

0026/29



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO
ACADEMIA DE SAN CARLOS

“LA CONSERVACION, RESTAURACION Y
MUSEOLOGIA COMO ELEMENTOS DE
DESARROLLO SOCIAL Y CULTURAL DE LA
REGION CAUCANA DE COLOMBIA”

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAGISTER EN ARTES VISUALES,
ORIENTACION: PINTURA
P R E S E N T A
JOSE HEINER CALERO COBO

DIRECTOR: MTR. JULIO CHAVEZ GUERRERO.

ASESOR: MTR. GERARDO PORTILLO ORTIZ.



MEXICO, D. F.,

258800

1998.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

MIS AGRADECIMIENTOS

A LA ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS, A SU DIVISION DE POSGRADO, A LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO, A SU DIVISION DE INTERCAMBIO ACADEMICO, porque todos en uno solo, me brindaron la mejor oportunidad de mi vida al permitirme la realización de la Maestría en Artes Visuales, orientación: pintura...

A LA UNIVERSIDAD DEL CAUCA y a su recientemente creada **FACULTAD DE ARTES**, quienes a través de sus directivos, docentes, amigos, alumnos y exalumnos me apoyaron y animaron durante mi estadía en la ciudad de México...

A MI DIRECTOR DE TESIS, el incansable y estudioso maestro **JULIO CHAVEZ GUERRERO...**

A MIS MAESTROS DE TALLERES: JUAN ACHA (Q.P.D), ARTURO DE LA SERNA, AURORA GUERRERO, RAMON CERVANTES, ELIA DEL CAMPO MORALES Y JUAN DIEGO RAZO...

A MIS JURADOS DE TESIS: Maestro GERARDO PORTILLO O., Maestra OFELIA MARTINEZ GARCIA, Maestro CARLOS BLAS GALINDO M., Maestra ALFIA LEIVA DEL VALLE...

A MIS AMIGOS MEXICANOS...

A LA SECRETARIA DE RELACIONES EXTERIORES del GOBIERNO MEXICANO, por la beca que me otorgó para el mejor aprovechamiento académico y una mejor estadía en ciudad de México.

**A MIS HIJOS ANDRES FELIPE, CLAUDIA MARCELA Y
NATALIA, quienes tuvieron la suficiente paciencia, comprensión y
entendimiento y con sus escritos de amor me acompañaron en la
distancia, comprendiendo mi búsqueda tras un ideal...**

GRACIAS, MIL GRACIAS A TODOS USTEDES.

DEDICATORIA

A mi joven hermano fallecido recientemente:

VICTOR DANIEL CALERO (Q.P.D.)

A mis padres:

**VICTOR DANIEL CALERO Y
BLANCA MARI COBO**

A mi abuelo:

GERARDO COBO O.

A mis hermanos:

**HULLMAN
FERNANDO
MARICELA Y
ALEXANDER CALERO COBO**

A mis hijos:

**ANDRES FELIPE
CLAUDIA MARCELA Y
NATALIA CALERO HURTADO**

A todas mis amigas y amigos.

INDICE GENERAL

PRELIMINAR	1
INTRODUCCION	4
Bibliografía	11
I. MARCO ARTISTICO GENERAL DE COLOMBIA	
1. Una mirada a nuestros antepasado artístico	12
1.1. Arte precolombino	12
1.2. Tecnología de la orfebrería prehispánica	23
1.3. La escultura precolombina	25
1.4. Diseño de la cerámica precolombina	26
2. Periodo de transición	27
3. Panorama actual del arte en Colombia	34
Bibliografía	40
II. LA REGION CAUCANA	
1. Reseña histórica y contexto social	41
2. El arte en la región caucana	48
3. El arte hoy	53
3.1. El Departamento de Artes Plásticas de la Universidad del Cauca	53
3.2. Otros grupos e instituciones de índole cultural	58
Bibliografía	63
III. CAPITAL SIMBOLICO EN LA REGION CAUCANA	
1. Expresiones de un pueblo	65
1.1. Artes plásticas y visuales	68
1.2. Arte tradicional e imaginiería popular	72
1.3. Arquitectura	73
1.3.1. Sitios de mayor confluencia ciudadana	73

1.4. Tradición oral y musical	76
2. Crítica artística	78
2.1. Medios de difusión	78
2.2. Eventos promotores y de difusión artística y cultural	79
Bibliografía	81

IV. LA CONSERVACION

1. Aspectos primordiales	82
1.1. Conceptualización	82
2. Patrimonio cultural	88
2.1. Bienes inmuebles	88
2.1.1. Arquitectura	88
2.1.2. Ciudades históricas	89
2.1.3. Sectores históricos	90
2.1.4. Sitios arqueológicos	90
2.1.5. Zonas de reservas naturales, creadas e históricas	90
2.2. Bienes muebles	91
2.2.1. Objetos arqueológicos	91
2.2.1.1. Cerámica	91
2.2.1.2. Orfebrería	92
2.2.1.3. Textiles	93
2.2.1.4. Lítica	93
2.2.1.5. Materiales en madera, concha, metal y hueso	93
2.2.1.6. Fósiles	93
2.2.1.7. Artes plásticas	93
2.2.1.8. Artesanías	94
2.2.1.9. Mobiliario	94
2.2.2. Objetos varios	94
2.3. Constitución Política de Colombia de 1991 y patrimonio cultural	95
2.4. Proyecto sobre Ley General de Cultura del Congreso de Colombia	96
3. Normas mínimas de la conservación de bienes muebles	97
3.1. Obras en madera y metal que acompañan	

a la arquitectura	98
3.2. Acabados	99
3.3. Ornamentación	99
3.4. Bienes muebles	99
3.5. Objetos varios y mobiliarios	103
3.6. Transporte de objetos a mano	104
3.7. Cuidado de los materiales arqueológicos	105
4. Agentes de deterioro	105
4.1. Agentes naturales de acción prolongada	107
4.2. Agentes naturales de acción ocasional	107
4.3. Las causas derivadas de la acción humana	107
4.4. La humedad	107
4.5. La temperatura	108
4.5.1. Temperatura y cinética química del deterioro	109
4.5.2. La dilatación de los cuerpos y el deterioro	109
4.5.3. La temperatura y la humedad	110
4.6. Los contaminantes atmosféricos	111
4.7. Deterioro fotolítico y fotoquímico	112
5. El conservador o conservator	113
Bibliografía	115

V. LA RESTAURACION

1. Sus fundamentos	116
1.1. Cultura y patrimonio cultural	120
1.2. La historia	127
1.3. La identidad	128
1.4. El monumento	130
2. La restauración	133
3. Algunas normas y cuidados mínimos en la restauración de bienes muebles	144
3.1. Cuadros pintados sobre madera y lienzo	144
3.2. Sobre limpieza	149
3.3. Cuidados mínimos en la restauración de obras en acuarela y pastel	150
3.4. La restauración en figuras policromadas	152
4. La restauración en el Cauca	157
Bibliografía	160

VI. LA MUSEOLOGIA

1. Conceptualización e historia	162
2. Museos y educación	175
2.1. El apoyo didáctico a las exposiciones	178
2.2. Los recursos didácticos	179
2.3. Elementos tipográficos	184
3. Museo y comunicación	186
4. El Discurso Museográfico Contemporáneo (DMC) de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM	192
5. Museo y público	203
6. Museo y sensibilización	209
7. Museos en el Cauca	211
Bibliografía	218

VII. HACIA UN DESARROLLO SOCIAL Y CULTURAL

1. El Centro Nacional de Investigaciones Museológicas-CENIM	225
1.1. Posgrados en Museografía	227
1.2. Posgrado en Gestión y Administración de Bienes Culturales	228
1.3. Pregrado en Diseño Museográfico	228
2. El Museo de Arte Contemporáneo, Universidad del Cauca	229

CONCLUSIONES	232
---------------------	------------

INDICE DE DIAPOSITIVAS	237
-------------------------------	------------

FONDO MUSICAL	254
----------------------	------------

INDICE DE ILUSTRACIONES	255
--------------------------------	------------

BIBLIOGRAFIA GENERAL	256
-----------------------------	------------

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTARIA	263
------------------------------------	------------

PRELIMINAR

La región del Departamento del Cauca, ubicada al sur-occidente de Colombia, con la ciudad de Popayán como su capital, posee una gran riqueza en patrimonio artístico que incluye obras de las civilizaciones precolombinas hasta muestras de la cultura contemporánea, pasando por las épocas de la Colonia, la Independencia y la República. Sin embargo, presenta una carencia notoria de investigación en conservación, restauración y museología, debido a que no existen profesionales capacitados en dichas áreas ni el interés necesario para abordarlas.

Sólo a través de la investigación se podrá demostrar la importancia de los bienes culturales o estéticos¹, desarrollar políticas culturales regionales amplias que opten por la defensa y el cuidado del patrimonio cultural e impulsar la capacitación de individuos en las áreas de gestión y administración de bienes culturales.

La Facultad de Artes de la Universidad del Cauca, como institución de educación superior, debe contribuir con el desarrollo social y cultural de la región, colocándose en la delantera en investigación y marcando pautas que permitan sacar adelante una comunidad mediante la educación y la concientización de los valores no sólo artísticos, sino también humanos, con los que cuenta su gente. Esta educación debe apuntar hacia el conocimiento de la producción y el consumo del capital simbólico y a su defensa como patrimonio cultural. El patrimonio cultural es parte de todos, por lo tanto, debemos custodiarlo y comprometer a otros sectores de la población en su conservación y divulgación. La comunidad debe conocer su historia y trayectoria artística con un buen soporte educativo, ya que es en su interior donde se encuentran los talentos en potencia.

¹ ACHA JUAN. "Las culturas Estéticas de América Latina" UNAM, MEXICO, 1993, p. 36

He de aclarar que mantendré una actitud respetuosa de las diferencias y del derecho de autodeterminación de mi pueblo frente a su patrimonio y a su cultura.

Varios aspectos serán analizados en la investigación para lograr un mejor acercamiento con la problemática que la misma plantea, éstos son:

- 1- El estudio contextual y sociológico de los hábitos culturales de la región caucana, desde la época prehispánica hasta la actualidad (una mirada etnográfica).**
- 2- Las influencias externas en la producción plástica regional: ¿por qué existe en ella más pintura que cualquier otra expresión plástica?**
- 3- El estudio de cómo se ha producido y consumido el capital simbólico.**
- 4- Los aspectos museológicos, sus dinámicas contemporáneas y sus lazos con la comunidad .**
- 5- La conservación como prevención antes que la restauración.**
- 6- El estudio comparativo de cómo otras regiones han gestado desarrollos sociales y culturales a través de su patrimonio artístico.**

Del análisis anteriormente planteado, que en muchos casos consistirá en una mirada, ya que en su mayoría estos temas pueden ser por sí mismos motivo de investigación, deberán surgir necesariamente unas propuestas que permitan indicar la eficacia del mismo. Su implementación como hecho real dependerá de muchos factores, pero mi conciencia no estará tranquila si al menos no realizo esta investigación y emito las propuestas que en mis momentos de “duermevela” llegan a mi mente e intranquilizan mi alma.

No soy oriundo de la región caucana, pero a ella y a su gente debo mi formación artística, y ha sido desde ahí donde precisamente he visto y me he convencido de la apremiante necesidad de llevar a cabo

la investigación, porque no sólo la región caucana presenta esta carencia sino, puedo atreverme a decirlo, toda la región sur-occidental colombiana participa del mismo caso.

El espacio más indicado para la realización de este proyecto es, sin lugar a dudas, México y en especial la Escuela Nacional de Artes Plásticas, que con toda su carga y magnetismo cultural han atraído a trotamundos de todos los niveles intelectuales y de cualquier sitio de la faz de la tierra. Nos unen pasados similares, mas no la experiencia, la práctica y la teorización en conservación, restauración, museología y museografía.

