

Desde la mirada del arqueólogo-curador.

La construcción de los guiones de la región del Cauca Medio y el Vuelo Chamánico para el Museo del Oro 2004

Maria Alicia Uribe Villegas. Museo del Oro, Banco de la República

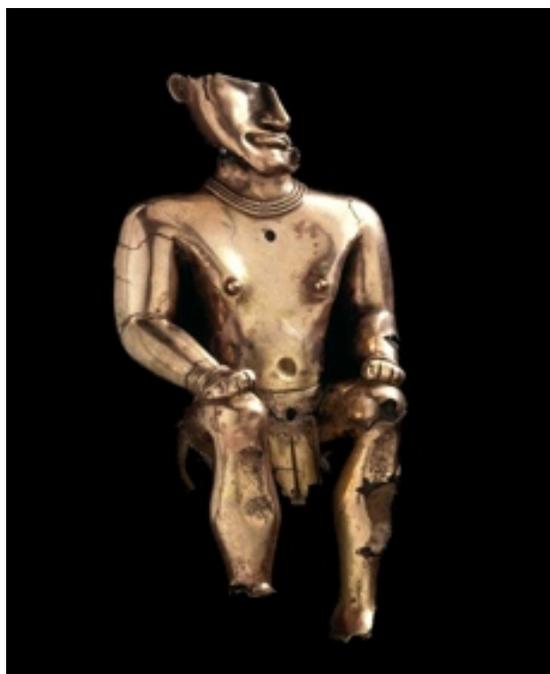


Fig. 1.

Este Poporo fue datado por radiocarbono en el 400 a.C. y se exhibe en la sala del Cauca Medio con su fecha.

Abstract: A look back at the work of the curators for two areas in the new sections of the Bogotá Gold Museum —one dedicated to the past in the Mid-Cauca region and the other to the transformation of the shaman into a bird and the experience of ecstatic flight— gives an insight into some of the decisive moments in the setting up of these exhibitions: dilemmas about approach, challenges when it came to defining content, making decisions about themes and objects, and reflecting on the relevance of using certain terms. The aim of making these behind-the-scenes activities known is to illustrate the characteristics of the curator's job and the complex and dynamic work that goes into putting on an exhibition.

Resumen: Desde una mirada retrospectiva al trabajo de curaduría realizado para dos áreas de las nuevas salas del Museo del Oro de Bogotá —una dedicada al pasado de la región del Cauca Medio y otra sobre la transformación del chamán en ave y la experiencia del vuelo extático— se exponen algunos de los momentos que marcaron el proceso de creación de estas exhibiciones: disyuntivas en torno al enfoque, retos en la definición del contenido, tomas de decisiones relativas a los temas y los objetos, y reflexiones alrededor de la pertinencia del uso de ciertos términos. Con la revelación de esta tras-escena se busca ilustrar las características del trabajo del curador y la naturaleza condicionada, dinámica y compleja de la construcción de una exposición.

La construcción de una exposición es una empresa colectiva en la que intervienen un conjunto de profesionales en diferentes áreas: arquitectos, museólogos, curadores, diseñadores, conservadores, restauradores, administradores y muchos otros. Es una creación interdisciplinaria en donde el éxito de su desarrollo y resultado final dependen en gran medida de la justa articulación entre todos sus componentes. Reflexionar sobre la propia experiencia como curador en la producción de una exposición implica desvelar y pensar en torno a sólo una parte del proceso total. Este ejercicio incompleto puede ser sin embargo útil para ayudar a comprender, tanto al público general como a nosotros mismos los vinculados con museos, la manera como desde una disciplina y perspectiva particular, la del arqueólogo-curador, se emprende y desarrolla el proceso de construcción de una exposición y se articulan sus aportes con los de los demás especialistas que participan en ella. De igual modo, el ejercicio puede contribuir a aprehender la naturaleza y características de la institución –museo en general, y Museo del Oro en particular–, así como de su producto –exposiciones–, y con ello aportar a un mayor disfrute y una participación más activa del público en su experiencia museística.

La curaduría en el Museo del Oro

Las responsabilidades del área de curaduría varían de un museo a otro, pero es tal vez universal que sus funciones más significativas consisten en profundizar en el conocimiento de las colecciones y en el diseño de guiones de exposiciones. En algunos museos los curadores llevan a cabo también labores relacionadas con la catalogación, el cuidado, la conservación y el incremento de las colecciones, y con la producción de catálogos y libros especializados.

El trabajo de los arqueólogos-curadores en el Museo del Oro del Banco de la República está enfocado principalmente hacia la investigación de las colecciones –en especial la de artefactos de orfebrería–, la producción de guiones científicos y museográficos de exposiciones permanentes y temporales, y la escritura de artículos y otros textos especializados o divulgativos; los guiones y textos están fundamentados en gran medida sobre los resultados de nuestras propias investigaciones sobre las colecciones. La producción del guión de una exposición desarrollada en el Museo comprende un conjunto amplio de tareas interrelacionadas que se nutren y determinan entre sí: en primer lugar, la elaboración de un documento base para el guión científico a partir de una investigación profunda del tema en la literatura pertinente, las colecciones y otras fuentes; de aquí surge un esquema de la exposición con el enfoque, temas, clases de objetos, tipos de gráficos, etc., que habrán de componerla; luego se aborda la selección y agrupamiento de los objetos de las diferentes colecciones –orfebrería, cerámica, lítico, hueso, concha y madera–; la definición de los elementos gráficos y la dirección para su producción; la redacción de los distintos tipos de textos con información para el público; y ya en la etapa final, la asesoría en el diseño del montaje, y la escritura y/o colaboración en la producción de catálogos y otros documentos relacionados con el contenido de la exposición. Según el proyecto, los curadores trabajamos más o menos mancomunadamente, aunque en general se da una intervención activa del equipo en el trabajo de todos. Así mismo, en diversas ocasiones contamos con el apoyo de investigadores y asesores externos especialistas en el tema, quienes aportan nuevos conocimientos y miradas sobre las colecciones.

Para el proyecto de renovación y ampliación del Museo del Oro de Bogotá, las labores a cargo de la sección de arqueología se distribuyeron entre los arqueólogos-curadores de acuerdo con una estructura preexistente en la subdirección técnica y según la trayectoria e intereses particulares de cada uno.

En esta asignación me correspondieron para la primera etapa, a inaugurarse en el año 2004, las áreas del Cauca Medio, Alto Cauca, Urabá y Chocó dentro de la sala *La gente y el oro en la Colombia prehispánica*, ubicada en el segundo piso del nuevo edificio, y la sección del Vuelo Chamánico perteneciente a la sala *El Vuelo Chamánico y las ofrendas*, en el tercer piso del mismo edificio. En este artículo trataré exclusivamente sobre el trabajo con el Cauca Medio y el Vuelo Chamánico, a través de referencias específicas a algunos de los retos y momentos más importantes y determinantes, y a veces complejos, que marcaron el rumbo del proceso de construcción de estas áreas de exhibición y su resultado final.

