



Revista Colombiana de Antropología

ISSN: 0486-6525

ISSN: 2539-472X

Instituto Colombiano de Antropología e Historia - ICANH

González-Ayala, Sofía

"Voces para transformar a Colombia": el curar inacabado de las memorias sobre el conflicto armado\*

Revista Colombiana de Antropología, vol. 56, núm. 1, 2020, Enero-Junio, pp. 85-114

Instituto Colombiano de Antropología e Historia - ICANH

DOI: <https://doi.org/10.22380/2539472X.854>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105064004>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UAEH  
redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# “Voces para transformar a Colombia”: el curar inacabado de las memorias sobre el conflicto armado\*

*“Voices for the Transformation of Colombia”: An Unfinished  
Cur(at)ing of Memories about the Armed Conflict*

Sofía González-Ayala\*\*

Centro Nacional de Memoria Histórica, Colombia

DOI: 10.22380/2539472X.854

## RESUMEN

Con el fin de aportar a la comprensión de los museos como espacios para la reparación simbólica y la no repetición, en este artículo analizo la curaduría intencionalmente inacabada empleada en la exposición itinerante “Voces para transformar a Colombia”, que exhibió el guion del futuro Museo de Memoria Histórica de Colombia. Haciendo uso de la conjunción entre etnografía y curaduría como forma de investigación, me valgo de mi rol como curadora, etnógrafa, visitante y mediadora de la exposición para dar cuenta de aspectos como antecedentes, contenidos, equipo involucrado y algunas reacciones de sus públicos. También señalo posibilidades y límites de considerar a sus visitantes como conarradores de este tipo de curaduría inacabada, y de cómo la completan con narraciones, encuentros e interacciones en la exposición.

**Palabras clave:** exposición, reparación simbólica, curaduría, antropología de museos.

## ABSTRACT

*In order to contribute to the understanding of museums as spaces for symbolic reparation and non-repetition, in this article I analyze the intentionally unfinished curatorship used in the itinerant exhibition “Voices for the transformation of Colombia”, which exhibited the script for the future Museum for Historical Memory of Colombia. Making use of the conjunction of ethnography and curatorship as a form of research, I draw on my role as curator, ethnographer, visitor and mediator of the exhibition to account for aspects such as antecedents, contents, team involved, and some reactions of its audiences. I also point out possibilities and limits of considering audiences as co-narrators of this type or unfinished curatorship, and how they complete it with narrations, meetings, and interactions in the exhibition.*

**Keywords:** exhibition, symbolic reparation, curatorship, museum anthropology.

\* Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivadas 4.0

\*\* Ph. D. en Social Anthropology with Visual Media (The University of Manchester, UK) e investigadora del Grupo de Estudios Afrocolombianos (GEA-CES) de la Universidad Nacional de Colombia. Cocuradora, investigadora y coordinadora de una versión itinerante de la exposición “Voces para transformar a Colombia” (CNMH). [sngonzaleza@gmail.com](mailto:sngonzaleza@gmail.com) / <https://orcid.org/0000-0001-9340-7421>

# Introducción

En este escrito me refiero a la curaduría empleada en “Voces para transformar a Colombia”<sup>1</sup>, exposición que exhibió el guion del futuro Museo de Memoria Histórica de Colombia (MMHC) y que en el 2018 visitó las ciudades de Bogotá y Medellín<sup>2</sup>. Hago esto desde una perspectiva autoantropológica (Strathern 1987), en la cual me ubico como etnógrafa interna (Mosse 2006) para dar cuenta de mi papel como curadora, visitante, mediadora y etnógrafa de la exposición, así como de su proceso de producción, montaje y desarrollo, y de algunas percepciones de sus visitantes. Planteo que en esta exposición se empleó un tipo de curaduría intencionalmente inacabada, dado su carácter de “piloto” del MMHC, en la cual algunos visitantes se convirtieron en conarradores que posibilitaron la emergencia de narraciones, encuentros e interacciones que la “completaban”. Señalo también posibilidades y límites de tal apuesta. Concluyo planteando que comprender la exposición y el Museo como proceso y las reacciones de los visitantes de la exposición como una forma de conarración ofrece pistas para examinar si —y cómo— una exposición o un museo pueden ser reparadores para las víctimas y contribuir a la no repetición de actos de violencia.

Según la Ley 1448 del 2011, la creación del Museo Nacional de la Memoria hace parte de las medidas de reparación simbólica que responden al derecho de reparación integral de las víctimas del conflicto en el país (CNMH 2017, 23). El Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) está encargado de la creación del Museo<sup>3</sup>, que actualmente funciona como una de las direcciones de dicho centro<sup>4</sup>.

1 Puede consultarse en <http://museodememoria.gov.co/voces-para-transformar/>

2 Estuvo abierta al público dos veces en el 2018: en Bogotá, durante la Feria Internacional del Libro (FilBo) del 17 de abril al 2 de mayo, y en Medellín, en la Fiesta del Libro y la Cultura, entre el 7 y el 16 de septiembre del 2018.

3 Según el documento de balance de “logros, avances y lecciones aprendidas” publicado en internet (CNMH 2018) entre el 2012 y el 2018, el CNMH ha realizado más de 140 publicaciones, incluyendo 59 investigaciones (<http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/informes?limitstart=0>, revisado el 26 de marzo del 2019). También ha recogido 13.000 testimonios de desmovilizados, sistematizado más de 360.000 archivos de derechos humanos, y creado un Observatorio de Memoria y Conflicto Armado con bases de datos de 592 fuentes institucionales y 10.236 documentos (<http://centrodememoriahistorica.gov.co/observatorio/>, revisado el 26 de marzo del 2019). Entre las actividades que realiza se encuentra la constitución del Archivo de los Derechos Humanos ([http://www.archivodelosddhh.gov.co/saia\\_release1/ws\\_client\\_oim/menu\\_usuario.php#](http://www.archivodelosddhh.gov.co/saia_release1/ws_client_oim/menu_usuario.php#), revisado el 26 de marzo del 2019), su contribución a la formulación y coordinación de las medidas de reparación simbólica en procesos de reparación colectiva, apoyo a iniciativas de memoria, pedagogía de memoria histórica, entre otras.

4 Durante las versiones de “Voces” en el 2018 a las cuales me refiero en este artículo utilizamos el nombre de “Museo de Memoria Histórica de Colombia”. En las itinerancias del 2019, en Villavicencio y Cali, el nombre utilizado fue “Museo de Memoria de Colombia”.

"Voces" fue a la vez una exposición itinerante y un "piloto" de un museo cuyo edificio es aún un proyecto. Por una parte, la muestra tenía el objetivo de poner a prueba ante el público cómo sería, de qué estaría compuesto y qué tipo de actividades se llevarían a cabo en el futuro Museo. Por otra parte, fue pensada como una herramienta para registrar las reacciones del público frente a esta propuesta, y luego analizarlas e incorporarlas en su guion curatorial. Por estas dos razones, el guion y su curaduría están aún incompletos o inacabados.

También me aproximo a "Voces" desde un campo de pesquisa antropológica que se ocupa de los museos y las exposiciones como espacios públicos para la práctica y la investigación antropológica y etnográfica (Herle 2016), como actos o artefactos culturales (Levine 1992, 153) y como terreno etnográfico (Bouquet 2012; Macdonald 2002)<sup>5</sup>. Para esto me enfoco en el oficio de la curaduría —característico, aunque no exclusivo de los museos— desde la práctica cotidiana, al tiempo que exploro la posibilidad de que curaduría y etnografía vayan de la mano como herramientas para una investigación que sea a la vez museológica y antropológica. Así, este escrito se ubica en un lugar de intersección entre la investigación antropológica sobre museos y para museos. Tomo como referencia reflexiones de antropólogos-curadores acerca del museo como actividad y método (Thomas 2010) y la curaduría de exposiciones como una forma de investigación (Herle 2013), y traigo a colación perspectivas curatoriales en las cuales, como en "Voces", son centrales los "objetos" no tangibles —tales como las acciones y narraciones de los visitantes de exposiciones— y se concibe al espacio expositivo como *escenario* de estas acciones y narraciones (Bal 2007; Bernier y Viau-Courville 2016).

Esta introducción está seguida de cinco secciones. En la primera retomo algunas ideas planteadas por antropólogos y curadores acerca de qué es hacer curaduría de exposiciones y de qué tipos de "objetos" se ocupa esta práctica, los cuales hoy en día incluyen tanto las acciones constituidas por recorridos, interacciones y conversaciones de los visitantes, como los espacios en los que estas tienen lugar (en este caso, sus salas de exposición, pero también espacios conmemorativos, como el llamado memorial; o para eventos de corte más académico, como el foro; o para las artes performáticas, como el teatro). En las partes

5 Para un recuento del amplio espectro de estudios realizados en museos que emplean algún tipo de investigación etnográfica, véase Macdonald, Gerbich y Von Oswald (2018, 141-142). Según estas autoras, las dos etnografías de museos pioneras (al menos en la literatura anglo-parlante) fueron publicadas en 1997 por Richard Handler y Eric Gable (1997) sobre el Colonial Williamsburg, y por Tamar Katriel (1997) sobre dos museos israelíes (Macdonald et al. 2018, 141). Mi investigación doctoral acerca del Museo Nacional de Colombia se inscribió en esta área de la antropología (González-Ayala 2016).

segunda y tercera me refiero a la propuesta narrativa y a los contenidos de la exposición y describo de manera general su configuración en las dos versiones que tuvo durante el 2018, explicando cómo la exposición se pensó no solo como la “cara” sino también como un “piloto” o puesta a prueba del guion del Museo. En la cuarta parte reflexiono acerca de las posibilidades y los límites de pensar a los visitantes de la exposición como conarradores de esta. Uso mis registros etnográficos para ilustrar de qué manera la curaduría inacabada o incompleta generó condiciones para que emergieran acciones e interacciones que la completaban gracias a la presencia de estos visitantes conarradores: una conversación difícil, un ritual colectivo y unos encuentros improbables. Concluyo el artículo con algunas ideas acerca de cómo el concebir esta exposición como un experimento señala caminos para poner en práctica el mandato legal que concibe al Museo como medida para la reparación simbólica.