De México y los mexicanos se debe aprender necesariamente la valoración que han hecho de su patrimonio cultural, que les ha permitido mantener su identidad y exaltar su cultura a través de la educación extendida a todos los confines terráqueos. Todo México está impregnado de arte en cualquiera de sus manifestaciones.

Si generamos una mayor conciencia del valor del patrimonio cultural plástico de la región caucana, conoceremos mejor su pasado, se afianzará su tradición cultural y se proyectará al futuro. Por eso la conservación, como prevención antes que la restauración y la museología deben tomarse como elementos de desarrollo Social y cultural regionales y nacionales.

INTRODUCCION

La concentración de la población en un punto dado, con la consecuente conformación de la ciudad, genera todo un flujo de información y un intercambio de necesidades, entre las cuales está la de expresión estética, ya sea para los ritos religiosos y del poder o para la vida cotidiana a través de los objetos.

Resultaría vano pensar en desconocer la tradición existente e imponer la idea de que sólo debemos rescatar el “arte popular”, concibiéndolo como lo folklórico, lo “artesanal” por su valor de preservar la tradición “verdadera”, lo ancestral de nuestros campesinos. Debemos aceptar dentro del concepto de arte, además de las artes plásticas y visuales, las manifestaciones de carácter estético y visual que nos rodean, provengan éstas de la élite, de los sectores populares o del proceso industrial . El desarrollo de las ciudades debe brindar la posibilidad de que un mayor número de personas se interese en lo artístico como una forma de trabajo que ayuda a la integración social.

Si bien es cierto que en la ciudad de Popayán, Capital del Departamento del Cauca, existe un semillero de creativos que van desde el campesino que pinta sus “chivas”, pasando por el graffitero, el escultor, el pintor, el ceramista, el teatrero, el poeta, el músico, hasta llegar al creador de videos, también es cierto que la ciudad en sus últimas décadas no ha demostrado un desarrollo significativo que les aporte nuevos materiales, nuevas técnicas, temas de actualidad y que les permita la posibilidad de modificar su manera de percibir lo estético.

Existen muchos problemas en toda comunidad o sociedad. El que aquí planteo está dirigido básicamente al sector cultural, porque veo

una carencia en la presentación de propuestas que conlleven a ejecutar acciones a través de mecanismos claramente definidos conducentes, en último término, a un desarrollo y avance social. Este desarrollo cultural sólo es posible en la medida que la sociedad conoce y valora sus legados, lo cual sólo se consigue mediante su educación. A nosotros, los educadores, nos compete emprender dicha tarea.

En esta propuesta parto de un marco referencial nacional para llegar a un marco referencial locativo y particular como es la región caucana colombiana. En ella confluyen diversos grupos étnicos y clases sociales que de una u otra forma han ido dejando, con el pasar del tiempo, huellas de su pensamiento, creencias y convicciones en las innumerables piezas artísticas y/o artesanales que hoy día se encuentran esparcidas en una vasta zona, formando parte de las reliquias de iglesias, de acervos familiares o de las casas - museo. Si bien es cierto que todo este patrimonio es producto de marcadas influencias españolas, francesas y americanas, que aquello que se conserva del legado de nuestros aborígenes es poco y que la producción indígena actual se centra en la decoración utilitaria y no en una corriente plástica definida, también es cierto que tanto lo que se produjo como lo que se produce en la actualidad tiene un valor, porque es el resultado del pensamiento a través de la historia de la comunidad caucana.

Con el desembarco de los europeos en nuestras tierras llegó la pintura en su forma occidental, en especial la del lienzo, que dejó relegada y en el olvido la tradición clásica indígena. Su temática era esencialmente religiosa y no tenía la intención de plantear problemas estéticos sino básicamente acompañar el culto.

En el Siglo XIX la lucha por la independencia llevó al poder a los criollos y con ellos el patrón cultural a seguir fue francés. Quienes pagaban por los trabajos artísticos ya no eran los sacerdotes ni los

funcionarios reales, sino los protagonistas de las gestas heroicas. Los pintores se ocuparon preferentemente por la presentación de las batallas de la emancipación y por la ejecución de retratos idealizados de los generales con sus dorados botones, sus medallas y su uniforme de corte francés. Este tipo de pintura heroica no significó exclusivamente un servilismo del modelo francés, también formó parte del proceso de construcción de una identidad propia que reconocía a sus próceres, su historia, haciendo que los géneros más cultivados fuesen el retrato y las escenas bélicas. En este papel de auto-reconocimiento también hay que destacar el papel que desempeñaron los dibujantes e ilustradores de la Comisión Coreográfica quienes en sus obras resaltaron la flora colombiana y las costumbres de su gente.

En el campo del grabado el modelo extranjero también desempeñó una fuerte influencia en el siglo pasado; muestra de ello son las ediciones del “papel periódico ilustrado”, que apareció en los años de 1881 a 1886 (1), en las que el General Alberto Urdaneta utilizó grabados aparecidos en obras como el libro de Reclus “Panamá et Darién” y la revista “Le tour du monde. Inclusive el general Urdaneta... resolvió implantar el grabado en madera en Colombia y para ello contrató en París a un artista de categoría, con la experiencia y el sentido pedagógico que eran indispensables para lograr más duraderos resultados (2). Tal artista fue el español Antonio Rodríguez, quien había trabajado desde hacía tiempo en Francia. Sus enseñanzas y su oficio de copiar de las publicaciones extranjeras contribuyeron con la formación de muchos artistas y con la difusión del grabado en Colombia. Aún en pleno Siglo XX se continúan dando las influencias de las corrientes extranjeras por el afán de las clases dirigentes colombianas de seguirlas e imponerlas a las clases subalternas.

Aquí también ha jugado un papel clave la expansión mundial del capitalismo americano, que después de la Segunda Guerra Mundial

se convirtió en el centro emisor de la “civilización” y ha ido imponiendo sus modas, música y expresiones plásticas como la pintura, la escultura, el vídeo, la multimedia y el internet. Este proceso ha traído sus desventajas pero también sus ventajas. Tal es el caso del concepto de no-competitividad con la cámara fotográfica en la descripción del paisaje y el retrato que se dio en su momento. La expansión capitalista ha modificado nuestra percepción de las cosas, nuestras costumbres, para bien o para mal. Es un fenómeno universal. El Artista negro es un artesano. Su trabajo es un trabajo familiar; aprende de sus padres los secretos del oficio; él lo continúa trabajando lentamente, pacientemente, para realizar un objeto que sea un goce para sus ojos. Pero en la actualidad este artesano escucha las llamadas de la próxima fábrica; puede ganar rápidamente salarios elevados que gastará en la ciudad. El gusto del trabajo hecho a mano se esfuma al contacto de la civilización blanca. Además este arte africano estaba todo él penetrado de magia y de misticismo; era la expresión del culto de los antepasados o de los espíritus; ahora sus raíces religiosas están casi secas por la influencia de los misioneros cristianos o de la mentalidad libre de los colonos... Y aquí encontramos el fenómeno de la transculturización. El arte indígena es reemplazado por el arte europeo. Las chozas de los hechiceros ceden el lugar a las iglesias góticas (3).

Popayán busca estar cada día más en conexión con el mundo, con los medios de comunicación, con los flujos artísticos, pero depende siempre del centro. Su concepción del arte actual no corresponde a una realidad social, corresponde más a una corriente centralista, ya que la clase dirigente, en la pretensión de llevar a la nación bajo su patrón cultural, ha utilizado la política centralista como su principal arma. Las debilidades administrativas y el centralismo impiden que las comunidades participen como agentes y gestores de la actividad cultural limitando su acción a la de simples consumidores de bienes culturales, exportados desde los centros productores, que suelen ser la capital del país (4).

El surgimiento hoy día de la clase media, de los universitarios, ha hecho que el arte y el concepto de cultura no sean ya manejados sólo por una clase de élite. José Joaquín Brunner señala:

La cultura es un hecho no puramente espiritual, ni meramente político cotidiano, sino que tiene una dimensión esencialmente organizativa. La cultura es una organización material e institucional encaminada a mantener, defender y desarrollar el frente teórico e ideológico de la sociedad (5).

La noción de Brunner se basa en que aquella clase que ostenta el poder tiene la posibilidad de construir o trata de imponer su modelo de cultura.

Aunque los espacios ganados por la clase media no desarrollen prácticas que fortalezcan el sistema que ostenta el poder, imponen también, de manera coherente, la nueva cultura que no nace de la nada. En el documento “La cultura en los tiempos de la transición” de Colcultura, se plantea:

El concepto de cultura está hoy ligado al menos a tres fenómenos clave de la evolución de la sociedad colombiana en la actualidad: apertura económica, con el doble reto sobre la economía y la sociedad colombiana: preservar la identidad cultural y asimilar las manifestaciones culturales, generadas en otros ámbitos. Democracia, que exige vincular a todos los colombianos a las tareas de cultura, que a su vez consolida los valores de la democracia. Descentralización, que reconozca al municipio como el escenario natural de la cultura (6).

Este trabajo pretende aprovechar al máximo las intenciones de descentralización de la gestión cultural del gobierno nacional colombiano. Trata de crear una conciencia en la comunidad caucana

sobre la importancia que tiene el capital simbólico para la preservación y la dinamización de su identidad cultural, entendida ésta como el resultado de la confluencia de una serie de normas y conductas en diversos aspectos sociales y espirituales. Busca una mayor amplitud en el radio de acción académico e investigativo de la recientemente creada Facultad de Artes de la Universidad del Cauca; Constituye la primera investigación sobre este tema aplicado específicamente al Cauca, hecho que determinará una vasta área para la creación de propuestas de especialización o posgrados, fortaleciendo con ello la posible formación del Instituto de Posgrado de la Facultad de Artes de la Universidad del Cauca. He de anotar que en la actualidad sólo existe un borrador sobre la Ley General de la Cultura y un Ministerio de Cultura recientemente creado.

De todo lo anteriormente planteado surge el objetivo primordial de la investigación: concientizar a los diferentes estamentos sociales de la comunidad caucana de que se deben invertir recursos en el cuidado y divulgación del patrimonio cultural. Reconocer que esta labor se justifica no sólo debido al patrimonio existente en la región, sino a la carga significativa que lleva implícito. Invitar a invertir esfuerzos en su cuidado y en la educación no sólo a foráneos sino a la niñez y a la juventud como talentos en potencia. Asumir que los procesos culturales y los objetos estéticos pertenecen a todos, involucran a todos y que es desde el municipio o la pequeña ciudad (escenario natural de la cultura) donde se deben proponer e impulsar acciones para su propio desarrollo.

En este aspecto es importante considerar dos premisas:

1. No sólo se deben divulgar las diferentes expresiones del capital simbólico (artes plásticas y visuales, artesanía e imaginería popular), sino que se deben buscar sistemas de apoyo para permitir el desarrollo constante de estas formas de expresión y creación ciudadana.

2. La conservación debe valorar al objeto estético desde una óptica amplia, lo que significa mirarlo como realidad actuante en la vida presente y aun futura de la sociedad y asumir su defensa como un deber de todos.

El Arte es para mí, mi proyecto de vida en constante desarrollo.

El autor.

BIBLIOGRAFIA

1. ORTEGA RICAURTE, Carmen. Dibujantes y grabadores del papel periódico ilustrado y Colombia Ilustrada, Colcultura, Colombia, 1973, (p. 152) p.p. 410.
- 2.- GIRALDO JARAMILLO, Gabriel. La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia, Colcultura, Colombia, 1980, (p. 306) p.p. 450.
- 3.- BASTIDE, Roger. Arte y sociedad, FCE, México, 1948, (p.p. 145-146) p.p. 210.
- 4.- MARTIN BARBERO, Jesús. Revista: Comunicación y Cultura, Núm 9, México, 1982, (p. 57) p.p. 70.
- 5.- BRUNNER, José Joaquín. Notas sobre cultura popular, industria cultural y modernidad, Programa FLACSO, Santiago de Chile, 1985.
- 6.- COLCULTURA (Instituto Colombiano de Cultura). Documento: "La cultura en tiempo de transición 1991-1994", Departamento Nacional de Planeación, Bogotá, 1991, (p. 9) p.p. 36.

