

Un museo de la élite para la élite. Legitimación, política y visión de clases en la creación del Museo Colonial de Bogotá (1942 - 1946)

Juan Pablo Cruz Medina¹

Investigador Archivo General de la Nación
ORCID: 0000-0003-3189-6594

Artículo de reflexión derivado de investigación.
Recibido: 18-11-2018. Aprobado: 20-03-2019.

Resumen

Tomando como problema de estudio el contexto de fundación del Museo de Arte Colonial de Bogotá (hoy museo colonial), el presente artículo busca evaluar las condiciones que dieron forma al imaginario que vincula a los museos con la élite en nuestro país. Política, condiciones de clase y el uso de la historia como legitimadora del accionar gubernamental, se suman aquí para dar cuenta del significado de la palabra "Museo" en la primera mitad del siglo XX, semántica que ha dado forma a un inconsciente colectivo, aún hoy presente, que observa a la institución museal como un lugar inaccesible, descifrable únicamente por aquellas élites poseedoras de la "sensibilidad" asociada a la clase social.

Palabras claves: Museos historia, Museología, Museo de Arte Colonial, Historia Colombia siglo XX, Élites.

An elite museum for the elite Legitimacy, politics and class vision in the creation of the Colonial Museum of Bogotá (1942 - 1946)

Abstract

Taking as a study problem the context of the foundation of the Museo de Arte Colonial de Bogotá (today colonial museum), the present article seeks to evaluate the conditions that shaped the imaginary that links museums with the elite in our country. Politics, class conditions and the use of

¹ Magister en Historia de la Universidad de los Andes e Historiador de la Universidad Javeriana. Fue curador de las Museos Colonial y Santa Clara, durante cinco años. Correo: cruzmedjp@gmail.com

history as a legitimiser of government action are added here to give an account of the meaning of the word 'museum' in the first half of the twentieth century, a semantics that has shaped a collective unconscious, still present today, that sees the museum institution as an inaccessible place, decipherable only by those elites who possess the 'sensitivity' associated with social class.

Keywords: Museums history, Museology, Museum of Colonial Art, History Colombia 20th century, Elites.

Um museu de elite para a elite. Legitimidade, política e visão de classe na criação do Museu Colonial de Bogotá (1942 - 1946)

Resumo

Tomando como problema de estudo o contexto da fundação do Museu de Arte Colonial de Bogotá (hoje museu colonial), o presente artigo procura avaliar as condições que moldaram o imaginário que liga os museus à elite no nosso país. Política, condições de classe e o uso da história como legitimador da ação governamental são aqui acrescentados para dar conta do significado da palavra "museu" na primeira metade do século XX, uma semântica que moldou um inconsciente coletivo, ainda hoje presente, que vê a instituição museu como um lugar inacessível, decifrável apenas pelas elites que possuem a "sensibilidade" associada à classe social.

Palavras-chave: História dos Museus, Museologia, Museu de Arte Colonial, História da Colômbia Século XX, Elites.

Uno de los imaginarios que ha pervivido en el tiempo, evidenciándose aún hoy en la estructura mental de la sociedad, es aquel que vincula a los museos con la élite. A pesar de los avances en materia museológica dirigidos a establecer una clara apertura a todos los públicos², el museo sigue siendo leído -aún más en nuestro país- como un recinto elitista e ininteligible. Para muchos el museo es un

2 Dentro de la perspectiva de la llamada "Nueva Museología", impuesta desde la década de 1980, el Museo ya no es observado como una entidad ajena a los públicos, sino que por el contrario debe volcarse hacia ellos. Con este fin los museos deben configurar toda una serie de discursos que vinculen a los visitantes, creando así un diálogo crítico en el que el público establece una clara relación con las piezas y los contextos que las rodean. La museología adquiere así una clara finalidad: "la proyección didáctica al público, pues el museo es un centro ineludible de educación e información" construido a partir del diálogo. Véase: ZUBIAUR Carreño, Francisco Javier. Curso de Museología. Gijón: Trea, 2004, págs. 50 – 51.

lugar dispuesto para la contemplación silente de una serie de tesoros, que en la mayoría de los casos no pueden ser interpelados por su observador. Pero ¿de dónde deriva esta visión? ¿Por qué el museo aún hoy, a pesar de las apuestas dirigidas al público, sigue viéndose como un lugar privativo de una pequeña porción de la sociedad? Para dar respuesta a estas preguntas las siguientes páginas centrarán su atención en el proceso de fundación y consolidación del Museo de Arte Colonial de Bogotá, denominado hoy como Museo Colonial.

La creación del “Colonial”, acometida por la administración de Eduardo Santos Montejó - presidente en el periodo 1938 – 1942- estuvo íntimamente ligada al marco discursivo que regía a los Museos al menos desde el siglo XVIII: el de la relación establecida entre museo, coleccionismo y élite. Esta línea discursiva, trasladada luego al campo de los imaginarios colectivos, surgió de las prácticas asociadas al coleccionismo de los siglos XVII y XVIII, una manía propia de reyes, príncipes y nobles, que no sólo fungiría como germen de los museos modernos, sino que a su vez les legaría a estos una condición excluyente³. Los museos colombianos, en el marco de su proceso de formación y desarrollo, no fueron ajenos a estas prácticas, las cuales fueron fortalecidas y potenciadas hasta el punto de convertir la narrativa museal en una herramienta política, un mecanismo de auto legitimación social. El museo y sus colecciones se situaron entonces, como portadoras de un discurso segregacionista en el que “el arte” o “lo antiguo” se presentaban como fenómenos que únicamente podían ser descifrados por aquellos notables que poseían los conocimientos para hacerlo. Esta retórica terminó convirtiendo a los museos en escaparates para guardar tesoros. Los objetos, por su parte, al ser interpretados desde este marco, fueron definidos como piezas intocables que el observador debía admirar, más no cuestionar.

Con el fin de evidenciar el desarrollo de estas tendencias, así como su posterior influencia en la forma en que se relaciona el inconsciente colectivo con el museo, hemos dividido el presente artículo en tres partes: la primera, centrada en los antecedentes de la fundación del Museo Colonial y la influencia que la política nacional tuvo en su creación; la segunda, enfocada en la fundación del museo y la historia de sus colecciones y la tercera, dirigida a evaluar la disposición de sus espacios y una de sus primeras funciones, la del “salón social”.

Todas estas temáticas se ubican dentro de un arco temporal que va de 1942 a 1946, periodo en el cual se gestó y se materializó la idea de dar forma a un “Museo Colonial”. Mi interés en evaluar este corto espacio de tiempo, radica en el estudio del surgimiento de las perspectivas tradicionales que ligan al museo con

3 El surgimiento de los museos en el Mundo Antiguo se da a partir de las colecciones que reyes como Nabucodonosor II (605-562 a. de C.), Ptolomeo (367- 283 a. de C.) o Filadelfo (308 – 246 a.C.) atesoraban en sus palacios. Estas reliquias de otros tiempos, denominadas en ocasiones bajo el apelativo de “maravillas de la humanidad”, constituyeron la base de los “gabinetes de curiosidades” que permitían a reyes y príncipes no sólo evidenciar su poder, sino también distinguirse del resto de la sociedad. *Ibíd.*, pág. 17.

una élite privilegiada. El análisis de la formación de este vínculo en una institución como el Museo de Arte Colonial, nos permitirá entender porque aún hoy -en medio de una museología volcada a los públicos- el museo se sigue percibiendo como un lugar ajeno al conjunto de la sociedad.