## Curaduría, etnografía e investigación

Herle (2013) plantea que la antropología tiene la posibilidad de contribuir con una mirada crítica acerca de qué es la curaduría y argumenta que “las técnicas curatoriales utilizadas en la creación de exposiciones pueden ser componentes vitales de procesos de investigación más amplios” (114). Enfocándome en el carácter “piloto” que cobró la exposición, en este artículo doy cuenta de una manera en que las técnicas curatoriales pueden fusionarse con las técnicas etnográficas. Como se verá, la etnografía fue una de las herramientas utilizadas para comprender las reacciones y experiencias de los visitantes de “Voces” a través de un estudio contratado para ese fin. En mi caso, sin embargo, al hacer parte del equipo de curaduría de la Dirección de Museo de Memoria Histórica tuve un rol más bien de etnógrafa interna (Mosse 2007) y, por lo tanto, de “informante clave” (938). Como señala este autor, “en el caso de la etnografía interna [*insider ethnography*] el giro decisivo para la desfamiliarización es la salida y no la entrada social” (954). Así, el presente escrito se constituye en una herramienta para *salir* del mundo social constituido por la realización de la exposición “Voces”, de la cual hice parte de las maneras que refiero a lo largo del texto. Por otro lado, uso esta posición con el fin de hacer un ejercicio de *autoantropología* (Strathern 1987), esto es, una antropología que se lleva a cabo en el contexto social en el cual se produce, pero requiere no solo que el antropólogo o la antropóloga esté “en casa” sino que también debe haber continuidad cultural entre los productos de su labor y lo que la gente

de la sociedad a la que estudia produce como reporte de sí misma<sup>6</sup> (17, traducción propia). Aquí doy cuenta de una exposición y un museo que son al tiempo "producto de mi labor" como antropóloga y curadora, y algo que mis colegas del Museo, los visitantes de la exposición y yo produjimos como reporte de nosotros mismos y de la sociedad a la que pertenecemos<sup>7</sup>. En este caso, la labor y el reporte convergen en una descripción y análisis del tipo de actividades que llevé a cabo en mi práctica profesional, la cual combina mi formación como antropóloga y etnógrafa (que revisó materiales diversos, hizo entrevistas, tomó y analizó notas de campo), y mi participación en el equipo curatorial que lideró la preparación, montaje, desarrollo e interpretación de la exposición. Así mismo, incluye mi participación como mediadora y visitante de "Voces".

Desde una perspectiva similar, al reflexionar acerca de su quehacer como curador-antropólogo en un museo, Thomas (2010) propone pensar este espacio como método y actividad, y al trabajo curatorial como un conjunto de tres "momentos": descubrimiento, escritura y yuxtaposición<sup>8</sup>. El descubrimiento consiste en una acción "ambigua; que implica encontrar cosas que no estaban perdidas, identificar cosas sabidas por otros, o revelar aquello que estaba escondido o reprimido" (7). La escritura se refiere "no solo a la composición literal de la frase que acompaña a una imagen u objeto, sino a la descripción y la contextualización discursiva de cualquier pieza de museo" (8). Finalmente, la yuxtaposición tiene lugar porque "los objetos raramente se exhiben solos. Lo que quiera que sea [el objeto expuesto] hay que preguntarse qué lo acompañará, con qué se ubicará, si está en una serie, o contra qué se opondrá" (8). La yuxtaposición puede ser sinónimo, en unos casos, de ordenamiento y, en otros, de ensamblaje. Desde otra perspectiva, Bhaskar (2016) define la curaduría como el uso de actos de selección y ordenamiento (pero también de refinamiento, reducción, exhibición,

6 "Auto-anthropology, that is anthropology carried out in the social context which produced it, in fact has a limited distribution. The personal credentials of the anthropologist do not tell us whether he/she is at home in this sense. But what he/she at the end writes, does: whether there is cultural continuity between the products of his/her labours and what people in the society being studied produce by way of accounts of themselves".

7 El equipo curatorial estuvo conformado por profesionales provenientes de diferentes disciplinas: antropología, historia del arte, comunicación social, filosofía, historia, artes plásticas y especialistas en museología. Aunque aquí me enfoco en una visión antropológica y etnográfica sobre la curaduría y los museos, ese rasgo es clave para entender el carácter inter o transdisciplinario del proceso museológico del que doy cuenta, así como el lugar de intersección que ocupa entre la "curaduría de autor", que menciono más abajo, y los procesos de curaduría y museología comunitaria y participativa (Phillips 2003). Agradezco a uno de los evaluadores por señalar este punto.

8 En el original, el segundo momento es *captioning*, que puede traducirse también como subtitulación.

simplificación, presentación y explicación) con el fin de añadir valor. Esta mirada agrega a los momentos de Thomas el reconocimiento de que hacer curaduría implica cambiar los sentidos, las connotaciones o el valor de aquellos objetos que aparecen expuestos ante el público.

Sobre el quehacer curatorial, en su etnografía del Science Museum de Londres, Macdonald (2002) señala que en la década de 1990 ocurrió un “fenómeno museológico” que le restó importancia al rol de los curadores como estudiosos y conocedores expertos de las colecciones y los objetos que las componen para convertirlos en intérpretes que ubican estos objetos y colecciones en narrativas (79), es decir, una especie de *autores* de exposiciones. Considerar los museos, sus objetos y la curaduría desde esta perspectiva —enfaticando su potencial para contar historias con objetos— concuerda con la definición del Ministerio de Cultura de Colombia, según la cual la curaduría de museos consiste en investigar las colecciones con el objetivo de difundir los objetos que las componen entre los públicos (Restrepo *et al.* 2009, 13). Sin embargo, la curaduría no siempre —o no únicamente— se ocupa de objetos o artefactos materiales, como el reto de curar las memorias del conflicto armado incluidas en “Voces”. Bernier y Viau-Courville (2016) se refieren a qué es hacer curaduría de las acciones y movimientos corporales de los seres humanos entendiéndolos como un patrimonio cultural tangible e intangible. Para esto usan el ejemplo de la exposición sobre danza “Rebel bodies” (“Cuerpos rebeldes”), en la cual el cuerpo humano se trató como artefacto. Los curadores invitaron a los visitantes a bailar como parte de su recorrido, a volver su cuerpo uno más entre los objetos, videos, textos e instalaciones expuestos, y así, convertirse en una extensión viva y en movimiento de lo que componía la exposición, es decir, volverse aquello que “se cura y exhibe” (239). Como si la curaduría y la exhibición estuvieran incompletas y continuaran haciéndose aun cuando la exposición ya estuviera abierta al público, *con* el público. Según estos autores, el

[...] espacio expositivo se transformó y presentó ante los visitantes como si fuera un escenario teatral inmersivo [...] que involucra el pensamiento y las observaciones de los visitantes. [Así] la exposición busca transformar progresivamente la visita en acción colectiva, y en este sentido volverla una especie de acción ritual. (238)

Estos pensamientos, observaciones y acciones de los visitantes se integran a la exposición, como también sucedió en el caso de “Voces”.

De hecho, la curaduría que le dio forma a la muestra tuvo un inicio predominantemente intangible y narrativo, y concebía al espacio expositivo como escenario. De ese modo quedó consignado en el documento que contiene los

lineamientos conceptuales y el guion museológico del Museo (CNMH 2017), que la vincula con la idea de pensar las exposiciones como herramientas para contarle historias al público, pero también con los momentos del descubrimiento y la escritura de Thomas. Los materiales que esta exposición tenía por misión disponer ante el público eran justamente recuerdos, testimonios, relatos e historias de las personas víctimas del conflicto armado, así como estudios académicos que han buscado describir y explicar la guerra en Colombia. Es decir, se trataba de objetos que solo se vuelven tangibles al escribir sobre ellos, grabar o fotografiar a quien los cuenta, dibujar lo que alguien describe, evoca o imagina, pero también, en muchos casos, que se refieren a cosas que parecen obvias, insignificantes o que están ocultas para el ojo desprevenido. Asimismo, estos lineamientos presentan al Museo como "lugar de encuentro para la memoria" (2017, 12). "Voces" se constituyó en un escenario para albergar narrativas que a su vez convidaron al público a conversar, disentir, criticar, conmemorar, cantar o llorar de manera colectiva o individual. Durante y luego de la exposición estas acciones de sus visitantes se integraron con la narrativa inacabada propuesta por el equipo curatorial, a la manera de "Rebel bodies" (Bernier y Viau-Courville 2016). Siguiendo a Thomas (2010) y a Bhaskar (2016), sostengo que yuxtaponer estas diversas formas que toma la memoria, los diferentes espacios que conformaron a este piloto expositivo y las reacciones de los visitantes transformó su valor y su sentido. Esto lo ilustraré en los próximos párrafos, tras describir el tipo de exposición que fue "Voces", el equipo de trabajo que le dio forma, los objetos que exhibió y el público que la visitó y conarró.