I. MARCO ARTISTICO GENERAL COLOMBIANO

1. UNA MIRADA A NUESTRO ANTEPASADO ARTISTICO

1.1. ARTE PRECOLOMBINO

Los objetos estéticos de mayor riqueza creativa, de manejo de formas, de un depurado proceso técnico son, sin lugar a dudas, las piezas de oro diseñadas y elaboradas por nuestros artistas antepasados. Fue el oro de nuestros ríos, de nuestras montañas, el que despertó codicia, el que creó leyendas y atrajo a muchos aventureros hasta nuestras tierras (1). En el territorio Colombiano se distinguen varias zonas metalúrgicas (ver ilustración No. 1). La primera, el área del sur-occidente abarca las áreas arqueológicas de Tumaco, Calima, Palmira, San Agustín, Tierradentro, Tolima, Quimbaya y Nariño. Es la zona orfebre más antigua y se distingue por sus piezas martilladas en oro de gran pureza. La segunda corresponde a la de los grupos que habitaron el centro y el norte del país, quienes desarrollaron estilos metalúrgicos diferentes y poseen en común fundición en aleaciones de oro y cobre. La tercer zona metalúrgica es la norte y abarca las áreas Sinú, Tairona y Urabá.

Veamos someramente las expresiones artísticas más importantes de cada una de estas culturas.

LOS CALIMAS ocuparon los cursos altos de los ríos Calima y Dagua. Fueron grupos de agricultores sedentarios del cultivo del maíz. A esta cultura corresponde el grupo Yotoco. Se distinguen narigueras, orejeras, collares y pectorales con figuras de monos estilizados. En su cerámica representaron la enfermedad del bocio, tal vez porque a quienes la padecían se les atribuían poderes especiales. Sus alcarrazas son recipientes con dos vertederas

tubulares y un asa puente que generalmente representan al jaguar, y sus cuencos son vasijas del periodo Yotoco, con decoraciones curvilíneas obtenidas por pintura negativa.

LOS PALMIRA se ubicaron en el fértil valle del Río Cauca. Esta cultura fue descubierta recientemente en Malanga, en las cercanías del Municipio de Palmira, en el Departamento del Valle del Cauca. Sorprende por la riqueza en oro de sus ajuares funerarios que indican la existencia de clases sociales. Los objetos que conforman los ajuares funerarios como diademas, máscaras, narigueras, pectorales, collares, brazaletes y poporos, fueron martillados en gruesas láminas de oro puro, repujados luego con motivos animales y geométricos.

LOS SAN AGUSTIN se establecieron en el Macizo Colombiano, donde la Cordillera de los Andes se divide en dos ramales y nacen los ríos Cauca y Magdalena.

Esta cultura agrícola y sedentaria alternó sus terrazas y canales con montículos artificiales que cubren tumbas monumentales, a cuyas entradas se encuentran estatuas de piedra y corredores de lajas, que conducen a cámaras mortuorias donde los personajes eran enterrados con ofrendas de cerámica y oro.

La estatuaria agustiniana, agresiva en su expresión, representa personajes con armas y cabezas-trofeo, seres con complicados atuendos, aves rapaces, serpientes, jaguares y otros animales míticos. En ella predomina el tema del jaguar, animal que en muchos pueblos americanos es símbolo de fuerzas opuestas (poder - fertilidad y destrucción del orden social). Las estatuas de hombre - jaguar se asocian al chamán, líder religioso que tenía la facultad de transformarse en felino para mantener el equilibrio entre sus fuerzas contradictorias (2).

El Parque Arqueológico de San Agustín está construido por una serie de sitios localizados a poca distancia entre sí, llamada el Yacimiento de San Agustín (3). Este es el sitio más importante de la estatuaria precolombina colombiana. Existen alrededor de cuatro mesitas, cada una con varios montículos y gran número de estatuas en piedra, cámaras funerarias, sarcófagos y otras construcciones. Sobresalen los altos de lavapatas, de los ídolos y de las piedras.

Otros sitios de interés arqueológico en la región de San Agustín son El Tablón (con cinco esculturas, de las que sobresale la representación a la deidad lunar), La Chaquira, La Pelota (con tres esculturas de las que sobresale la representación de un águila), Purutal (montículo con estatuas coloreadas), Quinchana, Quebradillas, La Parada, Uilumbe, Lavaderos, La Estrella, Naranjos, El jabón, Obando, El Batón y Matanzas .

El monumento más importante de la zona es la fuente de Lavapatas que consiste en una gigantesca piedra plana, a nivel del suelo, con figuras de serpientes enroscadas y ranas (símbolo de la fertilidad) talladas en la misma piedra. Es considerada el centro ceremonial de mayor importancia, donde numerosos canales circundan las figuras dando curso a hilos de agua que le imprimen movimiento a las representaciones zoomorfas.

Estos sitios eran principalmente de enterramientos y contenían uno o más cadáveres. Varias son las clases de estatuas que componen la zona: 1) estatuas columnares; pequeño cuerpo cilíndrico con cabeza redondeada; 2) estatuas aplanadas; 3) estatuas de bulto o tridimensionales; 4) relieves sobre losas alargadas; y 5) esculturas sobre peñascos. Cada escultura es un bloque sólido, aislado, sin huecos, sin ningún espacio interno; la cabeza representa la mayor parte, y a ésta se añade un sombrero o adorno (tocados) que aumenta su tamaño. Esta área es la más trabajada y en ella resalta la boca. Su tratamiento ha determinado la definición de varios

estilos: el arcaico, que corresponde a las estatuas columnares; el estilo expresionista, definido por su combinación de rasgos animales y humanos en el rostro, elaborados adornos en la cabeza y simetría en la posición de las manos; el estilo naturalista, que incluye aquellas piezas que no entremezclan rasgos humanos ni animales; y el estilo abstracto que rompe con cualquier norma de aproximación a la realidad, no hay detalles. El tema iconográfico en su mayoría es el del monstruo-jaguar. Es de anotar, en todo el conjunto, la existencia de caminos empedrados que unían los diferentes centros ceremoniales.

La cerámica de la cultura agustiniana se destaca también por objetos que acompañan los enterramientos. Sin embargo, sus vestigios desaparecieron por causas desconocidas 800 años antes de la llegada de los españoles.

LOS CAPULI Y LOS PIARTAL. La cultura capulí habitó el altiplano nariñense, en el extremo sur del país. Creó representaciones de hombres y animales, vasijas de formas variadas y ricos ajuares de oro para enterrarlas en tumbas de pozo con cámara lateral de 30 o 40 metros de profundidad. Esta región fue ocupada también por el grupo humano Piartal. Sus piezas de cerámica representan hombres capulí sentados en su banco de poder, mascando coca y vasijas con incisiones de monos, pinturas faciales y de motivos geométricos escalonados. El grupo humano piartal también ocupó esta zona, construyeron sus viviendas en los filos de las montañas y acondicionaron las laderas con terrazas artificiales para su agricultura. Asimismo, elaboraron objetos de cerámica y madera, textiles y piezas de orfebrería, como los discos giratorios, piezas únicas en la orfebrería del país.

En ambas culturas se distinguen colgantes con forma de aves estilizadas, narigueras planas en forma de medialuna realizadas en la técnica del martillado, tinculpas o colgantes de orejera, bastoncillos

o espátulas, collares de cuentas de oro que imitan semillas vegetales, así como cascabeles semiesféricos elaborados en tumbaga (aleación de oro y cobre) y dorado por oxidación mediante medios vegetales.

LOS QUIMBAYAS habitaron la región del valle medio del Río Cauca. La cultura conocida como “quimbaya clásica” produjo una orfebrería sobresaliente por su calidad técnica y su realismo. Usaron cascos de oro para ir a la guerra, dándole una gran fuerza simbólica al metal cuyo brillo es el del sol. Se distinguen colgantes de collar con rasgos humanos, cascabeles o sonajeros, poporos que servían para transportar la cal viva utilizada en la masticación ritual de la hoja de coca, objetos que simbolizan capullos y crisálidas de oro, barretas de oro que se colocaban en el labio inferior de sus bocas, brazaletes y otros objetos.

LOS TOLIMAS estaban ubicados en el valle de Río Magdalena, en la zona sur-occidental. Su orfebrería fue muy próspera debido a la presencia de ricos aluviones provenientes de los afluentes del Magdalena. Se caracteriza por grandes pectorales fundidos y martillados en los que se representan de manera muy abstracta jaguares y murciélagos. También son notables los pequeños colgantes con figuras de peces alados y de insectos fantásticos (4). Sus diseños son esquematizaciones geométricas y planas; muchos de ellos combinan elementos de pez, de aves y jaguar (agua, aire y tierra, según su cosmovisión).

LOS SINUES habitaron las llanuras tropicales del Mar Caribe, al norte de Colombia (Océano Atlántico). Zonas de ciénagas, estuarios, sabanas y bosques con suelos aluviales fértiles y una variada fauna constituían su territorio. Estaba dividido en tres provincias, con funciones económicas complementarias: la producción de alimento, la producción de manufacturas variadas y la explotación del oro. Sus tres jefes, pertenecientes a un mismo linaje, controlaban la

distribución de productos efectuada a través de una eficiente red comercial.

En la orfebrería sinú sobresalen orejeras fundidas a la cera perdida y armadas con hilos de oro soldados entre sí, narigueras, collares con cuentas en forma de cabeza de aves, colgantes amorfos con esquematizaciones de la figura de un danzante con máscara, bastoncillos e instrumentos musicales en los que aparecen representaciones detalladas de la fauna de la región.

En su cerámica se distinguen urnas funerarias y recipientes de uso diario que representan a las mujeres-cacique.

LOS TAIRONAS poblaron la Sierra Nevada de Santa Marta al norte del país. Sus poblados son notables por sus obras de ingeniería y arquitectura de piedra, como terrazas, canales de irrigación, puentes, caminos, escaleras y centenares de cimientos para viviendas.

Núcleos de población tairona de diversos tamaños atestiguan las jerarquías en el manejo político, con centros mayores que controlaban asentamientos más pequeños mediante una élite conformada por caciques y una poderosa casta sacerdotal.

Sus piezas de piedra, cerámica y oro, producidas por especialistas y fechadas en los siglos XIV y XVII, D.C. , muestran hombres y animales que se mezclan en representaciones de profundo contenido simbólico, aún vigente entre los Ijkas y Koguis, comunidades indígenas que habitan actualmente la Sierra Nevada de Santa Martha.

Los taironas usaron adornos de oro como narigueras tubulares, adornos sublabiales, orejeras y viseras. Utilizaron la técnica de filigrana fundida en figuras de serpiente, animal representado con lengua bífida que está presente en muchos de estos adornos al igual

que las formas de las garras de los felinos y las formas de ranas para sus cuentas de collares o sus colgantes.

En su cerámica sobresalen los diseños de las urnas funerarias con imágenes en alto relieve de mujeres.

LOS MUISCAS poblaron el altiplano de la Cordillera Oriental colombiana. Cazadores, agricultores, explotadores y comerciantes de la sal, fueron un grupo de habla chibcha que cultivó maíz, papa y otros tubérculos.

Su territorio estaba controlado principalmente por dos jefes: el Zipa y el Zaque. Sus centros ceremoniales eran templos, cuevas y lagunas sagradas donde depositaban sus ofrendas, consistentes en pequeñas figuras elaboradas en oro. Tales piezas representan seres humanos, animales y escenas de la vida política y social.

