investigación: antes de implementar otras actividades, técnicas e instrumentos de recolección de información, se hizo un rastreo sobre el trabajo de la institución (en el seno de la de la misma y en la web). Una vez establecido el contacto, se revisaron documentos —formales e informales— pertenecientes a la institución, para tener un panorama general y también para poder elegir las exposiciones y actividades en las que se podría hacer trabajo de campo; se hizo necesario tener acceso al archivo del Museo para obtener datos en documentos tanto gráficos como documentales y audiovisuales.

El material que se obtuvo fue el siguiente (para ese momento ya se había revisado el material que ofrecía la web):

- Documentos fundacionales del Museo
 - Proyectos expositivos
 - Guion museológico y museográfico (exposición permanente)
 - Fotografías y videos de los procesos de exposición previos (talleres, reuniones).
- f. Elección de los procesos expositivos participativos (muestra): del calendario establecido por el Museo se seleccionaron cuatro exposiciones temporales —

algunas también itinerantes—. Los criterios para elegir los procesos expositivos fueron:

- Exposición presente en la agenda del Museo establecida entre julio de 2015 y junio de 2016.
- Exposiciones que implementaran procesos participativos en alguno de los momentos del proceso expositivo.
- Exposiciones que fueran temporales (porque se podría ver una gran parte del proceso de ejecución a diferencia de la exposición permanente).

De acuerdo con el proceso mencionado anteriormente, se eligieron los procesos expositivos de cuatro exposiciones temporales del Museo Casa de la Memoria con agenda entre 2015 y 2016:

- ***“Des-Apariciones”*** (Exposición temporal e itinerante, 2015)
- ***“+ QUE DOS para reconciliarnos”*** (Exposición temporal e itinerante, 2015-2016).
- ***“La vida que se teje”*** (Exposición temporal, 2016).
- ***“Por tí, por mí, por todos: la niñez entre el conflicto y la esperanza”*** (Exposición temporal e itinerante, 2016).

En cada proceso expositivo se observaron y analizaron distintos momentos (no fue posible hacerlo en todos), los actores que participaron en ellas, el tipo de actividad con la que participaron y las metodologías y herramientas que se emplearon para su desarrollo. A continuación, un gráfico muestra la imagen publicitaria de cada una de las cuatro exposiciones.

 <p>EXPOSICIÓN</p> <p>QUE DOS</p> <p>Un proyecto de MUSEO Casa de la Memoria</p>  <p>Aquí, objetos cotidianos y relatos de vida de personas reales que hicieron parte de la guerra y hoy trabajan por construir un presente diferente con acciones de paz, dan pie a la comprensión del conflicto armado y a la búsqueda de formas para propiciar la participación social de los ciudadanos reintegrados.</p> <p>Exhibición: Del 23 de agosto al 30 de septiembre de 2016</p> <p>Apertura oficial Fecha: Jueves 1 de septiembre. Hora: 9:00am Lugar: Casa de la Sociedad de Mejoras Públicas de Cali (Carrera 4 # 6 - 76. Frente a la Iglesia La Merced) Cali, Valle del Cauca</p> 	 <p>DES APARICIONES TE RECUERDO, TE PRESIENTO</p> <p>Te invitamos a la clausura de la exposición DES APARICIONES, la culminación de un ciclo en el cual mujeres valientes, familiares de víctimas de desaparición forzada, construyeron memorias individuales que configuran un relato colectivo. Con escenas de sus vidas mostraron a la ciudad la dimensión de la desaparición forzada a través de la ausencia, el dolor y la nostalgia, pero también desde la resistencia con la búsqueda constante de verdad y la espera incansable del ser amado.</p> <p>Ven a este evento y participa en un nuevo ejercicio de Memoria Visual Colectiva, en el cual se tejerán historias íntimas con el compromiso de transformar y abrir caminos hacia procesos de resistencia conjunta.</p>
<p>EXPOSICIÓN</p> <p>Niñez entre el conflicto y la esperanza</p> <p>por Ti, por mí, por todos</p>  <p>Nuestros niños y niñas desde la autenticidad de sus actos, nos han enseñado que es posible convertir la desesperanza en promesa de vida. Aún en medio de la prolongada historia del conflicto y de violencia en Colombia, han sido protagonistas de las resistencias.</p> <p>Esta exposición es un viaje a través del tiempo, acompañados por el niño que nos habita, invita a reconocer las voces de la infancia vulnerable, motiva el encuentro con el otro y propone la construcción de actos creativos y prácticas cotidianas en los que se transforma el presente y se construye el futuro.</p> <p>Museo Casa de la Memoria 25 mayo de 2016 5:30 p.m. CONVERSATORIO E INAUGURACIÓN</p> 	 <p>LA VIDA QUE SE TEJE</p> <p>Inauguración 11 de mayo Museo Casa de la Memoria 8:00pm Música: J. Amador 3:00pm</p> <p>www.casa-dememoria.org www.casa-dememoria.org</p>

Figura 1 Exposiciones temporales seleccionadas. Museo Casa de la Memoria de Medellín, Colombia. (2015 – 2016)

3.3 Técnicas e instrumentos de recolección de datos

La combinación de diferentes técnicas e instrumentos de recolección de datos no solo permitió aprovechar las distintas funciones y utilidades de cada una, sino que supuso un complemento muy importante dada la limitación de no haber podido estar presente en todos los momentos de los cuatro procesos expositivos; esto, considerando que las agendas expositivas son extensas y las exposiciones suelen programarse y planearse con bastante tiempo de antelación; en ese sentido, la posibilidad de acceder a todos los momentos fue imposible en términos de la planeación de esta investigación.

3.3.1 Revisión de la literatura y documentos en distintos formatos (libros, artículos, fotografías, videos).

- a. En el centro de documentación del MCM se identificaron varios documentos en diferentes formatos, que arrojaron información relacionada con las exposiciones previamente desarrolladas (en las que no se pudo hacer trabajo de campo) y las actuales, la programación, los planes del Museo, etc. Así, además de consultar el centro de documentación, se visitó la página web correspondiente a las dos diferentes administraciones para identificar cambios de enfoque, así como las redes sociales donde se encontró material audiovisual y fotografías. Aparte de los documentos del Museo y diarios de prensa, también se consultaron algunos planes y políticas culturales del ámbito nacional, departamental y municipal.
- b. Selección del marco teórico y referencial

Este paso se desarrolló previa y paralelamente a la implementación de las otras técnicas de recolección de datos. A medida que se iba obteniendo información se abría un horizonte teórico más amplio que fue necesario ir alimentando progresivamente.

Los tres ejes teóricos de esta investigación son: *participación, exposición y memoria*. Los tres conceptos conforman la columna vertebral de todo el cuerpo conceptual desarrollado en este documento. Como se hizo visible previamente, la selección de los referentes conceptuales y teóricos que sustentan el análisis de este estudio tiene que ver con la pregunta de investigación, a saber: *¿Qué caracteriza las prácticas de inclusión en los procesos de*

exposición temporal y cómo influyen en la reconstrucción colectiva de memoria asociada a conflicto armado en Colombia tal y como lo demanda el Deber de Memoria en Colombia?

La pregunta de investigación supone, entonces, indagar sobre el funcionamiento de las dinámicas participativas en los proyectos y procesos de las exposiciones temporales de memoria asociada a conflicto armado. Así, las nociones de participación, exposición, y memoria, se desarrollaron desde una perspectiva transdisciplinar que permitiera comprender el marcado carácter político de las dinámicas y su dimensión comunicativa; esto último argumentado en que, para evitar la repetición de los hechos violentos —en lo cual colaboran los museos-de-memoria— son imprescindibles los procesos de reconstrucción de memorias y su divulgación, y esto tiene lugar entre otros, por medio de las exposiciones museales en tanto constituyen plataformas de interacción de memorias y un canal de comunicación.

Es importante aclarar también que aunque se toman aportes teóricos específicos — como se señalará seguidamente— la investigación se nutre de los planteamientos de diversos autores. Esto sirvió para desarrollar el estado del arte y para trazar algunos de los recorridos por los que ha transitado cada noción. De igual manera ha sido útil para explicar por qué se llega a determinado enfoque teórico. Para argumentar la selección teórica y referencial, se comenzará por la noción de *participación* aclarando que es una noción polisémica. En vista de que en el campo de la museología no se identificó un desarrollo teórico completo sobre esta noción, aunque sí desarrollos conceptuales que la vinculan con la noción de poder y autoridad, la teoría elegida para estudiar la noción de **participación** tiene enfoque en los estudios políticos con énfasis en los procesos de toma de decisión y con los estudios de la comunicación por su relación con la dimensión comunicativa de la exposición.

Con base en esto, la teoría seleccionada ha sido desarrollada por Nico Carpentier, investigador sénior del Departamento de informática y Medios de la Universidad de Uppsala y docente en las universidades Charles University en Praga y Vrije Universiteit Brussel (VUB). El investigador define la teoría participativa, tal y como se entenderá en esta investigación, como un “cuerpo de discursos que intentan describir, explicar, y predecir las prácticas de toma de decisiones de los actores situados en relaciones de poder desequilibradas y los intentos por corregir esos desequilibrios” (Carpentier & Dahlgren, 2013, p. 307).

Considerando también, que la noción de participación es la categoría central de esta teoría, en adelante se entenderá por participación el “proceso de toma de decisiones (formal o informal) que implica actores privilegiados y sin privilegios, cuyas relaciones de poder son (hasta cierto punto) igualitarias” (Carpentier, 2013, p. 3). Cabe señalar que esta teoría ha sido, puntualmente, complementada con los aportes de otros investigadores.

El concepto de *exposición* es también polisémico. Se refiere no solamente al conjunto de lo expuesto, al espacio que lo contiene, al lugar en sí mismo como espacio de encuentro donde existen posibilidades de interacción, sino también a un canal de comunicación. En ese sentido y tomando como base algunas de estas variables que evidencian la dimensión comunicativa de la exposición y considerando paralelamente la afirmación de varios autores que señalan que al interior de los museos se dan formaciones discursivas, la noción de **exposición** se entenderá desde la categoría *discurso/texto museográfico* desarrollada por Lilly González Cirimele, investigadora mexicana con amplia trayectoria en investigación sobre museología comunitaria en Oaxaca, México.

Partiendo del interés central de esta investigación que, más que indagar por el resultado o contenido de la exposición en sí misma, es identificar cuál es el lugar de los diferentes actores en aquello que se recuerda y se olvida en un discurso expositivo (algunas de sus condiciones de producción), y partiendo también de que en la categoría discurso/texto museográfico hay imbricación de diferentes variables como la organización interna, el contenido, su función como mecanismo productor de sentido, pero también cuál es su proceso de producción semiótico-discursiva (González Cirimele, 2008, p. 143), en esta investigación se entenderá la noción de exposición como el resultado de un proceso que fue producido bajo condiciones determinadas. Por ello se tomará la categoría que González define como discurso/texto museográfico por cuanto es “una formación semiótica delimitada en tanto está contenida en la exposición museística; es de constitución finita, cerrada y ocupa un espacio concreto que se circunscribe al área física de la exposición.” (2008, p. 143). Esta perspectiva interesa, especialmente, porque permite entender la exposición como contenedora de un discurso y que este discurso ha sido elaborado bajo ciertas condiciones de producción, que para el caso de esta investigación involucrará los procesos participativos.

González explica algunos procedimientos controladores del discurso y las relaciones saber-poder que se dan en esa producción, por lo cual se centra en el trabajo del sujeto emisor. Considerar la existencia de un sujeto emisor obliga a remitirse a la dimensión

comunicacional de los museos la cual se abordará desde los aportes de la investigadora y docente mexicana Patricia Castellanos (2008), quien la pone en evidencia como parte de la necesidad que tienen los mismos, de entablar contacto con las sociedades. Así, la existencia de un emisor —que es el que emite un mensaje— se entenderá desde la propuesta que el museólogo Duncan Cámeron hace del modelo comunicacional tradicional desarrollado por Claude Eastwood Shannon y Warren Weaver. Este modelo, que se enriquece con la variable de retroalimentación aportada por Melvin de Fleur es el siguiente: *emisor* (Equipo del Museo o Museo) - *medio* (por donde se emite el mensaje del emisor o sea la exposición) - *receptor* (visitante) – *retroalimentación*.

Entonces, *el discurso/texto museográfico* se habrá desarrollado por medio de un proceso que en esta investigación se llamará '*proceso expositivo*'. Para conocer y comprender las fases de un proceso expositivo se tomaron los planteamientos de Barry Lord y Gail Dexter (2010). Lord ha dirigido y desarrollado numerosos proyectos y estudios de planificación y gestión de museos en el Reino Unido y en Norteamérica y Dexter cuenta también con una amplia experiencia en estudios de planificación y gestión de museos así como en estudios de públicos para museos del Reino Unido, en diversos países de Europa, Australia, Asia y Norteamérica. Estos autores describen de manera general las *funciones de la gestión* de museos y *las fases del proceso* por medio del cual se desarrolla una exposición museal.

De la totalidad de funciones de su propuesta se tomó únicamente la función ejecutiva en tanto se preocupa por la planificación de toda la gestión del Museo, y de la totalidad de fases, solo 13 consideradas representativas para la construcción del discurso fueron incluidas. De la planificación —como función ejecutiva— se tomaron: *el Plan estratégico* (ejercicio de planeación y documento que considera los factores del contexto y el interior de la institución para definir el mejor futuro), *el Plan director* (ejercicio para identificar y satisfacer las demandas de la institución), las *Políticas de la exposición* (regulación del cumplimiento de las funciones actuales, definición de principios, orientaciones para llevar a cabo las exposiciones), *los procedimientos* (manera establecida de hacer las cosas, es casi sistemático), *relaciones entre instituciones* (encontrar un lugar en el contexto institucional) y la *Organización de los procedimientos*.

De las Fases de un proceso expositivo: la *Conceptualización* (desarrollo de la idea y formación de conceptos), el *Proyecto Base de Exposición* (proyecto general, objetivos, guiones), *Diseño* (diseño de lo propuesto en el proyecto), *Evaluación Formativa y producción* (evaluación del trabajo hasta el momento y producción-materialización del proyecto), *Montaje e*

instalación, Inauguración (ellos mencionan la vigilia de la apertura y no la inauguración, esto se cambió) y la *evaluación final*. Es así como en total, de los planteamientos de Lord y Dexter se tomaron 13 fases y se clasificaron dentro de: planificación general (función ejecutiva), planificación específica (específica para la exposición), implementación (producción), evaluación (final) tal y como se explica en el siguiente gráfico.



Figura 2 Proceso expositivo según Lord y Dexter. Fuente: Elaboración propia, 2018. Basado en Lord y Dexter (2010)

Por otra parte, el concepto de *‘memoria’* estará asociado al conflicto armado y a la participación. En principio, como este concepto tampoco es unívoco y se puede entender desde distintas perspectivas, en esta investigación se tomará como categoría social y se abordará su uso social y político, así como la dimensión colectiva más que la individual. Para ello, se retoman los planteamientos de distintos autores que se interesan por este enfoque, de los cuales se destacará a Elizabeth Jelin, socióloga argentina e investigadora superior del CONICET Conicet, docente del Programa de Posgrado en Ciencias Sociales UNGS-IDES, reconocida y premiada por sus investigaciones relacionadas con los derechos humanos. De Jelin (2002) se toma el concepto de memoria en plural, es decir, el concepto de **‘memorias’** y la perspectiva específica que señala que las memorias son objeto de luchas políticas por la disputa del control sobre aquello que desde el presente se recuerda y se olvida. Las memorias serán entonces “objeto de disputas, conflictos y luchas, lo cual apunta a prestar atención al rol activo y productor de sentido de los participantes en esas luchas enmarcados en relaciones de poder (...)” (Jelin, 2002, p.2).

Con respecto a la categoría dentro de la cual se insertará el MCM, se tomará inicialmente el planteamiento de Luz Maceira Ochoa, Doctora en Investigaciones Educativas, docente investigadora en universidades de México y España, quien ha denominado a los *‘Museos-de-Memoria’* —con guión de por medio— para diferenciarlos de otros museos en tanto todas las instituciones museales tienen una relación con la memoria (de una u otra manera).

En adelante se entenderá al museo-de-memoria con guiones de por medio y desde las posturas de tres investigadoras: Luz Maceira Ochoa (2012), Javiera Bustamante (2011), antropóloga Doctora en Gestión de Patrimonio Cultural y Ana Gugliemuci Oliva (2018), Doctora en Antropología, docente e investigadora en varias universidades colombianas.

Estas investigadoras comparten la idea de que los **museos-de-memoria** son espacios de *representación* de hechos dolorosos para la humanidad, espacios que adelantan *procesos sociales, colectivos y pedagógicos* y que trabajan en la *difusión* de esos hechos ocurridos con el objetivo de aportar a la construcción de la paz y/o la reconciliación. Algunas de ellas argumentan también, que estos espacios dan lugar, no solo al dolor y al sufrimiento, sino también a la conmemoración del triunfo de la democracia o la paz; que son espacios para conocer y reconocer el pasado con el fin de convertirlo en instrumento crítico y transformador (Maceira, 2012); son espacios para la resistencia y vehículos para la memoria (Guglielmucci, 2018); y también, espacios que vehiculizan y consolidan discursos atravesados por intereses políticos (Bustamante, 2011).

Finalmente, para desarrollar el concepto de **conflicto armado interno** o conflicto armado no internacional, se tomará como base la postura de varios autores e instituciones. Como punto de partida se tomará el concepto de *conflicto* propuesto por Christopher Mitchel, investigador inglés y profesor emérito del School for Conflict Analysis and Resolution en la Universidad George Mason, quien es reconocido por sus aportaciones en temas relacionados con el análisis y resolución de conflictos. Se entenderá el conflicto a partir de la triada: (i) situación conflictiva, (ii) comportamiento conflictivo y (iii) las percepciones y actitudes conflictivas asociada al contexto colombiano: de esta manera, se entenderá como *situación conflictiva* a los orígenes y factores de persistencia del conflicto en Colombia, como expresión de las *percepciones y actitudes* a la cultura política y, como *comportamiento conflictivo* a las dimensiones y modalidades de violencia perpetradas por los distintos actores armados. Por su parte la categoría de conflicto armado no internacional se entenderá desde una perspectiva internacional como la del Comité Internacional de la Cruz Roja que lo denomina como:

Los enfrentamientos armados prolongados que ocurren entre fuerzas armadas gubernamentales y las fuerzas de uno o más grupos armados, o entre estos grupos, que surgen en el territorio de un Estado [Parte en los Convenios de Ginebra]. El enfrentamiento armado debe alcanzar un nivel mínimo de intensidad y las partes que participan en el conflicto deben poseer una organización mínima. (CICR, 2008, p. 6)

3.3.2 Observación no participante

La *observación no participante* se planteó con el objetivo de obtener información sobre las dinámicas participativas directamente desde los escenarios donde se desarrollaron y con la intención de influir en los procesos lo mínimo posible. Se hizo presencia en distintos momentos de los cuatro procesos de exposición —que el museo consideró participativos—. En ellas se obtuvo información sobre los escenarios, las metodologías, la actividad de los actores participantes y sus perfiles, así como sobre el empleo de distintos recursos materiales para desarrollarlas.

Para registrar la información se utilizaron instrumentos de grabación de audio, de audio y video, fotografías, anotaciones y dibujos (estos últimos en algunas de las actividades en las que no fue posible hacer grabación de audio ni video ni fotografías)¹.

Aunque desde el diseño metodológico se planeó hacer las entrevistas antes o durante el periodo de observación no participante, y aunque se tenía alguna claridad acerca de a quiénes entrevistar, esta última técnica puso en evidencia la necesidad de conocer el proceso completo y de observar la participación y perfil de los actores en todo el proceso expositivo, con mayor detalle y durante un tiempo más largo, antes de abordarlos para las entrevistas. Solo cuando se realizó la observación no participante fue posible considerar con claridad los criterios de selección de las personas a quienes se entrevistaría. El proceso mismo abrió caminos desconocidos y aparecieron preguntas que antes no se tenían registradas, por lo cual las entrevistas se hicieron casi al terminar la asistencia a todas las actividades; fue la observación no participante una técnica fundamental para orientar el guion de cada una de ellas.

Las actividades en las que se hizo *observación no participante* se seleccionaron teniendo en cuenta:

- Que formaran parte de los procesos expositivos de alguna de las exposiciones seleccionadas (anteriormente mencionadas en el muestreo).
- Que el Museo diera vía libre para asistir y hacer observación en cada una de ellas.

¹ Las actividades con los excombatientes estuvieron limitadas para poder garantizar la seguridad de las personas. No fue posible hacer registro de audio, video o fotografías durante el desarrollo y tampoco registrar sus rostros.

- Que contaran con la participación de los distintos grupos de profesionales y otros perfiles de participantes.
- Que se realizaran en algunas de las fases de un proceso de exposición (identificadas en la literatura o que se pudiera interpretar como similares).

Las actividades², los momentos del proceso expositivo y los espacios elegidos, fueron los siguientes:

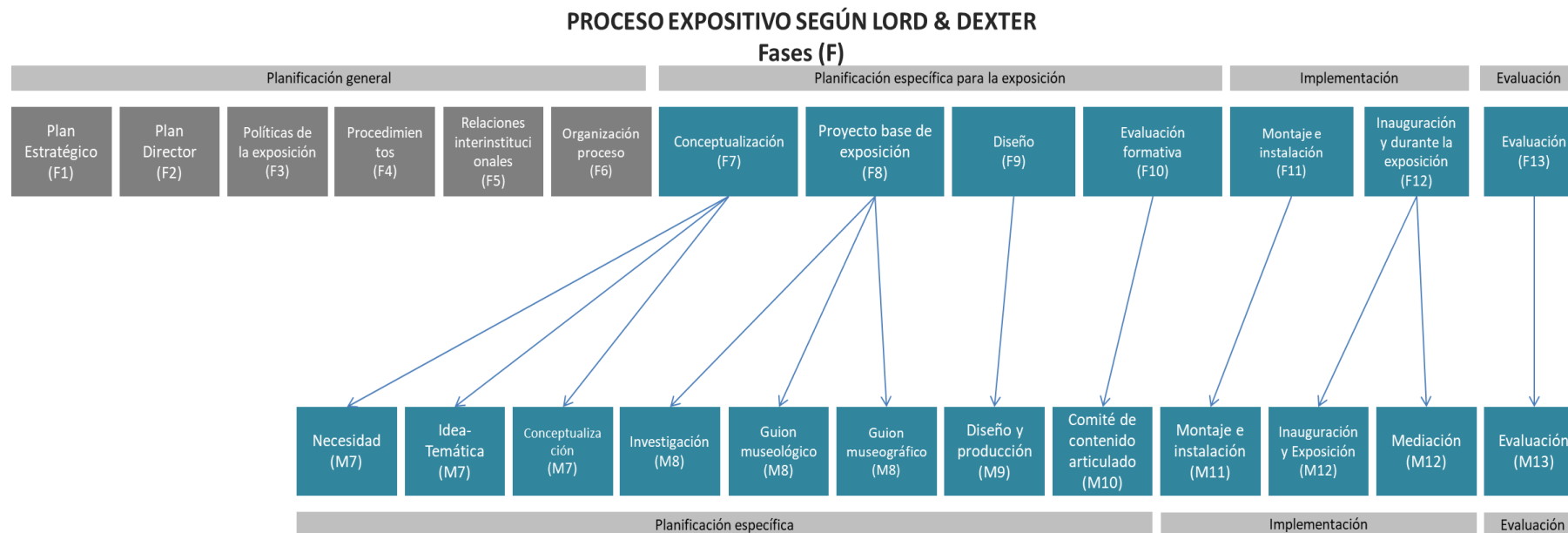
- Investigación: para la construcción de memorias el Museo se valió de espacios donde se desarrollaron talleres participativos con las diferentes comunidades. Estos talleres, considerados parte de esta investigación —por el momento dentro del proceso y por los resultados obtenidos— se hicieron previamente o paralelamente al diseño de las exposiciones y constituyeron gran parte del contenido de trabajo para la exposición.
- Comités de contenido articulado: son comités en los que se reúne la mayoría del equipo que diseña, desarrolla y gestiona las exposiciones (curaduría, comunicaciones, educación, etc.), con el objetivo de socializar los procesos de cada área. Allí se discute el material desarrollado, se lleva a discusión para obtener opiniones y resolver inquietudes. En este comité, cada equipo alimenta sus procesos con las opiniones de los demás para poder mejorarlos, pero también para que todos estén articulados y sean coherentes con el objetivo principal.
- Montaje: en el montaje participan el equipo de curaduría y de museografía y en su desarrollo suele haber modificaciones que cambian de algún modo el resultado de la exposición.
- Inauguraciones y clausuras: cada exposición se inaugura con un acto en el que suelen participar distintas personas: participantes de las exposiciones, académicos, instituciones aliadas, profesionales de museo. También se hizo presencia durante los recorridos a la exposición mientras estuvo abierta.

² Las cláusulas de privacidad estuvieron mediadas por la informalidad; se trató de un acuerdo verbal sobre los límites del registro de información y el uso que se daría a la misma con cada una de las personas con las que se interactuó (no quedó registro escrito). Lo que sí quedó claro siempre fue que los fines serían únicamente de investigación.

- Encuentros de mediación: los encuentros de mediación son espacios en los que el área de educación se reúne con los mediadores que están presentes en cada una de las exposiciones. Allí se socializan las temáticas y el enfoque de las exposiciones, se pone a discusión su contenido y se comunica para que el mediador tenga material para trabajar y mediar las exposiciones. Estos encuentros se hacen cada lunes durante una mañana y tienen lugar durante el desarrollo de toda la exposición (por eso se ubicaron después de la inauguración para no poner dos Fases y confundir al lector).
- Evaluación: los espacios para la evaluación en los que se tuvo la oportunidad de observar, tuvieron lugar dentro de los encuentros de Mediación.
- Charlas informativas de los procesos del Museo: en estas charlas se divulgaba información general sobre el funcionamiento del Museo o se puntualizaban datos específicos para el conocimiento de la comunidad. Por este motivo no hacen parte del proceso que se muestra en toda la investigación, pero es importante decir que de allí también se obtuvo información valiosa que alimentó este estudio.

Finalmente, es necesario señalar que las actividades y espacios mencionados previamente son espacios que han sido nombrados así por el Museo o por esta investigadora y no corresponden exactamente con las fases que la literatura consultada señala. Son momentos o encuentros a los que esta investigadora pudo asistir, por lo tanto ni siquiera se corresponden con todas las 13 Fases mencionadas con anterioridad. Por esto, para efectos de comprensión, sistematización e interpretación de los datos, se hizo necesario clasificar y organizar de manera paralela a las fases identificadas en la literatura, y a los momentos identificados en el MCM a los que se pudo asistir como observadora no participante.

El siguiente esquema explica el paralelismo y deja en evidencia lo que en adelante se llamará “Momentos” más que fases o etapas porque no se identificaron, en muchas, los límites de cuándo comenzaban y terminaban y porque algunas se componen de más de un proceso mientras que otras no. Es decir que aun cuando en la literatura sean llamadas “fases” en esta investigación las 13, se tomarán como **“Momentos del proceso expositivo”**.



PROCESO EXPOSITIVO EN EL MCM
(momentos (M) en los que se pudo hacer observación no participante o de los cuales se obtuvo información desde fuentes primarias o secundarias.)

Figura 3 Paralelismo del proceso expositivo propuesto por Lord y Dexter el proceso expositivo del MCM. Fuente: Elaboración propia, 2018.

La figura anterior ilustra las Fases que serán mencionadas en los resultados. En la parte superior se ilustran las 13 Fases de un proceso expositivo según Lord y Dexter (2010). Estas Fases se toman como base para desarrollar el trabajo de campo. Abajo, se ilustran los Momentos que se identificaron en el MCM con relación directa a los procesos expositivos, en los que se pudo hacer trabajo de campo. Dentro de las fases superiores (que son las que la literatura menciona) están incluidos los momentos inferiores (donde hubo observación participante) y todas estas se conectan con una flecha. Esto indica por ejemplo que, en la Fase llamada por la literatura “conceptualización” se identificaron tres Momentos en el MCM “Búsqueda de la necesidad”, “surgimiento de ideas” y “conceptualización de esas ideas”. Es sobre la línea inferior donde se desarrollarán la mayoría de los resultados relacionados con el trabajo de campo.

3.3.3. Entrevistas semi-estructuradas

Se decidió hacer las entrevistas una vez avanzado el proceso de observación no participante porque para ese entonces se tendría mayor cercanía con cada uno de los actores y mayor información sobre los procesos y las actividades que cada uno de ellos desarrollaba (además de que el entrevistado/a se sintiera más cómodo porque conocía un poco más a esta entrevistadora).

Los criterios generales de selección para las personas entrevistadas fueron los siguientes:

- Personas que tuvieran alguna influencia en la determinación de los temas, ideas o conceptos trabajados en cada una de las exposiciones elegidas en esta investigación.
- Personas del Equipo del museo que trabajaran o hubieran trabajado en alguna de las Fases de los procesos expositivos seleccionados.
- Personas pertenecientes a colectivos de víctimas, otros colectivos y audiencias.

Para decidir el perfil y número de personas que se entrevistarían según los criterios generales, se establecieron los siguientes criterios específicos:

- Que tuvieran opinión y/o voto en los proyectos expositivos.
- Que no hubiera más de dos personas con el mismo perfil y actividad.

- Que formaran parte de al menos uno de los cuatro grupos o categorías de estudio de participantes (Profesionales externos a la institución, Profesionales y equipo de trabajo de la institución, comunidades de víctimas, audiencias).
- Que hubieran hecho presencia en la mayoría de Fases del proyecto expositivo.

Las entrevistas semi-estructuradas se hicieron con base en una pauta que sirvió de guía para saber qué temas tratar y las limitaciones o aspectos que debían tenerse en cuenta, sin olvidar el orden de las preguntas. De este modo, hubo suficiente flexibilidad como para aclarar y profundizar temas, además de dar al entrevistado aunque hubiera una pauta, la posibilidad de expresarse y llegar a donde le fuera más cómodo y sobre todo, recibir también respuestas que no estaban contempladas en la guía que pudieran dar respuesta también a las preguntas de investigación.

De acuerdo con los criterios señalados con anterioridad, se muestra a continuación una lista las categorías que involucran las personas entrevistadas en cada exposición. Los ítems que están en negrilla, corresponden a las personas que participaron en varias de las exposiciones y que por lo tanto, se repiten en algunos procesos; a ellos se les se hizo una entrevista con enfoque en el proceso general y también particular a cada exposición. Por este motivo se cuentan una sola vez en la cantidad de personas entrevistadas.

A continuación se presentan los gráficos que resumen la información anteriormente presentada:

TÉCNICAS DE RECOLECCIÓN DE INFORMACIÓN EN CADA UNA DE LAS EXPOSICIONES							
EXPOSICIONES							
DES-APARICIONES	+QUE DOS	LA VIDA QUE SE TEJE	POR TI POR MI POR TODOS				
Dirección y líder curaduría (1)	Dirección y líder curaduría (1)	Dirección y líder curaduría (1)	Dirección y líder curaduría (1)				
Víctima (1)	Otros grupos (excombatientes) (1)	Mediadores (5)	Mediadores (5)				
Montaje	Artista plástica (1)	Víctima (1)	Comité de contenido articulado				
Inauguración y clausura	Mediadores (5)	Encuentros de mediación	Encuentros de mediación				
Exposición	Encuentros de mediación	Inauguración	Montaje				
Talleres durante exposición	Montaje	Exposición	Inauguración				
Itinerancia	Taller artístico	Talleres durante exposición	Exposición				
Videos talleres con víctimas	Inauguración	Mediación	Itinerancia				
Artículos, fotos, videos.	Exposición	Artículos, fotos, videos.	Mediación				
	Artículos, fotos, videos.		Mediadores audiencias (2)				
			Artículos, fotos, videos.				
<p>Leyenda:</p> <table border="0"> <tr> <td>Consulta de documentación</td> <td>Consulta del archivo MCM</td> <td>Entrevistas</td> <td>Observación directa</td> </tr> </table>				Consulta de documentación	Consulta del archivo MCM	Entrevistas	Observación directa
Consulta de documentación	Consulta del archivo MCM	Entrevistas	Observación directa				

Nota: Esta tabla muestra el tipo de técnica empleada en cada uno de los procesos de exposición (señalados con color gris. Cada color representa una de las técnicas.

Tabla 1 Técnicas de recolección de información en cada una de las exposiciones.

OBSERVACIÓN NO PARTICIPANTE EN LAS FASES DEL PROCESO EXPOSITIVO

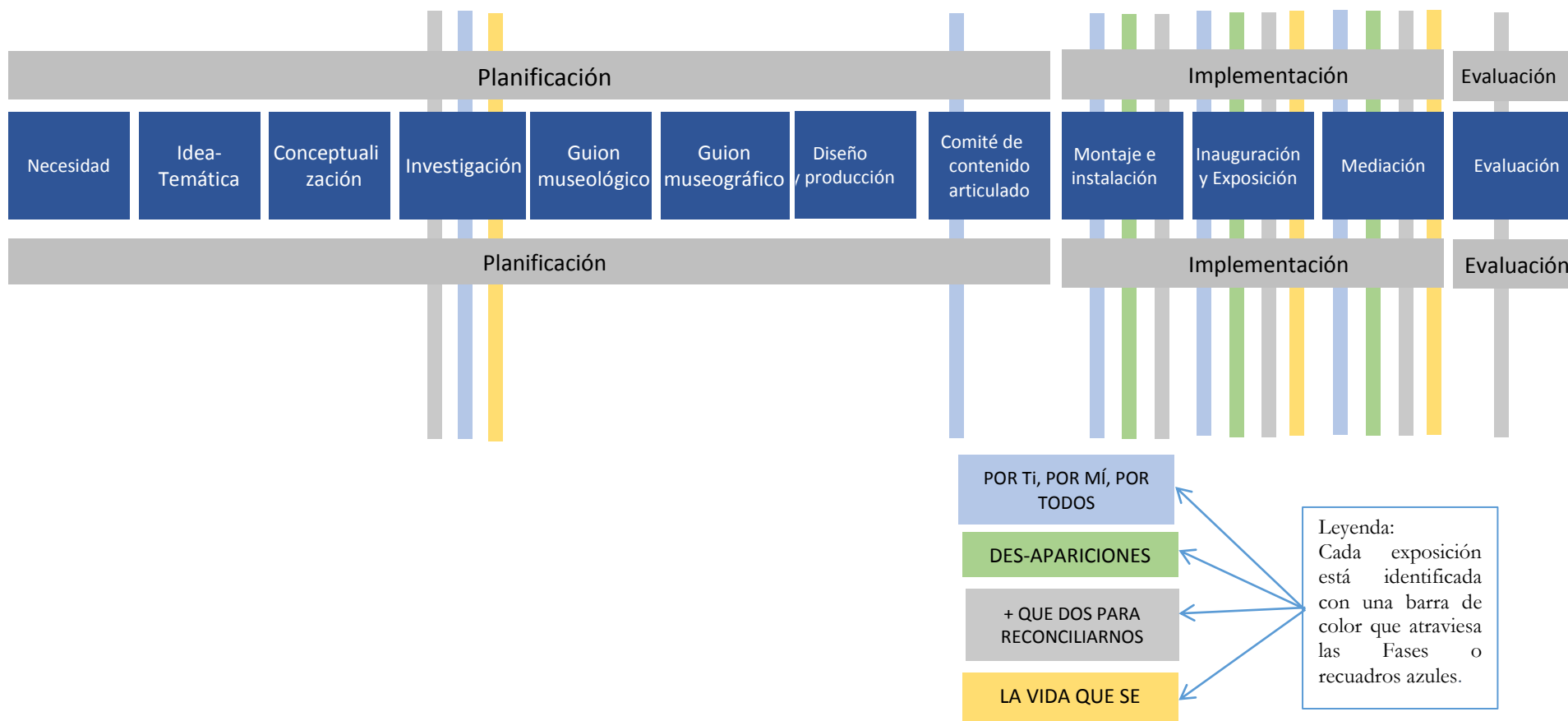


Figura 4 Observación no participante del proceso expositivo. Fuente: Elaboración propia, 2018.

3.4 Sistematización e interpretación de la información

La recolección de datos se hizo en distintos formatos: audiovisual, texto (bitácora de campo manual y digital) y fotográfico. Los archivos se organizaron y clasificaron en carpetas digitales en el ordenador bajo el código de cada exposición.

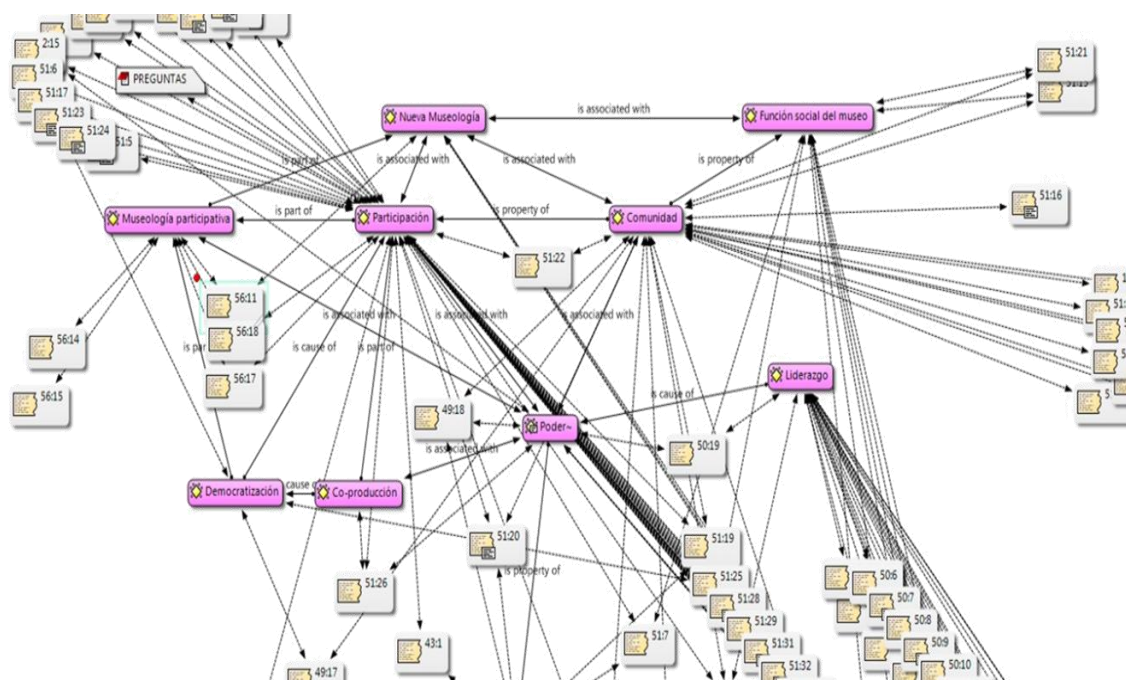


Figura 5 Relación de códigos para crear redes en el programa Atlas.ti. Fuente: Captura de pantalla de computador personal, 2018.

3.4.1 Sistematización en Atlas.ti: los archivos de audio más representativos se transcribieron y una vez transcritos, toda la información en formato de texto y audio se gestionó con el programa *Atlas.ti*. Este programa permitió la codificación y la organización de la información por redes establecidas entre los códigos y esto facilitó la interpretación de los datos. Se codificaron los documentos teóricos de referencia y el resto de la literatura, la bitácora de campo, los registros obtenidos en la observación no participante (apuntes, entrevistas en audio y transcritas, archivos audiovisuales), los memos, los documentos de planificación y los archivos audiovisuales y documentales encontrados en la web.

Una vez sistematizados los datos en *Atlas.ti*, la información se organizó y se registró también en una matriz de Excel (una para cada exposición) titulada “variables para estudiar la participación en el proceso expositivo”, que fue alimentada y modificada en el transcurso del análisis y a partir de la cual se comenzó a hacer la interpretación. Este instrumento facilitó la organización, clasificación y visualización de los datos generales y más relevantes³ de los procesos de exposición con relación a la participación, para representarlos posteriormente, en unos diagramas de barras y circulares, con el objetivo de comparar los datos de cada una de las Fases dentro de un mismo proceso expositivo, y también contrastarlos con los de todas las Fases, entre las cuatro exposiciones.

3.5 Matriz de variables para estudiar la participación en los procesos de exposición

Los datos representativos sobre las formas de actividad de los actores, arrojados por la observación directa, por las entrevistas y por la revisión de documentos de archivo del Museo, fueron registrados en una matriz que se construyó con base en la literatura que describe los procesos de exposición y las variables y características que presentaban los procesos de exposición del Museo Casa de la Memoria; se trata de una matriz que reúne procesos citados en la literatura (ver punto 3 de metodología), pero también aquellos que se pudieron observar en el Museo durante el trabajo de campo. Esto da cuenta de lo exploratorio de esta investigación.

No se encontraron en la literatura matrices completas preestablecidas que fueran aplicables a este tipo de procesos y por este motivo se diseñó una que sirviera como herramienta para organizar, clasificar y visualizar toda la información que se obtuvo. La matriz consiste en una serie de columnas en las que se registró la planificación general que enmarca el diseño y desarrollo de una exposición y las fases que componen un proceso expositivo, según Lord y Dexter (2010)⁴.

³ Muchos de los datos relevantes obtenidos en las entrevistas no pudieron ser clasificados en esta matriz no solo porque la haría interminable, sino porque algunos de estos no tienen opción de clasificación.

⁴ En la tabla se explica cada uno de los planteamientos propuestos por estos autores.

En la matriz se describen también las actividades, técnicas e instrumentos usados para implementar durante los procesos, se describe aquello por medio de lo que el Museo diseña e implementa sus actividades de participación y también el tipo de actividad con la cual cada actor hizo presencia durante el proceso participativo. Sin embargo, tanto las técnicas como los instrumentos fueron propuestos desde esta investigación con base en la observación directa ya que no se identificó literatura que permitiera describir estos procesos, y que estuviera directamente relacionada con las exposiciones.

Por su parte, en las filas se registraron las Fases específicas y los distintos grupos de actores presentes durante el proceso (cada grupo es representado por un color).

La presentación de la matriz en este apartado de metodología se hizo de dos maneras para poder explicarla con detalle: la matriz que aparece seguidamente, muestra los campos con la descripción de lo que significa cada una, a diferencia de la segunda que no contiene la descripción de lo que refiere cada campo.

Tabla 2 Tabla ejemplo de las variables para analizar la participación en un proceso expositivo.

VARIABLES PARA ANALIZAR LA PARTICIPACIÓN EN UN PROCESO EXPOSITIVO																															
PROCESO GENERAL	Lineamientos generales y etapas del proceso de exposición (Barry Lord y Gail Dexter, 2010).	Actores	Presencia y actividad de los distintos grupos en el proceso	Técnicas e instrumentos							Tipo de actividad											Observaciones									
				Dirigidos (por el MCM)			Orientados (por el MCM)				Sin control en el proceso			Con algún tipo de control en el proceso																	
				Reunión-encuentro	Asamblea	Entrevista	Cuestionario	Grupo focal	Taller	Libro de visitas	Buzón de sugerencias	Carta o tablero de comentarios	Visita guiada	Relato	Opinión	Cesión de objetos	Propuesta	Sistematización	Organización	Asesoría	Descripción		Informe-comunicación	Redacción	Selección	Decisión (control total del proceso)	Coordinación	Diseño	Validación- aprobación	Analisis	Conceptualización
Lineamientos generales del museo	F1: Elaboración de Plan Estratégico	Profesionales Externos y Miembros Instituciones, asociaciones y organizaciones Externas	Sí																												
		Equipo de Trabajo Museo	sí	x																											Dirección y algunos miembros del personal
		Comunidad Víctimas	No																												
		Otros miembros comunidad	No																												
		Audiencias	No																												
	F2: Elaboración del Plan Director	Profesionales Externos y Miembros Instituciones, asociaciones y organizaciones Externas	No																												
		Equipo de Trabajo Museo	sí	x																											Dirección y algunos miembros del personal
		Comunidad Víctimas	No																												
		Otros miembros comunidad	No																												
		Audiencias	No																												
	F3: Formulación de políticas de exposición	Profesionales Externos y Miembros Instituciones, asociaciones y organizaciones Externas	No																												
		Equipo de Trabajo Museo	No																												
		Comunidad Víctimas	No																												
		Otros miembros comunidad	No																												
		Audiencias	No																												
	F4: Procedimientos	Profesionales Externos y Miembros Instituciones, asociaciones y organizaciones Externas	No																												
Equipo de Trabajo Museo		Sí	x																											Dirección y algunos miembros del personal	
Comunidad Víctimas		No																													
Otros miembros comunidad		No																													
Audiencias		No																													

Fuente:

Elaboración

propia

Tabla 3 Ejemplo de las variables para analizar la participación en un proceso expositivo.

VARIABLES PARA ANALIZAR LA PARTICIPACIÓN EN UN PROCESO EXPOSITIVO										
PROCESO GENERAL	Fases (F) del proceso de exposición (Barry Lord y Gail Dexter, 2010).	Momentos (M) identificados en el museo	Actores: personas involucradas en el desarrollo del proceso expositivo y que produjeron contenidos de una u otra manera.	Presencia en la actividad: hace o no hace presencia en el proceso (sí o no).	Actividades, técnicas e instrumentos		Tipo de actividad		Observaciones: quienes participaron, comités, grupos, etc. Aquí es válida cualquier aclaración necesaria para complementar los datos que se cumplan en las demás casillas.	
					Dirigidos (por el MCM)	No dirigidos (por el MCM)	Sin control en el proceso	Con algún tipo de control en el proceso		
					Fueron diseñadas por el equipo del museo y son dirigidas por el mismo equipo mientras se usan, implementan o presencian.	Fueron diseñadas por los/as destinatarios/as pueden usarlas sin que sean dirigidos. Hay una orientación desde el diseño.	Actividades que cuando se realizan no interfieren en el curso del proceso. No controlan el resultado del mismo.	La mayoría de estas actividades pueden de alguna modificar el resultado del proceso por eso suponen algún tipo de control. La decisión es la única que puede controlar totalmente el resultado y el proceso.		
Planificación general del museo	<p>F1: Elaboración de Plan Estratégico: plan y proceso de planificación estratégica que determina cuál es el mejor futuro para la organización teniendo en cuenta el entorno cambiante haciendo pesquisas en el exterior e interior de la institución. Tiene en cuenta la declaración de propósitos.</p> <p>F2: Elaboración del Plan Director: plan más detallado que el plan estratégico y aborda las demandas del museo y la manera de obtener recursos. Se detiene en las necesidades del espacio, del personal, de las instalaciones y la financiación.</p> <p>F3: Formulación de políticas de exposición: "Instrumento de gestión fundamental para establecer los objetivos del programa de exposición, el modelo de presentación, número, frecuencia tamaño y alcance de las exposiciones temporales. [...] propone directrices sobre criterios de autoridad, apertura a la sociedad, [...]"</p> <p>F4: Procedimientos: manera de hacer las cosas (normalmente se hacen de manera sistematizada). El Manual de procedimientos es el principal sistema de codificación y comunicación de la manera de llevar a cabo las funciones. Están ligados a la consecución de objetivos determinados para la función expositiva. Recogen los pasos que hay que dar para llevar a cabo una actividad.</p> <p>F5: Relaciones interinstitucionales: relaciones con el contexto institucional (asociaciones, otros museos, sector privado, instituciones educativas, etc). El museo es una institución política por naturaleza y ha de tener muy claro el lugar que ocupa con relación a la administración pública desde el nivel municipal al estatal.</p> <p>F6: Organización del proceso de desarrollo de una exposición: coordinación de la puesta en marcha de todos los recursos necesarios para desarrollar una exposición. Incluye comité de exposiciones, organización de los equipos de trabajo y comités asesores.</p>	Procesos previos al diseño, desarrollo e implementación de las exposiciones.	Profesionales Externos y Miembros Instituciones, asociaciones y organizaciones Externas: personas externas a la institución que son contratadas, invitadas o con contratos temporales (específicos) que son parte de los procesos sin hacer parte del equipo de trabajo del proceso expositivo en alguna de sus etapas.	(sí o no)						
			Equipo de Trabajo Museo: personas que conforman el equipo de trabajo del museo. Están contratadas por tiempo completo o tiempo parcial. Pueden ser o no profesionales pero ocupan los cargos que hacen que el museo funcione. Algunas de estas personas son víctimas (se especifica cuando lo sean).	(sí o no)						
			Personas y grupos de víctimas: víctimas o representantes de colectivos de víctimas del conflicto armado colombiano.	(sí o no)						
			Otros grupos de personas: personas que pertenecen a colectivos diferentes a las de víctimas y que no están en el proceso en calidad únicamente de audiencia. Pueden ser víctimas del conflicto armado reconocidas.	(sí o no)						
			Audiencias: personas que visitan la exposición en calidad de públicos/beneficiarios/visitantes. No hacen parte del equipo de trabajo del museo y tampoco del grupo de víctimas.	(sí o no)						
			Profesionales Externos y Miembros Instituciones Externas Equipo de Trabajo Museo Personas o grupos de víctimas Otros grupos de personas Audiencias							
Planificación específica para las exposiciones	<p>F7: Conceptualización: aunque los autores aquí se refieren a la mera conceptualización (es decir que ya la idea fue desarrollada) aquí se incluirá la fase de búsqueda de necesidades, idea inicial y conceptualización.</p> <p>F8: Proyecto base de exposición: "una vez que se ha aprobado definitivamente la idea inicial y se ha añadido al preproyecto un presupuesto y un calendario, se forma el equipo de trabajo específico para llevar a cabo el proyecto y se empieza a trabajar. El primer paso es redactar el proyecto de exposición propiamente dicho. [...] este documento guiará el proceso que conducirá a la apertura de la exposición [...] incluye: objetivos, ideas sobre públicos, descripción del recorrido, objetivos de comunicación, pautas de circulación, bosquejos conceptuales, etc"</p> <p>F9: Diseño (propuesta y final): "los diseñadores dispondrán de un plazo para realizar las propuestas de diseño [...] el diseño final se refiere al diseño definitivo [...] trabajan las personas que redactan y diseñan textos, correctores de estilo, conservadores, etc.</p> <p>F10: Evaluación formativa: "este término se usa para designar la evaluación que hay que realizar mientras dura el proceso de creación de una exposición". La evaluación se realiza para revisar que se atiendan los objetivos y el proyecto base.</p>	Necesidad, idea y conceptualización	Profesionales Externos y Miembros Instituciones Externas							
			Equipo de Trabajo Museo							
			Personas o grupos de víctimas							
			Otros grupos de personas							
			Audiencias							
			Profesionales Externos y Miembros Instituciones Externas Equipo de Trabajo Museo Personas o grupos de víctimas Otros grupos de personas Audiencias							
Implementación/Producción (Barry Lord)	<p>F11: Montaje e instalación: a esta etapa pasan el proyecto final y el paquete de textos y guiones. Mientras se va haciendo el montaje y la instalación se hacen paralelamente tareas de control de calidad para que todo cumpla según los parámetros planteados desde el comienzo.</p> <p>F12: Inauguración: Lord y Dexter no lo mencionan como parte del proceso pero se incluye porque en esta fase hubo presencia de varios actores en estos momentos de la exposición del MCM.</p>	Montaje e instalación	Profesionales Externos y Miembros Instituciones Externas							
			Equipo de Trabajo Museo							
			Personas o grupos de víctimas							
Evaluación	<p>F13: Evaluación: evaluación del proceso entero de exposición. Se hace con el objetivo de revisar que todo lo que se hizo anteriormente funcionó bien según el contraste que se hace con el proyecto base original. Los autores no lo mencionan pero en esta fase se suelen considerar los errores y aciertos de cara a una</p>	Evaluación final	Profesionales Externos y Miembros Instituciones Externas							
			Equipo de Trabajo Museo							

Fuente:

Elaboración

propia,

2018.

3.6 Gráficos comparativos que arrojan datos cuantitativos con base en los datos cualitativos.

De la información consignada en la matriz presentada anteriormente se derivaron 8 tipos de gráficos (7 de barras, 1 circular) para cada una de las exposiciones. Para comprender la información que arroja cada uno de estos, es necesario remitirse a la matriz de variables cualitativas, pues es desde allí de donde se tomaron los datos. Con esta herramienta se pudo dimensionar cuantitativamente la actividad de los grupos de actores en cada una de las Fases⁵ y en el proceso completo e igualmente, determinar con qué tipo de actividad estuvo presente cada grupo durante el proceso. Los gráficos que se muestran a continuación son un ejemplo explicativo, pero hay que señalar que los datos que allí aparecen son solo ilustrativos:

- 3.6.1 **Presencia y actividad de los grupos de actores en cada una de las Fases del proceso expositivo:** el gráfico se diseñó para conocer, en términos de porcentaje, qué cantidad de grupos estuvo presente (con alguna actividad) en cada una de las Fases del proceso expositivo. El resultado que se necesitaba obtener era cuán compartido había sido el trabajo en cada una de las Fases de la exposición, sin contemplar los detalles sobre el grupo participante o el tipo de participación. Las barras arrojaron concretamente el porcentaje de presencia de otros grupos distintos al Equipo del Museo, en cada una de las Fases. La gráfica permitió registrar SÍ hubo o NO presencia de los diferentes grupos, lo cual permitió conocer en cuáles Fases el Equipo del Museo trabajó sólo y/o en cuáles lo hizo en equipo, con los demás grupos.

⁵ En los resultados, específicamente en estos gráficos cuantitativos solo se abordarán las Fases porque son aquellas que aparecen en la literatura. Los Momentos están incluidos dentro de estas Fases pero no hacen parte de los resultados cuantitativos.



Gráfico 1 Ejemplo de resultado de la presencia y actividad de los distintos grupos en el proceso expositivo. Fuente: Elaboración propia, 2018.

3.6.2 Actividades, Técnicas e instrumentos usados en todo el proceso (13 Fases)

Este gráfico se diseñó para conocer qué tipo de actividades, técnicas e instrumentos fueron los más usados, los menos usados y cuáles no se usaron nunca, por cada uno de los grupos de actores en el proceso completo, es decir, en las 13 Fases. La gráfica no discrimina cuáles fueron usados en cada una de las Fases, solo la cantidad de estas.

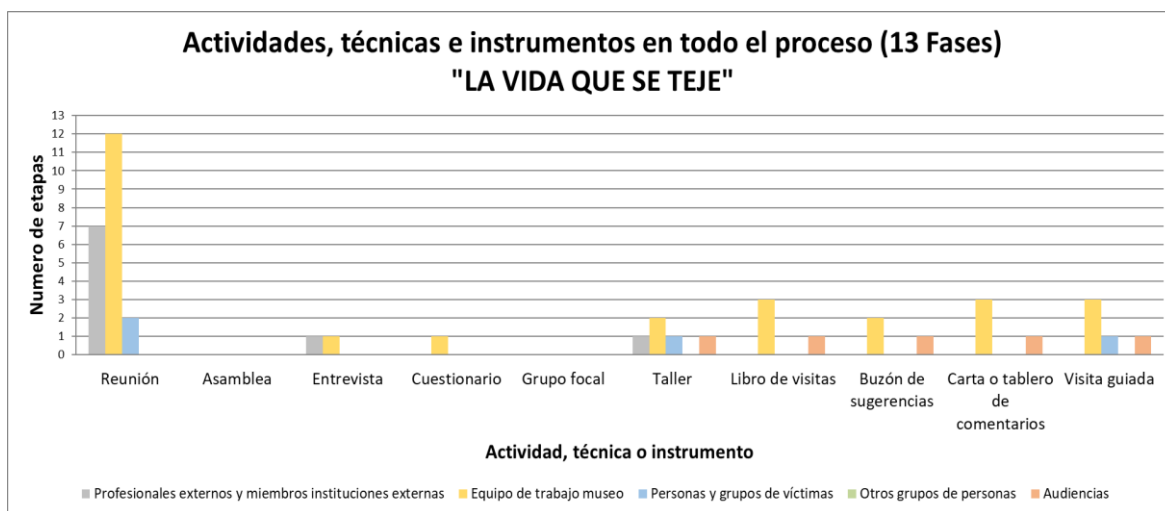


Gráfico 2 Ejemplo de resultados de las actividades, técnicas e instrumentos en todo el proceso (13 Fases). Fuente: Elaboración propia, 2018.

3.6.3 Tipo de actividad en todo el proceso (13 Fases)

Este gráfico se diseñó para conocer cuál fue la actividad más o menos realizada en el proceso completo y cuáles fueron los grupos que la llevaron a cabo o no. No discrimina cuáles fueron las Fases específicas, sino la totalidad de estas.

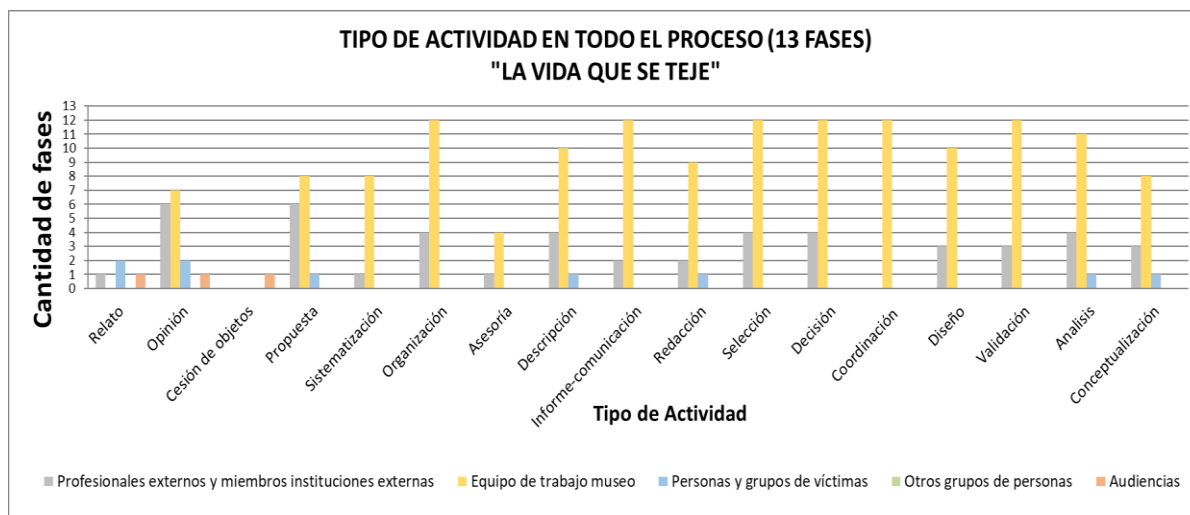


Gráfico 3 Ejemplo resultados de tipo de actividad en todo el proceso (13 Fases). Fuente: Elaboración propia, 2018.

3.6.4 Actividades, técnicas e instrumentos dirigidos por el Museo y las actividades, técnicas e instrumentos orientados por el Museo.

Los gráficos se diseñaron para conocer la cantidad de actividades, técnicas e instrumentos que fueron dirigidos u orientados o no por el Equipo de trabajo del Museo y que fueron “usados” por cada uno de los grupos de actores, en cada una de las Fases del proceso expositivo. Es importante señalar que esta tabla se hizo para ser interpretada con relación a la siguiente, porque por separado no arrojan datos relevantes.

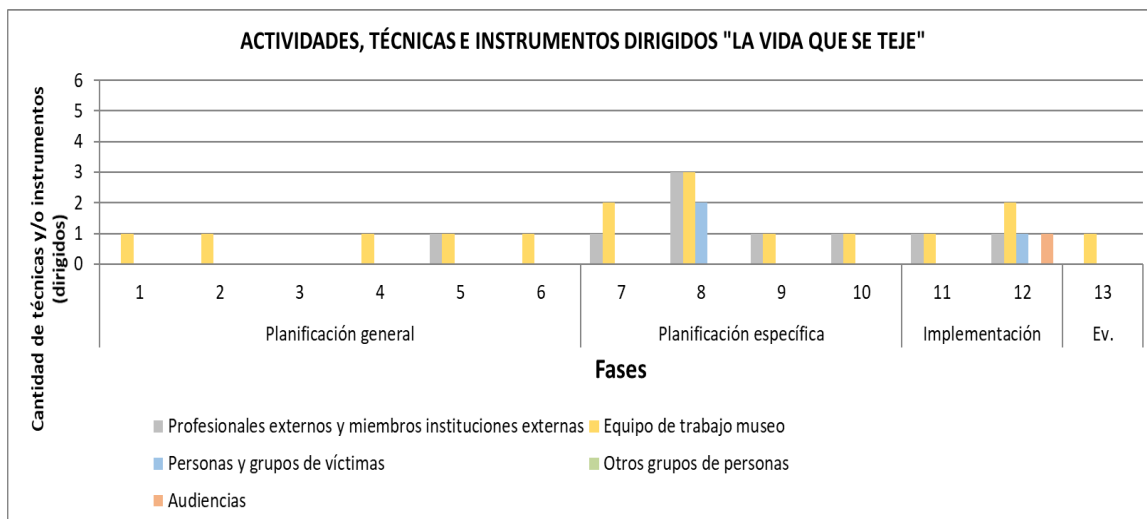


Gráfico 4 Ejemplo de los resultados de las actividades, técnicas e instrumentos dirigidos por el Equipo de trabajo del Museo. Fuente: Elaboración propia, 2018.