I. Los antecedentes: El museo Colonial y el “paradigma de la compensación”

En 1942, cuando Germán Arciniegas fue nombrado ministro de educación de Eduardo Santos, ya rondaba la idea de crear una “casa colonial”, lugar destinado a preservar la materialidad y la memoria propia de los siglos XVI, XVII y XVIII. Personalidades como Juan Lozano y Lozano, Pepe González Concha, Gustavo Santos, Teresa Cuervo y Sophy Pizano, entre otros miembros de la élite dirigente de aquel entonces, se habían reunido en diferentes ocasiones para reflexionar acerca de las grandes colecciones atesoradas por las familias “prestantes” de la ciudad, y su posible funcionalidad en relación con un Museo en el cual pudieran ser expuestas. La idea fue finalmente presentada por Arciniegas a Eduardo Santos, quien decidió apoyar la iniciativa⁴.

El gesto del entonces presidente, más allá de corresponder a los afanes propios de un coleccionista apasionado por las artes y la cultura, estuvo íntimamente relacionado con un difícil problema que había asumido el gobierno en su último año, y cuyo centro era -curiosamente- lo “colonial”. Desde 1934 el gobierno presidido por Alfonso López Pumarejo había iniciado un proceso de modernización del país en el cual se incluían temas educativos, económicos y de infraestructura⁵. Dentro de este último ámbito el gobierno había decidido demoler una serie de “viejas construcciones” coloniales, las cuales serían reemplazadas por modernos edificios funcionales para los despachos oficiales. Templos pequeños, capillas y conventos comenzaron entonces a ser derribados en todo Bogotá, dando paso a una tensión entre modernismo y conservacionismo que terminó dividiendo a la sociedad capitalina⁶.

Mientras que el liberalismo defendía la modernización, los conservadores -como abanderados del legado hispánico- abogaban por la preservación de la herencia colonial, en medio de una lucha que con el paso del tiempo se convirtió en materia de opinión pública.

4 ARCINIEGAS, *Germán. América Nació entre libros*. Tomo II. Bogotá: Biblioteca de la Presidencia de la República, 1996, págs. 256 – 257.

5 TIRADO Mejía, Álvaro. “López Pumarejo: la revolución en marcha”. En: *Nueva Historia de Colombia*, Tomo I, “Historia Política 1886 – 1946”. Bogotá: Planeta, 1989, págs. 329 - 333.

6 Cabe señalar aquí como una de las obras de demolición más importantes de esta época la del Convento de San Agustín, integrado por el claustro, el colegio y parte del templo, estructuras derribadas para construir “un enorme edificio de siete pisos que servirá de asiento a todas las oficinas nacionales que no tienen lugares propios” (El tiempo, 25 de abril de 1940) y el cual hoy en día es sede del Ministerio de Hacienda y Crédito Público. El problema del antiguo edificio, según el gobierno, no era “su pobreza y fealdad arquitectónica”, sino que “se encontraba en mitad de la ruta del progreso”. TÉLLEZ, Germán. *Iglesia y convento de San Agustín en Santafé y Bogotá*. Bogotá: ESCALA, 1998, pág. 129 y “Se inició ayer la demolición del edificio de san Agustín”. En: *El Tiempo*, 25 de abril de 1940. Primera plana y pág. 14.

La problemática, heredada por el gobierno de Eduardo Santos (1938 – 1942), llegó a su punto más álgido a principios de la década de 1940 cuando finalmente se decidió la demolición del Convento de Santo Domingo, ubicado en pleno centro de la ciudad. La decisión promovió un fuerte movimiento en contra del gobierno, a tal punto que un grupo de intelectuales levantaron un informe en el que se le solicitaba conservar por lo menos una parte del convento. Los argumentos expresados por quienes pedían que no se demoliera el inmueble, basados “el valor histórico y artístico del edificio que por tres siglos fue residencia de la Orden dominicana en esta ciudad”, fueron finalmente desestimados por la administración Santos, que decidió seguir adelante con el proyecto⁷. La resolución gubernamental sería duramente criticada por la prensa de la época, así como por algunos sectores de la sociedad que, impulsados por el conservatismo, acusaban al gobierno de acabar con el pasado colonial⁸.

La idea de crear una “casa colonial” se convertía, en medio de este contexto, en una salida frente al debate generado por el ímpetu modernizador. Reunir y exponer colecciones de ese mundo colonial que, según los detractores del gobierno, estaba siendo despedazado, era fundamental dentro del devenir político de ese entonces. El Museo de Arte Colonial se convirtió así en la retribución ofrecida por el gobierno Santos frente a la demolición de los edificios coloniales, decisión ubicada dentro de ese proceso que Carlos Rincón ha denominado como el “paradigma de la compensación”⁹.

Precisamente fue ese “ánimo compensatorio” el que llevó a escoger, como sede del nuevo museo, una casa llena de historia, un edificio que paradigmáticamente representaba todo aquello que la modernidad estaba borrando. Aunque en principio se pensó en la “Casa del Marqués de San Jorge”, Arciniegas terminó decidiéndose por la vieja “Casa de las Aulas”, un edificio que él había conocido en sus épocas de estudiante y que para 1942 se encontraba ocupada por bodegas y algunas dependencias del Ministerio de Educación¹⁰.

La historia de la casa se remontaba hasta los albores del siglo XVII cuando los curas de la Compañía de Jesús, liderados por Juan Bautista Coluccini y el maestro español Pedro Pérez, levantaron sus muros. Diseñada con el fin de albergar el colegio Máximo Jesuita, el edificio se convertiría desde 1620 en sede

7 RINCÓN, Carlos. *Avatares de la Memoria Cultural en Colombia*. Formas simbólicas del estado, museos y canon literario. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2015, pág. 214.

8 RUEDA Cáceres, Liliana. “Juego de intereses en la demolición del Convento y de la Iglesia de Santo Domingo. Bogotá, 1939-1947”. En: *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*. Enero – Junio de 2012, Vol. 31, No. 1, págs. 128 - 130.

9 Siguiendo a Carlos Rincón la paradoja central de la década colombiana de los museos -la década de 1940- se ve claramente expresada en la fundación del Museo de Arte Colonial y la escogencia de la “Casa de las Aulas” como su sede en medio de la tendencia industrialista modernizadora. Arciniegas presionó la fundación del museo de la misma forma que “decidió que había que acabar con las dilaciones para demoler las ruinas del Convento de Santo Domingo” sin siquiera cuestionarse si esta “podía ser una herencia arquitectónica nacional”. Véase: RINCÓN, *Avatares de la Memoria*, pág. 215.

