

Por: Germán Eduardo Ramírez Forero

Arquitecto y jefe de la sección de Museología del Museo del Oro del Banco de la República.

Palabras clave: Museo del Oro, museografía, representación, figura humana, tumba, paisaje, montaje

Key words: Gold Museum, museography, representation, human figure, grave, landscape, display

LA REPRESENTACIÓN EN EL MUSEO DEL ORO, UNA APROXIMACIÓN DESDE LA MUSEOGRAFÍA

Resumen: Se incluyen aquí una serie de reflexiones sobre la evolución de los lenguajes y de las técnicas museográficas de representación de la figura humana, la arquitectura funeraria y el paisaje en el Museo del Oro. Desde una interpretación propia, construida con base en mi experiencia trabajando en la museografía de la institución los últimos veinte años, se aborda cómo han sido representados estos tres aspectos (identificados de manera reiterativa) y sus diferentes técnicas museográficas de presentación, entendidas estas como soportes del discurso principal en torno a las colecciones del Museo. A partir de registros fotográficos realizados a los diferentes montajes, se exploran las soluciones que se han encontrado en el Museo del Oro para representar los mencionados aspectos en los últimos cincuenta años.

Abstract: This article includes a series of reflections on how museographic languages and techniques for depicting the human figure, funerary architecture and landscape have evolved at the Gold Museum. Based on my own interpretation, resulting from my experience working on the institution's museography during the last twenty years, this documents approaches to the way in which these three aspects, identified repeatedly, have been represented and the different museographic techniques for presenting them, the latter understood as supports for the principal discourse about the Gold Museum's collections. From photographic records of the various displays at the Museum, the solutions that have been found for representing these aspects during the last fifty years are explored.

La complejidad con la que crece el Museo, y cómo se va nutriendo de diversos sistemas museológicos y museográficos, va de la mano con la construcción del paradigma de museo.

El Museo del Oro, en su proceso de transformación de una colección que ocupaba algunas vitrinas en la sala de juntas del Banco de la República al conjunto de sistemas museográficos que hoy conforman la exhibición permanente en Bogotá y sus otras seis sedes, ha desarrollado su museografía a la par de los requerimientos del momento. Esto se refleja en los espacios que como colección y museo ha ocupado a lo largo de sus 82 años de historia.

La complejidad con la que crece el Museo, y cómo se va nutriendo de diversos sistemas museológicos y museográficos, va de la mano con la construcción del paradigma de museo. Los museos han pasado de ser colecciones exhibidas en lugares conocidos como “cámaras de maravillas” o “gabinetes de curiosidades” a ser instituciones de puertas abiertas con espacios tanto de exhibición y educación, como de investigación y conservación de las colecciones. De manera paralela, el paradigma de museo se ha transformado. Así, el Museo del Oro ha cambiado en su concepción y esto se ha reflejado en los elementos que conforman su museografía.

En este artículo hablaré de algunos recursos museográficos para la representación, utilizados para la divulgación del discurso científico del Museo, que se construye y cambia con el tiempo.

Es importante, primero, aclarar el concepto de museografía, ya que esta disciplina puede tener diversas interpretaciones. En este caso, se entiende como el conjunto de recursos técnicos que permiten a un museo exhibir adecuadamente sus colecciones. Aunque amplia, esta definición es pertinente para introducir un tema fundamental: los lenguajes de representación de un museo.

Los recursos de representación han cambiado en su concepción y en su repertorio a partir de dos circunstancias. Primero, la manera como se comunica un museo con sus visitantes y segundo, las tecnologías disponibles.

En esos nueve años se construyó no solo un edificio, sino una idea del Museo que conocemos hoy. Uno no solo con una exhibición de objetos categorizados, sino con un conjunto de servicios y técnicas a disposición de sus colecciones y públicos. Estos servicios y técnicas le permiten divulgar conceptos e ideas sobre las sociedades que elaboraron y usaron los objetos exhibidos.