El guión de la región del Cauca Medio

La sala *La gente y el oro en la Colombia prehispánica*, dentro de la cual se inserta el sector del Cauca Medio, fue planteada en el esquema general del guión del proyecto de renovación y ampliación, trazado por el subdirector técnico (Lleras, 2000), como un recorrido arqueológico por las principales regiones geográfico-culturales en donde se dieron importantes desarrollos orfebres prehispánicos, con énfasis en los períodos en los cuales estuvo presente esta tecnología. Este esquema general señalaba unos lineamientos básicos para emprender el trabajo: una división del país en determinadas regiones y agrupamientos de regiones y una investigación sobre diversos aspectos del pasado prehispánico en cada una de ellas, como cronología, distribución espacial, modos de vida, características de los materiales culturales, etc. El guión de cada región habría de conformar una narrativa científica, secuencial y en cierto modo autocontenida, aunque concatenada y coordinada con las demás para hacerlas complementarias y lograr un sentido de unidad. La museografía se diseñó acorde con este plan como una secuencia de espacios delimitados, a manera de pequeñas salas, que abrigarían las diferentes regiones, en cuyo interior existiría una superficie de exhibición perimetral y continua, como una especie de vitrina-muro, adecuada para el desarrollo del guión lineal.

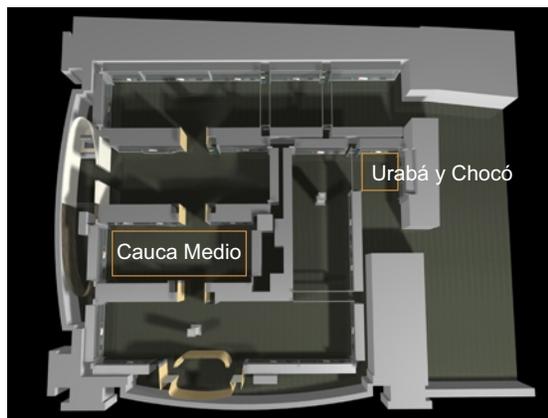


Fig. 2.

Imagen digital de la sala *La gente y el oro en la Colombia prehispánica* con la ubicación definitiva de los sectores del Cauca Medio y Urabá-Chocó. El emplazamiento del Cauca Medio hacia el centro de la sala evoca la ubicación geográfica y cultural de esta región con respecto a las demás de la exhibición.

La definición de las áreas geográfico-culturales a mi cargo y su ordenamiento en la sala fueron asuntos complejos, objeto de diversos debates y cambios. La propuesta inicial planteada en el esquema general del guión consistía en un agrupamiento de las áreas en dos grandes secciones: una denominada *Las gentes y el oro en el Noroccidente Temprano* y conformada por el Quimbaya Temprano –el período Temprano del Cauca Medio–, Urabá y Chocó; y otra, *Las gentes y el oro de la Tradición Sonsoide*, con el Quimbaya Tardío –el período Tardío del Cauca Medio–, Cauca –Alto Cauca– y grupos relacionados. Quedaba abierta para evaluación la posibilidad de incluir en esta segunda sección el período Sonso de Calima. Este arreglo combinaba varios criterios: vecindad geográfica, proximidad temporal, relaciones culturales y sobre todo similitudes estilísticas de los materiales con predominancia de la metalurgia; estaba inspirado en formulaciones sobre unos vínculos estrechos entre las orfebrerías tempranas del norte y el centro de Colombia y la baja Centroamérica, identificados como Tradición Metalúrgica del Norte (Bray, 1992; Plazas y Falchetti, 1996), y de una Tradición Cultural Sonsoide que se habría extendido por el centro y suroccidente colombianos en épocas tardías (Cardale de Schrimpff y otros, 1989).

Luego de trabajar durante un tiempo bajo este esquema comenzaron a presentarse dificultades. Por un lado, resultaba insuficiente el espacio disponible en la sala para tener una muestra amplia y representativa de los materiales de todas las áreas que según este ordenamiento deberían mostrarse fusionadas. Por otro, la manera como estaban presentados los objetos y la información, en la que se combinaban áreas y períodos, intrincaba la exposición de los procesos socioculturales de las regiones y la contextualización de la orfebrería dentro de cada uno de ellos, como era el objetivo central de la sala *La gente y el oro en la Colombia prehispánica*. A partir de diversas reflexiones y discusiones con el equipo de colaboradores se propuso otro esquema que pretendía obviar estos obstáculos. En éste, se dissociaban las presentaciones de las distintas regiones



Fig. 3.
Región del Cauca Medio en el centro-occidente
de la zona andina colombiana.

y se agrupaban, sin combinarse, en dos bloques que se ubicaban separados: uno conformado por el Cauca Medio y el Alto Cauca, que se mostraría en el sector destinado a la propuesta inicial, situado hacia el centro de la sala, y otro, por Urabá y Chocó, que se exhibiría en un espacio del cual podría disponerse al final del recorrido, según consideraron los museólogos. Los nexos geográficos, ambientales y culturales entre las áreas de ambos bloques justificaban bien esta propuesta, que se mostraba además más acorde con las perspectivas regionales y procesuales de la arqueología reciente y con el énfasis que ésta hace sobre la dinámica interna de las sociedades y el cambio cultural. Conforme con estas mismas ideas, el período Sonso de la región de Calima se trataría dentro del sector dedicado a esa área. Este nuevo esquema, aprobado luego de su discusión, sirvió como base para el trabajo definitivo (Fig.2). Sin embargo, el asunto de las áreas geográficas en sí mismas no estaba del todo resuelto: la definición de la región del Cauca Medio presentó un escollo adicional que debió enfrentarse.