10 ARCINIEGAS, Germán. *América Nació entre libros*, pág. 256.

de la Academia Javeriana, germen de la actual Universidad Javeriana. Ya en el siglo XVIII, luego de la expulsión de los jesuitas efectuada en 1767, la casona tuvo diversos usos entre los que se cuentan su servicio como bodega, despachó virreinal alterno, salón de recepciones y biblioteca pública. Terminado el periodo virreinal, los procesos de independencia y consolidación de la República trajeron nuevas funciones a la casa. Depósito militar, hospital de guerra, cárcel y hasta sede de los tribunales y del congreso de la república, son solo algunos de los usos que se le dieron a la edificación a lo largo del siglo XIX y la primera mitad del XX¹¹.

El largo devenir de hechos registrados en la casona aledaña al templo de San Ignacio la convertían en el mejor sitio para hacer propaganda a la protección del legado colonial acaudillada por el gobierno Santos. Con la sede escogida solo faltaba reunir las colecciones y hallar una excusa que permitiera subrayar la defensa de lo colonial. La justificación llegaría de la mano de la colección de Carlos Pardo, un aristócrata bogotano que tras su muerte había dejado como legado un amplio conjunto de pinturas y objetos de los siglos XVII y XVIII. Sus herederas atesoraban no sólo varias pinturas atribuidas a Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos¹², sino también una colección de dibujos que supuestamente respondían a su autoría, serie que sería considerada como “única” dentro panorama artístico propio de la América Española.

Los dibujos de Vásquez se convirtieron rápidamente en el objetivo a conseguir por los gestores de la “casa colonial”. Conservar una colección de esa magnitud justificaría por sí misma la creación del museo y acallaría cualquier voz disonante que criticara el accionar cultural del gobierno. El mismo Germán Arciniegas recordaría así la impresión que los dibujos le causaron en la antesala de la fundación del Museo Colonial:

Las Pardo, herederas de don Carlos, tenían una colección única en Bogotá, que me ofrecían en veinte mil pesos de los de entonces, que desde luego no tenía el Ministerio. Ciento veintitantos dibujos de Vásquez Ceballos, un portalón dorado como un altar, una cama de Virrey, cuadros de Vásquez como el Niño de la Espina... Le dije a Eduardo Santos: Regálame esa colección y Convine con las Pardo una visita. Llegamos [con el presidente santos] puntuales. Las Pardo fueron mostrándole 120 dibujos, la cama, el portalón dorado

11 CRUZ Medina, Juan Pablo. *Reseña histórica del Museo Colonial*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2015, págs. 3 – 7.

12 Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (1638 – 1711) es reconocido hoy como uno de los más destacados pintores coloniales. Actualmente se le atribuyen más de quinientas obras que abarcan diversas iconografías todas de corte moral y religioso. Desde el siglo XIX sus diferentes biógrafos han dado forma a una visión mítica sobre su vida, en la cual es notoria la ausencia de fuentes confiables que permitan reconstruir la vida del pintor. En los últimos años diferentes estudiosos han releído de forma crítica las biografías de Vásquez, reconfigurando la imagen del pintor a través de la desmitificación de su vida. Véase: CHICANGANA, Yobenj Aucardo. “Groot y la construcción del mito de Gregorio Vásquez”. *El oficio del Pintor: nuevas miradas a la obra de Gregorio Vásquez*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2008, pág. 117.

[...] Al fin, pero había pasado más de una hora, salimos. Las Pardo, dichosas por haber vendido por nada lo que era en realidad un museo que les ocupaba la casa; yo, porque iba a poner las bases del Colonial; Eduardo Santos, porque viendo salvado lo mejor de Bogotá en La Candelaria, se había encariñado con lo que se estaba haciendo¹³.

Las piezas compradas a “las Pardo” se convertirían en el germen del Museo de Arte Colonial, enfocado desde su fundación hacia la preservación del arte y la tradición colonial de la que se sentía heredera la élite bogotana. Para dirigir el nuevo museo fue escogida Teresa Cuervo Borda, una mujer de linaje -descendiente de Rufino José Cuervo- cuyo “gusto” ya había quedado demostrado con las diferentes exposiciones que había organizado en el marco del IV centenario de la Fundación de Bogotá, celebrado en 1938, así como en su desempeño como directora de la Sección de Exposiciones y Museos del Ministerio de Educación¹⁴. En ese cargo Teresa, quien además de gestora fue una de las primeras artistas profesionales del país¹⁵, pudo montar diferentes exhibiciones artísticas y culturales que para aquel entonces se hallaban implícitamente restringidas a la élite de la ciudad. La recién nombrada directora, en compañía de Arciniegas y “algunas de las damas más prestantes de la sociedad”¹⁶ dio los toques finales a una gesta que terminaría dando vida a un Museo de Arte Colonial concebido por la élite para la élite.

El Museo fue definido a partir de entonces como un depósito de los tesoros de la aristocracia bogotana, un lugar en el que se elogiaba -haciendo eco de la acepción tan utilizada por la sociología francesa- la *haute culture* de la cual eran poseedoras las grandes familias. La vieja casona jesuita se levantaba ahora como símbolo de quienes gobernaban el país y como justificación de su gobierno. Al Museo de Arte Colonial le cabía, finalmente, la definición de museo esbozada por Theodor Adorno cuando señalaba que estos son “los sepulcros familiares de las obras de arte”¹⁷.

13 ARCINIEGAS, Germán. *América Nació entre libros*, pág. 258.

14 PÉREZ Silva, Vicente. “Una vocación al servicio de la cultura colombiana”. En: *Una huella perdurable: Teresa Cuervo Borda*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1990, págs. 28 – 31.

15 Teresa Cuervo fue estudiante de la Escuela de Bellas Artes fundada por Alberto Urdaneta en 1886. Allí tomó clases con Andrés de Santamaría (reconocido ya como uno de los grandes exponentes del arte nacional) y Coroliano Leudo, quien en sus “Leciones de Arte para señoritas” tendría también como alumnas a renombradas figuras de la plástica academicista como Inés Acevedo Biester, Margarita Holguín y Caro y la ceramista Carolina Cárdenas. JARAMILLO, Carmen María. *Mujeres entre líneas*. Bogotá: Museo Nacional-Ministerio de Cultura, 2015, pág. 15.

16 Las damas de la alta sociedad bogotana, encabezadas por la primera dama Lorencita Villegas de Santos, no sólo arreglaron el jardín de la casa de las Aulas, sino que también dieron forma a las diferentes salas, decoradas “con el mejor gusto” en medio de una labor que fue calificada como una “Verdadera Proeza”. Véase: “Jardín Mágico sembrado en medio día”. En: *El Espectador*, 5 de agosto de 1942, pág. 8.

17 La definición de Museo compuesta por Adorno se gesta a partir de las percepciones que sobre dicha institución plantean Paul Valery y Marcel Proust en las cuales destaca el malestar que produce un museo, condición relacionada con el aspecto fúnebre y viejo que presentan este tipo de lugares, al punto de emular un mausoleo. Véase: ADORNO, Theodor. *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. Barcelona: Ariel, 1962, págs. 115 – 123.