El Museo del Oro vivió un punto de inflexión fundamental con la construcción del edificio de 1968¹. En ese momento la museografía de la institución se convirtió en una parte esencial del discurso museológico y comenzó a entenderse como herramienta de divulgación de los contenidos. Antes de 1968, fue primero una colección privada, exhibida en gabinetes en las oficinas de la gerencia del Banco de la República (desde 1939 hasta 1947). Después, ocupó una sala en el sótano del edificio Pedro A. López, sede igualmente del Banco (desde 1947 a 1959), donde la exhibición se categorizó y presentó a partir de vitrinas por áreas arqueológicas. El contenido científico del Museo en esta etapa lo definió Gregorio Hernández de Alba (Botero, 2014). De allí se trasladó a una bóveda en el edificio principal del Banco, donde permaneció hasta el traslado a su ubicación actual en el conjunto de edificaciones en la esquina nororiental del Parque Santander que configuran el actual Museo del Oro del Banco de la República.

En 1960 comenzó el proyecto para proveer de un espacio propio al Museo, con Luis Barriga del Diestro como director y la firma Esguerra, Sáenz, Urdaneta y Samper como equipo encargado de diseñar el edificio que finalmente se abrió al público en abril de 1968. En esos nueve años se construyó no solo un edificio, sino una idea del Museo que conocemos hoy. Uno no solo con una exhibición de objetos categorizados, sino con un conjunto de servicios y técnicas a disposición de sus colecciones y públicos. Estos servicios y técnicas le permiten divulgar conceptos e ideas sobre las sociedades que elaboraron y usaron los objetos exhibidos. De esta manera, el Museo del Oro se convirtió en uno antropológico y con ello aparecieron espacios de investigación, reserva, conservación y educación.

El edificio se convirtió en la sede permanente del Museo, y tuvo muy pocos cambios en su estructura hasta finales de la década de 1990 y la primera del 2000, fecha en la que se llevó a cabo un proyecto de ampliación y actualización integral de su programa, sus espacios, su tramado técnico y, desde luego, su museografía.

1. Para conocer sobre el proyecto arquitectónico del Museo del Oro entre 1961 y 1968, consulte el artículo de Casallas (2020) en el número 59 del *Boletín Museo del Oro*.

En este documento exploro, dentro de las posibilidades que permiten los archivos del Museo, tres aspectos representados en la museografía a lo largo de la historia de la institución: la figura humana, las tumbas y el paisaje. Estos tres elementos han sido importantes para transmitir tres ideas asociadas a las colecciones. Primero, quiénes hicieron y usaron estos objetos; segundo, en qué contexto han sido encontrados la mayoría de los objetos y, por último, dónde se hacían rituales de ofrenda.

La figura humana

De acuerdo con Clemencia Plazas (2020), antropóloga y exdirectora del Museo del Oro, fue Gerardo Reichel Dolmatoff quien introdujo los conceptos de indígena prehispánico e indígena actual al Museo, y con ellos, seguramente, la necesidad de su representación.

Fig. 1. Vitrina Yotoco. Montaje de Luis Barriga del Diestro en el edificio Pedro A. López, Bogotá, sin fecha. (Foto: desconocido). Archivo fotográfico y documental Museo del Oro, Banco de la República.





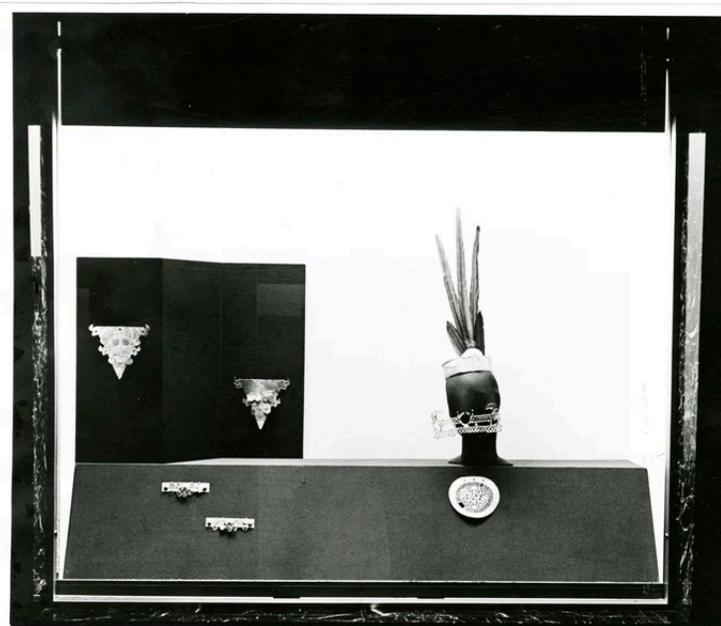
Fig. 2. Busto con piezas muisca. Vitrinas del Museo del Oro en el edificio Pedro A. López después de su reforma, Bogotá, sin fecha. (Foto: desconocido). Archivo fotográfico y documental Museo del Oro, Banco de la República.