## Curaduría que teje historias de tierra, agua y cuerpo

Mieke Bal (2007) afirma que las exposiciones pueden entenderse usando las metáforas de la narrativa o de la obra de teatro, en las cuales el recorrido del visitante se entiende como "una serie de eventos que constituyen una 'trama'" (75). Estas metáforas son útiles para resaltar que "Voces" puede entenderse como una narrativa compuesta de un *tejido* de historias, pero también para pensar este entramado haciendo un paralelo con el momento de la escritura, que, al contrario del orden de los momentos propuestos por Thomas (2010), antecedió al descubrimiento. En el 2017, cuando ingresé al equipo del Museo, aprendí que antes de *descubrir* los objetos que incluiríamos en la exposición, ya estaba establecido



qué textos los acompañarían, es decir, aquello que esos objetos deberían narrar. El CNMH (2017) definió que lo que el Museo alberga o dispone ante el público busca *narrar* o *contar* historias, valiéndose de tres “ejes narrativos”:

Los ejes narrativos Cuerpo, Tierra y Agua tejen los contenidos descritos en el guion museológico así como en el recorrido del museo, su programación y apuesta pedagógica. La historia que el MNM [Museo Nacional de la Memoria] contará desde estos ejes es la de cómo la historia del país se teje tanto por la guerra y las violencias como por las iniciativas de paz, las resistencias, las reformas políticas y los procesos de paz. (88)

Tierra, Cuerpo y Agua fueron pensados como figuras o metáforas que invitarían a los visitantes a entrar al Museo para dar testimonio y explicar la guerra:

Los ejes narrativos posibilitan una manera de contar dicha historia: son un modo de entrada del visitante a la experiencia del museo, un sujeto narrativo que da testimonio sobre el pasado, presente y futuro, y un lugar analítico conceptual desde el que se explican las características, repertorios y causas de la guerra. (88)

Había, además, tres preguntas guías para organizar esta *narrativa*: ¿qué le hizo la guerra a la tierra, al cuerpo y al agua?, ¿qué hicieron la tierra, el cuerpo y el agua en la guerra? y ¿cómo cuentan la tierra, el cuerpo y el agua la guerra? La selección de materiales, zonas enfocadas y testimonios en cada uno de los tres ejes narrativos debería responder a estas preguntas. Una intención central de la exposición sería comunicar una serie de mensajes basados en las investigaciones desarrolladas por el CNMH. Estos mensajes tendrían que sintetizar las ideas agrupadas en otra tríada: los ejes temáticos centrales titulados “La guerra, su dimensión, modalidades y causas”, “Los rostros, daños e impactos de la guerra” y “El reconocimiento de la dignidad, la paz y la resistencia” (CNMH 2017, 80). Más adelante, a medida que el guion expositivo cobró forma, Agua, Tierra y Cuerpo terminaron agrupando casos nodales que —como miembro del equipo— contribuí a definir y que darían cuenta de esos tres temas generales. Por otra parte, si bien la curaduría de la exposición inició explorando los materiales producidos por las distintas áreas del CNMH (con funciones de archivística e investigación), y en muchos casos se construyó a partir de las metodologías desarrolladas en esta institución, “Voces” también mostró límites de estos materiales en relación con los propósitos expositivos o museales. En muchos casos fue necesario producir contenidos nuevos, incluso con investigadores externos y con artistas y organizaciones de distintos lugares del país. Es así como hay que sumarles a los momentos del descubrimiento, escritura y yuxtaposición de Thomas (2010), y a la idea de cambio de valor de Bhaskar (2016), los del diseño y la creación de piezas

originales, tales como fotografías, infografías, pinturas, historias gráficas, videos e instalaciones, en las cuales participamos curadores, museógrafos, diseñadores y miembros de las comunidades cuyas historias relatábamos. En este caso, la investigación curatorial se valió de algunos métodos propios de las ciencias sociales, pero también de miradas y procedimientos de otras disciplinas, como el arte, la arquitectura, la escenografía, el diseño y la pedagogía aplicada a museos.

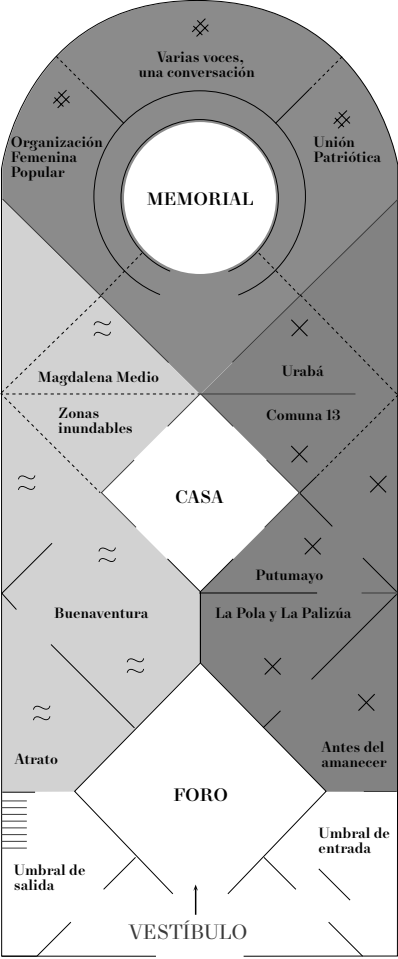
## **Curaduría inacabada de una exposición sobre un museo en construcción**

Anita Herle (2013) explica que las exposiciones son "la cara pública del museo" y también que son "un medio poderoso para hacer visibles cosas particulares (objetos, gente, ideas, disciplinas y actividades) ante audiencias amplias y diversas" (113). Durante las reuniones de trabajo de la Dirección de Museo, paulatinamente fui entendiendo que "Voces" era la "cara" de todo un museo aún en construcción, cuyas audiencias o públicos tienen un rol central como posibles receptores de las narrativas propuestas, pero que también aportan sus recorridos y apropiaciones de los espacios como parte de estas narrativas. Así, además del espacio expositivo, "Voces" incluyó áreas dedicadas a las demás actividades que se planea llevar a cabo en el futuro edificio, y que además anticipaban el tipo de acciones e interacciones que esperábamos provocar en sus visitantes.

La distribución y la configuración del espacio se convirtieron en un objeto más del ejercicio curatorial inacabado. Se diseñó un memorial en el cual tendrían lugar acciones de conmemoración, ritual, recordación y homenaje, y el foro "La fuerza de las palabras", en el cual se realizarían conversatorios acerca de temas diversos relacionados con los contenidos de la exposición. Una estación de radio transmitiría en vivo conversaciones con invitados especiales y con la presencia del público. Habría un centro de documentación o biblioteca para consulta e investigación documental; un espacio con recursos digitales para los visitantes, que incluyó recorridos virtuales, un taller para hacer ejercicios prácticos de memoria y un teatro para realizar muestras de teatro, música, danza y cine. La Casa albergaría el caso dedicado al exilio (véase tabla 1 con listado de casos abajo) e invitaría a los visitantes a ayudar a "construir" el Museo usando trozos de papel con impresiones de texturas diversas de fachadas de casas que podían pegar en las paredes. Algunos de estos espacios hacían las veces de receptores o continuadores de proyectos desarrollados por el CNMH y estuvieron a cargo de

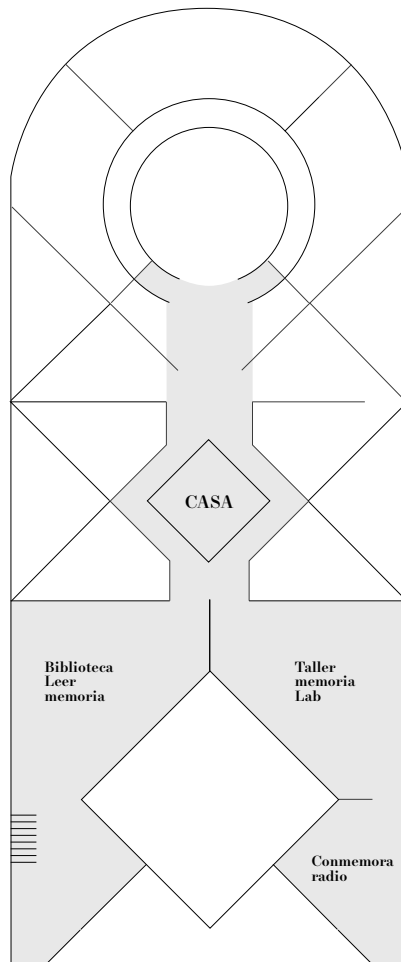
equipos que lo conforman actualmente, como Conmemora Radio o el Archivo de los Derechos Humanos. Otros estuvieron a cargo de las áreas en las cuales se divide la actual Dirección de Museo de Memoria, es decir, Museología (compuesto por Curaduría, Educación y Museografía o Dirección de Arte), Programación (encargado de coordinar conversatorios, conciertos y *performances*), Museo Virtual (responsable de los componentes digitales de la exposición), Administración e Infraestructura.

**Figura 1.** Extracto de una presentación de trabajo con el plano del primer piso de la exposición en Bogotá, en el cual se señala la distribución espacial de los tres ejes narrativos. El círculo ubicado con el eje Cuerpo, al lado derecho de la imagen, era el espacio utilizado como memorial



**Fuente:** CNMH (2018).

**Figura 2.** Extracto de una presentación de trabajo con el plano del segundo piso de la exposición en Bogotá que señala la ubicación de la radio y de la Casa



**Fuente:** CNMH (2018).

Por otra parte, el diseño y contenidos de la muestra tuvieron algunas variaciones en sus dos versiones del 2018. La primera versión de la exposición se realizó en abril, en el marco de la Feria Internacional del Libro de Bogotá, ocupó dos pisos y cerca de 1.450 m<sup>2</sup> del Gran Salón Ecopetrol de Corferias. En el primer piso se encontraba un área de recepción y despedida de los visitantes, que incluía un vestíbulo y los “umbrales” de entrada y salida. También estaban el foro,

el memorial y el espacio expositivo. En ambas versiones, el espacio expositivo estuvo dividido en tres secciones, cada una correspondiente a los tres ejes narrativos, Tierra, Cuerpo y Agua, que albergaban “casos nodales” ubicados en distintos lugares del país, y que ejemplificaban o reforzaban los mensajes propuestos en los lineamientos conceptuales y el guion museológico (CNMH 2017) (tabla 1).