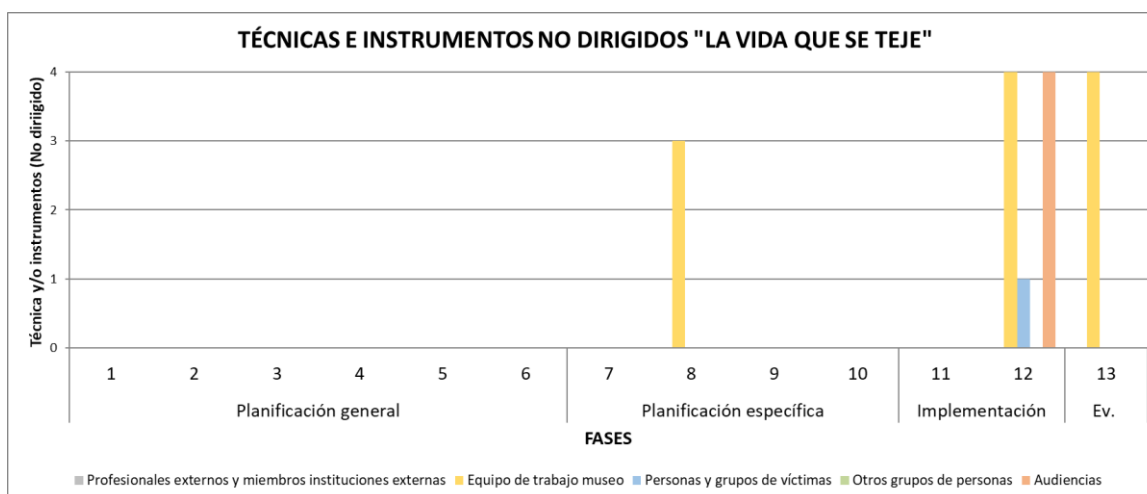


Gráfico 5 Ejemplo de los resultados de las actividades, técnicas e instrumentos no dirigidos por el Equipo del Museo. Fuente: Elaboración propia, 2018.

3.6.5 Tipo de actividad (sin control del proceso)

Este gráfico se diseñó para conocer qué cantidad de actividades sin control por parte de los actores, fueron realizadas en cada una de las Fases, por cada uno de los grupos de actores.

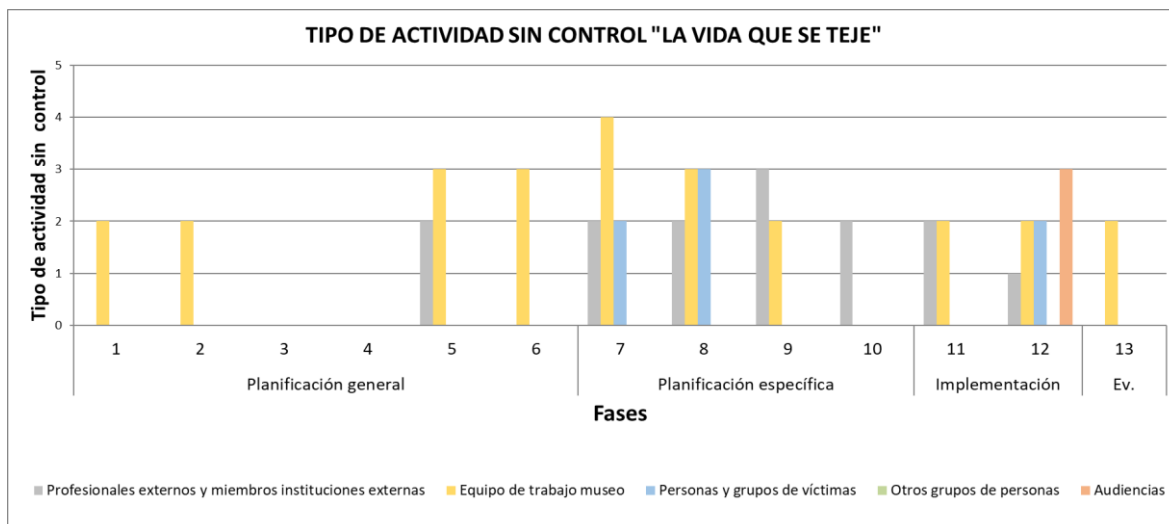


Gráfico 6 Ejemplo de resultado de Actividad sin control. Fuente: Elaboración propia, 2018.

3.6.6 Tipo de actividad con algún tipo de control o control total del proceso

Este gráfico fue diseñado para conocer qué cantidad de actividades, que controlaban de alguna manera el proceso, fueron realizadas en cada una de las Fases, por cada uno de los grupos de actores. Como en el caso anterior, estos dos gráficos se interpretan de manera conjunta.

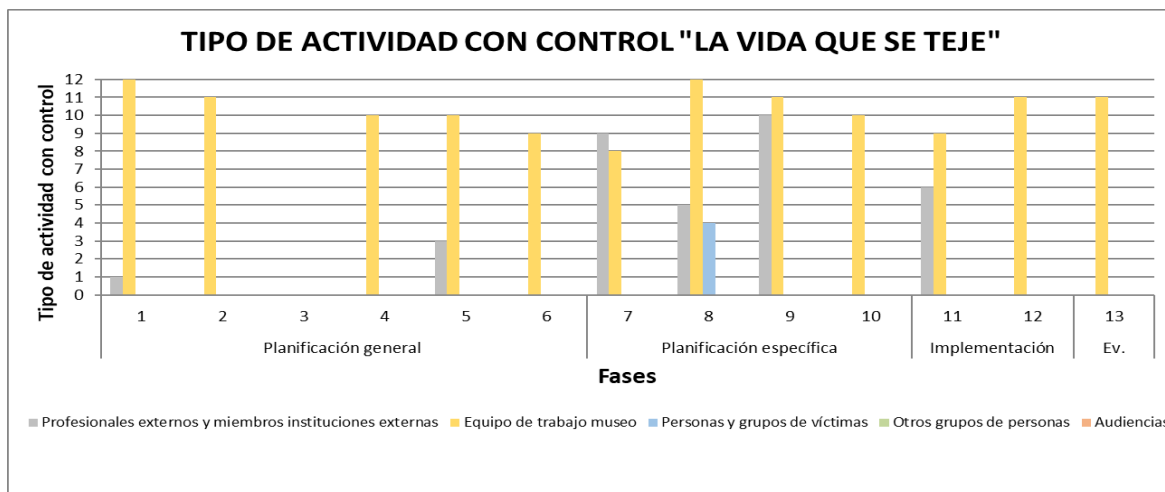


Gráfico 7 Ejemplo de resultado de Tipo de Actividad con control. Fuente: elaboración propia, 2018.

3.6.7 Presencia y actividad de cada uno de los grupos de actores en el proceso completo

Para conocer el porcentaje de participación de cada uno de los grupos de actores con respecto al proceso completo, que correspondería al 100%, es decir, a las 13 Fases de desarrollo de la exposición, se diseñó el siguiente modelo de gráfico circular.

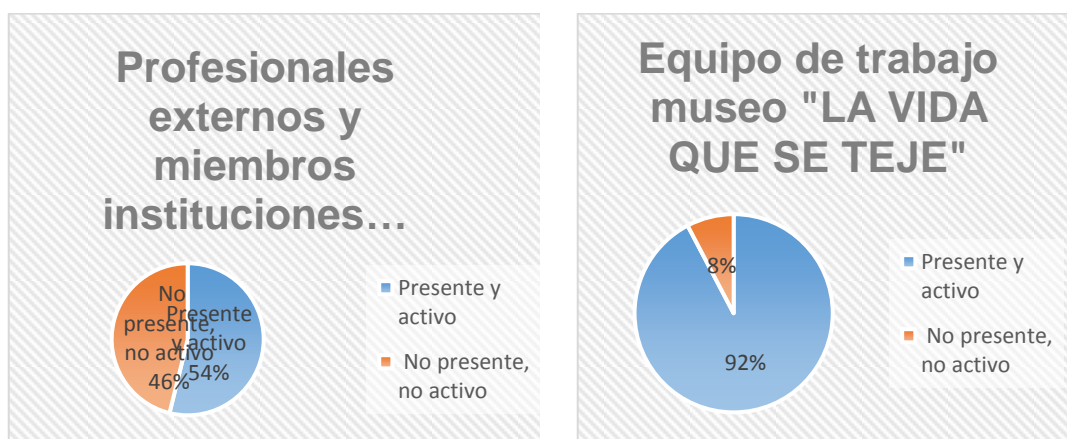




Gráfico 8 Ejemplos de los resultados de Presencia y actividad de cada uno de los grupos en todo el proceso.
Fuente: Elaboración propia, 2018.

CAPÍTULO 4

RESULTADOS

Los resultados se presentan de lo general a lo particular. Por ello, la información sobre las prácticas de participación en los procesos expositivos del MCM comienza por aquellos lineamientos generales que, desde el contexto externo, el entorno y el interior de la institución, pudieron orientar la gestión de las exposiciones. Posteriormente se describen los resultados destacando los aspectos representativos de cada proceso participativo, su funcionamiento y lógica particulares. Finalmente, la información completa sobre los resultados se presenta en diagramas, tablas y gráficas, que permiten visualizar los datos; cada uno de ellos está acompañado de un texto explicativo complementario, pero imprescindible para una mejor comprensión de lo mostrado.

El orden en el que se presentan dichas figuras es el siguiente y puede ser visto de manera general en el siguiente diagrama.

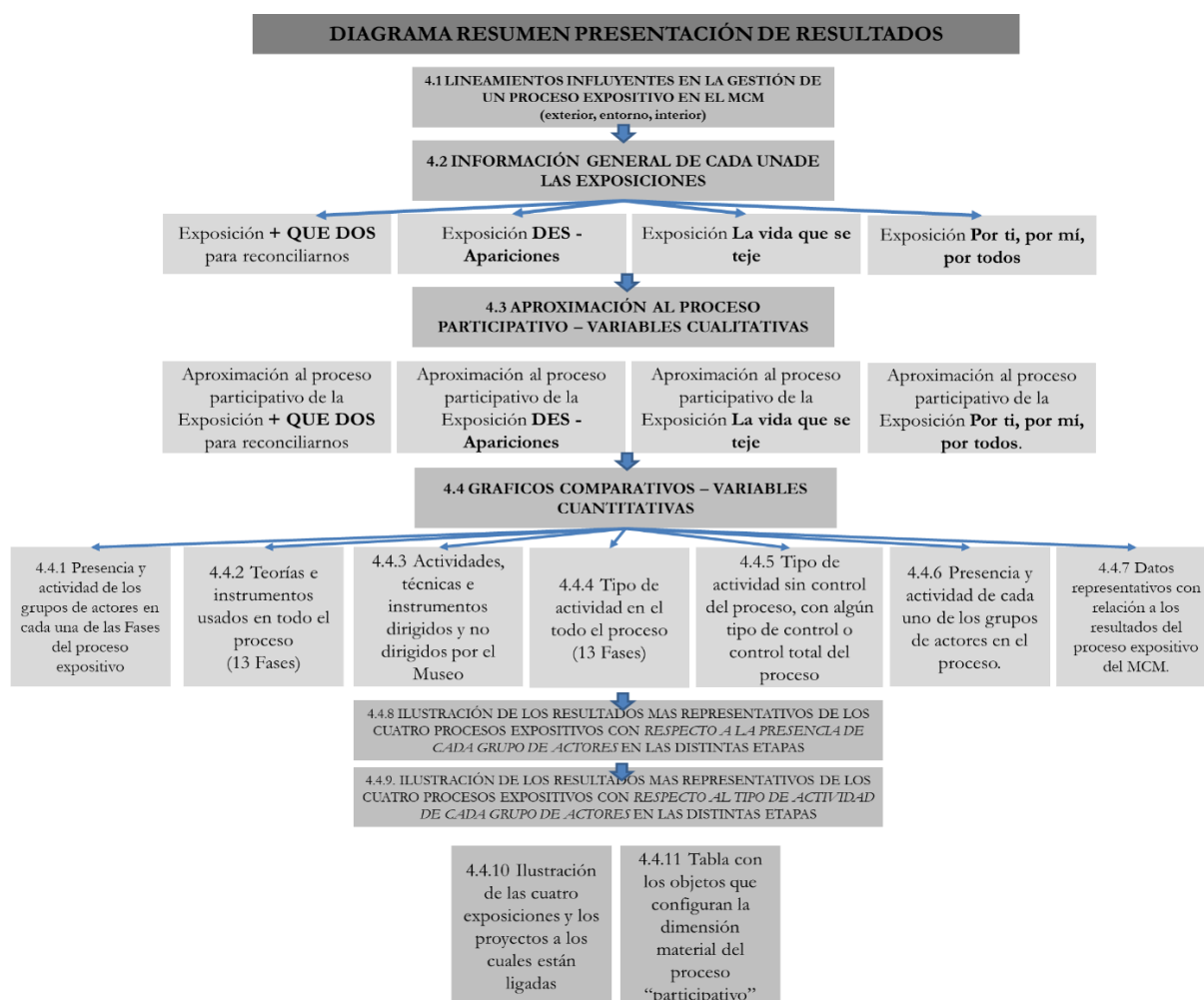


Diagrama 1 Resumen Presentación de Resultados. Fuente: Elaboración propia, 2018.

4.1 Lineamientos influyentes en la gestión de un proceso expositivo del MCM (exterior, entorno, interior) y sus prácticas participativas: consiste en la información registrada en los documentos de planificación y actuación del área cultural (de nivel internacional, nacional y regional), que enmarcan las acciones del MCM como institución pública.




Diagrama 2 Lineamientos Influyentes en la gestión de un proceso expositivo del MCM y sus prácticas participativas. Fuente: Elaboración propia, 2018.

- En el exterior
- En el entorno
- En el interior

Este diagrama presenta ‘la exposición’ como un núcleo enmarcado por una serie de instrumentos que orientaron su planificación y desarrollo ya que las funciones de la institución responden también a las demandas del contexto internacional, nacional y local.


4.2 Información general de cada una de las exposiciones: se presenta mediante tablas (una por cada exposición) que muestran los datos generales y más relevantes para los resultados, sobre las cuatro exposiciones seleccionadas para esta investigación.

Tabla 1 Resumen Exposición “+ que dos para reconciliarnos”.

RESUMEN EXPOSICIÓN "+ QUE DOS para reconciliarnos"				
(+) QUE DOS para reconciliarnos	Descripción	Equipo del museo	Profesionales Externos y Miembros Instituciones, asociaciones y organizaciones Externas	Participación de Personas y grupos de víctimas, otros grupos de personas (excombatientes) y audiencias
Exposición	Obra de arte que expone los relatos de vida de veinte excombatientes (mujeres y hombres) en proceso de reintegración a la sociedad. La obra se configura a partir de algunos objetos pertenecientes a los/as excombatientes y representan momentos importantes de su vida antes y durante su paso por la guerra.			
Fechas	24 de noviembre de 2015			
Fotografías				
Objetivo	Incluir las voces de mujeres y hombres que pertenecieron a grupos armados al margen de la ley, para que la sociedad comprenda desde otra perspectiva, la historia del conflicto armado en Colombia. Se manifiesta la importancia de los procesos de reconciliación para el camino de la paz en Colombia.			
Proyecto expositivo a cargo de:	Museo Casa de la Memoria (MCM) en asocio y alianza con:	MCM	En asocio con la Fundación Universitaria de Bellas Artes	
		MCM	Un proyecto de: Organización Internacional para las Migraciones, Agencia Colombiana para la Reintegración (ACR), Todos por un Nuevo país, Alcaldía de Medellín: todos por la vida.	
Necesidad	Interés del MCM: promover espacios para la reconciliación y dar voz a las personas en proceso de reintegración para promover y apoyar la construcción colectiva de memoria histórica. Interés de la ACR: encontrar espacios para que la población desmovilizada interactuara, compartiera con las comunidades, con las víctimas y con otros ciudadanos, porque según la agencia, es la única forma en la que se construye la reconciliación.	MCM	ACR	En uno de los encuentros, las mujeres excombatientes en proceso de reintegración, manifestaron su interés por exponer sus historias de vida.
Idea-temática	Exponer las historias propias de mujeres y hombres en proceso de reintegración, con el objetivo de comprender su paso por la guerra y humanizarlos.	MCM	Dirección MCM	
Investigación	Talleres de conversación y expresión a través del arte dirigidos a mujeres y hombres excombatientes en proceso de reintegración en la ACR, enmarcados en dos proyectos previos de trabajo de reparación del MCM: "Memorias para la reconciliación" y "Mujeres Gestoras de Paz".	Dos profesionales del área de pedagogía del MCM	Profesional en artes plásticas (autora de la obra de arte que configura la exposición)	20 personas (mujeres y hombres) excombatientes de los grupos armados al margen de la ley.
Exposición (resultado)	Exposición de objetos representativos pertenecientes a algunas personas en proceso de reintegración que marcaron su vida antes y durante su paso por la guerra. Estos objetos, intervenidos con la técnica japonesa "Kintsuji", tenían el objetivo de comunicar en conjunto con un relato escrito emanado de su propia voz, las cicatrices que deja la guerra en las personas. Sala interactiva con la posibilidad de responder las mismas preguntas que se hicieron a los integrantes de los talleres participativos.	Equipo de curaduría MCM	Profesional en artes plásticas (autora de la exposición)	Audiencias (respuestas a las preguntas propuestas en la sala interactiva).
Inauguración	Socialización del proyecto expositivo	Directora MCM y coordinadora de Pedagogía MCM	Artista plástica (autora) Representante OIM Representantes de la ACR Profesional externa (ACR)	Dos excombatientes Dos víctimas del conflicto armado Audiencias
Actividades paralelas a la exposición				


Fuente: Elaboración propia, 2018.

Tabla 2 Resumen exposición “Des – Apariciones”

RESUMEN EXPOSICIÓN "DES-APARICIONES"				
"DES-APARICIONES"	Descripción	Actores del museo	Profesionales Externos y Miembros Instituciones, asociaciones y organizaciones Externas	Participación de Personas y grupos de víctimas, otros grupos de personas (excombatientes) y audiencias
Exposición	Narración de las historias de ausencia, de dolor y de resistencia de varias mujeres (madres, tías, esposas y hermanas de desaparecidos) en la búsqueda de los seres queridos desaparecidos, a través de álbumes familiares diseñados y contruidos por ellas, en los que sobreviven los recuerdos con los que honran sus vidas.			
Fechas	Mayo - julio de 2016			
Fotografías				
Objetivo	Sensibilizar a la comunidad frente al tema de la desaparición forzada, visibilizar a quienes buscan a los ausentes desaparecidos porque en esa búsqueda ellos también han desaparecido y mostrar a la sociedad las dimensiones de este hecho victimizante, que hoy afecta a las familias de 45 mil personas en Colombia.			
Proyecto expositivo:	Museo Casa de la Memoria (MCM) y:		Fundación Universitaria de Bellas Artes.	
Necesidad	<p>Interés del MCM: visibilizar las implicaciones de esta modalidad de violencia, no solo para las víctimas sino para sus familiares (que también lo son).</p> <p>Interés de la Fotodocumentalista: hacer un homenaje a la vida de las víctimas de la desaparición forzada.</p>	MCM	Reportera gráfica-fotodocumentalista	
Idea-temática	Idea inicial del MCM de una exposición sobre la desaparición forzada como una modalidad de violencia, articulada con la conceptualización original del proyecto de archivo y memoria "Construcción del álbum sociofamiliar de la historia de los desaparecidos" de la reportera fotodocumentalista.	MCM	Tesis de maestría e investigaciones de la reportera gráfica-fotodocumentalista (dirección de contenido).	
Investigación	Con base en la investigación de la tesis de maestría de la fotodocumentalista se realizaron "Laboratorios de narrativas" y "Taller de Focos Narrativos", a partir de la recuperación de los archivos fotográficos existentes y fotografiados en la actualidad por las organizaciones sociales y sus familiares. Narraciones de las mujeres familiares de víctimas, sobre lo sucedido en el pasado, la desaparición y el presente de dichas mujeres, a partir de las imágenes; contar una historia, recordar y memorar al desaparecido y el reconocimiento de ellas mismas dentro de la historia.	MCM	Reportera gráfica-fotodocumentalista Antropóloga (dirección de investigación) Artista Licenciado en Ciencias Sociales.	Mujeres familiares de víctimas de desaparición forzada. Todas pertenecientes a colectivos que hacen parte de la Mesa Departamental de Víctimas de la Desaparición Forzada (creación de contenidos).
Exposición (resultado)	Resultado de los laboratorios y talleres de narrativas en los cuales las mujeres diseñaron y produjeron álbumes familiares con las imágenes de sus familiares desaparecidos. La exposición narra las historias de vida a través de dichas imágenes y se articula en torno a la reconstrucción de los recuerdos.	Equipo de curaduría MCM	Reportera gráfica-fotodocumentalista	Audiencias (tejidos en los talleres y en el área interactiva).
Inauguración	Socialización del proyecto expositivo y conversatorio. Después de la ceremonia de apertura, un espacio destinado al encuentro (entre las mujeres familiares y las audiencias) para escuchar de su propia voz las situaciones de lucha por conocer la verdad y encontrar los cuerpos de los seres amados (y preguntas concretas en instrumentos de recolección).	Dirección MCM	Reportera gráfica-fotodocumentalista	Seis mujeres familiares de víctimas de la desaparición forzada, que participaron del proceso.
Actividades paralelas a la exposición	Clausura:taller con las mujeres que participaron del proceso y las audiencias. Ejercicio de narrativas a partir de fotografías, dinámicas grupales en torno al tema, cierre musical.	Dirección MCM	Reportera gráfica-fotodocumentalista	Seis mujeres familiares de víctimas de la desaparición forzada, que participaron del proceso.
			Intérprete musical	Audiencias
			Experto en salud mental	Audiencias


Fuente: Elaboración propia, 2018.

Tabla 3 Resumen Exposición "La vida que se teje"

RESUMEN EXPOSICIÓN "La vida que se teje"				
La vida que se teje	Descripción	Actores del museo	Profesionales Externos y Miembros Instituciones, asociaciones y organizaciones Externas	Participación de personas y grupos de víctimas, otros grupos de personas (excombatientes) y audiencias
Exposición	Exposición que reúne algunas de las piezas tejidas (a mano), más representativas, elaboradas por mujeres víctimas de la violencia que son partícipes de procesos comunitarios que reivindican los derechos humanos y la salud mental comunitaria. Las piezas representan memorias tejidas sobre el conflicto armado y político en Colombia (varias regiones sobre todo de Antioquia) y otros países de América Latina.			
Fechas	Mayo - julio de 2016			
Fotografías				
Objetivo	"Intención de poner en diálogo narrativas tejidas de Colombia y América Latina con énfasis en obras colombianas, elaboradas por mujeres que han vivido el conflicto armado y político"; "propiciar un encuentro para la conversación y el diálogo"			
Proyecto expositivo:	Museo Casa de la Memoria (MCM) y:		Es un proyecto conceptual de la: Universidad de Antioquia, Asociación Campesina de Antioquia, Alcaldía de Medellín. En Alianza con: Museo de Antioquia y Conflict Textiles Apoya: (ver fotografía No...)	
Necesidad	Interés del MCM: "visibilizar otras formas de narrar la memoria y "los colectivos de mujeres que a través del tejido han comenzado a construir la memoria del país", "necesidad de trabajar el componente de memoria y de salud mental". Interés de la UdeA: hacer convergencia social y visibilizar y destacar los tejidos como estrategias para la construcción de paz y reconciliación y la labor del tejido como acto político.	MCM	Iniciativa liderada por docentes de la UdeA y otros colectivos.	
Idea-temática	A partir de un trabajo con un claro objetivo puesto en la salud mental comunitaria, la exposición planteó la visibilización de las memorias tejidas que "... llaman al reconocimiento del dolor y el sufrimiento; como las iniciativas de paz y las resistencias no violentas que demuestran la posibilidad de transitar por los caminos de la esperanza y de la construcción de paz que se teje desde los planes de vida de vida de las comunidades".	MCM	Universidad de Antioquia.	
Investigación	Talleres de tejido con colectivos de mujeres tejedoras donde se usaron los hilos y la tela para contar historias. Los talleres hacen parte de un proceso de tejido que se desarrolló durante cinco años antes de la inauguración de la exposición. Enmarcado en el proyecto "Memoria, tejido y salud mental" de la UdeA.		Trabajo hecho por la Facultad de enfermería y salud mental de la UdeA.	Las piezas expuestas en el MCM son producto del trabajo de diversos colectivos y ciudadanos de distintas regiones del país y municipios de Antioquia.
Exposición (resultado)	Exposición instalada paralelamente en el Museo Casa de la Memoria (MCM) y en el Museo de Antioquia (MA -cada espacio tiene un énfasis diferente-. La exposición aborda cuatro componentes sociales en las representaciones: la vida cotidiana, las memorias del dolor, dignidad y resistencia, trayectorias de vida y movilización social. En el MCM la apuesta fue por lo "colectivo, por el construir juntos", por eso son piezas tejidas por muchas manos y sobre todo de territorios colombianos; en el MA la mayor cantidad de piezas son internacionales. Las dos exposiciones tienen un área de interacción: en el MCM había un área para tejer unos pañuelos y colgarlos y en el MA unas áreas donde había madejas de hilos.	Equipo de curaduría MCM	Curada por una antropóloga, docente del área de salud mental y docente investigadora en derechos humanos.	Audiencias (tejidos en los talleres y en el área interactiva).
Inauguración	Socialización del proyecto expositivo	Directora del museo, directora de curaduría y una mediadora.	Antropóloga (curadora)	Mujer víctima del conflicto y mediadora del museo. Algunas de las tejedoras de otras regiones y de antioquia.
Actividades paralelas a la exposición	Talleres de tejido diseñados y orientados por la antropóloga curadora a los que asistieron a las audiencias. Los talleres consistieron en un encuentro alrededor del tejido y la conversación.	Mediadora	Antropóloga (curadora)	Audiencias

Fuente: Elaboración propia, 2018.

Tabla 4 Resumen Exposición "Por ti, por mí, por todos. Niñez entre el conflicto y la esperanza"

RESUMEN EXPOSICIÓN "POR TI POR MI. Niñez entre el conflicto y la esperanza"				
POR TI POR MI. Niñez entre el conflicto y la esperanza.	Descripción	Actores del museo	Profesionales Externos y Miembros Instituciones, asociaciones y organizaciones Externas	Participantes de las comunidades de víctimas, otras comunidades y audiencias
Exposición	Esta exposición es un viaje a través del tiempo, acompañados por el niño que nos habita, invita a reconocer las voces de la infancia vulnerada, motiva el encuentro con el otro y propone la construcción de actos creativos y prácticas cotidianas en los que se transforma el presente y se construye el futuro.			
Fechas	Mayo de 2016			
Fotografías				
Objetivo	También itineró por distintas escuelas en las que los niños eran los mismos mediadores.			
Proyecto expositivo de:	Museo Casa de la Memoria (MCM) en asocio y alianza con:	MCM	Proyecto de: Casa Anna Frank, Asocheca, Reino de los Países Bajos, Museo de Praga, Alcaldía de Medellín.	
		MCM	Asocio con: Museo de Antioquia	
Necesidad	Interés del MCM: promover espacios para la reconciliación y dar voz a las personas en proceso de reintegración para promover y apoyar la construcción colectiva de memoria histórica. Interés de la ACR: encontrar espacios para que la población desmovilizada interactuara, compartiera con las comunidades, con las víctimas y con otros ciudadanos, porque según la agencia, es la única forma en la que se construye la	MCM	ACR	En uno de los encuentros, las mujeres excombatientes en proceso de reintegración, manifestaron su interés por exponer sus historias de vida.
Idea-temática	Exponer las historias propias de mujeres y hombres en proceso de reintegración, con el objetivo de comprender su paso por la guerra y humanizarlos.	MCM	Dirección MCM	
Investigación	Talleres de conversación y expresión a través del arte dirigidos a mujeres y hombres excombatientes en proceso de reintegración en la ACR, enmarcados en dos proyectos previos de trabajo de reparación del MCM: "Memorias para la reconciliación" y "Mujeres Gestoras de Paz". Talleres de narrativas visuales de desapariciones.	Dos profesionales del área de pedagogía del MCM	Profesional en artes plásticas (autora de la obra de arte que configura la exposición)	20 personas (mujeres y hombres) excombatientes de los grupos armados al margen de la ley.
Exposición (resultado)	Exposición de objetos representativos pertenecientes a algunas personas en proceso de reintegración que marcaron su vida antes y durante su paso por la guerra. Estos objetos, intervenidos con la técnica japonesa "Kintsuji", tenían el objetivo de comunicar en conjunto con un relato escrito emanado de su propia voz, las cicatrices que deja la guerra en las personas. Sala pedagógica con la posibilidad de responder las mismas preguntas que se hicieron a los participantes en los talleres participativos.	Equipo de curaduría MCM	Profesional en artes plásticas (autora de la exposición)	Audiencias (respuestas a las preguntas propuestas en la sala interactiva).
Inauguración	Socialización del proyecto expositivo y mesa conversatorio.	Directora MCM, Director de Investigaciones del MCM y mediadora del MCM.	Consul de los Países Bajos Rep. Anna Frank House. Rep. Asocheca	Gestor Cultural habitante de la Comuna 13. Artista habitante de la Comuna 13. Víctima del conflicto armado Músico empírico
Actividades paralelas a la exposición				

Fuente:

Elaboración

propia,

2018.

4.3 Aproximación al proceso participativo - variables cualitativas: se refiere a los resultados sobre el tipo de participación con el cual cada grupo de actores se involucró en cada uno de los cuatro procesos de exposición. Estos resultados son la fuente de datos para la obtención de los resultados cuantitativos que se presentan seguidamente en una tabla en la que se registran datos obtenidos en las entrevistas, trabajo de campo, revisión documental, etc.

Tabla 5 Matriz Aproximación al proceso participativo en el MCM, Exposición “+ que dos para reconciliarnos”.

APROXIMACIÓN AL PROCESO PARTICIPATIVO EN EL MUSEO “+ QUE DOS”																													
PROCESO GENERAL	Fases (F) del proceso de exposición (Barry Lord y Gail Dexter, 2010).	Actores	Presencia y actividad de los distintos grupos en el proceso	Actividades, técnicas e instrumentos										Tipo de actividad				Observaciones											
				Dirigidos (por el MCM)					Orientados (por el MCM)					Sin control en el proceso		Con algún tipo de control en el proceso													
				Reunión-encuentro	Asamblea	Entrevista	Cuestionario	Grupo focal	Taller	Libro de visitas	Buzón de sugerencias	Carta o tablero de comentarios	Visita guiada	Relato	Opinión	Cesión de objetos	Propuesta		Sistematización	Organización	Asesoría	Descripción	Informe-comunicación	Redacción	Selección contenidos	Decisión (control total del proceso)	Coordinación	Diseño	Validación- aprobación
Planificación general	F1: Elaboración de Plan Estratégico	Profesionales Externos y Miembros Instituciones, asociaciones y organizaciones Externas	Sí																										
		Equipo de Trabajo Museo	sí	x											x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	Dirección y algunos miembros del personal
		Personas o grupos de víctimas	No																										
		Otros grupos de personas	No																										
	F2: Elaboración del Plan Director	Profesionales Externos y Miembros Instituciones, asociaciones y organizaciones Externas	No																										
		Equipo de Trabajo Museo	sí	x											x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	Dirección y algunos miembros del personal
		Personas o grupos de víctimas	No																										
		Otros grupos de personas	No																										
	F3: Formulación de políticas de exposición	Profesionales Externos y Miembros Instituciones, asociaciones y organizaciones Externas	No																										
		Equipo de Trabajo Museo	No																										
		Personas o grupos de víctimas	No																										
		Otros grupos de personas	No																										
F4: Procedimientos	Profesionales Externos y Miembros Instituciones, asociaciones y organizaciones Externas	No																											
	Equipo de Trabajo Museo	Sí	x													x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	Dirección y algunos miembros del personal	
	Personas o grupos de víctimas	No																											
	Otros grupos de personas	No																											
Planificación específica	F5: Relaciones interinstitucionales	Profesionales Externos y Miembros Instituciones, asociaciones y organizaciones Externas	Sí	x										x	x													Agencia Colombiana para la Reintegración (ACR), la Agencia de los Estados Unidos para el Desarrollo Internacional (USAID) y la Organización Internacional para las Migraciones (OIM).	
		Equipo de Trabajo Museo	Sí	x											x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	Dirección y miembros del equipo del museo	
		Personas o grupos de víctimas	No																										
		Otros grupos de personas	Sí	x											x														
	Audiencias	No																											
	F6: Organización del proceso de desarrollo de una exposición	Profesionales Externos y Miembros Instituciones, asociaciones y organizaciones Externas	Sí																										
Equipo de Trabajo Museo		Sí	x											x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	Dirección, curaduría, pedagogía	
Planificación específica	F7: Conceptualización (Necesidades, idea, conceptos)	Profesionales Externos y Miembros Instituciones, asociaciones y organizaciones Externas	Sí	x										x	x													Agencia Colombiana para la reintegración. Artista plástica.	
		Equipo de Trabajo Museo	Sí	x	x										x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	Dirección, curaduría.	
		Personas o grupos de víctimas	No																										Mujeres en proceso de reintegración. Idea del Conversatorio "Paz, Palabra de Mujer".
		Otros grupos de personas	Sí												x														
	Audiencias	No																											
	F8: Proyecto base de exposición (investigación, objetivos, guiñon museológico y museográfico)	Profesionales Externos y Miembros Instituciones, asociaciones y organizaciones Externas	Sí	x	x	x									x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	Artista plástica
		Equipo de Trabajo Museo	Sí	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	Dirección, curaduría, pedagogía, mediación (encuentros de mediación), proyectos
		Personas o grupos de víctimas	Sí	x			x							x	x	x									x	x			Mediadores y Mediadoras
Otros grupos de personas		Sí	x	x	x								x	x															
F9: Diseño (propuesta y final)	Profesionales Externos y Miembros Instituciones, asociaciones y organizaciones Externas	Sí	x											x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	Artista plástica	
	Equipo de Trabajo Museo	Sí	x											x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	Curaduría, Diseño (museografía)	
	Personas o grupos de víctimas	No																											
	Otros grupos de personas	No																											
F10: Evaluación formativa	Profesionales Externos y Miembros Instituciones, asociaciones y organizaciones Externas	Sí	x											x	x													Artista plástica	
	Equipo de Trabajo Museo	Sí	x																									Dirección, curaduría, pedagogía, diseño	
	Personas o grupos de víctimas	No																											
	Otros grupos de personas	No																											
Implementación/Producción (Barry Lord)	F11: Montaje e instalación	Profesionales Externos y Miembros Instituciones, asociaciones y organizaciones Externas	Sí	x										x	x	x								x	x	x	x	Artista plástica	
		Equipo de Trabajo Museo	Sí	x											x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	Curaduría	
		Personas o grupos de víctimas	No																										
		Otros grupos de personas	No																										
F12: Inauguración y durante la exposición	Profesionales Externos y Miembros Instituciones, asociaciones y organizaciones Externas	Sí	x											x														Artista, directores de las agencias e instituciones, mediadores externos.	
	Equipo de Trabajo Museo	Sí	x											x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	Dirección, pedagogía,	
	Personas o grupos de víctimas	Sí	x											x														Víctimas, mediadores	
	Otros grupos de personas	Sí	x											x	x														
Evaluación	F13: Evaluación	Profesionales Externos y Miembros Instituciones, asociaciones y organizaciones Externas	No																										
		Equipo de Trabajo Museo	Sí	x											x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	Pedagogía, curaduría, mediación.	
		Personas o grupos de víctimas	No																										
		Otros grupos de personas	No																										

Fuente: Elaboración propia, 2018.

Tabla 6 Matriz Aproximación al proceso participativo en el MCM, Exposición “Des – Apariciones”

PROCESO GENERAL		APROXIMACIÓN AL PROCESO PARTICIPATIVO EN EL MUSEO (DES-APARICIONES)											Observaciones																	
Fases del proceso de exposición (Barry Lord y Gail Dexter, 2010).	Actores	Presencia y actividad de los distintos grupos en el proceso	Actividades, técnicas e instrumentos						Tipo de actividad																					
			Dirigidos (por el MCM)			Sin dirigir (por el MCM)			Sin control en el proceso		Con algún tipo de control en el proceso																			
			Reunión-encontro	Asamblea	Entrevista	Cuestionario	Grupo focal	Taller	Libro de visitas	Buzón de sugerencias	Carta o tablero de comentarios	Visita guiada	Reporte	Opinión	Cesión de objetos	Propuesta	Systematización	Organización	Asesoría	Descripción	Informe-comunicación	Redacción	Selección de contenidos	Decisión (control total del proceso)	Coordinación	Diseño	Validación - aprobación	Análisis	Conceptualización	
Planificación general	F1: Elaboración de Plan Estratégico	Profesionales Externos y Miembros Instituciones, asociaciones y organizaciones Externas	No																									x		
		Equipo de Trabajo Museo	Sí	x																			x	x	x	x	x	x		Dirección y algunos miembros del personal
		Personas o grupos de víctimas	No																											
		Otros grupos de personas	No																											
		Audiencias	No																											
	F2: Elaboración del Plan Director	Profesionales Externos y Miembros Instituciones, asociaciones y organizaciones Externas	No																											
		Equipo de Trabajo Museo	Sí	x																			x	x	x	x	x	x		Dirección y algunos miembros del personal
		Personas o grupos de víctimas	No																											
		Otros grupos de personas	No																											
		Audiencias	No																											
	F3: Formulación de políticas de exposición	Profesionales Externos y Miembros Instituciones, asociaciones y organizaciones Externas	No																											
		Equipo de Trabajo Museo	No																											
		Personas o grupos de víctimas	No																											
		Otros grupos de personas	No																											
		Audiencias	No																											
	F4: Procedimientos	Profesionales Externos y Miembros Instituciones, asociaciones y organizaciones Externas	No																											
		Equipo de Trabajo Museo	Sí	x																										Dirección y algunos miembros del personal
		Personas o grupos de víctimas	No																											
		Otros grupos de personas	No																											
		Audiencias	No																											
	F5: Relaciones interinstitucionales	Profesionales Externos y Miembros Instituciones, asociaciones y organizaciones Externas	Sí	x																									x	Fundación Universitaria de Bellas Artes. Unidad Municipal de Atención y Reparación de víctimas.
Equipo de Trabajo Museo		Sí	x																									x	Dirección y miembros del equipo del museo	
Personas o grupos de víctimas		Sí	x																									x	Víctimas de la Mesa Departamental de Víctimas de la Desaparición Forzada.	
Otros grupos de personas		No																												
Audiencias		No																												
F6: Organización del proceso de desarrollo de una exposición	Profesionales Externos y Miembros Instituciones, asociaciones y organizaciones Externas	No																												
	Equipo de Trabajo Museo	Sí	x																										Dirección, curaduría, pedagogía	
	Personas o grupos de víctimas	No																												
	Otros grupos de personas	No																												
	Audiencias	No																												
Planificación específica	F7: Conceptualización (Necesidades, idea, conceptos)	Profesionales Externos y Miembros Instituciones, asociaciones y organizaciones Externas	Sí	x																								x	Fotodocumentalista.	
		Equipo de Trabajo Museo	Sí	x	x																								x	Dirección, curaduría.
		Personas o grupos de víctimas	No																											
		Otros grupos de personas	No																											
		Audiencias	No																											
	F8: Proyecto base de exposición (investigación, objetivos, guión museológico y museográfico)	Profesionales Externos y Miembros Instituciones, asociaciones y organizaciones Externas	Sí	x	x	x																							x	Fotodocumentalista, artista y licenciada en ciencias sociales.
		Equipo de Trabajo Museo	Sí	x	x	x	x	x	x	x	x																		x	Dirección, curaduría, pedagogía, mediación (encuentros de mediación), proyectos
		Personas o grupos de víctimas	Sí	x		x																							x	Mujeres víctimas de la desaparición forzada y mediadores y mediadoras
		Otros grupos de personas	No																											
		Audiencias	No																											
	F9: Diseño (propuesta y final)	Profesionales Externos y Miembros Instituciones, asociaciones y organizaciones Externas	Sí	x																									x	Fotodocumentalista.
		Equipo de Trabajo Museo	Sí	x																									x	Curaduría, Diseño (museografía)
		Personas o grupos de víctimas	No																											
		Otros grupos de personas	No																											
		Audiencias	No																											
	F10: Evaluación formativa	Profesionales Externos y Miembros Instituciones, asociaciones y organizaciones Externas	Sí	x																									x	Fotodocumentalista.
		Equipo de Trabajo Museo	Sí	x																									x	Dirección, curaduría, pedagogía, diseño
		Personas o grupos de víctimas	No																											
		Otros grupos de personas	No																											
		Audiencias	No																											
Implementación/Producción (Barry Lord)	F11: Montaje e instalación	Profesionales Externos y Miembros Instituciones, asociaciones y organizaciones Externas	Sí	x																								x	Fotodocumentalista.	
		Equipo de Trabajo Museo	Sí	x																								x	Curaduría	
		Personas o grupos de víctimas	No																											
		Otros grupos de personas	No																											
		Audiencias	No																											
F12: Inauguración y durante la exposición	Profesionales Externos y Miembros Instituciones, asociaciones y organizaciones Externas	Sí	x																									x	Fotodocumentalista, directores de las agencias e instituciones, mediadores externos.	
	Equipo de Trabajo Museo	Sí	x																									x	Dirección, pedagogía, curaduría	
	Personas o grupos de víctimas	Sí	x																									x	Víctimas, mediadores	
	Otros grupos de personas	No																												
	Audiencias	Sí		x	x	x	x	x	x	x																				
Evaluación	F13: Evaluación	Profesionales Externos y Miembros Instituciones, asociaciones y organizaciones Externas	No																											
		Equipo de Trabajo Museo	Sí	x																									Pedagogía, curaduría, mediación.	
		Personas o grupos de víctimas	No																											
		Otros grupos de personas	No																											
		Audiencias	No																											

Fuente: Elaboración propia, 2018.

Tabla 8 Matriz Aproximación al proceso participativo en el MCM, Exposición "Por ti, por mí, por todo. Niñez entre el conflicto y la esperanza"

APROXIMACIÓN AL PROCESO PARTICIPATIVO EN EL MUSEO "POR TI, POR MI, POR TODOS"																													
PROCESO GENERAL	Fases del proceso de exposición (Barry Lord y Gail Dexter, 2010).	Actores	Presencia y actividad de los distintos grupos en el proceso	Actividades, técnicas e instrumentos					Tipo de actividad					Observaciones															
				Dirigidos (por el MCM)		No dirigidos (por el MCM)			Sin control en el proceso		Con algún tipo de control en el proceso																		
				Reunión-encuentro	Asamblea	Entrevista	Cuestionario	Grupo focal	Taller	Libro de visitas	Buzón de sugerencias	Carta o tablero de comentarios	Visita guiada		Relato	Opinión	Cesión de objetos	Propuesta	Sistematización	Organización	Asesoría	Descripción	Informe-comunicación	Redacción	Selección de contenidos	Decisión (control total del proceso)	Coordinación	Diseño	Validación-aprobación
Planificación general	F1: Elaboración de Plan Estratégico	Profesionales Externos y Miembros Instituciones, asociaciones y organizaciones Externas	Sí																										
		Equipo de Trabajo Museo	Sí	x										x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	Dirección y algunos miembros del personal
		Personas y grupos de víctimas	No																										
		Otros grupos de personas	No																										
		Audiencias	No																										
	F2: Elaboración del Plan Director	Profesionales Externos y Miembros Instituciones, asociaciones y organizaciones Externas	No																										
		Equipo de Trabajo Museo	Sí	x										x	x	x													Dirección y algunos miembros del personal
		Personas y grupos de víctimas	No																										
		Otros grupos de personas	No																										
		Audiencias	No																										
	F3: Formulación de políticas de exposición	Profesionales Externos y Miembros Instituciones, asociaciones y organizaciones Externas	No																										
		Equipo de Trabajo Museo	No																										
		Personas y grupos de víctimas	No																										
		Otros grupos de personas	No																										
		Audiencias	No																										
	F4: Procedimientos	Profesionales Externos y Miembros Instituciones, asociaciones y organizaciones Externas	No																										
		Equipo de Trabajo Museo	Sí	x														x		x	x	x	x	x	x	x	x	x	Dirección y algunos miembros del personal
		Personas y grupos de víctimas	No																										
		Otros grupos de personas	No																										
		Audiencias	No																										
	F5: Relaciones interinstitucionales	Profesionales Externos y Miembros Instituciones, asociaciones y organizaciones Externas	Sí	x										x	x									x	x			Museo de Antioquia, Casa Ana Frank, Asocheca, Reino de los Países Bajos y Universidad EAFIT.	
Equipo de Trabajo Museo		Sí	x										x	x	x								x	x	x	x	Dirección y miembros del equipo del museo		
Personas y grupos de víctimas		No																											
Otros grupos de personas		No																											
Audiencias		No																											
F6: Organización del proceso de desarrollo de una exposición	Profesionales Externos y Miembros Instituciones, asociaciones y organizaciones Externas	Sí																											
	Equipo de Trabajo Museo	Sí	x										x	x	x								x	x	x	x	Dirección, curaduría, pedagogía		
	Personas y grupos de víctimas	No																											
	Otros grupos de personas	No																											
	Audiencias	No																											
F7: Conceptualización (Necesidades, idea, conceptos)	Profesionales Externos y Miembros Instituciones, asociaciones y organizaciones Externas	Sí	x										x	x													Experta temática (Doctora en niñez y conflicto) y asesora temática.		
	Equipo de Trabajo Museo	Sí	x	x									x	x	x								x	x	x	x	Dirección, curaduría, pedagogía, investigaciones y contenidos.		
	Personas y grupos de víctimas	No																											
	Otros grupos de personas	Sí																											
	Audiencias	No																											
F8: Proyecto base de exposición (investigación, objetivos, guión museológico y museográfico)	Profesionales Externos y Miembros Instituciones, asociaciones y organizaciones Externas	Sí	x	x									x	x	x								x	x			Experta temática (Doctora en niñez y conflicto), asesora temática y Universidad EAFIT.		
	Equipo de Trabajo Museo	Sí	x	x	x								x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	Dirección, curaduría, pedagogía, mediación (encuentros de mediación), proyectos de mediación y mediadoras		
	Personas y grupos de víctimas	No	x									x	x	x											x	x			
	Otros grupos de personas	Sí																											
	Audiencias	No																											
F9: Diseño (propuesta y final)	Profesionales Externos y Miembros Instituciones, asociaciones y organizaciones Externas	Sí																											
	Equipo de Trabajo Museo	Sí	x														x	x		x	x	x	x	x	x	x	Curaduría, Diseño (museografía)		
	Personas y grupos de víctimas	No																											
	Otros grupos de personas	No																											
	Audiencias	No																											
F10: Evaluación formativa	Profesionales Externos y Miembros Instituciones, asociaciones y organizaciones Externas	Sí																											
	Equipo de Trabajo Museo	Sí	x																x	x	x	x	x	x	x	x	Dirección, curaduría, pedagogía, diseño, proyectos, investigación y contenidos.		
	Personas y grupos de víctimas	No																											
	Otros grupos de personas	No																											
	Audiencias	No																											
Implementación/Producción (Barry Lord)	F11: Montaje e instalación	Profesionales Externos y Miembros Instituciones, asociaciones y organizaciones Externas	Sí																										
		Equipo de Trabajo Museo	Sí	x										x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	Curaduría, diseño.		
		Personas y grupos de víctimas	No																										
		Otros grupos de personas	No																										
		Audiencias	No																										
F12: Inauguración y durante la exposición	Profesionales Externos y Miembros Instituciones, asociaciones y organizaciones Externas	Sí	x											x												Casa Ana Frank, Asocheca, Reino de los Países Bajos, músicos habitantes de la comuna 13.			
	Equipo de Trabajo Museo	Sí	x										x	x	x								x	x	x	Dirección, curaduría, investigaciones.			
	Personas y grupos de víctimas	Sí											x													Víctima mediadora.			
	Otros grupos de personas	Sí										x														Mediadoras para la itinerancia			
	Audiencias	Sí										x	x	x						x	x					Audiencias y niños mediadores en la exposición itinerante.			
Evaluación	F13: Evaluación	Profesionales Externos y Miembros Instituciones, asociaciones y organizaciones Externas	No																										
		Equipo de Trabajo Museo	Sí	x											x	x	x										Pedagogía, curaduría, mediación.		
		Personas y grupos de víctimas	No																										
		Otros grupos de personas	No																										
		Audiencias	No																										

Fuente: Elaboración propia, 2018.

4.4 Gráficos comparativos con base en datos cuantitativos de cada uno de los cuatro procesos expositivos: esta información se obtuvo convirtiendo los datos cualitativos (expuestos anteriormente) de cada uno de los cuatro procesos expositivos, en datos cuantitativos. Para esto se usaron gráficas de barras y circulares en las que se clasifica y visualiza claramente la información para poder compararla.

4.4.1 *Presencia y actividad de los grupos de actores en cada una de las Fases del proceso expositivo.*

El gráfico muestra, en términos de porcentajes, cuántos grupos de actores estuvieron presentes y ejecutaron algún tipo de actividad en cada una de las fases o momentos del proceso expositivo: si hubo presencia de uno de los cinco grupos de actores esta representará el 20%, si hubo presencia de los cinco grupos, el 100%. Entonces, el resultado que arroja este gráfico es cuán “abierto” fue cada fase de la exposición para otros grupos de actores distintos al “Equipo del Museo”, pero sin contemplar detalles sobre el grupo participante o el tipo de actividad con la cual hizo presencia en el proceso. El gráfico muestra concretamente en qué fases SÍ estuvo presente el grupo de actores y en cuáles NO; adicionalmente, los datos aportan información sobre las fases en las cuales trabajó el Equipo del museo solo y/o en cuáles abrió espacios a los demás.

Resultados arrojados: más de la mitad de la totalidad de las fases estuvo abierta a la presencia y actividad de otros grupos de actores distintos al “Equipo del museo”. Esto significa que en el 61.53% del proceso completo —que equivale a 13 fases— estuvieron presentes al menos dos de los grupos de actores (incluyendo el Equipo del museo)¹ y demuestra por una parte, que en una gran parte del proceso se tuvo en cuenta la presencia de otras voces (grupos de actores), y por la otra, que el desarrollo de las exposiciones, en las diferentes fases, no estuvo únicamente en manos del equipo de trabajo del museo.

¹ El 8% restante de todo el proceso expositivo —en la fase 3— no estuvo a cargo de ningún grupo porque el MCM no cuenta con una política de exposiciones así que esta variable es nula.

En detalle, en los cuatro **gráficos N° 9 (a,b,c,d)** se observa que las fases donde más grupos de actores estuvieron presentes, es decir donde el ‘sí’ superó el 60%, son dos: “Relaciones interinstitucionales” y “Proyecto base de exposición” —fases 8 y 5—, lo cual significa que en general, solo en dos fases hubo actividad de tres o más de los 5 grupos de actores. Las fases donde hubo al menos dos de los grupos, es decir, en aquellas en las que el ‘sí’ fue de al menos un 40%, corresponden a fases de la planificación; por el contrario, donde solo estuvo presente el Equipo del museo se refieren sobre todo, a las de los “lineamientos generales” y la “evaluación”. Para finalizar, claramente se puede observar que la fase en la que mayor presencia y actividad hubo por parte de todos los actores, con un resultado entre un 80% y un 100%, fue la 12: “Inauguración y durante la exposición”.

Gráficos 1 (a,b,c,d) Presencia y actividad de los distintos grupos en cada una de las Fases

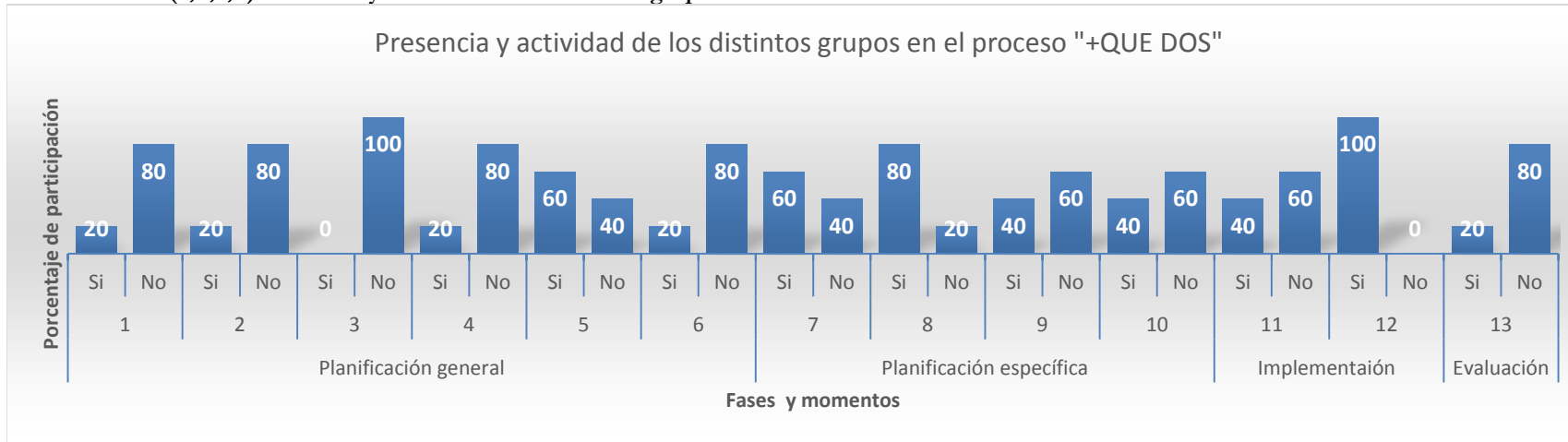


Gráfico N° 9a. Fuente: Elaboración propia.

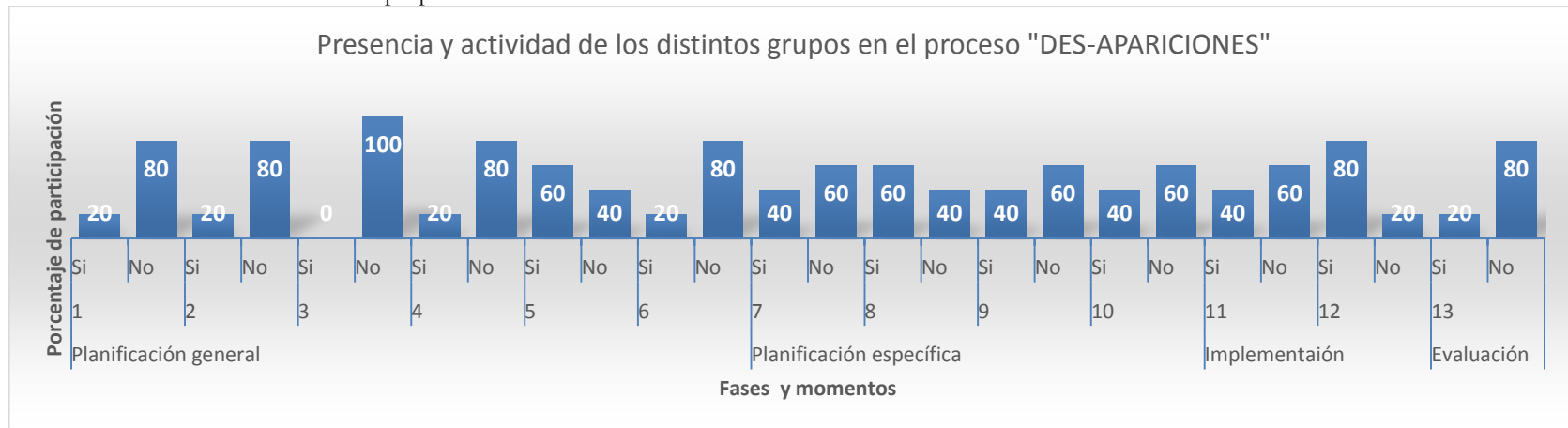


Gráfico N° 9b. Fuente: Elaboración propia.

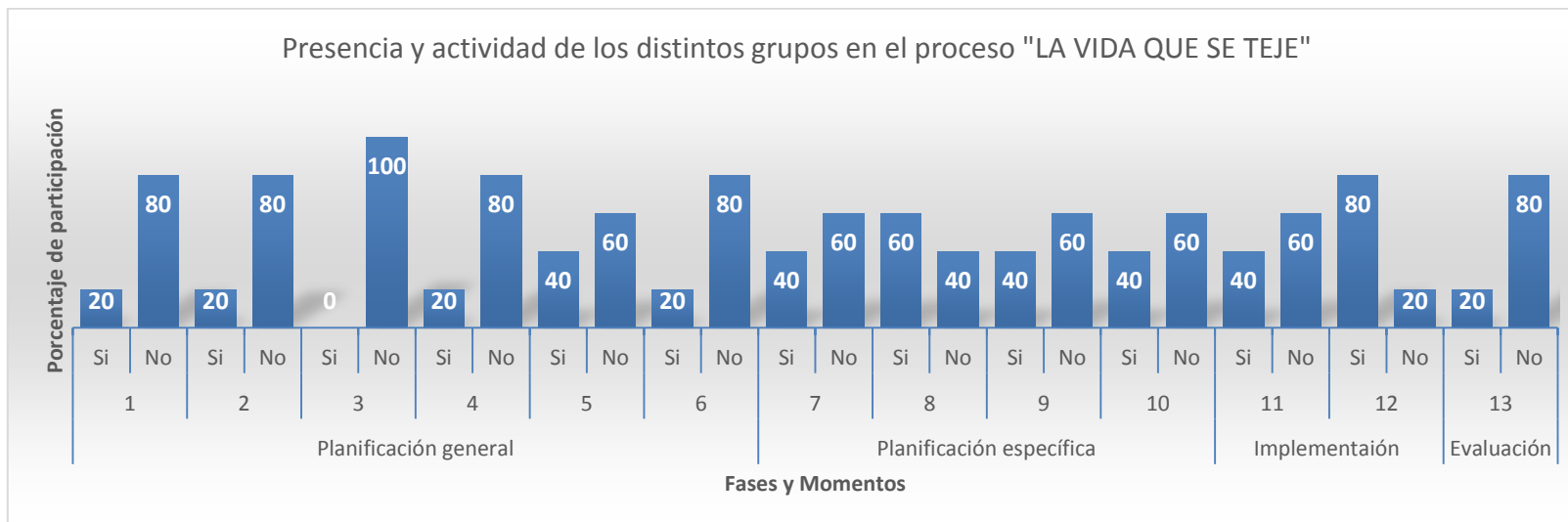


Gráfico N° 9c. Fuente: Elaboración propia.

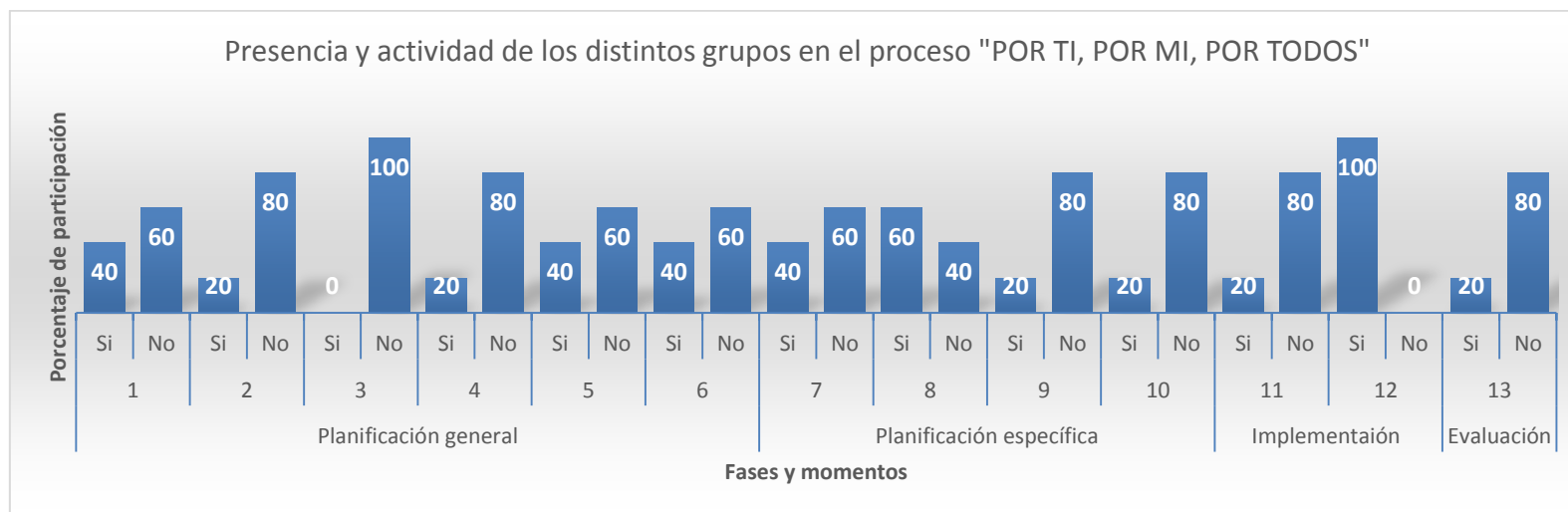


Gráfico 9 d Fuente: Elaboración propia, 2018.

4.4.2 Actividades, técnicas e instrumentos usados en todo el proceso (13 fases).

Los **gráficos N° 10 (a,b,c,d)** muestran en general, cuáles fueron las actividades, técnicas e instrumentos más usados en todo el proceso y en qué cantidad de fases fue utilizado cada uno de ellos (sin detallar el número de la fase).

Resultados arrojados: en los cuatro procesos expositivos, el “taller” fue la “ actividad, técnica o instrumento” en el cual estuvieron involucrados una mayor cantidad de grupos de actores —entre 4 y 5 grupos—, seguido por las “reuniones” y las “visitas guiadas”—entre 3 y 4 grupos—. Sin embargo, de estas tres actividades, técnicas e instrumentos mencionados, solo la “reunión” se usó en más de dos fases, el resto fue utilizada por otros grupos (con excepción del “Equipo del museo”), en solo una fase.

De las diez actividades, técnicas e instrumentos registrados en la matriz, cinco fueron usados solo por las “Audiencias” y por el “Equipo del museo”. Los “cuestionarios” solo por el Equipo del museo, mientras que las “Asambleas” y los “Grupos focales” no fueron tomados en cuenta para el proceso.