La cultura muísca fue una sociedad predominantemente religiosa más que militar. Sus caciques, quienes no podían ser mirados a la cara, usaban grandes narigueras rectangulares. Sobresalen colgantes de orejeras calados, collares de laminillas fundidas, pectorales antropomorfos con coronas solares, tunjos o figuras antropomorfas con las que se hacía ofrenda a los dioses y bastones ceremoniales. En cerámica se destacan las múcuras, jarras de cuello alto con asa, decoradas con rostros y pinturas rituales que sirvieron para conservar la bebida del maíz fermentado, las canastas y rodillos para la impresión de sus diseños sobre mantas.

Aunque algunas de estas piezas precolombinas, sobre todo las de cerámica, fueron fabricadas con fines funcionales, otras se hicieron con intenciones estéticas.

En el arte precolombino, como en todo arte, existe un uso y una manipulación de los elementos visuales, lo que se podría denominar

manejo de la visualidad. La variable de color es tratada de acuerdo con el código de color de la cultura; la forma variable es manipulada para controlar, ordenar o exagerar su plasticidad. De la misma manera, la textura y la composición son usadas con fines visuales (6).

En la actualidad el conocimiento del arte precolombino se encuentra limitado a las piezas elaboradas con materiales no perecederos como la piedra, los metales y el barro cocido. En el caso de la escultura en madera, los trabajos en pluma, los textiles y la cestería, muchas piezas se han perdido debido al transcurrir del tiempo y sus efectos climáticos.

Como sabemos, el enfoque del arte occidental se basa en una estética individual mientras que el enfoque del arte precolombino se basa en una estética colectiva. Esto implica que se puede hablar de estilos en cada una de las culturas precolombinas:

ESTILO TUMACO. Es un estilo expresionista, ya que sus figuritas de hombres-jaguar son gesticulantes, muestran su fiereza, algunas veces terroríficas. El artista hace énfasis en los gestos para lograr mayor expresividad. Lo más representativo del arte tumaco son las cabezas deformadas, signo de distinción y nobleza, que se alcanzaba colocándoles a los niños dos placas de madera o cerámica en la frente.

ESTILO CALIMA. Se puede definir como un estilo fantástico reflejado principalmente en la orfebrería, donde se utilizaron todas las técnicas: el laminado en planchas de oro martilladas, el repujado, la cera perdida, las incrustaciones y la filigrana.

ESTILO SINU. Es un estilo realista en su cerámica, y estilizado y fantástico en la orfebrería.

ESTILO SAN AGUSTIN. La escultura en piedra, con obras de hasta cinco metros de altura, es su manifestación artística más importante. Es difícil observar una unidad de estilo, debido quizás a la diferencia de las características según la época y a los distintos asentamientos de grupos humanos que habitaron la zona.

Sin embargo, prevalece en él una forma hierática, simbólica y alegórica que refleja un profundo sentido espiritual.

ESTILO DE TIERRADENTRO. Se desarrolló al norte de San Agustín, en territorios caucanos, desde el año 400 A.C.. Las manifestaciones artísticas más importantes fueron la estatuaria y la construcción de cámaras funerarias subterráneas, conocidas en la región como hipogeos, ubicadas en los sitios más altos de las lomas; muchas de ellas alcanzaron hasta treinta o cuarenta metros de profundidad. Los hipogeos parecen ser la réplica de la vivienda típica de sus constructores, pero su finalidad era ritual. Arquitectónicamente son únicos en toda América. Las cámaras funerarias eran templos de plantas circulares y ovaladas talladas en las rocas. Presentan unos nichos separados por bloques y gruesos pilares que sostienen el techo (en forma de bóveda); las paredes están pintadas con colores rojo, negro y amarillo y con motivos geométricos como rombos, rayas horizontales, verticales y círculos; en el remate de los pilares aparecen representadas, a manera de capitel, grandes caras triangulares estilizadas, con ojos circulares, grandes narices y boca rectangular; también se encuentran representaciones de reptiles (7). Los nichos servían para guardar tanto vasijas y objetos de piedra y oro de los ajuares como urnas funerarias, recipientes de cerámica que contenían los restos de huesos calcinados. Su decoración interior es de estilo geométrico.

Su estatuaria tiene muchas afinidades con la de San Agustín, de estilo más bien simbólico, ambas inspiradas por un espíritu místico. Todas las esculturas de Tierradentro están de pie, vestidas con

túnicas amarradas por un cordón, adornadas con pectorales y gorros, cuyos adornos caen por la espalda. Los brazos bajan verticalmente a lo largo del cuerpo, las muñecas están adornadas con brazaletes, los rostros muestran narices finas y bocas pequeña con apenas una línea horizontal incisa. Las figuras de guerreros están situadas en los lugares más altos, quizás para tener dominio absoluto sobre los extensos valles.

La orfebrería fue abundante debido a los ricos yacimientos de oro de la región. Si bien muchas de estas piezas se encuentran en el museo de sitio Huancayo y en el Museo del Oro de la ciudad de Santafé de Bogotá. La mayoría fueron saqueadas por los guaqueros para ser vendidas o fundidas en el mercado negro y para elaborar las famosas “custodias de Popayán”. Serpientes corales, lagartos, caracoles, osos, dantas, tigrillos, murciélagos, micos y sapos sirvieron como fuente de inspiración a los orfebres precolombinos de Tierradentro, quienes trabajaron en láminas moldeadas, martilladas y perforadas, para luego destinarlas a sus ajuares funerarios. El estilo de estos trabajos, de carácter más realista, difiere del estilo en la decoración de las tumbas que es netamente geométrico.

Me he detenido un poco en este tema porque Tierradentro es la zona arqueológica más importante de la región caucana colombiana.

ESTILO QUIMBAYA. Su cerámica de tipo ceremonial y doméstico es muy bella. De estilo clásico por su sencillez en las formas, acabado depurado y elegancia en su decoración. Su orfebrería muestra el oro en todo su esplendor. Técnicamente está muy bien lograda y formalmente se constituyen en toda una propuesta de diseño. Ejemplo de ello, es el poporo encontrado en Yarumal, Departamento de Antioquia, que forma parte de la colección del Museo del Oro de Colombia. Se trata de una vasija en oro puro, de base, cuerpo y cuello sutilmente alargado. En su parte superior descansan hermosas esferas también realizadas en oro de alta pureza. Este bello

objeto estético constituye hoy día una de las piezas de más valor del Museo del Oro (mide al rededor de cuarenta centímetros de alto) junto con la Balsa de los Muíscas.

ESTILO TAIRONA. Muestra una tendencia barroca, por lo complejo de sus formas, lo profuso de sus decorados, la saturación de símbolos y adornos retorcidos con líneas curvas y espirales.

ESTILO MUISCA. Lo más característico de este estilo son los Tunjos, imágenes ofrendadas a sus deidades o utilizadas como fetiches para realizar conjuros y magias. Los tejidos pintados o grabados con pinceles hechos de fibras vegetales, plumas o cilindros, presentan decoraciones muy geométricas. Las vasijas muíscas muestran un estilo a la vez práctico y expresivo. La orfebrería tenía una función ritual, de ofrenda, y su iconografía estaba compuesta por figuras de hombres, mujeres, animales y simbiosis hombre-animal. Prueba de ello es la Balsa Muísca, pieza de más de 25 centímetros de largo por 15 centímetros de alto aproximadamente, que representa una ceremonia del cacique con diez acompañantes o remeros.

ESTILO CAPULI Y PIARTAL. Es de carácter realista con algunas variantes simbólicas, sobre todo en lo que se refiere a la decoración de las formas. Se refleja en las figuras representadas en las vasijas de cerámica, en las que aparecen los gritones, seres con la boca abierta; los coqueros, seres mascando coca y los silbatos o instrumentos musicales con figuras de caracoles.

ESTILO TOLIMA. De marcado abstracionismo, estilización y simplificación, en el cual se elimina todo lo carnal, quedando sólo la esencia de la forma que busca ser más alusiva que persuasiva. Son obras planimétricas, que olvidan deliberadamente el volumen y se interrumpen con incisiones y ahuecados lineales.

ESTILO PALMIRA. Puedo definir dos tendencias claras: la primera apunta hacia un estilo de abstracción netamente geométrica, sobre todo cuando se trata de complementar el diseño de aquellos objetos semicurvos o sobre las superficies de las cerámicas y en la realización de objetos estéticos totalmente planos. La segunda es una esquematización de las formas que no llega a la abstracción, sobre todo en el caso de aquellas piezas de oro como remates de bastones, en los cuales se conservan las formas naturales de los animales motivo de su inspiración. Se puede definir como un estilo realista.

1.2. TECNOLOGIA DE LA ORFEBRERIA PREHISPANICA

Para los pueblos precolombinos el oro fue su metal sagrado porque veían en él el receptor de la energía creadora del sol. El sol a su vez era el generador de vida y el principio máximo de fertilidad. El oro se convirtió en ofrenda religiosa, adorno de rituales y símbolo de prestigio de sus líderes. A través de estos objetos estéticos podemos conocer sobre el pensamiento mítico de sus creadores y el profundo contenido simbólico que ellos encierran.

En las Cordilleras Occidental y Central del territorio colombiano se encuentran varios cordones de yacimientos auríferos y ricos aluviones que son arrastrados por corrientes de ríos. El más importante era el centro minero de Buriticá, hoy Departamento de Antioquia.

Los hombres prehispánicos obtuvieron el oro de los aluviones removiendo su lecho con palos de puntas endurecidas al fuego. La tierra extraída era lavada por varias ocasiones en bateas de madera, hasta que, por el peso del metal, éste quedaba en el fondo de los recipientes. Es un proceso aún practicado por los buscadores de oro, conocidos como masamorreros, que lo utilizan como medio de subsistencia. El metal extraído era fundido en crisoles de cerámica que colocaban en el interior de hornillas de arcilla cocida. Estos

recipientes tenían en su parte superior capacidad suficiente para colocar carbón vegetal y varios crisoles. Mediante sopladores tubulares hechos de caña o cerámica conseguían la temperatura requerida para la fundición. Al fundirse las diferentes pepitas de oro, en los crisoles quedaban unos discos pequeños de oro que eran golpeados con pequeños instrumentos hechos de hierro meteórico después de ser colocados sobre yunques de piedra. Como las láminas se debilitaban con el martilleo, debían volverse a colocar al fuego y después sumergirse en agua para ser enfriadas. De manera que se podía seguir martillando el metal hasta alcanzar las formas deseadas. Posteriormente se procedía al repujado de las láminas. Para la unión de las piezas fabricadas utilizaron dos técnicas conocidas: el ensamblaje o unión de piezas entre sí, mediante clavos de oro o dobleces, y la soldadura por fusión, aprovechando el cobre disuelto en vinagre con unas gotas de pegamento orgánico y el calentamiento de las piezas a soldar. Varias fueron las técnicas utilizadas por nuestros orfebres:

FUNDICION A LA CERA PERDIDA. Hilos, láminas y trenzados fueron hechos de cera de abejas para darle forma a una pieza, a la que después se le añadía un embudo y varios conductores del metal fundido hechos también de cera. Toda la pieza era recubierta con un molde de arcilla que se calentaba para que la cera se derritiera, quedando así el espacio interior libre para ser ocupado por el metal fundido. Una vez frío, el molde se rompía y se sacaba la pieza fundida. Se cortaban los conductos y se pulía el objeto, dándole la terminación deseada.

FUNDICION A LA CERA PERDIDA CON NUCLEO. Este proceso se aplicó para la realización de aquellas piezas huecas o abiertas en su parte posterior. El interior de la vasija era también modelado en arcilla y carbón, se cubría totalmente con una capa de cera de abejas y se atravesaba luego con soportes de madera afianzados dentro del núcleo. Todo el conjunto se cubría exteriormente por

arcilla para conseguir el molde que se calentaba para derretir la cera, pero los soportes mantenían el núcleo en su posición. Una vez terminado el proceso, el molde exterior se rompía y los soportes eran retirados. Los orificios dejados por estos en la pieza eran rellenados y pulidos con alambres metálicos.