Exponer las colecciones de las principales familias bogotanas ligó al “Museo Colonial” con una finalidad que muchas instituciones museales ya ostentaban en aquella época: servir al “instinto de propiedad, el amor al arte y el prestigio social” de la élite gobernante. El prestigio se aunaba aquí al afán de perpetuarse y perpetuar su memoria, aspecto amarrado al “coleccionismo puro” esgrimido como expresión de poder¹⁸.

2. La fundación: Un museo para salvaguardar la memoria de la élite

El 6 de agosto de 1942, frente a un auditorio compuesto por personalidades de la política y la alta sociedad bogotana, German Arciniegas pronunció el discurso inaugural del Museo de Arte Colonial. En sus palabras se mezclaban las añoranzas de la vieja Santafé con el ideal de salvaguardar la memoria de lo colonial expresada en objetos, dos aspectos que constituirían la médula del naciente Museo. Según las palabras de Arciniegas

No hemos querido hacer sino un albergue de amoroso culto a la tradición artística santafereña y ojalá que un pobre afán de técnica museril no convierta esta casa que sólo necesita de limpia y sencilla presencia colonial, en nada distinto de lo que anuncia un patio de geranios, una pared blanca de cal, y el marco dorado de una imagen velada por los siglos¹⁹.

A lo que añadía:

Vivo en el oro viejo de los retablos, en la clara limpieza de la plata labrada, en las líneas maravillosas y en los colores de Gregorio Vásquez, en la nobleza como curva celeste de los arcos, en la gracia espontánea del jardín, en la perspectiva elegante y eterna de la vecina cúpula de San Ignacio, está el espíritu de Colombia que llamara el último caballero andante Don Gonzalo Jiménez de Quesada situado entre sus dos patrias, tan honda e íntimamente sentidas, Nueva Granada.

La visión aquí contenida se encontraba unida no solo a lo que se creía debía ser un museo, sino también a la perspectiva de aquel entonces frente al pasado colonial. El museo y sus colecciones debían producir esa sensación de “presencia colonial”, amarrada como ideal a los valores de la élite gobernante. El periodo colonial se convertía aquí en herramienta legitimadora, un “origen de la

18 CASTELLANOS Pineda, Patricia. *Los museos de ciencias y el consumo cultural. Una mirada desde la comunicación*. Barcelona: UOC, 2008, págs. 95 - 96

19 El discurso inaugural del Museo de Arte Colonial fue publicado originalmente bajo el título de: “Admirable oración pronunció el ministro Arciniegas al inaugurar la Casa Colonial”. *El Tiempo*, 7 de agosto de 1942. Primera plana y pág. 18.

nacionalidad” vinculado a una serie de valores derivados de la conquista española, los cuales hacían del nuevo museo un monumento patrio²⁰.

Las colecciones fundacionales del recién creado Museo de Arte Colonial se convertían, en este sentido, en “monumentos de un esplendor pasado”²¹, cuna del ideal hispánico y legitimadores de quienes los preservaron. Quizá por esto los nombres de Carlos Pardo, Eduardo Santos, Roberto Pizano o Pablo y Josefina Argáez –donantes y vendedores de las colecciones fundacionales-, tuvieron tanta notoriedad dentro de los primeros años del museo. Sus ventas y donaciones no solo permitieron la existencia de la institución, sino que a su vez los situaba como guardianes de esa “nacionalidad” que Arciniegas pretendía custodiar.

La relación entre la defensa de lo colonial y las familias que vendieron o donaron los objetos coloniales que atesoraban, quedó establecida a partir de una serie de historias que ennoblecían su gesta como paladines de lo colonial. El ejemplo más relevante de esto es quizá la historia del descubrimiento de los 106 dibujos de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, conjunto gráfico que -como ya mencionamos- le brindaría a Arciniegas la justificación perfecta para dar forma a la “Casa Colonial”. Según el relato del mismo Carlos Pardo, publicado en el periódico el tiempo el 13 de abril de 1943, siendo él invitado a una fiesta familiar en casa de amigos -acontecida hacia 1880- decidió mandar a planchar una camisa para la ocasión donde Luisa García, conocida como la “planchadora”. Estando cercana la hora de la reunión, y sin ver aparecer aun la camisa, Pardo decidió dirigirse a donde vivía Luisa, una de “esas casas de gente pobre donde todo se concentra en una pieza”. Al llegar allí no sólo se encontró con su camisa, sino también con un biombo construido a partir de un conjunto de papeles fijados a un bastidor. Los papeles resultaron ser los dibujos del famoso pintor colonial Gregorio Vásquez, cuyos trazos adivinó Pardo en la oscura casa. El hallazgo movió al hombre a proponerle negocio a la mujer, quien por cinco mil pesos se desprendió de su biombo²².

Narraciones de este tipo subrayan dos aspectos. Por un lado, está la protección de esos valores de los que se sentía heredera la élite. Por el otro se halla la idea de “ver lo que otros no ven”. Si hay un supuesto que marque claramente la distinción entre una élite y el resto de la comunidad -los pobres a los que hace alusión el artículo- es que la alta sociedad cree poseer unos valores espirituales, que van más allá de la educación, y que les permiten saber y comprender claramente qué es Arte y qué no lo es. El Museo –siguiendo nuevamente a Pierre Bourdieu- se convierte desde esta perspectiva

20 TORRES Rodríguez, Ana María. “Algunas visiones sobre el arte colonial neogranadino a propósito de la fundación y desarrollo del Museo Colonial”. Documento de trabajo realizado como apoyo al área de curaduría en el marco de la exposición Museo Colonial 75 años. (Inédito), 2017, pág. 1.

21 BOURDIEU, Pierre y Alain Darbel. *El amor al arte. Los museos de arte europeos y su público*. Buenos Aires: Prometeo, 2012, pág. 239.

22 DELGADO Nieto, Carlos. “Hallazgo de los dibujos de Vásquez”. En: *El Tiempo*. 13 de abril de 1943, págs.4 y 6.

en un tinglado dirigido a que las élites deconstruyan y construyan la noción de “arte”²³. Esto se observa claramente en la historia de los dibujos de Vásquez. Dispuestos como simples papeles cuya función era ocultar a la vista un espacio dividido con un biombo, nunca fueron observados como objetos de valor. No obstante, bastó con una mirada de Carlos Pardo para que este, no solo reconociera el trazo de Vásquez y Ceballos, sino también el valor único de esta colección, la cual se convertiría en el cimiento mismo del Museo de Arte Colonial.

En cuanto al resto de las colecciones que conformaron el conjunto fundacional del Museo Colonial, se puede decir que la historia que rodea la preservación de estos tesoros es casi la misma. La procedencia de los objetos, esculturas y pinturas atesorados por las grandes familias bogotanas, deriva de las leyes de desamortización y secuestro de bienes eclesiásticos impulsados por Tomás Cipriano de Mosquera como eje político del llamado Liberalismo Radical. Buscando palear la profunda crisis fiscal en la que se encontraba el país en la segunda mitad del siglo XIX, el general Mosquera expidió un decreto de *Desamortización de Bienes de Manos Muertas* que comprendía no solo la expropiación de todos los bienes eclesiásticos, sino también la expulsión de las órdenes religiosas del territorio nacional. El decreto, sancionado el 9 de septiembre de 1861, dio forma a dos procesos vinculados a las colecciones y bienes inmuebles de los que era propietaria la Iglesia. Por un lado frailes y curas buscaron salvaguardar parte de su patrimonio dejándolo en manos de familias conocidas, casi todos sujetos piadosos que eran donantes de templos y conventos. De esta forma pinturas, esculturas, joyas, textiles y otros elementos llegaron a manos de prestigiosas familias, que adicionalmente eran las más católicas²⁴.