**Figura 3.** Fotografía del caso “La Pola y La Palizúa, Magdalena: primeros en el tiempo, primeros en el derecho”, en el cual se observan, en el fondo, los paneles con la historia gráfica con el relato de poblamiento, desplazamiento, despojo y retorno en La Palizúa, poblado campesino del centro del departamento de Magdalena. En el centro se aprecian algunos visitantes interactuando en la pieza *Maraña*, que ilustra las alianzas requeridas para el despojo de tierras y para la lucha por la tierra y la restitución



**Fuente:** fotografía de María Camila Suárez (CNMH 2018).

**Tabla 1.** Ejes narrativos, mensajes y casos nodales

Eje	Mensajes principales	Títulos de caso
Tierra	<p>La guerra es intencionada y responde a intereses y dinámicas económicas, militares, políticas e institucionales.</p> <p>La guerra en Colombia es compleja y difícil de explicar, pero no es azarosa ni irracional.</p> <p>Los compromisos y responsabilidades no comprometen solo a los actores armados sino a quienes la auspician y se benefician de la guerra.</p> <p>El eje Tierra se cuenta desde el despojo de tierras y territorios, pero también desde las luchas por la tierra.</p>	Territorios de los pueblos kogui, kankuamo, arhuaco, wiwa y barí
		Antes del amanecer
		La Pola y La Palizúa, Magdalena
		Primeros en el tiempo, primeros en el derecho
		Puerto Guzmán, Putumayo
		Haciendo vida: más allá de la fumiga y otros males
Cuerpo	<p>La estigmatización, la intolerancia y la eliminación de las diferencias y del disenso político son parte de las principales características del conflicto armado en Colombia. Buscamos enfatizar que el fortalecimiento de la democracia reside en el reconocimiento de la diferencia, el disenso y la diversidad.</p> <p>Este eje se cuenta desde los intentos de deshumanización, pero también desde la dignificación y la resistencia.</p>	Urabá y Bajo Atrato
		La tierra que ruge
		Comuna 13 de Medellín
		Nunca morir en vida
		Exilio
		Estar en casa ajena
Agua	<p>Los costos de la guerra son muy altos y los daños que ocasionan son inmensurables. Estos costos humanos, culturales y ambientales son injustificables.</p> <p>El eje Agua se cuenta desde los daños culturales y medioambientales, pero también desde las prácticas sociales y los procesos organizativos que las reivindican, entendiendo que no todos los daños son reversibles.</p>	Organización femenina popular
		Juntas e invencibles
		Varias voces, una conversación
		Unión Patriótica
		El miedo a la democracia
		Magdalena Medio
		Yuma. Un río para la vida
		Zonas inundables
		¡No soy propiedad privada!
		Buenaventura, Valle del Cauca
		¡El pueblo no se rinde, carajo!
		Río Atrato, un sujeto de derechos

**Fuente:** elaboración propia con base en CNMH (2017) y material de trabajo inédito de esta entidad.

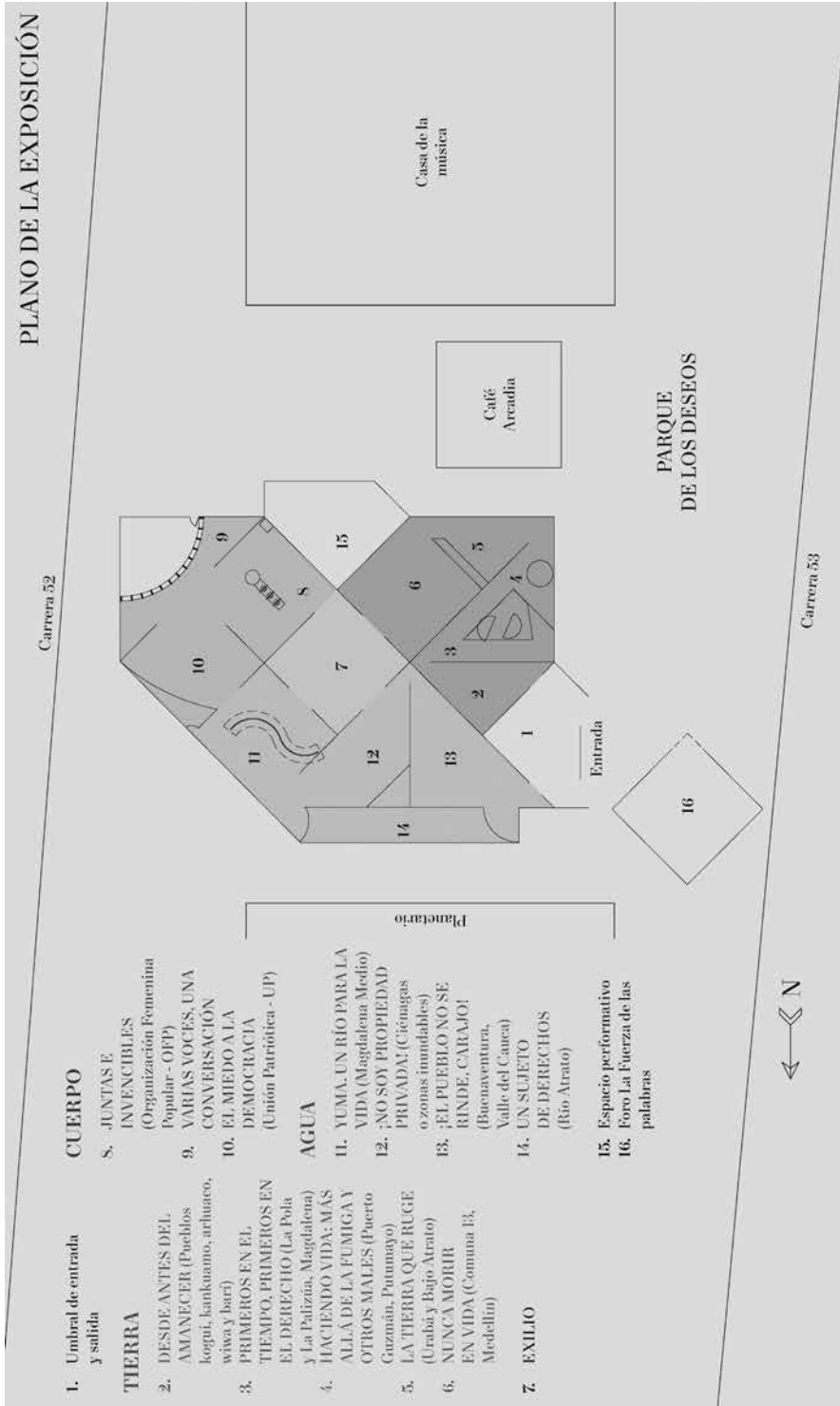
Durante el recorrido, los visitantes hallaban piezas u objetos como fotografías, historias gráficas, audiovisuales, instalaciones, diagramas, textos, mapas, murales, audios y carteles, elaborados por personas provenientes de esos lugares —algunas de ellas víctimas o miembros de organizaciones que las apoyan— y por otras —incluyéndonos a los miembros del Museo y del CNMH— inspiradas en sus relatos. Los ejes narrativos, casos y mensajes también sirvieron como marco de referencia para la selección de conciertos, conversatorios, obras de teatro, rituales y acciones performáticas en los que “Voces” fue el escenario. En el segundo piso estaban los otros espacios (taller, centro de documentación, recursos digitales y radio, segundo piso de la Casa) y afuera del Gran Salón se construyó el teatro.

En Medellín, una versión reducida de la exposición ocupó cerca de 685 m<sup>2</sup> ajustados al espacio disponible en el parque de los Deseos, en el marco de la Fiesta del Libro y la Cultura, realizada en septiembre del 2018. El montaje ocupó un piso y se usó el espacio público alrededor del pabellón para realizar muestras performáticas. Espacios como el foro “La fuerza de las palabras” ocuparon zonas contiguas a la muestra expositiva y se achicaron. No se llevaron el teatro, el memorial ni el centro de documentación; y, en lugar de un espacio de recursos digitales, se puso a prueba un dispositivo digital portátil para hacer recorridos guiados con grupos de visitantes. El foro y los espacios aledaños sirvieron para la realización de talleres y otras actividades.

En cuanto a las personas encargadas de darles forma a estas dos versiones de la exposición, aparte de la presencia constante de los integrantes de la Dirección de Museo y de otros miembros del CNMH, hubo un equipo de mediación cuya misión era realizar visitas mediadas y talleres, entrenados en un laboratorio de formación<sup>9</sup>. Aparte de este equipo participaron varios estudiantes universitarios de últimos semestres que habían realizado actividades de apoyo como pasantes o practicantes de la Dirección de Museo en el proceso de investigación previo. Contamos, además, con personas encargadas del diseño arquitectónico y museográfico, de la dirección de arte y del montaje, y de la logística tanto de la muestra expositiva como de los diversos eventos que acogió. Esta multiplicidad

9 La formación del equipo de mediación de la exposición inició en el 2017, luego de una convocatoria abierta a la cual acudieron principalmente estudiantes universitarios de últimos semestres. Esta formación estuvo a cargo del Área de Educación del Museo, pero también se invitó a investigadores del CNMH y de otras organizaciones para que realizaran charlas y conferencias. Tras un proceso de selección se conformó un equipo de veintidós mediadores. En Medellín la formación se inició cuatro meses antes de la apertura de la exposición y estuvo conformada por cinco mediadoras de Bogotá y doce de Medellín. En ambas ciudades la mayoría de las mediadoras fueron mujeres, y en el caso de Bogotá, se contó con la participación de tres personas con discapacidad visual.

**Figura 4.** Extracto de la programación impresa con el plano de la exposición en Medellín, que incluye la ubicación de los distintos componentes de "Voces" en el parque de los Deseos y con relación a la Casa de la Música y el Planetario



Fuente: CNMH (2018).