MATRICES EN PIEDRA PARA LA ELABORACION DE PIEZAS EN SERIE. Se tallaban piedras de poca dureza para elaborar matrices en alto relieve que contenían los diseños y eran impresas sobre arcilla. Las huellas estaban recubiertas por cera de abejas y para la obtención de los objetos requeridos se recurría a la técnica de la cera perdida.

TECNICAS DE ACABADO. Se utilizaron varios métodos para dorar las piezas superficialmente:

El más conocido es el dorado por oxidación, que consistía en calentar el objeto hecho en tumbaga para conseguir la oxidación del cobre. La película superficial de óxido era retirada por medio de una solución ácida proveniente de una planta de la familia oxalis. El óxido se limpiaba y la superficie quedaba cubierta por una capa de oro que se iba engrosando según se repitiera el proceso.

La técnica del bruñido consistía en ejercer una presión regular sobre la superficie de la pieza para alisarla mediante el uso de herramientas metálicas, de cuernos, huesos o piedras. El pulimento se lograba frotando la pieza con agua y arena fina de río. Muchas veces dieron una apariencia mate a estos objetos utilizando un agente corrosivo. Se bruñían algunas zonas y se reservaban otras hasta obtener el acabado deseado.

1.3. LA ESCULTURA PRECOLOMBINA

En ella la estilización y la abstracción se conjugaban haciendo referencia a elementos humanistas y naturalistas que nos hablan de la mitología y del mundo social donde fue creada. Representa a hombres, mujeres, chamanes y animales. Las representaciones antropomorfas hacen su aparición refiriéndose quizás a las nociones de vuelo y desdoblamiento del chamán.

En las culturas Tumaco, Nariño, Calima y Quimbaya la representación del falo, como principio masculino, relega a la representación femenina a un segundo plano. Lo que no ocurre en las culturas sinú y tairona donde la representación femenina es más frecuente y muestra una figura firme y autoritaria.

1.4. DISEÑO EN LA CERAMICA PRECOLOMBINA

Con el término “Diseño” hago aquí alusión a aquellas formas de la cerámica en sí y a aquellas formas utilizadas para ambientar su superficie. Es curioso como nuestros antepasados artistas estilizaban y abstraían formas, mientras los artistas europeos se esforzaban por producir, en forma realista, la naturaleza. Las formas de expresión precolombinas son también producto de un pensamiento místico espiritual.

De todo el conjunto de producción cerámica precolombina se pueden extraer varios elementos visuales como la espiral común, la espiral angular, el escalonado, la cruz, el rombo, el círculo y el triángulo que conjugados le dieron su característica de abstracción geométrica. La manera en que fueron utilizados dependió de cada cultura. En general, podemos decir que: la idea base de la espiral es encerrar un espacio que nos lleva y nos saca del centro y que nos sugiere una referencia a los movimientos y cambios del viento así como a la mayor o menor luminosidad del sol.

El escalonado fue un módulo que se repitió en las vasijas y que también sirvió de remate en los cuatro extremos de un mural. Es posible que haya hecho alusión a las montañas o a fenómenos de tipo natural. La cruz representa su creencia en cuatro cuadrantes y cuatro cuartos. De ésta surgía el rombo. Existen muchos diseños concéntricos y de repetición de un módulo principal. La forma más común de todo el diseño precolombino es el círculo relacionado con la idea del poder del centro y de la integridad.

Estos diseños no sólo sirvieron para la decoración de la cerámica, también se utilizaron en la pintura corporal de los hombres de la cultura precolombina y en la decoración de la cestería, los tejidos, los cueros templados, los tambores y las piezas en metal.

La región de Tierradentro es notoria por el uso del diseño geométrico en la decoración de los hipogeos. La repetición y la ubicación del rombo en sus composiciones muralísticas crean en el observador todo un efecto óptico, son muy pocos los espacios o rincones que el artista precolombino deja al descubierto. En algunas culturas como las del sur del país, el diseño geométrico adquiere una función de importancia; lo que no ocurre en otras culturas del centro y del norte, donde este diseño cumple una función más secundaria o meramente decorativa.

2. PERIODO DE TRANSICION

Es aquel periodo que comprendió las épocas de la Conquista (1492), la Colonia (1550) la Independencia (1781) y la República (1830). Lo he denominado así porque considero que fue una etapa de confusión e indefinición artística en la que los objetivos del individuo estuvieron centrados más en definir el futuro político de una nación y una estabilidad económica. Fue un periodo lleno de múltiples influencias e intereses en el que las manifestaciones artísticas

estuvieron sujetas al culto doctrinero franciscano de turno o a exaltar héroes de las campañas libertadoras y republicanas.

Aunque las manifestaciones artísticas de este periodo constituyen el reflejo de un sentir y pensar del artista, del copista y del artesano tallador de púlpitos, no veo en la producción de esta época el reflejo de una intensión de propuesta plástica, como sucede con el artista de los periodos moderno y contemporáneo.

Como resultado de la llegada de los españoles, de la evangelización, y de la esclavitud, hubo una confluencia de culturas en Colombia (indígenas, blancos, negros y mulatos) y con ella una hibridación cultural. Es desde esta óptica donde debemos valorar las manifestaciones artísticas inherentes a estos procesos culturales. Este mestizaje dio inicio al proceso étnico y cultural del país que todavía se encuentra en marcha y bajo múltiples y nuevas influencias.

En el territorio colombiano encontramos múltiples entornos culturales: el hombre de la costa caribe, producto de varias vertientes étnicas, generalmente de descendencia negra; el hombre de la costa pacífica, negro en su mayoría; los mulatos y blancos de Antioquia y del valle del Río Cauca; los hombres andinos del sur; los colonos de la selva amazónica; y los vaqueros de las llanuras.

Considero que muchas circunstancias, entre ellas la de la Conquista, contribuyeron con la interrupción de todo un proceso creativo desarrollado por las culturas precolombinas, quienes crearon verdaderos estilos artísticos.

Planteo el despertar del arte en Colombia desde la producción plástica del Siglo XX, sin desconocer aquellas obras, sobre todo de retratos, producidas en el periodo de transición.

Francisco Gil Tovar define en su capítulo “El mestizaje artístico” de la enciclopedia “Historia del arte colombiano”(10) un arte mestizo en el periodo colonial con tres vertientes claras:

1. Tendencia a la repetición incondicional de modelos europeos, particularmente españoles, resultado de una transculturización y de una forma de dominio cultural. Lo importante de este fenómeno es que aporta un nuevo lenguaje plástico así como nuevos medios y recursos de expresión al panorama artístico nacional. En esta corriente estética se incluyen Angelino Medoro, los primeros Figueroa, Gregorio Vázquez, Pedro Laboria y Pablo Caballero.

2. La tendencia del criollismo artístico, obras producidas por hijos de conquistadores y colonizadores nacidos en América que se alejan un poco de los modelos europeos mezclando rasgos y elementos amerindios en sus obras. En ella destacan Antonio Acero de la Cruz, Baltasar de Figueroa, Gregorio Vázquez y muchos autores anónimos.

3. La tendencia del arte virreinal que se confunde mucho con la anterior pero que complace más el gusto de la vicecorte borbónica. Joaquín Gutiérrez es su mayor representante.

De toda esta mezcla de tendencias, razas y culturas, en las que predomina la blanca, surge el arte mestizo.

Durante la época posterior no existió una escuela de arte definida. Nuestros artistas recibieron influencias en viajes individuales, en lecturas o de aquellos intelectuales que se pasearon por los talleres. Se aprecia el deseo por expresiones individuales, cada una demarcada en contextos regionales muy particulares, y no existe un movimiento o grupo con voluntad creativa, ni investigativa. Los artistas son creadores débiles, perezosos e improvisadores, pero grandes copistas. Prefieren propuestas llegadas de tierras lejanas y disfrazan su arte carnavalescamente, de parisiense, cubista,

impresionista, abstracto y neoyorquino, igual que las mujeres se disfrazan pomposamente en las ferias de sabor pueblerino, ocultando sus orígenes multiétnicos.

Este fenómeno de inestabilidad cultural es propio de aquellas culturas en periodo de transición. De aquí que nuestros artistas han intentado sólo reflejar o retratar circunstancias, como se puede ver en las interpretaciones obvias, narrativas y sencillas de los rincones tropicales, las brumas de las montañas o rincones coloniales llevados a los lienzos en la descripción del paisaje. Se escapan a toda intención creativa y el tema paisajista se vuelve anecdótico, bonito, reflejo de una mentalidad complaciente, tranquila y apacible; con dorados a los del menor esfuerzo. Toda la producción existente me lleva a hablar de una escuela nacional de paisaje en Colombia. Dos aspectos contribuyeron con el desarrollo nacional de esta temática. El primero es el contexto en el cual vivía el hombre colombiano. Estaba rodeado de mucha naturaleza, de laderas, campos, cultivos e inmensas selvas tropicales, los cuales nunca penetraron en sus propuestas plásticas; se quedaron con la temática y el ángulo más inmediato, cercano y fácil. El segundo aspecto es la posibilidad que tuvieron para representar dicha temática mediante la técnica del óleo sobre lienzo traída de ultramar. Lo que permitió al artista disponer de nuevas formas y fórmulas diferentes y duraderas para plasmar sus inquietudes artísticas. Es un paisaje que lo circunda pero no lo absorbe, ni acaba finalmente con el personaje, como sucede en la novela “la vorágine” de José Eustacio Rivera. En la plástica de esta época, la naturaleza brava, exuberante en formas vírgenes, montañas encumbradas y traicioneros ríos, no es el personaje más importante. De este fenómeno exceptuó a Torres Méndez y los dibujantes de la Comisión Coreográfica, quienes en sus obras intentaron romper dichas barreras.

El paisaje de esta época resulta frío, relamido, pintoresco e impersonal y más bien con visos comerciales. Los artistas retratan

sólo lo que observan desde la ventana de su taller o aquel sitio al cual alcanzaron a llegar después de que el cansancio les impidió penetrarlo más. Este no es el caso de Lucas Cranach y los Van Eyck, quienes exploraron la naturaleza como un elemento extraño y adverso al hombre.

El paisaje plástico está de espaldas al verdadero paisaje natural que hoy es exaltado por artistas como el nicaragüense Armando Morales y el cubano Tomas Sánchez.

Del paisaje natural se pasa al paisaje urbano. Es la época en que la sangre y la pólvora, el asesinato y la impunidad bañan los muros, andenes y calles de nuestras ciudades. Surge un nuevo grupo de artistas innovadores, quienes ven aquí nuevas fuentes para el desarrollo de su arte, obligando al público a mirar su propio contexto americano, dejando atrás los vanos intentos por superar a Leonardo D' Vinci o a Rafael Sancio. Se trata del movimiento muralista colombiano de los años treinta, surgido bajo las influencias del muralismo mexicano y en especial bajo las influencias de los maestros Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, que se conformó en grupo llamado "Bachue", integrado por los pintores Pedro Nel Gómez, Ignacio Gómez Jaramillo, Luis Alberto Acuña y Carlos Correa, principalmente. En la escultura he de destacar la obra de los maestros José Domingo Rodríguez y Rómulo Rozo.

También hubo interés por aproximarse al estudio de la realidad social, partiendo de propuestas con otros propósitos formales fundadas en el estudio de la tradición indigenista y de la vida del campesino actual.

Hasta Popayán llegaron las influencias del muralismo, en la obra de los maestros Augusto Rivera y Efraín Martínez podemos apreciar circunstancias muy particulares del diario acontecer caucano.

A diferencia del mural de la década de los años treinta, que había planteado el tema indigenista con claro predominio figurativo, el mural de la década de los años cincuenta en Colombia tomó unas vertientes más abstractas, destacando texturas y mucho colorido en sus obras, como es el caso de la propuesta del maestro Alejandro Obregón.