Los Profesionales y miembros externos usaron o estuvieron presentes solo en “reunión”, “entrevista” y “taller”; el Equipo del museo estuvo o los usó todos ; las “Personas y grupos de víctimas”, en general, estuvieron en “reunión”, “taller” y “visita guiada”; “Otros grupos de personas (excombatientes)” en “reunión”, “entrevista”, “taller” y “visita guiada”; las “Audiencias” en “Taller”, “libro de visitas”, “ buzón de sugerencias”, “carta o tablero de comentarios” y “visita guiada” .

Gráfico 2 (a,b,c,d) Actividades, técnicas e instrumentos usados en todo el proceso (13 fases).

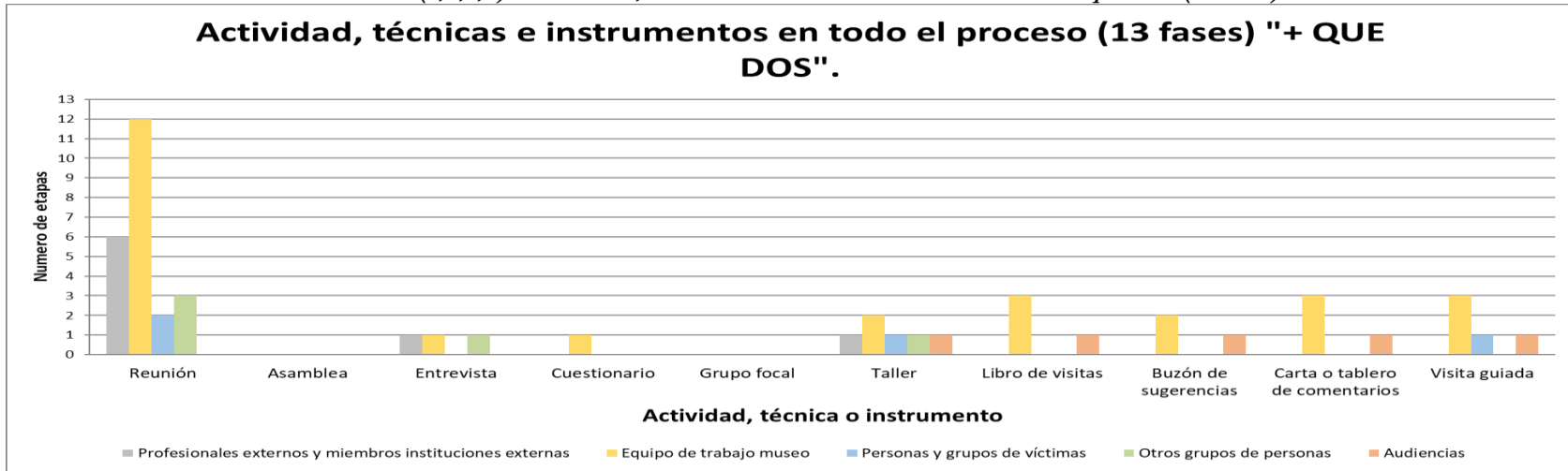


Gráfico 10 a. Fuente: Elaboración propia, 2018.

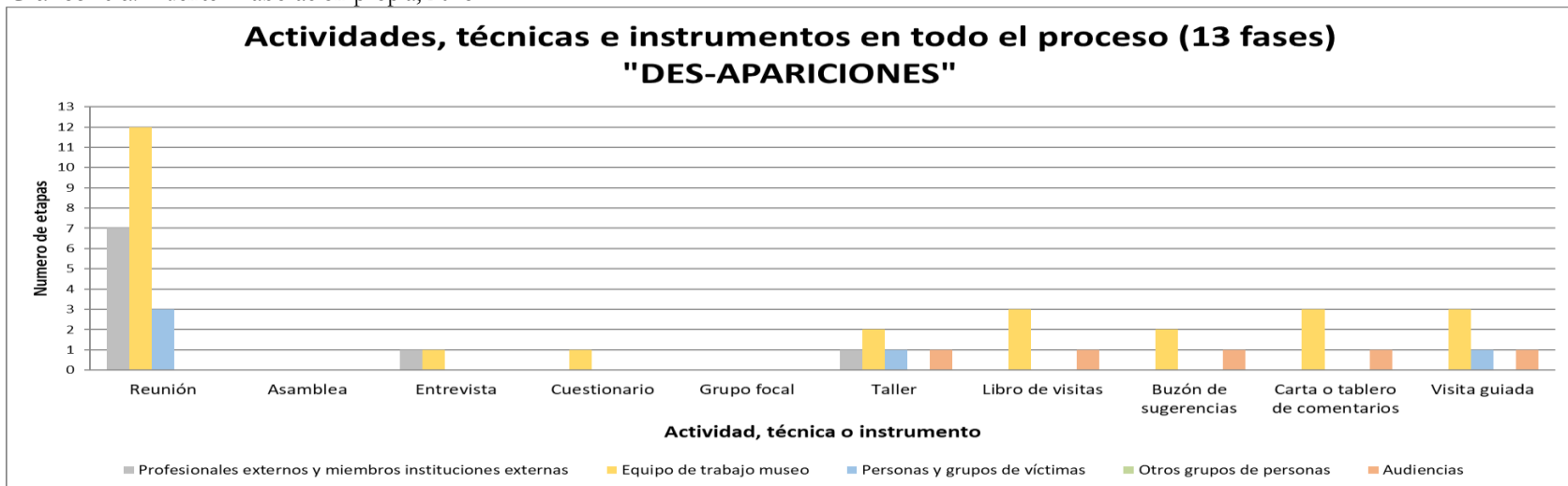


Gráfico 10 b. Fuente: Elaboración propia, 2018.



Gráfico 10 c. Fuente: Elaboración propia, 2018.

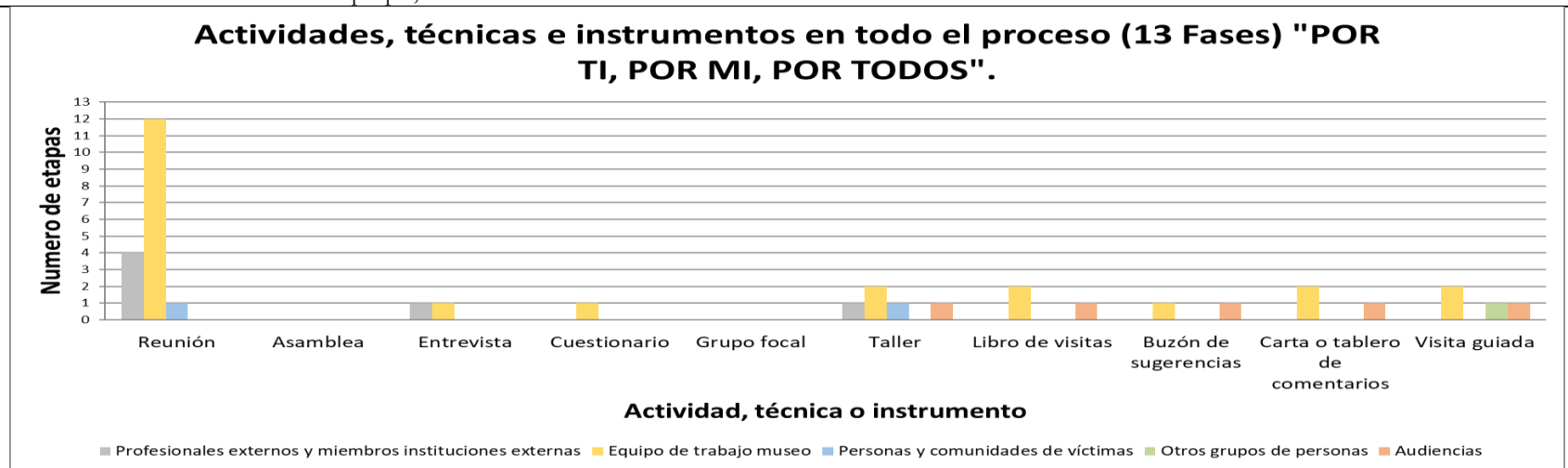


Gráfico 10 d Fuente: Elaboración propia, 2018.

4.4.3 *Actividades, técnicas e instrumentos dirigidos y no dirigidos por el museo.*

Los **gráficos N° 11 (a,b,c,d)** muestran la cantidad de *actividades, técnicas e instrumentos dirigidos* (por el Equipo del Museo), a través de los cuales los grupos de actores hicieron parte del proceso completo. Por su parte, **los gráficos N° 12 (a,b,c,d)** presentan la cantidad de *actividades, técnicas e instrumentos no dirigidos* (orientación en el diseño por parte del Equipo del museo, pero sin dirección concreta), por medio de los cuales los grupos de actores formaron parte del proceso completo. Se describen y muestran estos grupos de gráficos al mismo tiempo, porque deben interpretarse en conjunto para que, al hacer una comparación pueda conocerse si tales actividades, técnicas e instrumentos que el Equipo del museo ‘dirigió’ fueron más usados que los que no dirigió (solo ‘orientó’) o viceversa.

Resultados arrojados: Los gráficos reflejan que las “actividades, técnicas e instrumentos dirigidos” por el “Equipo del museo” fueron más implementados en el proceso completo que aquellos que no tuvieron dirección (no dirigidos). Es decir que, las actividades, técnicas e instrumentos, en su mayoría, no fueron usados de manera libre por los demás grupos de actores, sino que por el contrario, el “Equipo del museo” estuvo casi siempre presente dirigiéndolos.

El gráfico 11 (a,b,c,d) justifica esta lectura porque en una mayor cantidad de fases del proceso completo, los grupos de actores estuvieron involucrados a través de “actividades, técnicas e instrumentos dirigidos” —entre 4 y 7 de las 13 fases—. Por el contrario, en una menor cantidad de fases —1 de 13— los grupos estuvieron involucrados “con actividades, técnicas e instrumentos **no dirigidos**” —mostrados en el gráfico 12 (a.b.c.d)—, lo que revela que en solo una de las fases los grupos pudieron hacer uso del instrumento o de la técnica sin la presencia del Equipo del museo; esto es que fueron no dirigidos desde el diseño del instrumento. Es necesario aclarar igualmente, que en ninguna de las actividades, técnicas e instrumentos “no dirigidos” estuvo presente el grupo de “Profesionales y miembros de la institución”, como es el caso de, al menos, tres de los otros grupos. Sobre la cantidad de fases en las que intervinieron esas actividades, técnicas e instrumentos dirigidos o no, resta señalar que en el caso de los primeros se usaron un máximo de tres de ellos en cada fase, mientras que los “no dirigidos” superaron las tres unidades. Esto significa que de la totalidad de los “dirigidos” se usaron unos pocos, mientras que de la totalidad de los “no dirigidos” su uso fue superior. En conclusión: El uso de los “no dirigidos” superó el de los “dirigidos”.

Gráfico 3 (a,b,c,d) Actividades, técnicas e instrumentos dirigidos

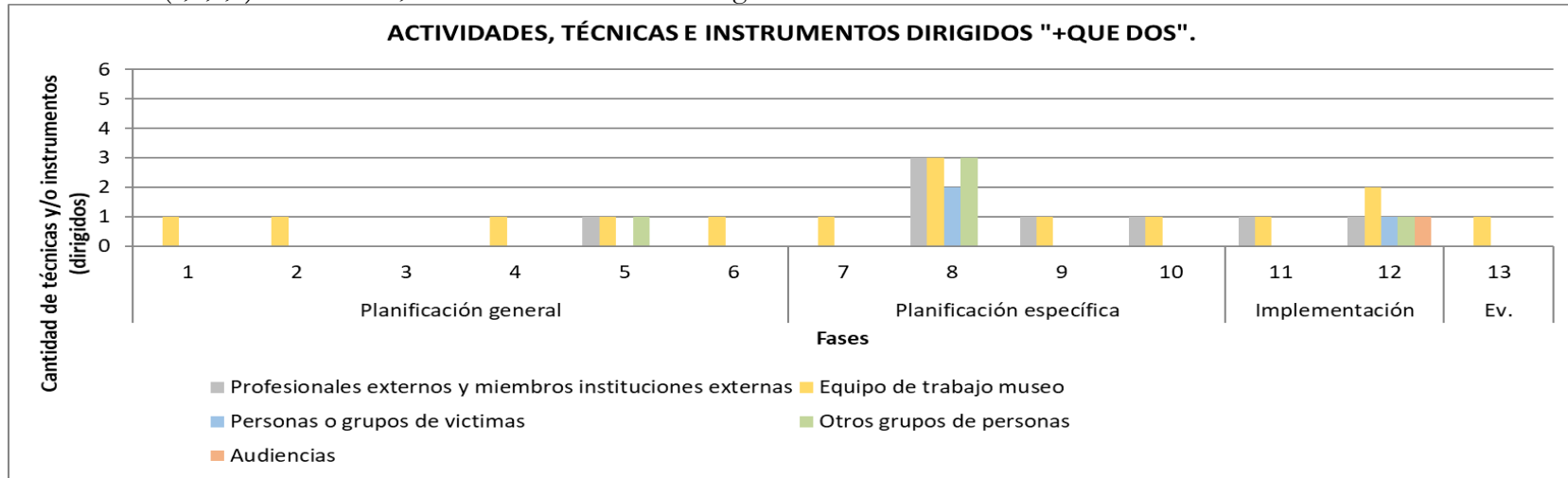


Gráfico 11 a. Fuente: Elaboración propia, 2018.

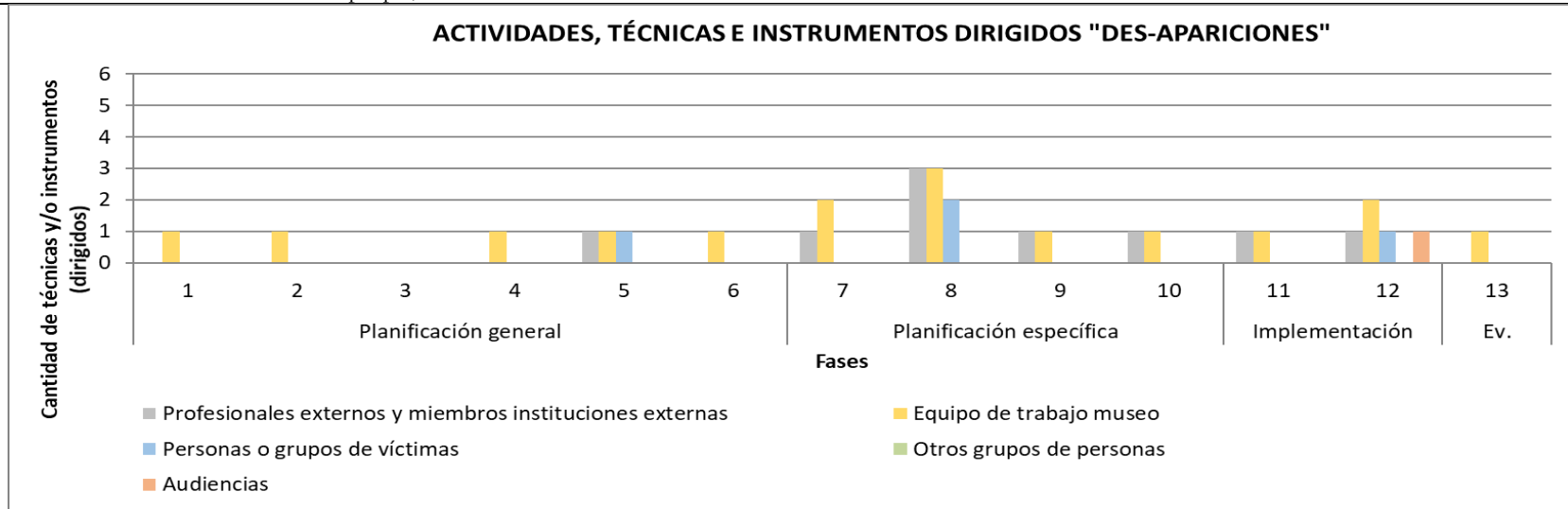


Gráfico 11 b. Fuente: Elaboración propia, 2018.

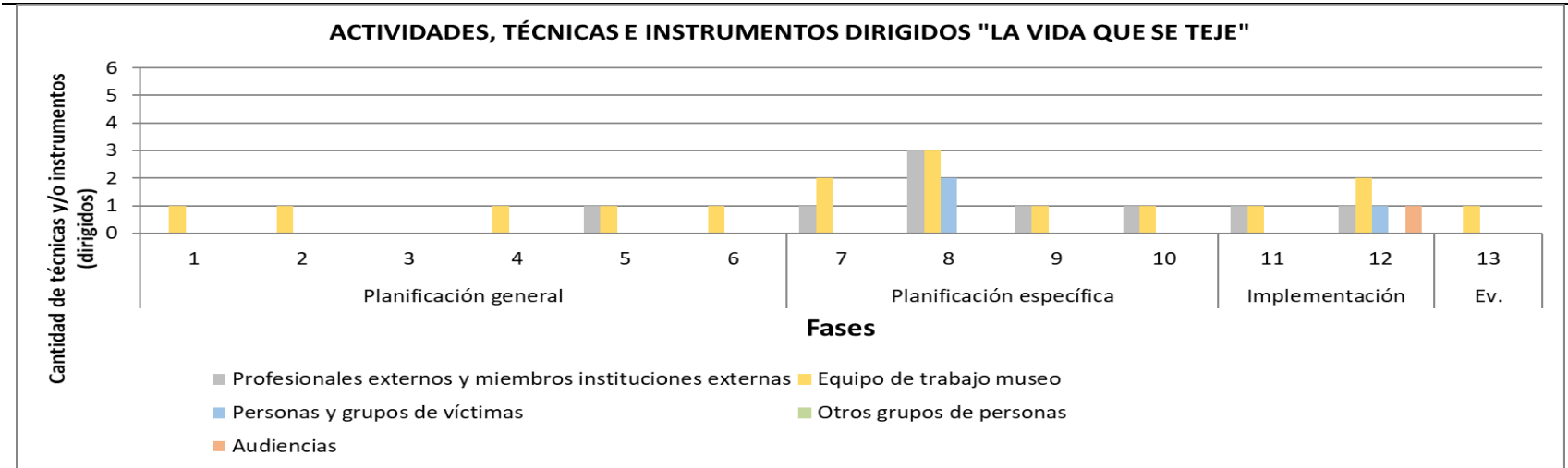


Gráfico 11 c. Fuente: Elaboración propia, 2018.

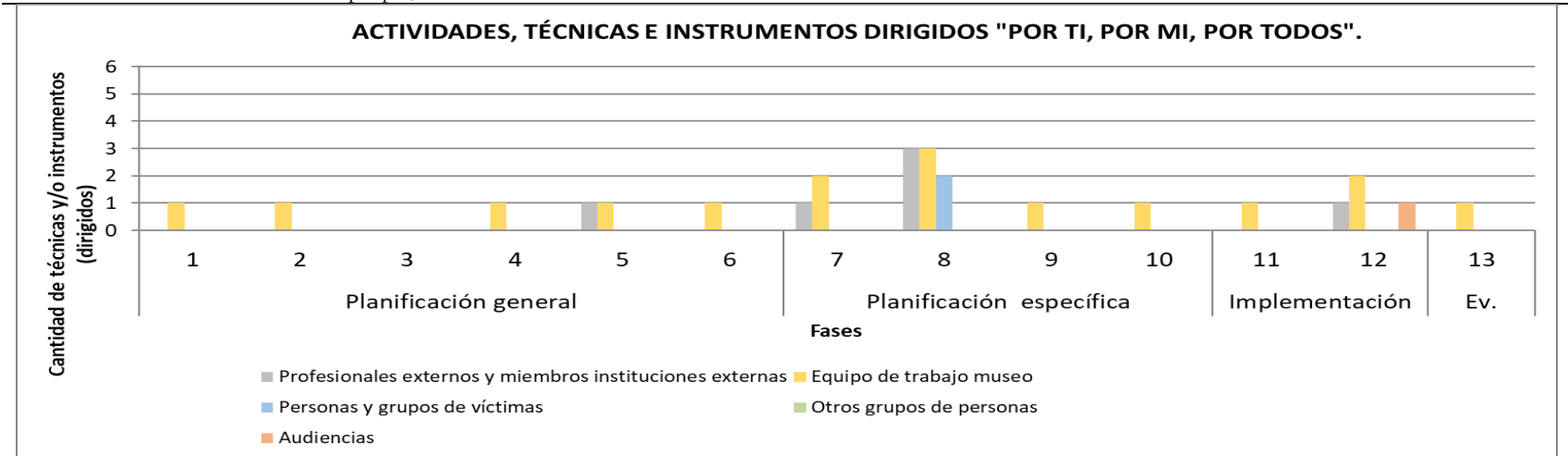


Gráfico 11 d. Fuente: Elaboración propia, 2018.

Gráfico 4 (a,b,c,d) Actividades, técnicas e instrumentos no dirigidos

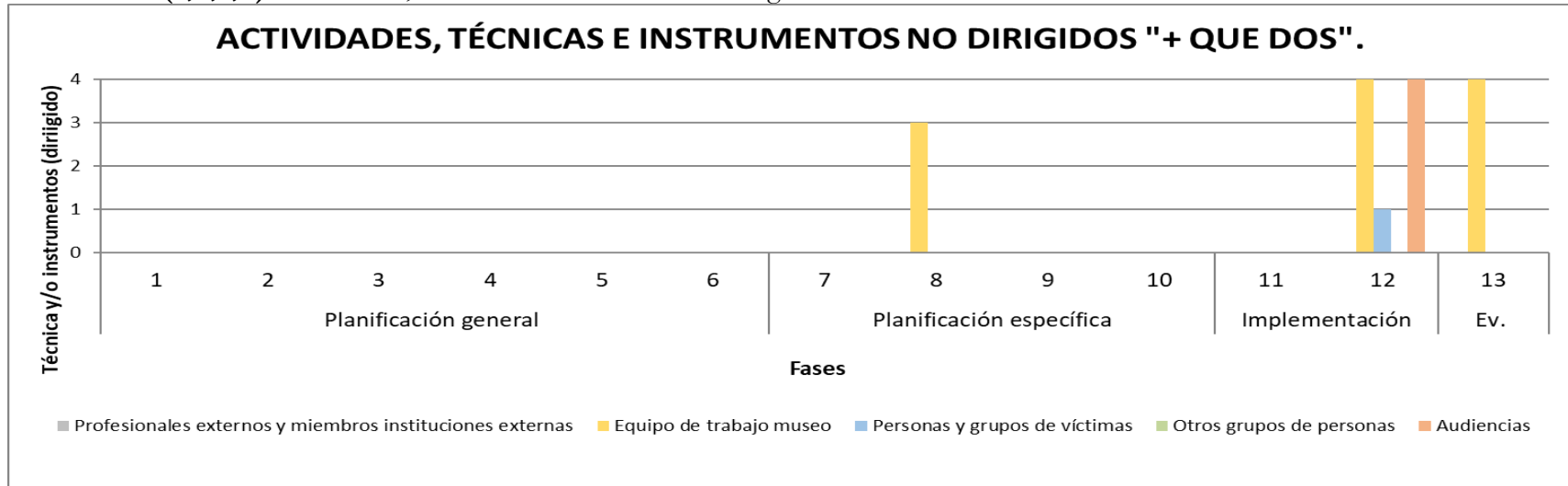


Gráfico 12 a. Fuente: Elaboración propia, 2018.

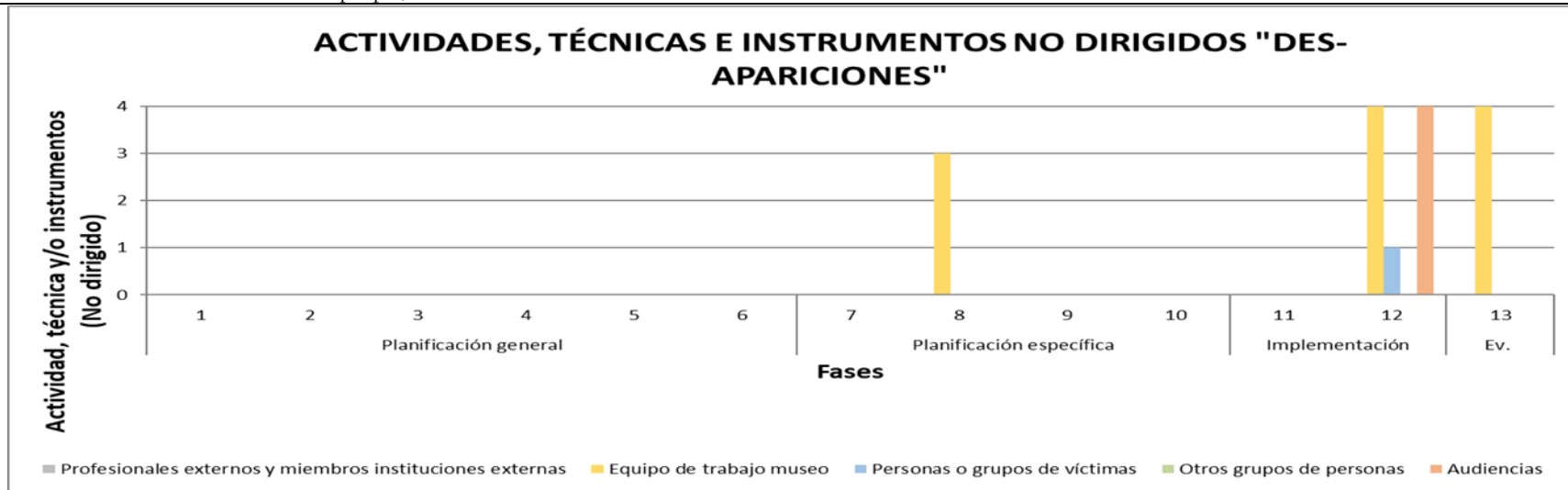


Gráfico 12 b. Fuente: Elaboración propia, 2018.

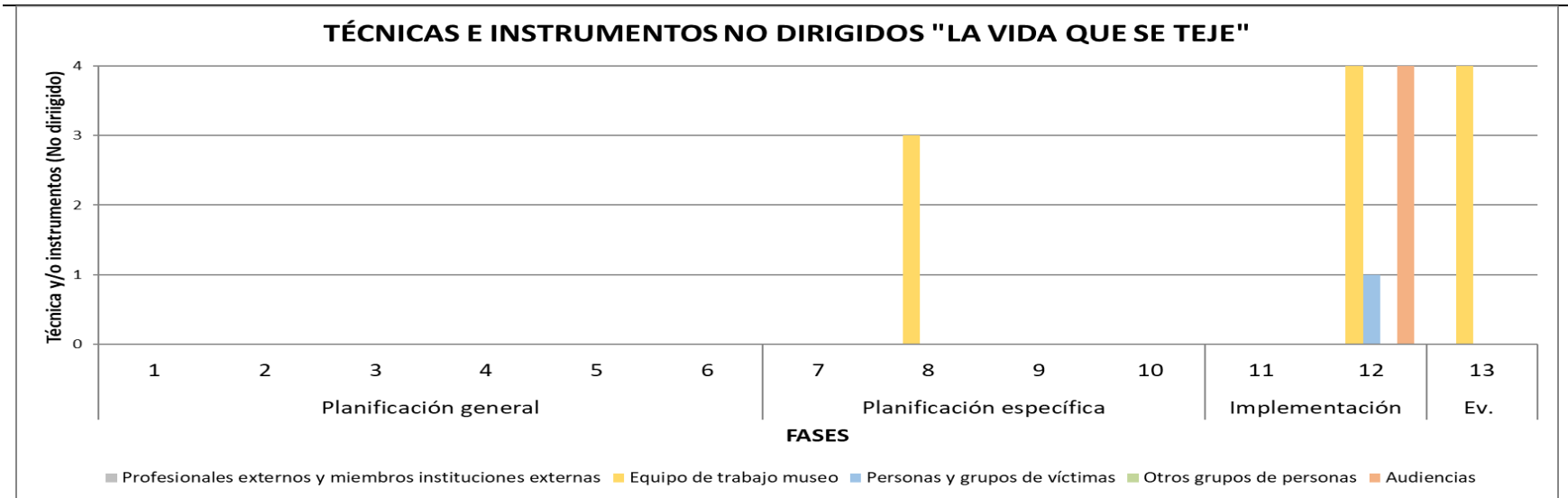


Gráfico 12 c. Fuente: Elaboración propia, 2018.

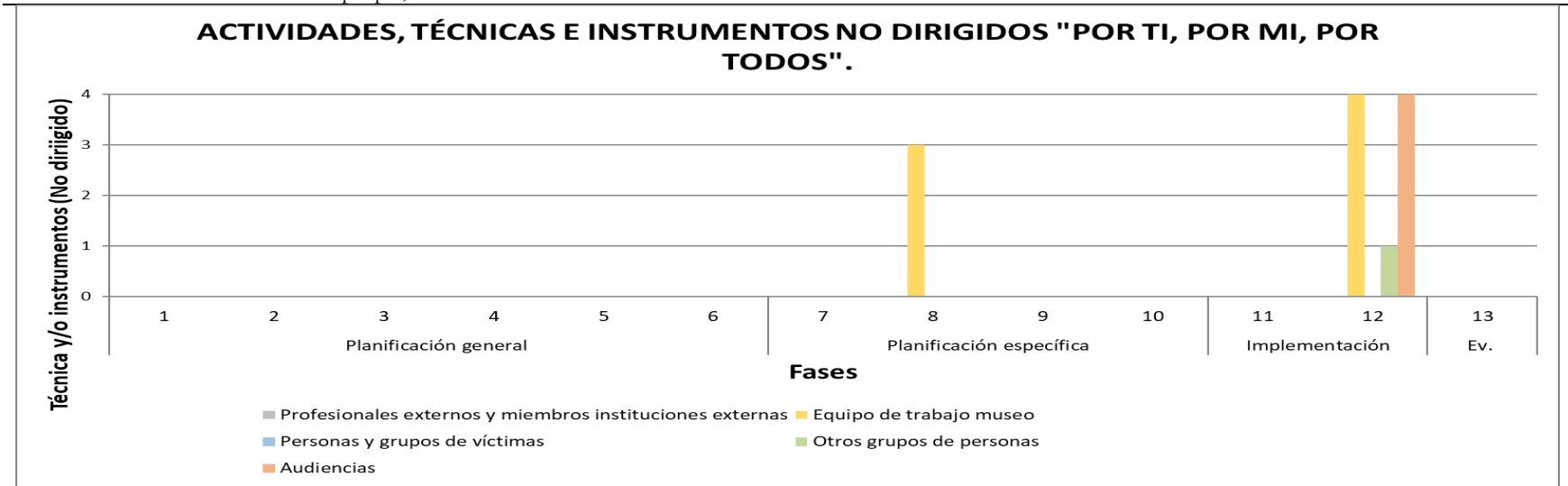


Gráfico 12 d. Fuente: Elaboración propia, 2018.

4.4.4 Tipo de actividad en todo el proceso (13 fases)

El **gráfico N° 13** muestra, a través de qué tipo de actividad se involucró cada uno de los grupos de actores en el proceso completo.

Resultados arrojados: en los cuatro procesos expositivos la “opinión” fue el tipo de actividad por medio del cual, una mayor cantidad de grupos de actores —entre 4 y 5 grupos— se involucró en el proceso, seguido por el “relato”—entre 3 y 4 grupos— y la “propuesta”—entre 3 y 4 grupos—. De estos tres tipos de actividades, la “opinión” y la “propuesta” fueron las más utilizadas en todo el proceso por el grupo “Equipo del museo” —entre 6 y 8 fases—, seguido por el de “Profesionales y miembros de instituciones externas”—entre 3 y 6 fases—; estos dos tipos de actividad fueron menos aplicados por el resto de grupos —entre 1 y 3 fases—. En términos de cantidad, a las anteriores les siguen la “descripción”, la “redacción”, el “análisis” y la “conceptualización”, ya que tres de los cinco grupos participaron a través de ellas; sin embargo, solo el “Equipo del museo” y los “Profesionales y miembros de instituciones externas” las utilizaron en más de tres fases; el resto de los grupos solo lo hicieron en una de las trece fases, lo cual indica que fueron actividades representadas eminentemente, por los dos primeros grupos señalados.

La “cesión de objetos” estuvo reservada únicamente, para las “Personas y grupos de víctimas”, “Otros grupos de personas (excombatientes)” y las “Audiencias”, y en los tres casos exclusivamente, para una fase del total de 13. Con respecto a la “decisión” —que es la actividad a través de la cual se ejerce control total del proceso—, este instrumento estuvo reservado para el “Equipo del Museo” y los “Profesionales y miembros de instituciones externas” en dos de los cuatro procesos expositivos, mientras que en los otros dos (un grupo por cada proceso), se involucraron a las “Personas y grupos de víctimas” y “Otros grupos de personas (excombatientes)”. Por otra parte, la mayor representación de un grupo de actores en los cuatro procesos expositivos fue la del “Equipo de trabajo del museo”, el cual participó con 16 de los 17 tipos de actividades (la mayoría) y en la mayor parte de las fases, ya que lo hizo entre 6 y 12 de ellas, del total de 13. En representatividad, a este grupo le sigue el de “Profesionales y miembros de instituciones externas” con entre 11 y 16 tipos de actividad y entre 1 y 6 fases como máximo de las 13 en total. A estos dos grupos les sigue la representación del grupo “Personas y grupos de víctimas” y “Otros grupos de personas (excombatientes)”, mientras que las “Audiencias” fue el menos representativo, porque solo

participó con alrededor de 3 técnicas e instrumentos y con 3 actividades, y en tan solo una de las fases con cada actividad.

Gráfico 5 (a,b,c,d) Tipo de actividad en todo el proceso (13 Fases)

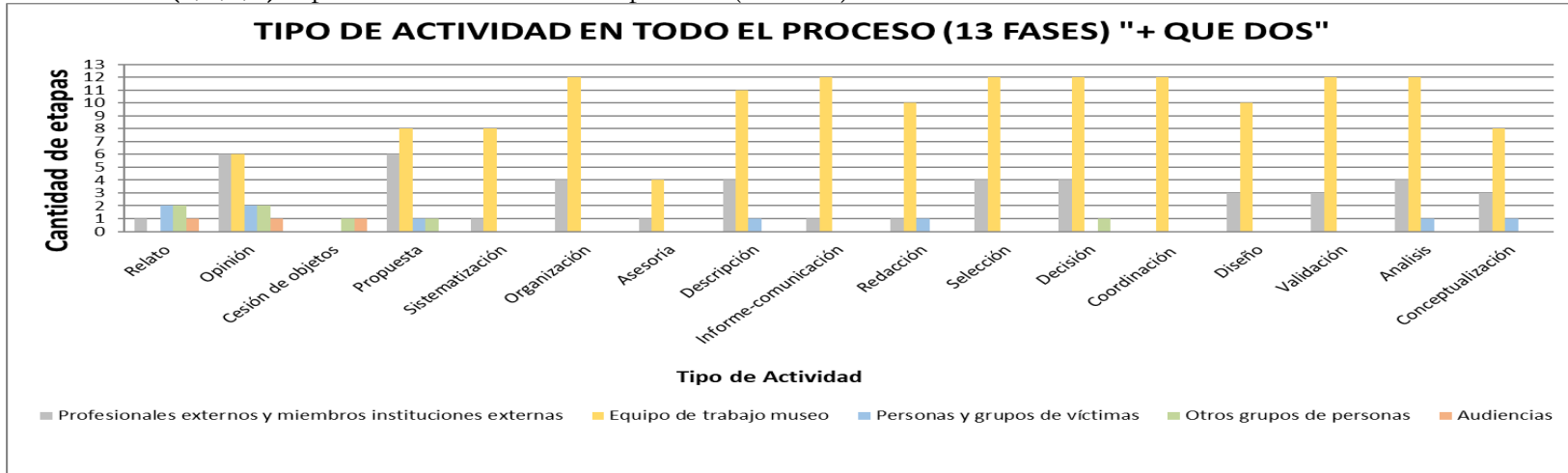


Gráfico 13 a. Fuente: Elaboración propia, 2018.

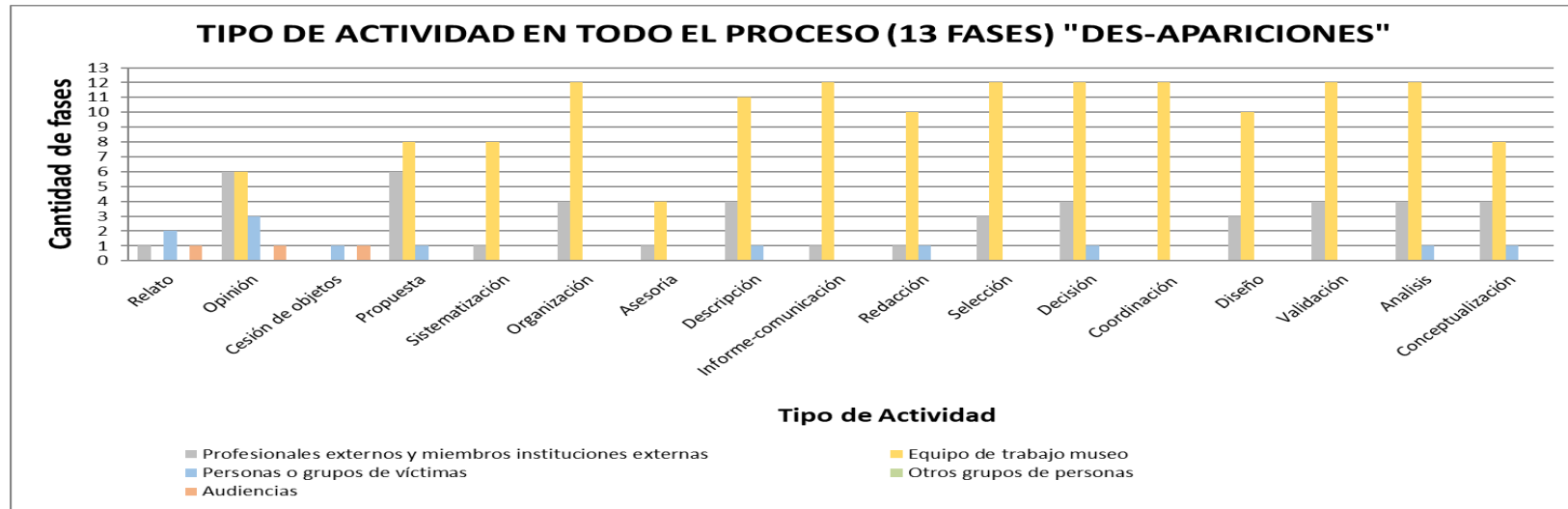


Gráfico 13 b. Fuente: Elaboración propia, 2018.

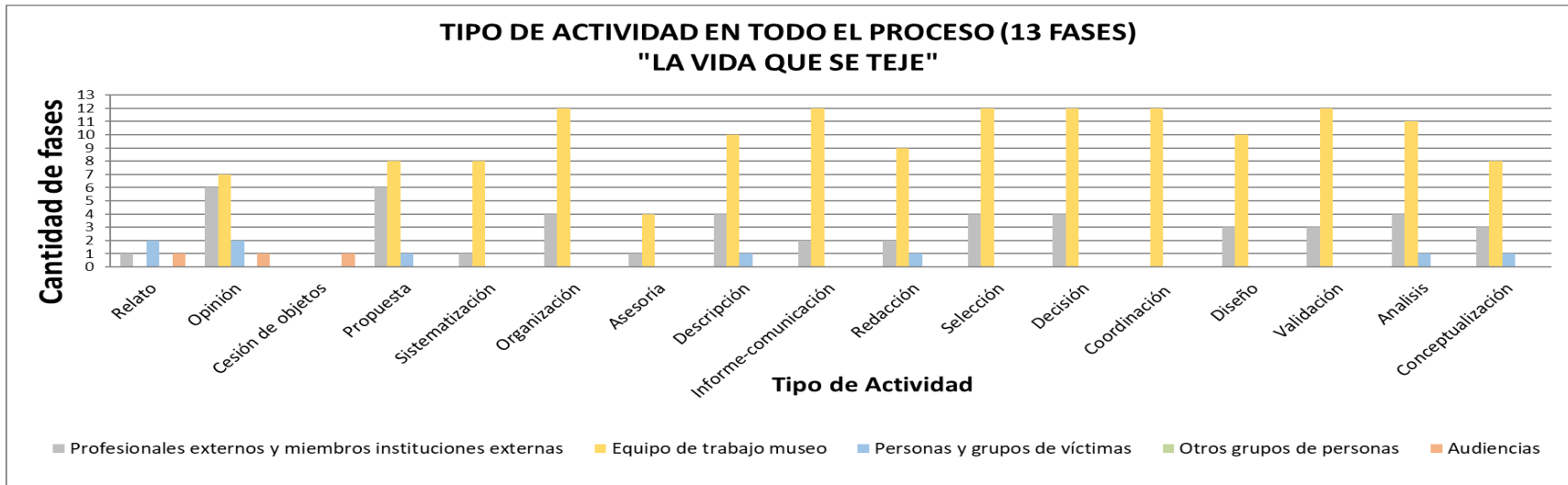


Gráfico 13 c. Fuente: Elaboración propia, 2018.



Gráfico 13 d. Fuente: Elaboración propia, 2018.

4.4.5 Tipo de Actividad sin control del proceso y Tipo de actividad con algún tipo de control o con control total del proceso.

Del mismo modo que se presentan los resultados de los gráficos N° 11 y 12, se muestran los relacionados con el tipo de actividad y el ejercicio de control del proceso —**gráficos subsiguientes N°14 y 15**—. Para ello, es preciso insistir en la necesidad de interpretarlos de manera conjunta, ya que interesa saber qué participación hubo por parte de los grupos, según los “Tipos de actividad”, es decir si se trata de algún “tipo de actividad” que no ejerce ningún tipo de control sobre el proceso o, si por el contrario, sí lo ejerce sobre el mismo.

Es importante resaltar que estos gráficos no especifican el tipo de actividad, sino solamente cuáles grupos hicieron uso de qué actividades y en cuántas fases del proceso completo intervinieron.

Resultados arrojados: Sobre la recurrencia de los “tipos de actividad sin control” hay que señalar que estos fueron más realizados por la mayoría de los grupos de actores, que aquellos con los que se puede ejercer control sobre el proceso. Aquellos con los que se puede ejercer algún tipo de control fueron realizados principalmente, por el “Equipo del museo”, seguidos por el grupo de los “Profesionales y miembros de instituciones externas”, mientras que los otros tres efectuaron una mayor cantidad de tipos de actividad, a través de las cuales no se puede ejercer control sobre el proceso.

Adicionalmente, las fases en las que mayor cantidad de grupos de actores —entre 3 y 5— realizaron actividades sin control del proceso fueron: “Conceptualización”, “Proyecto base de exposición” e “Inauguración y durante la exposición” —fases 7, 8 y 12 respectivamente—. En la mayoría de los procesos de exposición, en las fases “Relaciones interinstitucionales”, “Diseño” y “Montaje e instalación” — fases 5, 9 y 11— al menos dos de los grupos realizaron actividades de este tipo.

Entre una y cuatro fases —de las 13— se ejerció un “tipo de actividad sin control” por parte de las “Personas y grupos de víctimas” y el “Equipo del museo”; entre una y tres fases —de las 13— hubo actividad sin control por parte de los “Profesionales y miembros de instituciones externas”; entre una y dos fases —de las 13— hubo actividad sin control por parte de “Otros grupos de personas (excombatientes)” y, solo en una fase —de las 13— hubo este tipo de

actividad por parte de las “Audiencias”. Esto significa que las “Audiencias son las que menos participaron en el proceso completo.

De las trece (13) fases que conforman el proceso, entre una y cuatro realizaron actividades sin control por parte de las “Personas y grupos de víctimas” y el “Equipo del museo”; entre una y tres fases —hubo actividad sin control por parte de los “Profesionales y miembros de instituciones externas”.

Por otro lado, en general en los cuatro procesos, las fases en las que hubo algún tipo actividad con control en el proceso por al menos dos de los grupos de actores fueron “Relaciones interinstitucionales” y “Proyecto base de exposición” —fases 5 y 8—. El resto de actividades con control del proceso fueron realizadas por el “Equipo del museo”.

Gráfico 6 (a,b,c,d) Tipo de actividad sin control en todo las exposiciones.

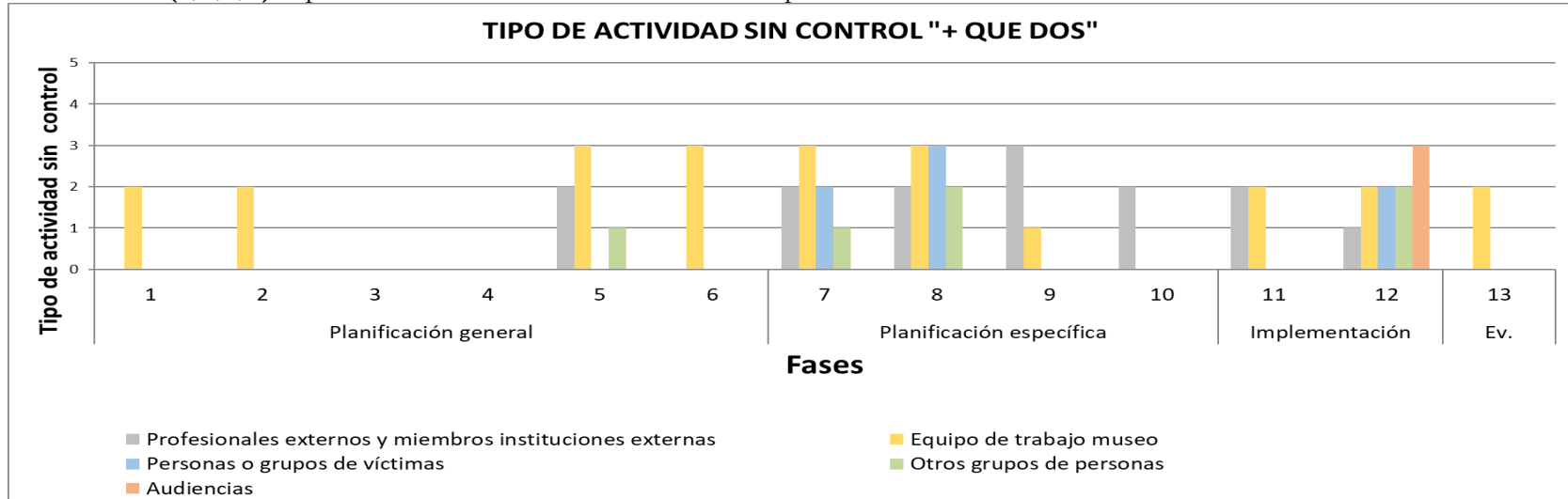


Gráfico 14 a. Fuente: Elaboración propia, 2018.

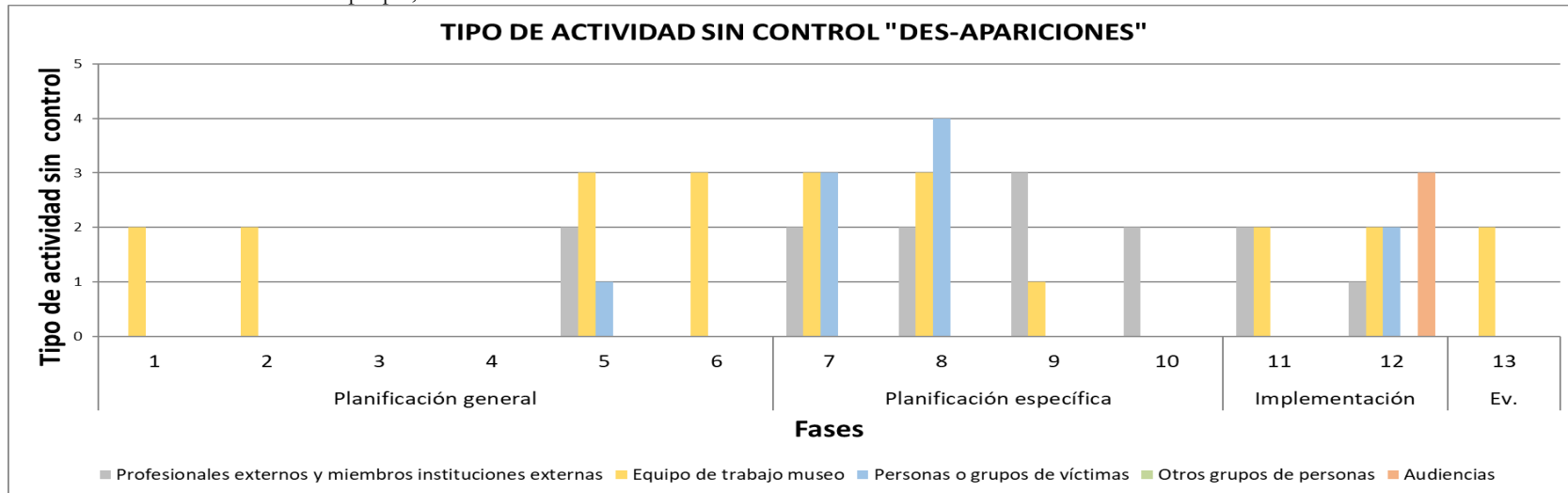


Gráfico 14 b. Fuente: Elaboración propia, 2018.

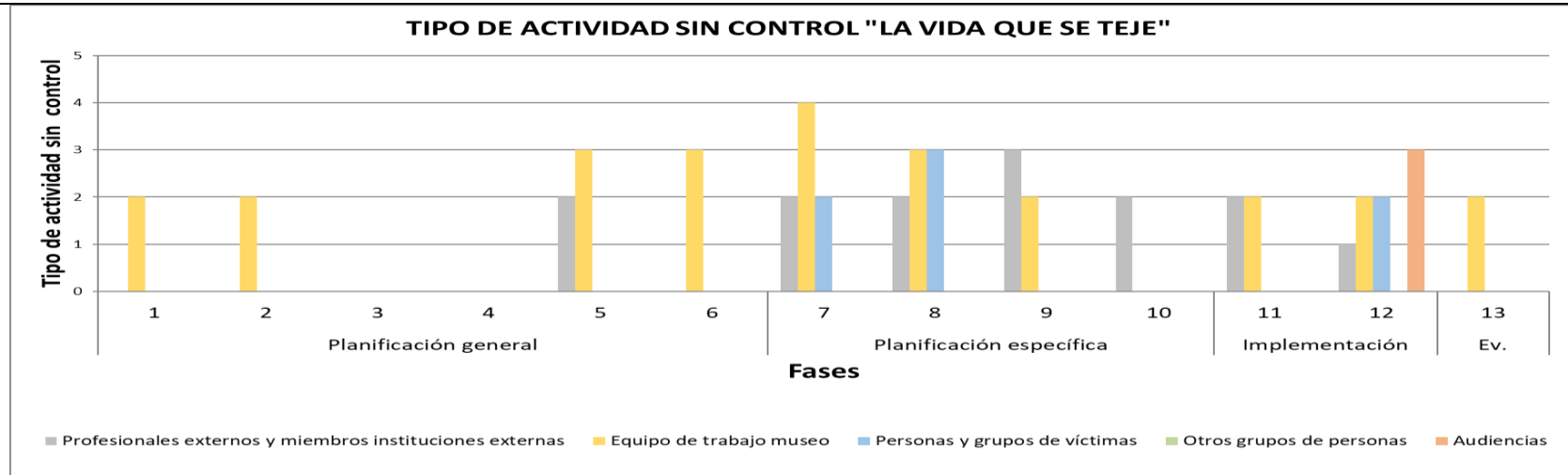


Gráfico 14 c. Fuente: Elaboración propia, 2018.

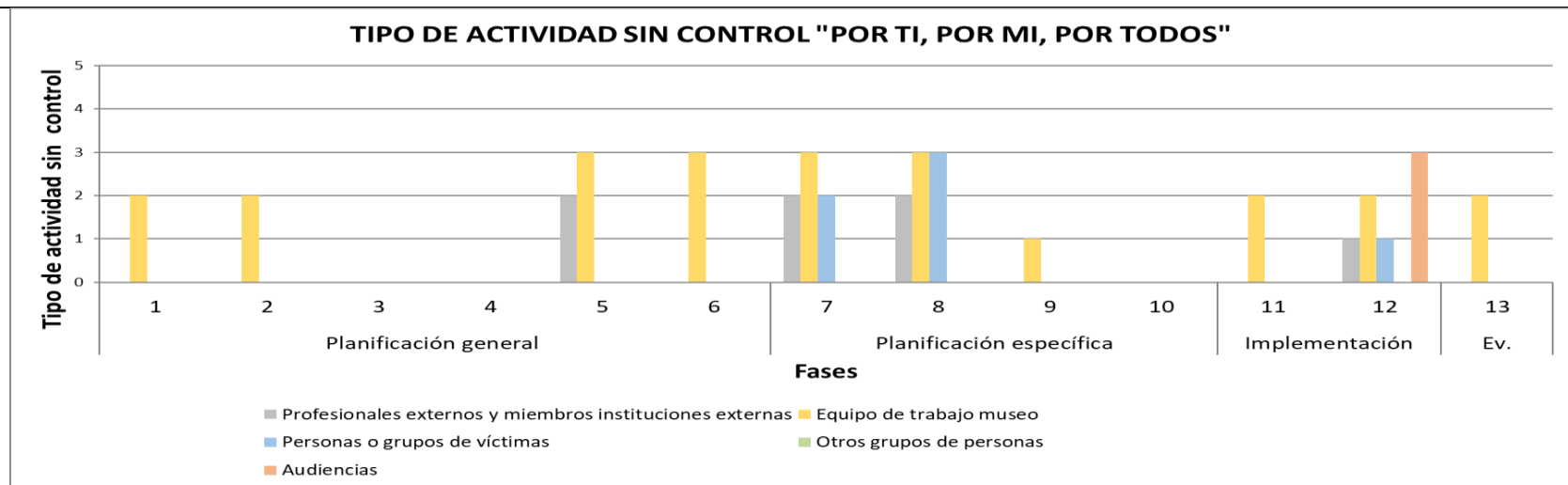


Gráfico 14 d. Fuente: Elaboración propia, 2018.

Gráfico 7 (a,b,c,d) Tipo de actividad con control en todas las exposiciones

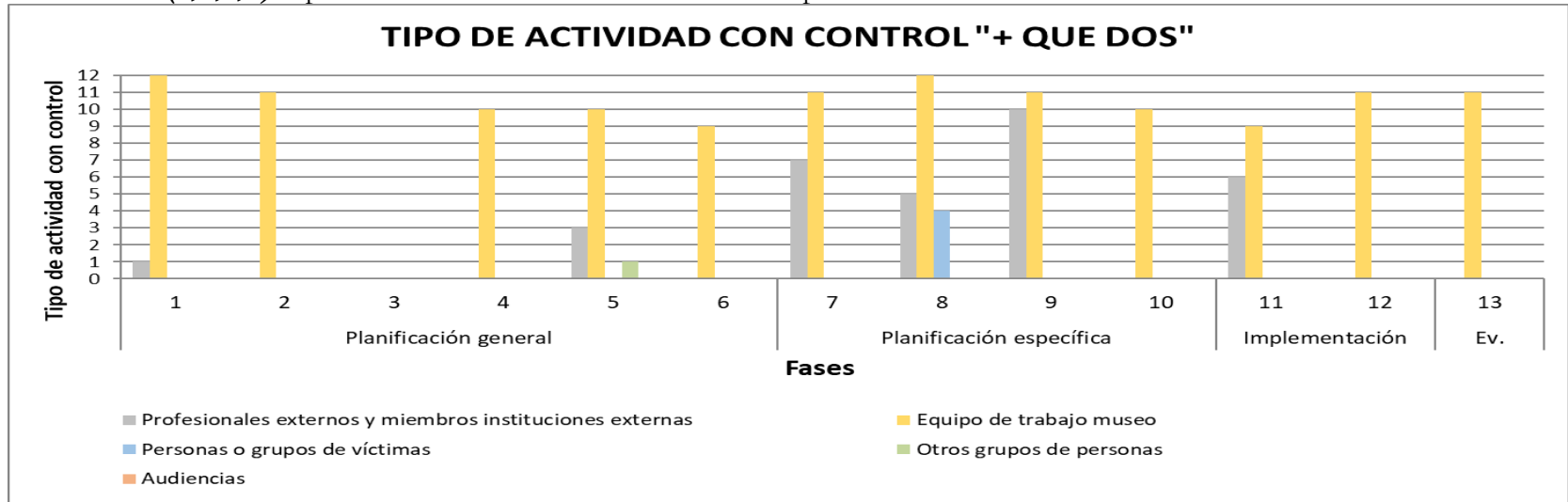


Gráfico 15 a. Fuente: Elaboración propia, 2018.

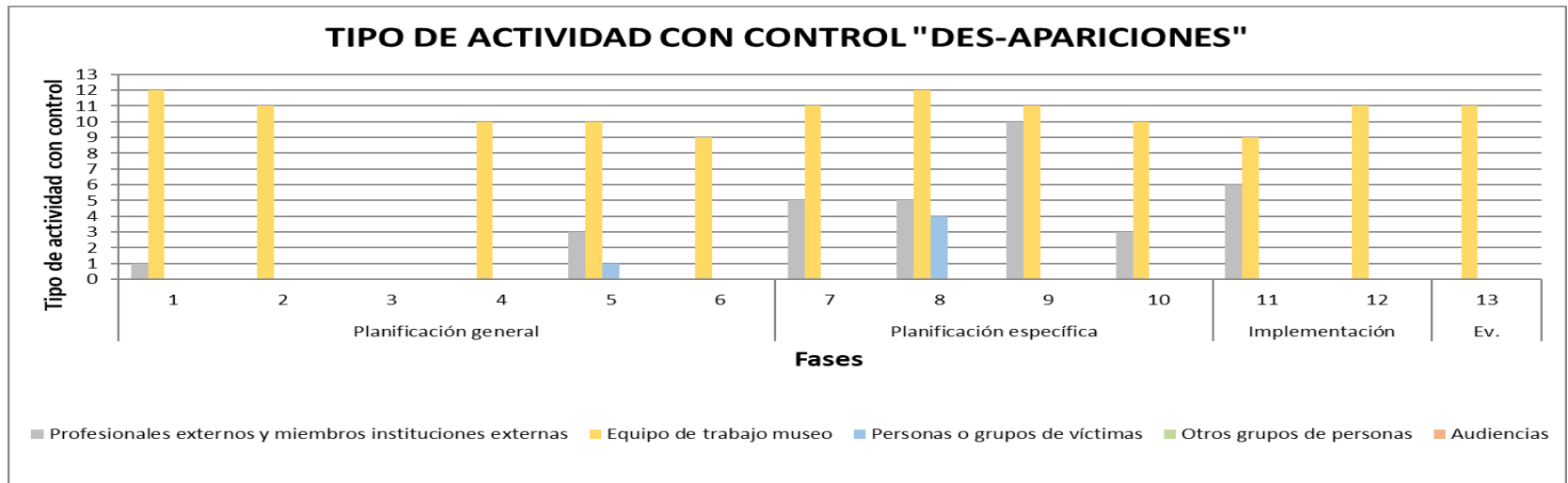


Gráfico 15 b. Fuente: Elaboración propia, 2018.

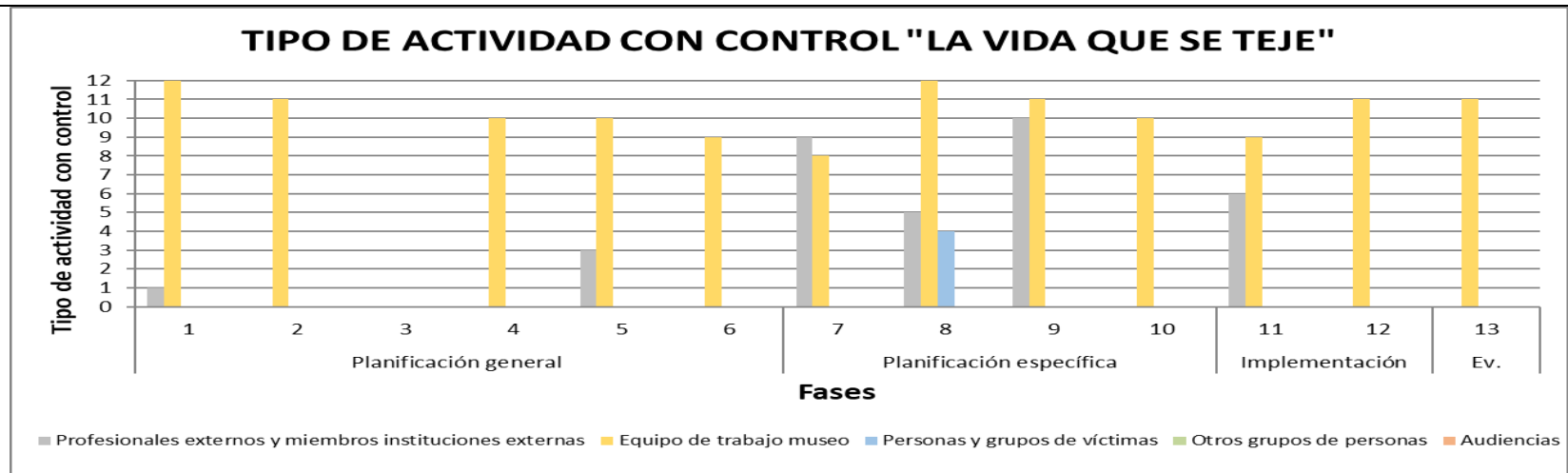


Gráfico 15 c. Fuente: Elaboración propia, 2018.