**Figura 5.** Fotografía del espacio dedicado al caso “Urabá y Bajo Atrato: la tierra que ruge” en Medellín. A la izquierda, una visitante lee u observa uno de los paneles de la historia gráfica sobre el poblamiento, despojo y retorno de la comunidad de Isaías, en la región de Tulapas, en Turbo, Antioquia. A la derecha, al fondo, dos visitantes están frente a los paneles introductorios con información contextual del caso y a la instalación que ilustra la extracción indiscriminada de madera en la región con mulitas de barro que la llevan a cuestras



**Fuente:** fotografía de María Camila Suárez (CNMH 2018).

de componentes físicos y humanos hizo posible la exposición, al propiciar que se acuñara la noción de *curaduría expandida* —particularmente desde el área de programación— para hacer referencia a que los contenidos expositivos incluían también charlas, obras de teatro y conciertos a los que asistieron cientos de visitantes. Desde el equipo del Museo Virtual, el sentido de *curaduría expandida* remitía, por ejemplo, a los diversos contenidos digitales expuestos<sup>10</sup>. Pero una

10 El equipo de programación de la Dirección de Museo se ocupa de la organización de la agenda cultural, artística y académica que visibiliza propuestas artísticas de memoria y ofrece espacios de discusión crítica sobre el conflicto armado y la memoria histórica. El Museo Virtual se encarga tanto de la plataforma web del museo como del desarrollo de dispositivos y herramientas digitales para uso en salas. La *virtual* se constituye además en una de las tres “dimensiones” del futuro Museo, junto con la *física*, que constituye el edificio, y la *territorial*, que agrupa sus acciones fuera de este (CNMH 2017).

vez "Voces" fue abierta al público, entró en escena un elemento central para comprender y *completar* la curaduría inacabada empleada: las conversaciones, narrativas e interacciones que emergieron con la presencia de sus visitantes.

## El público como conarrador

En este apartado mostraré cómo los diversos públicos que asistieron a la exposición se convirtieron en "conarradores" (Bal 2007), que con su presencia y acciones completaban el entramado narrativo inacabado que había propuesto el equipo curatorial. A la vez, señalo que uno de los límites de esta conarración es que estaba atada a la presencia transitoria del público en la exposición. Estas acciones e interacciones que ocurrieron entre personas, objetos y espacios tomaron la forma de conversaciones, encuentros y rituales<sup>11</sup>. Surgieron de las piezas tangibles e intangibles que propusimos desde el Museo, es decir, de las memorias e historias dispuestas en corredores, textos, videos, fotografías y otros objetos, pero también de la "curaduría expandida" en dispositivos digitales, visitas mediadas, conversatorios, *performances*, conciertos, obras de teatro y conmemoraciones.

Al afirmar que la curaduría empleada era inacabada, también indico que hizo eco de tendencias museológicas que les confieren un papel central a los visitantes. Phillips (2003) señala que en la década de 1990 tuvo lugar otro cambio en la creación de exposiciones, caracterizado porque el poder curatorial pasó de estar en manos de individuos (autores de exposiciones) a "compartirse". Esto en medio de reclamos por una ética museológica poscolonial, por el énfasis dado a los procesos por encima de los productos y por una reafirmación del museo como lugar de investigación (157-158). Por su parte, Macdonald (2006) asevera que, desde la década del 2000, las audiencias o públicos de los museos son reconocidos como "diversos, plurales y activos, y no como masas relativamente homogéneas y pasivas" (8). Esta diversidad influye, desde luego, en la dificultad de "medir cuánto coinciden las intenciones curatoriales con las expectativas y respuestas de los visitantes" (Herle 2013, 129). Así, por una parte, desde un inicio

11 En este artículo me enfoco en ejemplos que ilustran estos tres tipos de "piezas" no tangibles. Sin embargo, también emergieron otras de carácter tangible, material u objetual, tales como las "ideas para la transformación", que muchos de los visitantes dejaron escritas en el espacio destinado para ello en el umbral de salida, o en el segundo piso de la Casa (en la versión de la FilBo). En este último espacio, la propuesta original para que los visitantes ayudaran a "construir" el museo con papel se convirtió en una instalación colectiva en la cual escribieron mensajes para las víctimas, para el museo y para otros visitantes, pero además hicieron flores y otras figuras en papel plegado que pegaron de las paredes y del techo.

la Dirección de Museo estuvo interesada en las cosas que las personas harían con la exposición, dentro y fuera de ella. Por otra, en aquello que los espacios, objetos y eventos les harían a ellas. Además, nos interesaba conocer lo que las personas que confluyeran en la exposición harían entre sí y con sus recorridos, lo que verían, leerían, contemplarían, escucharían o tocarían, pero también lo que sentirían y el tipo de experiencia que tendrían.

Así, al reconocer la diversidad de los visitantes de exposiciones y el valor de sus interpretaciones frente a la propuesta curatorial en las dos ciudades, también reconocimos el potencial investigativo de su puesta en escena. Por un lado, con la intención de rastrear los sentidos y mensajes que surgieran entre el público durante la exposición, y de caracterizar de manera sistemática a quienes asistieron a “Voces”, se realizó un estudio de públicos con un componente cuantitativo centrado en la aplicación de una encuesta (Fundación Casa de las Estrategias 2018) y otro cualitativo, que se valió de un estudio etnográfico y de la realización de grupos focales (Monroy 2018; Monroy y Gómez 2018). Por otro, el equipo curatorial sabía que habría dos “públicos” cuyas percepciones serían críticas (en el doble sentido de cruciales y rigurosas) durante la exposición, dada su cercanía con los contenidos expuestos y que no fueron el foco del estudio etnográfico mencionado. En el primer grupo estaban los demás miembros del CNMH que participaron como colaboradores directos en la investigación curatorial, y en ocasiones como guías o acompañantes de los numerosos invitados provenientes de las regiones incluidas en la exposición. En el segundo estaban estos últimos, a quienes en el equipo de la Dirección de Museo nos referíamos como “invitados especiales”, que eran víctimas y miembros de organizaciones que apoyan a las víctimas; algunos participaron en conversatorios y otros eventos y en cada versión de “Voces” completaron un grupo de más de 160 personas. Varios integrantes de estos dos “públicos” fueron de hecho conarradores de la exposición, puesto que participaron en la investigación curatorial: conocieron versiones en borrador de planos y textos, contribuyeron en la selección o creación de piezas incluidas, a través de sus testimonios, sus investigaciones o como participantes de procesos de memoria histórica que figurarían en la exposición.

Así, algunos miembros del equipo del Museo conversamos con aquellos “invitados especiales” y más adelante entrevistamos colectivamente a miembros del CNMH con el fin de conocer sus percepciones acerca de “Voces”. Y, a medida que escribía este texto, descubrí otro sentido crítico de sus interpretaciones, pues mostraban tanto el potencial como los límites de la conarración ocurrida entre los visitantes y quienes ejercíamos la curaduría en el proyecto. Sus acciones e interacciones mostraron el sentido de que compartiéramos el *poder curatorial* (Phillips 2003).

Lo anterior fue más evidente a medida que fui distanciándome de esta posición para asumir la de *etnógrafa interna* e *informante clave* (Mosse 2006). Desde este lugar observé que yo, al igual que los demás miembros del Museo, permanecía en la exposición bastantes horas al día, como si todos —curadores incluidos— fuéramos también parte de ella. Además, dado el alto número de visitantes, el equipo de mediación resultó insuficiente para atenderlos a todos, así que también con frecuencia asumimos este papel. Caso diferente al de otras exposiciones a las cuales he asistido, o de libros y películas cuyos autores y realizadores ofrecen su obra al público, pero no están todo el tiempo disponibles para responder a las preguntas y cuestionamientos de los lectores y espectadores de su trabajo. Como señalé, en nuestro caso era esencial saber qué le ocurría a la gente durante su visita a "Voces", cuándo se conmovía y cuándo no, qué decía. Además, yo misma me convertí en *visitante* y participante de la emergencia de narraciones inexistentes antes de la apertura de la exposición. Gracias a mis registros etnográficos noté que se convirtió en un escenario adecuado para tener conversaciones acerca de si exponer o no imágenes explícitas de la guerra y la violencia, para tener encuentros improbables y para que lloráramos juntos en lo que se transformó "en acción colectiva, y en este sentido [...] una especie de acción ritual" (Bernier y Viau-Courville 2016, 238).

A continuación reproduzco fragmentos de mis cuadernos e informes de trabajo, de las notas que tomé haciendo las veces de visitante de la exposición durante un conversatorio y una conmemoración, de una grabación de audio de una visita mediada que realicé en la exposición instalada en Bogotá, así como de una entrevista que llevé a cabo con dos de los investigadores del CNMH después de su cierre. Uso los registros de estos eventos y situaciones como materiales etnográficos que ilustran cómo los visitantes de "Voces" se volvieron conarradores que la *completaron* al narrar sus perspectivas, memorias e historias de la guerra, a partir de las piezas incluidas en la exposición, o al exponer sus disensos y desacuerdos con la propuesta curatorial planteada. Estos registros muestran también los límites que nuestra propuesta curatorial impuso a esa conarración.

## 20 de abril. Una conversación difícil: ¿narrar con lo bello o con el horror?

Este día me desempeñé como mediadora o guía de la exposición. Realicé una visita especial por solicitud de profesores y estudiantes de una universidad bogotana, y decidí enfocar el recorrido en algunos espacios y piezas en cuya curaduría había participado más directamente. Fue un público que cuestionó las

decisiones curatoriales y en esa medida la mediación fue desafiante (y por esto, “difícil”): eran profesores de historia, museología y antropología que han sido curadores y dan clases a quienes harán cosas similares a las que hicimos nosotros. Sus estudiantes estaban allí por interés propio, pero también por una invitación de sus profesores. Era como una clase en la universidad trasladada al espacio expositivo. Antes de iniciar nuestro recorrido, ya cuestionaban, por ejemplo, que se hubieran elegido unos casos y no otros. Luego de visitar todo el eje Tierra, nos detuvimos e iniciamos una conversación acerca de si es necesario o no mostrar imágenes explícitas de actos violentos. En el camino se nos sumó uno de los pasantes del CNMH. Grabé fragmentos del recorrido, algunos de los cuales reproduzco aquí:

Profesor 1: [...] es muy bello todo, y eso te aleja, todo es bellissimo [en esta exposición], y ese es un debate que tienen los judíos, cómo hacemos bello algo que era horroroso, les aleja [...] es precioso, es un museo de arte.