Terminada esta primera etapa se inició el segundo proceso: la compraventa. El gobierno ayudado por fuerzas militares y policiales dismanteló conventos, templos y capillas sacando a la venta todo tipo de bienes. Las familias más importantes, que a la vez eran las que más capital poseían, adquirieron por esta vía diferentes objetos, los cuales terminaron sirviendo como decoración para sus casas y haciendas²⁵. De esta forma familias como la de Carlos Pardo, Pablo Argáez o Vicente Pizano, se hicieron a grandes colecciones coloniales, ubicándose como defensores del legado colonial en medio de los embates asestados a este por parte del liberalismo radical.

23 Cabe señalar aquí que para Pierre Bourdieu el concepto de Arte parte de la subjetividad propia de un individuo o un grupo social determinado. En este sentido a la cuestión de ¿Qué es arte? El sociólogo francés responderá que este es una fabricación de las instituciones (educativas, gubernamentales, sociales) amarrada a unos capitales culturales y económicos que finalmente hacen de este –el arte– un concepto cambiante. A partir de esto podríamos señalar que el concepto de arte es una imposición que surge a partir de los criterios y los valores propios de una sociedad. Véase: BOURDIEU, Pierre y Alain Darbel. *El amor al arte*, pág. 54.

24 En relación con el proceso de desamortización y venta de bienes eclesiásticos puede verse: DÍAZ Díaz, Fernando “Estado, iglesia y desamortización”. En: *Nueva Historia de Colombia*, Vol. 2, “República siglo XIX”, págs. 9 – 219 y FRANCO Salamanca, Germán, *Templo de Santa Clara*. Bogotá: COLCULTURA, 1987, págs. 45 – 49.

25 Dentro de estos compradores cabe destacar el papel cumplido por personajes como Alberto Urdaneta o José Manuel Groot,

El amparo de los bienes coloniales ejercido por esos grupos, fue transferido -junto con las piezas- al Museo de Arte Colonial, que desde su fundación quedó designado como el protector tanto de esos objetos, como de los valores que representaban. En este sentido es más que dicente la reseña que, sobre la fundación y la gestión de Arciniegas, realizaría Teresa Cuervo en el primer catálogo del Museo de Arte Colonial. Según Cuervo Borda:

Germán Arciniegas quien entonces ejercía con brillo y lujo el Ministerio de Educación Nacional, con clara visión comprendió la importancia y trascendencia que tendría destinar un sitio donde albergar nuestra tradición artística. Desgraciadamente disgregada por descuidos imperdonables. Con inteligencia y actividad insuperables, venció toda clase de obstáculos, resolvió serios problemas y en corto tiempo logró fundar este Museo, que era una necesidad para la ciudad de Bogotá, y que se justificaría solamente por conservar los dibujos originales hechos a pincel por nuestro gran artista Gregorio Vásquez Arce y Ceballos, únicos documentos artísticos de la pintura colonial Latino Americana que existen los cuales se guardan en una de las Salas del Museo²⁶.

La conservación de esas colecciones, antes “disgregadas” y ahora, gracias a las familias de la élite y a la gestión de Arciniegas, protegidas dentro de un mismo lugar, constituyeron la razón de ser del museo²⁷. La colección Pardo, constituida como la fundacional del Museo, sería seguida dentro de esta dinámica por otras compras y donaciones: la colección de Vicente Pizano, de Inés Rubio Marroquín y la de Pablo y Josefina Argaez, complementadas con los “fondos coloniales” pertenecientes al Museo Nacional²⁸. De igual forma en los primeros diez años del museo otras familias -que no hicieron parte de la fiesta inicial, pero que querían ver sus nombres en los muros del colonial- realizaron también ventas y donaciones²⁹.

quienes interesados en la construcción de una “Historia del Arte Nacional” se preocupan por adquirir, catalogar y exponer algunas de estas colecciones. Véase: QUINCHE, Víctor Alberto. “La crítica de arte en Colombia. Los primeros años”. En: *Historia Crítica*, No. 32, págs. 282 – 289.

26 UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA. Museo de Arte Colonial. Catálogo 1942 - 1943. Bogotá: Editorial Kelly, 1943, pág. 11.

27 La idea de salvaguarda de los objetos y la memoria colonial por parte del Museo de Arte Colonial y las familias bogotanas fue recogida por Enrique Otero D’Acosta, quien el 7 de agosto de 1942, en un artículo publicado en el diario El Tiempo, hacía alusión al nuevo Museo señalando que allí: “[...] salvándolas de la dispersión y del olvido, se han recogido multitud de obras de arte, que proclamarán ante el mundo civilizado que desde días coloniales teníamos ya una vida artística verdaderamente preciosa para exaltar nuestro orgullo de buenos colombianos”. Enrique Otero D’Acosta, “El presidente Santos y la Cultura Patria”. En: El Tiempo, 7 de agosto de 1942, Sección 2, pág. 4.

28 GALINDO Cruz, Diana. “Plan Museológico Museo Colonial – Museo Santa Clara”. Documento de trabajo. (Inédito), 2013, págs. 21 – 22

29 Destacan aquí, por ejemplo, la adquisición del Hogar de Nazaret a Doña Rebeca Álvarez de Arboleda -descendiente de Julio Arboleda-; la donación del retrato de Félix Beltrán de Caycedo por parte de la familia Bateman Quijano, o la donación de la “Sagrada Familia con la trinidad” atribuida a Gregorio Vásquez, por parte de Alfonso López Pumarejo. Véase: Archivo Histórico Museo Colonial (en adelante AHMC), Caja 5, Carpeta 57. Fol. 5 – 6 y Caja 1 carpeta 1, Libro de Actas del Museo de Arte Colonial. Folio 14..

Con todos los objetos, colgados en las paredes o dispuestos en los diferentes salones de la casa, se daría forma -siguiendo a Carlos Rincón- “a un distinguido hogar” organizado para deleite de la élite y unos contados visitantes extraños. Los Pardo, Arguez o Marroquín desfilaban por sus pasillos reconociéndose como poseedores privilegiados de la cultura del país, todo esto en relación con unas colecciones que se entendían como “objetos de legitimación”³⁰, categoría que se sembraba como barrera entre la dupla museo – elite y el resto de la sociedad.