Probablemente antes de esto existió la idea del indígena, pero su representación en el Museo es difusa, pues los objetos eran valorados estéticamente, pero sin una intención expresada en la museografía de hablar de quién los hizo o quién los usó. Quizás esto se debe a la escasa información arqueológica recopilada antes de la década de los 60. La representación de la figura humana se puede rastrear a través de las fotografías históricas de la institución. En la **figura 1** se puede ver cómo con textiles no solo se resolvía el fondo y se ocultaban los soportes o bases de las piezas, sino que se otorgaba un cuerpo, que sostiene las diademas yotoco, como si estas fueran máscaras.

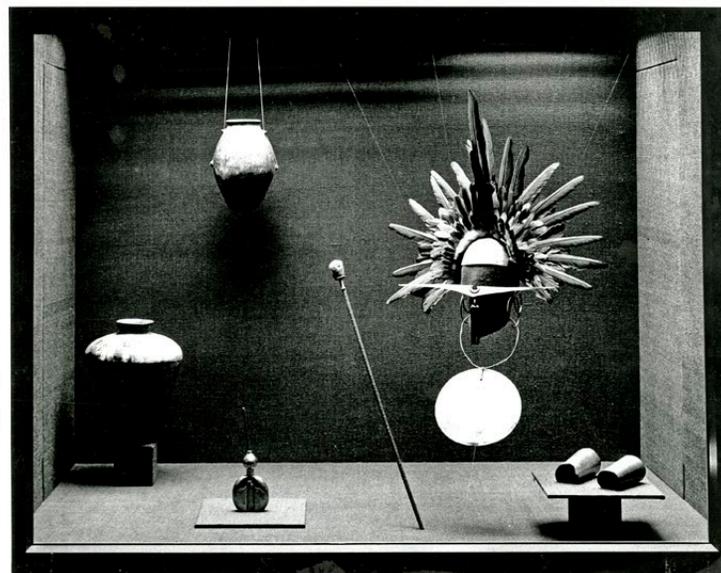
En un montaje anterior, probablemente en el Pedro A. López, en la década de 1950, se recurre al uso de un busto con rasgos muy definidos, una representación escultórica que servía para presentar algunas piezas y su forma de uso. En esta imagen (**figura 2**), se ve este tipo de busto usado para exhibir un conjunto de piezas muisca. Es difícil asegurar en qué material está elaborado, podría tratarse de yeso con pintura, pero lo fundamental es que se destaca el realismo y la apuesta por otorgar un carácter “indígena” a los rasgos de este. Puede decirse, por la expresión de los ojos, la leve inclinación del rostro y como está hecho el cabello, que tiene una similitud con las imágenes religiosas de las iglesias, lo que sugiere que tal vez fueron encargados a algún artista especializado en este tipo de obras. También, es difícil asegurar cómo están fijadas las piezas al busto, particularmente en la corona se ve lo difícil que era hacer encajar la pieza de orfebrería sobre el cabello; las formas no ajustan del todo y, probablemente, haya unos pines metálicos ayudando a sostenerla en su lugar.

En la década de 1960 se desarrolló una técnica museográfica distinta en el montaje en el sótano del edificio principal del Banco. Se usaron cabezas de maniquí muy abstractas (**figura 3**), muy básicas, que dan la idea de cómo podrían ser utilizados algunos objetos de la colección. Son soportes para los objetos, sin que haya una propuesta estética con un compromiso fisiológico, como en el caso del busto anterior.