Estudiante 1: Eso vuelve a entrar en el debate en las coyunturas políticas y sociales de un país, al mostrarse en un museo, y es: ¿es necesario mostrar el horror que se vivió? Sí, porque, pongamos el caso de Auschwitz y de Argentina, se muestra de una manera tan cruda que uno sinceramente termina llorando, y eso a uno lo conmueve más y lo acerca más, uno reconoce más desde esa posición. Yo concuerdo con [el profesor 1] en que me parece demasiado bello.

Profesor 2: [...] la exhibición que vimos nosotros hace 10 años en el Museo de Antioquia, “Destierro y reparación”, en esa exhibición estaban los dos extremos, lo bello y lo feo. Era muy difícil escoger. Porque el énfasis en lo feo de golpe raya con lo pornográfico y es terrible [como amarillista, dice alguien más]. Me parece muy difícil ese balance.

Curadora-mediadora: Fue una elección [...] Sí hubo discusiones al respecto. Hace unos días un compañero del CNMH que visitó la exposición me dijo que le parecía que la exposición daba cuenta del proceso que han llevado las víctimas en Colombia, y es que ya pueden contar y hablar acerca de lo que les sucedió —en medio de la guerra, porque la guerra no se ha acabado—. “Ya hay un proceso largo”, me dijo, “y me parece que esta exposición da cuenta del momento en el cual nos encontramos en procesos de memoria histórica” ... [explicó qué es la pieza expuesta al lado, hecha por una líder comunitaria del Magdalena Medio, una “invitada especial” que participaría en un conversatorio a desarrollarse la siguiente semana]. La venida de la gente de las regiones, los eventos, son parte muy importante de lo que nosotros estamos queriendo mostrarle a la gente, no son únicamente los objetos.

Pasante CNMH: La exposición no está pensada para quedarse en ese punto de la victimización, sino, por el contrario, es una muestra de la resistencia de las personas, de cómo han sobrevivido a ese tipo de horrores. No todo puede ser lo feo. Es más, el hecho de que a ellos les molesta el término de *víctimas*, "nosotros somos es sobrevivientes, supervivientes de esto" [dicen]. Y también tenemos que mostrar este arte, [que forma] parte de lo que han hecho ellos como una forma de sanar. Una forma de memoria y de sanarse ellos mismos. Entonces las piezas son como una herramienta para acercar al público y decirle: sí, esto se ve lindo, esta ciénaga se ve muy hermosa. Pero es una excusa para entrar más allá y mostrar las horroridades pero no de forma explícita, de forma que quepan todos los públicos ahí. (Grabación de audio de recorrido mediado, 20 de abril del 2018, Bogotá)

El profesor y la estudiante 1 continuaron con su argumento de que era necesario mostrar cadáveres, armas, "hasta una sierra eléctrica", para no negar el conflicto. También la necesidad de ver y reconocer las diversas posturas políticas de los visitantes. Yo les expliqué que no mostrar este tipo de imágenes u objetos fue una decisión que tomamos luego de intensas discusiones, muchas veces en conjunto con las propias víctimas, aun cuando varias personas del CNMH también consideraban necesario incluirlas<sup>12</sup>. Luego conversamos sobre la posible presencia en la exposición de las víctimas como público y como mediadores, y de qué manera esto podía hacer al Museo uno "vivo", pero también cómo podía ponerlas en una posición de incomodidad o incluso de inseguridad. Poco a poco, fuimos planteando opciones para encontrar un "balance" entre las distintas percepciones del conflicto, entre lo bello y el horror, el sufrimiento y la resistencia, el exceso y la invisibilización. Luego me agradecieron la disposición para entablar esta conversación a pesar de las críticas que habían manifestado y continuaron con su recorrido.

Unos meses después de concluida la exposición, una de las profesoras y algunos de los estudiantes que habían estado en esta visita me invitaron a una presentación oral que harían en su universidad. Los estudiantes realizaron un ejercicio de curaduría en el cual agregaron elementos para solventar lo que habían diagnosticado como un vacío clave en el guion expositivo. Así, se volvieron conarradores de "Voces" al proponer un guion alternativo que *completaba* la exposición que ellos habían visitado, con piezas tales como un espejo para que los visitantes se observaran a sí mismos y un recorrido laberíntico diferente al

12 De hecho, la encuesta realizada en el marco del estudio de públicos mostró que la mayoría de los visitantes calificaron la apariencia física de la exposición usando adjetivos como, por ejemplo, *bonita*, *cálida* y *conmovedora*.

propuesto en la Feria del Libro. Su intención era, según lo expresaron, enfatizar el papel de los visitantes urbanos, de jóvenes estudiantes como ellos mismos, dentro de las historias que la exposición mostraba y narraba, confrontándolos también como parte del conflicto armado e invitándolos a reflexionar sobre sus posibles acciones u omisiones con relación a las personas retratadas en la exposición.

## 22 de abril. Un ritual colectivo: narrar juntos con el llanto

El 22 de abril presencié, como parte del público de la exposición, dos eventos protagonizados por personas víctimas provenientes del Pacífico colombiano. En uno, el colectivo Capilla de la Memoria de Buenaventura se tomó el espacio dentro de la exposición designado para realizar conmemoraciones, el memorial —el *corazón* de la exposición (véase plano de exposición en Bogotá)—, con el montaje de una tumba o altar fúnebre hecho como lo hace la gente negra de la región. Ese mismo día se presentó en el teatro *Tocando la marea*, una obra que se montó en Buenaventura entre ese colectivo (parte del Semillero por la Paz) y miembros del CNMH, incluyendo a una de las integrantes del equipo de Programación de la Dirección de Museo. Esa tarde el memorial se volvió un espacio de homenaje a las víctimas, muchas de ellas desaparecidas. En una ocasión anterior, durante un velorio afro, yo ya había experimentado la sensación de cuidado, de protección y acogimiento que pueden producir los rezos fúnebres, los alabaos y las mujeres negras cantándolos junto a la tumba llena de fotografías y velas (“la luz del mundo”, escribí en mi cuaderno). Con el memorial lleno de gente que incluía visitantes locales y bonaverenses, una de las participantes, doña Florencia, una mujer mayor que tiene a un familiar desaparecido, relató parte de su historia. Poco a poco, a medida que avanzaba el relato, los asistentes comenzaron a llorar, y yo con ellos. Con mis lágrimas sentí descanso y agradecí poder hacerlo tranquila y acompañada, tanto por el agotamiento físico que demandaban las muchas horas que pasábamos en la exposición con mis compañeros de equipo como por la tristeza que me producía escuchar esos relatos de sufrimiento y violencia.

El evento continuó. Un muchacho y una muchacha le hablaron al público, altivos. Ambos actuaban en *Tocando la marea*, como doña Florencia. En la obra, la suya era una actuación que a la vez no lo era porque la historia se ubicaba en el puerto e integraba testimonios de víctimas en Buenaventura y vivencias de ellos mismos o de personas cercanas. Allí, él representaba al “maloso” que usa unas botas Timberland y camina como un gallinazo sobre un tejado caliente. En el memorial, tras pedir la palabra, contó que hacía unos días a una amiga suya

que habían desaparecido la encontraron "hecha una nada". Sin cabeza. Nos contó a quienes los rodeábamos y escuchábamos acerca de la situación dramática que aún viven en su ciudad. Noté que un joven asistente en el evento se cogió la cabeza y lloró, al igual que lo hacían otros visitantes, y sentí que por un rato ese llanto marcaba la unión entre público y expositores. La distancia geográfica y de experiencias de vida entre unos y otros se estrechaba. Este evento se volvió más bien un ritual, una especie de réplica de los velorios afrocolombianos y un espacio para hacernos compañía y llorar juntos, y, además, otra forma de interacción y conarración.

## 22 de mayo. Encuentros improbables: narrar desde distintos lugares

Tras algunas semanas del cierre de "Voces" realicé una entrevista con dos investigadores de la Dirección de Construcción del CNMH, con quienes trabajamos para la exposición. Como relaté, ellos eran uno de los grupos de públicos críticos que habían participado en la exposición y que habían colaborado en su curaduría. Durante esta entrevista comprendí que la exposición había ofrecido la posibilidad de que personas provenientes de lugares lejanos se encontraran. Con *lejanos* no solo aludo al sentido de la distancia espacial o geográfica, sino también ideológica o de clase y, en general, de las experiencias de vida. Esta distancia estaba presente en el otro grupo crítico de visitantes de la exposición que, como ya referí, constituyeron algunas víctimas y organizaciones de víctimas involucrados en la preparación de "Voces". Los dos entrevistados me contaron de tres encuentros improbables entre estos invitados especiales y otras personas que tuvieron la exposición como escenario, y que constituyeron un ejemplo más de la conarración. Uno ocurrió entre Luz Marina Bernal<sup>13</sup>, miembros de la fuerza pública y dos visitantes de la región de Tulapas (Urabá antioqueño). Ellos coincidieron en el espacio del eje Cuerpo dedicado a la pieza *Muchas voces, una conversación*, en la cual aparecen historias de vida de víctimas del conflicto armado, incluyendo la del hijo de Luz Marina, Fair Leonardo Porras. En la visión del investigador que acompañaba a los visitantes de Tulapas, del encuentro entre historias presentes en la exposición emergían otras narrativas de reconocimiento:

---

13 Luz Marina Bernal es una de las Madres de Soacha cuyo hijo, Fair Leonardo, fue uno de los llamados "falsos positivos", víctima en el 2008 de un homicidio llevado a cabo por parte de miembros de la fuerza pública, quienes pretendieron hacerlo pasar por un comandante guerrillero (CNMH 2018b, 31-32).