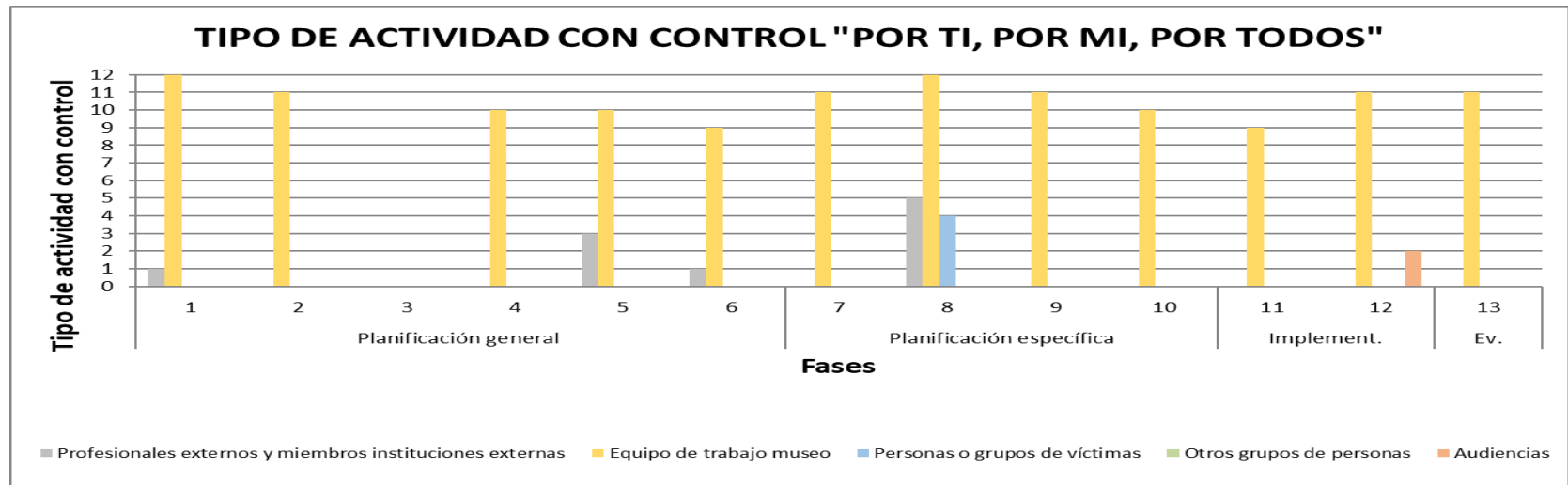


Gráfico 15 d. Fuente: Elaboración propia, 2018.

4.4.6 Presencia y actividad de cada uno de los grupos de actores en el proceso completo

Los gráficos N° 16, 17, 18, 19 y 20 (a, b, c, y d) muestran el porcentaje de participación de cada uno de los grupos de actores en el proceso completo de exposición. Es decir, en cuántas fases del proceso completo –de las 13 fases— participó cada grupo. Antes de describir los resultados hay que destacar que en todos los gráficos circulares hay un margen de error del 8%, que corresponde a una fase nula, debido a que ninguno de los grupos estuvo presente en el proceso completo, porque en el museo no existe una política de exposición.

Resultados arrojados: según los gráficos, el Equipo de trabajo del museo tuvo un porcentaje de presencia y actividad del 92%, lo cual significa que estuvo en 12 de las 13 fases (la mayoría del proceso). Aquí el margen del 8% se considera un error porque, como se acaba de señalar, el MCM no tiene políticas de exposición, por lo cual es una fase nula, es como si no existiera. En ese caso el porcentaje sería del 100% para una participación de 12 de 12 fases. El siguiente grupo de actores con mayor presencia y actividad en todo el proceso es el de “Profesionales y miembros de instituciones externas”, con un porcentaje de entre el 46 y el 54% en los cuatro procesos expositivos. A este le sigue el grupo “Personas y grupos de víctimas” con un porcentaje de entre el 15 y el 23% en los cuatro procesos, seguido por el de “Otros miembros de la comunidad” que es muy variable entre los cuatro procesos; por eso no se encuentra un porcentaje representativo (en dos procesos el resultado es 0%, en otro es 31% y en el otro 8%). Finalmente, el grupo de actores con menor presencia y actividad en el proceso es el de las “Audiencias” con un escaso porcentaje del 8% en las cuatro exposiciones.

Sobre todos los gráficos, se puede concluir que hubo presencia y actividad de diferentes grupos en todo el proceso, pero no todos participaron en todas las fases y tampoco lo hicieron de la misma manera. El grupo que menor participación tuvo y que lo hizo con “actividades, técnicas e instrumentos dirigidos” y con “tipos de actividad sin control alguno sobre el proceso” fue el de las Audiencias. Como era de esperar, según las expectativas, el grupo que mayor participación tuvo en todo el proceso y que lo hizo por medio “tipos de actividad con control sobre el proceso” y con “Actividades, técnicas e instrumentos dirigidos” fue el “Equipo de trabajo del museo” (este grupo diseñó las actividades, técnicas e instrumentos). Los “Profesionales externos y miembros de instituciones externas”, las “Personas y grupos de víctimas” y los “Otros grupos de personas (excombatientes)” tuvieron presencia y actividad

intermedia (entre dirigidas y orientadas, con control y sin control,) representada por una mayor cantidad de “tipos de actividad sin control” y el uso de “actividades, técnicas e instrumentos dirigidos”.

Gráfico 8 (a,b,c,d) Presencia y actividad de cada uno de los actores en todo el proceso.
(Profesionales externos y miembros de instituciones externas al MCM)



Gráfico 16 a. Fuente: Elaboración propia, 2018.

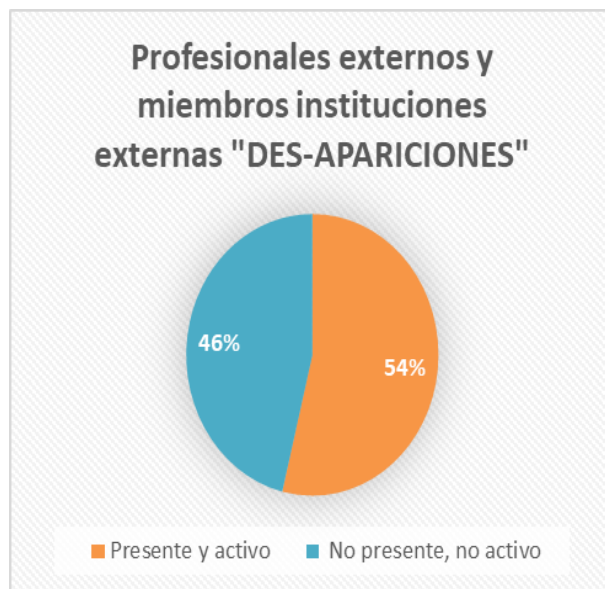


Gráfico 16 b. Fuente: Elaboración propia, 2018.



Gráfico 16 c. Fuente: Elaboración propia, 2018.



Gráfico 16 d. Fuente: Elaboración propia, 2018.

Gráfico 9 Presencia y actividad de cada uno de los grupos de actores en todo el proceso.
(Equipo de trabajo del MCM)



Gráfico 17 a. Fuente: Elaboración propia, 2018.

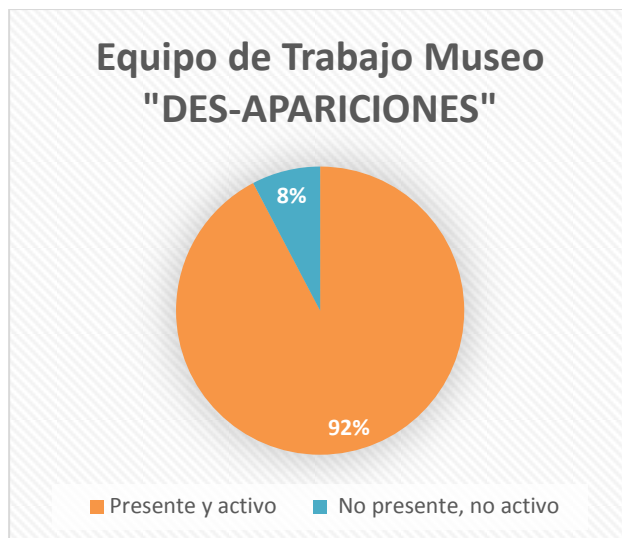


Gráfico 17 b. Fuente: Elaboración propia, 2018.



Gráfico 17 c. Fuente: Elaboración propia, 2018.

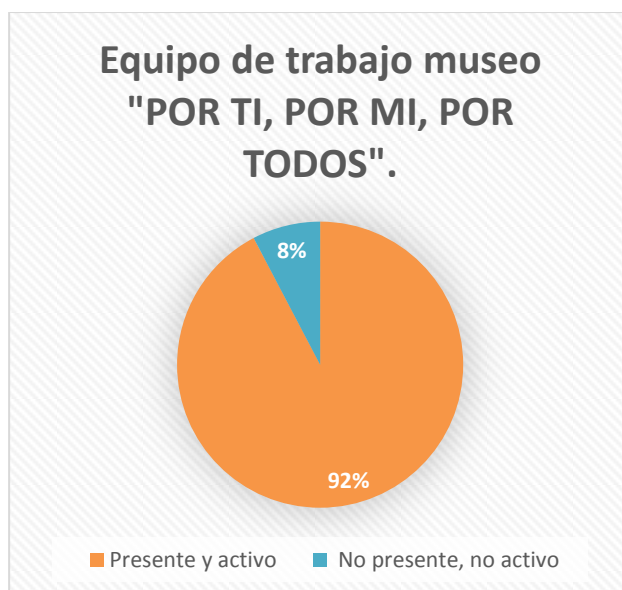


Gráfico 17 d. Fuente: Elaboración propia, 2018.

Gráfico 10 (a,b,c,d) Presencia y actividad de cada de uno de los grupos de actores en todo el proceso.
(Personas y grupos de víctimas)



Gráfico 18 a. Fuente: Elaboración propia, 2018.



Gráfico 18 b. Fuente: Elaboración propia, 2018.



Gráfico 18 c. Fuente: Elaboración propia, 2018.



Gráfico 18 d. Fuente: Elaboración propia, 2018.

Gráfico 11 (a,b,c,d) Presencia y actividad de cada uno de los grupos de actores en todo el proceso.
(otros grupos de personas)

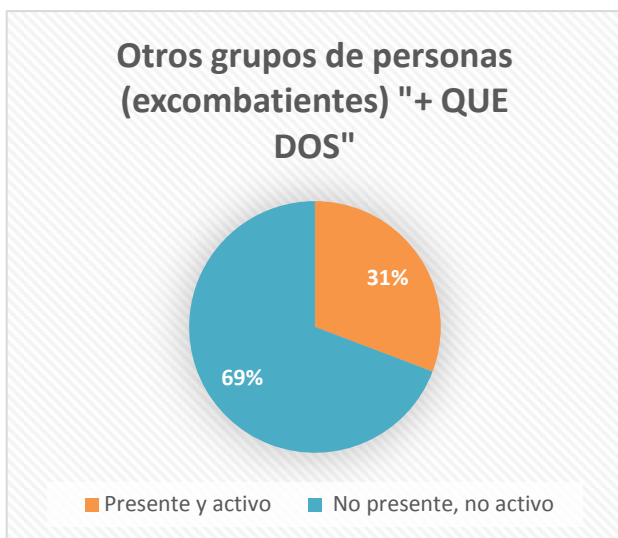


Gráfico 19 a. Fuente: Elaboración propia, 2018.



Gráfico 19 b. Fuente: Elaboración propia, 2018.



Gráfico 19 c. Fuente: Elaboración propia, 2018.

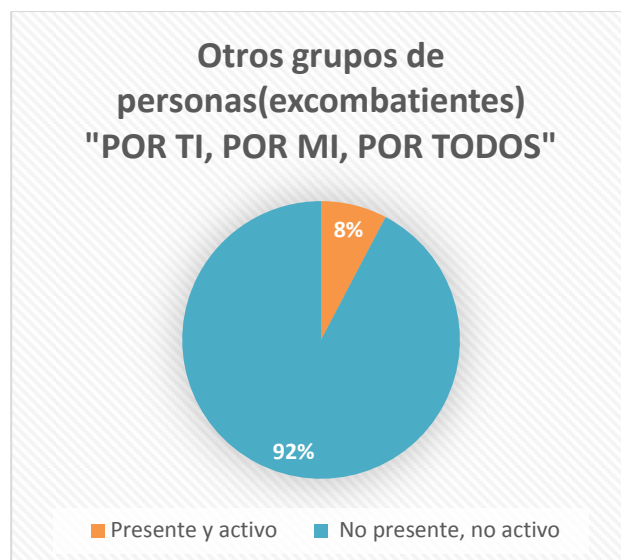


Gráfico 19 d. Fuente: Elaboración propia, 2018.

Gráfico 12 (a,b,c,d) Presencia y actividad de cada uno de los grupos de actores en todo el proceso. (Audiencias)

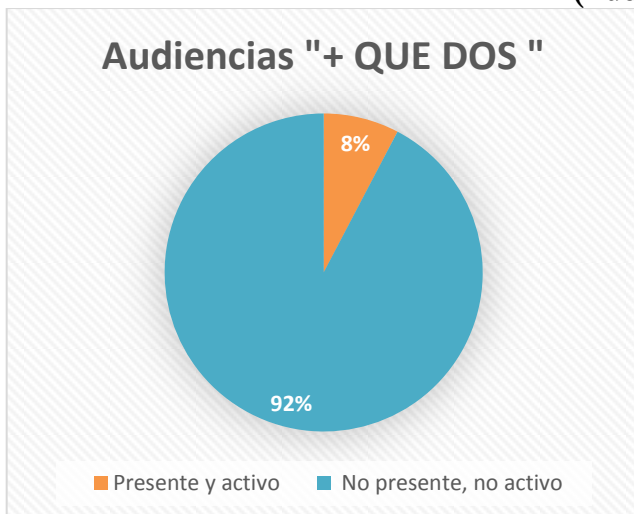


Gráfico 20 a. Fuente: Elaboración propia, 2018.

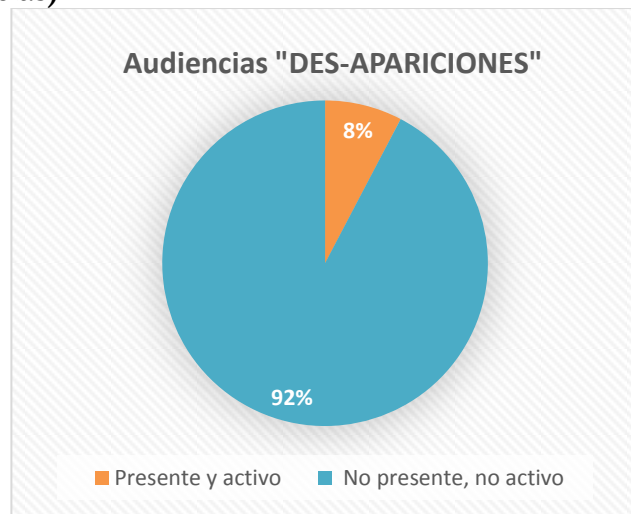


Gráfico 20 b. Fuente: Elaboración propia, 2018.



Gráfico 20 c. Fuente: Elaboración propia, 2018.



Gráfico 20 d. Fuente: Elaboración propia, 2018.

4.4.7 Datos representativos con relación a los resultados del proceso expositivo del MCM: El siguiente diagrama introduce y permite comprender los dos siguientes diagramas. En él se muestran (en la parte superior), las fases generales que se trabajaron en las matrices de variables cualitativas y también los momentos (en la parte inferior), que comprenden cada una de las fases (que serán las que se mostrarán a continuación). Los grupos de actores estarán representados por una casilla de diferente color (el mismo de las matrices), y al interior de cada casilla estará la descripción de aquello que se quiere destacar.

DATOS REPRESENTATIVOS CON RELACIÓN A LOS RESULTADOS (PROCESO EXPOSITIVO MCM)

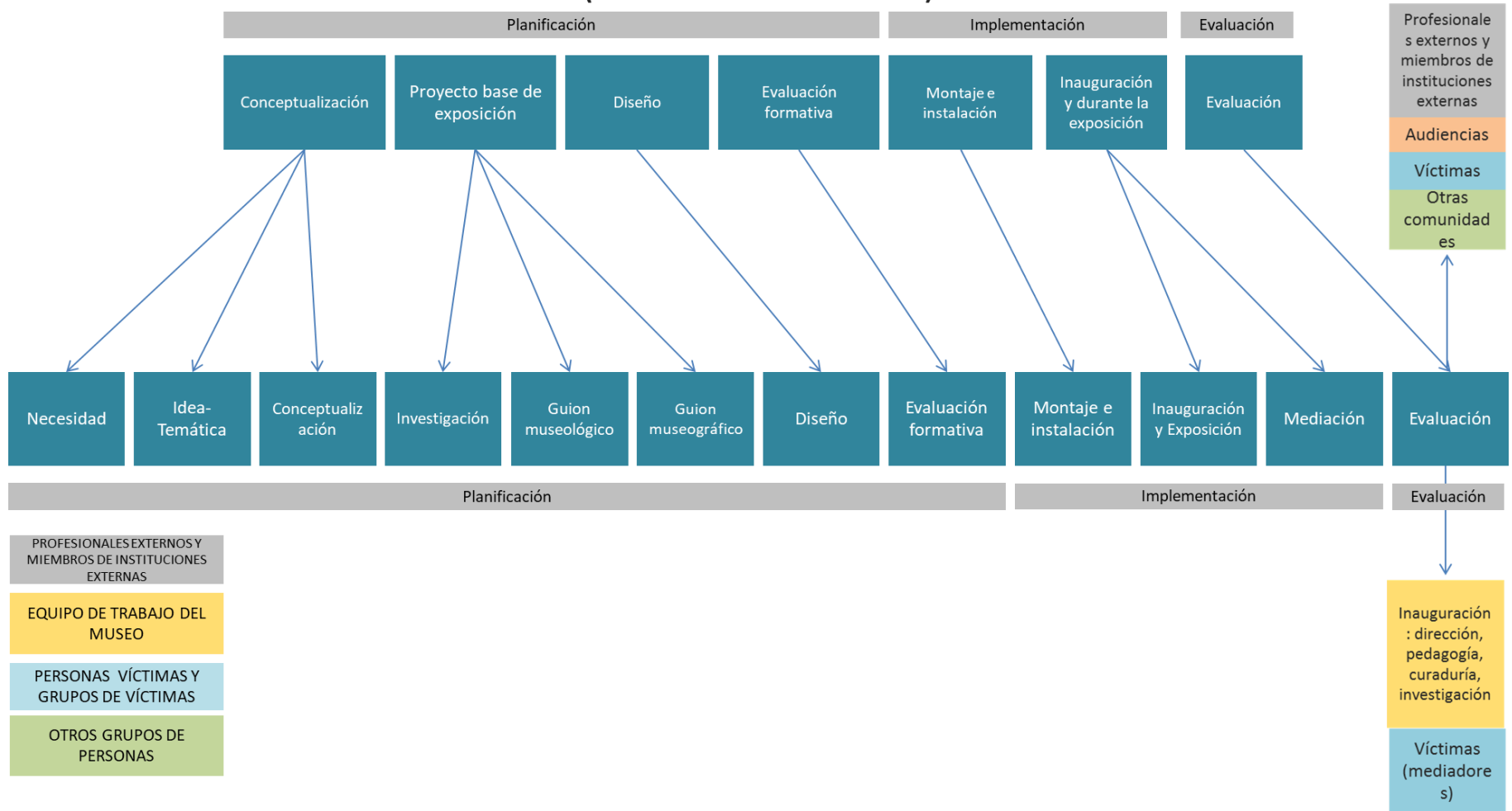


Diagrama 3 Datos representativos con relación a los resultados del proceso expositivo MCM. Fuente: Elaboración propia, 2018.

4.4.8 Resultados más representativos de un proceso expositivo en el MCM con respecto a la presencia de cada uno de los actores en cada una de las fases

Con respecto al diagrama subsiguiente, y como se especificó en los gráficos de barras y circulares, los procesos de exposición temporal del MCM muestran un patrón de desarrollo en el que es evidente la presencia y actividad de los cinco grupos de actores. Esto indica que el MCM involucra en sus procesos expositivos, a personas externas a la institución (profesionales y miembros de instituciones), pero también a diversos actores del conflicto armado (víctimas y excombatientes en proceso de reintegración a la sociedad) y a sus Audiencias.

A pesar de que otros grupos de actores son involucrados, es notorio un desequilibrio² en el proceso, en la medida en que no todos ellos están presentes en todas fases y no todas las fases tienen apertura a cualquiera de los grupos; esto último significa que en los cuatro procesos expositivos, algunos grupos participaron exclusivamente en determinadas fases: el “Equipo del Museo” por ejemplo, hizo presencia en todas de las fases del proceso, mientras que otros, como las “Audiencias” tan solo estuvieron en una de estas; las “Personas y grupos de víctimas” y los “Profesionales externos y miembros de instituciones externas” por su parte (y contándolos en conjunto), estuvieron presentes en casi la mitad de las fases; y el grupo “Otros grupos de personas (excombatientes)” estuvo presente en menos de la tercera parte del proceso completo.

Con respecto a cada fase en particular, cabe señalar que la “necesidad”, el “guion museográfico”, el “diseño”, los “comités de contenido articulado (evaluación formativa)”, la “producción y montaje” y la “evaluación”, fueron seis fases en las que solo hizo presencia el “Equipo del Museo” (sin contar con los mediadores, que también son parte de ese equipo y algunos de ellos son víctimas del conflicto armado). Los actores de este grupo, pertenecían en su mayoría al equipo de curaduría que es el que mayor presencia hizo en todo el proceso, seguido por la dirección, luego por las áreas de investigación y pedagogía, después por el equipo de mediación y finalmente, el equipo de diseño.

La fase “idea-temática” fue una de las más compartidas pues hubo presencia del “Equipo del museo”, de algunos “miembros de instituciones externas” y de personas de “Otros grupos

² No se está afirmando que debe haber equilibrio. Se usa el término “desequilibrio” para describir que en el proceso completo los grupos de actores no están en todas las fases.

de personas (excombatientes)” como fue el caso de las exposiciones “+Que Dos” y “La vida que se teje”: la primera nació de una propuesta proveniente de la dirección del MCM, complementada por la propuesta de una de las excombatientes participantes y algunos miembros de la Agencia Colombiana para la Reintegración (ACR); la segunda fue una idea de un equipo de profesionales de la Universidad de Antioquia.

En varios de los procesos, dos de las fases, “conceptualización” y “guion museológico”, estuvieron abiertas a otros grupos además del “Equipo del museo”: el de “profesionales externos” (en este caso siempre son profesionales, no solo miembros de instituciones). Es el caso de la exposición “La vida que se teje” conceptualizada por los profesionales de la Universidad de Antioquia y curada por la antropóloga Isabel González; la exposición “Desapariciones”, que fue conceptualizada por la foto-documentalista Natalia Botero, quien también participó en el guion museológico; la exposición “+Que Dos” en la que participó, junto con el Equipo del museo, la artista plástica María Paulina González; y, la exposición “Por ti, por mí, por todos” en la que también participó en la conceptualización, junto con el “Equipo del museo”, la doctora En Niñez y Juventud: Marieta Quintero.

Las fases “Investigación” e “Inauguración y durante la exposición” fueron las que contaron con la presencia de una mayor cantidad de grupos. El eje central de la fase de “investigación” fueron los talleres participativos, coordinados por los “Profesionales externos” y el “Equipo del museo” y dirigidos a las “Personas y grupos de víctimas” (incluyendo a algunos mediadores del museo) y “Otros grupos de personas (excombatientes)”. En estos espacios se llevaron a cabo talleres con el objetivo de emprender procesos de reparación simbólica por medio de actividades artísticas, pedagógicas y de sanación, de las cuales surgió el insumo (conceptual, testimonial y material) para desarrollar las exposiciones; paralelamente se desarrollaron Encuentros de mediación en los que los mediadores discutieron los contenidos de la investigación que serían llevados al diálogo durante las exposiciones. Por todas estas razones fue una de las fases en las que una mayor cantidad de grupos estuvo presente.

Por su parte, la fase de “inauguración y durante la exposición” fue la única en la cual se involucraron todos los grupos: en el discurso de la inauguración estuvieron presentes y activos todos menos las “Audiencias”; y “durante la exposición”, estuvieron presentes especialmente, el “Equipo del museo” desde la labor de mediación (algunas víctimas) y las “Audiencias” a las

que estaban destinadas las actividades de las áreas interactivas y pedagógicas de cada exposición.

RESULTADOS MÁS REPRESENTATIVOS DE UN PROCESO EXPOSITIVO EN EL MCM CON RESPECTO A LA PRESENCIA DE CADA UNO DE LOS GRUPOS DE ACTORES EN CADA UNA DE LAS FASES.

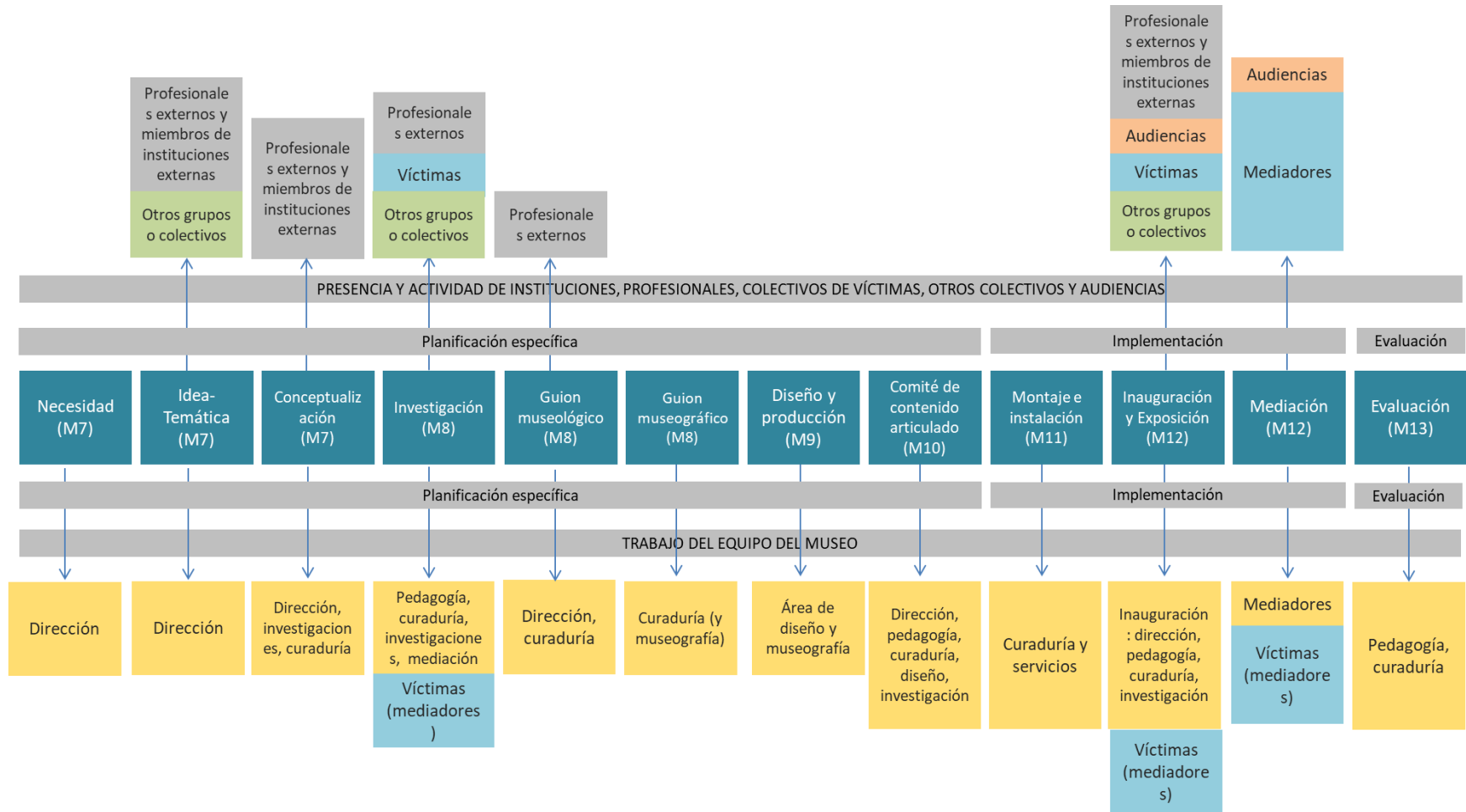


Diagrama 4 Resultados más representativos de un proceso expositivo en el MCM con respecto a la presencia de cada uno de los grupos de actores en cada una de las fases. Fuente: Elaboración propia, 2018.

4.4.9 Resultados representativos con respecto al tipo de actividad (con control y sin control en el proceso) de cada uno de los grupos de actores en cada fase

Con respecto a los resultados sobre el tipo de actividad con la cual cada grupo se involucró en el proceso, y si a través de dicha actividad ejerció control o no, también presentan un patrón definido que se describe seguidamente.

Partiendo de la información obtenida en los gráficos circulares y de barras, este diagrama pone en evidencia que el proceso fue controlado en su totalidad por el “Equipo del museo”, puesto que este grupo estuvo presente en todas las fases y además participó de todos los procesos de toma de decisión. Adicionalmente estuvo activo a través de la mayoría de actividades con las cuales se puede ejercer algún tipo de control sobre el proceso, como por ejemplo la conceptualización, el análisis, la selección, la redacción, la coordinación, el diseño, la validación y aprobación de procedimientos.

Es necesario destacar aquí, que las personas que representan el “Equipo del museo” en la toma de decisiones son los profesionales líderes de cada área, porque aunque los mediadores hagan parte de este grupo —y varios de ellos sean futuros profesionales— no hicieron parte de la toma de las decisiones ni de las actividades con las cuales se podía ejercer algún tipo de control; solo hubo excepción en tres de las fases — “Investigación”, “Inauguración y durante la exposición” y “Mediación”—, en las cuales participaron conceptualizando, analizando, redactando y haciendo informes-comunicación como en los Encuentros de mediación y durante la exposición en las mediaciones con las audiencias.

El grupo de “Profesionales externos y miembros de instituciones externas” si bien no tuvo control total del proceso expositivo, sí se involucró a través de actividades con las cuales podía ejercer algún tipo de control. Por ejemplo, en fases como la “Idea-temática”, la “conceptualización”, el “Guion museológico” y la “Inauguración”, participó con descripción, redacción, análisis, conceptualización y coordinación y en algunas de ellas, con “decisión”. Se había señalado previamente que este grupo participó en algunos procesos conceptualizando los contenidos de las exposiciones, coordinando los talleres participativos y definiendo parcial o totalmente el guion museológico; todas estas actividades acompañadas de procesos de toma de decisión.

Si bien las “Personas y grupos de víctimas” y “Otros grupos de personas (excombatientes)” estuvieron involucradas a través de diferentes actividades —algunas sin control, otras con algún control

y en casos muy particulares con control total como la “decisión”— se reconoce como patrón, que se involucraron a través de una mayor cantidad de actividades sin control del proceso como por ejemplo, la “reunión”, el “relato”, la “opinión”, la “propuesta” y la “cesión” de objetos”, también se hizo “conceptualización”, pero como un proceso personal de cada participante y no para la exposición. Esto se explica porque hicieron siempre presencia en los talleres de la fase de “investigación” y estos espacios se centraron en la escucha de las voces de las comunidades tanto de las víctimas como de excombatientes donde cada persona relató sus historias, cedió objetos personales, opinó e hizo propuestas como parte de las dinámicas.

En las inauguraciones ocurrió de manera similar con los “relatos” y las “opiniones”. En cuanto al tipo de actividad “selección” y “decisión”, hay que mencionar que siempre estuvo relacionado con sus relatos, propuestas y opiniones y no con el proceso. Es decir que cada grupo tenía la posibilidad y criterio de seleccionar y decidir qué de sus historias u objetos quería compartir con las demás; por lo tanto, esto controló el resultado a través del proceso.

Las “Audiencias” por su parte, siempre estuvieron presentes y activas con actividades sin control.

RESULTADOS REPRESENTATIVOS CON RESPECTO AL TIPO DE ACTIVIDAD (CON CONTROL O SIN CONTROL EN EL PROCESO) DE CADA UNO DE LOS GRUPOS DE ACTORES EN CADA FASE.

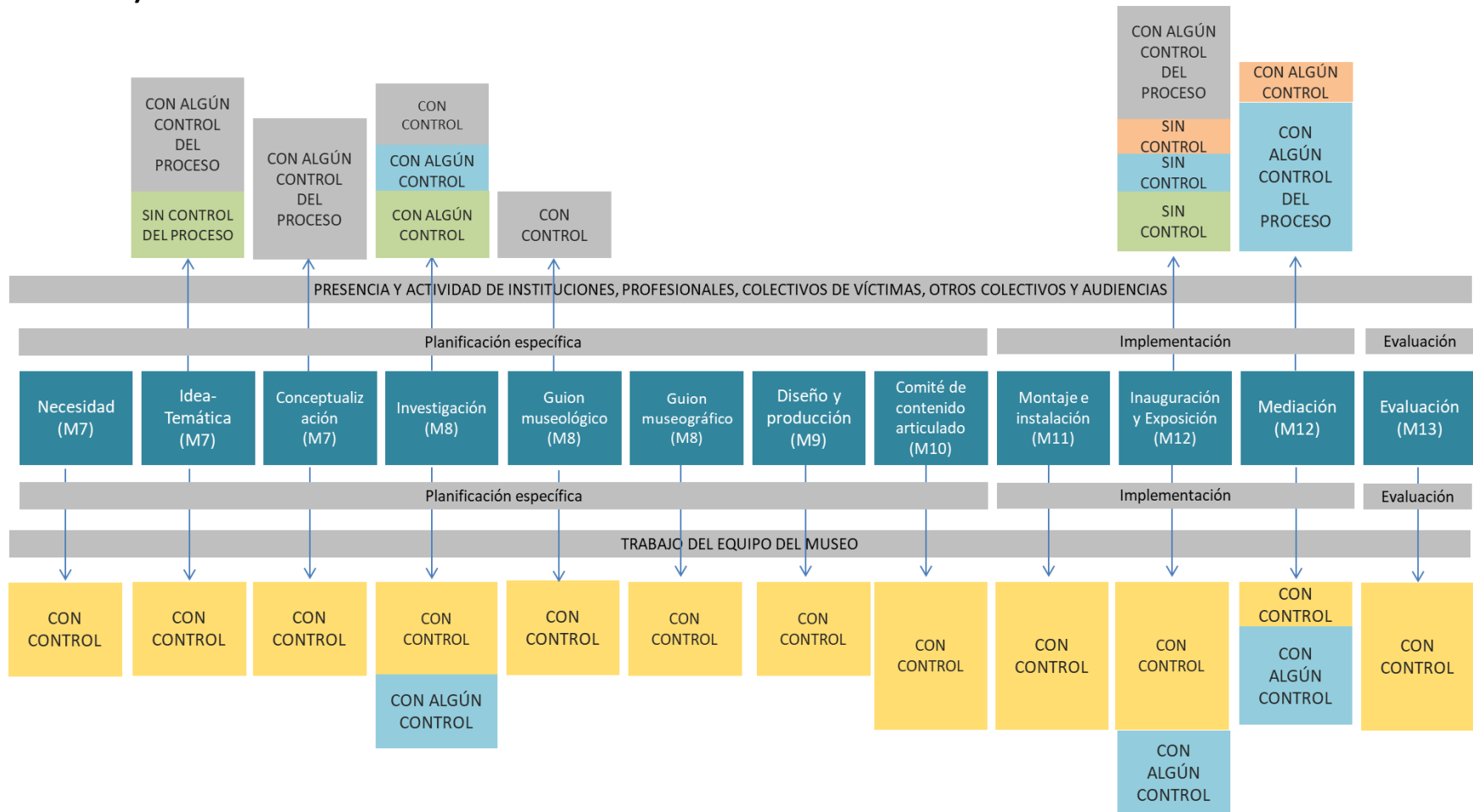
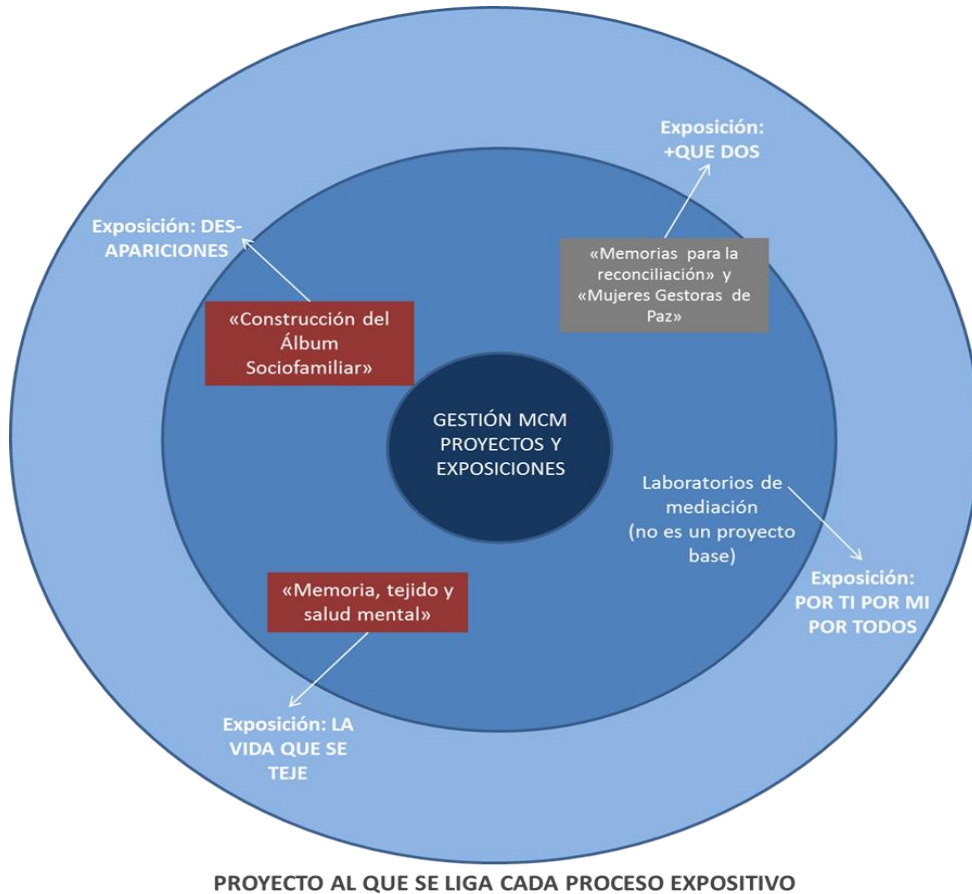


Diagrama 5 Diagrama representativo con respecto al tipo de actividad (con control y sin control) de cada uno de los grupos de actores en cada Fase.

Fuente: Elaboración propia, 2018.

4.4.10 Ilustración proyecto-exposición: este diagrama muestra los proyectos del MCM (o exterior) a los que estuvo anclado cada proceso expositivo.



La mayoría (3 de 4) de los proyectos expositivos en el MCM fueron realizados como parte de proyectos más amplios que fueron parte del Museo o proyectos externos (de instituciones o profesionales no vinculados a ninguna institución). De los talleres que se realizaron en cada proyecto surgieron las memorias y parte de los contenidos de cada una de las exposiciones.

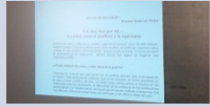
Con excepción de los “Laboratorios de mediación” —que fue un proyecto posterior a uno de los proyectos expositivos— los otros tres se configuraron sobre una base de procesos que involucraron el trabajo con comunidades (de víctimas, de personas en proceso de reintegración y otros grupos de personas (excombatientes), con el fin de ofrecer espacios de reparación simbólica, por medio de dinámicas que dieron paso a procesos de sanación de las heridas al exteriorizar sentimientos y experiencias y compartir memorias individuales con otras personas de las mismas comunidades.



Diagrama 6 Proyectos del MCM (o exterior) a los que estuvo anclado cada proceso expositivo. Fuente: Elaboración propia, 2018.

4.4.11 Registro de los recursos materiales que configuraron la dimensión material en los espacios de encuentro y de participación de los distintos grupos de actores.

Tabla 9 Objetos que configuran la dimensión material en los espacios de encuentro y de participación de los distintos grupos de actores.

RECURSO MATERIAL	DISEÑADO POR	USADO POR	FUNCIÓN	ESPACIO DE USO	CANTIDAD DE VECES USADOS	IMAGEN
Documentos de word	Profesional Externo	Profesional externo para comunicar a mediadores	Comunicar la conceptualización de una exposición	Encuentros de mediación	6	
Computador portátil videobeam	-----	Profesional externo o líderes de pedagogía para comunicar información a los mediadores y equipo del museo.	Proyectar un documento de word (socializar, comunicar, explicar)	Encuentros de mediación	14	
Trozos de papel con preguntas y respuestas para evaluar otra actividad	Líderes del área de pedagogía (preguntas diseñadas por los líderes)	Mediadores (equipo del museo)	Señalar preguntas y respuestas para que puedan ser vistas por el grupo	Encuentros de mediación	1	
Cuadernos	-----	Mediadores (equipo del museo)	Registrar la información de las capacitaciones y encuentros	Encuentros de mediación	8	
Documentos de word y power point (con algunas imágenes).	Líderes del área de pedagogía	Líder del museo para comunicar a mediadores	Comunicar la conceptualización de una exposición, planos, guiones museológico y museográfico	Encuentros de mediación y Comité de contenido articulado.	12	

Fuente: Elaboración propia, 2018.

Tabla 10 Objetos que configuran la dimensión material en los espacios de encuentro y de participación de los distintos grupos de actores.

RECURSO MATERIAL	DISEÑADO POR	USADO POR	FUNCIÓN	ESPACIO DE USO	CANTIDAD DE VECES USADOS	IMAGEN
Tarjeta de cartón	Líderes del área de pedagogía	Mediadores (equipo del museo)	Comunicación entre los y las mediadoras para facilitar los encuentros	Encuentros de mediación	1	
Documento de Power point	Mediadora	Mediadores (equipo del museo)	Socialización de actividades pasadas.	Encuentros de mediación	2	
Fichas bibliográficas	Idea diseñada por líderes del museo	Mediadores (equipo del museo)	Organizar, conceptualizar y comunicar entre el grupo	Encuentros de mediación	2	
Computador portátil	-----	Mediadores (equipo del museo)	Describir y conceptualizar	Encuentros de mediación	5	
Documento de word	Líderes del área de pedagogía del museo	Mediadores (equipo del museo)	Orientar actividades de alfabetización de estudiantes de colegios	Encuentros de mediación	3	
Objetos varios (animales de plástico, cuerdas, linternas, colores, pelotas, hologramas)	Profesionales de instituciones externas	Mediadores (equipo del museo)	Interactuar con los objetos para acercarse a las metodologías didácticas	Encuentros de mediación	1	
Juego de mesa	Profesionales del equipo del museo	Mediadores (equipo del museo)	Juego de rol para ponerse en la situación de un actor específico	Encuentros de mediación	1	
Cámara fotográfica	----- (propiedad del museo)	Mediadores (equipo del museo)	Registrar imágenes para las memorias de los encuentros.	Encuentros de mediación	1	

Fuente: Elaboración propia, 2018

Tabla 11 Objetos que configuran la dimensión material en los espacios de encuentro y de participación de los distintos grupos de actores.

RECURSO MATERIAL	DISEÑADO POR	USADO POR	FUNCIÓN	ESPACIO DE USO	CANTIDAD DE VECES USADOS	IMAGEN
Maletas educativas	Equipo del museo y diseño.	Mediadores (equipo del museo) y audiencias		Encuentros de mediación	1	
Libretas	Líder de pedagogía	Mediadores (equipo del museo)	Registrar información de mediación (rotación entre los integrantes). Diario.	Encuentros de mediación	4	
Tablero de preguntas y respuestas en exposición	Curaduría	Mediadores (equipo del museo) y audiencias	Conocer las respuestas de las audiencias. Mediadores hacer evaluación	Encuentros de mediación y visitas a las exposiciones	1 por los mediadores, por las audiencias varias veces no contabilizadas.	
Documento de Excel	Equipo del museo	Mediadores (equipo del museo)	Formato para sistematizar las guías metodológicas y las experiencias de mediación ,informe cualitativo y fichas para conceptualizar y expresar ideas sobre la mediación de exposiciones determinadas.	Encuentros de mediación	4	  
Documento de Excel	Mediadora	Mediadores (equipo del museo)	Socialización de actividades pasadas.	Encuentros de mediación	3	
Cartelera y marcadores	En uno de los casos: fue iniciativa de los mediadores. En otro : de una profesional externa.	Mediadores (equipo del museo). Un moderador.	Dialogo y discusión sobre el guion museológico y exposición de ideas. (mediadores)	Encuentros de mediación	2	  

Fuente: Elaboración propia, 2018

Tabla 12 Objetos que configuran la dimensión material en los espacios de encuentro y de participación de los distintos grupos de actores

RECURSO MATERIAL	DISEÑADO POR	USADO POR	FUNCIÓN	ESPACIO DE USO	CANTIDAD DE VECES USADOS	IMAGEN
Libro de visitas	Equipo de trabajo del museo	Mediadores (equipo del museo)	Registrar comentarios, opiniones y propuestas de las audiencias.	Encuentros de meditación	No se registra la cantidad porque siempre está a disposición de las audiencias a la entrada del museo.	
Fotografías	Iniciativa de profesional externo	Mediadores (equipo del museo) y personas o grupos de víctimas.	Para los mediadores era una función didáctica (comprensión de hechos históricos) Para las víctimas trabajo de memorias con sus propias fotos.	Encuentros de mediación	1	
Escarapelas de papel	Profesional externo	Mediadores	Identificar cada persona por su nombre (se lo pone cada mediador en el pecho)	Encuentros de mediación	1	
Tablero acrílico	-----	Dirección y profesional externo para comunicar a equipo de mediación.	Socializar contenidos históricos y de contexto de una exposición.	Encuentros de mediación.	2	
Material artístico (pintura, yeso, marcadores, colores), telas, hilos, papeles, figuras para maquetas, etc.)	-----	Grupos de víctimas y Excombatientes	Exploración pedagógica, expresión y comunicación de experiencias personales y memorias.	Talleres para reconstrucción de memorias y reparación simbólica	No se define la cantidad porque el material fue usado en varios talleres en los que no pude estar presente.	

Fuente: Elaboración propia, 2018

En las tablas anteriores, (N° 9, 10, 11 y 12) se registran los recursos materiales, destinados a las actividades interactivas y a las actividades denominadas participativas en los procesos de exposición, identificados en los Encuentros de mediación, en los talleres de la fase de investigación (talleres de reconstrucción de memorias y de reparación simbólica), en los talleres paralelos a cada exposición ya inaugurada y los recursos materiales instalados dentro de cada una de las exposiciones.

La lista incluye equipos electrónicos (computadores, videobeams, cámaras fotográficas), mobiliario (tableros acrílicos), instrumentos de registro de información producidos a través de programas informáticos (documentos de excel, de word, de Power Point), instrumentos de registro de información “simples” (cuadernos, libretas, carteleras, fichas bibliográficas), fotografías, material artístico y objetos varios.

La mayoría de estos materiales fueron dispuestos y/o diseñados por el equipo de profesionales del museo o por profesionales externos para ser usados en la comunicación con los otros grupos de actores o por los otros grupos de actores que estuvieron presentes en las actividades participativas. Los equipos electrónicos fueron dispuestos sobre todo, por el Equipo de trabajo del museo para gestionar los encuentros de mediación, y los instrumentos de registro de información (como las guías metodológicas, los informes cualitativos, los documentos con los contenidos de la exposición, las presentaciones de Power Point, etc), además de ser usados por dicho grupo, fueron utilizados mayormente por los mediadores en los encuentros.

El material artístico y las fotografías estuvieron destinados principalmente al desarrollo de actividades con las comunidades de víctimas y de excombatientes dado que, como se mencionó, los talleres de reconstrucción de memorias y de reparación simbólica estuvieron atravesados por el arte como eje metodológico.

4.5 Conclusiones: características representativas de los procesos de exposición temporal del MCM y las prácticas participativas asociadas.

Se concluye entonces que las exposiciones temporales del MCM —estudiadas en esta investigación— fueron el resultado de procesos planificados y desarrollados siguiendo como horizonte la misión y visión de la institución, e insertándose a la vez, en las lógicas del exterior y el entorno que demandan que la gestión cultural esté fundamentada en ejercicios participativos donde las construcciones de país, de región, de ciudad e

institucionales, deben ser colectivas. Específicamente, y como museo-de-memoria, se inserta en las demandas que por ley buscan garantizar el Deber de Memoria del Estado a partir de espacios de reconstrucción de memorias no hegemónicas en torno al conflicto armado.

Dichas exposiciones fueron parte de las estrategias de socialización de procesos previos de reconstrucción de memorias y de reparación simbólica en los cuales se involucraron distintos actores del conflicto armado: algunos colectivos de víctimas, algunos grupos de mujeres y hombres excombatientes y comunidades escolares (estudiantes y docentes).

Las cuatro exposiciones fueron el resultado de un trabajo de cooperación interinstitucional casi siempre liderado por el MCM, y configurado bajo la lógica de ‘proyectos’. A partir de talleres, donde la expresión artística fue el eje metodológico, se propiciaron espacios de encuentro entre víctimas de violencias similares y grupos de excombatientes en proceso de reintegración. Estos encuentros, con el principal objetivo de promover espacios de reparación simbólica a partir de la expresión artística, corporal y el relato —en sus diferentes dimensiones— como actos de sanación, fueron los espacios de los cuales se obtuvieron los insumos (testimonios, relatos, memorias, objetos) que fueron puestos en escena en cada una de las exposiciones.

La gestión se llevó a cabo a partir del trabajo de un equipo de profesionales del MCM (principalmente), en conjunto con profesionales externos y representantes o miembros de instituciones académicas y organizaciones diversas, comprometidas con la construcción de la paz y la reconciliación. La gestión estuvo, en su totalidad, en manos del equipo de profesionales del museo, quienes en ocasiones compartieron la autoridad y el control con otros profesionales externos, y en fases muy precisas como la “conceptualización”, la “investigación” y el “guion museológico”. Por su parte, a las comunidades de víctimas, de excombatientes y a las audiencias no se atribuye la gestión de los procesos, pero sí su actividad en las prácticas participativas llevadas a cabo en los procesos pedagógicos, de reconstrucción de memoria y reparación simbólica de las cuales se produjo el contenido de cada una de las exposiciones. Fueron sus relatos y expresiones artísticas las que configuraron las memorias a partir de las cuales se construyeron las exposiciones.

CAPÍTULO 5

ANÁLISIS Y DISCUSIÓN DE LOS DATOS

La noción de *participación* es omnipresente y polisémica y además, todas las esferas culturales son objetos potenciales de reclamo hacia la democratización y la participación (Carpentier, 2011), por eso no es de sorprender que, a pesar de la existencia de ciertos patrones, los procesos y prácticas de participación sean distintos unos de otros; el caso del MCM es un claro ejemplo de ello, por eso ha sido necesario hacer una caracterización de los procesos que darán cuenta de las particularidades propias de esta institución. Esta caracterización responderá a las siguientes preguntas y servirá como base para la comprensión de los resultados: ¿Qué motiva la participación en el MCM? ¿Qué se entiende por participación dentro del museo? ¿Qué sujetos participan? ¿Por qué son estos sujetos y no otros? ¿Qué tipo de actividad realiza cada sujeto en la exposición? ¿Cuáles son las metodologías que se implementan para la participación?

5.1 Motivación para diseñar e implementar participación: el Deber de Memoria del Estado

¿Qué motiva la participación en los procesos expositivos del MCM?

Dahlgren (2011) afirma que toda acción humana tiene algún tipo de intencionalidad y señala cuatro categorías precisas para el caso de un ejercicio de participación: *interés, eficacia, significación y deber*. Con base en esta premisa, los resultados de esta investigación demuestran que la motivación del Museo Casa de la Memoria (MCM), a la hora de implementar prácticas que suelen ser conocidas como “prácticas de participación” —y que consisten, entre otras, en involucrar diferentes actores a sus proyectos y procesos expositivos—, responde a la categoría de “deber”, un deber en particular: el Deber de Memoria, que no solo rige al MCM, sino a muchos de los museos-de-memoria alrededor del mundo tal y como señala el ICMEMO.

Como entidad pública de orden municipal el MCM sigue, principalmente, orientaciones de orden nacional y municipal. Pero como otras instituciones, también atiende algunos

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

lineamientos internacionales de reflexión y actuación, que orientan el accionar de muchos de los museos en occidente. Según esto, sus prácticas participativas están motivadas por la necesidad de dar respuesta a los requerimientos¹ que desde los distintos niveles de interacción: “exterior”, “entorno” e “interior”, promulgan la importancia de la participación en el ámbito cultural.

Según Dahlgren, el “deber”, como una de las motivaciones que alientan la participación, tiene que ver con un “sentido de obligación, lealtad o solidaridad, algún tipo de valor social que reside más allá del yo” (p. 96). Con esto presente, se identificó que la principal motivación del MCM para considerar prácticas participativas es el ‘deber’ y que, como institución cultural de carácter público, busca atender una necesidad social concreta, de orden nacional: *contribuir con las medidas de satisfacción que aportan a la verdad, la justicia y la reparación simbólica de las víctimas, expresada en los artículos 141 – 148 de la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras* (Plan Estratégico MCM, 2016-2019). Entre las medidas sociales y colectivas, las *Medidas de Satisfacción* incluyen el Deber de Memoria del Estado que consiste en propiciar garantías para que la sociedad pueda avanzar en ejercicios de reconstrucción de memoria como aporte al derecho a la verdad (Ministerio del Interior y de Justicia, 2011, Art, 143 establecido en el artículo 143). Es así como el MCM tiene el deber social y político de avanzar en procesos de reparación simbólica y de reconstrucción de memoria, siempre bajo el principio de pluralidad involucrando diferentes y diversos actores, especialmente los colectivos de víctimas, en los procesos de construcción y reconstrucción de memoria asociada al conflicto armado en Colombia.

Desde el orden municipal el MCM nace específicamente de una iniciativa gubernamental anclada a uno de los objetivos del Plan de desarrollo de la ciudad: *“impulsar los centros de memoria para dar atención a las víctimas a partir del trabajo de memoria abierto y plural, que permita contribuir con la superación del conflicto armado y las violencias en Medellín”*. Así, el museo hace presencia en el plan de desarrollo municipal y está inserto en las dinámicas de planeación del país lo que indicaría que sus acciones, relacionadas con la participación, no están (ni deberían estar) aisladas ni desarticuladas de los propósitos conjuntos del orden nacional tal y como lo describe el borrador de la Política de Museos:

¹ Los requerimientos son divulgados sobre todo, a través de declaratorias, instrumentos de planificación y leyes como se registró en los resultados.

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

“Los planes de desarrollo municipal tienen en cuenta instrumentos y planes, y en general los procesos de concertación de largo plazo adelantados tanto a nivel nacional como departamental y subregional, así como los contenidos del Plan de Ordenamiento Territorial (Ley 388 de 1997), el cual establece en el mediano y largo plazo las acciones territoriales, [acuerdan] propósitos de desarrollo económico, social y ambiental, concertados con las comunidades” (Museo Nacional de Colombia, 2014, p. 20)

Quienes adelantan la construcción de la Política de museos del país, reconocen que un plan de desarrollo del nivel municipal es un instrumento orientador para los municipios, que expresa ejercicios de planeación concertada en los distintos niveles (nacional, departamental y subregional). El ejercicio de participación no queda excluido, al contrario, se incluye en los planes donde algunos rasgos de planificación concertada son evidentes: en los distintos planes —señalados anteriormente— se expresa una alta valoración a la participación y el MCM como institución pública, de una u otra forma, está orientado por esos lineamientos. De ahí que las prácticas de participación respondan no solo al principio de pluralidad demandado en la Ley 1448 de 2011, sino a las expresiones que desde los distintos instrumentos de planeación, se dan al ejercicio de participación para promover el desarrollo de las sociedades, para la democracia y para la democratización cultural, dentro de los cuales figuran El Plan Nacional de Cultura, El Plan de Desarrollo Cultural Departamental y El Plan Cultural Municipal de Medellín.

En la revisión de estos documentos es evidente la articulación del MCM con los propósitos de su entorno. Su reciente Plan estratégico revela —a través de la misión— la importancia de involucrar la voz de la población en sus procesos (sin especificar cuáles). La misión señala que el museo es un proyecto político, social, incluyente, enfocado en dar a conocer la voz de Medellín en la construcción de la paz del territorio. Desde la misión, el MCM se auto reconoce como museo, pero también como “casa” en el sentido de acoger a ‘todos’ los miembros de la sociedad, propiciando espacios para la representación de hechos relacionados con el conflicto armado. Partiendo de aquí, el Museo tiene el deber de incluir a estos actores y sus voces en sus procesos.

De acuerdo con todo lo anterior, y más allá de la motivación institucional que tiene el MCM de estar acorde con los lineamientos internacionales del sector museal sobre la importancia de la participación —planteados desde el contexto museológico porque de lo

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

contrario sería un museo obsoleto—, la institución tiene también el ‘deber’ de implementar prácticas incluyentes como exigen los marcos externos de orden legal y administrativo en el país.

Ahora bien, el foco de interés de esta investigación es el *ejercicio de participación* en los procesos expositivos y, específicamente, en las exposiciones temporales. Frente a esto, se identificó que el Museo no recibe orientación directa para diseñar y desarrollar prácticas de participación en sus exposiciones; no existe un documento que le diga qué y cómo debería implementar la participación en sus procesos y/o servicios (específicamente en sus exposiciones). Esto es comprensible puesto que los planes ya mencionados son instrumentos que guían el funcionamiento general de las instituciones, y porque todavía no hay aún una ley ni una política pública nacional de museos en el país. Si bien existe la Política de Museos de Medellín, esta fomenta la participación desde otra perspectiva². Pese a no haber sido identificadas orientaciones específicas para el desarrollo de las exposiciones y sus procesos participativos, algunas de estas recaen indirectamente en la función expositiva, considerando que la exposición es una de las funciones más importantes de un museo. En esta confluyen la mayoría de sus proyectos.

Se identificó entonces que la motivación o los fundamentos del MCM para involucrar actores —distintos al equipo que desarrolla las exposiciones— a sus procesos de exposición, es decir, para implementar lo que ellos llaman ‘participación’, responden a un deber. El ‘deber’ insta al museo, desde el nivel exterior, a poner en marcha ejercicios de carácter plural, abierto e incluyente con los cuales contribuir con los procesos de reparación simbólica y hacer aportes a la verdad por medio de procesos de reconstrucción y circulación de memorias asociadas al conflicto armado.

Partiendo del “deber”, el MCM, que trabaja a través de los mecanismos extrajudiciales de Justicia Transicional, colabora con el Estado para garantizar el derecho a la verdad, la justicia y la reparación; más específicamente, atendiendo una perspectiva que se ha podido identificar en esta investigación como una perspectiva de JT “desde abajo”, que de alguna manera busca también, ser una versión “gruesa” de esta (McEvoy), el MCM como actor estatal, propicia la participación de actores no estatales (colectivos de víctimas, artistas,

² La política pública señala la participación como una actividad en la que los museos (su personal) pueda dialogar con la administración pública y como la inclusión del sector museológico en el marco del Sistema Municipal de Cultura.

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

gestores, organizaciones sociales, culturales, academia, etc.), así como la creación de espacios no convencionales de resolución de conflictos a través de los espacios de participación creados para construir las exposiciones. Así bien, el MCM trabaja a través de los mecanismos extrajudiciales de una JT que según se explica, permitiría enriquecer y fortalecer los procesos de transformación de los conflictos por medio de la ‘participación’, en principio de las víctimas y los movimientos sociales, en sus procesos expositivos.

Aquello que motiva al MCM es el ‘deber’ y en esta investigación se ha podido identificar que se trata específicamente del Deber de Memoria del Estado, el cual demanda adelantar ejercicios plurales de reconstrucción de memoria. Esto inserta al MCM en una dinámica que no es propia ni única del contexto colombiano, sino que hace parte de los paradigmas comunes que comparten los museos-de-memoria a escala internacional. Por ejemplo, El Comité Internacional de los Museos Conmemorativos de las Víctimas de crímenes públicos del ICOM (ICMEMO), acorde con la postura de autoras como Maceira (2012), especifica que el rol de este tipo de museos en una esfera internacional, es mantener el deber de memoria. En Colombia ocurre de la misma manera y el MCM, argumenta la implementación de sus prácticas participativas en dicho deber.

5.2 La noción de participación del MCM

¿Quiénes participaron?

El Deber de Memoria del Estado constituye una demanda a escala nacional, pero, como se ha dicho en muchas ocasiones, el MCM está orientado también por demandas de los distintos niveles de interacción: interior (Museo), entorno (municipio y nación) y exterior (contexto internacional). Es así como desde los distintos planes nacionales y municipales, y siguiendo la tendencia internacional sobre participación —presente en las discusiones del campo museológico actual—, el MCM se compromete con el diseño e implementación de ejercicios de participación a partir de los cuales se logre vincular las voces de personas que de una u otra manera han recibido los vejámenes que deja el conflicto armado, a sus procesos. Pero ¿Qué significa para el MCM involucrar a estos actores? ¿Qué significa la participación? ¿Qué significa este concepto para las instancias que le demandan implementar ejercicios incluyentes y plurales? ¿Es la noción de participación —presente en

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

los instrumentos que orientan las acciones de las instituciones públicas— similar a la noción que tiene el MCM?