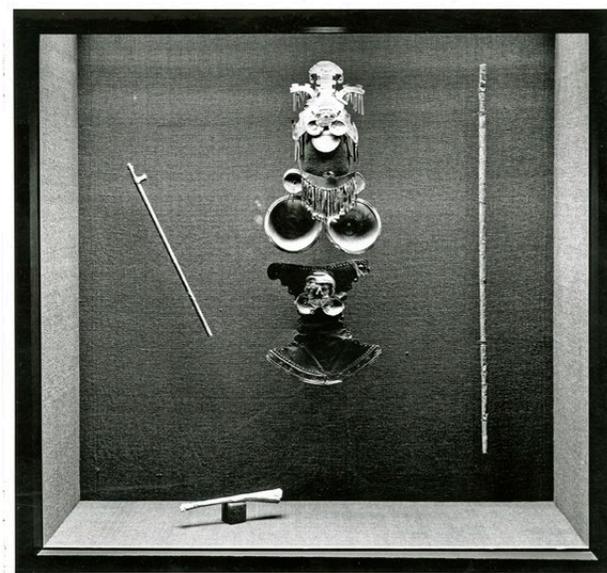
Fig. 3. Cabeza de maniquí forrada con tela negra (tal vez para hacerla menos protagonista y que sobresalieran los objetos de la colección). Vitrinas de mármol del edificio principal del Banco de la República, sobre la carrera 7ª con Av. Jiménez, Bogotá, 1959. (Foto: desconocido). Archivo fotográfico y documental Museo del Oro, Banco de la República.



Figs. 4. Cabezas de maniquí forradas con el mismo textil del fondo de la vitrina. Tercer piso del nuevo museo en el Parque Santander, Bogotá, 1969. (Fotos: desconocido). Archivo fotográfico y documental Museo del Oro, Banco de la República.



4a.



4b.

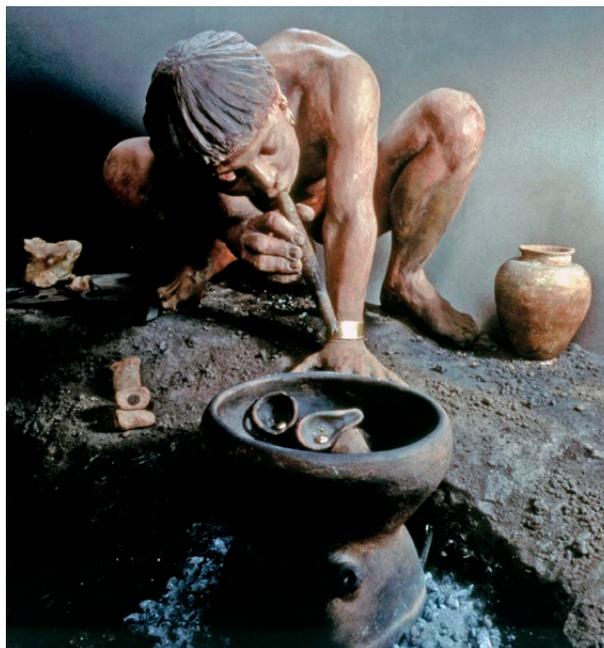
En el edificio de 1968 diseñado por la firma Esguerra, Sáenz, Urdaneta y Samper se puede observar también el uso de estos soportes en montajes más estilizados y complejos. Usaron de nuevo cabezas de maniquí, pero esta vez se suspendieron con hilos de nailon. Con ellos también se colgaron otras piezas, como pectorales, y se empezó a construir una imagen más completa del cuerpo y a transmitir holísticamente el uso de estos objetos, con una idea de conjunto. **(Figuras 4).**

Fig. 5a. Escultura en yeso pintado como piedra arenisca. Personaje ataviado que se encontraba en el espacio central del Museo. Hasta el 2004, recibía a los visitantes al subir las escaleras y se le podía observar al recorrer las circulaciones en torno al vacío central del edificio, 1999. (Foto: desconocido).

Archivo fotográfico y documental Museo del Oro, Banco de la República.