A partir de los lineamientos del guión y de discusiones con colegas se optó por una perspectiva cronológica de períodos para la presentación del Cauca Medio dentro del nuevo orden, de manera similar a como se estaban plantando los guiones de otras regiones en donde tal enfoque era posible. Se adoptó un esquema temporal de tres grandes períodos, surgido de la articulación de las propuestas planteadas desde la arqueología de campo (Briceño, 2001; Briceño y Quintana, 2001; Cano, 2001; Castillo, 1995; Piazzini y Briceño, 2001; Santos, 1995; y otros) y las formuladas a partir de los estudios de colecciones de orfebrería y cerámica, llevados a cabo principalmente en el Museo (Plazas y Falchetti, 1986; Plazas y Uribe, 1999; Uribe, 1991, 2003): un primer período de sociedades de cazadores y recolectores, datado aproximadamente entre el 8000 y el 2000 a.C.; seguido por un período Temprano, entre el 500 a.C. y el 600 d.C., al cual sucede un período Tardío, del 800 al 1600 d.C. El trabajo para el guión no ofrecía dificultades con relación al período de

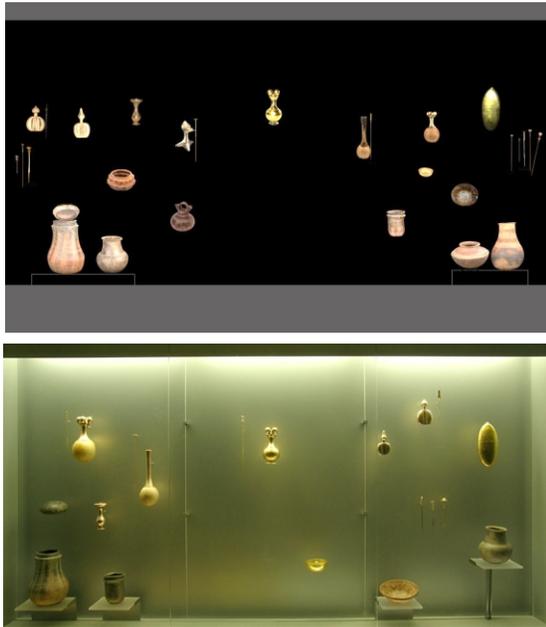


Fig. 4. (arriba)

Diseño preliminar en formato digital de la vitrina dedicada al consumo de las hojas de coca y las prácticas funerarias en el período Temprano de la región del Cauca Medio. Los poporos y las urnas cinerarias tienen formas y acabados similares; probablemente compartían también significados.

Fig. 5. (abajo)

Vitrina de la nueva exposición del Museo del Oro. El consumo de la coca y los objetos de orfebrería empleados en él eran privilegios y símbolos del poder de las élites. Entre esta imagen (real) y la anterior (virtual) se observan diferencias en el número de objetos y su disposición, resultado de los procesos de premontaje y selección final.

cazadores recolectores y al período Tardío, pero en cuanto al Temprano, la circunscripción a la región del Cauca Medio –entendida tradicionalmente como la cuenca del río Cauca desde el sur de Antioquia hasta el norte del Valle (Fig. 3)–, significaba un obstáculo complicado. La orfebrería denominada como Quimbaya Clásica o Temprana, una de las producciones metalúrgicas más importantes y reconocidas de la orfebrería prehispánica colombiana, y algunos de cuyos objetos se cuentan entre los mejores de la colección del Museo del Oro (Plazas y Londoño, 1996), sería presentada dentro de esta región del Cauca Medio y de este período Temprano, con los cuales los arqueólogos la han asociado en los últimos tiempos (Plazas y Falchetti, 1986, 1994). Sin embargo, por diversas investigaciones recientes (Plazas y Uribe, 1999) sabemos que los artífices y/o usuarios de esta metalurgia ocuparon un área mayor, que incluye gran parte de la cuenca del río Cauca y la Cordillera Central en Antioquia, y que algunos de los objetos más sobresalientes del estilo en la colección del Museo del Oro, como el “Poporo Quimbaya” –encontrado en el sitio de Pajarito entre Yarumal, Campamento y Angostura– y el ajuar del “Nuevo Tesoro Quimbaya” –hallado en Puerto Nare–, proceden del territorio antioqueño. A esto se sumaba que el amplio conocimiento disponible hoy sobre estas sociedades, a partir del cual podría armarse un guión rico en contenido, proviene de investigaciones realizadas en las últimas décadas en ese departamento (Agudelo y otros, 1999; Botero y otros, 1998; Botero y Vélez, 1997; Castillo, 1995, 1998; Langebaeck y otros, 2002; Otero de Santos, 1992; Santos, 1986, 1995, 1998; y muchos otros trabajos). Se presentaba así una dicotomía entre el estilo orfebre y la región, que debía resolverse.

Frente a esta cuestión existían al menos dos opciones: una, abordar la arqueología de Antioquia y crear una nueva región dentro de la exposición; y otra, ampliar el área geográfica en el período Temprano para incluir las sociedades del territorio antioqueño relacionadas con la orfebrería Quimbaya Clásica. Aunque la primera opción era llamativa y probablemente más acorde con todo el esquema de la sala, existía una serie de obstáculos

que dificultaban su implementación: al lado de la carencia de una muestra significativa de objetos procedentes de Antioquia, suficiente para generar una construcción apropiada de su pasado, el obstáculo más determinante tenía que ver con ciertas particularidades de la colección de orfebrería del Museo y del conocimiento elaborado en torno a ella. Dada la falta de contexto arqueológico para la mayoría de los objetos de la colección y la precariedad de datos sobre su procedencia, los conocimientos que tenemos en la actualidad sobre la orfebrería Quimbaya Temprana, así como de las demás metalurgias colombianas, están fundamentados en estudios estilísticos y es poco lo que sabemos acerca de sus variaciones regionales o locales. Una aproximación regional a esta orfebrería, que diferenciara entre los materiales del Cauca Medio y de Antioquia, precisaría de mayor información acerca de los sitios de elaboración y/o utilización de los objetos y sobre su contexto cultural, derivados de excavaciones arqueológicas y de estudios comparativos de composición química entre artefactos y muestras de yacimientos metálicos de estas regiones, con los que no contamos hoy. Estos condicionantes nos llevaron entonces a optar por la segunda alternativa –la ampliación del área geográfica en el período Temprano–, que quedó plasmada en el guión museográfico y luego en la exhibición.

La formulación y escogencia de los temas de la sección del Cauca Medio y su tratamiento definitivo fueron aspectos claves del proceso de trabajo que tuvieron diversos orígenes y condicionantes. Por un lado, las funciones, formas y representaciones de los artefactos de metalurgia y cerámica de la región en las colecciones del Museo, ofrecieron la posibilidad de abordar algunas temáticas, así como maneras de hacerlo: los excepcionales poporos, cuellos de poporo y palillos para la cal de la orfebrería Quimbaya Temprana, con formas realistas femeninas y de frutos, llevaron a plantear como uno de los tópicos principales el consumo de las hojas de coca y sus símbolos asociados (Fig. 4 y 5); las urnas cinerarias de cerámica del Período Temprano, modeladas con las mismas formas de los



Fig. 6.