3. Los primeros años: entre la casa, el museo y el salón social.

Muy vinculada a esa idea de Museo-élite estuvo la decisión del nombre que llevaría el nuevo museo. Mientras algunos optaban por el de “Casa Colonial”, otros preferían otorgarle el apelativo de museo de arte. Finalmente, aunque se tomó la decisión de bautizarlo como Museo de Arte Colonial, los dos apelativos -el de casa y museo- se mantuvieron en el imaginario de la gente dando forma a una amplia confusión. En últimas, el “museo” terminó siendo una “casa” en la cual se disponían los objetos siguiendo el “gusto” de la directora, colocados unos al lado de otros componiendo espacios que denotaran clase y distinción. El postulado rector -como señala Carlos Rincón- se basaba entonces en la creencia de que los objetos podían hablar por sí mismos, y que por ende no era necesario ningún tipo de ficha o indicación que contextualizara las piezas³¹.

Las diferentes salas agrupaban entonces objetos cuya única correlación era el apellido al cual pertenecían. De esta forma el museo dispuso un recorrido de 9 salas, tres de ellas dedicadas a las colecciones más grandes (Sala Pardo, Sala Marroquín y Sala Argáez), dos a la obra de Gregorio Vásquez, una a los Virreyes, una al siglo XVI, una a esculturas y finalmente la capilla que, configurada como salón de recepción y auditorio, contenía obras de Gregorio Vásquez y los Figueroa. Las salas, además de pinturas y esculturas, contaban con muebles, textiles y algunos objetos de platería dispuestos como escenificación. Finalmente, a lo largo de pasillos y espacios de tránsito se dispusieron también algunos lienzos y tallas, lo que brindaba al museo una atmósfera de residencia colonial³².

30 Entender las colecciones del Museo como “Objetos de legitimación” supone la existencia de una clase social que no sólo tiene el privilegio de poseer estos bienes, sino que a su vez -siguiendo a Max Weber- tiene el monopolio de la manipulación de los mismos. Este poder, esgrimido por la élite para autoafirmarse, fue notoriamente resaltado en el marco de la inauguración del Museo de Arte Colonial, evento en el que se enfatizó la procedencia de las “...obras de arte, los muebles y curiosidades coloniales”, todas pertenecientes a la alta sociedad bogotana. Véase: TORRES Rodríguez, Anamaría. “Algunas visiones sobre el arte colonial neograndino a propósito de la fundación y desarrollo del Museo Colonial”. Documento de trabajo realizado como apoyo al área de curaduría en el marco de la exposición Museo Colonial 75 años. (Inédito), 2017, págs. 3 – 4.

31 RINCÓN, Carlos. *Avatares de la Memoria Cultural en Colombia*, pág. 179.

32 Para reconstruir la situación original del Museo me he basado en la “Descripción” construida por Delia de Angulo y Claudia de Urrutia en fecha cercana a 1950. La descripción se hace espacio por espacio lo que permite observar de qué manera estaban dispuestos los objetos a lo largo del museo. Véase: ANGULO, Delia de y Claudia de Urrutia, “Descripción”. AHMC, Caja 1, carpeta 6-unidad 1 de 2, folios 15-16.

La disposición inicial de los objetos, permite arrojar algunas conclusiones en relación con la situación original del Museo. En primera instancia se observa que lo importante aquí eran las colecciones de pintura y escultura -el “arte”-, mientras el resto de objetos sirven como telón de fondo para los diferentes espacios. Por otra parte, la ausencia de textos y fichas, sumada a la exposición de piezas en los corredores y lugares de tránsito, son prueba concluyente de que la pretensión no era crear un museo, sino más bien dar vida a un “ambiente colonial”, un lugar donde la élite pudiera rememorar esos tiempos pasados que dieron forma a la cultura nacional. Y es que sólo la élite podría disfrutar un espacio como este, lacrado además con los apellidos capitalinos más insignes. Piezas incomprensibles y objetos “exquisitos” de un mundo ajeno y extraño, se unían en un espacio que por sí mismo se imponía como barrera frente al grueso de la población.

Nuevamente la elección “museográfica” nos recuerda las palabras de Pierre Bourdieu cuando señalaba: “el amor y el conocimiento del arte es efectivamente la marca de la elección que separa, como mediante una barrera invisible e infranqueable, a quienes sí se les ha otorgado de quienes no han recibido esta gracia”. Los museos, en este sentido, -siguiendo al sociólogo francés- “consisten en reforzar en unos el sentimiento de pertenencia y en los otros el sentimiento de exclusión”³³.

Las palabras de Bourdieu pueden perfectamente ser utilizadas como descripción de la primera etapa del Museo de Arte Colonial, aspecto que sería apuntalado por los usos que se le dieron al museo en sus primeros años de vida. Aunque Teresa Cuervo afirmaba que “La institución de este Museo ha sido sumamente benéfica para la ciudad de Bogotá; por él han desfilado toda clase de gentes”³⁴, su apreciación es poco creíble, no sólo por la ausencia de descriptores en las salas, sino también porque las actividades que se llevaban a cabo en el museo eran claramente excluyentes. Conferencias especializadas y exposiciones que parecían más propias de una galería de Arte que de un museo³⁵, se sumaban a un sin número de eventos sociales que convirtieron a la institución en una verdadera “Casa Colonial”³⁶.

33 BOURDIEU, Pierre y Alain Darbel. *El amor al arte*, págs. 238 – 239.

34 Teresa Cuervo, citada en: GALINDO Cruz, Diana. Plan Museológico, págs. 35 – 36.

35 Por medio de la resolución No. 32 del 12 de septiembre de 1942 la Universidad Nacional resolvía lo siguiente: Que en el Museo Colonial sólo se verifiquen exposiciones oficiales de arte colonial y en ningún caso otros eventos artísticos. La finalidad de esta muestra de arte es cultural y no persigue fin comercial alguno; pero prevé la posibilidad de venta de algunas obras expuestas [...], ventas que se harán una vez terminada la exposición, y fuera del Museo de Arte Colonial, a fin de no darle a este certamen un sello comercial y distinto a los propósitos estrictamente culturales que animan a esa Dirección y a la Junta Asesora en la realización y patrocinio de las Exposiciones que en el Museo de Arte Colonial se llevan a cabo”. La decisión fue movida por la realización de una serie de exhibiciones de tono comercial en el Museo, las cuales se alejaban de la misión del mismo. Constan aquí también diferentes comunicaciones por parte de Darío Achury Valenzuela, Director de Extensión Cultural y Bellas Artes de la Universidad Nacional en las que se quejaba por el manejo comercial que se le estaba dando a las exposiciones del Museo. Véase: GALINDO Cruz, Diana, Plan Museológico Museo Colonial – Museo Santa Clara”, pág. 31.

36 Ídem.

En la casona de las aulas, “bellamente decorada con lo más exquisito del arte Colonial” se llevaban a cabo recepciones a ministros y personalidades de todo tipo, en las cuales “al calor de un rico chocolate santafereño” o “unas onces con las mejores colaciones”³⁷, se trataba el devenir del país mientras se comentaban las últimas noticias del mundo. Este vínculo gestado entre Museo y Salón Social, marcaría el tono dominante durante los 6 primeros años de vida museal, dándonos una idea de lo que representaban tanto los objetos expuestos, como el concepto mismo de museo.