En la década de 1980, con un equipo renovado y con un aprendizaje sobre el museo, sus públicos y sus historias, se recurrió a esculturas de cuerpo entero para la representación de la figura humana. Estas fueron hechas en cerámica por la artista María Consuelo García, quien esculpió tres figuras humanas para el Museo del Oro de Bogotá, y otras dos para las sedes en Cali y Armenia. De las de Bogotá, una se convirtió en anfitrión del Museo del Oro (**figura 5a**) y recibía al público al ascender las escaleras principales del edificio. Las otras dos, en posición acurrucada, se encontraban en una vitrina donde se explicaba el proceso de fundición del oro, que hacía parte de la sala del segundo piso (**figuras 5b y 5c**). De estas esculturas se conserva solo una, exhibida actualmente en el Museo del Oro Calima, en la ciudad de Cali (**figura 5d**).



Figs. 5b y 5c. Esculturas en cerámica. Personajes acurrucados que ayudaban a construir la imagen de cómo podía ser un taller de orfebrería prehistórico. Lucían piezas de orfebrería como brazaletes, orejeras y narigueras, 1995. (Fotos: desconocido). Archivo fotográfico y documental Museo del Oro, Banco de la República.

b.

c.

Fig. 5d. Escultura en cerámica.

Personaje que se encuentra actualmente en el centro de la sala de exposición del Museo del Oro Calima, en Cali, 2019. (Foto: desconocido).

Archivo fotográfico y documental Museo del Oro, Banco de la República.



A excepción de las figuras acurrucadas, las otras dos esculturas se hicieron para mostrar una persona ataviada con piezas de oro. De alguna manera, se utilizaban estos maniqués para transmitir lo que podía ser una persona con gran poder. Sobre cómo se llegó a la definición de estas figuras en los años 80, Clemencia Plazas comentó: “nos preguntamos mucho cómo debía ser un maniquí, es difícil quitarle la morbidez, se basó en los indígenas actuales, pero creo que eran más fornidos [los maniqués], lo queríamos neutro, apacible, pero orgulloso” (2020). Estas figuras humanas no solo eran accesorios del soporte de los objetos, tenían una



Fig. 6. Figura humana ataviada con objetos de la región Calima. La silueta de la persona está atrás de un acrílico translucido, y este a su vez soporta las piezas. Museo del Oro de Bogotá, 2009. (Foto: Clark M. Rodríguez).

historia y mensajes propios. Lo fundamental es que transmitían directamente al visitante la idea de las personas que utilizaron estos objetos, en el caso de las figuras acurrucadas buscaban transmitir cómo las personas del pasado realizaban sus actividades. Es posible decir que en estos casos la representación trasciende su materialidad y complementa, o transforma, el mensaje que los objetos por sí solos no son capaces de contar.

En la etapa más reciente del Museo, la que corresponde al proyecto de ampliación inaugurado en 2008, se pensó sistemáticamente en la representación de la figura humana y en cómo se debía abordar. En el nuevo montaje se usó un recurso que en el discurso museográfico del momento pretendía desprenderse de cualquier representación que indujera a una lectura errónea de lo que pudieron ser las personas del pasado. Lo anterior, dado que no conocemos con certeza si quienes habitaban el altiplano cundiboyacense tenían rasgos o arquetipos diferentes a los de la Sierra Nevada, por ejemplo.

Se quería evitar llamar la atención sobre el accesorio museográfico. Al estudiar la aproximación de los visitantes a los maniqués esculpidos, se vio cómo muchas veces las preguntas del público se referían a si los indígenas del pasado tenían los ojos, el cabello o las proporciones del cuerpo de una forma particular; preguntas muy válidas, pero la intención no era inducir estas discusiones, sino proponer unos complementos a la presentación de las colecciones que ayudaran a entender el uso de algunos objetos y cómo podría lucir una persona ataviada al llevarlos. La diferencia fundamental en este caso radicaba en la búsqueda de un lenguaje que evocara y no que representara, como había ocurrido en los montajes museográficos de las décadas anteriores. De esa manera, durante el proceso de diseño, se llegó a una solución: unas siluetas que están en segundo plano, atrás del fondo del montaje que soporta los objetos, que, por un efecto óptico de translucidez, permiten al visitante entender cómo se veía una persona ataviada o cómo podrían utilizarse los objetos. A través de este recurso, es la imaginación del visitante la que termina la historia y construye su propia realidad de las personas que usaron los objetos en otros tiempos, sin sugerir características fenotípicas *a priori*.