Imagen virtual de la selección inicial de objetos para la vitrina relativa a la vida cotidiana en el período Tardío en el Cauca Medio: propulsor y dardo de madera, anzuelos de orfebrería, volantes de huso de arcilla, faja textil con placas de metal, objetos de metalurgia en cobre y vasijas de cerámica de uso doméstico. La selección cambió ligeramente en el montaje definitivo.

poporos, permitieron abordar el aspecto funerario y tratarlo vinculado con la coca; y las representaciones de caracoles e insectos en metamorfosis de la orfebrería temprana, y de ranas y lagartos de la orfebrería tardía, sugirieron tratar el tema de la fauna simbólica y utilizarlo estratégicamente para evidenciar los cambios ideológicos operados entre el período Temprano y el Tardío. El aspecto de la vida cotidiana en épocas tardías se escogió gracias a la existencia en las colecciones de objetos como propulsores de madera para la cacería, anzuelos para la pesca, volantes de huso de hilar algodón y vasijas de cerámica para cocinar y consumir los alimentos (Fig. 6), junto a una motivación propia por contar sobre las actividades de la gente común y la vida doméstica, a mi parecer, opacados en esta sala por el énfasis dado a las élites, la vida ritual, el mundo sagrado y la muerte, con los que tienen vínculos estrechos la orfebrería colombiana y las muestras selectivas de cerámica, lítico, concha y hueso conservadas en el Museo. El tema de la cronología orfebre en el Cauca Medio, latente a lo largo de toda la narrativa, se pudo hacer evidente en la exposición gracias a los artefactos de esta región existentes en la colección que poseen datación absoluta. Estos artefactos han sido fechados a partir de los núcleos de fundición de arcilla y carbón conservados en el interior de algunos de ellos, de fragmentos de textiles o fibras vegetales adheridos a sus superficies o en contextos arqueológicos; son nueve en total los objetos mostrados en esta sala con sus fechas (Fig. 1).

Además de los temas anteriores y varios más escogidos definitivamente, numerosos objetos de las colecciones llevaron a pensar en tratar otros aspectos, que sin embargo debieron ser desechados durante el proceso de refinación del guión, debido a diferentes tipos de limitaciones. Uno de los temas dejados de lado se refería a los grandes ajueres funerarios con orfebrería, enterrados con las élites del período Temprano, de los cuales existe en la colección el “Nuevo Tesoro Quimbaya”, procedente del Magdalena Medio antioqueño: trece objetos excepcionales entre cascos, coronas, poporos, cuellos de poporo y recipientes para hojas de coca. Al evaluar este tema, junto a otros dos planteados para el

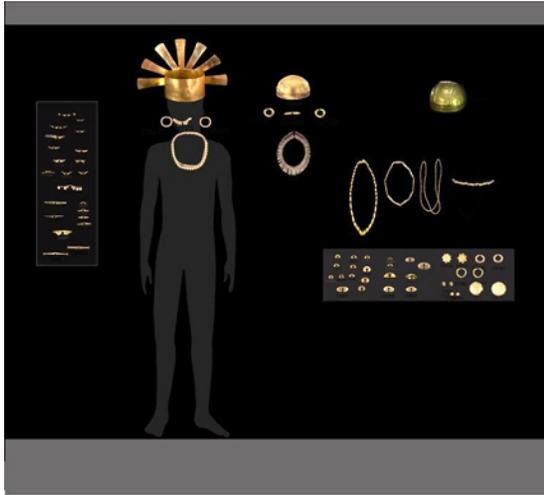


Fig. 7. (derecha)

Vitrina de la nueva exposición del Museo del Oro sobre el tema de los adornos corporales como símbolos de poder de las élites del período Temprano del Cauca Medio. Sobresalen por su gran tamaño los cascos y las diademas .

Fig. 8. (arriba)

Imagen virtual del diseño preliminar de la vitrina relativa a los adornos corporales de la orfebrería temprana del Cauca Medio. Según las investigaciones llevadas a cabo en el Museo, estos objetos, cascos y diademas, narigueras, orejeras y collares, eran emblemas primordiales de los líderes que expresaban su rango y el pensamiento simbólico asociado a ellos.



mismo período, uno dedicado a la coca, la fertilidad y el poder; y otro a los adornos como emblemas visibles y de comunicación del cargo e ideología de los líderes, se hizo evidente, por un lado, la insuficiencia de objetos para cubrir satisfactoriamente los tres aspectos, y por otro, la redundancia generada al tratarlos todos. La elección se inclinó hacia mantener los temas de coca-fertilidad-poder y adornos-emblemas (Fig.7 y 8), en mi criterio más ricos y novedosos para la narrativa y la estética del guión, y prescindir de la idea de exponer completos los ajuares hallados en una misma tumba; estos dos tópicos eran diferentes a los de los guiones de las demás regiones, no así el del ajuar; lo cual permitía singularizar el Cauca Medio y enriquecer con más matices y miradas la narrativa general de la sala. También se decidió que algunos de los objetos más excepcionales de este conjunto funerario, en particular el poporo antropomorfo femenino, considerado uno de los objetos maestros de la colección, se reservarían para una sala simbólico-cosmológica de la segunda etapa del proyecto .

Otro de los temas desechados, interesante y poco conocido en relación al mundo prehispánico, surgido a partir de varios objetos de las colecciones de orfebrería y cerámica del período Tardío que mostraban remiendos originales de la época, fue el de la reparación

y reutilización de la cultura material como un elemento cultural y tecnológico importante entre estas sociedades. Al evaluar conjuntamente todos los aspectos planteados para este período y con el espacio de exhibición disponible, se vio la imposibilidad de abordar este tema frente a la mayor relevancia de otros. Con el avance del trabajo de todos los curadores fue estableciéndose el criterio de privilegiar un discurso arqueológico y visual claro, conciso y coherente, compuesto de unos pocos mensajes de la mayor importancia –según el juicio de cada uno de los curadores–, más que de uno con muchas y muy diversas ideas.

Los objetos arqueológicos “hablan” por los significados que los investigadores hemos puesto en ellos. Sin las interpretaciones científicas las colecciones sugieren poco o nada, aunque estas interpretaciones a su vez han sido elaboradas a partir de los objetos y otros tipos de evidencias. Dentro de esta dialéctica, las investigaciones arqueológicas de campo y en torno a los materiales culturales de la región del Cauca Medio, aportaron valiosos elementos para la formulación y escogencia definitiva de los temas y objetos del guión, su enfoque y disposición física en la sala. De algunos de estos estudios (Bruhns, 1970; Plazas y Uribe, 1999) surgió por ejemplo el asunto de las relaciones estilísticas estrechas entre la cerámica y la metalurgia en el período Temprano, uno de los argumentos centrales esgrimidos por los arqueólogos para formular la asociación cultural entre estos materiales y contextualizar la orfebrería Quimbaya Clásica; en este tema existió también un interés particular que sumó para su selección, consistente en evidenciar formas de argumentación arqueológica y las posibilidades de conocimiento de las investigaciones estilísticas sobre colecciones como las que realizamos en el Museo del Oro. Las hipótesis desarrolladas en investigaciones propias (Uribe, 2002, 2003) alrededor de las relaciones entre la orfebrería, la ideología y el poder a lo largo del tiempo en las sociedades del Cauca Medio, inspiradas en diversos textos teóricos (Earle, 1990, 1997; Lechtman, 1986; Saunders, 2003) y en preocupaciones recientes de la arqueología en torno a las bases del mando en las sociedades complejas, fueron la fuente para la formulación de dos de los temas



Fig.9.