El cruce de los resultados y las referencias teóricas en esta investigación, indican que la noción de participación tanto en el contexto museológico internacional como en los instrumentos públicos nacionales y también al interior del MCM, es diversa y no se corresponde entre sí. Se identifican, sin embargo, algunos puntos de encuentro en la noción que se maneja de “participación”, pero también se identifica muy poca precisión. Esto ratifica el carácter polisémico de la noción tal como lo afirma (Carpentier, 2017a). Ante esto, no es pretensión de esta investigación tomar partido por homogeneizar y unificar en un solo concepto las prácticas de participación, ni tampoco proponer una noción específica. Se trata, más bien, de poner en evidencia que la noción de participación es polisémica y poco precisa en el contexto donde está inserto el MCM —así como según la teoría ocurre en distintos contextos—; no hay claridad sobre su significado o simplemente tiene distintos y variados significados dependiendo de cada quién. Se trata también de reconocer si la escasa precisión en la noción de participación puede llegar a ser un obstáculo que impida dar cumplimiento al Deber de Memoria en tanto que, si la demanda el Estado y la acción del Museo en respuesta a esta demanda difieren, será difícil este cometido.

Distintas son las perspectivas desde las que la museología, independientemente del contexto, entiende la noción de participación y distintos son también los conceptos relacionados a este ejercicio. Partiendo de los instrumentos de política pública en Colombia —que son aquellos que orientan el quehacer de las instituciones públicas— se identifica la asociación del término “participación” con una variedad amplia de conceptos como pluralidad, polifonía, democracia y democratización cultural, inclusión, trabajo plural o colectivo, trabajo abierto, procesos colectivos, consulta, toma cualificada de decisiones, entre otros. Particularmente en el MCM, el término tiene relación con la recepción de la sociedad en tanto “casa que acoge” (Casa de la Memoria), se relaciona también con el de dar garantía al “principio de pluralidad” y la promoción de prácticas “incluyentes”; todos conceptos que indican expresiones frecuentes y relevantes sobre la importancia de involucrar otros actores sociales a los proyectos museales, pero también una manifiesta tendencia a asociar la participación con variados conceptos lo cual a la vez denota desarticulación y poca precisión. De este modo, si un instrumento de planeación, articulado

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

con las acciones de un museo, considera que la participación significa “x” y la institución museal la considera “y”, los objetivos y las metas cumplidas dejarán de converger y el museo seguramente no cumplirá con el Deber de Memoria que el Estado debe garantizar.

Hay que señalar que este panorama de polisemia en el término no es exclusivo del contexto de administración cultural colombiano. Esta situación acompaña la propia noción de participación y de hecho no solo ocurre en el contexto museológico. Chantal Mouffe (citada en Carpentier, 2017a), por ejemplo, afirma que “la participación realmente depende de cómo usted la entienda (...)” (p, 86). Así, no es extraño que en cada instrumento público, el MCM e incluso en el sector museológico, la noción de participación sea asociada a conceptos diversos o se desconozca el enfoque desde el cual se entiende. Hay que resaltar también, que la diversidad de perspectivas y la conformidad con una postura o concepto particulares tienen una implicación política pues tal y como señala la autora, la participación “ciertamente no es una noción inocente”. Esta premisa nos lleva a afirmar que la noción de participación que considera el MCM estará acompañada entonces, de una postura ideológica aun cuando no quede explícita cuál es. Para Carpentier & Dahlgren, (2011) la noción de participación es “parte de una 'política de definición ya que su articulación específica cambia dependiendo del marco ideológico que hace uso de ella' ” (p. 310). Esto quiere decir que, seguramente, detrás de toda noción de participación, ya sea la que se difunde desde los instrumentos públicos del sector cultural en Colombia o desde la que los profesionales del MCM implementan voluntaria o involuntariamente, habrá la atadura a ciertos marcos ideológicos que, además, por ser la institución una entidad pública, estarán relacionados con los marcos dentro de los cuales el gobierno de turno se cobija³. Entonces, las instituciones que siguen planes y leyes públicas, entienden la participación desde un enfoque definido que, según Mouffe, no será inocente y según Carpentier, dependerá de un marco ideológico.

Ahora bien, la motivación para implementar ejercicios de participación en el MCM responde a un ‘deber’ y esto se promulga a través de los instrumentos públicos (ya mencionados), en los que la definición de participación no existe y/o es poco precisa. Esto quiere decir que en el MCM los procesos expositivos participativos estarían orientados por una noción de participación poco precisa, más bien inexistente, asociada más

³ EL Plan Nacional de Cultura 2011-2020 por ejemplo, hace énfasis en que los instrumentos cada vez tienen mayor participación de las comunidades.

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

específicamente con: *involucrar a otros actores sociales en los procesos museológicos dando prioridad a las víctimas*. Así, sin especificación de qué tipo de involucramiento se trata, esto será lo que esta investigación explore.

De acuerdo con esto y con los resultados, se identificó que en el MCM se involucran diferentes actores a los procesos expositivos. Sin embargo, el tipo de actividad con la que hacen presencia en los procesos depende, tal y como afirman Mouffe (en Carpentier) y Vázquez (2010) de qué entiende por participación cada profesional que diseña e implementa los procesos, es decir, como se desarrollará más adelante, de la noción de participación de cada uno de ellos.

De acuerdo con lo anterior, y para introducir a qué se refieren en el MCM con “participación” será necesario identificar previamente, quiénes son esos actores y por qué hacen parte de este proceso, posteriormente reconocer cuál es su actividad dentro de los procesos y así, definir cómo se entiende la participación en el Museo. Todo ello permitirá comprender finalmente, si se trata de “participación” según el enfoque que esta investigación retoma.

5.3 Los actores y su vinculación a los procesos de exposición

¿Qué sujetos participan? ¿Por qué son estos sujetos y no otros?

El MCM expresó, durante la administración de Lucía González, que una de sus funciones es estimular la “producción, circulación y activación de memorias situadas” (Redacción Panorama cultural, 2015), es decir, de memorias ligadas al contexto y a la subjetividad de los sujetos que las emiten. Sobre esto, hay que señalar que durante la mayor parte del trabajo de campo de esta investigación, los tres conceptos (producción, circulación y activación) hicieron parte de una de las líneas estratégicas del Museo, por lo tanto, los proyectos denominados “participativos”, incluidas las exposiciones, estuvieron centrados en estas actividades.

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

Con respecto a las ‘exposiciones’, el MCM ha expresado que, además de ser “herramientas para la reflexión, para la valoración de la vida y el reencuentro con lo sagrado” (año), son en esencia proyectos pedagógicos que buscan, a partir del diálogo, la deliberación y la investigación, avanzar en nociones y propuestas que ayuden a comprender la tragedia vivida y un mundo más humano. Los procesos expositivos acogen a su vez, procesos de producción y activación de memorias y una vez inauguradas, las exposiciones se convierten en espacios para la difusión y circulación de dichas memorias, con el objetivo pedagógico de contribuir a la comprensión del conflicto armado colombiano, y con el fin último, de reparar simbólicamente a las víctimas y evitar la repetición de los hechos.

Varias investigadoras como Maceira (2012), Bustamante (2011) y Guglielmucci (2018) comparten la idea de que los museos-de-memoria son espacios de *representación* de hechos dolorosos para la humanidad, son espacios que adelantan *procesos sociales, colectivos y pedagógicos* y espacios que trabajan en la *difusión* de esos hechos ocurridos; todo esto, con el objetivo de aportar a la construcción de la paz y/o la reconciliación. Sobre esto hay que decir que si bien el MCM es distinto a los museos-de-memoria de otros países —dadas las condiciones socioculturales de su entorno— su función expositiva sería similar a la de otros museos-de-memoria en Colombia y el mundo. En sintonía con las funciones de otros museos nacionales e internacionales, el MCM adelanta proyectos expositivos de carácter colectivo con un propósito pedagógico. Tal y como afirma Maceira el componente colectivo de los museos-de-memoria da cuenta de “(...) ese carácter humano, polifónico, abierto, conmemorativo, y de su vocación democrática y didáctica.” (p. 88). Por eso los proyectos expositivos del MCM, dentro de los cuales se activan, construyen, reconstruyen y circulan memorias, suelen estar abiertos a la presencia de otras voces distintas a las del equipo de trabajo del Museo, y a involucrar, de acuerdo con la Ley 1448 de 2011, a personas que han hecho parte del conflicto armado, sobre todo las víctimas en vista de que han sido las personas más afectadas y quienes han recibido las consecuencias directas del conflicto armado. Este último punto respondería también a lo que Bustamante (2011) señala como uno de los paradigmas comunes de los museos-de-memoria: “la víctima como núcleo central de la narrativa del pasado”.

Las fuentes consultadas coinciden en señalar que hablar de polifonía en el contexto museológico hace referencia al abandono del monopolio de la voz del experto, la voz profesional o la voz del personal del museo, para dar lugar a las voces de los miembros de

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

lo que la mayor parte de la literatura en museología llama: comunidades. Este postulado, estructurado poco a poco desde los años 60's, con el surgimiento de la Nueva Museología, se va materializando en el MCM, pues se ha identificado que la presencia de otras voces en los proyectos expositivos, sí tiene lugar.

De acuerdo con los resultados se registran cinco categorías de actores (establecidas en esta investigación), que hicieron presencia y estuvieron activos durante los procesos de exposición: *Profesionales Externos y Profesionales y Miembros de Instituciones externas; Equipo de Trabajo del Museo; Personas o grupos de víctimas; Otros grupos de personas y, Audiencias.*

Los resultados informan que los proyectos expositivos estuvieron, casi siempre, articulados a proyectos más amplios. Sería la amplitud de cada proyecto, una de las principales razones por las cuales una gran cantidad de voces estuvo presente en cada uno de ellos. Las exposiciones y sus procesos de desarrollo fueron en su mayoría, parte de proyectos creados previamente y fuera del Museo, es decir que las exposiciones se vincularon a proyectos externos en asocio con otras instituciones de la ciudad, nacionales o internacionales, aun cuando fueran puestos en marcha dentro del MCM. Es así como, no cabe duda, el Museo trabajó con amplios grupos de personas externas, muchas de ellas víctimas del conflicto armado en Colombia.

Las voces de *Profesionales Externos y Profesionales y Miembros de instituciones externas* al MCM, que en su mayoría fueron mujeres, se vincularon a los procesos bien fuera como creadoras de las propuestas o investigadoras en temas específicos, profesionales representantes de instituciones académicas que desarrollaron algún proyecto, miembros de instituciones estatales, miembros de fundaciones o asociaciones que trabajan con comunidades de víctimas y miembros de comunidades de excombatientes en proceso de reintegración a la sociedad. Algunos proyectos fueron autoría del Museo y otros de autoría externa y para el primer caso, se involucraron profesionales externos con el fin de llevar a cabo parte de su desarrollo.

Lo anterior responde a que el Museo debe celebrar Alianzas con otras instituciones tal y como se señala en el (Consejo de Medellín, 2015) por el cual este se declara como institución pública:

Celebrar alianzas y convenios con entidades, empresas, organizaciones e instituciones del sector público o privado tanto del nivel departamental, nacional o internacional, tales

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

como las instituciones museísticas, bibliotecas, centros de documentación, académicos, culturales, sociales, dirigidos al fomento, apoyo y capacitación tendientes al logro de objetivos relacionados con la misión del museo (p. 2).

Estas voces fueron vinculadas a los procesos por distintas razones: el museo acogió sus propuestas expositivas —previamente diseñadas— o porque solicitó apoyo en términos de competencia profesional, experiencia y/o conocimientos en áreas o temáticas específicas, o porque trabajan en instituciones que adelantan procesos de reparación con víctimas del conflicto o de reintegración y reconciliación con excombatientes.

Respecto al *“Equipo de trabajo del museo”*, que corresponde al grupo de personas encargado de desarrollar las exposiciones, hay que destacar que en su mayoría está compuesto por profesionales y algunos estudiantes universitarios (varios de los mediadores). En el equipo se identificó la presencia y actividad de la directora, de los profesionales del área de curaduría, pedagogía, investigación, y mediación; todos involucrados en el desarrollo del proyecto en Fases distintas.



Imagen 1 Directora del MCM en la inauguración de la exposición "Por ti, por mí, por todos". Fuente: Ángela Muñoz.

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...



Imagen 2 Líder de curaduría (a la derecha) y mediadora también víctima del conflicto armado (a la izquierda) en la inauguración de la exposición "La vida que se teje". Fuente: Ángela Muñoz.



Imagen 3 Profesionales del MCM desarrollando actividades con los mediadores en el espacio "Encuentros de mediación". Fuente: Ángela Muñoz.

El trabajo interdisciplinario es característico —como suele suceder en los proyectos expositivos— y fue llevado a cabo por profesionales en áreas como historia, psicología, sociología, antropología, diseño, artes plásticas, economía, entre otras; todos desempeñando un rol dentro del equipo como líderes, coordinadores, o desarrolladores porcentaje muy bajo tiene formación específica en museología, realidad que no sorprende según la estadística presentada en el Diagnóstico preliminar del Sector de Medellín (Rojas, 2017) en el que se señala que la figura del museólogo es escasa en Colombia, aunque cada

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

vez es más creciente la oferta de capacitación en el país. Algunos de los perfiles demuestran con la observación directa, pero se expresan claramente a través de las entrevistas:

“(...) tenemos, un artista...que es Verónica Mejía, pero que realmente el énfasis suyo fue en historia del arte, ¿cierto? (...) está Víctor que es artista, pero que al mismo tiempo tiene una experiencia ya pues como de trayectoria en procesos de mediación en trabajo con museos, en trabajo con comunidad, (...) Diana Rodríguez que es el apoyo de museografía que su énfasis es más el diseño museográfico en sí de las exposiciones, antes teníamos una diseñadora gráfica que era compartida de comunicaciones y del museo pues, y de museografía y externalizábamos los diseños, ahora tenemos una diseñadora del equipo de diseño para exposiciones, (...) Catalina del Mar que es un perfil muy especial porque ella es arquitecta entonces apoya procesos de museografía porque ha hecho, tiene pues como cualidades de diseño hacia diseño editorial y gráfico, hace diseño interior, pero trabajó mucho tiempo en mesa editores entonces es una arquitecta que ha hecho muchos procesos de edición, entonces apoya también los procesos de curaduría en cuanto a sistematización, organización de la información (...)”
 Informante 1. Profesional del Museo.

Además de estos perfiles, hubo un importante trabajo desde el área de mediación que fue coordinada y liderada por profesionales y desarrollada por estudiantes universitarios en sociología, psicología y artes plásticas. El grupo de mediadores, diverso en cuando a edad, profesión u ocupación y género, está compuesto por profesionales y estudiantes de pregrado en distintas áreas de las ciencias, líderes sociales, y mujeres y hombres víctimas del conflicto armado en sus distintas modalidades (algunos estudiantes, profesionales, líderes o trabajadores).

Según el documento “Propuesta para la mediación y formación de mediadores” del MCM, se consideraron indicados para el cargo personas con perfil de estudiantes de últimos semestres de ciencias sociales, con ciertas competencias conceptuales, comunicativas, humanas y laborales que aseguraran su buen desempeño y efectividad en su labor. Como se destaca en el documento para la mediación y algunas entrevistas, la profesión del historiador es destacada y varias de las personas mediadoras tienen esta formación, aunque no es la única. Otros miembros del grupo afirmaron tener, además, competencias, sensibilidad o interés por el tema del conflicto armado y las situaciones de

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

las víctimas ya fuera de organizaciones o como miembros o líderes sociales y otros, son víctimas directamente:

“yo mandé la hoja de vida pero yo no llego aquí por historiadora, ese interés me lo creé yo pero no era condición para entrar a trabajar aquí (...) de hecho a mí alguna persona cuando recién llegué me dijo que, pues que si la historia, es una pregunta como tan... pero salida de tono un poquito, porque me preguntó si la historia si tenía campo aquí, yo le dije que toda, totalmente o al menos para mí la tiene totalmente, de hecho eso hizo que me interesara más, pues el asunto de las víctimas digamos que por mi condición, mmm, mejor dicho toda mi vida siempre he tenido como cercanía con las víctimas, de hecho todos somos víctimas, yo sentía que debía estar aquí”. Informante 2. Mediadora MCM.

“(...) soy historiadora de profesión, pues mi llegada, pues, en la construcción del museo a mí me tocó ver mucho el problema que generó en la comunidad. Pero yo empecé de voluntaria organizando archivos en el CRAM antes de abrir el museo... y eso sirvió como referencia para entrar aquí”. Informante 3. Mediadora MCM.

“Llegué al museo por una convocatoria que vi en una página de Facebook del museo. Mi interés personal de llegar pues aquí al museo es que siempre he tenido como una sensibilidad, acercamiento pues como a las temáticas sociales, de derechos humanos, de trabajo con comunidades, desde joven estuve haciendo parte de grupos juveniles, trabajo comunitario, trabajo con jóvenes, pues con toda la dinámica con la que me crié en el barrio, del conflicto armado en los años 80, 90, también eso me marcó no porque había sido víctima directa, sino que me tocó pues como joven padecer los miedos y la inseguridad (...). Y en segunda medida por un interés académico desde mi disciplina que es la historia y sobre todo la historia oral con enfoque a la memoria histórica (...). Yo creo que mi carrera sí influyó en obtener este trabajo, era un requisito en el perfil, o sea estudiantes de último semestre de ciencias sociales y humanas”. Informante 4. Mediador MCM.

“(...) pertenezco a la Corporación Volver, organización que lleva veinte años trabajando con las víctimas del conflicto armado y desplazamiento forzado y pertenecemos a la Mesa Departamental de Víctimas de la sociedad Civil de Antioquia. Ya en lo que toca en

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

mi trabajo social comunitario desde la comuna ocho y la relación con el MCM, viene de muchos factores, primero soy el dirigente sindical de los textileros del municipio de Itagüí (...) Desde allí veíamos que había ciertas injusticias (...) entonces hicimos unas alianzas estratégicas con las diferentes organizaciones civiles, culturales, para presentar un pliego de peticiones al alcalde de la época y logramos unas negociaciones (...) después de esa negociación se vino unas retaliaciones fuertes contra los dirigentes de todo tipo y empezaron una serie de asesinatos, desapariciones, torturas y dentro de esa población estoy yo como amenazado y determinó venirme a la ciudad de Medellín (...). Estuve cinco años en la clandestinidad (...)”. Informante 5. Mediador.

“(...) Yo estando en mi barrio me dicen que había una reunión aquí en el museo, como yo estaba desempleado entonces me voy a ver de qué se trata la reunión del museo ya que a mí también me gusta mucho trabajar con organizaciones sociales y voy a ver qué dicen, qué sirve y qué no sirve. De entrar aquí llegué de voluntario yo no llegué ganando un peso con lucro, que yo me fuera a lucrar sino a trabajar con organizaciones, con lo social (...)”. Informante 6. Mediador.

“(...) todos los días hago deporte y pasaba por acá y yo siempre decía qué bueno uno trabajar por acá haciendo oficios varios porque me quedaba muy cerquita de la comunidad a mi vivienda, me quedaba pues muy flexible. Y ocurre pues que había mucha participación, pues de colectivo de mujeres de la Comuna 8, Mujeres que Crean, Tejiendo Memoria, y de ahí me invitaron a una reunión (...) nos explicaron que este espacio iba a ser muy voluntario, el que quisiera y pudiera estar en ese espacio teniendo en cuenta que todas esas personas éramos víctimas del conflicto unas por la desaparición del hijo, otras por homicidio, otras por desplazamiento, de toda diversidad del conflicto y nos seleccionaron voluntariamente quienes querían seguir. Qué relación tengo con el museo uno ha padecido el conflicto directa o indirecta nos ha tocado mucho, yo vengo desplazada del pueblo de Segovia fue una de las primeras masacres [...]” Informante 7. Mediadora.

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...



Imagen 4 Encuentros de mediación por los mediadores del MCM. Fuente: Ángela Muñoz.



Imagen 5 Encuentros de mediación. Mediadores del MCM. fuente: Ángela Muñoz



Imagen 6 Encuentros de mediación. Algunos mediadores y profesionales del MCM y externos. Fuente: Ángela Muñoz

Por otro lado, las “*personas o grupos de víctimas*”, hacen parte fundamental de los proyectos participativos de exposición (algunas de ellas mediadoras como pudo constatarse anteriormente) en el MCM. Siguiendo la Ley 1448 de 2011, a los proyectos se involucraron personas que sufrieron daños, físicos, psíquicos, emocionales y financieros, como consecuencia de las infracciones al Derecho Internacional Humanitario o quienes sufrieron violaciones graves y manifiestas a las normas internacionales de Derechos Humanos, ocurridas con ocasión del conflicto armado interno.

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

Personas víctimas de algunas de las siguientes modalidades como homicidios, desaparición forzada, desplazamiento forzado, tortura, violaciones sexuales y otros delitos contra la integridad sexual, secuestro, despojo de tierras, minas antipersona, ataques contra la población civil y otros métodos de guerra ilícitos. Muchas de las personas son esposas o esposos, o compañeros permanentes, parejas del mismo sexo, padres o hijos (incluyendo adoptivos) de la víctima directa cuando a esta se le hubiere dado muerte o estuviere desaparecido. Estas personas se vincularon a los proyectos porque pertenecen a colectivos de víctimas, mesas departamentales de víctimas y/o asociaciones de víctimas que trabajan a través del arte, entre otras.

Al respecto es importante destacar que en las cuatro exposiciones, hubo un importante énfasis en la presencia y actividad de mujeres víctimas del conflicto armado. En dos de las cuatro exposiciones quienes hicieron parte de los procesos fueron mujeres⁴. Los proyectos en el Museo tienen en consideración el enfoque de género que, si bien no hace parte de la definición de víctima de la Ley 1448 de 2011, sí está descrito en el punto 5 del Acuerdo de Paz del 2017. Este acuerdo incluye la perspectiva de víctima considerando las diferentes formas en las que el conflicto afectó cada población y territorio y cómo particularmente afectó a las mujeres, niñas y niños que sufren de manera desproporcionada los efectos. Muchas de ellas, por ejemplo, son mujeres que perdieron a sus esposos, padres, hermanos, y su situación de vida cambió drásticamente y otras fueron violadas, recordemos que la violación es una de las armas de guerra empleada contra las mujeres y sus cuerpos. Por ejemplo, algunas mediadoras y mediadores son víctimas:

“(...) creo que fui seleccionada por mi historia de vida personal tengo pérdidas vitales pues dentro de mi familia [...]. Informante 8. Mediadora.

“(...) hago parte del programa de mediación porque llegué a hacer unos talleres (...). A mí me convocaron que si quería atender a unos talleres de víctimas, entonces yo les dije que sí y por qué porque soy víctima directamente, a mí me mataron mi hijo por el estado, pues el ejército, lo que llaman ejecuciones extrajudiciales y por eso me tienen en cuenta aquí (...). Informante 9. Mediadora.

⁴ En la exposición “Des-Apariciones” las mujeres son familiares víctimas de la desaparición forzada; en “La vida que se teje”, las mujeres son víctimas de la violencia (en diferentes modalidades), partícipes de procesos comunitarios que reivindican los derechos humanos y la salud mental comunitaria, adelantados por distintas asociaciones.

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

Otras personas sin ser mediadoras, participaron también.

“(...) tengo tres familiares desaparecidos forzosamente, hago parte de la Mesa Municipal de Desaparición de víctimas en el marco de la Ley 1448, la Ley de víctimas (...)” (Mujer víctima (Museo Casa de la Memoria, 2018)



Imagen 7 Mujeres víctimas de desaparición forzada que forman parte del Proyecto "Mujeres gestoras de Paz" parte del proceso de exposición "Des-Apariciones". Fuente: Archivos digitales del MCM.

Imagen 8 Mujeres víctimas de desaparición forzada. que forman parte del Proyecto "Mujeres gestoras de Paz" parte del proceso de exposición "Des-Apariciones". Fuente: Archivos digitales del MCM.



Imagen 9 Clausura de la exposición Des-Apariciones. Taller orientado por una persona víctima del conflicto armado. Fuente: Ángela Muñoz.



Imagen 10 “Encuentro de mediación”. Las dos mujeres que aparecen en el primer plano (de espaldas) son mediadoras del MCM y víctimas del conflicto armado. Fuente: Ángela Muñoz.

Otro colectivo destacado involucrado en los proyectos expositivos es el de los excombatientes en proceso de reintegración a la sociedad, que en esta investigación se clasificó dentro de la categoría “*Otros grupos de personas*”, ya que no son considerados legalmente como víctimas (aunque muchos de ellos también lo sean), pero tampoco pueden calificarse como *Audiencias*. Son personas que hacen parte de un grupo social que

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

trabaja para su reintegración a la sociedad y hacen parte de proyectos estatales que promueven las condiciones para su reinserción a la sociedad como los que se desarrollan en la Agencia Colombiana para la Reintegración. Hay que tener en cuenta que, aun cuando en esta investigación muchas de las personas excombatientes se consideren víctimas porque también lo han sido, pero esto no es reconocido en la definición de víctimas por Ley, por eso se han puesto en una categoría aparte; además, porque los procesos del MCM (y en general de los museos-de-memoria) dan prioridad a lo que la categoría de víctima describe. La siguiente cita deja evidencia de lo que ellos mismos relatan sobre esta categoría, a la cual la legislación no les asocia:

“(...) muchos de nosotros antes de ser victimarios, fuimos víctimas también y es la parte que muchos desconocen...solamente muchas personas en la sociedad tienen el estigma de víctima porque se desmovilizó porque hizo proceso, pero no conocen el trasfondo que hay y la verdad (...)” Informante 10. Excombatiente.



Imagen 11 Excombatiente con 10 años en proceso de reintegración. Fuente: página oficial de Facebook del MCM.

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...



Imagen 12 Estudio de diseño localizado en la casa de Mesías. Él se ha dedicado a trabajar en diseño e impresión sobre distintas superficies. Su oficina está localizada en su casa, lugar en donde fue realizada la entrevista. Fuente: Ángela Muñoz.



Imagen 13 Poster publicitario de la empresa del excombatiente Mesías. Fuente: Ángela Muñoz.

Con respecto a la presencia de estos grupos de personas, cabe anotar que desde el año 2004 Medellín es un municipio reconocido por su compromiso con el proceso de retorno a la legalidad, tras la desmovilización de personas excombatientes de grupos armados al margen de la ley. Este compromiso hace parte del propósito de dar continuidad a las políticas de reinserción que entre otras, mediante el Decreto 2098 de 2014,⁵ instan a garantizar el apoyo a dichos procesos. Por esto la Alcaldía de Medellín, de la mano de la Agencia Colombiana para la Reintegración apoya que los excombatientes pueden reintegrarse a la sociedad tras el principio de respeto y dignidad de las personas (Alcaldía de Medellín, 2015, p. 5)

Este compromiso puede verse expresado en el terreno cultural por medio del Plan Municipal de Cultura, que busca la protección de las memorias amenazadas por el desplazamiento, la violencia y la exclusión social a partir de la inclusión de las comunidades en esta situación, en las dinámicas de memoria del municipio (p. 18). Por eso el MCM plantea implementar iniciativas que incorporen socialmente a personas en proceso de reintegración a la sociedad a partir del fomento de la creación cultural y la recreación de sus memorias. Como política, esto corresponde a “incorporar la cultura en los procesos de reinserción y rehabilitación social de las personas vinculadas al conflicto armado en

⁵ Este Decreto especifica “(...) como función de la Secretaría de Gobierno y Derechos Humanos la responsabilidad de coordinar el desarrollo de procesos destinados a la reinserción y reincorporación social en Medellín, igualmente de liderar la materialización en acciones de corresponsabilidad entre las víctimas y las personas en proceso de reintegración, con miras hacia la reconciliación, de acuerdo con las exigencias de la Ley 14448 de 2011”. (Alcaldía de Medellín, 2015, p. 5)

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

cualquiera de sus formas” (p. 54). Es así como mujeres y hombres excombatientes en proceso de reintegración a la sociedad hicieron parte de los procesos expositivos del MCM.

Finalmente, el último grupo que estuvo presente y activo en los procesos expositivos — aunque de una forma más discreta— es el de las “*Audiencias*”. Ante la ausencia de un estudio de públicos en el MCM (hasta la fecha del trabajo de campo), se recurrió a los datos arrojados por El Diagnóstico del Sector Museal en Medellín⁶ (2017), que describe cuáles son las poblaciones cautivas y fidelizadas así como los públicos con potencial para ser atraídos, identificados en los museos de Medellín, y se reconocieron los siguientes:

“Los estudiantes, turistas y visitantes con intereses específicos fueron las poblaciones que los profesionales identificaron como de mayor fidelidad de visita a sus espacios. También, aunque en menor medida, se mencionaron a las familias, los adultos mayores, los habitantes del vecindario, el público religioso y los voluntarios como poblaciones frecuentes” (p. 17).

Las audiencias se involucraron a los procesos en principio, en su condición de receptoras de los mensajes expositivos. Según el esquema de Shannon, complementado por de Fleur, el decodificador o receptor se encarga de la deconstrucción del mensaje proveniente del destinatario, quien transmite el mensaje. (Castellanos, 2008, p. 25). De acuerdo con esto el MCM involucra las audiencias en tanto son las destinatarias de los mensajes expositivos. Además, el Plan Estratégico 2016-2019 describe claramente, a través de una de sus líneas de trabajo llamada *Visibilización y transferencias de memorias*, la intención de la generación de experiencias museográficas que posibiliten una aproximación y comprensión del conflicto desde la enunciación.

⁶ “La información que los profesionales de los museos dieron sobre estos públicos fue principalmente basada en su percepción y no estuvo soportada por resultados de estudios de públicos. Esto se debe a que en los museos de Medellín aún dificulta medir el acceso a las salas para poder contabilizar la cantidad de público que visita cada exposición y evaluar el proceso de dicho proyecto. Además, hace falta caracterizar los visitantes nacionales e internacionales y condensar la demanda de información y contenidos de los públicos locales.” (Diagnóstico del Sector Museal en Medellín, 2017).

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...



Imagen 14 Audiencias en la exposición +Que Dos para reconciliarnos. Fuente: Ángela Muñoz.

Imagen 15 Audiencias (estudiantes de colegio) en la exposición Por ti, por mí por todos. Fuente: Ángela Muñoz.



Imagen 16 Audiencias en la clausura de la exposición Des-Apariciones. Fuente: Página oficial de Facebook del MCM.

Imagen 17 Estudiantes de colegio en la exposición la vida que se teje. Fuente: Ángela Muñoz.

En resumen, además de los profesionales del área de curaduría, pedagogía, investigación y mediación del Museo (que coordinaron, lideraron o desarrollaron los proyectos), hicieron parte del proceso: personas investigadoras, profesionales de distintas disciplinas, representantes de instituciones académicas, miembros de instituciones estatales y fundaciones o asociaciones que trabajan con comunidades de víctimas y excombatientes en proceso de reintegración. Un grupo de mediadores compuesto por profesionales y estudiantes de pregrado en distintas áreas de las ciencias, líderes sociales; mujeres y hombres víctimas del conflicto armado en sus distintas modalidades (algunos estudiantes, profesionales, líderes o trabajadores), mujeres y hombres excombatientes de grupos armados al margen de la Ley. En la exposición (ya inaugurada) como resultado, las

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

personas involucradas fueron sobre todo los visitantes quienes en su mayoría suelen ser estudiantes de colegio, de universidad, turistas y personas interesadas en temas específicos, en este caso en temas relacionados con las causas y consecuencias del conflicto armado en Colombia.

De esta manera, a los procesos expositivos del MCM fue vinculado un grupo amplio de personas, muchas de ellas con experiencia y/o formación en humanidades o trabajo comunitario; grupos afectados directamente por el conflicto armado, profesionales en áreas diversas contribuyendo a las exposiciones, víctimas o excombatientes del conflicto, y audiencias interesadas en el tema (en el caso de estudiantes de colegio, instituciones interesadas). La mayoría trabajando con el objetivo de aportar a la reparación simbólica o de recibir reparación simbólica a través de proyectos con un marcado carácter pedagógico desde el cual aportar a la no repetición de los hechos y la construcción de paz.

5.3.1 Lugar de cada grupo de actores en el proceso expositivo

¿Por qué cada grupo de actores se involucró en cada una de las Fases?

Los resultados muestran que hubo presencia y actividad de los cinco grupos de actores en los procesos expositivos estudiados; algunos en todas las Fases del proceso y otros, tan solo en algunas. Hubo un trabajo colectivo de vinculación de voces distintas a las del “*Equipo de trabajo del Museo*”, pero la forma en cómo se vinculó la voz de cada grupo de actores y el lugar que ocupó en el proceso fue distinta según el grupo y la Fase del proceso en la que participaron.

Como ya se expresó, el MCM involucró, de una u otra manera, a profesionales externos a la institución, personas víctimas del conflicto armado, excombatientes en proceso de reintegración a la sociedad y personas en el rol de audiencias. Hay evidencia de un trabajo colectivo en el que la voz del museólogo o del profesional (“Equipo de trabajo del Museo”) no es la única presente, tal y como sugiere la museología actual en occidente y como lo promulga el Deber de Memoria del Estado en Colombia. Sin embargo, se identifica un patrón, una marcada presencia y actividad de determinados grupos de actores en ciertas Fases del proceso y la ausencia de algunos otros grupos, en otras. Se reconocen formas

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

distintas a partir de las cuales cada una de las voces se involucra al proceso expositivo: El *Equipo del Museo*, y sobre todo sus profesionales, y en mucha menor medida, *Los Profesionales y Miembros de Instituciones Externas*, quienes desarrollan actividades desde las cuales, como se ha señalado en los resultados, ejercen control de los contenidos de las exposiciones, como por ejemplo la toma de decisiones; *Las Personas y Grupos de Víctimas, Otros Grupos de Personas y las Audiencias*, por el contrario, se involucran con actividades con las cuales no se ejerce dicho control.

En este punto, vale la pena señalar de nuevo, las Cuatro Grandes Fases del proceso expositivo: *planeación general, planeación específica, implementación y evaluación*, porque en esta investigación interesan especialmente aquellas en las que se identificó presencia y actividad de los diferentes grupos de actores y de las cuales fue posible hacer registro de una u otra manera.

Partiendo de aquí, los resultados indican que la mayoría del proceso expositivo estuvo en manos de personas profesionales (Equipo de profesionales del Museo y Profesionales y Miembros de instituciones externas), quienes además de describir, analizar, conceptualizar, coordinar y editar, entre otras actividades, se involucraron en los procesos de toma de decisiones. Estos últimos procesos se refieren a actividades, en su mayoría, excluyentes de las voces no profesionales quienes participaron a través de relatos, opiniones, cesión de objetos y descripciones. En resumen, las voces profesionales intervinieron a través de actividades, técnicas y herramientas desde las cuales se ejerce control del proceso, mientras que las voces no profesionales no tuvieron este privilegio.

Es así como el análisis del rol de los grupos de actores en el proceso expositivo se hará desde la Fase de “conceptualización” (F7), en vista de que es allí donde más estuvieron presentes y allí es donde tiene inicio el proceso curatorial y la identidad de un discurso cultural —en este caso expositivo—, considerando que los discursos culturales son el resultado de una selección de contenidos y objetos que serán presentados en el museo como escenario (Acaso y De Pascual, 2014, p. 44)⁷. Aun teniendo presente que las Fases correspondientes a la *planeación específica* también influyen en la construcción de los discursos

⁷ Es importante aclarar que aunque la construcción de un discurso expositivo está a cargo de un equipo curatorial, este actúa según la intencionalidad de la institución para la cual trabaja, entonces estará orientado por la misión y la visión institucional; los discursos, a pesar de ser construidos por un equipo de curaduría, también se atribuyen a la voz de las personas que definieron la declaración de propósitos de la institución (Óscar Navarro citado en Maceira, 2012, p. 42).

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

expositivos, el rol de los grupos de actores se analizará, como se indicó, desde la Fase de “Conceptualización” (F7), pues es aquella que da inicio al proceso curatorial. Adicionalmente, los resultados arrojan un bajo o casi nulo involucramiento de otros grupos de actores en dicha Fase macro y comienzan a tener cabida en las siguientes. La siguiente figura muestra –resaltadas por un óvalo rojo– las Fases del proceso a las que se hará referencia, ya que las demás se contaron sólo como estadística.

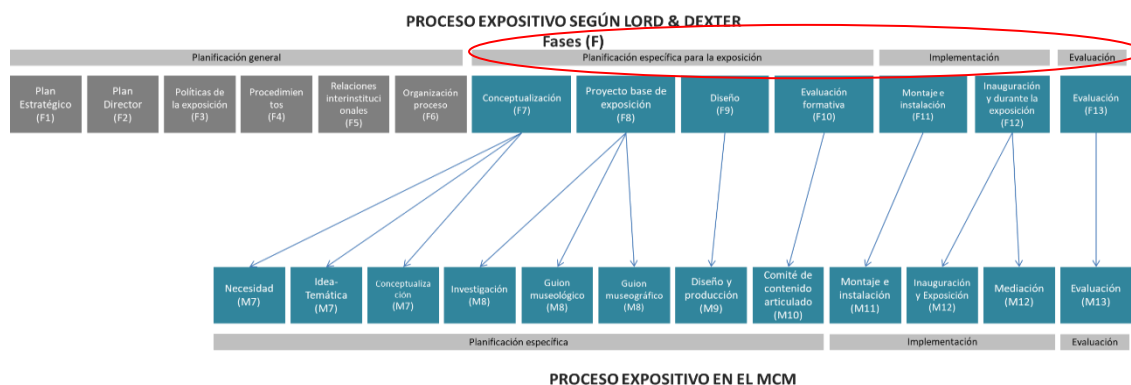


Figura 1 Fases de un proceso expositivo. Fuente: Elaboración propia, 2018.

Hay que recordar también que, en esta investigación la “conceptualización” (F7), que será la primera Fase que se analizará, está constituida por Momentos como: la búsqueda de la “necesidad”, “la idea temática” y la “conceptualización” (M7) propiamente dicha. Posteriormente se explicarán los roles de los grupos de actores en las Fases siguientes.

1. Fase de Conceptualización (F7): Momentos (búsqueda de la necesidad, idea-temática, conceptualización) (M7)

El Momento que iniciará y marcará el rumbo discursivo de las exposiciones en el MCM sería la “búsqueda de la necesidad” (M7). Allí se definió aquello que el museo quiso dar a conocer; eso que consideró importante transmitir por medio de cada exposición. Por eso el punto de partida del análisis es este. Los resultados informan que fue el “Equipo de trabajo del Museo” el grupo que, exclusivamente, estuvo presente y activo en este momento; que además lo hizo a través de todas las actividades, técnicas y herramientas, con las cuales es

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

posible ejercer control del proceso, incluidos el análisis, la conceptualización y el más relevante en este sentido: la decisión.

Hay que reiterar, igualmente, que el MCM responde a la Ley 1448 de 2011 y que sus proyectos —incluidos los expositivos— deben dar respuesta a las necesidades de las víctimas (y de la sociedad) y su derecho a la verdad, la justicia y la reparación. Los proyectos deben reconocer y dar a conocer los crímenes cometidos y los hechos asociados al conflicto armado y a las violencias en Medellín, con el fin de contribuir al esclarecimiento de la verdad. Con base en esto, la difusión de los hechos es uno de los componentes para la reparación simbólica y por ello, desde su categoría como museo-de-memoria, los temas o tópicos seleccionados para implementar en una exposición en el MCM deben responder a una necesidad colectiva, a un tema de interés social.

En vista de que los hechos asociados al conflicto armado se caracterizan por su complejidad y amplitud, tal y como es explícito en el capítulo 2, y esto los hace extensos y numerosos, el equipo de profesionales —que fue el grupo que dominó esta Fase— debe hacer una selección de los temas que se van a representar. ¿Cómo decidió qué entraría en dicha selección? ¿Por qué unos temas sobre otros? ¿Cuáles tratar primero y por qué? ¿Qué soportó estas decisiones?

Según las fuentes primarias consultadas, la *búsqueda de la necesidad* por parte de los responsables de las exposiciones temporales en el MCM no sigue un protocolo exacto, no hay criterios formales aunque sí algunos patrones de actuación que pueden ser explicados a través del planteamiento de Graham (2017), quien afirma que las actuaciones de los profesionales de los museos son justificadas bajo la figura del “servicio público” a la que responden muchos museos. Según la autora, los museos, al ofrecer servicios públicos, justifican sus actividades como acciones hechas “en nombre de...”; entonces, como consecuencia, se toman decisiones con base en ese criterio. Esto significa que los profesionales, escogidos por su experiencia, capacidades y formación, actúan como representantes de otro grupo de personas, en tanto tienen aval institucional y este correspondería al reconocimiento de la capacidad para la toma de decisiones en nombre de otros.

En el MCM la “necesidad” de presentar un tema u otro en una exposición temporal, es identificada y definida, inicialmente, por la dirección del Museo en conjunto con los

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

equipos que desarrollan los proyectos transversales⁸. Con base en los planteamientos de Graham, podría decirse que la selección del tema sería una de las decisiones tomadas en nombre de los sectores de la sociedad colombiana que el MCM toma como sus audiencias: aquello que los profesionales consideran una necesidad para ese conjunto de personas de la sociedad. El tema elegido será aquel que un grupo reducido de personas, que es el grupo encargado de desarrollar la exposición —que no siempre es únicamente el curatorial—, considerará de interés social. Es así como en el MCM el *Equipo de trabajo del Museo* identifica las necesidades de la sociedad con respecto a qué temas deberían conocer antes que otros y los selecciona de entre un conjunto más amplio.

Es imprescindible, sin embargo, señalar que lo hace con base en el contexto y algunas condiciones administrativas. Según la líder de curaduría y museografía del MCM, la selección está ligada a unos marcos de referencia presentes en el contexto que, básicamente, son tópicos que caracterizan el conflicto armado en Colombia y suelen estar en el centro de los debates nacionales sobre memoria:

“(...) hay una cosa que es primordial y que es, como cuáles son los temas controversiales para la memoria en el medio hoy en día, ¿cierto? Entonces realmente no hay temas pues, como que vos digás, está salido de los cabellos y me estoy inventando un tema, no. O sea, al final todo está como en el contexto. (...) la principal forma de victimización es el desplazamiento, ¿cierto? Entonces trabajamos desplazamiento forzado, despojo, migración pues, trabajamos temas de fronteras, trabajamos construcción de memorias territoriales porque finalmente, y se conectó luego con que hubo el tema del Foro Urbano Mundial entonces estaba todo el tema del derecho a la ciudad lo que no mostraba el foro, entonces una ciudad que realmente sí tiene unos problemas pues sociales y de inequidad y de no acceso a los derechos fundamentales, entonces sobre eso trabajamos mucho como en lecturas territoriales, de construcción de lugares de memoria (...)”. Informante 1. Profesional MCM.

Es así como la “desaparición forzada”, “la vulneración a los derechos humanos”, la “reconciliación” y la “niñez en el conflicto”, fueron los temas seleccionados para desarrollar las cuatro exposiciones estudiadas en esta investigación. Si se remite al Caso

⁸ Hay que recordar que el Museo trabaja por proyectos y cada proyecto puede involucrar distintas áreas de trabajo que muchas veces confluyen en los resultados expositivos.

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

Colombiano, presentado en el capítulo 2 de esta investigación, los cuatro temas hacen parte de la caracterización que se ha hecho del conflicto armado en Colombia, y también del propósito nacional que es la paz y la reconciliación; ambos, son temas actuales y están muy presentes en el discurso nacional, por eso fueron seleccionados de entre otros. Los dos primeros temas están vinculados a la caracterización de las violencias del conflicto armado que han sido registradas por la Unidad de Víctimas, el Centro de Memoria Histórica (CNMH), la Dirección para la Acción Integral contra Minas Antipersona, la Ley de Víctimas, entre otras. Sobre la “reconciliación”, hay que decir, por un lado, y con base en el planteamiento de Bustamante (2011) que es uno de los conceptos que articulan los discursos de los museos-de-memoria a nivel internacional sobre todo aquellos del Cono Sur, que sirven de modelo para los demás en Latinoamérica y por el otro, que este es un concepto que constituye uno de los ejes centrales de la Justicia Transicional en Colombia y que es promulgada como meta por medio de la Ley de Víctimas. Por último, el tema “Niñez”, según afirma una profesional del Museo, es de interés para la Alcaldía de Medellín desde hace varios años, como queda claro en la siguiente cita:

“Entonces ahora al surgir la pregunta por la niñez, siempre ha sido una pregunta en este museo que no tiene una sala permanente para niños y que finalmente pues, es una pregunta que ha estado siempre. Desde que surgió el museo, pues, desde que el Ala norte no se hizo y ahí se supone que hay pues un espacio infantil, ¿cierto? Entonces surge esa y hay otras, ahora estamos trabajando pues un jugatorio para los niños del museo también, una cosa más permanente”. Informante 1. Profesional del MCM.

Para definir las temáticas, el “Equipo de trabajo del Museo” bebe del discurso nacional sobre memoria y conflicto armado, que se viene construyendo desde hace varios años y que desde distintas instituciones como el CNMH —institución encargada de hacer investigación y divulgación de las memorias— se ha consolidado. Cabe señalar que el MCM y este Centro, son instituciones del Estado creadas como respuesta a la Ley 1448 de 2011, y el enfoque de trabajo es distinto según la administración bajo la que se encuentre liderada. Con el cambio de gobierno, en el que Lucía González dejó de ser la directora del MCM y fue reemplazada por Adriana Valderrama, fue notorio el cambio de rumbo en el énfasis de los mensajes que se quería transmitir. Aunque para la primera administración fue fundamental también la resiliencia, el reconocimiento del dolor y el sufrimiento de los colectivos de víctimas y excombatientes se consideraba necesario para la comprensión de

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

los hechos, reflexionar sobre la necesidad de no repetirlos, mientras que la segunda se centró en poner acento en la resiliencia según lo que se pudo identificar en el trabajo de campo. Sin embargo, para la líder de curaduría que ha estado presente durante las dos diferentes administraciones, no se trata de un enfoque distinto, sino una diferencia de trabajo en términos de metodología:

“Yo no creo que sea el enfoque. Por más que digan yo no siento eso, yo... no creo que sea tanto el enfoque claro, una será más política, la otra menos política el otro será más eh... activista más qué, más social, más comunitario por ahí sí, pero esas como... o sea yo siento que el enfoque aquí siempre ha estado en la construcción de memorias plurales”.

“(...) si tú ves, “Paz Creer para Ver” ¿qué es? Del conflicto y la esperanza... Niñez que estaba medio enunciado, el conflicto y la esperanza. Para mí es la metodología porque está más enfocado en que todo lo que construimos desde la investigación, desde el proyecto educativo, desde el relacionamiento con el territorio se ha digamos articulado a través del proceso expositivo y el proyecto expositivo no queriendo decir que está aquí en el museo sí, sino que es el formato con el cual construimos también los diálogos, los laboratorios todo eso es porque sirve de insumo para el análisis para ser llevado a tener unas memorias en escena aquí o en los territorios o en los...” Informante 1. Profesional MCM.

Todo esto significa, estrictamente, que en el Momento “Búsqueda de la 'Necesidad'” (M7) las temáticas no son definidas por los profesionales del MCM, aunque sean ellos quienes las seleccionen de entre un conjunto de temas relacionados con el discurso de memoria asociada a conflicto armado en Colombia. Los temas hacen parte de un marco de referencia presente en los contextos jurídico, administrativo y académico, nacionales, y por eso sería impreciso afirmar que su definición corre por cuenta únicamente del “Equipo de trabajo del museo”; el Museo y su equipo de trabajo operaron orientados por las demandas del contexto.

Hay que señalar también que en cualquier institución del estado como lo es el MCM, los profesionales son designados por la administración de turno quien les delega autoridad para decidir al otorgarles un contrato y esto, muchas veces, puede exigirles actuar según su

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

mismo marco de referencia; la selección del profesional estará sujeta al marco ideológico que la administración gubernamental del momento tenga como referente. Esta circunstancia, trasladada al contexto museístico, se entenderá a través del planteamiento de Graham (2013) quien sostiene que las jerarquías en los museos son claras, sobre todo aquellas que ponen a los profesionales y expertos en un lugar de autoridad. Según la autora, hay flujos básicos del poder en los contextos de servicio público en los que, a través de un sistema de democracia representativa, los funcionarios electos otorgan autoridad a los profesionales (p. 4). Un ejemplo de esto es el cambio de administración en el MCM: aunque muchos de los funcionarios de la administración anterior permanecieron, otros tantos fueron reemplazados⁹ para desarrollar proyectos bajo las perspectivas de la nueva administración o porque no se adaptaron a los nuevos procesos.

Es así como los temas que salen victoriosos en una exposición han sido previamente seleccionados, de entre un grupo de temas, por los profesionales del Museo (“Equipo del Museo”) atendiendo su deber de identificar, desde su idoneidad, los intereses de la sociedad con base en unos criterios institucionales enmarcados en el discurso nacional sobre memoria y conflicto armado.

2. Momento “Idea-tema” y “conceptualización (M7)”

En el MCM los proyectos de exposición se ligan a otros más amplios, por lo tanto los Momentos del proceso están sujetos a las características de esos otros “macro” proyectos, y la conexión entre proyectos supone el trabajo de amplios y variados grupos de personas. Esto explica por qué, a diferencia del Momento anterior (Búsqueda de la necesidad), estos no estuvieron únicamente en manos del “*Equipo de trabajo del Museo*” (profesionales), sino que se apoyaron, sobre todo, en el trabajo de “*Profesionales externos y miembros de otras instituciones*” tal y como se pudo observar en el trabajo de campo y como queda registrado en la entrevista hecha a la Líder de Curaduría y Museografía:

“(...) digamos que nuestra área está inmersa en una línea que se llama (...) visibilización y transferencia de memorias y que comprende no solo lo museográfico, sino también el

⁹ No se sabe con exactitud si fueron despedidos, renunciaron o no se adaptaron. En el trabajo de campo varias personas (mediadores) estaban inconformes con los nuevos procesos, pero no tengo entrevistas sobre ello ya que no es central para esta investigación.

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

proyecto educativo y proyecto de mediación y obviamente el proyecto expositivo, entonces digamos que el énfasis tiene que ver con construir unas metodologías de museografía que no son las, digamos usuales de todos los museos (...)" Informante 1. Profesional del MCM.

"Des-Apariciones" y "La Vida que se Teje" fueron exposiciones desarrolladas con base en ideas y proyectos creados y diseñados previamente o diseñados por profesionales externas en conjunto con ideas del "Equipo del Museo"; la exposición "+Que dos", fue una idea del MCM desarrollada por una profesional externa; y, en la exposición "Por ti, por mi, por todos" la idea se gestó en el MCM, pero la conceptualización de base también fue una idea externa. Esto demuestra que en estos Momentos el rol de los profesionales externos fue determinante: algunos produjeron la idea y todos desarrollaron la conceptualización, en conjunto con el "Equipo de trabajo del Museo", tal y como lo demuestran los siguientes testimonios:

La exposición "Des-apariciones parte de una propuesta de reconstrucción de historias, de microhistorias (...) de los desaparecidos, a partir del álbum familiar. La propuesta es el resultado de mi tesis de maestría, de ocho años de investigación de lo que sucede cuando se exhuma un cuerpo y se busca a esos desaparecidos (...)" (Natalia Botero video).



Imagen 18 Natalia Botero coordinadora del proyecto Des-apariciones y quien realizó la investigación y talleres de la exposición. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=yp9RQBrb-wQ>



Imagen 19 Natalia Botero a la izquierda, a la derecha mujer víctima de desaparición forzada. Durante los talleres de álbum familiar. Fuente: <http://www.centrodememorialhistorica.gov.co/noticias/noticias-cmh/des-apariciones-el-ausente-siempre-esta-en-la-memoria>

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

Para la exposición “+Que Dos para reconciliarnos” (...) yo no había trabajado hasta ahora nada realmente del conflicto como tal... dentro de mi obra, o sea, yo no había reflexionado sobre el conflicto, sino que había hecho proyectos artísticos como una especie de solución al conflicto. No de solución, pero pues como para deshacer un poquito los daños del conflicto armado en Medellín. O sea, una comunidad que está súper desagregada, abandonada, y uno llega a hacer su proyecto y los une como hacia una causa, entonces se vuelve como una cosa muy bacana, pero yo no había reflexionado nunca sobre el conflicto como tal en eso. Pues en ese sentido yo no tenía la experiencia, pero a ellos (el Museo) les servía que yo hubiera trabajado en zonas de conflicto porque así no haya una guerra pues como declarada en las comunas, pues todo el mundo sabe que es una zona de guerra. Entonces eso pues como que de pronto ayudaba. Entonces a mí me llamaron para este proyecto y me explicaron que ya tenían un proceso adelantado con ellos, como de conocerse de formación, con ellos y ellas (los y las excombatientes). El cómo se hizo y todo eso, pues si fue ya como..., nació de mí..., claro que fue como digamos, esto fue un encargo...es muy raro, pero sí...esto es una obra de arte encargada. Entonces la reflexión, la reflexión no, la metodología, nació mucho de mis intereses y de mis habilidades; sumado a los intereses de ellos y las necesidades de ellos y entonces fue muy de ida y venida (...). (María Paulina) (Artista plástica, +Que Dos)



Imagen 20 María Paulina, artista plástica del proyecto “+Que dos para reconciliarnos” a la izquierda de la fotografía. Fuente Imagen tomada de la página oficial de Facebook del MCM.



Imagen 21. En la foto la persona de pie es una de las profesionales del MCM que hizo parte de la coordinación y elaboración de talleres para la exposición “+Que Dos” con mujeres excombatientes. Fuente: Imagen tomada del Video “Aplicación en el territorio” del archivo digital del MCM.

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

La “*Idea-tema*” sobre la cual se desarrollaría cada exposición está fundamentada en investigaciones previas hechas por profesionales externas con excepción de la exposición “+Que Dos”. Esto responde a que, en el MCM, durante un tiempo valoraron a los expertos temáticos como personas con una larga trayectoria en procesos colectivos, con actores del conflicto armado y con la posibilidad de interpretar los procesos y compartir sus ideas en tanto son respaldadas por la experiencia de años y por los conocimientos, en su mayoría académicos. Durante la administración de Adriana Valderrama, esto por ejemplo cambió, se valoró la capacidad profesional del equipo y fueron los profesionales del MCM, quienes desarrollaron las investigaciones de las exposiciones:

“Mira, el trabajo digamos ahora es diferente porque, por ejemplo, en Niñez, Por ti por mí, Por todos nosotros solicitamos una investigación externa de una experta en tema de niños en Colombia (...) pero ahora yo identifico una debilidad porque es un tiempo corto de una gente que no es experta que va a fuentes documentales de expertos ¿cierto? igual, la gente es muy buena, ¿cierto? pero digamos que... (...)” (Líder de curaduría y museografía).

Además de la experta temática, dos profesionales del MCM desarrollaron la investigación y los contenidos: Esteban González y Cindy Arboleda.



Imagen 22 En el escritorio, experta temática Marieta Quintero durante uno de los “encuentros de mediación” para la Exposición Por ti, por mí, por todos. Fuente: Ángela Muñoz.



Imagen 23 Cindy Arboleda liderando procesos durante uno de los encuentros de mediación. Fuente: Ángela Muñoz.

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

En este punto, aun cuando se sabe que la legitimidad del conocimiento científico ha perdido fuerza (Lyotard, 1984 y Evans, 2007, citados en Carpentier, 2017), se observa claramente que para la implementación de ideas y su conceptualización en los procesos expositivos del MCM, se da un alto valor tanto a la figura del profesional que hace parte del Equipo del Museo, como a la externa; aquí es el conocimiento legítimo, como lo llama Bordieu (2000, citado en Carpentier, 2017), el que prima por encima del conocimiento situado planteado por Haraway (1998, citada en Carpentier, 2017) y esto puede explicarse a través de la figura del “experto” que, según Carpentier (2017), es aquella que representa la experticia entendida esta como una combinación de conocimientos y habilidades, en el plano cognitivo, como práctico. Los procesos de trabajo comunitario con grupos afectados y vulnerados como las víctimas requieren personas que sepan cómo desarrollarlos sin afectar más su condición emocional y psicológica, por eso aquellas personas que trabajaron planteando las ideas y conceptualizando la mayoría de las exposiciones (3 de 4)¹⁰, son personas con una larga trayectoria en trabajo con personas vulneradas y con conocimientos académicos, que respaldan científicamente sus planteamientos. Son estas mismas personas quienes diseñaron e implementaron algunos de los procesos de una de las Fases donde más se involucraron grupos de actores como lo es la siguiente:

- Fase: Proyecto base de exposición (F8)

Momento: Investigación (M8)

El momento correspondiente a la “Investigación” fue identificado como uno de los que más involucró grupos de actores, por eso podría considerarse como uno de los más concurridos (“participativo” en términos generales) en todo el proceso: hubo presencia y actividad de cuatro de los cinco grupos de actores, quienes se vincularon representativamente a través de “talleres”.

Como parte esencial en la investigación de los procesos expositivos del MCM, los ejercicios de activación, construcción y reconstrucción de memorias —en los cuales participan varios grupos de personas— tienen un lugar central, que se fundamenta en las

¹⁰ La exposición Por tí, por mí, por todos no tuvo procesos de investigación a través de talleres.

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

lógicas de trabajo de algunos “museo-de-memoria”. Tal y como afirma Maceira (2012), la construcción y reconstrucción de memorias no oficiales, —que es lo que da sentido al carácter colectivo y polifónico— en este tipo de museos, tiene lugar —en este caso— al vincular las voces de personas que constituyen colectivos fundamentales para la lucha y la reivindicación de los derechos humanos.

Si se entiende la memoria como la reconstrucción del pasado desde el presente (Jelin, 2002), el testimonio, o más bien su transformación, que es considerada como ícono de la verdad y como el recurso más importante para la reconstrucción del pasado (Sarlo, 2005, p. 23), cobra sentido en los procesos de reconstrucción de memorias. Por eso la voz de la víctima, a través del testimonio, resulta fundamental en los proyectos expositivos. Por un lado, la reconstrucción de memorias emerge de un trabajo colectivo: afirmaciones como la de La Corte Interamericana de Derechos Humanos (IDH), señala el derecho a conocer la verdad a través del reconocimiento de los hechos ocurridos, lo cual pone el foco en la voz de la víctima. Por otro lado, los fundamentos de la JT estimulan las iniciativas de carácter público y privado para reconstruir los hechos y en este cometido las experiencias de las personas que los vivieron tienen una gran importancia.

Es así como, para el desarrollo de una exposición de memoria asociada a conflicto armado, el testimonio resulta fundamental. En el caso del MCM, la voz y el testimonio de las víctimas, es central. Es vinculando sus voces como se soporta parte de su trabajo colectivo y polifónico y parte de lo que da sentido a sus prácticas de memoria. Esto explica por qué el Momento de investigación fue marcadamente “participativo” con respecto a otros y por qué fue a través de “talleres”.

La líder de Curaduría y Museografía del MCM afirma que en los procesos expositivos son varios los métodos que constituyen la investigación, y esto argumenta la alta presencia de la mayoría de grupos de actores en este momento: enfatiza primero, en la transversalidad de los proyectos expositivos con otras áreas de trabajo como la de “Educación e Investigación”, en tanto que aquello que sirve como soporte investigativo para las exposiciones puede a la vez ser parte de lo que esas áreas desarrollan. Señala también la revisión de fuentes primarias (entrevistas) y secundarias, así como la recepción de proyectos de investigación que provienen de las convocatorias públicas que organiza el Museo (para casos de exposiciones no estudiadas en este documento). A pesar de estos recursos investigativos, la líder menciona uno especialmente importante para esta tesis: la generación

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

de espacios de encuentro con un alto componente testimonial, en los cuales se busca hacer emerger las memorias e implementar e identificar los símbolos más apropiados que se usarán en las exposiciones:

“El ejercicio de memoria que nosotros hacemos depende de otros procesos y proyectos desde el área, que son del área de investigación y del área de educación ¿cierto? En donde nosotros tenemos mucho que ver con la formulación de las ideas para esos procesos también. (...) yo diría que hay como dos partes, una que tiene que ver con poder construir formatos y herramientas que capturen esas memorias de una manera sensible y que nos permita comunicarlas de una forma pues como eficiente y rápida y de una forma muy... de muy alto impacto. (...) otra forma tiene que ver más con la posibilidad de generar los escenarios de diálogo para que las memorias emerjan. (...) Entonces esos escenarios de diálogo pues tienen que ver con qué herramientas están dispuestas en el espacio para poder construir el diálogo, qué símbolos traemos también a la conversación. Como digamos emplear ese símbolo antes y después del diálogo para generar una conexión entre el antes y el después con el visitante.”

“(...) De los espacios de encuentro ¿cierto?, con quienes nos encontramos, para qué nos encontramos, con qué metodología vas a trabajar ese encuentro, qué va a salir de este encuentro y digamos qué de eso que sale del encuentro es algo que realmente mire una memoria transmisible, ¿cierto? y cómo el encuentro es lo que permite que esa memoria emerja (...) pues podría, estaría oculta, pues ni siquiera estaría como la reflexión ahí puesta, entonces eso es otro que tiene que ver ya mucho con el componente testimonial ¿cierto?” Informante 1. Profesional MCM.

Estas afirmaciones y los resultados del trabajo de campo, confirman que el “taller” fue el espacio de encuentro más representativo y a través del cual las voces fueron vinculadas — en tres de los cuatro casos estudiados—. Esto indica que las exposiciones del MCM están cobijadas por la “dimensión metodológica de la memoria” descrita por el CNMH (2013), desde la cual se exploran —bajo prácticas de recuerdo y de olvido— las experiencias individuales y colectivas grabadas en las mentes y en los cuerpos de las víctimas y desde las cuales es posible documentar las memorias, así como llevar a cabo procesos de reparación simbólica.