Hoy en día esa representación es impensable, no solo por las múltiples controversias que generaría la exhibición de restos humanos, sino por la necesidad autoimpuesta por el Museo de presentar los contextos con el mayor rigor posible.

Las tumbas

Otro aspecto de la representación dentro del Museo del Oro son los dioramas. Los primeros, y casi únicos, son los utilizados para representar contextos funerarios. Según Plazas (2020), el primero que apareció en el Museo fue una tumba de pozo y cámara lateral quimbaya que realizó Luis Barriga, director entre 1944 y 1977, tallando bloques de icopor². No se trataba de un gran diorama (en términos de tamaño), ya que debía caber en una vitrina, pues tendría objetos de oro en su interior y por condiciones de seguridad debían preservarse. Se trató entonces de representar un espacio cavernoso, con raíces que salían de techo y tierra para lograr el efecto realista (**figura 7a**). Este diorama después se convirtió en una tumba nariño (**figura 7b**), cuando apareció esta unidad cultural en el guion del Museo. Además de la estructura hecha en poliestireno expandido, era importante incluir al difunto, para lo cual se usaron restos humanos que no provenían de contextos arqueológicos. Hoy en día esa representación es impensable, no solo por las múltiples controversias que generaría la exhibición de restos humanos, sino por la necesidad autoimpuesta por el Museo de presentar los contextos con el mayor rigor posible. Sin embargo, los dioramas de tumbas provocaban fascinación y una alta recordación en los visitantes, en especial en los niños, quienes se acercaban con mucho interés.

Esta idea se replicó en los museos regionales con las variaciones que cada modelo funerario requería. Este fue el caso de una tumba nahuange en el Museo del Oro Tairona, en Santa Marta, que tenía lajas de piedra reales y otras fabricadas en icopor, o de una tumba colectiva en el Museo del Oro Nariño, en Pasto (**figura 8**), o en el Museo del Oro Quimbaya de Armenia. A excepción del diorama de Pasto, que era una habitación completa y donde el recurso solo se veía por una ventanilla, los dioramas de las tumbas no dejaban de ser fragmentos de lo que podía ser una real.

2. "Icopor" es el nombre con el que se conoce al poliestireno expandido o poliespán en Colombia. Es también el acrónimo de Industria Colombiana de Porosos.

Figs. 7. Dos versiones de diorama de una tumba de pozo con cámara lateral, 1994. En estas dos versiones de la tumba se utilizó el mismo diorama cambiando solo los objetos. (Fotos: desconocido). Archivo fotográfico y documental Museo del Oro, Banco de la República.



7a.



Las dificultades en el mantenimiento y conservación del poliestireno expandido y el aspecto vetusto que iba tomando con los años se convirtieron en motivos para repensarlo en los montajes recientes. Ahora conocemos mejor las propiedades, defectos y riesgos de este material, y ha cambiado la estrategia museográfica por motivos estéticos y por el protagonismo que se quería dar a los objetos de la colección.

Los dioramas eran un recurso que permitía a los visitantes responder a la pregunta de dónde vienen los objetos y cómo se encontraron. En un museo arqueológico como este, gran parte de los objetos proviene de contextos funerarios, por lo que estos se pueden entender como documentos de referencia. Así, al igual que con las esculturas de seres humanos, el riesgo es que los dioramas trascienden su intención y adoptan un papel que va más allá de su rol inicial de dar contexto y se convierten en protagonistas de la muestra.



Fig. 8. Diorama de una tumba colectiva nariño en el antiguo Museo del Oro Nariño, en Pasto, 2000, reemplazado en la renovación del museo en el año 2016. (Foto: desconocido). Archivo fotográfico y documental Museo del Oro, Banco de la República.