Vitrina actual de la sala del Cauca Medio en donde se muestran los grandes pectorales circulares y sus diseños de hombres-lagartija y hombres-jaguar: los nuevos emblemas de poder en orfebrería creados en el período Tardío.

fundamentales de esta área y su localización: un tema acerca del papel de los bienes de orfebrería, el consumo de las hojas de coca y el manejo simbólico de la fertilidad en la legitimación ideológica del poder de los líderes del período Temprano (Fig. 4 y 5); y otro referente a la continuidad de la orfebrería como fuente de prestigio en el Tardío pero

vinculada ahora a una cosmovisión diferente, en donde se destaca la transformación simbólica en animal (Fig. 9). Estos dos temas y su ubicación en vitrinas enfrentadas, así como otros tópicos seleccionados –la fauna simbólica, los adornos corporales, el estilo de la cultura material–, buscaron mostrar continuidades y cambios entre los dos períodos y dar respuesta así a problemáticas arqueológicas de los últimos tiempos.

Por último, vale la pena abordar el asunto del nombre de esta área de exhibición y la terminología a utilizarse en la información para el público, que fue así mismo materia de análisis y de debates en el proceso de creación del guión. El nombre *Quimbaya* tiene una larga tradición en la arqueología colombiana y en el Museo del Oro, dentro de los cuales se ha empleado para denominar diversos aspectos relacionados con las regiones del Cauca Medio y Antioquia: el área geográfica, estilos cerámicos y orfebres, culturas, sociedades, períodos, etc. La generalización de este término y la construcción del imaginario Quimbaya datan de fines del siglo XIX, cuando la orfebrería, la cerámica y demás artefactos prehispánicos encontrados en la gran gUAQUERÍA de entonces, fueron atribuidos a “los quimbayas” (Restrepo Tirado, 1892), uno de los grupos étnicos del siglo XVI señalados en las crónicas españolas. Las investigaciones arqueológicas de los últimos años han evidenciado una profundidad temporal de casi diez milenios en el pasado de la región, y una diversidad cultural notable en sus ocupaciones humanas, que han demostrado lo impropio del uso del nombre *Quimbaya* (Cano, 2001; Múnera y otros, 1996, 1997; Rojas y Tabares, 2000). El enfoque regional y procesual de la nueva sala y los planteamientos recientes de la arqueología de la región, exigían una revisión de los términos tradicionales; sin embargo, tampoco podían desconocerse las construcciones culturales que el mismo Museo había contribuido a crear y que se encuentran arraigadas con fuerza hoy en los idearios del público general. Ante esta disyuntiva, y con la participación de la sección de servicios educativos del Museo y del equipo de curadores, se optó por llamar a la sala como *La gente y el oro en el Cauca Medio – Quimbaya*, y evitar este último nombre para referirse a

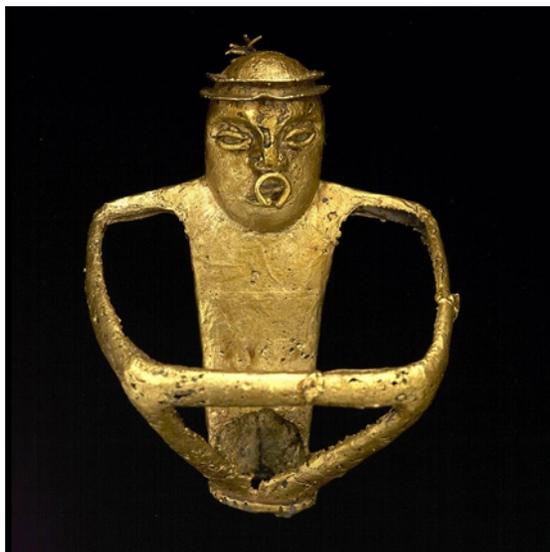


Fig. 10.

Figura votiva que muestra una figura humana en cuclillas con los brazos rodeando las rodillas, una postura conocida entre indígenas actuales como “de canasto”. Según cuentan estos, el aprendiz de chamán debe adoptar esta postura para recibir las enseñanzas de su maestro, y construir y llenar con ellas su propio cuerpo-canasto. De este tema se ocupa la primera vitrina del Vuelo Chamánico en la nueva exposición del Museo. Altiplano cundiboyacense, Período Muisca (900 – 1600 d.C.). 8 x 6 cm. O03044.

períodos, sociedades o estilos. De este modo se introducía la nueva perspectiva y se evocaba lo anterior para transformarlo.

El guión del Vuelo Chamánico

El sector del Vuelo Chamánico fue planteado inicialmente en el esquema general del guión (Lleras, 2000) como *Vuelo Chamánico y chamanismo*; sin embargo, con el avance del trabajo, la narrativa se fue enfocando hacia los temas del chamán-ave y el vuelo. Este sector ocupa el área inicial de la última sala del recorrido del nuevo Museo, donde comparte el espacio con el tema siguiente, *La ofrenda de los metales*, que cierra el ciclo general del guión. En cuanto a su temática, enfoque y museografía este sector es nuevo en la historia de las exposiciones permanentes del Museo del Oro –aunque existían referencias al tema en el anterior guión–, y presenta marcadas diferencias con la sala arqueológica del segundo piso. El interés en estas temáticas y su inclusión dentro del nuevo guión, partieron del estudio iconográfico de Gerardo Reichel-Dolmatoff en la colección de orfebrería del Museo: *Orfebrería y chamanismo* (1988), y de otros trabajos posteriores (Pineda, 2002), en los cuales se formula la presencia y relevancia en la orfebrería colombiana de ideas propias del pensamiento chamanístico amerindio, entre ellas, las concernientes a la transformación extática del chamán en ave y la adquisición, a partir de ésta, de poderes como el vuelo, que le permiten acceder al mundo sobrenatural. La curaduría de este sector implicó una investigación sobre fuentes etnológicas en su mayoría (Arhem, 1993; Cayón, 1999; Pineda, 1986; Reichel-Dolmatoff, 1978; Vasco, 1985; y muchos otros) y una mirada transversal a la colección de orfebrería –traspasando los límites regionales, temporales y estilísticos de los objetos–. El concepto del recorrido es abierto y libre; en él los temas se unen, no en una secuencia lineal, sino interconectados como en una red. Dónde comenzar y dónde terminar es una decisión de cada visitante; el guión está planteado para que cada cual

construya su propia travesía. De acuerdo con este concepto y con el tema religioso y mágico del sector, la museología se diseñó como un gran espacio ocupado por seis vitrinas-recinto con la forma de altos cilindros lumínicos dispuestos en un arreglo aleatorio, no lineal, a las que el visitante accede para participar de la experiencia del chamán.