El deseo de rebeldía estética, de lo exótico, de lo nuevo, tiene una aceptación en nuestro medio sólo en la medida en que se admiten y asimilan formas ya elaboradas, ya propuestas por las culturas de ultramar. Con este mirar hacia una realidad propia americana e indigenista los artistas recurrieron a sus propias fuentes. No copiaron, no imitaron, sino que asimilaron, transformaron y recrearon para “expresarse dentro de una verdadera y propia voluntad de forma, ésa si original y de valores universales”(11). Claros ejemplos de estas nuevas propuestas plásticas con base en sus propios contextos son las obras de los maestros Rufino Tamayo (mexicano), Wilfredo Lam (cubano), Armando Morales (nicaragüense), Francisco Toledo (mexicano), Antonio Seguí (argentino), Oswaldo Guayasamín (ecuatoriano), Cándido Portinari (brasileño) y Fernando Botero (colombiano).

La República Mexicana presenta mucha riqueza popular como su juguetería, las formas de la cerámica precortesiana, el colorido de los textiles, la frontalidad de los retratos anónimos, el colorido de la pintura primitiva. Colombia tiene una fuente popular de inspiración genuina y herencial que ha contribuido con el enriquecimiento de su acervo cultural como en el caso de la esquematización geométrica de la orfebrería precolombina, los volúmenes y monumentalidad en la escultura agustiniana, la obra de arquitectura desarrollada en la construcción de los hipogeos de Tierradentro, el colorido de la cerámica y de los textiles precolombinos y una serie de aportes

actuales que pertenecen a determinados lugares del territorio colombiano, como son:

BOYACA. Dibujo: estilizado, angulado y curvas suaves (caballitos de Ráquira). Forma: realismo infantil y primitivo (cerámica popular). Color: terracota y negro (alfarería y textiles).

CAUCA. Dibujo: estilizaciones geométricas en los tejidos y sombreros, en la cestería y cerámica (guambianos y paeces). Forma: infantilismo (realismo pueril) de las muñecas de trapo; de Popayán y Quilichao, sombreros. Color: verde claro o amarillo verdoso de la cerámica vidriada de Popayán (tratamiento liso o planimétrico del color), azules y terracotas (sienas) de los textiles y sombreros guambianos.

CUNDINAMARCA. Dibujo: infantil y primitivo de la cerámica popular (círculos, esferas y líneas sensuales). Forma: círculos y esferas. Color: terracota, amarillo y rosa cargados de materia, rudeza de espátula (vasijas domésticas o chorotes, cestería y esteras).

NARIÑO. Dibujo: línea recta, ángulos y estilización de incrustaciones, barnices, troncos y ornamentación de maderas. Utilización de fibras coloreadas, de barnices y de textiles dentro de un concepto lineal y yuxtapuesto. Forma: geométrica (cuadros, rombos, círculos, etc.) de la artesanía en madera y de la pintura en barniz. Color: plata, oros rojos, terracotas, verdes brillantes, colores vivos y planos.

TOLIMA. Dibujo: línea curva e infantil de la cerámica popular. Forma: óvalos, círculos de la misma cerámica. Color: negro patinado y terracota brillante, aplicados en fondos lisos o ceñidos a la línea.

De todo este pauperismo puede extraerse quizá la economía en las formas, su simplificación y sencillez .

3. PANORAMA ACTUAL DEL ARTE EN COLOMBIA

Las obras producidas en la década de los 50 por artistas como Guillermo Wiedeman, Juan Antonio Roda, Armando Villegas, Eduardo Ramírez Villamizar, Hernando Tejada, Lucy Tejada, Edgar Negret, Alejandro Obregón, Enrique Grau, Fernando Botero, entre otros, proponen ya una nueva visión en el panorama artístico colombiano. A ellos se debe la introducción del concepto de arte moderno. Prevalecen la abstracción en unos, la figuración en otros y la pugna por su mayor o menor importancia.

El 31 de octubre de 1963 se inauguró el Museo de Arte Moderno (MAM) de Santafé de Bogotá, con una muestra de obra abstracta, titulada "TUMBAS", de Juan Antonio Roda.

El arte abstracto iniciado por Marco Ospina en los años 80 tiene adeptos como Edgar Negret, Augusto Rivera, Guillermo Widerman, Armando Villegas, Carlos Rojas y Manuel Hernández, entre otros.

Actualmente se mantienen en la figuración Fernando Botero, Enrique Grau y David Manzur.

En la década de los setenta, la abstracción geométrica (Omar Rayo su máximo exponente) y la expresionista pierden carrera y se retorna a la figuración. Los artistas van y vienen por uno y otro estilo. Nuevamente se retoma el paisaje destacándose Gonzalo Ariza, con una obra de marcada influencia japonesa en el manejo del color, la temática y los formatos alargados, adaptados a los paisajes de la cordilleras colombianas, y Antonio Barrera, con una abstracción en planos horizontales del paisaje. Ana Mercedes Hoyos trabaja hoy día la temática de las negras palanqueras de las playas de Cartagena, aprovechando el rico colorido que le ofrecen tanto sus playas como

sus habitantes. La figura humana emerge en obras de un claro contexto con implicaciones a veces sociales, a veces eróticas en artistas como Carlos Granada, Beatriz González y Luis Caballero.

Reflejo de una violencia que se muestra día tras día en las páginas rojas de un periodismo sensacionalista son las obras de Augusto Rendón, Jorge Mantilla Caballero y Clemencia Lucena.

El fotorrealismo americano encontró también sus adeptos en nuestra larga fila de artistas a la espera: Santiago Cárdenas, con objetos de uso personal doméstico; Dario Morales, con desnudos femeninos en voluptuosas poses bañadas de luz y reclinadas sobre colchones o sillas; Alfredo Guerrero, con desnudos y autorretratos con la modelo y objetos circunstanciales como fotos adheridas con clips o papeles rasgados. Se destacan dentro de un nuevo concepto de realismo o realismo contemporáneo las obras de: Gregorio Cuartas, figuras humanas o bodegones en ambientes sobrios y arquitectónicos; Saturnino Ramírez, temas de billares y cafés o cantinas de poca luz; Heriberto Cogollo, desnudos preferiblemente femeninos en ambientes de cantina; Ever Astudillo, escenas de la vida nocturna de la ciudad; Oscar Muñoz y su temática de promiscuidad en el inquilinato, la soledad y la ancianidad; Miguel Angel Rojas, temas eróticos y conceptuales; Pedro Alcántara, testimonio gráfico de la violencia; María de la Paz Jaramillo, mujeres de barras en sitios de diversión popular; y Fernel Franco, fotógrafo vallecaucano con temas del inquilinato.

Hasta nuestra tierra llega la añoranza y la soledad e incompreensión del hombre contemporáneo aprisionado por el paisaje urbano, planteada en las espléndidas obras del norteamericano Edwar Hooper.

El arte conceptual ha tenido también en Colombia su principal adepto: el maestro Antonio Caro, quien plantea en sus obras temas

alusivos a la alienación de ciertas marcas y productos americanos. Merecen ser destacados además, los artistas Alicia Barney y Bernardo Salcedo, cuyas obras en ocasiones parecen ser resultados de una improvisación, pero casi siempre son el fruto de un proceso laborioso, meticuloso y con un gran apoyo teórico y discursivo.

La generación de los ochenta dejó atrás la temática de la violencia que azotó el territorio nacional en la década de los años cincuenta y dirigió su obra hacia aquella otra forma de violencia generada por el desempleo, la ignorancia, la represión y el impedimento a la protesta.

La fotografía, el vídeo arte, las instalaciones y el performance están también presentes en la plástica nacional pero persiste aún la obra de pared.

El concepto de arte actual que tiene el centro o la capital de la república apunta hacia un arte más experimental y a tono con las propuestas de los centros del arte universal. En los diferentes eventos programados por Colcultura, la biblioteca Luis Angel Arango de Santafé de Bogotá, se vislumbran estas intenciones y se destacan casi siempre las obras de artistas que participan de esta élite. Los artistas de provincia son relegados a segundos o terceros niveles, en una política aún centralista y cuya historia lleva ya varias décadas.

Hoy en día muchos jóvenes artistas han escalado posiciones destacadas en el ámbito nacional con propuestas estructuradas e innovadoras que auguran un futuro artístico bastante promisorio. Es cierto que existe crisis, pero considero que todo arte debe estar inmerso en una permanente crisis para poder avanzar, y es precisamente en el proceso de resolverla que se progresa en la elaboración de una propuesta generacional. La crisis nos manifiesta que hay cuestionamientos de valores pasados y una resistencia a aceptar los valores actuales. De este conflicto surge la problemática

que estimula la creatividad de nuestros artistas. Es así como se avanza en el espiral progresivo de la historia del arte.

Ha habido crisis en la crítica de arte y uno de los factores por los cuales se ha generado, ha sido porque habiendo críticos de arte, éstos no tienen cobertura en diferentes medios de comunicación, ni se les permite, ni se les da las oportunidades que se requieren para que desarrollen una actividad más profesional y de primer orden. Es la estructura del estado colombiano. El órgano que más ha difundido la actividad plástica nacional ha sido el Magazin Dominical del diario El espectador.

Otro órgano de difusión es la revista Dinner's, en donde el crítico Mario Rivero cubre la información plástica con reseñas mensuales que en ocasiones son más una recreación poética que un estricto análisis conceptual de la obra.

En Julio de 1976 salió el primer número de la revista "Arte en Colombia", "Art Nexus" para el exterior, bajo la dirección de la escultora Cecilia de Birbragher, orientada hacia un público más especializado. Habían existido antes la revista "Plásticas"(1956) bajo la dirección de la pintora Judith Márquez y la revista "Prisma" (1957) a cargo de la crítica Martha Traba.

En Abril de 1978 salió en Medellín la revista de "Arte y Arquitectura en América Latina "dirigida por Alberto Sarria.

Alvaro Medina sostuvo el primer programa radial con orientación plástica, aunque en nivel más informativo que crítico, de 1974 a 1976.

En general, los intentos por reseñar las actividades plásticas en el contexto de un periódico y de los canales televisivos no han pasado de ser meras entrevistas improvisadas y comentarios superficiales. Si

existe una crisis en la crítica de arte en Colombia, ésta radicaría más en el tratamiento que dicha profesión ha recibido de los órganos de comunicación de masas, que la ausencia de personas capacitadas para ejercerla profesionalmente.

El mercado del arte enfrenta actualmente dificultades, durante las últimas décadas han sido muchos los narcotraficantes que han invertido dinero en la compra de obras de arte que les han servido para decorar inclusive los garajes de sus autos, pues sólo han visto en ellas una forma de invertir su dinero y de respaldar económicamente a uno que otro artista.

Con los nuevos sistemas implantados recientemente en Colombia sobre control de inversiones y lavado de dinero procedente del narcotráfico, los artistas han tenido que pensar en otros escenarios para mostrar sus obras, presentándolas, inclusive, en casas de la cultura de diferentes pueblos. También han tenido que utilizar otros recursos visuales y plásticos, como el grabado y la serigrafía que abaratan costos al consumidor de obras de arte. Muchos otros se han dedicado a la enseñanza o a dictar conferencias sobre su obra en ciclos patrocinados y auspiciados casi siempre por el Banco de la República y la Biblioteca Luis Angel Arango.

Además del Museo de Arte Moderno de Santafé de Bogotá se deben nombrar el Museo Nacional del Oro, el Museo de Arte Moderno, la Tertulia de Cali (Valle del Cauca), el Museo de Arte Moderno de Popayán (Cauca), sin olvidar, claro está, a cada uno de los museos que se encuentran ubicados en las capitales de los Departamentos económicamente más desarrollados.