Fig. 9. Diorama del oso gris del Museo de Historia Natural de Nueva York, realizado por el artista Belmore Browne, quien recreó en el fondo el paisaje de Alaska en 1941, 2015. (Foto: Thomas Quine - CC BY 2.0 <<https://creativecommons.org/licenses/by/2.0>>, vía Wikimedia Commons).



Dioramas como los que exhibe el Museo Americano de Historia Natural de Nueva York y que ya tienen poco menos de un siglo responden a la manera como se interpretaba el mundo de ese momento. De hecho, esos se han convertido en piezas de museo en sí mismas, no solo en herramientas museográficas, sino en testigos de formas particulares de ver el mundo y de momentos concretos de la historia de los museos. Lo mismo se podría decir de los ya inexistentes dioramas del Museo del Oro: fueron evidencia de una manera de interpretar y de divulgar el conocimiento arqueológico.

La respuesta a por qué el Museo representa tumbas parece obvia, teniendo en cuenta que gran parte de los objetos proviene de contextos funerarios y esto debe ser evidente. Pero estos dioramas se quedarán siempre cortos al momento de proporcionar información de un contexto más amplio, como el territorio, el paisaje, la arquitectura (si hay una puerta o no), si es húmedo, el aroma de ese espacio, etc. Estos dispositivos no pueden transmitir un sinfín de matices sensoriales. El reto de la museografía, y la curaduría, será siempre precisamente hacer que el visitante se sienta inmerso en este contexto amplio y complejo.

Figs. 10. a. Vitrina de tumba nahuange del Museo del Oro de Bogotá, 2004. (Foto: Clark M. Rodríguez). **b.** Vitrina de tumba nariño del Museo del Oro Nariño de Pasto, 2017. (Foto: Germán Ramírez).

Bajo la misma línea de la evocación que se ejemplificaba con las figuras humanas, la puesta en escena de la museografía actual opta por no utilizar dioramas. En cambio, propone unos espacios con los elementos mínimos para presentar las piezas, para que sean ellas, junto con las descripciones de las tumbas y algunos esquemas, los que permitan al visitante imaginar estos espacios (**figuras 10**). De nuevo, es una propuesta que se queda corta para lograr el objetivo de inmersión, hacen falta más recursos transmedia para complementar la información para los visitantes. Es un ejercicio que no se ha terminado, se encuentra en continua construcción y reinención y que deberá ser pensado, complementado y evaluado desde sus objetivos divulgativos.



a.



b.

El lugar de las ofrendas

Dentro del universo de los dioramas se podría incluir la puesta en escena de la actual sala de La ofrenda, que tiene su génesis en El salón dorado, abierto al público con el edificio del año 1968. En esa primera etapa se trató de un espacio que culminaba el recorrido de los visitantes y museográficamente consistía en una aglomeración de orfebrería dispuesta en anaqueles. Esta primera versión causaba gran impresión en el público, que se maravillaba al descubrir un espacio en el que cientos de objetos dorados cubrían las paredes (**figura 11a**).



Fig. 11a. El salón dorado del antiguo Museo del Oro. Se encontraba en el centro de la sala del tercer piso como culmen del recorrido, 1984. (Foto: desconocido). Archivo fotográfico y documental Museo del Oro, Banco de la República.

En una segunda versión, realizada en los años noventa, se intentó dar a este lugar un valor más simbólico y no solo como una acumulación de objetos dorados, por lo que se propuso una museografía que representaba el paisaje de la laguna de Guatavita (**figuras 11b, 11c y 11d**), el cielo, las montañas y el agua, todo esto complementado con una pista musical y un sencillo show de luces. La música construía un ambiente ritual y la luz iba creciendo en intensidad a su ritmo. Hacia el final, la percusión se detenía de repente, y toda la luz de la gran vitrina ovalada se encendía y dejaba ver la gran colección suspendida en medio de este contexto. El visitante, en esta puesta en escena, estaba en la mitad de la laguna, lo que suscitaba una experiencia sensorial y emocional en los visitantes que cerraba el recorrido por el Museo.



Fig. 11b. El salón dorado, 2002.
(Foto: desconocido). Archivo
fotográfico y documental Museo del
Oro, Banco de la República.



c.



d.