Fig. 11. (izquierda)

Imagen virtual de la vitrina del *Vuelo Chamánico* relativa al tema del ave con alas y cola desplegadas, un símbolo ampliamente difundido en Colombia y Centroamérica en épocas prehispánicas para simbolizar el vuelo extático del chamán. Se escogieron aves de diferentes formas, colores y acabados, y de distintas regiones y épocas.

Fig. 12. (centro)

Premontaje, o montaje preliminar en un área del Museo especialmente adecuada para ello, de la misma vitrina.

Fig. 13. (derecha)

Esta imagen y las dos anteriores muestran el proceso de definición del contenido de la vitrina: la selección de los objetos, su ubicación en el espacio y su iluminación.



En la construcción de este sector fueron también múltiples las alternativas planteadas y las elecciones a afrontar. Se dieron varias etapas con respecto a la selección de los temas y de los objetos. En un comienzo, de la intersección entre la información y las colecciones –que podríamos llamar “el diálogo curatorial”–, surgieron alrededor de diez tópicos, que luego de un proceso de evaluación y discusión, redujimos a seis: el chamán sentado para el trance en postura “de canasto” (Fig. 10); el chamán transformado en hombre-ave; el vuelo chamánico en la forma de ave con alas y cola desplegadas; chamanes enmascarados y emplumados; un ícono abstracto del chamán-ave, y los seres auxiliares del chamán en el vuelo. En aras de mantener la unidad conceptual, estética y visual alrededor de las ideas de la transformación en ave y la experiencia extática del vuelo, algunos temas relacionados aunque un poco diferentes, como el de los enteógenos –la coca, el tabaco, el yajé y el yopo–

y su contribución a la experiencia extática, y otros tipos de transformación chamánica, como el hombre-murciélago y el hombre-jaguar, los reservé para la sala simbólica de la segunda etapa.

Los objetos preseleccionados en la primera aproximación al trabajo conformaron un conjunto de un poco más de cien. A través de varias miradas a cada objeto, de manera individual y en los grupos en los que se organizaron, rechazamos algunos. Por último, en el montaje preliminar de las vitrinas, en donde se evaluaron los grupos en su espacio, se llevó a cabo la selección final: quedaron para el montaje definitivo un poco más de cincuenta, algo menos de la mitad de la cantidad inicial. La escogencia estuvo subordinada a varios criterios, así como a la participación de diferentes áreas del Museo, en especial la de museología. Además de la pertinencia o adecuación del objeto con relación al tema al cual fue asociado, el criterio estético fue otro elemento de evaluación primordial: los objetos debían mostrar una excelente manufactura, estar preferiblemente completos y bien conservados –a diferencia de la sala arqueológica donde seleccionamos numerosos objetos desperfectos–, y ser, para nuestro juicio, estéticamente bellos. La diversidad fue otro criterio importante de selección; uno de mis intereses centrales en el guión de esta área consistía en mostrar la gran difusión en el pasado de las ideas sobre la transformación chamánica y el vuelo, tanto en el espacio como en el tiempo, pues sus símbolos se encuentran desde los primeros siglos de nuestra era hasta la Conquista y en casi todos los estilos orfebres colombianos. De este modo se buscó tener en los diferentes temas una muestra variada de objetos de distintas formas, colores, texturas y técnicas, y en lo posible de diversas regiones y épocas (Fig. 11 a 13). El tamaño de los objetos fue en ocasiones un elemento de juicio para mantenerlos o rechazarlos; las diferencias extremas de dimensiones rompían algunas veces el ritmo de la muestra, mientras en otras constituían por el contrario un mérito. A lo largo del proceso de trabajo con estas y las demás áreas de exhibición, en el equipo interdisciplinario fuimos fijando como un criterio básico para la

exhibición, proporcionar a cada objeto el espacio necesario para su cabal apreciación y evitar cualquier tipo de saturación visual; de este modo, la evaluación conjunta de la cantidad, el tamaño y la iconografía de los objetos en los grupos jugó un papel determinante en esta selección.

Conclusiones

Fueron muchas más las actividades, retos y elecciones que involucró el desarrollo de estos guiones y de los demás que estuvieron a mi cargo. Los fragmentos presentados anteriormente fueron escogidos entre muchos otros por su relevancia para ilustrar la participación activa y creativa del curador en la construcción de una exposición, y más concretamente del arqueólogo-curador y del equipo de curadores en las exhibiciones del Museo del Oro. A través de estos fragmentos es evidente la manera como nuestras exposiciones son construcciones culturales de carácter múltiple –intelectual, estético y visual–, que se ven determinadas por un conjunto amplio de factores durante su proceso de definición y son el resultado de una serie de escogencias entre diversas opciones. Se hizo también evidente su carácter parcial, fragmentario y de algún modo subjetivo. En nuestro caso particular en el Museo, estas exposiciones-construcciones son representaciones de culturas de otras tradiciones que habitaron Colombia en un pasado, elaboradas desde nuestros propios contextos socioculturales, institucionales, científicos y personales. Así, además de las premisas más básicas emanadas de nuestra pertenencia a la cultura Occidental en la Colombia de hoy, nuestras producciones están marcadas por la inmersión en un museo de arqueología y antropología, distinguido por unos objetivos, instalaciones, recursos y colecciones determinadas. Las perspectivas y formulaciones generales de las disciplinas arqueológica y antropológica, y de las corrientes metodológicas y teóricas recientes en particular, determinan también nuestro trabajo, así

como lo hacen los enfoques y la información de los estudios disponibles hasta la fecha, tanto de otros investigadores como propios, sobre los temas de la exposición. La formación académica, la experiencia de trabajo y los intereses particulares de cada uno de los curadores, y de todos por el trabajo en equipo, influyen también las características de nuestras representaciones. De este modo, las construcciones culturales del Museo del Oro 2004 son unas entre muchas otras posibles, que reemplazan a las anteriores –aunque retoman muchos elementos de ellas–, producidas dentro de sus propios contextos contemporáneos y que serán en un futuro sustituidas en concordancia con nuevas realidades. Los arqueólogos-curadores de hoy y del futuro, a pesar de los procesos de cambio, debemos continuar invariables en el apego al rigor, a la investigación y al diálogo activo y permanente con el mundo académico, la fuente de donde aportamos a la sociedad colombiana elementos para su autorreconocimiento y autorreflexión. La alianza antropología-museo está vigente. La antropología tiene mucho que decir acerca de temas centrales en el mundo de hoy –la diversidad cultural, los diálogos interculturales, las relaciones entre los géneros, el manejo del medio ambiente, entre otros–, que los museos tienen la posibilidad de transmitir a través de sus múltiples y privilegiados canales de comunicación con el público. Al ser intérpretes de la voz de la antropología, los museos pueden contribuir con aportes valiosos en la búsqueda de un mundo mejor para todos.