[...] el plus de todo este trabajo y de toda la visita fue la posibilidad de encontrarse con una cantidad de historias parecidas con relación al conflicto armado y de entender también su caso en ese universo de victimización y de apuestas también por reconstrucción comunitaria. (Entrevista del 22 de mayo del 2018, Bogotá)

El segundo encuentro descrito tuvo lugar entre estos dos visitantes y algunos miembros del público en Bogotá, en la sección de “Voces” dedicada al caso del Bajo Atrato y Urabá, del eje Tierra, donde aparecían fragmentos de una historia gráfica que tenía como protagonistas a esas dos personas víctimas. Al respecto, señalando el valor agregado de que las víctimas contaran sus historias “y que ellos fueran la palabra”, el investigador afirmó lo siguiente:

Yo creo que ellos también sintieron que era importante su historia a pesar de que había muchas historias por contar, pero muy importante que se contara su historia, que se supiera y que ellos dieran los detalles y que ellos fueran la palabra. Para mí eso fue bastante importante, reconocer su papel como líderes. (Entrevista del 22 de mayo del 2018, Bogotá)

Así mismo, el investigador me contó cómo uno de estos invitados especiales estaba sorprendido de todo lo que había aprendido durante su visita a la exposición, pues “podía volver a leer el caso de ellos en el marco de la exposición, y en el marco de lo que se entiende por toda la guerra y toda la victimización en Urabá”. La otra investigadora entrevistada tuvo una opinión similar con un grupo de visitantes provenientes del departamento de Magdalena, a quienes acompañó incluso llevándolos de paseo por el centro de Bogotá. Ellos fueron protagonistas del tercer “encuentro improbable”, al contrastar sus relatos, que aparecían en el eje Tierra en la forma de otra historia gráfica y en un video documental en el caso de La Pola y La Palizúa, y los demás casos expuestos en “Voces”. Al yuxtaponer y así acercar sus historias particulares al entramado constituido en la exposición, se transformaron sus significados. Según la investigadora, esta yuxtaposición de historias invitó a estas personas a decir: “esto ya es intolerable. Esto no fue solo acá, no solo nos pasó a nosotros. No lo podemos seguir permitiendo, esto no puede volver a pasar” (entrevista del 22 de mayo del 2018, Bogotá).

## Curaduría y reparación en una exposición-experimento

¿Qué dicen estos encuentros, acciones y narraciones sobre la curaduría inacabada que caracterizó a esta exposición? ¿Qué muestran acerca del rol del público conarrador con relación al curador conarrador? Por otra parte, ¿qué le aporta mi aproximación como etnógrafa interna, como curadora y antropóloga, a la respuesta de las anteriores preguntas? Más aún, ¿qué indican los anteriores relatos sobre la antropología hecha en museos y sobre museos? Aquí he mostrado una manera en que curaduría y etnografía pueden ir de la mano al pensar en los museos y las exposiciones como espacios públicos para la práctica y la investigación antropológica y etnográfica (Herle 2016), como actos o artefactos culturales (Levine 1992, 153) y como terreno etnográfico (Bouquet 2012; Macdonald 2002). En mi relato describo los antecedentes teóricos y las prácticas con las cuales los curadores y demás miembros de la Dirección de Museo y del CNMH, víctimas individuales y agrupadas, y otras personas visitantes de la exposición, participamos en la emergencia de narrativas que completaron la propuesta curatorial expuesta, y que son solo algunos ejemplos de los muchos que "Voces" acogió.

En la "conversación difícil", en la que mi rol fue el de mediadora, discutimos las decisiones que habíamos tomado en el equipo de curaduría y la apuesta estética, de los contenidos y de la estructura narrativa que habíamos propuesto. Los profesores y estudiantes participantes cuestionaron la autoridad del equipo curatorial y del Museo, pero también tuvieron la oportunidad de acercarse al proceso según el cual habíamos tomado nuestras decisiones. El espacio expositivo se volvió escenario para el debate. Esta conversación mostró también cómo "Voces" logra inspirar ejercicios académicos y no académicos que tal vez puedan convertirse o influir en futuras exposiciones, incluyendo las que seguiremos haciendo dentro y fuera del Museo. Este diálogo de casi una hora y la curaduría alternativa que nos fue presentada semanas después *completan* la curaduría deliberadamente inacabada, al proponer alternativas para responder preguntas que aún tenemos sobre el tipo de imágenes que mostraremos y el papel del visitante urbano que constituirá el público más frecuente del futuro Museo. Algunas personas que participaron en dicha conversación se cuestionaron de manera personal por su papel o su vínculo con un conflicto armado que, como lo manifestaron en su presentación, aunque ocurre en el propio país, pareciera tener poco que ver con la vida de quienes se enteran de la violencia producida por el conflicto armado principalmente por los medios de comunicación.

Durante el ritual colectivo, en el memorial, el llanto compartido mostró una forma distinta de *narrar* colectivamente, no con palabras, sino con la expresión emocional y corporal, quizás catártica, en el escenario que proporcionó esta zona de la exposición, ante las historias de un grupo de víctimas no solo de la violencia reciente del conflicto armado, sino también del racismo estructural que exacerba sus consecuencias. La exposición sirvió como escenario para escuchar, reconocer y acompañar en su dolor y su humanidad a personas víctimas de la violencia aún presente.

En los “encuentros improbables” entre casos e historias retratadas en la exposición, esta sirvió de escenario para que sus protagonistas, provenientes de diferentes lugares del país, se encontraran con maneras distintas de vivir, entender, contar y mostrar las memorias del conflicto armado y, así, al reconocer historias propias y lejanas, las resignificaran como parte de un proceso social amplio y complejo. Además, estos encuentros que la exposición propició muestran algunas de las formas en que el Museo podría continuar con los procesos de reparación en curso, tales como la historia de vida de Fair Leonardo Porras y Luz Marina Bernal, y la historia gráfica de Tulapas, que buscan restaurar el buen nombre de personas y comunidades estigmatizadas. El evento ritual ocurrido en el memorial con miembros de la Capilla de la Memoria también da cuenta de esta continuidad, al presentar de manera cuidadosa y digna iniciativas de memoria locales ante públicos amplios y en nuevos contextos. En suma, los encuentros entre los públicos diversos en el marco de “Voces”, incluidas personas víctimas, puede contribuir al reconocimiento público del valor de sus historias y de su trabajo y liderazgo comunitarios.

Sin embargo, el papel de las víctimas cuyas historias y relatos aparecen en la exposición se mantuvo restringido al de colaboradores o “invitados especiales”. Incluso si a futuro sus opiniones o percepciones son tenidas en cuenta de manera sustancial, no está únicamente en sus manos tomar las decisiones con respecto a qué aparece expuesto y qué no, como también lo muestra la “conversación difícil” descrita. De igual manera, en algunas de las entrevistas que realizamos desde el equipo de la Dirección de Museo a personas vinculadas al CNMH, surgió otra dimensión de lo inacabado en esta curaduría, al mencionar limitaciones como que el tipo de relatos incluidos en “Voces” parecía presentar a las víctimas de manera idealizada, y esto las aleja de los visitantes que tienen miradas y vivencias distintas, múltiples, contradictorias y complejas del conflicto. También surgen retos adicionales para el futuro Museo, como la dificultad logística y administrativa que implica propiciar la emergencia de conversaciones, rituales y encuentros que “completen” los sentidos de la propuesta curatorial. En particular, es un reto

contar con la presencia constante de personas provenientes de diferentes regiones del país que han vivido y sobrevivido a los rigores del conflicto por los altos costos que implica su traslado y estadía fuera de sus lugares de origen.

Por otra parte, el carácter inacabado de "Voces para transformar a Colombia" también sirve para entenderla como un experimento en el sentido planteado por Basu y Macdonald (2007b). Para estos autores, "la práctica expositiva contemporánea es —o debería ser— también una práctica experimental [...] un sitio en el cual más que reproducir se genera conocimiento y experiencia" (2). "Voces" mostró formas en que el Museo se puede convertir en escenario para el encuentro, el ritual y la conversación, incluso en medio del desacuerdo, las tensiones y la emocionalidad exacerbada. Como muestran los ejemplos que describí en el presente ejercicio etnográfico, estas acciones e interacciones generaron narrativas que *completan* a "Voces" al indicar caminos y producir "conocimiento y experiencia" acerca de cómo una exposición y un Museo pueden cumplir en la práctica su mandato de reparación simbólica.

## Palabras finales

*Curar* la memoria en el Museo puede llevar a cabo el doble sentido del verbo. Por un lado, ayudar a sanar las huellas de la guerra. Por otro, descubrir, crear, diseñar, describir, ordenar y yuxtaponer para cambiar el valor o resignificar las múltiples formas que adquieren las memorias del conflicto armado y, por ese camino, tanto las víctimas del conflicto armado como los demás miembros de la sociedad colombiana podamos "darle sentido a un pasado traumático" (OHCHR 2008, 27). De acuerdo con Sierra (2015) y el Symbolic Reparations Research Project (SRRP 2017), el gran reto de la reparación simbólica consiste en que debe entenderse como la conjunción entre medidas de satisfacción, referidas a procesos y casos individuales, y medidas para la no repetición que, a su vez, incluyen acciones de tipo transformativo, colectivo y a largo plazo. Es preciso resaltar, además, que la Ley 1448 de 2011 sienta un precedente clave a nivel internacional puesto que establece dicho vínculo de las medidas simbólicas, tanto con "la restitución de las víctimas como con la reconstrucción del tejido social" (SRRP 2017, 3).