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

Según la Dimensión Metodológica de la Memoria, el ‘taller’ es uno de los métodos más usados y comunes para trabajar la memoria, tal y como se observó en tres de los cuatro procesos expositivos¹¹: “Des-apariciones”, “La vida que se teje” y “+Que Dos para reconciliarnos”. Es importante recalcar aquí que, en la otra exposición, “Por ti, por mí, por todos”, el proceso de vinculación de personas externas al *Equipo de trabajo del Museo* no tuvo lugar en la Fase de Conceptualización, sino cuando la exposición ya estuvo inaugurada. Se vincularon algunos estudiantes de colegio para que hicieran el rol de mediadores (esto se explicará más adelante).

El taller hace referencia a una sesión o evento colectivo con el fin de hacer recordar, y es un conjunto de actividades que permiten evocar y elaborar recuerdos, en este caso, de hechos traumáticos asociados al conflicto armado (pp. 109 - 112)¹², esto explica por qué fue el más representativo y por qué, como explica a continuación la líder de curaduría, hizo parte de los procesos de investigación:

“Previo, para la construcción de la exposición por laboratorio, puede haber talleres, puede haber procesos de investigación que permitan, pues, generar una vinculación de memorias y un escenario para compartir ¿cierto? posterior qué es, la exposición ¿cierto? Cuando hablamos de “activación” puede ser que dentro de una exposición: si vas a trabajar las violencias puedas tener dentro de ese tema una serie de temas, a su vez vinculadas a las violencias y yo voy a activar de esta exposición el tema de periodo post Escobar por ejemplo”. Informante 1. Profesional MCM.

En este Momento es importante, también, mencionar los “Encuentros de Mediación”, un espacio central en los procesos de exposición del MCM no solo porque parte del grupo de mediadores son víctimas, sino porque muchos son estudiantes universitarios, líderes sociales o representantes de colectivos de víctimas y son parte fundamental del proceso. Junto con ellos se llevaron a cabo encuentros que tuvieron lugar cada lunes del mes. Constituyeron espacios de diálogo y discusión sobre cada uno de los temas de la exposición y sobre las metodologías que serían usadas en los espacios de mediación. Cada uno de los integrantes tuvo la posibilidad de construir sus propias metodologías, aunque durante el

¹¹ Como se dijo anteriormente. La exposición “Por ti, por mí, por todos” no tuvo talleres como parte del proceso de investigación.

¹² Con base en conceptualizaciones desarrolladas previamente por fuera del MCM

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

periodo en el que se hizo el trabajo de campo, los coordinadores de los encuentros estaban desarrollando talleres y actividades encaminadas a la exploración de diferentes metodologías de mediación. Se implementaron espacios para discutir nuevas metodologías y para que los mediadores pudieran expresar sus opiniones sobre los contenidos o cómo trabajarlos. Algunos de estos encuentros fueron talleres y otros muy parecidos a clases sobre la temática de base de la exposición y sobre el guion museológico y museográfico. La importancia de que, como parte del proceso investigativo se encontraran los mediadores, tiene razón de ser en que para desarrollar estrategias de comunicación con las audiencias, es necesario que las personas mediadoras procuren:

(...) hacer compartir entre los visitantes las experiencias vividas en el momento de sociabilidad de la visita, así como el surgimiento de referencias comunes. [La mediación] se trata de una estrategia de comunicación de carácter educativo que moviliza, alrededor de las colecciones expuestas, diversas tecnologías y pone al alcance de los mismos los medios para comprender mejor la dimensión de las colecciones y participar de sus apropiaciones. (ICOM – ICOFOM, 2010, p. 47)

Es así como en este Momento, a diferencia de los anteriores y los posteriores con excepción de la “inauguración y exposición” (M12), además de valorar el conocimiento legitimado de los “expertos” o profesionales (o estudiantes de carreras universitarias), también se ha dado valor al conocimiento situado, es decir, a las memorias de las víctimas y de los excombatientes.

– Momento: “Inauguración y exposición” (M12)

Así como ocurrió en el Momento de “Investigación” (M8), el de “Inauguración y exposición” (M12) fue otro de los más “concurridos” (participativos). En la “Inauguración” hubo participación de cuatro de los cinco grupos de actores: “*Equipo de trabajo del Museo*”, “*Profesionales Externos*”, “*Personas y grupos de víctimas*” y “*Otros grupos de personas*”; y, en “Inauguración y Durante la exposición” (M12), de todos los grupos de actores: los anteriores más las “*Audiencias*”.

Para explicar cuál fue el tipo de actividad de cada grupo, el Momento se dividirá en dos: “Inauguración” y “Exposición”.

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

A manera de conversatorios, las inauguraciones de las exposiciones en el MCM constituyeron espacios para convocar varias de las personas que participaron del proceso pedagógico y expositivo, a compartir en voz alta sus memorias relacionadas con la temática de la exposición, pero también sus experiencias como parte de los procesos, por lo tanto fueron espacios de encuentro y, en casos particulares, de convivencia entre los diferentes grupos afectados (como es el caso de la exposición +Que Dos). Esto explica por qué el “Relato” y la “Opinión” fueron las actividades más representativas en la mayoría de grupos de actores con excepción del *“Equipo de trabajo del Museo”*¹³ que se vinculó “Coordinando” los eventos y “decidiendo” cómo se llevarían a cabo (cuando, cómo y dónde aun cuando las palabras de cada invitado no fueron intervenidas, se trabajó a partir de preguntas hacia ellos).

Por ejemplo, en la inauguración de la exposición “+Que Dos”¹⁴, asistieron dos personas excombatientes en proceso de reintegración (que fue el colectivo central en esta exposición), dos personas víctimas del conflicto armado, la directora general y la directora de Pedagogía del MCM, la artista plástica que desarrolló el proyecto y una profesional de la Agencia Colombiana para la Reintegración. El público, que constituía las “Audiencias”, podía participar con alguna pregunta, aunque no estuvo como parte del protocolo. La presencia de todas estas personas en el conversatorio, dio a conocer a las audiencias y a ellos mismos, sus opiniones, experiencias, sentipensares y reflexiones en torno a la temática de la exposición, “la reconciliación”; en un mismo espacio personas víctimas y excombatientes hablaron de lo que significa para ellos la reconciliación. Es así como el conversatorio dio paso a las memorias de cada uno desde el rol de víctima o excombatiente y a las experiencias que, con ellas, las profesionales tuvieron. Se puso de manifiesto la complejidad de la reconciliación y la posibilidad de que exista.

¹³ Según los resultados y tal y como se ha descrito en todas las etapas anteriores, el “Equipo de trabajo del Museo” estuvo presente y activo con casi todos los métodos y herramientas excepto con la cesión de objetos.

¹⁴ También, en el trabajo de campo, esta investigadora pudo asistir al conversatorio de la exposición “Por tí, por mí, por todos” al cual asistieron la directora general y el líder de investigación del MCM, una profesional representante de La Casa de Ana Frank, un profesional representante de ASOCHECA, una persona víctima del conflicto armado (también mediadora del Museo) y un grupo musical constituido por personas que reivindican el arte como mecanismo de alejamiento de los niños de la violencia. El rol de cada grupo fue el mismo que en la exposición “+QUE Dos”. En el trabajo de campo se pudo observar también la inauguración de la exposición “La Vida que se Teje” a la que asistieron la Líder de Curaduría y Museografía del MCM, una persona víctima del conflicto armado (también mediadora del MCM), y la profesional que desarrolló el proyecto.

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...



Imagen 24 Víctimas, excombatientes (mujeres y hombres), profesionales y miembros de instituciones externas y Equipo de trabajo del Museo. Inauguración de la exposición '+Que dos para reconciliarnos. Fuente: Ángela Muñoz



Imagen 25 Exposición Por ti, por mí, por todos. Inauguración de la exposición. En la foto aparecen: una víctima del conflicto armado (a la vez mediadora), jóvenes gestores de actividades artísticas en Medellín y un profesional del Equipo de trabajo del Museo. Fuente: Ángela Muñoz.



Imagen 26 Inauguración de la exposición Desapariciones. En la foto: profesionales y miembros de instituciones externas y víctimas de desaparición forzada. Fuente: tomada de la página de oficial de Facebook del MCM.



Imagen 27 Inauguración de la exposición "La vida que se teje". Dos profesionales: una del Equipo de trabajo del Museo y otra externa (la experta temática) y una víctima del conflicto (también mediadora). Fuente: Ángela Muñoz.

En este mismo Momento está la parte denominada "Durante la exposición" (M12) y que corresponde a todos los espacios creados para involucrar las voces de otros una vez la exposición estuvo montada. En esta parte, así como en la anterior, primaron tipos de actividad sin control como son el "Relato" y la "opinión", para involucrar al grupo de las "Audiencias" (incluidos los representantes de colegios que se involucraron para participar como mediadores), mientras que el "Equipo de trabajo del Museo" y los "Profesionales Externos", estuvieron activos y presentes con tipos de actividad con control como la "Coordinación", "Organización", "conceptualización", y "decisión". En la exposición "+Que Dos" el guion museológico dio cabida a los relatos y opiniones de las "Audiencias", por medio del texto escrito o el dibujo. En los muros de la sala se instalaron unas preguntas, diseñadas por el "Equipo de trabajo del Museo" y por los "Profesionales externos", que fueron respondidas mientras duró la exposición abierta.

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

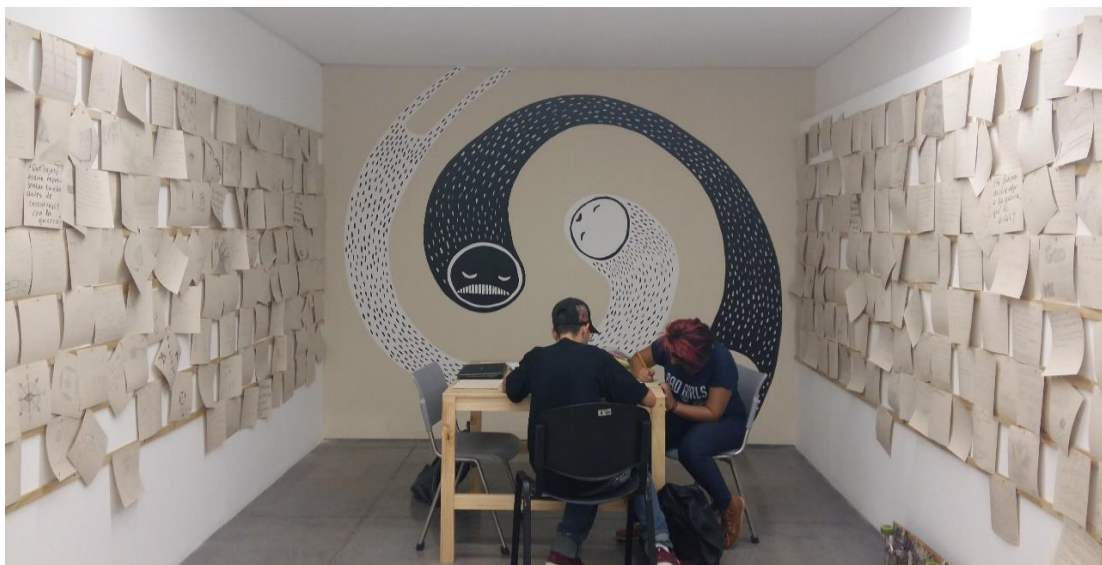


Imagen 28 “Tablero interactivo” con preguntas diseñadas por el Equipo de trabajo del MCM y respondidas por las audiencias. Exposición +Que dos para reconciliarnos.

Fuente: Ángela Muñoz.

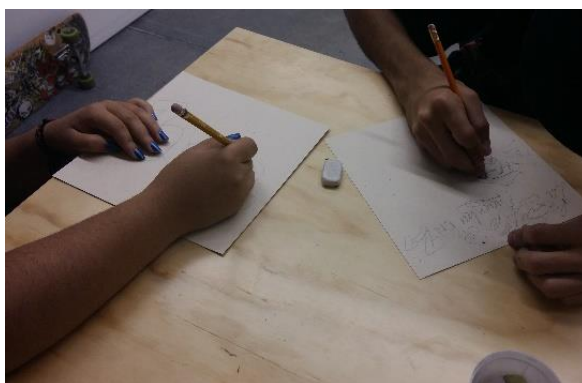


Imagen 29 Tablero interactivo. Exposición +Que dos para reconciliarnos. Fuente: Ángela Muñoz.

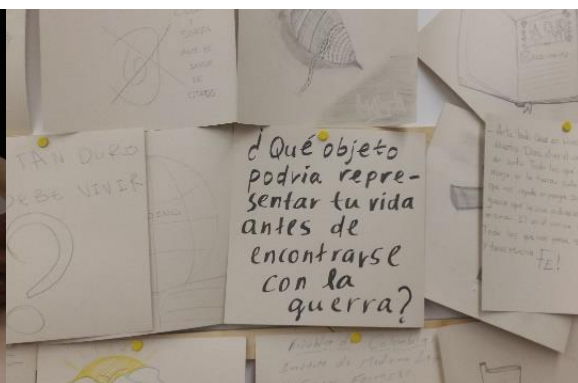


Imagen 30 Tablero interactivo. Exposición +Que dos para reconciliarnos. Fuente: Ángela Muñoz

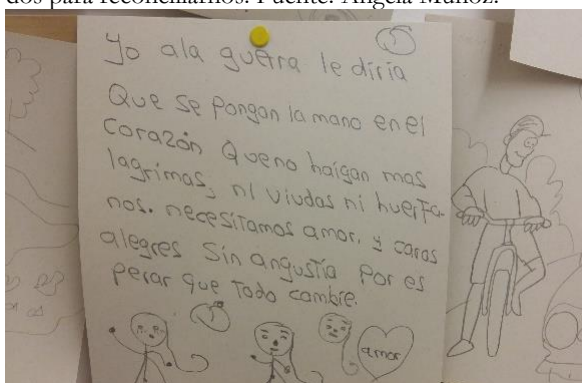


Imagen 31 Tablero interactivo. Exposición +Que dos para reconciliarnos. Fuente: Ángela Muñoz

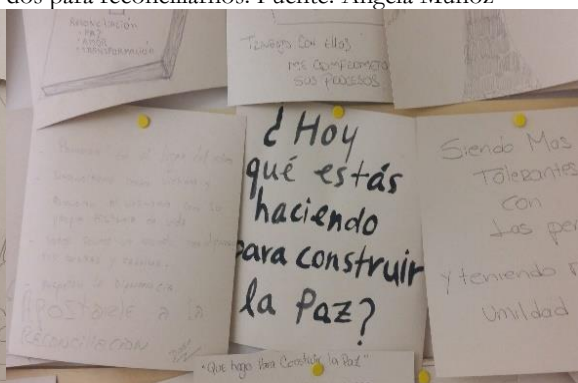


Imagen 32 Tablero interactivo. Exposición +Que dos para reconciliarnos. Fuente: Ángela Muñoz

Este mismo ejercicio, pero a través del tejido, estuvo presente en la exposición “La Vida que se Teje” y en la exposición “Por ti, por mí, por todos” a través de la escritura.

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...



Imagen 33 Durante la exposición se hicieron talleres de tejido para involucrar a las audiencias en los procesos de tejido. Yo hice parte de este espacio en el cual, alrededor del tejido se propiciaron conversaciones en torno a lo que significa tejer para las víctimas. Fuente: <https://www.gettyimages.co.jp/detail/%E3%83%8B%E3%83%A5%E3%83%BC%E3%82%B9%E5%86%99%E7%9C%9F/people-embroider-as-part-of-the-exhibition-la-vida-que-se-teje-%E3%83%8B%E3%83%A5%E3%83%BC%E3%82%B9%E5%86%99%E7%9C%9F/531090582>

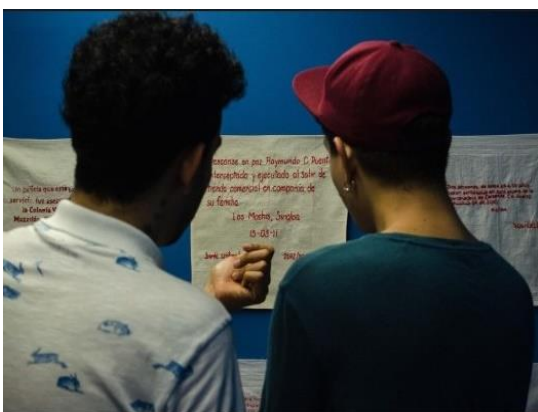


Imagen 34 Espacio interactivo en la Exposición “La vida que se teje”. Las audiencias tuvieron un espacio para tomar un trozo de tela y tejer en él un mensaje. Fuente: imagen tomada del artículo “Aguja e hilo para tejer la memoria” periódico El Colombiano.



Imagen 35 Elementos usados durante el espacio de tejido de la exposición “La vida que se teje”. Fuente: Ángela Muñoz.



Imagen 36 Taller de tejido de la exposición “La vida que se teje”. Fuente: Ángela Muñoz.



Imagen 37 Taller de tejido exposición la vida que se teje. Fuente: Ángela Muñoz.

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...



Imagen 38 Panel interactivo de la exposición Por ti, por mí, por todos. Fuente: Ángela Muñoz.



Imagen 39 Panel interactivo de la exposición Por ti, por mí, por todos. Fuente: Ángela Muñoz.

Imagen 40 Panel interactivo de la exposición Por ti, por mí, por todos. Fuente: Ángela Muñoz.



Imagen 41 Tomada de la página de Facebook del MCM. Clausura de la exposición Des-Apariciones. Taller de álbum fotográfico con las audiencias en compañía de las víctimas y la experta temática.



Imagen 42 Tomada de la página de Facebook del MCM. Clausura de la exposición Des-Apariciones. Taller de álbum fotográfico con las audiencias en compañía de las víctimas y la experta temática.

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...



Imagen 43 Clausura de la exposición Des apariciones. Conversaciones entre las *audiencias* y las víctimas de desaparición forzada. Fuente: *Ángela Muñoz*.

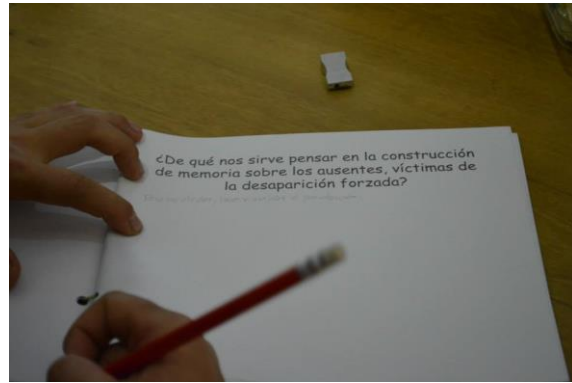


Imagen 44 Conversaciones entre audiencias y víctimas de desaparición forzada en la clausura de la expo des apariciones. Cuestionario preparado para las audiencias que abre el tema de conversación. Fuente: *Ángela Muñoz*.

Así, las exposiciones, una vez inauguradas, estarían incompletas y sería a través de los relatos y opiniones de las audiencias, puestos en el muro como textos de la exposición, como se complementarían. El discurso de la exposición estaría complementado con estos textos y con las discusiones que se generan en los espacios de mediación que es el Momento siguiente

– Momento de mediación (M12)

Los grupos activos en este momento fueron el “Equipo de trabajo del Museo” desde el equipo de mediadores¹⁵. La mediación se da entre la exposición y el grupo de actores denominado “Audiencias”. Aquí, el rol de los tres grupos de actores será el relato, la opinión, la conceptualización, el análisis y la descripción, para generar debate y conversación. En este punto es importante recalcar que los mediadores, en la mayoría de ocasiones, tomaron decisiones sobre cómo desarrollar sus mediaciones:

(...) como que cada quien enriquezca y más interacción en ese diálogo...eh me pareció pues muy positivo eso, en la medida en que no hay una camisa de fuerza, pues donde le digan a un, vea usted tiene que decir esto, no puede decir esto o aquello, cierto? y que pues ehmm según venía, pues me di cuenta con el paso de los días y de los meses que

¹⁵ Dentro de los cuales también hay víctimas del conflicto armado por eso también se cuenta como presente y activo el grupo de actores denominado “Personas y grupos de víctimas”

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

era una propuesta por construir en términos pedagógicos, yo creo que la labor de mediación en este museo es diferente a cualquier otra porque ehhh además de los temas que aborda el museo es como tan sensibles que pues si requieren como de ciertas ehhh que...habilidades, como empatía pues de saber leer de pues la gente, ¿cierto? no ser como muy...pues en lo posible tratar de no ser muy...muy...cómo decirlo (...)

Informante 4. Mediador MCM.

“A dialogar en la medida que la gente lo permita...y nada pues o sea ya desde lo que pienso yo ehhh las dinámicas pues de la misma mediación le van dando a uno elementos para que uno esté constantemente en un proceso de formación casi que autodidacta porque aquí pues no hay el espacio para eso, ¿cierto? entonces yo lo he asumido así. Toes casi que las funciones o el papel que el mediador ehhh debe asumir dentro del museo, pues no están pues como definidas del todo; sin embargo ya hemos llegado pues como a unos censos en la medida que hemos hablado, pues esporádicamente en unas reuniones pero fundamentalmente es como lo que yo pienso que pasa acá, pues cuál es mi papel acá, cierto? es eso, pues escuchar , hablar con la gente, sistematizar los puntos de vista; que esos puntos de vista me lleven a reflexiones, que me lleven también a si...pues como problematizar lo que la gente plantea acá, y cómo piensa uno que puede motivar también otros puntos de vista con los que la gente viene ya como muy (...).”

Informante 4. Mediador. MCM.

“(...) por ejemplo, a nosotros nos dan una lista con los recorridos que tenemos en la semana, entonces el miércoles tienes uno con un grupo de tal universidad, quieren esto, quieren violencia política, eso que se dé énfasis en distintas áreas, temas. Entonces, yo, vos lees eso días antes mese so días antes y te quedas como pensando qué ruta diseñaré con este grupo, qué lectura les llevará como a reforzar uno de los mensajes, qué video, ¿yo qué sé...cierto? si bien está como la intención también demostrar el escenario del museo como tal es también de acuerdo a lo que buscan (...).”

Informante 11. Mediador MCM.

Por otro lado, la diversidad de los mediadores es un punto débil a la hora de participar, pero fuerte a la hora de la construcción del discurso de la exposición tal y como lo expresa Antonio en la siguiente cita.

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

Después de varios Momentos sin presencia ni actividad de otros grupos de actores más que del “Equipo de trabajo del Museo”, el de la “Inauguración” (M12) es representativo de la vinculación de todos los grupos de actores aunque no todos de la misma manera. En este Momento el “Equipo del Museo” coordinó, diseñó, tomó decisiones, entre otras, mientras que los demás grupos de actores participaron con “relatos” y “opiniones”.

Los resultados demuestran que el museo evidentemente desarrolla un trabajo colectivo al invitar ideas externas, proyectos que no nacen al interior del museo. Esto implica, no solo la posibilidad de que los contenidos no estén controlados únicamente por el conjunto de personas que conforman el “Equipo del Museo”, específicamente los profesionales que abordan la curaduría, sino la entrada de perspectivas y metodologías ajenas, por fuera de sus propias perspectivas, que son desarrolladas además por personas —por supuesto con la colaboración de integrantes de colectivos e instituciones¹⁶— quienes desde su figura profesional, aportan conocimientos según la disciplina en la que están insertos y su experiencia en el trabajo de memoria.

En principio, los resultados indican que los procesos expositivos fueron, en su mayoría gestionados, desarrollados y controlados por el “*Equipo del Museo*”. Constituido por varias áreas de trabajo. Fue este equipo el que hizo presencia sobre todo desde el área de curaduría; estuvo presente en todas las Fases del proceso expositivo (en algunas de las cuales fue el único grupo presente y activo) y además participó de todos los procesos de toma de decisión relacionados con los contenidos y con el resultado de las exposiciones. Con menor control del proceso, se puede destacar a los “Profesionales Externos” quienes, aunque no lo controlaron en su totalidad, participaron en los Momentos donde se construye contenido y se conceptualiza. Los demás grupos de actores estuvieron presentes únicamente en algunas de las Fases y su participación fue sobre todo sin ejercicio de control sobre el proceso.

Encontrar este panorama, era un resultado predecible. Hacía parte de las expectativas de la investigación. Justamente la apuesta de la museología contemporánea —desde mediados del siglo XX— ha sido promulgar la participación o la inclusión como respuesta ante las prácticas tradicionales que se definían por ser poco incluyentes. Históricamente lo habitual

¹⁶ Ver resultados.

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

ha sido que la voz del experto sea la que mayor presencia haga en los procesos y esto se ha podido observar en el MCM.

Encontrar una fuerte presencia del profesional y/ experto y líder, en el proceso expositivo del museo, permite recordar también que, aunque teóricamente los museos manifiesten que implementan ejercicios de participación, esto no significa que siempre se puedan llevar a la práctica de forma totalmente exitosa (DeCarli, 2006, p. 27), ni que esto sea fácil. De hecho, se afirma que hay una gran dificultad para ello (Graham, 2013). Por esto, aunque la idea es que el profesional no sea el único que decida, designe y gestione (Graham, (2017) esto sigue siendo un trabajo en pleno desarrollo en el sector museal que, a pesar de la voluntad constante, no es fácil de lograr.

5.4 Metodologías y dimensión material de la participación en el MCM

¿Cuáles son las metodologías que se implementan para la vinculación de los actores y cuál fue su dimensión material?

Tal y como se ha explicado en el apartado anterior, la vinculación de los grupos de actores, distintos al “Equipo de trabajo del Museo” (con excepción de los mediadores que son víctimas), se dio en Fases y Momentos concretos del proceso expositivo. Grupos de actores distintos al Equipo de trabajo del Museo se vincularon en Momentos como la “Conceptualización” (M7) y la “Inauguración y exposición” (M12) y la *actividad, técnica o herramienta* más común para vincularlos fue el “taller”, así como los tipos de actividad más representativos para ello fueron el “relato”, la “opinión” y la “cesión de objetos”. Todos estos, caracterizados por no permitir “control del proceso”.

Según la Dimensión Metodológica de la Memoria planteada por el Centro Nacional de Memoria Histórica en Colombia en el texto Recordar y narrar el conflicto (2013) el ‘taller’ es uno de los métodos más usados y comunes para trabajar la memoria tal y como se observó en tres de los cuatro procesos expositivos: “Des-apariciones”, “La vida que se teje” y “+Que Dos para reconciliarnos. Los talleres se caracterizaron, tal y como señala el CNMH, por ser espacios donde prevalecen las dinámicas de grupo y donde es posible dignificar las memorias de las víctimas y visibilizar la voz de las regiones, son lugares donde las personas narran sus vivencias pasadas (y presentes) y las interpretan desde el presente

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

compartiéndolas con otras personas. En otras palabras, como expresa el CNMH en los talleres se hace emerger las memorias individuales para que se entrelacen con las memorias grupales.

Para documentar las memorias individuales y grupales que emergen en los talleres, y sin descuidar el contexto local, las herramientas más usadas suelen ser la historia oral y el trabajo de memoria a través de las artes verbales visuales (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2013) y esto fue lo que se identificó en el MCM: la investigación se basó en procesos donde los grupos de actores compartieron y dejaron emerger sus memorias individuales en contextos grupales a partir de la oralidad y las artes. En la exposición “+Que Dos para reconciliarnos”, por ejemplo, se trabajaron dinámicas individuales con los grupos de hombres (que fueron los que pude presenciar) como las entrevistas personalizadas con cada uno de los excombatientes y dinámicas grupales con énfasis en las artes, desde las cuales los excombatientes recordaron y relataron hechos pasados y se expresaron sentimientos desde el presente a través de dibujos y objetos¹⁷.



Imagen 45 Grupo de mujeres excombatiente que hicieron parte del proyecto “Mujeres gestoras de paz” uno de los proyectos que alimentaron la exposición +Que dos para reconciliarnos. Fuente: Imagen tomada del video “Aprendizaje desde lo individual” del archivo digital del MCM.

¹⁷ Desafortunadamente perdí las fotografías que pude hacer del taller con los excombatientes hombres. Me permitieron únicamente registrar fotográficamente sus manos y dibujos pero sin grabar sus voces o fotografiar sus manos.

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

En la exposición “La vida que se teje” los encuentros alrededor del tejido posibilitaron la conversación, la expresión de sentimientos y la narración de hechos que no podían ser expresados a través de palabras. Según el CNMH las arpilleras y las colchas de memorias, que fueron las técnicas usadas en los talleres para esta exposición, son tradiciones textiles usadas para contar historias en tanto constituyen medios de comunicación sociocultural y de tradición oral. Con estas técnicas se busca activar el recuerdo individual y colectivo del cual resulta una imagen que constituye la memoria tal y como se observó en esta exposición.

(...) La colcha es una metáfora visual de la memoria colectiva y de las diferentes maneras en las que las memorias individuales y los eventos que marcan la vida de las personas en tiempos de guerra se relacionan con los de otros (sufrimientos, dolores similares, afectados por un mismo evento” (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2013, p. 95)



Imagen 46 Colcha de retazos elaborada por distintas personas víctimas del conflicto armado. Exposición La vida que se teje. Fuente: Ángela Muñoz.

Imagen 47 Colcha de retazos elaborada por distintas personas víctimas del conflicto armado. Exposición La vida que se teje. Detalle. Fuente: Colcha de retazos elaborada por distintas personas víctimas del conflicto armado. Exposición La vida que se teje. Detalle. Fuente: Ángela Muñoz.

En la exposición “Des-apariciones” las memorias emergieron a través de las fotografías. En estos encuentros de mujeres víctimas de desaparición forzada se activaron las memorias por medio del uso de álbumes familiares, en tanto estos son objetos culturales centrales y puntos de referencia para encontrarnos y conectarnos con o los distintos pasados; “los actos de mirar u organizar fotos son un acto de reconocimiento del pasado” (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2013, p. 89)

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...



Imagen 48 Talleres de trabajo con fotografías por las víctimas de desaparición forzada para la exposición "Des - Apariciones". Fuente: Imágenes tomadas del video <https://www.youtube.com/watch?v=yp9RQBrb-wQ>



Imagen 49 Talleres de trabajo realizados por las víctimas de desaparición forzada para la exposición "Des-Apariciones". Fuente: Imágenes tomadas del video <https://www.youtube.com/watch?v=yp9RQBrb-wQ>

Para el CNMH (2013) las formas de evocar las memorias no siempre son iguales porque las memorias son plurales y las formas de narrar y recordar son distintas según el género, la sexualidad, la generación, la raza, la etnia y la clase social, entre otras. Por eso las metodologías utilizadas no son siempre las mismas y esto fue identificado en los talleres del MCM. Las personas que narran cuentan una historia señalando con especificidad cuándo, dónde, cómo y por qué sucedió un hecho, pero este relato no solo tiene un significado verbal sino un sentido performativo (posición, corporeidad) que los gestores de la memoria suelen tener también en cuenta porque, como se señaló, no todas las personas se expresan a través de palabras, y este es el objetivo de usar técnicas artísticas que no solo corresponden a las artes plásticas, sino también a la danza y los ejercicios de expresión corporal.

“Al contar a otros hay una cierta puesta en escena que incluye pausas, gestos, acentos, uso del cuerpo. Prestar atención a estos elementos permitirá a los y las gestoras de memoria adquirir una mejor comprensión sobre lo que las personas buscan comunicar y sobre las dimensiones corporales y afectivas de sus testimonios”. (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2013, p. 66)

Así, se usaron técnicas artísticas como parte de las metodologías. La dimensión material estaría compuesta en general por: álbumes fotográficos, arpilleras, colchas de retazos, objetos personales, dibujos y textos, todos intervenidos en los talleres o creados

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

dentro de los mismos. Las actividades fueron desarrolladas por grupos de actores como las víctimas y los excombatientes, también los mediadores, bajo el diseño previo de un programa de taller por parte de los profesionales del Equipo de trabajo del Museo y los profesionales y miembros de instituciones externas. Fueron ellos quienes definieron los marcos metodológicos a seguir en el desarrollo de cada actividad artística: elección de preguntas y selección de materiales (por parte del experto temático como pudo observarse en el trabajo de campo y en la consulta de fuentes secundarias y como puede expresarse en las siguientes citas de entrevista:

(...) diversos talleres con Marleny que era la que los dirigía. Donde hacíamos lúdicas, hacíamos autoconocimiento personal, explorando diferentes partes de nuestras actitudes y comportamientos, también conocimos a personas interesadas en estos procesos...entonces fue una forma muy dinámica de contar nuestra historia de vida desde la parte de victimarios, ¿cierto? pero era más bien quitar ese eslogan, ese estigma de victimarios.(...) Contrataron a una artista plástica que fue conociendo la parte de nuestras vidas y fue conociendo así...no...acá así no era, sino que hacía como sus conjeturas y hacía ciertas preguntas y en base a eso, se plasmó la obra de cada personaje. (Mesías excombatiente sobre las metodologías en los talleres para la exposición +Que dos para Reconciliarnos).

De...de víctimas, se trataba de como sensibilizar la gente para que estuvieran en esos talleres, si eran víctimas o no eran víctimas, pero... Sí, por medio de la fotografía narraban las historias de cómo había sido el conflicto en la vida de ellas. (...) las fotos de mi hijo y de mi yerno que fueron víctimas... (...) Y la persona que hacía los talleres les daba como una dinámica, les decía bueno, ahora ustedes van a hablar de tal parte de su vida... Si, si...Isabel González nos explicaba de qué se trataba el taller y ya uno...en la vida de uno ya sabía cómo...como lo... No, esos los hice así y los rellené (...) (Orlinda mediadora y víctima del conflicto armado, sobre los talleres para la exposición “La vida que se teje”).

Hay que aclarar que, aunque fueron los profesionales, expertos o líderes aquellos que diseñaron cómo serían usados los materiales, es decir, aun cuando la dimensión material estuvo controlada por los profesionales, muchas de las metodologías, al menos por parte de los mediadores, fueron transformadas, diseñadas y creadas por ellos mismos. Algunos

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

tienen bitácoras muy bien elaboradas, otros desarrollan sus propias metodologías según sus competencias y habilidades.

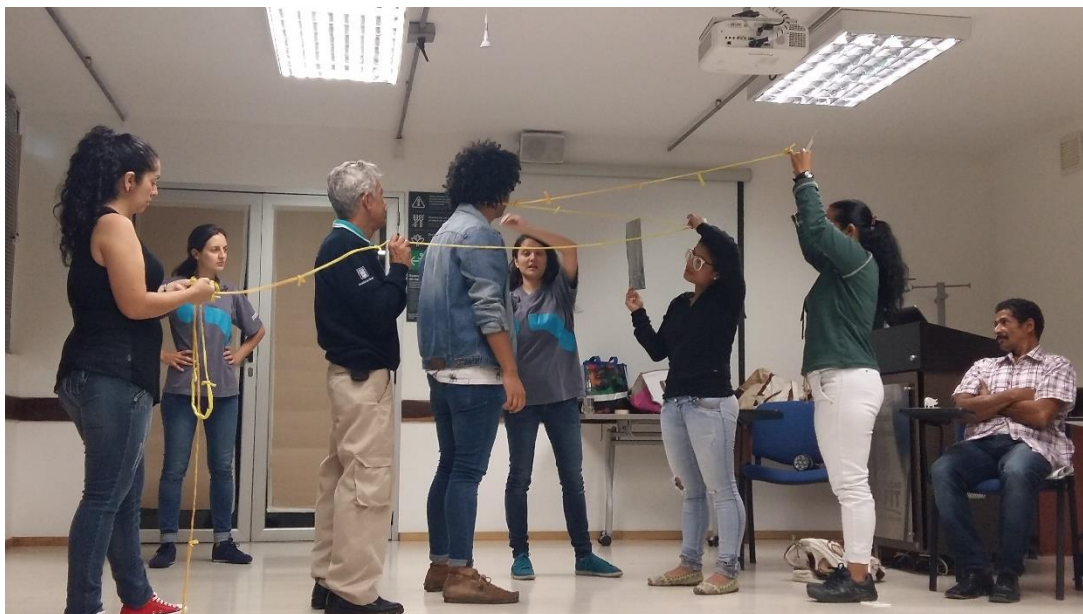


Imagen 50 Talleres donde, a través del uso de metodologías didácticas y juegos, se exploraron distintas metodologías que podrían ser usadas en los procesos de mediación. Lugar, Universidad de los Niños Universidad EAFIT. Fuente: Ángela Muñoz.

Un aspecto que particulariza los procesos en el MCM son las limitaciones en los ejercicios de memoria tal y como son mencionadas por el CNMH: no sólo lo doloroso de los hechos vividos o la inseguridad que experimentan algunos de los sujetos, el bajo nivel de escolaridad también suele ser un motivo que impide narrar los hechos y compartir las historias de manera no lineal y extensa. Es debido a esto que “se requiere fomentar más allá de las palabras” (p.) haciendo uso de distintos métodos. Hacer uso de las artes y otros métodos verbo-visuales y performativos, suelen ser las técnicas más usadas (p. 68), por lo tanto, no es extraño que fueran las más representativas en los procesos expositivos observados.

El momento de Investigación (M8) involucra grupos de actores en los talleres de activación, construcción y reconstrucción de memorias y también en los encuentros de mediación. Para el MCM un mediador es una figura relevante que permite poner en marcha procesos de diálogo con las audiencias por ello su conocimiento del guion museológico y museográfico es fundamental:

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

La palabra guía hace referencia a una persona que sigue un camino único dentro del museo, alguien con respuestas, con certezas, lo que estaría en disonancia con el modelo dialógico la palabra mediador en cambio nos remite a la conciliación necesaria en un conflicto, a un proceso que supone el diálogo y la pacificación. (Documento Propuesta para la mediación y formación de Mediadores, p.1).

Los grupos de mediadores del Museo, durante el periodo de trabajo de campo de esta investigación, estaban compuestos como ya se indicó, sobre todo por estudiantes universitarios, líderes comunitarios y víctimas. En estos espacios un líder del área de educación presentaba al grupo de mediadores, información sobre las exposiciones que serían mediadas: temas, conceptos, cronogramas, metodologías, guiones, entre otros. Fueron espacios de discusión y debate sobre la información presentada, pero también espacios para ellos mostrar sus propios procesos en el Museo; se trataba de un espacio de construcción de conocimientos en torno a una investigación. Estas dinámicas señalan estos encuentros como espacios “participativos” dentro del proceso de investigación del MCM, que se caracterizaron también por la Dimensión Metodológica de la Memoria, por ejemplo, a través del juego.



Imagen 51 Bitácora de campo de Orlinda, mediadora del MCM. Fuente: Ángela Muñoz.

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

Sí, Luz Amparo. Luz Amparo dijo: vamos a hacer un diario...de campo que es muy importante que les pasa en la sala y todo eso...y yo dije, conmigo encantada, Cuando veo que se me va a acabar, voy y pido (...). Informante 9. Mediadora MCM.

“Marcela yo estoy a la orden del día con mi diario de campo” Informante 9. Mediadora MCM.

“Lo que se escribe en el papel es una cosa, pero lo que se vive allá siempre quedan arandelas sueltas y yo creo que nosotros somos una arandela suelta allá en el museo...porque todos nos ven desde adentro hacia afuera...las víctimas, como si hubiéramos hecho todo el daño del mundo, pues la vida, y eso, nuestros familiares los marcaron para siempre...y siguen los estigmas por parte de nosotros la víctimas...” Informante 10. Excombatiente.

Además de los grupos de actores como las personas y grupos de víctimas, los excombatientes y los mediadores, se involucraron los profesionales externos y del Museo. Es necesario mencionar a estos últimos, porque fueron figuras centrales en los talleres y en los encuentros de mediación. Según el CNMH, los talleres deben ser espacios que brinden a los participantes comodidad y seguridad para narrar sus historias y para relacionarse con otros (pp. 109 - 112). Por ello, además de la presencia de quienes narran sus historias, los *gestores de la memoria* son una figura importante en el proceso, ya que brindan a los asistentes, conocimientos y metodologías seguras con las cuales activar, construir y reconstruir memorias. Son personas capacitadas para crear espacios de confianza y seguridad. En el MCM se pudo identificar la presencia de líderes u orientadores, llamados por el CNHM gestores de la memoria, que fundamentalmente fueron expertas temáticas, en conjunto con personal del área de educación del MCM.

5.4.1 Participación minimalista: los profesionales a cargo del discurso/texto museográfico

Con base en la caracterización de los procesos expositivos del MCM es posible comprender si existió participación o no y cómo fue este proceso.

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

Entendida la noción de participación como “*la igualdad de relaciones de poder entre los actores privilegiados y los no privilegiados en un proceso formal o informal de toma de decisiones*” (Carpentier, 2017, p. 88).y aclarando, a la vez, que el balance entre las relaciones de poder puede expresarse a través de las intensidades de la participación, que responden a los paradigmas minimalista y maximalista (Jenkins & Carpentier, 2013), diremos que los resultados de esta investigación revelan la existencia de desequilibrio en las relaciones de poder entre los actores privilegiados y no privilegiados, involucrados en los procesos de toma de decisión relacionados con el desarrollo de las exposiciones; específicamente aquellos que atañen al proceso curatorial. Se identificó que, en su mayoría, la forma de involucrar a los actores no privilegiados, más que en un proceso de participación, se trata de lo que Carpentier denomina las “condiciones de posibilidad” de la participación misma.

Esto significa que los actores no privilegiados tuvieron acceso a los procesos e interactuaron dentro de los mismos, pero que en general, no participaron y en los casos puntuales en los que lo hicieron, su participación respondió al paradigma minimalista, es decir, una versión de participación donde los procesos de toma de decisiones son centralizados, en este caso por los profesionales y/o expertos. Estos hallazgos, indicarían entonces que el MCM aún se encuentra al inicio del camino hacia la participación y que aún está lejos de alcanzar versiones de participación maximalistas, lo cual desde el lenguaje de la Nueva Museología significaría que, aunque algunas otras voces (distintas a las del Equipo de trabajo del Museo), tienen acceso a los procesos y pueden interactuar entre sí, la voz del experto (o actor privilegiado) es central y sigue ocupando un lugar de autoridad.

Los resultados específicos que sustentan estas afirmaciones señalan que en los cuatro procesos expositivos, el grupo de actores denominado “*Equipo de trabajo del Museo*” estuvo presente y activo en el 100% de las Fases y Momentos y que, más de la mitad de la totalidad de las Fases estuvo abierta a la presencia y actividad de otros grupos de actores distintos al “Equipo del Museo”; en el 61.53% del proceso completo —que equivale a 13 Fases— estuvieron presentes al menos dos de los grupos de actores (incluyendo el Equipo del Museo),¹⁸ lo cual demuestra que en una gran parte del proceso se tuvo en cuenta la presencia de otras voces (grupos de actores) y que el desarrollo de las exposiciones en las diferentes Fases no estuvo únicamente en manos del Equipo de trabajo del Museo. Hay

¹⁸ El 8% restante de todo el proceso expositivo —en la fase 3— no estuvo a cargo de ningún grupo porque el MCM no cuenta con una política de exposiciones así que esta variable es nula.

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

que aclarar que este alto porcentaje incluye a un solo grupo de actores (Los profesionales y miembros de instituciones externas) lo cual no significa que el acceso haya sido para todos los grupos de actores. Con respecto a los “Momentos”, tal y como lo muestran los gráficos a continuación (N° 21 y N° 22), se puede ver que, en 6 de los 12 Momentos, hubo presencia y actividad de los otros grupos de actores, es decir, en el 50%.

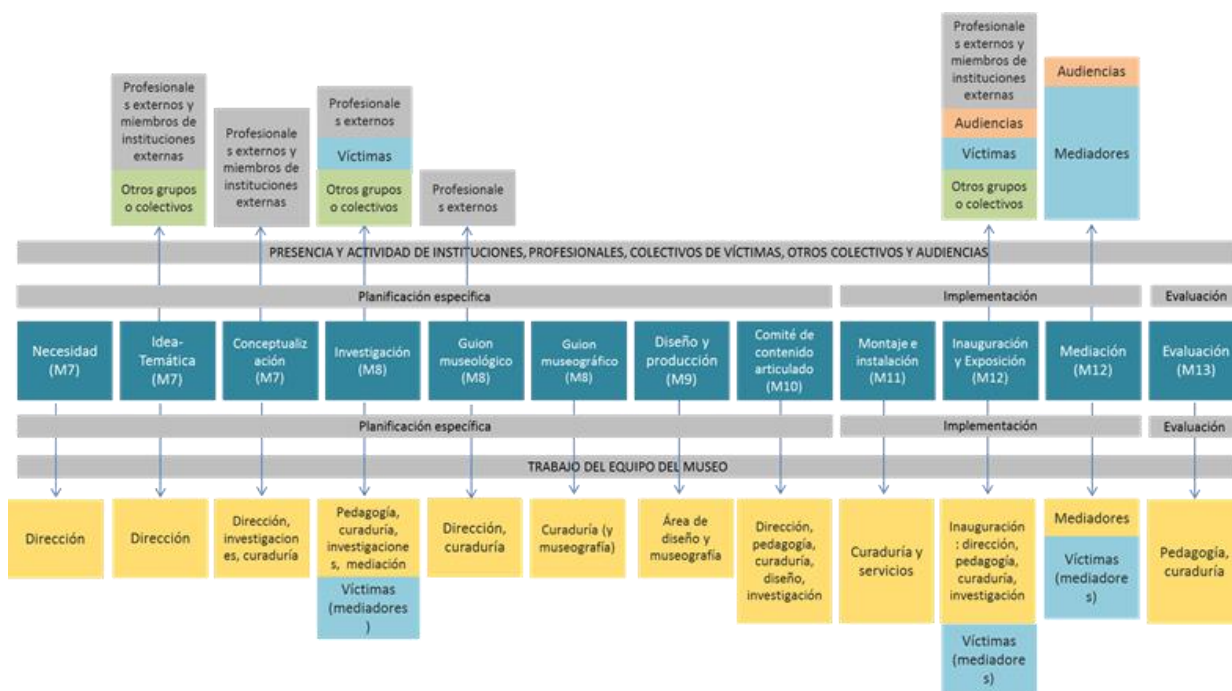


Gráfico 1 Presencia y actividad de cada uno de los grupos de actores en cada una de las fases. Fuente: Elaboración propia, 2018.

Es importante destacar que, además del alto porcentaje (100%) de Fases y Momentos en los que se vinculó el “Equipo de trabajo del Museo”, este grupo de actores fue el que estuvo activo con actividades, técnicas e instrumentos que le permitieron “ejercer control del proceso”¹⁹, como por ejemplo, a través de la “toma de decisión” en todo el proceso.

¹⁹ Organización, asesoría, descripción, informe, comunicación, redacción, selección de contenidos, coordinación, diseño, validación, aprobación, análisis, conceptualización y finalmente decisión que supone un control total del proceso.

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

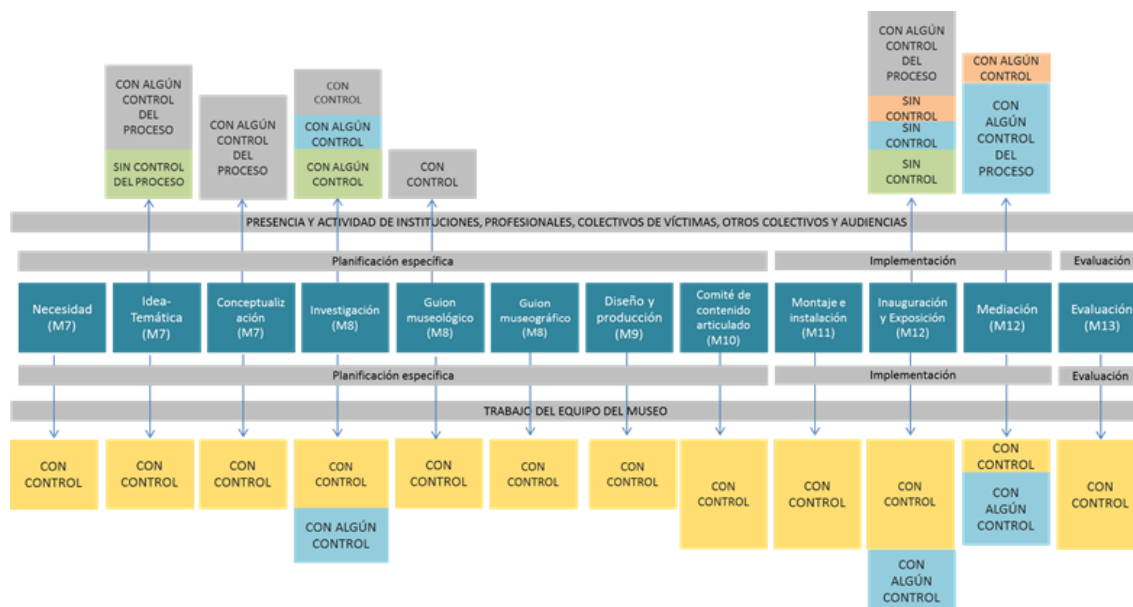


Gráfico 2 Ilustración de los resultados (cuatro procesos) – tipo de actividad de los actores. Fuente: Elaboración propia, 2018.

Cabe señalar que esto no ocurrió de la misma manera, con los otros cuatro grupos de actores pues, aunque uno de ellos (Profesionales y Miembros de Instituciones Externas) tomó decisiones en cuatro de las Fases, los otros grupos no tuvieron la misma posibilidad, pues en su mayoría no participaron de la toma de decisión, aunque hubieran podido ejercer algún tipo de control a través de otras actividades, técnicas o instrumentos.

5.4.1.1 Grupos de actores privilegiados y no privilegiados

Según Carpentier (2011) la participación se implementa para balancear las relaciones de poder dentro del proceso en busca de que más actores no privilegiados puedan entrar a procesos de participación. Por eso, partiendo de aquí, se considera importante identificar y reconocer cuáles son los actores privilegiados y los no privilegiados en los procesos expositivos del MCM, de manera que se pueda identificar entre cuáles grupos de actores existe desigualdad en las relaciones de poder.

Antes de volver a los resultados, hay que señalar que los actores privilegiados en un museo estarían ya identificados en la literatura museológica. De entrada, ya se partiría de unos datos existentes antes de ver cómo funciona en el MCM. Por un lado, y aunque en

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

esta investigación no se hable desde el término “comunidades” para hacer referencia a los grupos de actores involucrados que no hacen parte del equipo del Museo, se destaca el planteamiento de Waterton y Smith (2010) que resulta fundamental para entender este punto de vista. Para las autoras, el uso que se hace del término “comunidad” (desde el campo del patrimonio cultural) ya supone la existencia de una desigualdad en las relaciones de poder entre los actores en los museos. Ellas señalan, por ejemplo, que desde el contexto europeo, la noción de comunidad da por hecho un conjunto homogéneo clasificado por raza, etnia, religión, educación o clase, a lo cual las autoras tildan de artificial porque refuerza las diferencias entre la “gama de expertos” de “todos los demás” (Smith y Waterton 2009a). Por otro lado, para Graham (2013), se ha identificado que en el campo museal existe una diferencia entre los que invitan, que serían los profesionales de los museos y los invitados, que serían las comunidades y esto denota nuevamente, una clara diferencia. Por último, la existencia de desigualdad en las relaciones de poder se señala claramente desde la teoría de la participación de Carpentier (2017) quien afirma que algunas posiciones de sujeto están situadas en relaciones de poder más fuertes que otras, como por ejemplo, la posición de sujeto que él denomina “experto” y la de “líder”, que serían los actores privilegiados, ambas identificadas en el MCM.

Retomando los resultados y cruzándolos con la teoría, existe concordancia entre ambas, puesto que los grupos de actores que mayor presencia y control tuvieron del proceso estuvieron compuestos, en su mayoría, por profesionales y/o expertos en la materia; muchos de ellos ocupando cargos de coordinación y sobre todo de liderazgo. A estos grupos de actores es a aquellos a los que llamaríamos actores privilegiados, mientras que los no privilegiados serían los colectivos vulnerados y afectados por el conflicto armado como las víctimas y los excombatientes. Las audiencias por su parte, han sido consideradas dentro de los grupos de actores no privilegiados, ya que aun cuando algunas de ellas fueran profesionales, no estarían directamente involucradas con procesos de toma de decisión tal y como lo reflejan los resultados.

El experto y el líder son figuras que hicieron fuerte presencia en los procesos expositivos del MCM. En el “Equipo de trabajo del Museo” estas figuras estarían encabezadas por la directora, seguida por la líder²⁰ de curaduría y museografía, que es quien

²⁰ Esta investigación se llevó a cabo en medio de un cambio de administración. Antes su cargo era directora de curaduría y ahora es líder.

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

direcciona los procesos curatoriales y de diseño, de contenido y de formas de exhibición, como ella misma afirma. Si bien es un área en la que trabajan de manera autónoma distintos profesionales (diversas disciplinas), cuando se trata de la exposición todo pasa por su aprobación:

“(...) pues todo pasa por mí, cada imagen yo sé si va o no va, en qué formato va, por qué no va. Cada color, cada texto, cada..., pero también hay un espacio muy dialógico y democrático en construcción y la contextualización, entonces tampoco, pues, como..., pues como raro” (Líder de curaduría y museografía).

El cargo de “líder”, afirma, es un cargo que se definió en la administración actual para dar espacio al trabajo por pares, aunque siga siendo de direccionamiento (como lo era en la administración anterior). Con esto da a entender que, a pesar de haberse cambiado, en un intento por minimizar las jerarquías dentro del trabajo en equipo, el direccionamiento sigue existiendo y esto se comprobó también en la observación no participante. Al respecto explica:

“(...) tiene que ver más con una situación administrativa. Con la identificación de un organigrama dentro del museo en el que hay muchos cargos directivos y no debería haber tantos, según los criterios de la administración. Entonces por eso todos cargos directivos pasaron a ser cargos de líder. También tiene que ver con...digamos, creo yo, una percepción de las formas de trabajo donde uno pueda trabajar más en par, por si bien dirige y orienta (...) ya específicamente dentro de mi contrato sí es apoyo al direccionamiento de..., estratégico de la curaduría..., o sea, sí hay un direccionamiento (...) Pero también tiene que ver con, más con un poquito de más trabajo en pares. ¿Cierto?” (Líder de curaduría).

Es así como todos los procesos que hacen parte del desarrollo de las exposiciones temporales están liderados y coordinados por un profesional de cada área (pedagogía, investigación, diseño y mediación), además de la directora y la líder de curaduría y museografía. Y aunque las decisiones finales, en cuanto al contenido y diseño de la exposición, son tomadas por esta última (y si hay alguna controversia pasarán a conversación con la dirección), los otros profesionales tienen autonomía para decidir sobre el desarrollo de su área particular, a menos de que se relacione directamente con la

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

exposición. Por lo tanto, también participan de sus propios procesos de toma de decisión al interior de las actividades que lideran, como se verá más adelante.

El otro grupo de actores que es conformado en su mayoría por expertos y/o profesionales es el que se denomina “Profesionales y miembros externos de otras instituciones”. Su trabajo influyó considerablemente en el desarrollo y resultado de las exposiciones. Si la selección de las temáticas estuvo en manos del “Equipo de trabajo del Museo”, las metodologías para trabajar esas temáticas y la “conceptualización” fueron producto de un trabajo conjunto en el que profesionales externos²¹ al MCM, (vinculados a algún proyecto institucional o particular) tuvieron un importante rol; este grupo de profesionales hizo aportes determinantes al proceso expositivo²², y aunque no tuvo control total de dicho proceso como sí ocurrió con el “Equipo de trabajo del Museo”, estuvo involucrado a través de actividades con las cuales puede ejercer algún tipo de control. Por ejemplo, estuvo presente y activo en Momentos como la “Idea-tema”, la “Conceptualización” (M7), “Investigación” (M8), “Guion museológico” (M8) e “Inauguración” (M12), haciendo “descripción”, “redacción”, “análisis”, “conceptualización” y “coordinación”. En muchas de las Fases y Momentos hizo también parte de los procesos de toma de “decisión” como por ejemplo en la “Investigación” (M8).

Los aportes desde la figura de experto y/o profesional, según la líder de curaduría y museografía, son muchos y transversalizan el proceso expositivo completo:

“Hay algunos profesionales que aportan como en las metodologías de trabajo con las comunidades, hay otros profesionales que aportan en cómo construir los vínculos con la comunidad, cómo construir la confianza, cómo construir una relación como de largo aliento sí, pues una relación, hay otros que aportan en la mediación interna dentro del mismo museo, para poder estar todos articulándonos el trabajo al mismo fin. Hay otros

²¹ Se destacará la participación de los profesionales en disciplinas específicas, pero también se identificó la presencia de algunos miembros de instituciones como la Agencia Colombiana para la Reintegración, quienes, de manera conjunta con la dirección definieron la importancia, por ejemplo, de trabajar el tema de la reconciliación desde el trabajo con mujeres y hombres excombatientes.

²² Es el caso de la exposición “La vida que se teje” conceptualizada por los profesionales de la Universidad de Antioquia y curada por la antropóloga Isabel González; la exposición “Des-apariciones”, que fue conceptualizada por la foto-documentalista Natalia Botero, quien también participó en el guion museológico; la exposición “+Que Dos” en la que participó, en conjunto con el Equipo del Museo, la artista plástica María Paulina González; y, la exposición “Por ti, por mí, por todos” en la que también participó en la conceptualización, junto con el “Equipo del museo”, la Dra. En Niñez y Juventud: Marieta Quintero.

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

que aportan más conocimiento académico, hay otros que aportan más en cómo debe ser el conocimiento académico que debemos transmitir, que aportan más como en la construcción de la experiencia con el visitante, pues con el público. ¿Otros, como en ubicar esto dentro de un espacio, de alguna manera, pues no digo político, sino en el espacio de lo político, cierto? Como de las acciones que desarrolla el museo entendiendo lo político como el tema de la polis no como un asunto pues de partidos políticos, hay otros que pueden aportar en cómo se media ese mensaje con el público, como el canal de información no es en una sola vía, cómo construir esa relación con los públicos con los docentes, con los que están interesados en venir al museo, otros en cómo construir la sensación del espacio, la forma del recorrido, la determinación en la curaduría de las experiencias, la determinación de las experiencias, la terminación de los contenidos. Aportan en la conceptualización y en el desarrollo. Tiene que ver con el comprender para saber cómo hacer.”

Todo esto deja en evidencia que la figura del profesional y/o experto, comúnmente desde un cargo de liderazgo, es sumamente relevante para la institución en los procesos, y ocupa un lugar de autoridad y poder de toma de decisión: son quienes participan. Por lo tanto, serían estos los actores privilegiados, en tanto ejercen control del proceso. Vale la pena señalar, incluso, que en los encuentros de mediación, que fueron encuentros donde los mediadores no ejercían liderazgo (pues eran coordinados o liderados por un profesional o experto del Museo), cuando este coordinador o líder estaba ausente, quienes asumían ese liderazgo eran los estudiantes de carreras universitarias, mientras que quienes no habían manifestado tener estudios universitarios seguían las actividades lideradas por otros.

Asimismo, concuerda con la teoría crítica de la participación de Carpentier, que señala que a pesar de que la legitimidad del conocimiento científico ha perdido fuerza (Lyotard, 1984 y Evans, 2007, citados en Carpentier, 2017), sigue manteniendo un papel importante en las sociedades contemporáneas (p. 105). Esto es evidente en el campo museológico cuando existe la necesidad de promover que la voz del experto no sea la única, tal y como se puede comprobar con los resultados en el MCM. Dado que la experticia es una combinación de conocimientos y habilidades, como dice Carpentier, ocupa un lugar de autoridad muy evidente que hace relevantes las relaciones de poder con respecto a quienes tienen otro estatus. Al tratarse de conocimiento legitimado, que según Bordieu (2000,

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

citado en Carpentier, 2017) es una forma de conocimiento basado en la imposición de una perspectiva legítima de lo que nos rodea, queda claro el desequilibrio en las relaciones de poder entre los expertos y los que no lo son y podría decirse que esto se basa entonces en lo que Haraway (1988, citada en Carpentier, 2017) llama la deslegitimación del conocimiento situado que circula en las comunidades y “enfrenta el riesgo permanente de ser desacreditado”.

Así, existe evidencia de la existencia de actores privilegiados y no privilegiados en los procesos expositivos del MCM y una evidente desigualdad en las relaciones de poder entre ellos, en tanto que unos son tomadores de decisiones y los otros no en la mayoría de las Fases y Momentos del proceso. Sobre todo, en las Fases del proceso curatorial como se verá seguidamente.

5.4.1.2 Acceso, interacción y participación en el MCM

En este punto es necesario recordar la omnipresencia de la noción de participación y el hecho de que se le suele asociar con procesos de interacción o con la mera presencia de un colectivo en un proceso Pateman (2014). Pues esto, desde un enfoque político, no corresponde estrictamente con la noción de participación que usaremos aquí.

Nico Carpentier (en Carpentier & Dahlgren, 2011) señala que la participación no es lo mismo que sus condiciones de posibilidad y que, además, no es participación sin más. La participación se presenta como un continuo donde se pueden encontrar diferentes intensidades de la misma, es decir, versiones minimalistas o maximalistas de participación. Con base en esto y los resultados obtenidos, se puede afirmar que los actores no privilegiados se vinculan, en su mayoría, a los procesos expositivos del MCM a través del “acceso” a los procesos y la posibilidad de “interacción” al interior de los mismos. Es decir, se vinculan desde las condiciones de posibilidad de la participación, pero no ejercen la participación propiamente dicha (y cuando muy puntualmente lo hacen, su participación se asocia con una versión minimalista).

Las nociones de Acceso, Interacción y Participación (AIP) tienen un vínculo estrecho, pero no significan lo mismo. El modelo AIP sitúa los tres conceptos y explicita sus diferencias: las dos primeras nociones, corresponden a las condiciones de posibilidad, es

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

decir, los requisitos para que la participación tenga lugar, pero en los cuales no hay énfasis en el poder y la toma de decisiones como sí sucede con la participación (Carpentier, 2011, p. 28). Con el *Acceso* se logra la presencia de una persona dentro de una organización como paso previo para que su voz sea escuchada. (Carpentier, 2011 y 2017). Al respecto, los resultados informan que son cinco los grupos que hacen presencia en el proceso aun cuando no sea en todas sus Fases o Momentos. Con respecto a los Momentos, por ejemplo, en aproximadamente el 50% del proceso expositivo, hubo acceso a otros grupos de actores diferentes al Equipo de trabajo del Museo. Estuvieron presentes y esto tiene un gran valor aun cuando no se trate de participación propiamente dicha, porque el acceso es uno de los pasos para que pueda existir participación. “El acceso es vital porque permite la inclusión de los actores no privilegiados en los procesos de toma de decisiones” (Carpentier, 2017, pp. 93-94).