Mientras los objetos son vistos como manifestación de la exquisitez de un tiempo lejano que para 1942 comenzaba a desvanecerse, el “museo”, como concepto, definía la preservación de la esa cultura de la cual era depositaria la élite. Los museos, o al menos el Museo de Arte Colonial, surgen en nuestro país amarrados a una función política, enfocada hacia la legitimación no sólo de la élite (definible como una clase alta centralista, bogotana y defensora de la cultura y los valores hispánicos), sino también de las políticas gubernamentales. Lo que el proceso de fundación de la llamada “Casa Colonial” nos recuerda, es nada menos que la historia del uso del discurso histórico como instrumento de legitimación. El pasado, inexistente a los ojos del observador que se halla en el presente, se convierte aquí en materia maleable, en una narración adaptable a los intereses particulares expresados en relación a la colectividad.

A modo de Conclusión:

El Museo Colonial: entre la nueva museología y el *Habitus de élite*.

En un video oficial publicado el 6 de agosto de 2018 en redes sociales, la directora del museo colonial María Constanza Toquica Clavijo anunciaba el ingreso a la colección, vía donación, de dos nuevos lienzos coloniales³⁸. El aviso no tendría mayor relevancia de no ser por dos aspectos: la retórica audiovisual empleada para dar la noticia, y el protagonista de la donación, el entonces presidente Juan Manuel Santos Calderón. En cuanto al primer aspecto, la retórica, el video nos presenta un plano en el que la directora se ubica en el centro, acompañada por cuatro trabajadores del museo quienes posteriormente aparecen descubriendo las obras donadas, mientras el anuncio sigue su curso. La disposición de las personas dentro del plano, legitima con su acción el valor de las obras, resaltando de paso la importancia de la donación.

37 Destacan aquí una serie de recepciones a personajes como Germán Arciniegas, Ernesto Calvo o Ramón Gómez Sierra, nombres que se repetían una y otra vez ya fuera como homenajeados o como invitados a las recepciones. Uno de estos acontecimientos sociales fue reseñado así por el periódico El Tiempo en 1942: “Al chocolate santafereño ofrecido por la directora del Museo colonial, señorita Teresa Cuervo Borda y por la junta asesora de dicha entidad, en honor del Doctor Germán Arciniegas y de su señora esposa, asistieron las siguientes personas: don Jorge Obando y su señora Tadea Vengoechea de Obando, entre otros”. Véase: AHMC, Caja 5, Carpeta 57, sin folio.

38 El anuncio fue realizado el 6 de agosto de 2018 vía Facebook: <https://www.facebook.com/MuseoArteColonialvideos/10155916873673506/> y vía twitter: <https://twitter.com/museocolonial/status/1026583897688211457?s=19> bajo el título “¡recibimos un gran regalo de cumpleaños!” a partir de un video.

Lo llamativo aquí es que ambos lienzos, “un señor de los temblores” y un “San Juan Nepomuceno”, no poseen atributos estéticos o estilísticos que los conviertan en piezas únicas, o claramente destacables dentro del grueso de la colección del museo. Entonces, ¿Por qué destacarlos de esta manera? Más aun, cuando el museo mantiene un volumen constante de adquisiciones. La respuesta se halla conectada al segundo aspecto antes mencionado: el valor de ambas obras reposa en su donante, figura que se convierte aquí en un legitimador del discurso oficial del museo. La pregunta que desde el ámbito sociológico surge aquí es: Si la donación no la hubiera hecho el entonces presidente de la República, sino cualquier otro ciudadano anónimo, ¿El comunicado hubiera sido el mismo? Lo más seguro es que no, puesto que aquello que se anunciaba no era la donación de dos obras, sino más bien el nombre del donante, el hecho de que el presidente de la República entregara dos obras de su colección al museo. Esta acción pone de manifiesto la pervivencia, casi inconsciente, del vínculo establecido entre la élite y un museo como el Colonial, institución que tras setenta y un años de historia mantiene en su inconsciente, casi como *Hábitus*³⁹, el discurso de los “apellidos” y las “personalidades” que en 1942 le dieron vida. Sea criticable o no, el hecho de poner énfasis en la donación hecha por un presidente -evidente en el despliegue comunicativo- nos habla de una “distinción” a partir de la cual el Museo -siguiendo a Bourdieu- busca a su vez distinguirse, apelando a una figura que encarna el discurso del poder:

Pero ¿Porque ocurre esto? A pesar de que desde la década de 1970 los diferentes directores del Museo de Arte Colonial buscaron apartarse del discurso de élite, volcando la investigación y la funcionalidad misma del museo hacia los públicos -aspecto que iba de la mano con el desarrollo de la llamada Nueva Museología⁴⁰, esto no impidió que las estructuras mentales que ligaban al museo con la élite y el buen gusto se mantuvieran con vida. De hecho, en mayo de 2011 la reconocida artista y curadora Beatriz González señalaba en una entrevista concedida a la revista Arcadia que “La misión del Museo no es permanecer lleno de gente, sino preservar la memoria del país”⁴¹.

39 El *Hábitus* define todas aquellas prácticas que a fuerza de repetición habitual se convierten en mecánicas. Un *Hábitus* puede ser invocar a Dios en medio de un peligro sin ser creyentes. En este caso es tan fuerte la práctica inculcada que surge casi como un acto reflejo. Al respecto véase: BOURDIEU, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del Gusto*. Madrid: Taurus, 2012, págs. 115 – 132.

40 En 1975, en contravía de la idea de la idea de museo ajeno al público, Francisco Gil Tovar implementó, dentro del Museo de Arte Colonial, una propuesta titulada “Museo Vivo” cuya directriz básica era la de cambiar la idea de que el museo es un lugar muerto y aburrido, todo bajo la consigna de: “Si el público no acude al museo, habrá que llevar el museo al público”. Esta idea sería fortalecida por directoras como Teresita Morales de Gómez y Constanza Toquica quienes en las últimas décadas del siglo XX y los albores del XXI darán forma a un museo vinculado, fundamentalmente, a la participación de sus públicos. Véase: “Nuevo director para el Museo de Arte Colonial”. *El siglo*, mayo 7 de 1975. En: AHMC, Caja 5, Carpeta 57, sin Folio y “Mestizaje Artístico en el Museo Colonial” en: *El tiempo*, Agosto 5 de 1975. p. 4A. y TOQUICA, Constanza, “*Identidades en Juego Antes de la Independencia: una construcción colectiva*”. En: *Identidades en Juego Antes de la Independencia*. Bogotá: Museo Colonial, 2010, págs. 9 – 20.

41 La frase, así como la entrevista realizada a Beatriz González estuvo enmarcada en el debate suscitado por las “nuevas narrativas”

La tajante frase, pronunciada por una mujer cuya labor ha estado estrechamente vinculada con los museos colombianos, pone sobre la mesa un debate que, aunque pareciera cerrado, sigue vigente. La base de dicha disputa es la vieja pregunta ¿Deben los museos abrirse a los públicos? O por el contrario deben mantenerse enfocados en el nicho poblacional de la élite económica e intelectual del país.