Así mismo, comprender la reparación simbólica como proceso, es decir, no únicamente como un producto final y acabado, implica pensar de la misma forma el Museo: como actividad y práctica que es a la vez curatorial, expositiva, social y cultural (Thomas 2010). Tal aproximación ubica esta muestra en la tensión

entre la curaduría que narra historias y la que comparte su “poder curatorial” (Phillips 2003). Es justamente el carácter inacabado de la propuesta curatorial de “Voces”, abierta a la presencia de visitantes con distintos puntos de vista, incluso en desacuerdo con lo realizado, en el que se abre una posibilidad de generar conexiones entre formas de satisfacción que buscan el reconocimiento de las víctimas del conflicto armado<sup>14</sup> y situaciones que apuntan hacia la reconstrucción del tejido social que décadas de violencia han deshecho, tales como el encuentro, la conversación y el ritual. Esto para que, en las palabras de un investigador del CNMH, el Museo, como ocurrió con “Voces”, sea “un lugar seguro para tener conversaciones peligrosas”.

## Agradecimientos

A los equipos del Museo de Memoria Histórica de Colombia y del Centro Nacional de Memoria Histórica, de los que hice parte en el momento de escribir este artículo. Algunos de sus miembros antiguos y actuales aportaron a este escrito y sus distintas versiones de manera directa o indirecta. En particular, Juliana Bote-ro, Edinso Culma, Andrés Forero, Cristina Lleras, Luis Carlos Manjarrés, Carolina Restrepo, Santiago Salazar, Juan Carlos Vargas y Marcela Velandia. Además, agradezco a las editoras de la revista por su paciente y exigente acompañamiento a la escritura. Y a mi madre, Nancy Ayala Tamayo, por ser cimiento siempre.

## Referencias

- Bal, Mieke.** 2007. “Exhibition as Film”. En Basu y Macdonald 2007a, 71-93.
- Basu, Paul y Sharon Macdonald, eds.** 2007a. *Exhibition Experiments*. Oxford: Blackwell.
- . 2007b. “Introduction: Experiments in Exhibition, Ethnography, Art and Science”. En Basu y Macdonald, 2007a, 1-24.
- Bernier, Helene y Mathieu Viau-Courville.** 2016. “Curating Action: Rethinking Ethnographic Collections and the Role/Place of Performing Arts in the Museum”. *Museum and Society* 14 (2): 237-252. DOI:10.29311/mas.v14i2.641

14 Entre las medidas de satisfacción a víctimas establecidas en la legislación internacional se encuentran las solicitudes de perdón público, el reconocimiento público de responsabilidad, la restauración de la reputación y el buen nombre, el establecimiento de días de conmemoración y la creación de museos o parques, entre otros (ICJ 2018).

- Bhaskar, Michael.** 2016. *Curation: The Power of Selection in a World of Excess*. Londres: Piatkus.
- Bouquet, Mary.** 2012. *Museums: A Visual Anthropology*. Londres; Nueva York: Berg.
- CNMH (Centro Nacional de Memoria Histórica).** 2017. *Museo Nacional de la Memoria: un lugar para el encuentro. Lineamientos conceptuales y guion museológico*. Bogotá: CNMH. Consultado el 26 de marzo de 2019. <http://museodememoria.gov.co/wp-content/uploads/2018/04/MNM-Lineamientos.pdf>
- . 2018a. "El legado del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH): balance de los logros, avances y lecciones aprendidas en la ejecución de la labor misional (2012-2018)". Documento de rendición de cuentas a la ciudadanía. CNMH: Bogotá. Consultado el 26 de marzo del 2019. [http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/noticias/noticias-cmh/download/616\\_b1077a13190901078040e21ea78d7e76](http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/noticias/noticias-cmh/download/616_b1077a13190901078040e21ea78d7e76)
- . 2018b. "Voces para transformar a Colombia". Guiones eje Cuerpo. Inédito.
- Fundación Casa de las Estrategias.** 2018. "Encuestas de la exposición del CNMH en Fiesta del Libro. Med Entregable III. Resultados encuestas Med y Bog". Usaid Colombia, MSI, Centro Nacional de Memoria Histórica. Inédito.
- González-Ayala, Sofía N.** 2016. "Black, Afro-Colombian, Raizal and Palenquero Communities at the National Museum of Colombia: A Reflexive Ethnography of (In)visibility, Documentation and Participatory Collaboration". Tesis de Doctorado en Social Anthropology with Visual Media, Department of Social Anthropology, Faculty of Humanities, School of Social Sciences, The University of Manchester. <https://oatd.org/oatd/record?record=oai%5C%3Aescholar.manchester.ac.uk%5C%3Auk-ac-man-scw-301181>
- Handler, Richard y Eric Gable.** 1997. *The New History in an Old Museum: Creating the Past at Colonial Williamsburg*. Durham: Duke University Press.
- Herle, Anita.** 2013. "Exhibitions as Research. Displaying the Technologies that Make Bodies Visible". *Museum Worlds: Advances in Research* 1: 113-135. DOI:10.3167/armw.2013.010108
- . 2016. "Anthropology Museums and Museum Anthropology". *The Cambridge Encyclopedia of Anthropology*. Consultado el 28 de agosto del 2019. <http://www.anthroencyclopedia.com/entry/anthropology-museums-and-museum-anthropology>
- ICJ (International Commission of Jurists).** 2018. *The Right to a Remedy and Reparation for Gross Human Rights Violations. A Practitioners' Guide Revised Edition*. Ginebra: International Commission of Jurists. Consultado el 28 de agosto del 2019. <https://www.icj.org/wp-content/uploads/2018/11/Universal-Right-to-a-Remedy-Publications-Reports-Practitioners-Guides-2018-ENG.pdf>
- Katriel, Tamar.** 1997. *Performing the Past: A Study of Israeli Settlement Museums*. Londres; Nueva York: Routledge.
- Levine, Steven D.** 1992. "Audience, Ownership and Authority: Designing Relations between Museums and Communities". En *Museums and Communities: The Politics of Public Culture*, editado por Ivan Karp, Christine Mullen Kreamer y Steven D. Levine, 137-157. Washington: Smithsonian Institution Press.
- Macdonald, Sharon.** 2002. *Behind the Scenes at the Science Museum*. Oxford: Berg.

- . 2006. "Expanding Museum Studies: An Introduction". En *Companion to Museum Studies*, editado por Sharon Macdonald, 1-12. Oxford: Blackwell.
- Macdonald, Sharon, Christine Gerbich y Margareta von Oswald.** 2018. "No Museum is an Island: Ethnography beyond Methodological Containerism". *Museum and Society* 16 (2): 138-156. <https://doi.org/10.29311/mas.v16i2.2788>
- Monroy, Silvia.** 2018. "Segundo informe analítico del componente etnográfico a partir de hallazgos en la exposición 'Voces para transformar a Colombia' en la Fiesta del Libro y la Cultura de Medellín 2018. Proyecto 'La experiencia del visitante: aportes desde los diálogos sociales y la etnografía al plan museológico del Museo Nacional de la Memoria Histórica'". Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH), Dirección de Construcción de Memoria Histórica (DCMH). Inédito.
- Monroy, Silvia y Delvi Gómez.** 2018. "Primer informe analítico del componente etnográfico a partir de hallazgos en la exposición 'Voces para transformar a Colombia' en la Feria Internacional del Libro de Bogotá 2018. Proyecto 'La experiencia del visitante: aportes desde los diálogos sociales y la etnografía al plan museológico del Museo Nacional de la Memoria Histórica'". Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH), Dirección de Construcción de Memoria Histórica (DCMH). Inédito.
- Mosse, David.** 2006. "Anti-Social Anthropology? Objectivity, Objection, and the Ethnography of Public Policy and Professional Communities. (Malinowski Memorial Lecture, 2005)". *Journal of the Royal Anthropological Institute (N.S.)* 12: 935-956. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9655.2006.00371.x>
- OHCHR (Office of the United Nations High Commissioner for Human Rights).** 2008. *Rule-of-Law Tools for Post-Conflict States. Reparations Programmes*. Nueva York: United Nations.
- Phillips, Ruth B.** 2003. "Community Collaboration in Exhibitions: Introduction". En *Museums and Source Communities*, editado por Laura Peers y Alison K. Brown, 155-170. Londres; Nueva York: Routledge.
- Restrepo, Juan Darío, Cristina Lleras, Ana María Cortés y Juan Felipe Rodríguez.** 2009. *Curaduría en un museo. Nociones básicas*. Bogotá: Ministerio de Cultura; Museo Nacional de Colombia; Programa Red Nacional de Museos; La Silueta.
- Sierra, Yolanda.** 2015. "Reparación simbólica, litigio estético y litigio artístico: reflexiones en torno al arte, la cultura y la justicia restaurativa en Colombia". En *Serie Documentos de Trabajo* n.º 85, editado por Paola Andrea Acosta, 1-23. Bogotá: Universidad Externado de Colombia. <https://icrp.uexternado.edu.co/wp-content/uploads/sites/4/2017/10/DOC-DE-TRABAJO-85.pdf>
- SRRP (Symbolic Reparations Research Project).** 2017. "Guidelines on the Use of Art in Symbolic Reparations". Consultado el 12 de septiembre del 2019. <https://symbolicreparations.org/projects-publications-/588/>
- Strathern, Marilyn.** 1987. "The Limits of Auto-Anthropology". En *Anthropology at Home*, editado por Anthony Jackson, 59-67. Londres: Tavistock.
- Thomas, Nicholas.** 2010. "The Museum as Method". *Museum Anthropology* 33 (1): 6-10. DOI: 10.1111/j.1548-1379.2010.01070.x