La *Interacción*, por su parte, hace referencia a las relaciones socio-comunicativas que se caracterizan por el contacto social y la comunicación (como condiciones básicas) para construir significado por medio de vivencias e intersubjetividades (Carpentier, 2011, p. 29). Los resultados y la caracterización de los procesos para involucrar otras voces en el MCM permiten afirmar que existe interacción por parte de los grupos de actores involucrados. En vista de que las relaciones pueden ser persona – persona, persona – máquina, usuario – usuario, usuario – documento, usuario - sistema (Carpentier, 2017, p. 93), los resultados arrojan que las “Personas o grupos de víctimas” y “Otros grupos de personas” como los excombatientes, hicieron parte de procesos de interacción persona-persona o usuario-documento. Esto se manifestó en los talleres, que fue el espacio que mayor concurrencia de grupos de actores tuvo (justo en el momento *Investigación*). Allí se dieron relaciones persona-persona entre integrantes del mismo grupo de actores o entre diferentes grupos, ya que se trató de procesos colectivos como se explicó con anterioridad.

Las relaciones usuario-documento fueron evidentes en los talleres, en donde los involucrados hicieron uso de materiales para el desarrollo de las actividades. Por su parte, las relaciones persona-máquina, aunque no se tratara estrictamente de máquinas, se vieron en el momento “Durante la exposición” cuando las audiencias interactuaron con los elementos museográficos; en cada exposición había paneles o tableros diseñados específicamente para la interacción con los contenidos de las exposiciones. Este tipo de relaciones de interacción, como por ejemplo una simple visita a un museo (y mirar una

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

pintura), eran etiquetadas como participación, pero hoy está claro que se trata de interacción (Carpentier, en Jenkins y Carpentier, 2013. P. 271). Hablar con otra persona, visitar un museo o presionar un botón requieren interpretación y esto pertenece al campo de la interacción, que es importante para la comprensión de la interacción entre las audiencias y los textos, por ejemplo, pero no es una forma de participación. Es un requisito para ella (p. 274).

Así, cuando hablamos de participación en los procesos expositivos del MCM, es necesario remitirse a sus intensidades. Los actores no privilegiados se involucraron en su mayoría, accediendo o interactuando y, en los casos en los que se avistó participación, se trató de una participación minimalista. Este sería el caso de, por ejemplo, los encuentros de mediación. Estos espacios donde los mediadores se reúnen cada lunes para conocer de qué se tratan las exposiciones, conversar alrededor del tema y proponer no solo sus propias metodologías de trabajo para la mediación, sino ideas para el desarrollo de las exposiciones, funcionaron como espacios de interacción y en ocasiones de participación. Se habla de participación más allá de la interacción porque a los mediadores se les preguntó, en varias ocasiones, si tenían sugerencias para alimentar los guiones museológicos o museográficos. Adicionalmente, se les pedía retroalimentación de lo que ocurría en las mediaciones de exposiciones pasadas, sin embargo, la decisión sobre aceptar o no sus ideas, recayó siempre en los líderes o expertos, incluso cuando se trató de dejar que sus ideas hicieran parte del proceso.

Otro ejemplo se pudo identificar en los talleres implementados en el Momento de “Investigación” (M8). Aquí las víctimas y excombatientes, cada grupo por separado (porque se trataba de exposiciones distintas), expuso sus memorias. Pero la selección de las mismas y los contenidos siempre recaían en la decisión de expertos. Todo esto indica entonces que, la participación fue limitada y los procesos de toma de decisiones fueron centralizados en los profesionales y/o expertos. Esta intensidad se identifica porque, como asegura Carpentier, este tipo de participación tiende a proteger las posiciones de poder y el privilegio de ciertos actores en detrimento de los no privilegiados. Diferente ocurre si la versión de participación fuera maximalista pues esta última busca mayor equilibrio de poderes entre todos los actores sin proteger privilegios. Aquí los procesos de toma de decisiones son descentralizados y hay equilibrio entre las relaciones de poder y menor limitación en la participación (Carpentier, año).

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

Todo lo anterior indica que el MCM involucra grupos de actores y sus voces, a través de formas de acceso e interacción más que de participación y que cuando se trata de participación, las formas son versiones minimalistas donde el control de los procesos sigue siendo de los expertos y líderes. Desde la perspectiva de la Nueva museología que relaciona la participación con la descentralización del poder y la descentralización de la voz del experto en los discursos museológicos, en este caso las exposiciones, puede decirse que el museo aún se encuentra en una etapa de desarrollo en la cual la voz del experto sigue siendo central y las otras voces acceden e interactúan, pero no participan. Las razones por las cuales este panorama se presenta de esta manera tiene que ver con aspectos estructurales que constituyen barreras para la participación más que con la voluntad de los profesionales y/o expertos para ello. En el MCM el hecho de que exista acceso e interacción y no participación se debe a barreras intrínsecas y extrínsecas que la mayoría de las veces no responden a la responsabilidad del profesional para diseñar e implementar participación, sino a dichas barreras como se explicará a continuación.

5.4.1.3 Barreras para la implementación de procesos de participación en el MCM

El enfoque sociológico de la participación señala varios obstáculos que impiden a los individuos participar en la vida cultural. A esto la UNESCO denomina “barreras para la participación”, y se refieren básicamente a las físicas, psicológicas, económicas y sociales, que impiden, por ejemplo, acceder a los recursos culturales como serían los servicios de museos (Unesco, 2014, p. 38). Desde el enfoque político, distinto al anterior, se identificaron otras barreras que impedirían el ejercicio de la participación, sobre todo en su versión maximalista y estarían relacionadas con factores de tipo extrínseco al Museo e intrínseco al mismo. Aunque solo se desarrollarán las segundas, es importante mencionar las primeras para tomar de ellas el nombre, pero también porque están relacionadas con el acceso y constituyen uno de los requisitos para la participación.

En principio, el diseño, pero sobre todo la implementación de procesos de participación, suponen un reto para cualquier museo contemporáneo debido a la historia de centralización de los procesos y el control de los mismos, que caracterizó por mucho tiempo la museología tradicional. Otros factores como las características propias de la

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

noción de participación y el contexto específico donde se implementan, suponen limitaciones a la hora de llevar a cabo este tipo de procesos a pesar de la intención y los esfuerzos que hagan los profesionales y/o expertos en el área de los museos, tal y como ocurre en el MCM. Estas barreras, que suponen retos y dificultades, algunas particulares (propias de cada contexto), son difícilmente controlables por los profesionales y, sobre todo, hay que decir que son estructurales e impiden el avance en los procesos de participación en versiones maximalistas ya que constituyen muros difíciles de derribar.

Entonces, para involucrar otras voces a las exposiciones temporales en el MCM, más que participación se dieron procesos de acceso e interacción y cuando hubo atisbos de participación, ha sido en su versión minimalista. Con base en estos resultados se puede afirmar que los expertos y líderes han controlado los cuatro procesos expositivos. Sin embargo, el punto en el que se sitúa el MCM con respecto a un panorama participativo tiene su razón de ser no en la negligencia por parte del personal del museo, por cuanto no se trata de una responsabilidad única para los expertos sino que, en su mayoría, se debe a barreras estructurales complejas que es necesario comprender y que salen de su control como profesionales, por lo tanto no sería su responsabilidad única. A continuación, algunos de los factores que quedaron en evidencia en los procesos del MCM.

Como factores extrínsecos se identificaron la omnipresencia y multidimensionalidad de la noción de participación, la desigualdad social, la brecha de la participación y el ritual de las disciplinas. Y como factores intrínsecos estarían el contexto (conflicto armado vivo, sensibilidad de los participantes), las diferencias de los grupos (etarias, género, etc.) y el ritual de las circunstancias (asociado al contexto).

En primer lugar y como ya se dijo en numerosas ocasiones, el hecho de que la noción de participación sea entendida desde tantas y diferentes perspectivas supone una barrera para que se puedan diseñar e implementar procesos de participación desde el enfoque político, es decir, procesos en los que se intente equilibrar los desbalances en las relaciones de poder entre actores privilegiados y no privilegiados en la toma de decisiones de un proceso formal o informal, y el MCM no escapa a este fenómeno. Como en otras instituciones, tal y como suele señalar la teoría, no se evidencia precisión en la noción de participación utilizada por los profesionales del Museo, aspecto que se ha visto reflejado en que los procesos implementados favorezcan el acceso y la interacción, pero no la participación en la toma de decisiones.

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

En segundo lugar, se señala la desigualdad social representada a partir de las condiciones sociales, económicas y físicas tales como pobreza, educación, salud, acceso a la vivienda, medio ambiente, ingresos y seguridad ciudadana y que puede medirse a través del Coeficiente de Gini (p. 29). Aunque no se profundizará en este aspecto y por lo tanto no se medirá y solo se mencionará como factor, hay que decir que la desigualdad social influye en que los procesos se queden en procesos de acceso e interacción y que sea difícil que lleguen a ser participación, en tanto puede no haber reclamo desde los actores para entrar en ellos y aún más, sin que se den cuenta de que tienen la posibilidad de participar. En el MCM, por ejemplo, los grupos de actores involucrados en los procesos expositivos, sobre todo en la investigación, fueron víctimas y excombatientes de los territorios cercanos a Medellín y de Antioquia. Colombia es un país con un alto nivel de desigualdad social y las víctimas, así como la mayoría de los excombatientes, se sitúan como colectivos vulnerados que carecen del acceso a dichos recursos.

Al respecto, en algunas entrevistas se identificó que varios de los participantes, excepto los mediadores en su mayoría, se sienten inhabilitados para hacer aportes a los procesos expositivos más allá de ser sujetos que dan testimonio en la fase inicial del proceso, por no ser profesionales o personas calificadas para ello. Consideran que las personas aptas para proponer ideas en cuanto a la exposición son otras. Esto puede entenderse a través del concepto de “marginalidad interiorizada y naturalizada” presentado por Pearce (2010) quien sostiene que ese sentimiento de incompetencia se da en participantes con dificultades o nulo acceso a los recursos mencionados, y que son por estos mismos factores, por lo cual han estado excluidos de los círculos culturales, académicos, políticos y económicos, en los que se han movido los museos durante siglos²³.

Sin saber específicamente la situación de acceso a los recursos de cada uno de los participantes porque no es parte de este estudio identificarlo, sí se puede afirmar que las personas víctimas de la violencia como las víctimas y los excombatientes, hacen parte, en su mayoría, de colectivos vulnerados y en Colombia las personas vulneradas suelen ser las que menos oportunidades y acceso a los recursos tienen tal y como se señala en el capítulo 2 en el apartado “El Caso Colombiano”.

²³ Es importante mencionar que no todas las personas participantes de escasos recursos representaban esta marginalización, sino que eran aquellos que estaban en círculos académicos como algunos estudiantes o en círculos de resistencia organizada como los líderes comunitarios. También algún caso particular aislado.

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

Pearce, desde el contexto político, da las herramientas teóricas para entender esta dificultad y extrapolarla al contexto museológico. La ‘desigualdad’, según esta autora, tiene un profundo efecto en la participación y afecta las “subjetividades internalizadas” de las personas. Es decir, que la capacidad de las personas, en este contexto, para expresar ideas y creer que tienen algo que comunicar al mundo en general, es limitada. La “marginalidad social interiorizada y naturalizada” propuesta por Bordieu y traída al caso por la politóloga, complementa esta postura al destacar que:

“absorbemos y adquirimos capitales de manera diferencial e inigualable como recursos y potencialidades en formas variadas (sociales, culturales, lingüísticas, simbólicas, políticas y económicas) y en "campos" de interacción social y asimétricas de potencia [que además] se expresan en predisposiciones, actitudes, valores y formas de ser que se dan por sentado en las oportunidades de la vida” (p. 12)

Esta información en el contexto museal sostiene el hecho de que aquellas personas llamadas a la participación en otras Fases de la exposición, más allá de la fase de investigación en la que dan testimonio personal, consideren que sus ideas no son valiosas o necesarias cuando se les invita a participar de algo que para ellos está fuera de sus aptitudes y de las competencias adquiridas según su trayectoria. Adicionalmente, esto es algo que se percibe interiorizado y naturalizado y de lo cual no hay consciencia por su parte, pero tampoco por parte de los museos.

A la pregunta sobre si considera importante que su voz sea escuchada para proponer una idea para la exposición o si está de acuerdo con lo que se expone o quisiera incluir o eliminar algo, uno de los mediadores, que es estudiante universitario, respondió:

“(...) el museo tiene como unas estructuras de funcionamiento también, incluso dentro del diseño de las exposiciones, el museo pues tiene autonomía **para diseñar lo suyo** de construir lo suyo, su propio contenido, emmm pero yo ni siquiera hago parte del museo, pues según el contrato que yo firmé de prestación de servicios en el que yo no tengo ningún tipo de vínculo con el museo; soy un trabajador independiente que hizo un contrato con el museo. Emmm bueno, en ese sentido yo creo que no habría ninguna responsabilidad de parte del museo de escucharme como tal, ¿cierto? vamos en términos de decir, eh no. Yo no hago parte del museo, no tengo ningún vínculo pues con el museo, salvo el contrato para prestar un servicio en los turnos que me asignan, en fin.

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

Sin embargo, nosotros tenemos un espacio que se llama encuentros de mediación, pues los lunes, ¿cierto? tú participas ahí y en esos encuentros.” Informante 11. Mediador MCM.

Los encuentros de mediación, a diferencia de los talleres con víctimas o excombatientes, eran espacios diseñados para la conversación alrededor de la exposición misma. Los talleres, en cambio, trabajan sobre aspectos no directamente relacionados con la exposición. Por este motivo y porque seguramente como se trata de un estudiante universitario, las razones que expuso este mediador no están asociadas con el sentimiento de incapacidad, sino más bien con su rol y su vinculación al museo.

Por otro lado, sí se pudo identificar un sentimiento de incompetencia profesional cuando se trataba de exponer ideas propias al desarrollo de las exposiciones como queda claro en las siguientes citas.

Otro factor extrínseco sería *El ritual de las disciplinas*: muchos de los participantes expresaron que “son los profesionales en la materia, aquellos que saben” cuando se les preguntó por su participación en otros Momentos del proyecto expositivo, como por ejemplo en el guion museológico y museográfico (M8). En sus respuestas dieron a entender que se sentían cómodos al no exponer sus necesidades y deseos en esos procesos porque no sabrían qué aportar al tema y porque había quienes estaban capacitados y preparados para ello como los profesionales. Es así como a las “subjetividades internalizadas” de las que habla Jenny Pearce, se suma el “ritual de las disciplinas”, ya más enfocado con la posición de sujeto llamada por Carpentier “el experto”.

(...) Tampoco me habría parecido importante que nos preguntaran porque ellos son los que saben de eso, ellos son los profesionales... y a mí me gustó la sorpresa...” Informante 10. Excombatiente.

La importancia del saber “común” en los contextos académicos o culturales es relativamente reciente y así como al museo le ha costado quitarse la idea de descentralizar el poder y delegar parte de él a las comunidades, históricamente las disciplinas han sido figuras de autoridad incuestionable y dentro de esas disciplinas está la museología. González Cirimele (2008), explica desde el desarrollo teórico de Foucault el “ritual de las disciplinas”, que en esta investigación permite entender una de las complejidades de la

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

participación en museos (en este apartado, desde la perspectiva del participante). La antropóloga explica que las disciplinas son un procedimiento de control interno y que constituyen una forma de limitación en la construcción de discursos porque permiten trabajar bajo un estrecho margen delimitado por el campo específico de cada disciplina. Así, se puede identificar que un proyecto expositivo y sus respectivas Fases de exposición, han estado orientados en su mayoría, por los campos disciplinares directamente relacionados (historia, antropología, política, arte). Es evidente la presencia de lo que ella llama un horizonte teórico establecido y un determinado cuerpo conceptual y metodológico fijado por la misma, que debe obedecer las reglas de una "política discursiva".

“...Entonces yo lo que hice fue como una edición de curaduría de todas las narrativas que yo tenía para generar sí, una muestra en la exposición, pero yo soy terriblemente mala en museografía, o sea, yo no soy capaz de imaginarme nada. Entonces ellos tienen un súper equipo de museografía súper bueno, y ellos me decían, no mirá hagámoslo así, asaaa...pongámoslo en estas mesitas, casi que ellos me traían las ideas y me decían: qué te parece y ah este...o no este o no ninguna...ve, qué color quieres la pared...a mí se me ocurre que esta porque es bueno, por no sé qué y no sé qué (...) Informante 12. Profesional Externa.

Al respecto, si bien los participantes seguramente desconocen la existencia del ritual de las disciplinas de manera teórica e ignoran cómo funciona exactamente como procedimiento riguroso de control, la historia les ha dicho tácitamente que allí no tienen cabida y la disciplina por sí misma constituye una barrera invisible que estos conocen bien, aunque no la sepan identificar como tal. La participación en este contexto, se ve limitada por el imaginario del participante que se considera —y está— fuera de ese campo disciplinar que según su perspectiva le atañe a los museólogos (o a la figura profesional).

Como factores intrínsecos podemos nombrar las dificultades particulares que se pueden atribuir al MCM según su mandato, teniendo en cuenta que está dentro del contexto colombiano. Estas son por ejemplo, que los procesos de inclusión de otras voces al proceso expositivo se dan en un contexto donde el conflicto armado sigue vivo, la sensibilidad de los participantes víctimas, la Polarización política directamente relacionada con el Ritual de las Circunstancias y las particularidades de participación según el género y la edad.

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

Participación en un contexto de conflicto armado vivo: las estadísticas dan cuenta de las graves violaciones a los derechos humanos en Colombia y a las normas del Derecho Internacional Humanitario, y demuestran que hemos vivido en un largo ciclo de violencia política y social desde 1944, con recurrentes y oscilantes periodos de conflictos armados que llegan hasta el presente. Es así como los procesos de participación se hacen en medio del conflicto armado a diferencia de los museos-de-memoria en otros países como por ejemplo Argentina, Chile o Alemania, en los que el conflicto ya terminó. Aquí se trabaja con memorias del conflicto vivo y esto supone diferentes dificultades. El que los participantes en estos procesos expositivos sean personas con un vínculo directo con el conflicto armado colombiano, pues son víctimas directas o indirectas, excombatientes reintegrados o en proceso de reintegración, les hace vulnerables desde distintas perspectivas. Una de ellas está asociada a la seguridad y otra a su emocionalidad. Estos actores, en los talleres, expusieron sus memorias hasta donde ellos mismos pudieron y quisieron y esto es un proceso que ocurre de manera distinta a aquella que se daría si no se encontraran en medio de un conflicto armado vivo porque no tendrían miedo a su seguridad ni aún estarían afectados por los hechos. Así, la participación es distinta a la de cualquier otro grupo de actores que se llame a participar en otro museo-de-memoria, en contextos distintos a Colombia.

Como muestra de dificultades por seguridad se señala como ejemplo, la participación por parte de los excombatientes hombres. Pude presenciar uno de los talleres donde participaron y fue notorio el problema de seguridad que manifestaron. A mí, por ejemplo, no me permitieron fotografiar o filmar sus caras ni que sus voces fueran grabadas en determinados momentos porque corrían riesgo de ser reconocidos. Al hacer parte de grupos de actores perpetradores del conflicto en proceso de reintegración, están expuestos a muchas represalias. En este taller solo pude hacer fotos de sus manos cuando estaban haciendo la parte artística y grabar sus voces cuando hablaban de temas relacionados con cosas generales no importantes. Desafortunadamente, perdí las fotos de sus manos y del proceso, pero me queda el dibujo. El Museo —como institución responsable— invita participantes que hacen parte de la Agencia Colombiana para la Reintegración y establece puentes y alianzas para garantizarles un lugar seguro, además de recurrir a las metodologías necesarias para que, exponer sus experiencias, sea un proceso que no los perjudique en absoluto, pero existe miedo porque decir la “verdad” en este país es peligroso.

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

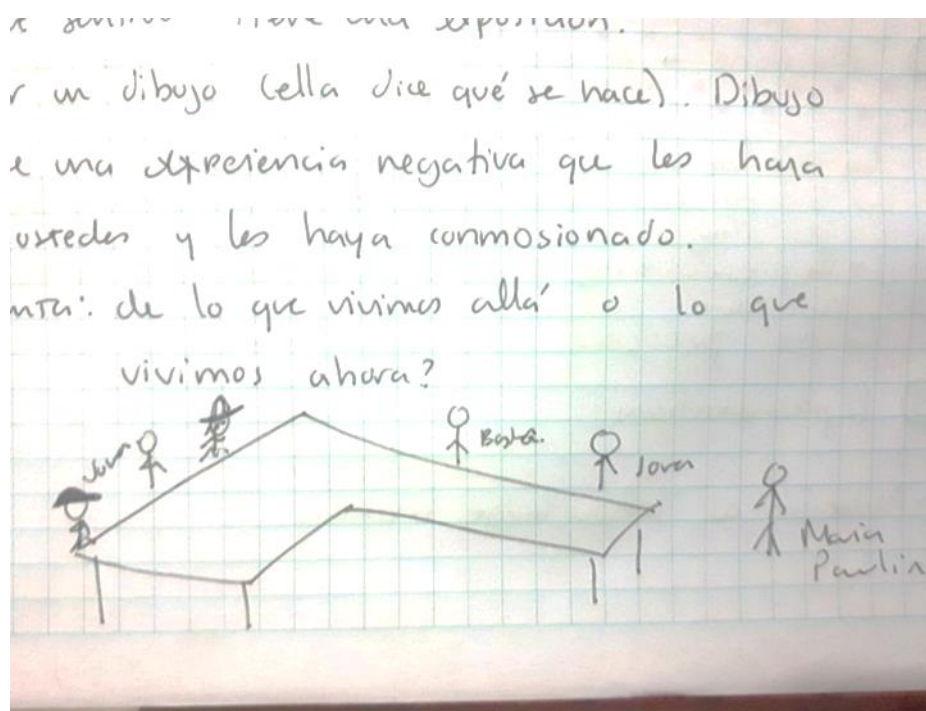


Imagen 52 Dibujos hechos para documentar un taller con excombatientes en el que no me era permitido registrar ni con audio ni con fotos ni con videos., por la seguridad de los actores. Fuente: Ángela Muñoz.

—Una Foto es una tumba, otro es un avión bombardeando, otro son
MUERTOS.

Imagen 53 Dibujos hechos para documentar un taller con excombatientes en el que no me era permitido registrar ni con audio ni con fotos ni con videos., por la seguridad de los actores. Fuente: Ángela Muñoz

Hay una latente vulnerabilidad tanto para las víctimas como para quienes no lo son o no lo han sido de manera directa y esto es una complejidad que debe tenerse en cuenta en los procesos de participación. Esto mismo ocurre con el grupo de “personas o grupos de víctimas” porque, aunque no hagan parte de los excombatientes también muchas de ellas recibieron amenazas y tuvieron problemas. Estas circunstancias, aunque no se puede decir aquí que se han comprobado, sí se puede asegurar que influye en los procesos de participación en la medida en que lo dicho, y la participación misma estarían limitadas por el miedo.

Respecto a la sensibilidad de los participantes víctimas es necesario mencionar que la condición emocional de una persona que ha padecido la violencia es distinta a la de otra que no, y sobre todo cuando ha pasado poco tiempo entre los hechos y el presente. El horror de la

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

guerra deja huellas que son difíciles de borrar y que condicionan su comportamiento, sobre todo cuando las historias vividas son recordadas y esto último es lo que muchas veces sucede en los procesos de participación. Aunque es parte del proceso de recuperación y reparación simbólica, las víctimas atraviesan Momentos muy dolorosos cuando reviven la historia, como explica el CNMH en el libro *Narrar y Recordar el conflicto* (2013).

Frente a los horrores vividos, muchas de las víctimas aíslan recuerdos específicos; otras producen “bloqueos” psicológicos o inconscientes de los hechos traumáticos de la violencia vivida. Muchas recuerdan con claridad lo que les ha sucedido e incluso lo llegan a comentar con sus seres allegados, pero deciden guardar silencio frente a extraños porque no quieren recordar ni sumirse de nuevo en el sufrimiento, en el sentimiento de vergüenza o de enojo. (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2013, p. 40)

Entonces, los procesos de participación no solo son difíciles y están limitados por esta condición, sino que requieren que sean organizados y dirigidos con responsabilidad por parte de profesionales “con habilidades que les permitan trabajar con el dolor, el miedo, el silencio, la rabia y otros sentimientos que se desprenden de volver a hacer pasar por las palabras y por el sentimiento experiencias traumáticas” (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2013, p. 49), es decir que los gestores deben comprender el mundo emocional de los participantes. Como es descrito por CNMH, los procesos “pueden tener un gran impacto en el bienestar psicosocial de las personas que participan en ellos, pero aunque los impactos puedan ser positivos, también pueden crear situaciones y conflictos, que si no son debidamente atendidos, llevan a profundizar sentimientos y relaciones nocivas para las víctimas” (p. 49)

Recordemos que ante todo la ley dice que se deben garantizar sus necesidades y las necesidades inmediatas de muchas de estas personas es canalizar y hacer catarsis sobre lo que les ocurre. En este orden, la persona participante no es la única que puede presentar problemas para la participación, el gestor (o facilitador) también necesita apoyo emocional porque es impactado igualmente por el dolor que las víctimas expresan y esto les causa sentimientos de impotencia y frustración que pueden afectar el proceso participativo porque ya no se encuentran en las condiciones aptas para gestionarlo (CNMH).

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

De acuerdo con esto, los procesos participativos deben contemplar la situación emocional de las personas para diseñar e implementarlos, pero también reconocer que es posible que su primer interés no sea el de participar de un proceso expositivo, sino más bien repararse simbólicamente compartiendo sus memorias con otros.

En tercer lugar, estaría *El ritual de las circunstancias*. Lilly González Cirimele (2008), habla de este ritual planteado por Foucault, con el que se refiere a las “prohibiciones que se ejercen desde el exterior y a la situación concreta que prohíbe ciertas conductas” lo cual permite entender que en un museo, ciertos temas se traten y otros no. Aquí, de entrada, ya hay una barrera que lleva a las personas a comportarse de una manera determinada en el contexto museal y por ello, la participación tiene que verse afectada. Esto, en el caso específico del MCM, se relaciona con la Polarización política porque favorece a que unos temas se traten y otros no. Ya se ha dicho que el centro del trabajo son las víctimas quienes suelen tener prioridad al momento hacer parte de los procesos, sin embargo, otros colectivos reclaman sus espacios como por ejemplo, el de los excombatientes y en ese caso, el MCM ve importancia en ello. Ante la observación de unos de los excombatientes sobre el espacio y la prioridad que se da a las víctimas en el MCM, una de las líderes de los procesos responde que este es un museo pionero y que es entendible pero que hay pasos que permiten avanzar en otros y que la sociedad no está preparada para que ciertos temas sean tratados.

Entendemos eso y entendemos que estamos construyendo, que este es un espacio de futuro, o sea, sabemos que somos pioneros; somos pioneros no solamente por este (2'24) aquí en el Museo Casa de la Memoria, ustedes son los únicos que por talleres tienen la experiencia a nivel nacional, van a hacer con ellos. O sea, esto es algo que no lo han hecho ellos efectivamente, eran espacios y que desde el conflicto armado se ha pensado hacer desde las víctimas. Y desde todo lo que se está construyendo con nosotros, no solo como individuos sino como esa parte colectiva estamos cambiando ese chip, y vamos a cambiarlo. Es un tema que para el Museo Casa de la Memoria le está apostando. Informante 13. Profesional MCM.

Y lo otro es que no podemos perder tampoco de vista de que...a veces es más fácil generar conciencia de algo que se ha perdido como víctima, es decir, mire lo que ha pasado mire...y que nos sensibilicemos con este tema pues que bien, cierto? es eso...y perdóname tienes toda la razón...di la pregunta qué pena (...)Informante 13. Profesional MCM.

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

Dependiendo de quienes estén al frente de los procesos expositivos, se tomará la decisión sobre qué temas tratar, por lo tanto, no serán siempre los mismos. Por ejemplo, el cambio de administración evidencia que el enfoque será uno u otro. Durante el trabajo de campo me di cuenta de que la administración de Adriana Valderrama quería enviar un mensaje de resiliencia a través de las exposiciones, dando a entender que antes no era así. Por eso las exposiciones fueron pensadas para ello.

“En una sociedad en conflicto, la guerra produce un cierto tipo de orden fundado en la polarización. Esa polarización se despliega no solo en los campos de batalla, sino que también deja su impronta en todos los espacios de la vida en sociedad. Los actores armados de uno u otro lado buscan instaurar sus versiones del pasado como verdades absolutas y presentan sus intereses particulares como demandas patrióticas o revolucionario-populares. En este afán de control de la historia y de la memoria, los actores del conflicto manipulan las versiones sobre lo ocurrido para justificar sus acciones y estigmatizan las interpretaciones políticas y sociales que les son adversas” (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2013, p. 24)

Esta cita básicamente dice que hay grupos que buscan instaurar lo que consideran verdad absoluta. Para esto necesariamente hay que omitir algunas otras verdades o memorias y/o silenciarlas pues de lo contrario, afectarían su versión de la historia. Es así como la *Polarización política* es uno de los aspectos que limitarían a una institución para que algunos grupos de personas no puedan siquiera acceder y sin acceso no pueden interactuar y, por lo tanto, tampoco participar. Los resultados de esta investigación indican que excombatientes mujeres y hombres tuvieron acceso a los procesos porque en el Museo se reconoce al excombatiente como actor del conflicto armado, pero también como víctima y como humano. Sin embargo, ciertos grupos políticos, instituciones y personas no los reconocen como tal, y esto puede verse reflejado en las leyes, entonces los procesos de participación muchas veces podrían no involucrar grupos de personas que no hacen parte de las categorías de víctimas ya que la ley 1448 les da prioridad. En ese caso la participación estaría dejando por fuera grupos que hacen parte. El MCM así lo hizo pues ha invitado a participar a excombatientes en proceso de reintegración, porque les considera parte fundamental del proceso de construcción colectiva de memoria y porque también necesitan el apoyo institucional y oportunidades para su transformación.

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

El estigma de la violencia que ejercieron los ha marginalizado y ellos así lo sienten a pesar de hacer parte de los procesos. Esta marginalización es notoria cuando en los talleres algunos de ellos reclaman que el MCM es un espacio exclusivo para las víctimas y no para ellos. Como se menciona en *Recordar y Narrar el conflicto* (2013), “un elemento crucial de estos procesos consiste en crear una atmósfera de confianza para que las personas sientan que lo que están diciendo es importante para otros” (p. 20).

Respecto al ambiente de confianza, es importante tener en cuenta que algunos procesos de participación deben considerar las condiciones del proceso. Quiénes participan y quiénes no en los mismos espacios. Lo que el CNMH destaca es este tipo de procesos en los que asisten tanto las víctimas como los perpetradores. La participación de las víctimas puede ser imposible si los perpetradores se encuentran presentes ya que algunos sienten que “los perpetradores deben ser escuchados y se les debe brindar oportunidades para su transformación, pero en un proceso aparte (quizás a través de diferentes metodologías) –y que ellos no deben ser escuchados a expensas de las víctimas”. Esto es importante para un proceso participativo.

El género tiene también un papel influenciador en el diseño de los procesos de participación. *A eso nos referimos con Particularidades de participación según el género*: Los procesos participativos hechos en el MCM tuvieron participación tanto de mujeres como de hombres en las distintas Fases del proceso. Sin embargo, en la mayoría de actividades el número de mujeres fue mayor al de hombres. Según las profesionales que gestionaron la participación en el proceso de investigación inicial, la participación fue distinta y se requirió el uso de metodologías diferentes según el género.

Aunque pueda parecer obvio que, según la edad, el género o el contexto del cual provengan los participantes, habrá que emplear diferentes metodologías de abordaje y gestión de la participación, cuando se trata de actividades participativas asociadas a la memoria, el género es aún más importante tenerlo en cuenta. Elizabeth Jelin (2002), permite que esto se explique desde el contexto argentino cuando menciona que si

“(…) cerramos los ojos, hay una imagen que domina la escena “humana” de las dictaduras: las Madres de la Plaza de Mayo y otras mujeres, Familiares, Abuelas, Viudas, Comadres de detenidos-desaparecidos o de presos políticos, reclamando y buscando a sus hijos (en la imagen, casi siempre varones), a sus maridos o compañeros, a sus nietos.

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

Del otro lado, los militares, desplegando de lleno su masculinidad. Hay una segunda imagen que aparece, específicamente para el caso argentino: prisioneras mujeres jóvenes embarazadas, pariendo en condiciones de detención clandestina para luego desaparecer. La imagen se acompaña con la incógnita sobre el paradero de los chicos secuestrados, robados y/o entregados, a quienes luego se les dará identidades falsas. De nuevo del otro lado están los machos militares” (pag 98).

En la escena mental que se puede uno hacer del conflicto armado colombiano, esto también sucede. Se visualizan mujeres que han perdido a sus familiares hombres en combate o no, y hombres no solo como la figura del militar, sino del combatiente guerrillero o paramilitar (sin descuidar que algunas mujeres también hacen parte de ese contexto que se identifica como masculino). Cuando se revisan estas imágenes, según Jelin (2002), “la experiencia directa y la intuición indican que mujeres y hombres desarrollan habilidades diferentes en lo que concierne a la memoria”. La socialización de género implica que se ponga mayor atención a determinados campos sociales y culturales que a otros y definir las identidades en ciertas actividades, como por ejemplo, el trabajo o la familia.

Si se contrasta la información que dieron las gestoras de algunos talleres llevados a cabo en el MCM, con lo que menciona Jelin (2002), es posible confirmar que

Las mujeres tienden a recordar eventos con más detalles mientras que los varones tienden a ser más sintéticos en sus narrativas, o que las mujeres expresan sentimientos mientras que los hombres relatan más a menudo en una lógica racional y política, que las mujeres hacen más referencias a lo íntimo y a las relaciones personalizadas —sean ellas en la familia o en el activismo político—. Las mujeres tienden a recordar la vida cotidiana, la situación económica de la familia, lo que se suponía que debían hacer en cada momento del día, lo que ocurría en sus barrios y comunidades, sus miedos y sus sentimientos de inseguridad. Recuerdan en el marco de relaciones familiares, porque el tiempo subjetivo de las mujeres está organizado y ligado a los hechos reproductivos y a los vínculos afectivos (Leydesdorff, Passerini y Thompson, 1996) (pag 107- 108).

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

Es por ello por lo que, a María Paulina Restrepo, artista plástica gestora de los talleres participativos de la exposición “+ QUE DOS”, le supuso una dificultad trabajar con ellos porque no estaba preparada para que su comportamiento fuera diferente en cuanto a relatar sus historias se refiere.

Es así como resulta importante comprender que la existencia de esta serie de dificultades en las prácticas de participación, son olvidos o silencios surgidos porque las personas no expresan sus ideas, porque no se creen capaces de comunicar algo; porque hay barreras controladoras que imponen las circunstancias y las disciplinas; porque hay temor a hablar; porque las víctimas guardan algunas veces silencio debido a su condición emocional; porque hay polarización política y ciertos grupos se sienten marginados en la participación; porque se dificulta acercarse más a los hombres que a las mujeres, entre otras dificultades que aquí no se nombran quizá por desconocimiento. Estos “vacíos” ocupan un lugar central en la memoria colectiva porque como sabemos, la memoria es selectiva. Según Jelin (2002), “toda narrativa del pasado implica una selección (...) porque la memoria total es imposible” (p. 29). Así pues, la construcción de memoria en un proceso de exposición participativo tiene un resultado que necesariamente implica la presencia de lo no dicho y de muchos olvidos como los siguientes:

Esto significa un primer tipo de olvido “necesario” para la sobrevivencia y el funcionamiento del sujeto individual y de los grupos y comunidades. Pero no hay un único tipo de olvido, sino una multiplicidad de situaciones en las cuales se manifiestan olvidos y silencios, con diversos “usos” y sentidos. (p. 29) El testimonio como construcción de memorias implica multiplicidad de voces, circulación de múltiples “verdades”, también de silencios, cosas no dichas (...). Los silencios y lo no dicho pueden ser expresiones de huecos traumáticos. Pueden ser también (...) estrategias para marcar la distancia social con la audiencia, con el otro. O responder a lo que otros están preparados para escuchar (Pollak y Heinich, 1986). Pero pueden también reflejar una búsqueda de restablecer la dignidad humana y la “vergüenza” volviendo a dibujar y marcar espacios de intimidad, que no tienen por qué exponerse a la mirada de otros (Jelin, p.)

5.5 Procesos participativos en el MCM y Deber de Memoria del Estado

Con el objetivo de evitar discursos hegemónicos que alimenten una memoria única o verdad oficial, el Deber de Memoria del Estado y la Ley 1448 de 2011, señalan la importancia que tiene la reconstrucción ‘colectiva’ de memoria. Por esto, cuando se indaga sobre el lugar que ocupó cada grupo de actores en los procesos expositivos del MCM, se está analizando también su participación en ese proceso más amplio, de carácter político, que es la reconstrucción de memoria dado que esta es una construcción discursivamente mediada (Novo & Cúrtolo, 2009, p. 235) y las exposiciones son entendidas en esta investigación, desde la categoría de discurso/texto museográfico presentada por González (2008).

Como se expresó en el capítulo 2, la categoría discurso/texto museográfico va más allá de lo puramente lingüístico del discurso e imbrica diferentes aspectos como la organización interna, el contenido, la función como mecanismo productor de sentido y también el proceso de producción semiótico-discursiva (González, 2008). Por un lado, considera las condiciones en las que surge el discurso y los sujetos que participan de su elaboración, es decir, considera las prácticas de producción del MCM en las que, desde esta investigación, se situará el ejercicio de la participación —y también sus condiciones de posibilidad (acceso e interacción)—. Por otro lado, si bien esta investigación no tiene la intención de analizar el ‘contenido’ de las exposiciones temporales del MCM, hay que señalar que este es el resultado de las prácticas de producción y por eso la participación tiene una importante incidencia.

Con respecto al trabajo colectivo, hasta el momento se ha señalado que los actores no privilegiados (las víctimas del conflicto armado, los excombatientes y en ocasiones las audiencias) del MCM acceden a los procesos de exposición, interactúan dentro de ellos y que las escasas veces que han participado, ha sido desde una versión minimalista. Así, aun cuando estas voces han estado involucradas, se atribuye a diversas barreras el hecho de que sean las de los actores privilegiados (profesionales, expertos del Museo y externos) aquellas que hayan controlado el proceso de exposición completo, bien sea por la alta cantidad de Fases en las que se involucraron y/o por haber usado actividades, técnicas o herramientas con las cuales es posible ejercer control del proceso, sobre todo: la toma de decisión. Esto

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

indica también que el proceso curatorial, como parte fundamental del proceso expositivo, estuvo en manos de los actores privilegiados, por lo tanto, visto desde la perspectiva de 'producción de sentido' y también de 'contenido', fueron estos actores quienes controlaron el proceso por medio de la toma de decisiones en la Fase "Proyecto base de exposición" (investigación, guion museológico y guion museográfico) que es donde tiene lugar el proceso curatorial.

Es así como los profesionales, expertos y líderes, decidieron qué temas tratar, qué mensajes transmitir, cómo transmitirlos y cómo presentarlos, esto sin olvidar que por parte de los actores no privilegiados hubo un proceso previo de selección en los procesos de activación de memorias. Fueron los actores privilegiados quienes seleccionaron los temas, los contenidos y las formas de presentarlos; todo esto bajo la dirección de un ente administrativo que los eligió para ocupar el cargo en tanto museo público.

Con base en estos hallazgos y en la medida en que el discurso cultural es el resultado de una labor curatorial y esta última implica selección (Acaso y De Pascual, 2014, p. 44; Vázquez Jaramillo, 2010, p. 143), se puede afirmar que la desigualdad en las relaciones de poder entre los actores privilegiados y no privilegiados, puso a los primeros en el lugar de la toma de decisión sobre qué mostrar y qué no mostrar en cada exposición, es decir en el lugar de decisión sobre qué elegir dentro de un conjunto de contenidos. Esto, como se dijo anteriormente, tendría implicaciones de carácter político ya que la toma de decisión opera en una escala más amplia: la reconstrucción de memoria asociada a conflicto armado en Colombia. El MCM, desde sus proyectos, propicia espacios para la activación, construcción y reconstrucción de memorias que serán difundidas a la sociedad y circuladas por medio de la exposición. Así, la influencia de la participación es decisiva ya que no solo opera desde lo micro (el Museo) sino que se traslada a lo macro (El Deber de Memoria del Estado).

Hacer aportes al conocimiento sobre las implicaciones de la participación en los procesos expositivos de los museos-de-memoria al momento de colaborar con el Deber de Memoria del Estado, es lo que justifica esta investigación. Por ello, entendiendo que la 'memoria' es una construcción discursivamente mediada que, según Jelin (2002) además da lugar a disputas y conflictos donde tienen lugar relaciones de poder, resulta importante observar la función productora de sentido de los actores que participan en ellas. Si son los profesionales, expertos y líderes quienes controlaron las exposiciones temporales del MCM, y los actores en condición de no expertos profesionales como las víctimas, excombatientes

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

y audiencias, solamente accedieron e interactuaron, y, considerando que las exposiciones son dimensiones expresivas del sector cultural desde las cuales es posible hacer aportes a la memoria y a la verdad, por medio de la difusión de los hechos, resulta imprescindible entender qué implican esas prácticas de producción, qué significa la ausencia de toma de decisión por parte de los actores no privilegiados en los procesos de exposición o el hecho de que la participación en dichos procesos exista en una versión minimalista y no maximalista.

5.6 La dimensión política de los procesos participativos en exposiciones de memoria asociada a conflicto armado

Con base en la literatura y los hallazgos del trabajo de campo puede afirmarse que los proyectos de exposición temporal del MCM, al abordar temáticas y trabajar con dinámicas sobre memoria asociada a conflicto armado, que además se caracterizan por implementar prácticas de participación con grupos de personas a los que se les asocia con la noción de “comunidad”, son proyectos profundamente atravesados por dinámicas de poder; por lo tanto, son explícitamente políticos.

Los procesos de participación en las exposiciones del MCM cumplen con un conjunto de variables que la teoría asocia a la noción de poder. Por eso tienen una estrecha relación con “lo político”. Desde la perspectiva de Jenkins y Carpentier (2013) —quienes retoman los planteamientos de Chantal Mouffe (2000:101)— lo político no debe reducirse únicamente al campo de la política institucionalizada ya que está asociado a diversos procesos en tanto estos están atravesados por antagonismos colectivos y conflictos de intereses, siempre presentes en los escenarios y relaciones sociales (p. 308). Así, entendiendo a los museos como escenarios de contienda e interacción social (Maceira, 2012, p. 42) y a la memoria como una práctica en permanente construcción cuyo transcurrir tiene lugar en las interacciones de los museos, puede decirse que los museos-de-memoria son espacios en los que los antagonismos colectivos y conflictos de intereses, son siempre posibles.

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

Es así como pueden listarse algunas variables con las cuales argumentar por qué existe una estrecha relación entre los procesos participativos en los proyectos de exposición del MCM y la noción de ‘poder’:

- Desde el enfoque en los estudios políticos, la noción de participación tiene como componente principal el poder (Carpentier, 2016) afirmación que es compartida por algunas teóricas del campo de la museología como Waterton y Smith (2009), Lynch (2011), Simón, (2010) y Graham (2013).
- La noción de participación en museología suele estar comúnmente vinculada al concepto de ‘comunidad’. Es decir que cuando se habla de participación se hace referencia exclusivamente a la participación de la comunidad, un concepto que desde la perspectiva de Waterton & Smith (2010) está impugnado y cargado de poder en tanto refuerza las diferencias entre expertos y no expertos y esto supone un impedimento para actuar en situación de paridad.
- Varios autores afirman que los museos son artefactos, dispositivos o espacios de poder (Chagas, 1997; Hooper-Greenhill, 2003; Ribotta, 2018; Jaramillo-Vásquez, 2010; Maceira, 2012), que operan por medio de las exposiciones en tanto estas constituyen canales de comunicación (Hodge y D’Souza, a través de los cuales circulan los discursos culturales (Acaso y De Pascual, 2014) que, vinculados al concepto de memoria, ponen de manifiesto los conflictos de intereses a la hora de tratar las memorias de grupos o comunidades en tanto estas tienen una dimensión social y colectiva (Jelin, 2002) que las hace públicas por lo tanto, se libran disputas por controlarlas.

Así, todas y cada una de estas variables ponen de manifiesto la relación teórica que existe entre el ejercicio de la participación con la noción de poder y, por ende, con lo político. Es evidente que, sin entrar aún a los resultados del trabajo de campo, la literatura pone de manifiesto la relación que existe entre los procesos participativos en los proyectos de exposición temporal del MCM y las relaciones de poder.

Ahora, el MCM como dispositivo de poder sería la primera variable. A pesar de su autodefinición como ‘casa’, esta institución entra dentro de la categoría de Museo ya que desde su creación como establecimiento de orden público municipal (en el Acuerdo 05 de

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

2015) se define como ‘museo’ y, como parte conformante de la Mesa de Museos de Medellín (MMM), se acoge a la definición del ICOM (2007).

En tanto Museo, en términos de Chagas (2009), Maceira (2012) y Ribotta (2018), el MCM sería un espacio o dispositivo de poder y por lo tanto no solo un espacio de control social y dominación, sino también un lugar de resistencia. Independientemente de los debates constantes a los que *esta* definición es sometida, e independientemente de la significación que cada nación en particular le da al concepto museo, el MCM cumple con algunas de estas funciones: investigación, comunicación y exhibición, con fines de educación. Es entonces un museo y más específicamente un museo-de-memoria, que, según algunas autoras, sería un espacio de *representación* de hechos dolorosos para la humanidad, que adelanta *procesos sociales, colectivos y pedagógicos* y que trabaja en la *difusión* de esos hechos ocurridos con el objetivo de aportar a la construcción de la paz y/o la reconciliación.

Siguiendo a Acaso y De Pascual (2014) cabe destacar que los museos constituyen algunas de las instituciones que configuran uno de los mecanismos de ejercicio del poder: el campo cultural. En teoría, como museo y como proyecto pedagógico, el MCM estaría contribuyendo al refuerzo de determinadas creencias y valores en tanto ocupa un lugar similar al de las escuelas no solo porque es un Museo, sino porque sus proyectos son en esencia pedagógicos. Adicionalmente, aparte de adelantar procesos de reparación simbólica desde los trabajos de memoria y comunitarios, en el MCM se busca explicar, enseñar y transmitir mensajes que promuevan la reconciliación de la sociedad; sus objetivos están encaminados a la transmisión de memorias que permitan comprender el conflicto y las dimensiones del daño causado para evitar la repetición de los hechos violentos.

En su labor de garantizar el derecho a la memoria desde el contexto museológico, como queda claro en la Declaración de Bahía del 2007 y desde el contexto cultural colombiano prescrito en la Ley de Víctimas, puede afirmarse que sus proyectos expositivos cumplen con aquellas características mencionadas por Maceira (2012) para describir una institución de este tipo: como proyecto pedagógico el MCM tiene como objetivo contribuir a que los hechos no se repitan, para esto pone en marcha proyectos encaminados a favorecer la comprensión, la reflexión, la autocrítica y la sensibilización sobre los hechos relacionados con el conflicto armado en nuestro país. Al participar de los procesos, de lo que Vázquez (2010) llama, “producción de sentido”, el MCM está, como otros museos, revestido de

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

autoridad; por eso se define como un dispositivo de poder. Por un lado, este autor afirma que hemos aprendido a valorar el pasado y a acercarnos a la realidad con relación a lo que nos muestran los museos, pues por ellos circula el conocimiento legitimado. Por otro, Hooper Greenhill (2013) advierte sobre la “racionalidad del museo”. Para esta última autora, la racionalidad existe cuando se tiene legitimidad para promover valores e ideas en términos formativos. En ese sentido, la revisión y presentación del pasado que hacen los museos-de-memoria, en este caso, el MCM, es legítima y la información expuesta, después de haber pasado por un proceso de activación, construcción y reconstrucción de memorias, proviene de uno cargado de racionalidad. Es así como la presentación del pasado relacionado con el conflicto armado en Colombia, a través de sus discursos expositivos, será una versión creíble, válida y legal, que viene de una institución del saber. Y aunque la legitimidad del museo sea tácita, obvia, y no haya que nombrarla para saber que existe, el Museo se auto reconoce en la tarea pedagógica de dar a conocer a otros, de enseñar a otros desde el lugar de maestro, aquello que hasta ahora les permanecía oculto, este es su lugar de autoridad cultural.

Partiendo de que la cultura actúa por medio de las instituciones culturales, el MCM — como institución cultural— opera, entre otras funciones, por medio de la exposición. Así, es a través de la exposición desde donde el museo hace ejercicio del poder en tanto allí se producen y reproducen discursos culturales (Acaso y De Pascual, 2014, p. 2). Los resultados de esta investigación demuestran que, tras un trabajo de activación, construcción y reconstrucción de memorias en la fase de investigación del proceso expositivo, se producen discursos que luego son difundidos y circulados como plataforma en la exposición. Es en la exposición donde confluyen los propósitos y contenidos de los proyectos pedagógicos y de investigación, que posteriormente son emitidos en la exposición en tanto canal de comunicación. A través de la exposición, tales contenidos son compartidos socialmente y como se ha reiterado en varias oportunidades, es a través de los procesos de socialización como se internalizan los discursos.

Las exposiciones tratan temáticas relevantes para promover la paz y la reconciliación y hacen parte de sus demandas. La exposición “+Que Dos para reconciliarnos” apunta al reconocimiento, por parte de la sociedad, de que los excombatientes también son humanos, hay un propósito claro que consiste en promover la reconciliación a través del conocimiento y humanización de aquellos que perpetraron actos violentos; “La vida que se

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

teje” expresa la inmensidad del daño y el dolor de las mujeres víctimas que no puede ser expresado con palabras; “Des-Apariciones” muestra los procesos dolorosos y difíciles por los que las mujeres víctimas de las desaparición forzada han tenido que atravesar; finalmente, “Por ti, por mí, por todos” transmite un mensaje de esperanza.

Como proyecto social, las exposiciones del MCM tienen como soporte los testimonios de los actores del conflicto. Son exposiciones resultado de procesos plurales con intención de ser polifónicos y también conmemorativos. Como proyecto político, el museo presenta las tensiones y problemáticas de cualquier museo de este tipo pues el trabajo de memorias se basa en las memorias asociadas al conflicto armado en Colombia. Las memorias sobre el conflicto son públicas por lo cual su dimensión social y colectiva lleva a disputas por su control y son muchos los actores del conflicto armado, cada uno con interés de instalar su propia versión.

Ahora bien, una de las características principales de este tipo de museos según [Maccira \(2012\)](#) es que son polifónicos, abiertos y con una vocación democrática, en tanto buscan contrarrestar las memorias hegemónicas u oficiales. Los museos-de-memoria dan cabida a las memorias subterráneas por eso sus discursos no se construyen (o no se deberían construir a una sola voz): así como son espacios de poder, por lo mismo, son espacios de resistencia. El proceso de exposición en el MCM es entonces, una plataforma para la construcción y reconstrucción de memorias, de aquellas memorias antes olvidadas, de memorias no oficiales; y, la exposición es una plataforma para la circulación y difusión de dichas memorias, esa es la manera en cómo pueden ser socializadas.

Con base en esto, lo que este museo pretende es que las memorias se construyan de manera polifónica para cumplir con el Deber de Memoria. Para eso diseña e implementa actividades incluyentes, llamadas participación, otra noción atravesada por el concepto de poder. Según Graham, la participación implica relaciones horizontales entre expertos y comunidad en las que se puede caer en conductas no participativas realmente, tal como pudo observarse en esta investigación. Para esta autora, en vista de que la participación implica, como acaba de señalarse, formas de trabajo más horizontales donde las decisiones no solo sean tomadas por los profesionales, está claro que hay desigualdades creadas porque algunos actores invitan y otros son invitados. La autoridad es clara y las jerarquías también; las decisiones están en manos de los expertos. A través de la democracia representativa los funcionarios electos otorgan poder a los profesionales para decidir

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

cuando en realidad las personas afectadas por sus decisiones están capacitadas para tomarlas. Todas las personas involucradas en una exposición deberían hacer parte de la toma de decisiones sin desechar la experiencia de los profesionales por supuesto; las personas afectadas también, pero siempre y cuando estén interesadas. Las que no estén interesadas no, dice Graham.

Así, los procesos participativos en el MCM tienen una dimensión política, marcada fuertemente por la toma de decisión, que pone de manifiesto su importancia en la construcción colectiva de memoria asociada a conflicto armado en Colombia y por lo tanto, en el desplazamiento o no, de las memorias oficiales y hegemónicas como se verá a continuación.

5.7 La participación y su influencia en el cumplimiento del deber de memoria del estado

Cuando se habla de reconstruir colectivamente la memoria asociada a conflicto armado, se hace referencia a que una multiplicidad de voces esté presente ya que esto evita la instalación de unas memorias por encima de otras, es por esto que se habla de una contribución a la verdad. Esto, entre otros, es lo que justifica que el MCM a través de sus exposiciones temporales, haga procesos de activación, construcción y reconstrucción de memorias de las víctimas y excombatientes con el fin de adelantar procesos de reparación simbólica y contribuir a la verdad, a partir de la difusión de estas memorias antes invisibilizadas.

La memoria, tal y como es planteada por Jelin (2002) consiste en dar sentido al pasado desde el presente, sin embargo, es imposible restituirla en su totalidad debido a que la memoria es a la vez recuerdo y olvido (Ricoeur, 2000; Jelin, 2002; Todorov, 2013). Así, cuando se trata de memorias asociadas a hechos de interés social, en ese proceso hay sujetos o grupos que asumen la tarea de seleccionarlas y aquello que se va a significar y a transmitir pasa por un proceso de selección. Lo mismo ocurre con los discursos culturales; así como la memoria, los discursos también implican selección.

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

Estos procesos de selección, relacionados con la toma de decisiones en los procesos expositivos, están muy relacionados con la formación de discursos hegemónicos. Como se dijo anteriormente, los procesos de Acceso, Interacción y Participación, hacen parte de las condiciones de producción de las exposiciones del MCM porque tienen implicaciones a una escala mayor que excede los límites de la exposición misma. Hay unos actores que seleccionan aquello que se recordará en los discursos y, siguiendo a Carpentier quien retoma a Laclau se puede ver cómo el discurso interviene en la formación de hegemonía, aspecto importante cuando se trata del cumplimiento del Deber de memoria del Estado en Colombia, el cual se ocupa de evitar, a través de la reconstrucción colectiva de memoria, el desplazamiento de las memorias subterráneas para dar lugar a las oficiales.

En los discursos/texto museográfico del MCM, las decisiones tomadas se tomaron en relación con lo que Carpentier llama, el liderazgo y la capacidad de impacto social que suele tener lugar en procesos unidireccionales y no circulares. Es decir que, cada decisión por parte de los actores privilegiados, fue tomada con el fin de impactar socialmente, en este caso, con el fin de contribuir con el Deber de Memoria, con la reconstrucción colectiva de memoria. En este sentido, hay que decir que no todos los actores se involucran de igual manera porque las relaciones de poder son desiguales. La memoria colectiva es la suma de diversas memorias individuales e intersubjetividades, pero su carácter es público, entonces ¿quién las controla? La memoria asociada al conflicto armado no es de nadie, es de todos.

El hecho de que no todas las personas participen de la misma manera en la construcción de memoria, puede verse en los discursos/texto museográfico del MCM. Hay definitivamente voces más potentes que otras, y estas interacciones están enmarcadas en relaciones de poder entre los actores privilegiados y no privilegiados. Las memorias compartidas son fruto de la interacción con otros (Jelin, 2002) así que la memoria colectiva es un proceso de construcción configurado por relaciones y por la participación de diferentes actores sociales, donde, como afirma Jelin hay voces con más presencia que otras, con más presencia en el tejido porque tienen mayor acceso a los recursos para poner en escena recuerdos comunes. Esto es lo que ocurre en las exposiciones temporales del MCM, estos micro procesos que alimentan la memoria, pero donde todas las voces no han tenido la misma presencia, porque tampoco han tenido acceso a los recursos que, en este caso, ha sido el acceso a la educación en museología o alguna de las profesiones que estas

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

posiciones de sujeto tienen (historia, antropología, etc.). El ritual de las disciplinas es muy potente y a este puede atribuirse en parte, que en el tejido unas voces estén más presentes.

Aunque en el MCM no se evidenciaron claramente, algunas disputas (ya que es un proceso micro), sí se evidenció en un caso particular, la inconformidad sobre la presencia de unas voces por encima de otras. Es el caso de uno de los excombatientes durante uno de los talleres para la exposición “+Que dos para Reconciliarnos”. Él estaba inquieto porque notaba que el MCM era una casa para las víctimas, pero no para todos, no para ellos. Que las exposiciones estaban dedicadas a hacer empatía con las víctimas y que ellas eran las protagonistas. Que su lugar como excombatiente era otro y estaba realmente inconforme a pesar de haber estado en ese espacio. Él dice que todo está enfocado en las víctimas y que las razones de la matanza, es decir, en lo que él quizás participó, también hizo parte del momento.

“Yo tengo una apreciación. A lo que yo observo y como del recorrido pues completo de las veces que yo lo he hecho, si yo fuera digamos, pues por decir (...) entonces uno ya hace muchas cosas, uno va profundizando en unas cosas más, pero como uno es la primera vez o quizá es mi segundo encuentro del recorrido, yo enfocaría que sigue siendo o estando las imágenes, los videos, las notas, o sea, a la entrada siempre la leen. Si digamos, en un momento (...) si algún momento también no sé digamos como mostrar videos, obras, trabajos...así como cuando una vez vinieron aquí, porque pues la matanza hace parte del momento, de por qué se hizo esto, esto y esto. Entonces, creo que la (1'33) de esta sala inclinada (...) hacia las víctimas, y los victimarios con todo lo que sería pues un trasfondo...” Informante 14. Excombatiente.

“(...) yo fui víctima y...bueno yo fui víctima de la guerra y pues yo ya no me siento víctima, yo ya no reclamo como víctima y más bien usted se puede reparar porque los están reparando...llevo 13 años entonces mucha gente dice...usted era un niño, y sería bueno esas historias (...). Porque yo fui víctima del conflicto, por lo que te digo, pues no había otra salida más que tomar las armas (...)”

Como respuesta a esta inconformidad en el MCM explicaron cuáles eran los posibles motivos para que eso ocurriera. Quedó claro que la intención no era excluir a los

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

excombatientes porque por algo estaban allí, pero que sí era considerado importante que, al menos por ahora, las víctimas tuvieran ese lugar.

“Entendemos eso y entendemos que estamos construyendo, que este es un espacio de futuro, o sea, sabemos que somos pioneros; somos pioneros no solamente porque (...) aquí en el Museo Casa de la Memoria, ustedes son los únicos que por talleres tienen la experiencia a nivel nacional. O sea, esto es algo que no lo han hecho ellos efectivamente, eran espacios y que desde el conflicto armado se ha pensado hacer desde las víctimas. Y desde todo lo que se está construyendo con nosotros, no solo como individuos, sino como esa parte colectiva estamos cambiando ese chip, y vamos a cambiarlo. Es un tema que para el Museo Casa de la Memoria le está apostando.” Informante 13. Profesional MCM.

“(...) como decías inicialmente, recordemos que el museo inició y que actualmente es un acto de reparación simbólica para las víctimas del conflicto armado. Entonces la sala permanente, que es la sala que estamos, que es esta y el (...) cambia la exposición, ¿cierto? porque es eso, es un acto de reparación simbólica para las víctimas...” Informante 13. Profesional MCM.

A pesar de la buena voluntad y conocimiento por parte de los profesionales sobre la importancia de incluir las memorias de otros colectivos distintos a las consideradas víctimas, es evidente que obran también con base en el discurso nacional sobre el Deber de Memoria del Estado y la Ley 1448, pues este Museo fue creado para dar cumplimiento a atender sus necesidades. Este ejemplo, manifiesta la existencia de un desequilibrio en las relaciones de poder entre quienes recuerdan que son los actores no privilegiados y quienes transmiten, que serían los profesionales o los agentes técnicos de la memoria (Martínez-Palacios, 2017). Aquí como en otros talleres, en los que la coordinación y el diseño de los programas estaba a cargo de los profesionales, es decir que, de sus decisiones dependía qué se recordaría y qué no, evidencia el papel normalizador y ordenador del investigador que tiene una incidencia en la construcción colectiva de memoria y esto a la vez, en la formación de discursos hegemónicos.

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

5.7.1 Hegemonía y toma de decisiones

¿Entonces qué significa que se tomen decisiones o no? Se ha dicho en varias ocasiones que los museos-de-memoria intentan desplazar discursos hegemónicos y dar paso a la entrada de otras voces para que la memoria sea construida colectivamente. Especialmente en el MCM; que, como acaba de afirmarse, fue creado respondiendo a la ley 1448 que dice que las víctimas deben tener prioridad, la voz de ellas en los procesos es fundamental. Entonces la forma en la que esas voces hacen presencia en el discurso texto museográfico depende de las decisiones que se tomen y, quienes las han tomado han sido los profesionales, expertos y líderes.