A través de los fragmentos del trabajo de curaduría presentados en este artículo, se hace también claro cómo las exposiciones de los museos son productos de procesos en permanente construcción. Crear una exhibición no es una empresa simple y conocida desde sus comienzos; no hay reglas ni fórmulas fijas para hacerlo. Cada exposición tiene sus propios objetivos y características y trae sus propios retos y posibilidades, y aunque se retoman conocimientos de experiencias anteriores, implica crear nuevas estrategias y metodologías. Las especificidades de cada exposición, en cuanto a los temas de su contenido, el público al que va dirigida, la duración programada y el lugar donde será

instalada, conllevan para cada una el desarrollo de un proceso distinto.

Esta primera etapa del proyecto de remodelación y ampliación del Museo del Oro de Bogotá fue para los curadores, y para todos los demás que participamos en ella, un desafío enorme y constante que nos dio la oportunidad de crear, aprender y compartir entre un equipo de gente excelente y comprometida. Para ellos, los antropólogos Luis Abraham Cayón y Roberto Pineda Camacho, y el arqueólogo Omar Ricardo Peña, van mis agradecimientos por sus valiosos aportes y colaboración.

Bibliografía citada

AGUDELO, Alejandra, Marco HERNÁNDEZ y Mauricio OBREGÓN. 1999. Vestigios de ocupaciones entre el VI milenio a.C. y el siglo XVI d.C., en la cuenca del río Santa Rita, municipio de Andes, Antioquia. En *Boletín de Antropología*, Vol. 13, No 30, pp. 262-286. Universidad de Antioquia, Departamento de Antropología. Medellín.

ARHEM, Kaj. 1993. *Ecosofía makuna. La selva humanizada*: 109-126. F. Correa (Ed.). ICANH-CEREC. Bogotá.

BORRERO, Sofía y Norberto VÉLEZ. 1997. Piedras Blancas: transformación y construcción del espacio. Investigación arqueológica en la cuenca alta de la quebrada Piedras Blancas. Informe de prospección. En *Boletín de Antropología*, Vol. 11, No. 27, pp. 124-167. Universidad de Antioquia, Departamento de Antropología. Medellín.

BOTERO, Silvia Helena, Óscar MONSALVE y Luis Carlos MÚNERA. 1998. Nuevos contextos arqueológicos fechados en el Macizo Central antioqueño. En *Boletín de Antropología*, Vol. 12, No. 29, pp. 148-167. Universidad de Antioquia, Departamento de Antropología. Medellín.

BRAY, Warwick. 1992. Sitio Conte Metalwork in its Pan-American Context. En *River of Gold. Precolumbian Treasures from Sitio Conte*, pp. 32-47. Pamela Hearne and Robert J. Sharer (Eds). The University Museum of Archaeology and Anthropology, University of Pennsylvania. Philadelphia.

BRICEÑO, Pedro Pablo. 2001. Reconocimientos arqueológicos en los municipios de Armenia, LaTebaida, Calarcá, Salento y Pijao (Quindío). En *Arqueología preventiva en el Eje Cafetero*, pp. 51-74. Víctor González Fernández y Carlos Andrés Barragán (Eds). Instituto Colombiano de Antropología e Historia. Bogotá.

BRICEÑO, Pedro Pablo y Leonardo QUINTANA. 2001. Rescate y monitoreo arqueológico. Línea de transmisión eléctrica a 500 kv San Carlos–San Marcos. En *Arqueología en estudios de impacto ambiental*. Vol. 3, pp. 167-205, Medellín.

BRUHNS, Karen Olsen. 1969-1970. Stylistic Affinities between the Quimbaya Gold Style and a Little Known Ceramic Style in the Middle Cauca Valley, Colombia. En *Ñawpa Pacha*, No. 7-8, pp. 65-83. Berkeley.

CANO, Martha Cecilia. 2001. Reconocimientos arqueológicos en los municipios de Marsella, Desquebradas y Pereira (Risaralda). En *Arqueología preventiva en el Eje Cafetero*, pp. 39-50. Víctor González Fernández y Carlos Andrés Barragán (Eds). Instituto Colombiano de Antropología e Historia. Bogotá.

CARDALE DE SCHRIMPFF, Marianne, Warwick BRAY y Leonor HERRERA. 1989. Reconstruyendo el pasado en Calima. En *Boletín Museo del Oro*, No. 24, pp. 3-33. Banco de la República. Bogotá.

CASTILLO, Neyla. 1995. Reconocimiento arqueológico en el Valle de Aburrá. En *Boletín de Antropología*, Vol. 9, No. 25, pp. 49-90. Universidad de Antioquia. Medellín.

CASTILLO, Neyla. 1998. *Los antiguos pobladores del valle medio del río Porce*. Empresas Públicas de Medellín. Universidad de Antioquia, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Centro de Investigaciones Sociales y Humanas. Medellín

CAYÓN, Luis. 1999. Dioses humanos: ¿chamanes o sacerdotes? En *Memorias II Seminario de la Antropología de la Religión*, pp. 211-229. Eugenia Villa (Ed). Departamento de Antropología, Universidad Javeriana. Bogotá.

EARLE, Timothy. 1990. Style and Iconography as Legitimation in Complex Chiefdoms. En *The uses of Style in Archaeology*, pp. 73-81. Margaret M. Conkey and Christine A. Hastorf

(Eds). Cambridge University Press, Cambridge.

EARLE, Timothy. 1997. *¿How Chiefs come to Power? The Political Economy in Prehistory*. Stanford University Press. Stanford.

HAAS, Jonathan. Power, Objects and a Voice for Anthropology. *Current Anthropology*. Vol. 37, No. 1, pp. S1-S22. Supplement: Special Issue: Anthropology in Public. The University of Chicago Press. Chicago.

LANGEBAEK, Carl Henrik, Emilio PIAZZINI, Alejandro DEVER e Iván ESPINOSA. 2002. *Arqueología y guerra en el valle de Aburrá: estudio de cambios sociales en una región del noroccidente de Colombia*. Ediciones Uniandes, Bogotá.

LECHTMAN, Heather. 1986. Perspectivas de la metalurgia precolombina de las Américas. En *Metalurgia de América precolombina*, pp. 29-56. 45 Congreso Internacional de Americanistas, Universidad de los Andes, Bogotá, 1-4 de Julio de 1985. Banco de la República, Bogotá.