La creación de estos museos en Colombia coincidió con un movimiento latinoamericano que vio en ellos espacios apropiados y adecuados para guardar y mostrar por temporadas sus tesoros y reliquias culturales rescatadas de manos de los depredadores del

patrimonio cultural. En América Latina México lleva la delantera respecto a la aplicación de los nuevos conceptos de museología y museografía, ve en éstos grandes recintos y espacios no sólo para guardar, sino para educar a su comunidad. No son museos muertos, son museos vivos y en constante quehacer educativo, dinámicos e interactuantes. Para ello cuenta con toda una estructura administrativa y un gran apoyo gubernamental que obedece a una política del gobierno; circunstancia ésta que será difícil de entender por parte de nuestros dirigentes políticos colombianos. En los últimos años ha predominado más el interés por el “folklorismo” y el “mamagallismo” y por ciertas conductas de extroversión y de locura, ya que quizás ven en ello un mecanismo de distracción para el ciudadano desapercibido, quien es arrasado en la actualidad por la violencia, la inseguridad y la pobreza.

BIBLIOGRAFIA

- 1.- HEMMING, Jhon. En Busca de El Dorado, Del Serbal, España, 1984, p.p. 272.
- 2.- EL poder del sol- Nuevas piezas del Museo del Oro de Colombia, (catálogo), Banco de la República, Bogotá, 1994, p.p. 71.
- 3.- ALCINA, José. El arte precolombino, AKAL, 1990, p.p. 532.
- 4.- El poder del sol, *op. cit.*
- 5.- *IBIDEM.*
- 6.- Gran Enciclopedia de Colombia. Círculo de lectores de Colombia, Printer Latinoamericana, 1991, p.p. 320.
- 7.- CHAVEZ MENDOZA, Alvaro y PUERTA RESTREPO, Mauricio. Monumentos arqueológicos de Tierradentro, Talleres Gráficos del Banco Popular, Bogotá, 1986, p.p. 204.
- 8.- Gran Enciclopedia, *op. cit.*
- 9.- ACHA, Juan. Las culturas estéticas de América Latina (reflexiones), UNAM, México, 1993, p.p. 232.
- 10.- GIL TOVAR, Francisco. Historia del Arte en Colombia, Fasc. Núm. 58, Salvat, España, 1975.
- 11.- BARNEY CABRERA, Eugenio. Geografía del arte en Colombia, Imprenta Nacional, Bogotá, 1963, p.p. 220.

II. LA REGION CAUCANA

1. RESEÑA HISTORICA Y CONTEXTO SOCIAL

El Valle de Puben bañado por las aguas del Río Cauca, donde hoy se asienta la ciudad de Popayán, fue habitado por grupos indígenas desde antes de la conquista española. A su llegada, los conquistadores hallaron dos caseríos indígenas, sedes del cacique de Payán, llamados, “Pupayam” (en dialecto guambiana significa Pu = paja, pa = dos y yan = caserío), nombre que fue adoptado por los españoles para fundar la ciudad de “Asunción de Popayán” el 15 de enero de 1537.

La conquista española del actual territorio caucano se inició en el año de 1533 con la llegada al Valle de Puben de Juan de Ampudia, capitán al mando de Sebastián de Belalcazar. Por esta época existía en este territorio una gran concentración de población indígena, en la que se destacaban las etnias paez y guambiana. Los primeros indígenas en ser sometidos fueron los pubenenses y sus vecinos los coconucos, totoroos y guambianos. Los guacos y paeces opusieron más resistencia (Siglo XVI y primera década del XVII), ésta sólo fue quebrantada hasta el gobierno de Juan de Borja, presidente de la Real Audiencia, quien aprovechó algunas diferencias entre los dos grupos.

A diferencia de los pubenenses, coconucos y guambianos que fueron sometidos bajo el sistema de repartimiento y la encomienda, sin mayores complicaciones, los paeces, descendientes del grupo étnico Caribe, fueron grandes guerreros que lucharon en varias ocasiones contra los conquistadores. El primero en pretender someter a los paeces fue Pedro de Añazco en 1538, quien perdió la vida después de que los indígenas indignados por sus métodos sanguinarios, lanzaron contra los españoles un ejército de cinco mil hombres al mando de “La Gaitana”, aniquilando la tropa española. El segundo en buscar la reducción y el repartimiento de los paeces fue Juan de Ampudia en 1540, corriendo la misma suerte de Añazco. En 1543 el mismo Belalcazar penetró en territorio paez con más de 500 hombres, pero

también fue derrotado en el sitio de Tabaja. En 1562 derrotaron al capitán Domingo Lozano; en 1563 al capitán Bartolomé Talabera; en 1577 destruyeron la ciudad de la Plata; en 1589 vencieron al capitán Pereira y en 1591 al gobernador de Ibagué, don Bernardino de Mojica. En 1601 los indígenas paeces destruyeron Caloto y realizaron una serie de asaltos entre Popayán y Cartago. En el mismo año fue derrotado el capitán Antonio Maldonado Mendoza.

Después de más de setenta años de lucha, en 1610 se produjo la derrota militar de los paeces por parte de Don Juan de Borja. Estos no fueron sometidos del todo, debido a dos factores: la resistencia indígena y una zona habitada, pobre en oro.

Las tierras del Valle de Popayán pasaron a ser propiedad privada de los conquistadores. Este tipo de propiedad se afianzó con el establecimiento de la encomienda que, de hecho, suministraba mano de obra forzada para el cultivo de la tierra. En 1585 existían en la jurisdicción de Popayán cuarenta y cinco encomiendas pertenecientes a treinta y nueve vecinos, quienes a finales del Siglo XVI formaban la élite de la gobernación de Popayán. La creación y reconocimiento de los resguardos indígenas por la corona Española comenzó a operar a partir de 1593, mediante la ordenanza del 22 septiembre de Antonio González, que disponía distribuir tierras de resguardo en extensión mínima de una legua (4 kilómetros) a la redonda. La duración del proceso de conformación de los resguardos se prolongó hasta 1637, época en que se efectuó su distribución entre los indios de la provincia de Popayán.

El establecimiento de los resguardos permitió a los indígenas el dominio sobre parte del territorio tradicional y el ejercicio del poder político representado en los capitanes y el cabildo: instituciones que, si bien no eran propias, fueron rápidamente apropiadas por la cultura indígena. Asimismo, hizo posible la reunificación de varios resguardos, los cuales se unían orientados por caciques (1). En 1776 el gobierno colonial generalizó la agregación de pueblos indígenas.

El descenso demográfico de la población indígena dio paso a su reubicación, fenómeno que se conoció como “las reducciones” y que permitió la disponibilidad de territorios de resguardo para ser vendidos y rematados a mestizos y hacendados, pasando así a ser propiedad privada.

Sólo después de la revolución de los comuneros, la Corona Española, previendo levantamientos indígenas, propuso la recuperación de los resguardos, pero las tierras comunales no pudieron ser recuperadas en su totalidad y los propietarios privados fueron autorizados para permanecer en ellos.

Es reconocida la labor militar de los paeces por independizarse de la Corona Española: se unieron con los criollos y mestizos y lucharon contra los españoles, dejando atrás el régimen colonial e instituyendo el régimen republicano, que no tuvo ninguna significación positiva para los indígenas.

Mientras los indígenas fueron destinados a la encomienda, los negros traídos de África lo fueron para la explotación de las minas. Se configuraron así tres grandes centros esclavistas en el país:

1. La Costa Atlántica, con su centro en el Puerto de Cartagena, fue el sitio donde llegaron los esclavos traídos de África, quienes eran vendidos y, a través del Río Magdalena, repartidos a los sitios de destino. Estaban destinados a la construcción de obras públicas (como las murallas de Cartagena), a la servidumbre y a la producción en las haciendas.

2. En el Cauca y en el Valle del Río Cauca el sistema esclavista se orientó a la explotación de minas y haciendas. Se constituyeron grandes haciendas esclavistas, cuya producción estaba destinada al sostenimiento de las cuadrillas de esclavos negros que se extendían a todo lo largo de la costa del pacífico, desde el Chocó hasta Barbacoas en Nariño.

3. En Antioquia los esclavos fueron destinados a la explotación minera.

Popayán, capital de la gobernación de Popayán, (ilustración N° 2) se convirtió en la ciudad más rica del país y en el segundo centro administrativo después de Santafé de Bogotá. Allí se asentaron los “nobles de sangre azul”, quienes basaron su opulencia en la opresión, la explotación y la sangre de los indígenas y esclavos.

Al igual que los paeces, los negros se opusieron al dominio español. La primera rebelión de negros en Popayán data del año 1556. Se fugaban y se iban agrupando en los llamados “palenques”. En 1732 se formó el palenque El Castigo, en el Valle del Patia. Fue llamado así por la masacre de ochenta y cuatro prisioneros indígenas realizada por los españoles en ese lugar. Los negros que conformaron este palenque habían huido de la costa pacífica y del norte y el sur del Cauca. Era una comunidad de negros libres con una economía autónoma y un sistema de propiedad colectiva de la tierra. Para la segunda mitad del Siglo XVIII se conformó el palenque del norte del Cauca a lo largo del Río Palo. Cimarrones era el nombre con el que se conocía a los negros que escaparon de los blancos esclavistas.

Aunque el 21 de mayo de 1851 fue proclamada la abolición de la esclavitud, previa indemnización de los propietarios por el gobierno de José Hilario López, ésta no se llevó a cabo en la región del Cauca, pues los grandes esclavistas, asociados con las autoridades en turno, hicieron caso omiso de ella. Sólo la guerra civil colombiana de 1860, con la derrota de los conservadores, acabó definitivamente con la esclavitud en el país y en el Cauca, esto debido a la masiva participación de negros, mulatos y zambos en los ejércitos liberales (2).

Tres tipos de asentamientos negros se conformaron en el Cauca: a) los negros de la costa pacífica, abandonados a su suerte con el cierre de las minas. Vivían de la pequeña minería, de la caza, la pesca y la agricultura; b) los esclavos evadidos que conformaron el palenque El Castigo; y c) los negros del norte del Cauca, quienes tuvieron continuos enfrentamientos con los terratenientes de la región.

Por su parte, los terratenientes trataron continuamente de retener a la fuerza el trabajo en las haciendas mediante el concierto forzoso y el terraje. El concierto forzoso era un contrato de trabajo celebrado ante el Alcalde que no podía ser menor de dos años y al cual debían someterse obligatoriamente todos los desposeídos. Estaba regido por normas de policía; la desobediencia, la falta de respeto al patrón, el incumplimiento en el trabajo y las huidas, eran castigadas con la cárcel. El terraje consistía en la asignación por parte del terrateniente de una pequeña parcela para ser cultivada por el trabajador y con usufructo de sus beneficios, con la contraprestación de trabajar sin ningún pago en la hacienda un número determinado de días al mes. Los negros, siempre inconformes con esta situación, se tomaron terrenos para el cultivo de cacao, pero desafortunadamente el gobierno les expropió estas tierras, pues debido al bloqueo del azúcar cubano en los mercados de Norteamérica, una cuota importante fue asignada a Colombia, y el sector escogido para la expansión de la caña de azúcar fue el norte del Cauca. Esto sumió a los negros en la pobreza y la miseria, familias enteras debieron de ubicarse en los cascos urbanos para dar paso a la llamada mancha verde de la caña (3).

La población negra del Patía fue despojada poco a poco de sus propiedades por los colonos y marginada a pequeños sectores de tierra. La población negra de la costa pacífica es una población olvidada y marginada tanto del progreso económico como del desarrollo social y carecen de buenos medios de comunicación y educación.

La Constitución de 1991 reconoce el carácter pluriétnico y pluricultural de la nación y por primera vez en Colombia, además de los indígenas, los negros son reconocidos como grupo étnico. Estos últimos poseen legado en la tradición oral, más que en las manifestaciones plásticas.

El Departamento del Cauca está situado en la parte sur-occidental de la República de Colombia y está localizado entre los 0° 57' y 3° 20' de latitud norte y los 75° 48' y 77° 57' de longitud al oeste del Meridiano

de Greenwich. Limita al norte con el Departamento del Valle del Cauca; al sur con Nariño, Caquetá y Putumayo; al oriente con los Departamentos del Huila y Tolima; y al occidente con el Océano Pacífico en una extensión de 150 Km. de litoral (ver ilustración No. 3). En dicho océano se encuentran las islas de Gorgona y Gorgonilla. La superficie del Departamento comprende una extensión aproximada de 30.495 Km², que corresponde al 27% del territorio nacional. Desde el punto de vista político-administrativo el Departamento se divide en treinta y ocho municipios y su capital es la ciudad de Popayán, cuyo grupo étnico dominante es el mestizo. Estos municipios han sido clasificados en las siguientes regiones.