Fig. 11c. Detalle de El salón dorado. Cielo pintado sobre tablero de madera laminada y montañas en fibra de vidrio con acabados terrosos. Piezas sujetadas con alfileres de acero y cera de montaje, sin fecha. (Foto: desconocido).
Archivo fotográfico y documental
Museo del Oro, Banco de la República.

Fig. 11d. Tras escena de El salón dorado al momento del desmontaje para el proceso de renovación en la primera década del 2000, 2007. (Foto: Germán Ramírez).

La versión reciente de este espacio, llamada sala de La ofrenda (**figura 11e**), tiene el mismo objetivo de ser la experiencia culmen de la visita al Museo del Oro. Es un espacio con una puesta en escena donde la música, la luz y las colecciones envuelven al visitante y lo llevan a un momento ritual. Esta sala cuenta una historia en tres pasos: primero, el caos, segundo, el momento de la ofrenda, y tercero, el equilibrio que llega con las ofrendas, teniendo como escenario un espacio circular, asimilable a una laguna (la de Guatavita al amanecer). Como innovación, en este espacio se tiene una vitrina central embebida en el piso, la vitrina de las piezas ofrendadas. Al igual que con los temas anteriores, la propuesta fue evocar el momento del amanecer, pero en este caso acompañado de cantos de mamós, sacerdotes de la Sierra Nevada de Santa Marta, y con las colecciones agrupadas con un criterio más estético que científico, para buscar una puesta en escena sensorial. Se eliminan entonces las nubes y las montañas y se pretende construir un paisaje y una historia con la luz, las piezas y los visitantes.



Fig. 11e. (página anterior)

Sala de La ofrenda del Museo del Oro
de Bogotá, 2009.

Foto: Clark M. Rodríguez.

Cada momento de la historia del Museo del Oro ha creado sus paradigmas, y desde luego se ha alimentado de los de otras instituciones, para representar o comunicar a los públicos sus historias. Múltiples circunstancias, así como los recursos técnicos y económicos, las tendencias estéticas, la manera de comunicar a los públicos y hasta los gustos personales de los equipos que se han visto en la tarea de resolver el cómo presentar a unos seres humanos que no se conocieron, o introducir todo un recinto o hasta un territorio dentro de una vitrina, han influido en las apuestas y diseños museográficos del Museo del Oro en Bogotá y de sus sedes regionales. Estos paradigmas los vemos a través del espíritu de nuestro tiempo, y así mismo serán vistas las representaciones, que, a manera de evocación, ahora quieren contar las historias que hacen parte de las colecciones del Museo por quienes vengan después a proponer nuevos lenguajes y técnicas museográficas.

§

CÓMO CITAR EL ARTÍCULO:

Ramírez Forero, Germán Eduardo. 2021. La representación en el Museo del Oro, una aproximación desde la museografía. *Boletín Museo del Oro*, 60: 211-232. Bogotá: Banco de la República. Consultado en <https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/bmo> (fecha).

Referencias:

Botero Cuervo, Clara Isabel. 2004. La renovación y ampliación del Museo del Oro del Banco de la República en Bogotá, Colombia, 2004-2007. *Boletín Museo del Oro*, 52: 1-18. Recuperado de: <https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/bmo/article/view/4943>

Casallas Nope, Christian Camilo. 2020. El proyecto arquitectónico del Museo del Oro, 1961-1968. *Boletín Museo del Oro*, 59: 5-42. Recuperado a partir de <https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/bmo/article/view/21730>

Plazas Uscategui, Clemencia. Entrevista realizada en 2020 por el autor para la redacción de este texto.

§

Sobre el autor: Germán Ramírez Forero es arquitecto de la Universidad Nacional de Colombia y máster en Diseño y producción de espacios de la Universidad Politécnica de Cataluña (Barcelona). Desde hace veinte años está vinculado a la sección de Museología del Museo del Oro del Banco de la República, desde 2011 en calidad de jefe, en la cual ha participado en los diferentes proyectos de renovación de esta red de museos. En la actualidad, lidera los proyectos de diseño museográfico de la renovación del Museo del Oro Quimbaya, en Armenia, y del Museo del Oro Zenú, en Cartagena.