LLERAS, Roberto. 2000. *Remodelación Museo del Oro. Esquema del guión*. Museo del Oro, Banco de la República, Bogotá. (Manuscrito).

MÚNERA, Luis Carlos, Oscar Darío MONSALVE, Felipe Antonio VERGARA y Dionalver TABARES. 1996. *Arqueología de rescate. Vía alterna de la Troncal de Occidente. Sector Puente Doménico Parma-Río Campoalegre*. INTEGRAL Ingenieros consultores. Medellín. (Manuscrito).

MÚNERA, Luis Carlos, Oscar Darío MONSALVE y Silvia Helena BOTERO. 1997. *Arqueología de rescate. Vía alterna de la Troncal de Occidente. Sector Río Campoalegre-Estadio Santa Rosa de Cabal. Informe final*. INTEGRAL Ingenieros consultores. Medellín. (Manuscrito).

OTERO DE SANTOS, Helda. 1992. Dos períodos de la historia de Jericó. Departamento de Antioquia. En *Boletín de Arqueología*. Año 7, No. 2, pp. 3-66. Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales, Banco de la República. Bogotá.

PIAZZINI, Carlo Emilio y Pedro Pablo BRICEÑO. 2001. Estudios arqueológicos en Playa Rica (Calarcá, Quindío) y Ciudadela Málaga Pereira, Risaralda). En *Arqueología preventiva en el Eje Cafetero*, pp. 103-118. Víctor González Fernández y Carlos Andrés Barragán (Eds). Instituto Colombiano de Antropología e Historia. Bogotá.

PINEDA CAMACHO, Roberto. 1986. Etnografía del mambadero: espacio de la coca. En *Texto y Contexto*. No 9, pp. 113-127, septiembre-diciembre. Universidad de los Andes. Bogotá.

PINEDA CAMACHO, Roberto. 2002. El laberinto de la identidad. Símbolos de transformación y poder en la orfebrería prehispánica de Colombia. En *Los espíritus, el oro y el chamán*. Museo del Oro de Colombia, pp. 25-51. Banco de la República y Fundación “la Caixa”. Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca.

PLAZAS, Clemencia. 1998. Cronología de la metalurgia colombiana. En *Boletín Museo del Oro*, No 44-45, enero-diciembre, pp. 3-78. Banco de la República, Bogotá.

PLAZAS, Clemencia y Ana María FALCHETTI. 1986. Patrones culturales en la orfebrería prehispánica de Colombia. En *Metalurgia de América precolombina*, pp. 201-246. 45 Congreso Internacional de Americanistas, Universidad de los Andes, Bogotá, 1-4 de Julio de 1985. Banco de la República. Bogotá.

PLAZAS, Clemencia y Ana María FALCHETTI, 1994. Museo del Oro. Museo del Oro, Banco de la República. Bogotá.

PLAZAS, Clemencia y María Alicia URIBE. 1999. *Orfebrería Quimbaya. Contexto*,

cronología y clasificación. Ponencia presentada al simposio Gold and Power in Ancient Costa Rica, Panama and Colombia. Dumbarton Oaks, Washington D.C. (Manuscrito).

PLAZAS, Clemencia y Eduardo LONDOÑO. *Museo del Oro. Sus mejores piezas*. Banco de la República, Bogotá.

REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo. 1978. *Beyond the Milky Way*. UCLA, Los Ángeles.

REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo. 1988. *Orfebrería y chamanismo. Un estudio iconográfico del Museo del Oro*. Museo del Oro, Banco de la República. Bogotá.

RESTREPO TIRADO, Ernesto. 1929. *Ensayo etnográfico y arqueológico de la provincia de los Quimbayas en el Nuevo Reino de Granada*. Imprenta y Librería de Eulogio de las Heras. Sevilla.

ROJAS, Sneider H. y Dionalver TABARES. 2000. *Proyecto de desarrollo vial Doble calzada Armenia-Pereira-Manizales Autopista del Café. Rescate Arqueológico*. CISAN. Informe final. 2 Vols. Bogotá. (Manuscrito).

SANTOS, Gustavo. 1986. Investigaciones arqueológicas en el Oriente antioqueño. El sitio de Los Salados. En *Boletín de Antropología*, Vol. 6, No. 20, pp. 45-80. Departamento de Antropología, Universidad de Antioquia. Medellín.

SANTOS, Gustavo. 1995. Las sociedades prehispánicas de Jardín y Riosucio. En *Revista Colombiana de Antropología*. Vol. XXXII, pp. 245-287. Instituto Colombiano de Antropología. Bogotá.

SANTOS, Gustavo. 1998. La cerámica marrón inciso de Antioquia. Contexto histórico y sociocultural. En *Boletín de Antropología*, Vol. 12, No. 29, pp. 128-147. Universidad de Antioquia, Departamento de Antropología. Medellín.

SAUNDERS, Nicholas J. 2003. "Catching the light": Technologies of Power and Enchantment in Pre-Columbian Goldworking. En *Gold and Power in Ancient Costa Rica, Panama and Colombia*, pp. 15-48. Jeffrey Quilter and John W. Hoopes (Eds). Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Washington D. C.

URIBE, María Alicia. 1991. La orfebrería Quimbaya Tardía. Una investigación en la colección del Museo del Oro. En *Boletín Museo del Oro. No. 31*, pp. 31-124. Banco de la República, Bogotá.

URIBE, María Alicia. 2002. *Símbolos femeninos de fertilidad en la orfebrería Quimbaya. Un intento de interpretación desde la antropología del chamanismo. Ponencia presentada al simposio Chamanismo: Tiempos y lugares sagrados*. Universidad de Salamanca, Noviembre de 2002. Salamanca. (En prensa).

URIBE, María Alicia. 2003. *Orfebrería, ideología y poder en el Cauca Medio. Una mirada diacrónica a la metalurgia en las sociedades prehispánicas*. Ponencia presentada al 51 Congreso de Americanistas. Santiago de Chile, julio 14 a 18 de 2003. (Manuscrito).

VASCO, Luis Guillermo. 1985 *Jaibanás, los verdaderos hombres*. Fondo de Promoción de la Cultura, Banco Popular. Bogotá.

Cómo citar este artículo

URIBE, María Alicia. 2004. Desde la mirada del arqueólogo-curador. La construcción de los guiones de la región del Cauca Medio y el Vuelo Chamánico para el Museo del Oro 2004. *Boletín Museo del Oro, No. 52*. Bogotá: Banco de la República. Obtenido de la red mundial el (fecha que cambia el usuario según el día en que consultó el archivo) <http://www.banrep.gov.co/museo/esp/boletin>