¿Qué significa entonces que se tomen decisiones? Según Carpentier (2016), las decisiones orientan los discursos hacia resultados particulares y como la normalización de un discurso está asociada a la formación de hegemonía, la decisión sobre el resultado de un discurso beneficia el establecimiento de órdenes hegemónicos. En Colombia es bien sabido que existen discursos dominantes, hegemónicos acerca del conflicto armado, razón por la cual se dice que los museos deben contribuir a dar entrada a esas otras voces y desplazar la hegemonía. Había una memoria o hay una memoria oficial que olvida las memorias subterráneas, es decir esas otras voces del conflicto armado como las de las víctimas y excombatientes.

La memoria asociada al conflicto armado es una memoria (o varias) de carácter público. No le pertenece a nadie y es alimentada por todos, por las víctimas, por los excombatientes, las fuerzas militares, por los civiles, pero por años ha sido controlada por sectores reducidos. Su carácter público hace que sea una memoria en la que se generen disputas entre las partes (Jelin, 2002).

Según López Rosas (2013) antes los encargados de la memoria asociada al conflicto armado eran otros. Hoy, el panorama es diferente o al menos intenta serlo. El MCM como parte de los museos-de-memoria, constituye el motor de cambio que se ha venido dando desde el siglo XX y XXI y que representa un desafío a los discursos institucionales, a la reivindicación de nuevos discursos en los que las memorias locales tienen lugar (Maceira, 2012) Aquí el discurso nacional, que sería en el caso del conflicto armado, el discurso hegemónico no es el principal, de modo que se producen nuevas narrativas y discursos. En el Siglo XX los museos-de-memoria fueron espacios de construcción y reconstrucción de

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

memorias, espacios para visibilizar discursos antes olvidados (Maceira, 2012). En ese sentido, el MCM como museo-de-memoria es un lugar de convivencia construido en medio del conflicto, que abre espacios para la participación como proceso que aporta al derecho a la verdad a la reparación; recordemos que la verdad fáctica es la verdad que la sociedad hace suya y esta podrá ser una de las razones por las cuales se intentan desplazar los discursos hegemónicos.

Entonces ¿Cómo influyen las prácticas de participación en el establecimiento de discursos hegemónicos, o por qué están relacionadas con los órdenes hegemónicos? Esto puede entenderse desde la noción de discurso/texto museográfico en tanto allí se pueden ver, como condiciones de producción, cómo se involucran los actores y cómo participan del discurso. Aquí, las decisiones sobre el discurso son fundamentales porque se define, qué se dijo, cómo se dijo qué, y cuándo y estas decisiones tienen una estrecha relación con la formación de hegemonía; de hecho, Laclau dice que la hegemonía es la teoría de la decisión (Citado en Carpentier, 2016). Por eso, las decisiones asociadas a discursos/textos museográficos o desde la perspectiva de Laclau son muy importantes. Hay una relación estrecha entre la noción de decisión y la hegemonía.

En el MCM por diferentes factores, existe desigualdad en la toma de decisiones sobre cuándo se dice, qué se dice y cómo se dice en una exposición y ello porque las decisiones siempre están relacionadas con los sujetos (autor), en este caso, con los profesionales y expertos en su posición de líderes. Esto es claro porque la decisión es “El momento de fijación temporal donde los discursos se articulan de maneras particulares y se libran luchas discursivas liderando resultados particulares” (Carpentier, 2016) y esto está relacionado con la agencia y el liderazgo.

La decisión tiene una importancia social bien sea en los procesos micro, como meso o macro. En este caso, no se estaría hablando de procesos macro, pero la importancia de la decisión es que desde las exposiciones se está decidiendo qué se recuerda y qué se olvida y esto está en manos sobre todo los actores privilegiados. Por lo tanto, los discursos/textos museográficos como contenido, estarían aportando a aquello que se recuerde y se olvide en la reconstrucción colectiva de memoria asociada a conflicto armado.

Entendiendo que la decisión es un concepto central en la noción de participación, con enfoque político y relevante en el campo de la comunicación, se afirma que la toma de

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

decisión en los procesos expositivos tiene, de alguna manera, relación con los procesos de formación de hegemonía pues las dinámicas intra e interdiscursivas están relacionadas con el establecimiento de los órdenes hegemónicos y con la susceptibilidad de estos últimos a ser reemplazados por otras formas de hegemonía, por eso la participación en las exposiciones, es decir la posibilidad de toma de decisión es fundamental para dar cumplimiento al Deber de Memoria del Estado.

La decisión es un momento de fijación temporal que articula los discursos orientándolos hacia resultados particulares contribuyendo o no a la formación de hegemonía. Con la decisión se ejerce poder y autoridad, a partir de la decisión se controlan los procesos de exposición. La toma de decisiones se ha puesto en el marco de la racionalidad por eso son los profesionales, expertos y líderes quienes las han tomado. La importancia de la decisión en los discursos consiste en que los actores racionales, en este caso profesionales y expertos o líderes, son los tomadores de decisiones y están situados en el lugar de privilegio dentro del panorama general de desigualdad en las relaciones de poder. Son ellos quienes están en capacidad de solucionar los problemas (impacto social) y por eso ejercen el poder, la decisión se pone de manifiesto en la posición de liderazgo. Aquí hay un problema y es que para quienes no toman decisiones como las víctimas etc., el ejercicio del poder no está en sus manos y no son quienes deciden qué se recuerda y qué se olvida, alguien más selecciona sus memorias.

Es así como puede afirmarse que en el MCM se dan procesos unidireccionales y los líderes y expertos controlan los procesos de toma de decisiones. No hay un proceso circular porque no se tienen en cuenta las decisiones de los otros cuando se trata de procesos profesionales. De nuevo, aparece el ritual de las disciplinas como procedimiento controlador del discurso.

Así, las decisiones tomadas por los profesionales en el MCM pueden atribuirse a la capacidad de recuperación social, pues el Deber de Memoria es importante y se busca generar impacto social a través de las decisiones; en Colombia esto se debe garantizar y los profesionales en los museos trabajan para ello. El control de discurso/texto museográfico se explica desde Laclau, y las dinámicas intra e interdiscursivas pueden ser aplicadas al discurso sobre conflicto armado en Colombia, a la formación de hegemonía relacionada con el discurso sobre armado en Colombia.

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

El discurso se produce articulando elementos discursivos (Carpentier, 2016). Con base en esto, hay que considerar que cada exposición temporal en el MCM es un discurso/texto museográfico y tiene unas condiciones de producción; además, su resultado será la articulación de dichos elementos discursivos. Al respecto, estos resultados informan que el control del discurso ha estado en manos de los profesiones, expertos y líderes. Entonces cuando se habla de fijeza discursiva, es decir, de la formación de significantes privilegiados que son los que sostienen la estabilidad del discurso y construyen significados definidos, el lugar de los profesionales es fuerte. Son elementos infinitos que se conectan en un momento determinado en el tiempo.

Entonces, esto se relaciona con la memoria porque la memoria es discursivamente mediada, esto significa que se construye por medio de discursos de diversos discursos y uno de ellos son los discursos/textos museográficos en los museos. Cada uno de estos irá sumando a la construcción de memoria y si son creados por los profesionales el enfoque tendrá la marca del profesional.

Así, en el MCM hay desigualdad en los procesos de toma de decisiones y los actores privilegiados son aquellos que han participado de ellas. Por eso los discursos están siendo orientados hacia determinado resultado, que podríamos llamar un resultado orientado hacia discursos con una fuerte marca académica, donde las memorias subterráneas o locales tienen el lugar de testimonio en una fase inicial de investigación para los profesionales, para que -este sea usado en el plano académico. La participación en su versión minimalista haría que la impronta de las memorias tenga una fuerte marca de la disciplina.

Lo positivo de esto que, como afirma Laclau desde Carpentier, en los discursos no hay fijeza como tampoco en la hegemonía. Los museos-de-memoria, al ser lugares para la resistencia tienen la posibilidad de caminar hacia adelante, hacia procesos más maximalistas de participación donde la toma de decisiones sea más descentralizada. Como la hegemonía se define cuando un conjunto de discursos ha salido victorioso, podemos pensar entonces que si un conjunto de discursos desde el sector cultural, desde el sector de museos específicamente, tiene una impronta académica seguirá habiendo hegemonía académica y el conocimiento situado o las memorias subterráneas no estarán realmente presentes.

La hegemonía significa que un conjunto de discursos es aceptado socialmente; la memoria aceptada socialmente será entonces una, con un fuerte énfasis en lo académico y

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

como verdad, será la que tenga perspectiva académica y esto empujará otros significados al olvido, en este caso los significados que puedan provenir de las memorias subterráneas o de los actores no privilegiados. Es importante recalcar que el MCM está caminando hacia ello. Como los discursos no están fijados para siempre, ya que la noción de decisión y de indiscibilidad así lo evidencian, los museos pueden seguir siendo lugares para la resistencia porque pueden resurgir discursos. La hegemonía está amenazada por la rearticulación a la que son susceptibles los diferentes discursos. Por eso las prácticas contra hegemónicas son posibles y en eso están trabajando los museos.

CAPÍTULO 6

CONCLUSIONES

Esta investigación se centra en la pregunta sobre qué caracteriza las prácticas de inclusión en los procesos de exposición temporal en el MCM para, con ello, identificar cómo influyen estas prácticas en la reconstrucción colectiva de memoria asociada a conflicto armado en Colombia ya que se la institución se sitúa en un contexto en el que los museos-de-memoria, aún en medio del conflicto, trabajan para contribuir con el cumplimiento del Deber de Memoria del Estado Colombiano, que entre otros, demanda que se adelanten ejercicios plurales y participativos de reconstrucción de memoria asociada al conflicto armado.

En un país reconocido donde el conflicto armado ha dejado un total de 8.679.002 víctimas y alrededor de 220.000 muertes entre 1958 y 2012, de las cuales el 81,5% corresponden a civiles y un 18,5% a combatientes (CNMH, 2013), cómo podría un museo, desde sus exposiciones temporales generar algún impacto y cómo aportaría al ejercicio de memoria y el derecho a la verdad en Colombia en aras de la construcción de paz. La respuesta reside en su dimensión comunicacional y su dimensión política.

La multidimensionalidad que acompaña la noción de exposición, permite entenderla desde distintas perspectivas desde las cuales, si se quiere analizar el rol social y político de los museos-de-memoria —específicamente desde sus procesos de participación— la dimensión comunicativa resulta fundamental. La exposición, dentro de un sistema de comunicación, constituye el canal preferido por medio del cual los museos se comunican, no obstante, la exposición es a la vez un contenido o discurso en sí mismo y también sus condiciones y prácticas de producción; en este último sentido puede ser entendida desde la categoría “discurso/texto museográfico” que permite analizar la práctica participativa. Es así como las exposiciones temporales del MCM cumplen un rol fundamental cuando se trata de avanzar en ejercicios de memoria como aporte al derecho a la verdad en Colombia, en tanto están relacionadas con un conjunto de prácticas de producción en las que tienen lugar procesos de interacción social y participación, de los cuales resultan dichos discursos. Así, si la memoria es entendida como una construcción discursivamente mediada, se puede

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

afirmar que las exposiciones tienen una gran influencia en tanto son discursos resultantes de ciertas prácticas discursivas.

Así, la respuesta a la pregunta de investigación, se divide en dos partes. A la primera parte se da respuesta señalando qué es aquello que caracteriza los procesos y prácticas del MCM, lo cual constituye la base para dar respuesta a la segunda parte.

En principio, se identificó que el MCM, al igual que otros museos-de-memoria en el mundo, involucra en sus procesos expositivos, voces distintas a las del Equipo de trabajo del Museo con el objetivo de contribuir al cumplimiento de un deber específico: el Deber de Memoria del Estado, que en el caso de Colombia, consiste en propiciar las garantías para adelantar ejercicios plurales de reconstrucción de memoria como parte de las medidas de satisfacción que aportan a la verdad, la justicia y la reparación simbólica de las víctimas, expresada en los artículos 141 – 148 de la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras. Esto inserta al MCM en una dinámica que no es propia ni única del contexto colombiano, sino que hace parte de los paradigmas comunes que comparten los museos-de-memoria a escala internacional tal y como lo señala el ICMEMO.

Aunque hay documentación sobre la importancia de la participación desde el sector cultural en Colombia, sobre todo en materia de acciones participativas en materia de memoria histórica, las formas de vinculación de las voces de estos actores a los procesos expositivos en el MCM no están orientadas por un documento de orden nacional, municipal o del propio museo, que sea específico para diseñar o implementar procesos de participación ‘en las exposiciones del MCM’. Por lo tanto, aunque la noción de participación está relacionada con la atención a las necesidades de algunos de estos grupos de actores y la inclusión de sus memorias, la noción es diversa y se aplica según el entendimiento y criterio de cada profesional que desarrolla los proyectos, orientado por un marco general que puede verse en distintos documentos de política pública para el sector cultural en los cuales al término se le asocia con una variedad de temas, muy amplios, y por ello carece de precisión. Este panorama de polisemia en el término no es exclusivo del contexto de administración cultural colombiano y menos un problema particular del MCM, es una dificultad asociada al uso que se ha dado del término a escala internacional desde los años 60 cuando se le comenzó a vincular con un amplio y variado repertorio de actividades en las que la presencia de una persona en un proceso ya significa participación.

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

En sintonía con el carácter polifónico, democrático y didáctico, de otros museos-de-memoria en el mundo, el MCM, autodenominado como proyecto político, social e incluyente, se enfoca en dar a conocer la voz de Medellín como parte de los procesos de construcción de la paz del territorio. Por ello, los proyectos expositivos son en esencia pedagógicos y buscan involucrar la voz de la población a partir de la activación y producción de memorias y a partir del diálogo, la deliberación y la investigación, para avanzar en nociones y propuestas que ayuden a comprender la tragedia que se ha vivido Colombia y las distintas formas como se ha enfrentado y superado.

Los procesos expositivos son espacios para la activación, construcción y circulación de las memorias situadas y tienen el objetivo pedagógico de contribuir a la comprensión del conflicto armado colombiano, con el fin último de reparar simbólicamente a las víctimas y evitar la repetición de los hechos. Para ello trabaja propiciando espacios de activación y construcción de memorias lo cual hace que se caractericen por vincular la voz de algunos grupos de actores (categorías determinadas en esta investigación): 1. *Profesionales Externos y Profesionales y Miembros de Instituciones externas*; 2. *Equipo de Trabajo del Museo*; 3. *Personas o grupos de víctimas*; 4. *Otros grupos de personas y*, 5. *Audiencias*. Cada uno de estos grupos cumple con un rol específico dentro del proceso, en el cual las memorias de las víctimas son prioridad. La vinculación del primero responde a la importancia de acoger proyectos diseñados o implementados por profesionales y expertos o instituciones con experiencia en el trabajo con colectivos de víctimas o procesos de reintegración a la sociedad; el segundo, por supuesto, es el equipo profesional (en su mayoría) y experto en las áreas temáticas específicas que requiere el desarrollo de proyectos museológicos, el tercero es el colectivo de atención prioritaria debido a que el Museo fue creado para la atención de las necesidades de las víctimas y el acogimiento de sus memorias, el cuarto aunque no es considerado prioritario constituyó grupos de actores también importantes para la comprensión del conflicto armado y el último es el grupo destinatario de las exposiciones, aquel para el cual fueron diseñadas y que también tuvo un espacio para compartir memorias, ya en la exposición.

Con respecto al proceso y sus metodologías, los grupos de actores distintos al Equipo de trabajo del Museo se vincularon tan solo en algunas de las fases, lo cual confirma una de las expectativas de esta investigación que se refería a que la vinculación de estos actores se daba en una fase inicial de investigación de fuentes primarias, en las que los actores

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

expresaron y compartieron relatos y memorias, pero donde existe una desvinculación del resto del proceso de desarrollo expositivo como la planeación y la elaboración del guion museológico y museográfico, que resultan fundamentales y definatorios para el resultado final. Esto se argumenta debido a que, estuvieron presentes, sobre todo en Momentos como la “Conceptualización” (M7) y la “Inauguración y exposición” (M12). Asimismo, una metodología más representativa para involucrar las voces de los dos últimos grupos de actores presentados (que a la vez fueron diseñadas e implementadas por los dos primeros grupos de actores) fue el “taller”, donde los tipos de actividad más representativos para ello fueron el “relato”, la “opinión” y la “cesión de objetos”. Por su parte, las herramientas más usadas fueron la historia oral y el trabajo de memoria a través de las artes verbales visuales, pero como el relato no solo tiene un significado verbal y no todas las personas se expresan a través de palabras, se usaron también técnicas artísticas que no solo corresponden a las artes plásticas, sino también a ejercicios de expresión corporal. Por su parte, la dimensión material para la vinculación de los grupos de víctimas y excombatientes estaría compuesta, en general, por álbumes fotográficos, arpilleras, colchas de retazos, objetos personales, dibujos y textos, todos intervenidos en los talleres y/o creados dentro de los mismos. La dimensión material para la vinculación de los mediadores serían instrumentos como tablas y cuadros diseñados por los líderes de los procesos, y presentaciones de Power Point, textos escritos y fotografías.

En vista de que la participación se implementa para balancear las relaciones de poder dentro del proceso en busca de que más actores no privilegiados puedan entrar a procesos de participación, los *Profesionales Externos y Profesionales y Miembros de Instituciones externas* y el *Equipo de Trabajo del Museo*, se categorizaron en esta investigación, como “actores privilegiados” por participar en una gran parte del proceso con actividades, técnicas y herramientas con las cuales fue posible ejercer control del proceso expositivo, incluida, por supuesto, y de manera relevante, la toma de decisión; y, *las Personas o grupos de víctimas, Otros grupos de personas y Audiencias*, se categorizaron como “actores no privilegiados”, justamente por lo contrario. De acuerdo con esto, se afirma que la característica que puso a unos actores en el lugar del privilegio y a los otros no, está relacionada procesos de formación académica y/o experiencia en trabajos de memoria. La profesión o experticia en alguno de los temas o actividades constituyen, entonces, la característica por la cual estaban habilitados para la toma de decisiones. Así, los actores privilegiados ocupan el lugar de líder

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

de algún proceso del proyecto expositivo, bien sea por ser expertos o profesionales en determinados temas, y, los no privilegiados, por no ocupar dicho lugar.

Se puede corroborar, entonces, otra de las expectativas de esta investigación, afirmando y que dichas prácticas de producción, en las que se involucran las voces de las víctimas, los excombatientes y las audiencias, corresponden en su mayoría a procesos de Acceso e Interacción más que a prácticas de participación y, que en las escasas ocasiones en las que sí existió participación, esta se dio en su versión minimalista, es decir, donde los procesos de toma de decisión fueron centralizados, en su mayoría, por los profesionales del MCM y también por profesionales externos y miembros de instituciones externas. En este sentido, los hallazgos de la investigación señalan que existe desequilibrio en las relaciones de poder entre aquellos actores considerados privilegiados (Equipo de trabajo del Museo y Profesionales externos) y los no privilegiados (víctimas, excombatientes y audiencias) cuando se trata de la toma de decisión relacionada con el proceso y el resultado de la exposición, es decir, sobre el diseño e implementación de las prácticas de producción y el resultado del discurso. Esto evidencia que la figura del profesional y/o experto, comúnmente desde un cargo de liderazgo, es sumamente relevante para el desarrollo de los procesos expositivos en la institución y ocupa un lugar de autoridad ya que otorga la posibilidad de toma de decisión incluso desde la dimensión material. Cabe anotar que si bien estas prácticas son fundamentales para adelantar ejercicios de reparación simbólica y para divulgar las memorias situadas, a los actores se les desvincula de la fase de construcción del guion museológico y museográfico de modo que se les implique en la construcción del discurso y la puesta en escena de esas memorias construidas.

Al respecto, que los actores no privilegiados hayan Accedido e Interactuado en los procesos y que la escasa participación que existió haya sido minimalista, no responde a conductas individuales de negligencia o desinterés por parte de los actores privilegiados, sino a distintas barreras estructurales (limitaciones y complejidades) extrínsecas e intrínsecas que suponen limitaciones a la hora de implementar participación y, además, de hacerlo en versiones maximalistas. Respectivamente, se señalan la dificultad para abandonar prácticas de centralización de los procesos que por muchos años caracterizó la museología tradicional, la omnipresencia y multidimensionalidad de la noción de participación, la desigualdad social que influye en la brecha de la participación y en gran medida, el ritual de las disciplinas al que se asocia la desigualdad en la relaciones de poder entre los distintos

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

actores involucrados. Y como factores intrínsecos estarían el contexto (conflicto armado vivo, sensibilidad de los participantes), las diferencias de los grupos (etarias, género, etc.) y el ritual de las circunstancias (asociado al contexto).

Así, una vez caracterizados los procesos es posible explicar cuál es el lugar que tuvo cada grupo de actores en la decisión sobre qué se recordó y qué se olvidó en la exposición que también corrobora otra de las expectativas que señalaba que la noción de participación en el MCM está asociada a la presencia y actividad de las víctimas y excombatientes en una fase inicial del proceso, que corresponde a la de compartir testimonios y memorias, orientada por la necesidad de garantizar situaciones de reparación simbólica de las víctimas como indica la Ley 1448, las cuales son retomadas, sobre todo, por los profesionales del MCM y los profesionales externos para elaborar un discurso/texto museográfico desde el sentido de contenido. En resumen, los actores no privilegiados comparten sus memorias como parte de un proceso de reparación simbólica y los actores privilegiados tienen en sus manos la toma de decisión sobre qué se recuerda y qué se olvida de esas memorias. Estos hallazgos, indicarían entonces que el MCM aún se encuentra al inicio del camino hacia la participación y que aún está lejos de alcanzar versiones de participación maximalistas, lo cual desde el lenguaje de la Nueva Museología significaría que, aunque algunas otras voces (distintas a las del Equipo de trabajo del Museo), tienen acceso a los procesos y pueden interactuar entre sí, la voz del experto (o actor privilegiado) es central y sigue ocupando un lugar de autoridad. Así, en el MCM si bien no existen procesos participativos propiamente dichos, pero sí existen las condiciones de posibilidad para que existe participación y esto ya lo sitúa en el camino hacia la participación; sin estas condiciones no hay participación.

Con base en estos hallazgos es posible explicar de qué manera los procesos y prácticas de participación en los procesos de exposición, contribuyen al cumplimiento del Deber de Memoria del Estado y el desplazamiento de órdenes hegemónicos.

Antes que nada, y teniendo en cuenta que las lógicas del poder no se limitan al campo de la política institucional y pueden ser trasladadas a otras esferas como la museológica, uno de los aportes de esta investigación es la identificación de la dimensión marcadamente política que tienen las prácticas participativas en los procesos de exposición temporal en un museo-de-memoria asociada a conflicto armado. Esta característica las excluye de ser prácticas aisladas de lo social, con lo cual dejan de ser prácticas que tienen incidencia únicamente a nivel micro (dentro del museo) para tener incidencia a nivel (macro) en los

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

procesos de reconstrucción de memoria. Por lo mismo, influyen en la formación de órdenes hegemónicos. La dimensión política de este tipo de procesos es evidente incluso desde las nociones que los enmarcan, pues todas están relacionadas y atravesadas por la noción de poder: Participación/Comunidad/Memoria/Museo. Estos cuatro conceptos imprimen en los procesos de participación, lo político.

El MCM, interesado en desarrollar prácticas contra hegemónicas, diseña e implementa actividades con el fin de evitar prácticas que vulneren la pluralidad y la participación de manera que las memorias locales, situadas o subterráneas tengan lugar en la reconstrucción colectiva de memoria asociada a conflicto armado en Colombia. Así, teniendo en cuenta que la memoria es una construcción discursivamente mediada, y las exposiciones pueden ser entendidas desde la perspectiva de discurso/texto museográfico, las prácticas de producción de los discursos, que a la vez influyen en los resultados del mismo, tienen una incidencia directa en la reconstrucción de memoria.

En principio, y entendiendo el poder no como una posesión sino como el privilegio de algunos actores para la toma de decisión, es decir para el ejercicio del poder, la desigualdad en las relaciones de poder entre los actores privilegiados y los no privilegiados en el MCM, sitúa la figura del profesional en el lugar de la toma de decisión, es decir del ejercicio del poder a través de la misma. Debido a que la labor curatorial implica selección, es a través de la decisión como los actores en los procesos del MCM han seleccionado los contenidos de la exposición y por lo tanto sus resultados. Los hallazgos indican que el control del proceso y por lo tanto del resultado ha estado en manos de los profesionales. Así, aquellas memorias compartidas por los actores no privilegiados, han emergido contribuyendo a la reparación simbólica, pero a la vez han sido seleccionadas dentro del proceso y el resultado de la exposición como parte de esta selección hecha por otros.

Que la decisión esté en manos de los actores privilegiados, influye directamente en la reconstrucción de memoria ya que la decisión tiene una importancia cultural para el control de lo social. Es sí como quienes tomaron las decisiones en el MCM, se acreditan a partir de la noción de racionalidad, es decir, toman las decisiones porque son considerados actores racionales que tienen la capacidad de agencia política y de liderazgo. Por ello los procesos de exposición están en sus manos y no en las de los no privilegiados. Asimismo, como la noción de decisión está íntimamente relacionada con la formación de órdenes hegemónicos, se puede afirmar que si las prácticas de producción discursiva en el MCM se

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

caracterizan por que la toma de decisión estuvo en manos de los profesionales y hubo desequilibrio en las relaciones de poder para que ellas también pudieran entrar en los procesos de toma de decisión, los discursos/texto museográficos del MCM tendrán una identidad relacionada con el saber académico, con el saber erudito.

Esto significa que, si desde el MCM, y en otros museos, el conjunto de discursos/texto museográficos (como prácticas de producción y como contenidos) que emergen están marcados por esta característica, la posibilidad de que los discursos donde el conocimiento legitimado, académico, prima, saldrán victoriosos y tienen la posibilidad de estabilizarse, de seguir siendo socialmente aceptados como ha venido siendo hasta ahora; se beneficiarán del lujo de la normalización empujando otros discursos y por lo tanto, otros significados al olvido. La decisión tiene un rol fundamental en la formación de hegemonía, por algo ha sido llamada la teoría de la decisión. Debido a que una decisión es un momento de fijación temporal donde los discursos se articulan de maneras particulares llevando a resultados particulares, las decisiones influyen en la identidad de los discursos y en el caso del MCM, esa identidad tiene la marca del conocimiento legitimado, del conocimiento profesional lo cual posibilita que ciertos significados, no todos hay que aclarar, asociados al saber local, no erudito, puedan ser empujados al olvido.

Para terminar, hay que señalar, con énfasis, que la hegemonía no puede ser total. Por eso los museos, como el MCM siempre pueden avanzar en prácticas contra hegemónicas, pues la hegemonía no está fijada para siempre como tampoco lo está la decisión. Las decisiones son susceptibles de cambio y dependen del momento y de las circunstancias, entonces, en vista de que en el MCM ya existen las condiciones de posibilidad para la participación, el camino está abierto y los discursos que se emitan en el futuro pueden tener otra identidad. Ya lo dicen los teóricos de la participación, que hay muchas fantasías que rodean el concepto de participación, una de ellas sería la de alcanzar una participación maximalista total, la otra pensar que dejarán de existir los conflictos, o aquella que dice que la figura del profesional debe desaparecer o aquella que dice que la libertad total existe. Es importante que los Museos-de-Memoria consideren estas fantasías para evitar caer en imposibles.

Proyecciones:

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

Esta investigación abre consigo un campo de preguntas y nuevos desafíos. Por un lado, considerando que la noción de participación es polisémica, se abre un campo de investigación sobre cómo se entiende en el contexto museológico, específicamente en las instituciones de memoria, la noción de participación. Debido a que la noción que se maneja, incide en las metodologías, en los participantes y en los resultados, se considera importante para el campo museológico que se lleven a cabo investigaciones al respecto de la noción y metodologías que llevan a cabo otros museos con respecto a las prácticas de Acceso, Interacción y participación. Esto permitirá ahondar en las características que definen las características de las prácticas según el contexto específico en el que se insertan. En este caso, el hecho de que en Colombia el conflicto aún esté vigente, supone una serie de marcas que dejan una impronta muy particular en los procesos.

Con base en lo anterior, las condiciones emocionales de participación de los actores en los procesos y cómo influyen en las prácticas constituyen un campo de investigación, por ejemplo desde la psicología con relación a la práctica participativa y su incidencia en lo político.

Adicionalmente, debido a que un proceso se caracteriza por la presencia de actores, métodos y unos espacios, se considera fundamental poder adelantar investigaciones sobre la participación específica de las audiencias en los procesos. Debido a que los museos hoy en día se preocupan por desarrollar proyectos de exposición multidireccionales, sería necesario para el campo, que las investigaciones sobre la participación de las audiencias en este tipo de procesos.

Finalmente, en esta investigación los aportes estuvieron dirigidos a conocer cómo son las prácticas de producción de los discursos/texto museográficos y como inciden estas prácticas en los resultados del discurso mismo a una escala micro pero también macro, en este sentido un aporte importante al campo de la museología sería profundizar en las consecuencias que tienen estos resultados en los aportes a la noción de verdad.

BIBLIOGRAFÍA

- Abraham Jalil, BT** (2008). Museos y democracia Los museos como espacios de experiencias comunitarias. Contribuciones desde Coatepec [en línea] 2008, (enero-junio): [Fecha de consulta: agosto 2016]. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28101406> ISSN 1870-0365
- Abuchaibe, Heidi**, (2017) La Justicia Transicional Del Posacuerdo Con Las Farc-Ep (The Transitional Justice of the Post-Agreement with FARC-EP) (May 25, 2017). OPERA No.19, julio-diciembre de 2016. Available at SSRN: <https://ssrn.com/abstract=2974142>
- Acción social** (2011) Ley de víctimas y restitución de tierras. Bogotá D.C.
- Actas de las primeras jornadas de formación museológica:** museos, planificación y estrategias de futuro. <https://es.calameo.com/read/000075335e66391b046eb>
- Ariza, P.** (2015). Introducción. En: Arte y Cultura para la Paz de Colombia. Alcaldía Mayor de Bogotá. Idartes. Bogotá, Colombia.
- Arreondo, Andrés.** (2014). Del Museo y su papel transformador. Periódico Memorias.
- Ávila Meléndez, N. A.** (2015). Aproximaciones desde la semiótica de la cultura a la dimensión comunicativa del espacio museográfico, 15–24. Retrieved from <http://www.scielo.org.mx/pdf/inter/v6n11/v6n11a3.pdf>
- Canal CasaDeLaMemoria.** (2011). “Alcaldía de Medellín construye el primer Museo Casa de la Memoria en el país”. Link: [youtube.com/watch?v=H-9NFT3FI](https://www.youtube.com/watch?v=H-9NFT3FI)
- Canal CasaDeLaMemoria.** (2012). “Museología y museografía del Museo Casa de la Memoria” Link: <https://www.youtube.com/watch?v=ull96fPiGZE>
- Carpentier, N.** (2011). The concept of participation. If they have access and interact, do they really participate?. En: Communication Management Quaterly No 21.
- Carpentier, N., Dahlgren, P.** (2011). Interrogating audiences – Theoretical horizons of participation. En: Communication Management Quaterly No 21.
- Carpentier, N., Dahlgren, P.** (2013). The social relevance of participatory theory. En: «Comunicazioni sociali» n. 3, 301-315. Vita e Pensiero/Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore
- Carpentier, N.** (2014) ‘Participation as a Fantasy: A Psychoanalytical Approach to Power-Sharing Fantasies’, pp. 319-330 in L. Kramp/N. Carpentier/A. Hepp/I. Tomanić Trivundža/H. Nieminen/R.Kunelius/T. Olsson/E. Sundin/R. Kilborn (eds.) Media Practice and Everyday Agency in Europe. Bremen: edition lumière.

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

- Carpentier, N.** (2016). Power as Participation's Master Signifier. En: Barney, D., Coleman, G., Ross, C., Sterne, J., Tembeck, T. (Ed). The Participatory Condition in the Digital Age. (pp. 791-1176 Kindle).
- Carpentier, N.** (2017). The discursive material-knot. Cyprus in Conflict and Community Media Participation. New York. USA. Peter Lang Publishing, Inc.
- Castellanos Pineda, P.** (2008). Los museos de ciencias y el consumo cultural. Una mirada desde la comunicación. Barcelona: Editorial UOC
- Centro Nacional De Memoria Histórica** (2012) Justicia y paz. Los silencios y los olvidos de la verdad. Bogotá. CNMH.
- Centro Nacional de Memoria Histórica** (2018), Regiones y conflicto armado. Balance de la contribución del CNMH al esclarecimiento histórico, Bogotá, CNMH.
- Chagas, M.** (año). Memoria e poder: dois movimentos. En: Cuadernos de Sociomuseología, No 19.
- Charria, Arturo.** (2016). Medellín: la disputa por la memoria. Diario El Espectador. Recuperado de: <http://www.elespectador.com/opinion/medellin-disputa-memoria>
- Comité Internacional de la Cruz Roja.** (2008). How is the Term "Armed Conflict" defined in International Humanitarian Law? Obtenido de International Committee of the Red Cross: <https://www.icrc.org/eng/assets/files/other/opinion-paper-armed-conflict.pdf>
- Congreso de Colombia** (2005) Ley 975 de 2005.
- Consejo de Medellín.** (2015). Acuerdo 05 de 2015. Gaceta Oficial. No. 4295.
- Consejo de Medellín.** (2015). Acuerdo 09 de 2015. Gaceta Oficial. No. 4332.
- Damasio, M, J.** (2011). Social Capital: Between interaction and participation. En: Communication Managment Quaterly No 21.
- Davis, A.** (2012). Presentación. Empowering the visitor: process, progress, protest (pág. 124). Tunez: ICOM-ICOFOM.
- De Zubiría, S.** (2015). ¿Qué políticas culturales y qué institucionalidad necesita la paz en Colombia?. En: Arte y Cultura para la Paz de Colombia. Alcaldía Mayor de Bogotá. Idartes. Bogotá, Colombia.
- DeCarli, G.** (2006). Un museo sostenible: museo y comunidad en la preservación activa su patrimonio. UNESCO
- Desvallés, A.** (2009). Conceptos Claves de Museología. Recuperado el enero de 2014, de ICOM International Council of Museums:

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Key_Concepts_of_Museology/Museologie_Espagnol_BD.pdf

- Fisas, V.** (2010). El proceso de paz en Colombia. Quaderns de Construcció de Pau
- Foucault, M.** (1970). El orden del discurso, 1–50. <https://doi.org/10.2307/3466552>
- Gaviria Correa, Aníbal.** (2015). Proyecto de Acuerdo plan de desarrollo “Medellín, un lugar para la vida”. Gaceta Oficial. No. 4332.
- Giraldo, J.** (2015). Aportes sobre el origen del conflicto armado en Colombia, su persistencia y sus impactos. En Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas, Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia. Bogotá
- González Cirimele, L.** (2008). Funcionamiento del poder y del saber en el discurso/texto museográfico comunitario. Cuicuilco, (44), 135–159. Retrieved from /citations?view_op=view_citation&continue=/scholar%3Fhl%3Des%26start%3D30%26as_sdt%3D0,5%26scilib%3D1%26scioq%3DMar%25C3%25ADa%2BAalbergamo&citilm=1&citation_for_view=VZ4JThAAAAAJ:qjMakFHDy7sC&hl=es&oi=p
- Graham, HC** (2013). Horizontal Museums: Opening up by imagining differently, In: Group for Education in Museum Conference ‘People Power’ University of Leeds.
- Graham, HC.** (2016) The ‘co’ in co-production: Museums , community participation and Science and Technology Studies. Published in Spring 2016, Science Museums and Research Article DOI: <http://dx.doi.org/10.15180/160502>
- Graham HC** (2017). Horizontality: Tactical Politics for Participation and Museums, In: Onciul B; Stefano ML; Hawke S (eds.) Engaging Heritage: Engaging Communities. Heritage Matters. Suffolk: Boydell and Brewer. Repository URL: <http://eprints.whiterose.ac.uk/99410/>
- Grupo de Memoria Histórica.** (2013). ¡Basta Ya! Colombia: Memorias de Guerra y Dignidad. Bogotá: Imprenta Nacional
- Gutiérrez Sanín, F.** (2015). ¿Una historia simple? En Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas, Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia
- Hazan, P** (2006). Medir el impacto de las políticas de castigo y perdón: en favor de una evaluación de la justicia de transición. En: International Review of the Red Cross. No 861. (pp. 1 – 30).
- Hernández F.** (1992). Evolución del concepto de museo. Revista General de Información y Documentación. Volumen 2 (1). Editorial Complutense. Madrid.
- Janerihno, R.** (2013). Estrategias de participación. Cuadernos de sociomuseología Vol 46.

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

La exposición del museo un lugar común. Revista Nexus.

La redacción del Diario Panorama Cultural. (2015). La cultura nos salvará. Diario parejaPanorama Cultural. Recuperado de: http://www.panoramacultural.com.co/index.php?option=com_content&view=article&id=3554:la-cultura-nos-salvara-directora-del-museo-casa-de-la-memoria-de-medellin&catid=13&Itemid=154

Lacouture Fornelli, F. (2003). Museos, sociedad y poder. Volumen 28

Lewenstein, Bruce. (2003). Models of Public Communication of Science & Tecnology. Revisado de: goo.gl/RrKcXL

Linares Ferrera, J. El museo del siglo XXI, hacia una nueva definición. En Defining Museums of the 21st century plural experiences. (2018) ICOFOM pp. 39-44.

Lotman, I. M. (1998). La semiosfera I. Frónesis Cátedra Universitat de València. Retrieved from <https://circulosemiotico.files.wordpress.com/2012/10/i-lotman-semiosfera-ii.pdf>

Lynch, B, T. & Alberti, S. (2010) Legacies of prejudice: racism, co-production and radical trust in the museum, *Museum Management and Curatorship*, 25:1, 13-35, DOI: 10.1080/09647770903529061

Lynch, B.T. (2011) Custom-made reflective practice: can museums realise their capabilities in helping others realise theirs?, *Museum Management and Curatorship*, 26:5, 441-458, DOI: 10.1080/09647775.2011.621731

Maceira Ochoa, L. (2012). Museos, memoria y derechos humanos: itinerarios para su visita. En Cuadernos Deusto de Derechos Humanos. Deusto Digital. Instituto de Derechos Humanos Pedro Arrupe. Universidad de Deusto. Bilbao, España.

María Acaso e Andrea De Pascual (2016), « Museos y participación biográfica: Introduciendo lo personal como alternativa a lo hegemónico », MIDAS [Online],

Martínez-Palacios, J. (2017). Reflexionar sobre la dominación. El uso de las teorías generales para el diseño de los procedimientos de profundización democrática. En Martínez-Palacios, J. (Ed), *Participar desde los feminismos. Ausencias, expulsiones, y resistencias*. Barcelona, España: Icaria Editorial.

Massarani, Luisa., Merzagora, Mateo., Rodari, Paola. (2007). Diálogos y ciencia: mediación en museos y centros de ciencia. Museu da Vida, Casa de Oswaldo Cruz. Fiocruz. Rio de Janeiro.

Ministerio de Cultura (2012) Poblaciones campesinas y cultura. Bogotá, Mincultura.

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

- Mitchell, C. R.** (1981). *The structure of international conflict*. Londres: Palgrave
- Molano Bravo, A.** (2015). Fragmentos de la historia del conflicto armado (1920-2010). En Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas, *Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia*
- Museo Casa de la Memoria.** (2014). *Memorias No. 1*. Publicación del MCM.
- Museo Casa de la Memoria.** (2015). Versión 1. Recuperado de: <http://museocasadelamemoria.gov.co/>
- Museo Casa de la Memoria.** (2015). “¿Qué es el Museo Casa de la Memoria?”. Link: [youtube.com/watch?v=Qb92VrSARKg](https://www.youtube.com/watch?v=Qb92VrSARKg)
- Museo Casa de la Memoria.** (2017). Versión 2, actual. Recuperado de: <http://museocasadelamemoria.gov.co/>
- Museo Casa de la Memoria., Valderrama López, Adriana., equipo de trabajo.** (2016). *Plan Estratégico 2016 - 2019. Versión 1*. Museo Casa de la Memoria. Recuperado de: <http://museocasadelamemoria.gov.co/wp-content/uploads/2017/02/PLAN-ESTRAT%C3%89GICO-2016-2019-MCM.pdf>
- Nazor, O.** (2018) El reto de definir el museo del siglo XXI: algunas cuestiones de la semántica y la estructura. En *Defining Museums of the 21st century plural experiences*. (2018) ICOFOM pp. 51-58.
- Observatorio de paz y conflicto, OPC** (2015) *Debate en torno a la noción de víctima*. Universidad nacional de Colombia. Bogotá D.C.
- Oficina del alto comisionado para la paz** (2015) *Proceso de paz. Acuerdo sobre las víctimas del conflicto*.
- Organización de las Naciones Unidas** (1985) *Declaración sobre los principios fundamentales de justicia para las víctimas de delitos y abusos del poder: Apartado A, artículo 1*.
- Ortiz Franco, Juan David.** (2016). ¿El Museo Casa de la Memoria debe ser un espacio neutral?. Sección *Construcción de Paz, Historias*. Recuperado de: <http://pacifista.co/el-museo-casa-de-la-memoria-debe-ser-un-espacio-neutral/>
- Pareja M., Deicy Johana.** (2015, 29, 4). *Buscan que Museo de la Memoria sea visible para ajenos al conflicto*. *Diario El Tiempo*. Recuperado de: <http://www.eltiempo.com/colombia/medellin/museo-casa-de-la-memoria-en-medellin/15653296>

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

- Parsons, Emily E.** (2011): “Espacio para el Recuerdo: Memoria Colectiva y Reconfiguración del Disputado Espacio de la ESMA de Argentina” [artículo en línea], 452ºF. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada, 4, 29-51, [Fecha de consulta: 15/07/2014], < <http://www.452f.com/index.php/es/emily-parsons.html> >
- Pearce, J.** (Ed) (2010). Co-Producing Knowledge: Critical Reflections on Researching Participation En Participation and Democracy in the Twenty first Century City. New York, US. Palgrave Macmillan
- Pearce, J. (Ed)** (2010). Introduction. En Participation and Democracy in the Twenty first Century City. New York, US. Palgrave Macmillan
- Pécaut, D.** (2015). Un conflicto armado al servicio de status quo social y político. En Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas, Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia
- Pizarro Leóngomez, E.** (2015). Relatoría: una lectura múltiple y pluralista de la historia. En C. H. Víctimas, Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia
- Proyecto Nuca Mas** (2000) Colombia Nunca Mas Crímenes de Lesa Humanidad. Tomo I.
- Registro Unico de Victimas RUV** (2018) Víctimas del conflicto armado: Reporte general. Recuperado de: <https://www.unidadvictimas.gov.co/es/registro-unico-de-victimas-ruv/37394>
- Ribotta, E** (2018). ¿La definición de museo o el museo que nos define? En Defining Museums of the 21st century plural experiences. ICOFOM pp. 45-50.
- Ríos, Federico.** (2016). ¿Favores políticos para silenciar la memoria? Las dos orillas. 22 de enero de 2016. Recuperado de: <http://www.las2orillas.co/favores-politicos-para-silenciar-la-memoria/>
- Ruíz Correal, C.** (2015). Política y cultura de paz. En: Arte y Cultura para la Paz de Colombia. Alcaldía Mayor de Bogotá. Idartes. Bogotá, Colombia.
- Soares, BB., Brown, K., Nazor, O.** (Ed). (2018). Defining Museums of the 21st century plural experiences. ICOFOM
- Tamayo Ortiz, Heidi.** (2015). El Museo Casa de la Memoria es para toda la ciudadanía. Entrevista a Lucía González Duque. Diario El Mundo. Recuperado de:

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

http://www.elmundo.com/portal/noticias/derechos_humanos/el_museo_casa_de_la_memoria_es_para_toda_la_ciudadania.php#.WLRoq2_hDIW

Todorov T. (2013) Los usos de la memoria.

Trujillo Escobar, S. (2015). El Camino posible. En: Arte y Cultura para la Paz de Colombia. Alcaldía Mayor de Bogotá. Idartes. Bogotá, Colombia.

Uprimny Yepes, Rodrigo. Saffon Sanin Maria (2005) La ley de “justicia y paz”: ¿una garantía de justicia y paz y de no repetición de las atrocidades? Revista Foro No. 55, pp.49-62. Recuperado de: https://cdn.dejusticia.org/wp-content/uploads/2017/04/fi_name_recurso_61.pdf

Uribe de Hincapié, M. T. (1998). Las soberanías en vilo en un contexto de guerra y paz. Estudios Políticos(13), 11-37

Vité, S. (2009). Tipología de los conflictos armados en el derecho internacional humanitario: conceptos jurídicos y situaciones reales. International Review of the Red Cross(873)

Waterton, E & Smith, L (2010): The recognition and misrecognition of community heritage, International Journal of Heritage Studies, 16:1-2, 4-15. To link to this article: <http://dx.doi.org/10.1080/13527250903441671>

Waterton, E. Smith, L & Campbell, G. (2006) The Utility of Discourse Analysis to Heritage Studies: The Burra Charter and Social Inclusion, International Journal of Heritage Studies, 12:4, 339-355, DOI: 10.1080/13527250600727000

BIBLIOGRAFÍA

- Abraham Jalil, BT** (2008). Museos y democracia Los museos como espacios de experiencias comunitarias. Contribuciones desde Coatepec [en línea] 2008, (enero-junio): [Fecha de consulta: agosto 2016]. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28101406> ISSN 1870-0365
- Abuchaibe, Heidi**, (2017) La Justicia Transicional Del Posacuerdo Con Las Farc-Ep (The Transitional Justice of the Post-Agreement with FARC-EP) (May 25, 2017). OPERA No.19, julio-diciembre de 2016. Available at SSRN: <https://ssrn.com/abstract=2974142>
- Acción social** (2011) Ley de víctimas y restitución de tierras. Bogotá D.C.
- Actas de las primeras jornadas de formación museológica:** museos, planificación y estrategias de futuro. <https://es.calameo.com/read/000075335e66391b046eb>
- Álvarez y Sebastián.** Revista la comunicación y el museo
- Ariza, P.** (2015). Introducción. En: Arte y Cultura para la Paz de Colombia. Alcaldía Mayor de Bogotá. Idartes. Bogotá, Colombia.
- Arreondo, Andrés.** (2014). Del Museo y su papel transformador. Periódico Memorias.
- Ávila Meléndez, N. A.** (2015). Aproximaciones desde la semiótica de la cultura a la dimensión comunicativa del espacio museográfico, 15–24. Retrieved from <http://www.scielo.org.mx/pdf/inter/v6n11/v6n11a3.pdf>
- Canal CasaDeLaMemoria.** (2011). “Alcaldía de Medellín construye el primer Museo Casa de la Memoria en el país”. Link: [youtube.com/watch?v=H-9NFT3FI](https://www.youtube.com/watch?v=H-9NFT3FI)
- Canal CasaDeLaMemoria.** (2012). “Museología y museografía del Museo Casa de la Memoria” Link: <https://www.youtube.com/watch?v=ull96fPiGZE>
- Carpentier, N.** (2011). The concept of participation. If they have access and interact, do they really participate?. En: Communication Management Quaterly No 21.
- Carpentier, N., Dahlgren, P.** (2011). Interrogating audiences – Theoretical horizons of participation. En: Communication Management Quaterly No 21.
- Carpentier, N., Dahlgren, P.** (2013). The social relevance of participatory theory. En: «Comunicazioni sociali» n. 3, 301-315. Vita e Pensiero/Pubblicazioni dell’Università Cattolica del Sacro Cuore

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

- Carpentier, N.** (2014) 'Participation as a Fantasy: A Psychoanalytical Approach to Power-Sharing Fantasies', pp. 319-330 in L. Kramp/N. Carpentier/A. Hepp/I. Tomanić Trivundža/H. Nieminen/R.Kunelius/T. Olsson/E. Sundin/R. Kilborn (eds.) Media Practice and Everyday Agency in Europe. Bremen: edition lumière.
- Carpentier, N.** (2016). Power as Participation's Master Signifier. En: Barney, D., Coleman, G., Ross, C., Sterne, J., Tembeck, T. (Ed). The Participatory Condition in the Digital Age. (pp. 791-1176 Kindle).
- Carpentier, N.** (2017). The discursive material-knot. Cyprus in Conflict and Community Media Participation. New York. USA. Peter Lang Publishing, Inc.
- Castellanos Pineda, P.** (2008). Los museos de ciencias y el consumo cultural. Una mirada desde la comunicación. Barcelona: Editorial UOC
- Centro Nacional De Memoria Histórica** (2012) Justicia y paz. Los silencios y los olvidos de la verdad. Bogotá. CNMH.
- Centro Nacional de Memoria Histórica** (2018), Regiones y conflicto armado. Balance de la contribución del CNMH al esclarecimiento histórico, Bogotá, CNMH.
- Chagas, M.** (año). Memoria e poder: dois movimentos. En: Cuadernos de Sociomuseología, No 19.
- Charria, Arturo.** (2016). Medellín: la disputa por la memoria. Diario El Espectador. Recuperado de: <http://www.elespectador.com/opinion/medellin-disputa-memoria>
- Comité Internacional de la Cruz Roja.** (2008). How is the Term "Armed Conflict" defined in International Humanitarian Law? Obtenido de International Committee of the Red Cross: <https://www.icrc.org/eng/assets/files/other/opinion-paper-armed-conflict.pdf>
- Congreso de Colombia** (2005) Ley 975 de 2005.
- Consejo de Medellín.** (2015). Acuerdo 05 de 2015. Gaceta Oficial. No. 4295.
- Consejo de Medellín.** (2015). Acuerdo 09 de 2015. Gaceta Oficial. No. 4332.
- Damasio, M, J.** (2011). Social Capital: Between interaction and participation. En: Communication Managment Quaterly No 21.
- Davis, A.** (2012). Presentación. Empowering the visitor: process, progress, protest (pág. 124). Tunez: ICOM-ICOFOM.
- De Zubiría, S.** (2015). ¿Qué políticas culturales y qué institucionalidad necesita la paz en Colombia?. En: Arte y Cultura para la Paz de Colombia. Alcaldía Mayor de Bogotá. Idartes. Bogotá, Colombia.

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

- DeCarli, G.** (2006). Un museo sostenible: museo y comunidad en la preservación activa su patrimonio. UNESCO
- Desvallés, A.** (2009). Conceptos Claves de Museología. Recuperado el enero de 2014, de ICOM International Council of Museums: http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Key_Concepts_of_Museology/Museologi_e_Espagnol_BD.pdf
- Fisas, V.** (2010). El proceso de paz en Colombia. Quaderns de Construcció de Pau
- Foucault, M.** (1970). El orden del discurso, 1–50. <https://doi.org/10.2307/3466552>
- Gaviria Correa, Aníbal.** (2015). Proyecto de Acuerdo plan de desarrollo “Medellín, un lugar para la vida”. Gaceta Oficial. No. 4332.
- Giraldo, J.** (2015). Aportes sobre el origen del conflicto armado en Colombia, su persistencia y sus impactos. En Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas, Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia. Bogotá
- González Cirimele, L.** (2008). Funcionamiento del poder y del saber en el discurso/texto museográfico comunitario. Cuicuilco, (44), 135–159. Retrieved from [/citations?view_op=view_citation&continue=/scholar%3Fhl%3Des%26start%3D30%26as_sdt%3D0,5%26scilib%3D1%26scioq%3DMar%25C3%25ADa%2BAalbergamo&citilm=1&citation_for_view=VZ4JThAAAAAJ:qjMakFHDy7sC&hl=es&oi=p](http://citations?view_op=view_citation&continue=/scholar%3Fhl%3Des%26start%3D30%26as_sdt%3D0,5%26scilib%3D1%26scioq%3DMar%25C3%25ADa%2BAalbergamo&citilm=1&citation_for_view=VZ4JThAAAAAJ:qjMakFHDy7sC&hl=es&oi=p)
- Graham, HC** (2013). Horizontal Museums: Opening up by imagining differently, In: Group for Education in Museum Conference ‘People Power’ University of Leeds.
- Graham, HC.** (2016) The ‘co’ in co-production: Museums , community participation and Science and Technology Studies. Published in Spring 2016, Science Museums and Reseach Article DOI: <http://dx.doi.org/10.15180/160502>
- Graham HC** (2017). Horizontality: Tactical Politics for Participation and Museums, In: Onciul B; Stefano ML; Hawke S (eds.) Engaging Heritage: Engaging Communities. Heritage Matters. Suffolk: Boydell and Brewer. Repository URL: <http://eprints.whiterose.ac.uk/99410/>
- Grupo de Memoria Histórica.** (2013). ¡Basta Ya! Colombia: Memorias de Guerra y Dignidad. Bogotá: Imprenta Nacional
- Gutiérrez Sanín, F.** (2015). ¿Una historia simple? En Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas, Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

- Hazan, P** (2006). Medir el impacto de las políticas de castigo y perdón: en favor de una evaluación de la justicia de transición. En: International Review of the Red Cross. No 861. (pp. 1 – 30).
- Hernández F.** (1992). Evolución del concepto de museo. Revista General de Información y Documentación. Volumen 2 (1). Editorial Complutense. Madrid.
- Janerihno, R.** (2013). Estrategias de participación. Cuadernos de sociomuseología Vol 46. **La exposición del museo un lugar común.** Revista Nexus.
- La redacción del Diario Panorama Cultural.** (2015). La cultura nos salvará. Diario parejaPanorama Cultural. Recuperado de: http://www.panoramacultural.com.co/index.php?option=com_content&view=article&id=3554:la-cultura-nos-salvara-directora-del-museo-casa-de-la-memoria-de-medellin&catid=13&Itemid=154
- Lacouture Fornelli, F.** (2003). Museos, sociedad y poder. Volumen 28
- Lewenstein, Bruce.** (2003). Models of Public Communication of Science & Technology. Revisado de: goo.gl/RrKcXL
- Linares Ferrera, J.** El museo del siglo XXI, hacia una nueva definición. En Defining Museums of the 21st century plural experiences. (2018) ICOFOM pp. 39-44.
- Lotman, I. M.** (1998). La semiosfera I. Frónesis Cátedra Universitat de València. Retrieved from <https://circulosemiotico.files.wordpress.com/2012/10/i-lotman-semiosfera-ii.pdf>
- Lynch, B, T. & Alberti, S.** (2010) Legacies of prejudice: racism, co-production and radical trust in the museum, Museum Management and Curatorship,25:1, 13-35, DOI: 10.1080/09647770903529061
- Lynch, B.T.** (2011) Custom-made reflective practice: can museums realise their capabilities in helping others realise theirs?, Museum Management and Curatorship, 26:5, 441-458, DOI: 10.1080/09647775.2011.621731
- Maceira Ochoa, L.** (2012). Museos, memoria y derechos humanos: itinerarios para su visita. En Cuadernos Deusto de Derechos Humanos. Deusto Digital. Instituto de Derechos Humanos Pedro Arrupe. Universidad de Deusto. Bilbao, España.
- María Acaso e Andrea De Pascual** (2016), « Museos y participación biográfica: Introduciendo lo personal como alternativa a lo hegemónico », MIDAS [Online],
- Martínez-Palacios, J.** (2017). Reflexionar sobre la dominación. El uso de las teorías generales para el diseño de los procedimientos de profundización democrática. En

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

Martínez-Palacios. J. (Ed), Participar desde los feminismos. Ausencias, expulsiones, y resistencias. Barcelona, España: Icaria Editorial.

Massarani, Luisa., Merzagora, Mateo., Rodari, Paola. (2007). Diálogos y ciencia: mediación en museos y centros de ciencia. Museu da Vida, Casa de Oswaldo Cruz. Fiocruz. Rio de Janeiro.

Ministerio de Cultura (2012) Poblaciones campesinas y cultura. Bogotá, Mincultura.

Mitchell, C. R. (1981). The structure of international conflict. Londres: Palgrave

Molano Bravo, A. (2015). Fragmentos de la historia del conflicto armado (1920-2010). En Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas, Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia

Museo Casa de la Memoria. (2014). Memorias No. 1. Publicación del MCM.

Museo Casa de la Memoria. (2015). Versión 1. Recuperado de: <http://museocasadelamemoria.gov.co/>

Museo Casa de la Memoria. (2015). “¿Qué es el Museo Casa de la Memoria?”. Link: [youtube.com/watch?v=Qb92VrSARKg](https://www.youtube.com/watch?v=Qb92VrSARKg)

Museo Casa de la Memoria. (2017). Versión 2, actual. Recuperado de: <http://museocasadela memoria.gov.co/>

Museo Casa de la Memoria., Valderrama López, Adriana., equipo de trabajo. (2016). Plan Estratégico 2016 - 2019. Versión 1. Museo Casa de la Memoria. Recuperado de: <http://museocasadelamemoria.gov.co/wp-content/uploads/2017/02/PLAN-ESTRAT%C3%89GICO-2016-2019-MCM.pdf>

Nazor, O. (2018) El reto de definir el museo del siglo XXI: algunas cuestiones de la semántica y la estructura. En Defining Museums of the 21st century plural experiences. (2018) ICOFOM pp. 51-58.

Observatorio de paz y conflicto, OPC (2015) Debate en torno a la noción de víctima. Universidad nacional de Colombia. Bogotá D.C.

Oficina del alto comisionado para la paz (2015) Proceso de paz. Acuerdo sobre las víctimas del conflicto.

Organización de las Naciones Unidas (1985) Declaración sobre los principios fundamentales de justicia para las víctimas de delitos y abusos del poder: Apartado A, artículo 1.

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

- Ortiz Franco, Juan David.** (2016). ¿El Museo Casa de la Memoria debe ser un espacio neutral?. Sección Construcción de Paz, Historias. Recuperado de: <http://pacifista.co/el-museo-casa-de-la-memoria-debe-ser-un-espacio-neutral/>
- Pareja M., Deicy Johana.** (2015, 29, 4). Buscan que Museo de la Memoria sea visible para ajenos al conflicto. Diario El Tiempo. Recuperado de: <http://www.eltiempo.com/colombia/medellin/museo-casa-de-la-memoria-en-medellin/15653296>
- Parsons, Emily E.** (2011): “Espacio para el Recuerdo: Memoria Colectiva y Reconfiguración del Disputado Espacio de la ESMA de Argentina” [artículo en línea], 452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada, 4, 29-51, [Fecha de consulta: 15/07/2014], < <http://www.452f.com/index.php/es/emily-parsons.html> >
- Pearce, J. (Ed)** (2010). Co-Producing Knowledge: Critical Reflections on Researching Participation En Participation and Democracy in the Twenty first Century City. New York, US. Palgrave Macmillan
- Pearce, J. (Ed)** (2010). Introduction. En Participation and Democracy in the Twenty first Century City. New York, US. Palgrave Macmillan
- Pécaut, D.** (2015). Un conflicto armado al servicio de status quo social y político. En Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas, Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia
- Pizarro Leóngomez, E.** (2015). Relatoría: una lectura múltiple y pluralista de la historia. En C. H. Víctimas, Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia
- Proyecto Nuca Mas** (2000) Colombia Nunca Mas Crímenes de Lesa Humanidad. Tomo I.
- Registro Unico de Victimas RUV** (2018) Víctimas del conflicto armado: Reporte general. Recuperado de: <https://www.unidadvictimas.gov.co/es/registro-unico-de-victimas-ruv/37394>
- Ribotta, E** (2018). ¿La definición de museo o el museo que nos define? En Defining Museums of the 21st century plural experiences. ICOFOM pp. 45-50.
- Ríos, Federico.** (2016). ¿Favores políticos para silenciar la memoria? Las dos orillas. 22 de enero de 2016. Recuperado de: <http://www.las2orillas.co/favores-politicos-para-silenciar-la-memoria/>

PARTICIPACIÓN, EXPOSICIONES Y MEMORIA...

- Ruíz Correal, C.** (2015). Política y cultura de paz. En: Arte y Cultura para la Paz de Colombia. Alcaldía Mayor de Bogotá. Idartes. Bogotá, Colombia.
- Soares, BB., Brown, K., Nazor, O.** (Ed). (2018). Defining Museums of the 21st century plural experiences. ICOFOM
- Tamayo Ortiz, Heidi.** (2015). El Museo Casa de la Memoria es para toda la ciudadanía. Entrevista a Lucía González Duque. Diario El Mundo. Recuperado de: http://www.elmundo.com/portal/noticias/derechos_humanos/el_museo_casa_de_la_memoria_es_para_toda_la_ciudadania.php#.WLRoq2_hDIW
- Todorov T.** (2013) Los usos de la memoria.
- Trujillo Escobar, S.** (2015). El Camino posible. En: Arte y Cultura para la Paz de Colombia. Alcaldía Mayor de Bogotá. Idartes. Bogotá, Colombia.
- Uprimny Yepes, Rodrigo. Saffon Sanin Maria** (2005) La ley de “justicia y paz”: ¿una garantía de justicia y paz y de no repetición de las atrocidades? Revista Foro No. 55, pp.49-62. Recuperado de: https://cdn.dejusticia.org/wp-content/uploads/2017/04/fi_name_recurso_61.pdf
- Uribe de Hincapié, M. T.** (1998). Las soberanías en vilo en un contexto de guerra y paz. Estudios Políticos(13), 11-37
- Vité, S.** (2009). Tipología de los conflictos armados en el derecho internacional humanitario: conceptos jurídicos y situaciones reales. International Review of the Red Cross(873
- Waterton, E & Smith, L** (2010): The recognition and misrecognition of community heritage, International Journal of Heritage Studies, 16:1-2, 4-15. To link to this article: <http://dx.doi.org/10.1080/13527250903441671>
- Waterton, E. Smith, L & Campbell, G.** (2006) The Utility of Discourse Analysis to Heritage Studies: The Burra Charter and Social Inclusion, International Journal of Heritage Studies, 12:4, 339-355, DOI: 10.1080/13527250600727000