Aunque la intención de estas páginas no ha sido la de dar respuesta a esta cuestión, sí ha querido cuestionar porqué expresiones o preguntas como estas siguen teniendo cabida, aun a pesar de las profundas transformaciones sucedidas en materia museológica. La respuesta quizá se encuentre vinculada al poder que los discursos de la primera mitad del siglo XX tuvieron sobre la población, retórica que terminó generando un impacto sobre el inconsciente colectivo, evidente hoy casi como habitus. El museo sigue por ello siendo visto como núcleo de exclusión, barrera que en ocasiones los mismos directores y trabajadores de estas instituciones -como hemos visto- alientan sin querer. Quizá, el camino para dejar atrás la imagen que vincula al museo con la élite nos lleve nuevamente a revisar la génesis de estos imaginarios. Es en el origen de estos procesos, leídos y entendidos como fenómenos de larga duración, donde podremos encontrar las claves no solo del uso legitimador del pasado y de su vinculación con la élite, sino también de su pervivencia en las sociedades actuales. La comprensión de estos aspectos quizá nos permita entender hoy, en tiempos de la “post verdad”, un mecanismo que se ha vuelto a poner en boga, y que es en últimas la base de las distinciones establecidas entre quienes son poseedores de la “alta cultura” y quienes no.

Bibliografía

Fuentes de Archivo:

Archivo Histórico Museo Colonial (AHMC):

ANGULO, Delia de y Claudia de Urrutia, “Descripción”. Caja 1, carpeta 6-unidad 1 de 2.

Caja 1 carpeta 1, Libro de Actas del Museo de Arte Colonial.
Caja 5, Carpeta 57.

“Nuevo director para el Museo de Arte Colonial”. El siglo, mayo 7 de 1975. Caja 5, Carpeta 57, sin folio.

implementadas por el Museo Nacional en el contexto del Bicentenario de la Independencia para llegar a todos los públicos. JUNCA, Humberto, “La misión del Museo no es permanecer lleno de gente, sino preservar la memoria del país”. Entrevista a Beatriz González. En: Arcadia, mayo 24 de 2011.

<http://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/la-mision-del-museo-no-permanecer-lleno-gente-sino-preservar-memoria-del-pais/25174>.

Fuentes bibliográficas y hemerográficas:

ADORNO, Theodor. *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. Barcelona: Ariel, 1962.

“Admirable oración pronunció el ministro Arciniegas al inaugurar la Casa Colonial”. *El Tiempo*, 7 de agosto de 1942. Primera plana y pág. 18.

ARCINIEGAS, Germán. *América Nació entre libros*. Tomo II. Bogotá: Biblioteca de la Presidencia de la República, 1996.

BOURDIEU, Pierre y Alain Darbel. *El amor al arte. Los museos de arte europeos y su público*. Buenos Aires: Prometeo, 2012.

BOURDIEU, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del Gusto*. Madrid: Taurus, 2012.

CASTELLANOS Pineda, Patricia. *Los museos de ciencias y el consumo cultural. Una mirada desde la comunicación*. Barcelona: UOC, 2008.

CHICANGANA, Yobenj Aucardo. “Groot y la construcción del mito de Gregorio Vásquez”. *El oficio del Pintor: nuevas miradas a la obra de Gregorio Vásquez*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2008, págs. 117 – 123.

CRUZ Medina, Juan Pablo. *Reseña histórica del Museo Colonial*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2015.

DELGADO Nieto, Carlos. “Hallazgo de los dibujos de Vásquez”. *El Tiempo*. 13 de abril de 1943, págs. 4 y 6.

DÍAZ Díaz, Fernando. “Estado, iglesia y desamortización”. En: *Nueva Historia de Colombia*, Vol. 2, “República siglo XIX”, págs. 197 – 222.

FRANCO Salamanca, Germán, *Templo de Santa Clara*. Bogotá: COLCULTURA, 1987.

GALINDO Cruz, Diana. “Plan Museológico Museo Colonial – Museo Santa Clara”. Documento de trabajo. (Inédito), 2013.

HENAO, Jesús María y Gerardo Arrubla. *Historia de Colombia*. Bogotá: Academia Colombiana de Historia, 1952.

JARAMILLO, Carmen María. *Mujeres entre líneas*. Bogotá: Museo Nacional-Ministerio de Cultura, 2015.

“Jardín Mágico sembrado en medio día”. En: *El Espectador*, 5 de agosto de 1942, pág. 8.

JUNCA, Humberto, “La misión del Museo no es permanecer lleno de gente, sino preservar la memoria del país”. Entrevista a Beatriz González. En: *Arcadia*, Mayo 24 de 2011. <http://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/la-mision-del-museo-no-permanecer-lleno-gente-sino-preservar-memoria-del-pais/25174>

“Mestizaje Artístico en el Museo Colonial”. *El Tiempo*, agosto 5 de 1975, pág. 4A.

MUSEO COLONIAL, “¡Recibimos un gran regalo de Cumpleaños!”. <https://www.facebook.com/MuseoArteColonial/videos/10155916873673506/> y <https://twitter.com/museocolonial/status/1026583897688211457?s=19>

OTERO D'acosta, Enrique. “El presidente Santos y la Cultura Patria”. En: *El Tiempo*, 7 de agosto de 1942, Sección 2, pág. 4.

PÉREZ Silva, Vicente. “Una vocación al servicio de la cultura colombiana”. En: *Una huella perdurable: Teresa Cuervo Borda*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1990, págs. 28 – 31.

QUINCHE, Víctor Alberto. “La crítica de arte en Colombia. Los primeros años”. En: *Historia Crítica*, No. 32, págs. 274 – 301.

RINCÓN, Carlos. *Avatares de la Memoria Cultural en Colombia. Formas simbólicas del estado, museos y canon literario*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2015.

RUEDA Cáceres, Liliana. 2012. “Juego de intereses en la demolición del Convento y de la Iglesia de Santo Domingo. Bogotá, 1939-1947”. En: *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*. Enero – Junio de 2012, Vol. 31, No. 1, págs. 119 – 144.

“Se inició ayer la demolición del edificio de san Agustín”. En: *El Tiempo*, 25 de abril de 1940. Primera plana y pág. 14.

- TÉLLEZ, Germán. *Iglesia y convento de San Agustín en Santafé y Bogotá*. Bogotá: ESCALA, 1998.
- TIRADO Mejía, Álvaro. "López Pumarejo: la revolución en marcha". En: *Nueva Historia de Colombia*, Tomo I, "Historia Política 1886 – 1946". Bogotá: Planeta, 1989, págs. 305 – 348.
- TOQUICA, Constanza, "*Identidades en Juego Antes de la Independencia: una construcción colectiva*". En: *Identidades en Juego Antes de la Independencia*. Bogotá: Museo Colonial, 2010, págs. 9 – 20.
- TORRES Rodríguez, Anamaría. "Algunas visiones sobre el arte colonial neogranadino a propósito de la fundación y desarrollo del Museo Colonial". Documento de trabajo realizado como apoyo al área de curaduría en el marco de la exposición Museo Colonial 75 años. (Inédito), 2017.
- UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA. *Museo de Arte Colonial*. Catálogo 1942 - 1943. Bogotá: Editorial Kelly, 1943.
- ZUBIAUR Carreño, Francisco Javier. *Curso de Museología*. Gijón: Trea, 2004.