Región Centro: Popayán, El Tambo, Timbio, Rosas la Sierra, La vega, Totoró, Cajibío, Piendamó, Morales, Silvia, Jambaló, Purecé y Sotaró.

Región Norte: Santander, Caldone, Buenos Aires, Caloto, Corinto, Miranda, Padilla, Puerto Tejada, Toribio y Suárez.

Región Sur: Patía, Argelia, Balboa, Mercaderes, Bolívar, Almaguer, San Sebastián y Florencia.

Región Oriente: Paez e Inza.

Región Occidental: Guapi, Timbiquí y López.

Región Bota Caucana: Santa Rosa.

Estas seis regiones presentan un alto grado de heterogeneidad en cuanto a características geográficas, étnicas, sociales y físicas que dificulta grandemente el estudio de la producción artística. La población indígena del Cauca, con cerca de 130.000 personas, constituye la mayor agrupación indígena del país (4).

La ciudad de Popayán fue construida sobre una área lagunosa, existiendo en muchos sitios agua a tan solo tres metros de profundidad. Se encuentra cruzada por seis fallas geológicas (las fallas Torres,

Popayán, Bolívar, Almaguer, Chinca, El Placer y la de Pueblillo, ver ilustración No. 4). La región caucana, y en especial su capital, Popayán, ha sido afectada por dos terremotos; el último sismo se produjo en marzo de 1983, con él la sede de la Universidad del Cauca quedó destruida en un 75%, así como un gran número de museos e innumerables piezas artísticas.

Para la reconstrucción de la ciudad y de otros municipios se elaboró un plan bajo la coordinación de la Corporación para la Reconstrucción y el Desarrollo del Departamento del Cauca (C.R.C.). Este plan contempló escasamente la reconstrucción de las iglesias. Esta ha sido posible gracias a la participación de entidades culturales de carácter nacional (Colcultura) y de entidades extranjeras (Instituto de Cooperación Iberoamericana, ICI) y al gran número de actividades caseras organizadas por grupos de señoras de la parroquia.

La población indígena actual está conformada por paeces y guambianos; existen 57 reservas de ambos grupos.

Hombres y mujeres guambianos llevan el cabello corto y usan sombrero de fieltro del mismo tipo. Antiguamente las guambianas utilizaban la característica torta, sombrero confeccionado por los hombres con fibras vegetales, de amplia ala redonda y copa chata. En la actualidad las mujeres se perforan los lóbulos para colocarse pendientes y se adornan con collares de cuentas blancas. Según su riqueza, estos ornamentos pueden suponer más de dos kilos de cuentas que cubren por completo el cuello. Casi todas las prendas de vestir son de confección casera; las mujeres cuidan ovinos, los esquilan, lavan su lana, la hilan, la tiñen y tejen a mano.

Los guambianos están establecidos en la parte alta de lo que hoy es la población de Silvia, en un resguardo cuya tierra pertenece a toda la comunidad y es trabajada para la agricultura, tanto por hombres y mujeres como por niños. Sus casas son virtualmente idénticas a las de los otros campesinos de la región. Se construyen en piedra, madera y adobe, cubriéndose con tejas que ya casi han reemplazado a los

tradicionales techumbres de hojas. El piso es de tierra o cemento y las ventanas, de reducido tamaño, quedan a bastante altura de éste. Cuentan con una pieza central en la que se preparan las comidas familiares. La mayoría de ellos duermen en camas de madera de fabricación propia o sobre pieles extendidas sobre tablas o colocadas directamente en el suelo. Se transportan hacia la ciudad a lomo de caballo, mula, a pie o en las chivas.

El Cabildo, corporación que adjudica las parcelas y controla los asuntos de interés público, es elegido cada año entre los indios del resguardo; cuenta con el reconocimiento de las leyes colombianas.

A diferencia de los paeces, los guambianos todavía hablan su propia lengua perteneciente a la familia Chibcha. El gentilicio que se aplican es “Námoy Misag”, que significa “Nuestro Pueblo”. La vestimenta de los hombres consiste en una falda de lana azul que les llega más abajo de las rodillas, una ruana (especie de poncho) gris o negro, camisa de algodón, sandalias o zapatos, sombreros y bufanda de lana, casi siempre roja. Esta misma combinación cromática de negro, rojo y azul se repite en las prendas femeninas. Las mujeres visten amplias faldas plisadas de color negro que les cubre hasta media pantorrilla, - también con ribetes negros, como las ruanas de los hombres - y un chal azul con bordadillo colorado, abrochado al cuello y normalmente sobre otro chal con una blusa de algodón del mismo color. El Chimán es el nombre de su resguardo.

2. EL ARTE EN LA REGION CAUCANA

Popayán es el eje central de la actividad cultural de todo el Departamento del Cauca.

La tradición artística caucana se ha inclinado más por las formas llamadas “clásicas” de la pintura y de la escultura, y existe un número importante de poetas, músicos, teatreros y turistas que buscan en su capital, en la ciudad blanca, en la ciudad universitaria y culta de

Colombia, un sitio exótico y aun paradisiaco. Sitio lleno del fervor religioso de su gente y de remembranzas del ayer de las familias más adineradas o de aquellas que acabaron con su fortuna. Aquéllas que al abrir los ojos se percataron de que el mundo de afuera iba a velocidades vertiginosas, quedando congelado el tiempo en sus casas de paredes blancas, de amplios corredores, de hermosas piletas en piedra, de ventanales, puertas en madera y hierro forjado, todas pintadas de verde esmeralda, adornadas por un farolito en hierro negro. Casas de tenue luz que ilumina las frías noches de la chirimía, del repicar de las campanas de sus iglesias o las noches de tertulia que giran en torno a la mofa, al traguito del anisado caucano y al tamalito de pipián.

La producción pictórica de las épocas de la Colonia, la Independencia y la República, se ha movido más alrededor de la mimesis y no alrededor de la investigación y del deseo por proponer y profundizar; reflejo de una vida tranquila, sosegada, provincial, anecdótica y tradicional, de un marcado estancamiento económico y de una sociedad burguesa que ha encontrado en el retrato la forma de preservar a sus seres más queridos, de descendencia generalmente española.

El desarrollo de las artes plásticas en la época de la Colonia se produjo bajo la influencia Quiteña, registrándose una producción que afianzó las creencias y doctrinas religiosas promulgadas por la iglesia.

La arquitectura dejó hermosas obras tanto de casas habitación, como de edificios públicos e iglesias, caracterizándose en todas ellas un estilo clásico, definido así por sus escritores y cronistas locales. Han sido y son hibridaciones arquitectónicas con entronques románticos y remembranzas alejandrinas, pero dentro de aquellas formas generales que pueden clasificarse de origen barroco español. En la civil y en la doméstica, ejemplos si existen de severidad castellana, con arcos bajos y amplios corredores, patios andaluces y otras añoranzas mozárabes (9).

En las artesanías, en los trabajos en piedra de cantera, en los grabados, en los ornamentos en madera, se vislumbran los efectos de una

transculturación étnica quizá no tan fuerte como en los casos de Quito y México, pero sí notoria y que dejó obras en plata repujada y madera tallada y policromada, en púlpitos, altares y en el artesanado de las iglesias.

En la época de la República surgió Adolfo Dueñas (1845-1909) discípulo de Fray Serafín Barbetti, autodidacta, hábil dibujante, retratista, quien reafirmó con su producción el gusto de la comarca por el estilo clásico. De espontáneo lirismo y carácter ingenuo son sus obras plasmadas en lienzos y cartones.

Continúan con esta tradición retratista los maestros caucanos Efraín Martínez, discípulo de Coroliano Leudo y el maestro Luis Carlos Valencia, quien aún vive. Ambos maestros son los pintores por excelencia de la década de los cincuenta en la región caucana. Fueron ellos quienes mejor han interpretado los gustos del común, sin osadías, sin rebeldías; aquellos quienes resolvieron decir en lenguaje pictórico lo que todos pensaban y lo que todos querían ver.

Aparece también una generación divagante y confusa, sin propuestas plásticas de valor trascendental, ellos son: Hernando Arboleda, acuarelista y caricaturista; Arturo Aragón, retratista y paisajista al estilo Cezanne; José María Espinosa, acuarelista y dibujante; y Silvio Cabrera Moreno, pintor de bohemias y de paisajes urbanos. Otros dos maestros de esta misma generación que participan del arte con una impronta de reconocimiento no sólo regional sino nacional son José Vicente Rivera y Luis Angel Rengifo, alumnos del maestro Efraín Martínez.

José Vicente Rivera se distingue por ser un gran dibujante, ilustrador y acuarelista. Su obra, en la que predomina el tema del paisaje, es reconocida e incluida en la producción de la única Escuela Plástica Nacional de la época. Dentro de la misma también se encuentra la obra del maestro Luis Angel Rengifo, acuarelista y grabador, quien es catalogado como uno de los últimos y más acertados paisajistas de esta escuela nacional de los años cincuenta. En sus acuarelas de temas con

ángulos rurales y rincones de casas de campo, o de troncos viejos con caprichosas y viejas ramas, este artista no se divorcia jamás de aquella realidad natural para crear una realidad plástica. No se atrevió a introducir en ella una nueva dinámica, quizá por los cánones académicos que impartió como docente universitario o por el temor de que su estilo ya reconocido perdiera vigencia. En épocas posteriores, el maestro Rengifo recibió de la escuela mexicana su conocimiento del grabado, llegándose a distinguir como el mejor grabador colombiano de su época. Sus trabajos realizados en la técnica de la xilografía le permitieron expresarse con voces nuevas dentro del panorama artístico nacional. El aporte que él recibió de la escuela mexicana y el desarrollo que hizo de estas técnicas, contribuyeron con la formación de muchos otros artistas grabadores en Colombia. Asimismo, se adentró en la leyenda aborígen y en el folklore y mito indígena, plasmados en muchas ocasiones en su obra gráfica.

En la década de los años setenta el artista caucano Augusto Rivera Garcés, se destacó como una figura joven, rebelde, solitaria e inquieta que trabajó aislada de cualquier grupo y alejada de fáciles imitaciones. Se caracterizó por su deseo constante de superación y de búsqueda, rompiendo con aquella tradición sentimental, académica y comarcana. Su prematura muerte, ocasionada por los excesos del alcohol, truncó sus ideales vanguardistas, que ya habían alcanzado un reconocimiento nacional. Sobresalen sus murales elaborados en técnicas mixtas con temas alusivos a las tradiciones payanesas.

El maestro caucano Alberto Arboleda, es uno de los principales artistas contemporáneos de Colombia. Este ceramista se constituye, al igual que otro compatriota suyo, el maestro Edgar Negret, en una figura sobresaliente en el ámbito nacional e internacional. Desde muy jóvenes ambos abandonaron los dictámenes clásicos y escudriñaron las vertientes folklóricas. Las primeras obras del maestro Arboleda fueron muñecos policromados modelados en barro con un sello muy personal pero decorativos. Viaja a Europa, donde reside actualmente, y asimila nuevas formas sin dejar de retomar elementos vegetales y zoomorfos con cierto aire y ambiente precolombinos, de un marcado dramatismo

tanto temático como formal. La obra escultórica del maestro Negret se caracteriza por sus formas compositivas llenas de movimiento, volúmenes y espacios vacíos. Su escultura en hierro pintado se caracteriza por no ser figurativa, por poseer formas que se elevan, espacios vacíos, entrantes, salientes, remaches, formas geométricas que se conjugan ante los ojos del observador. Este talentoso artista abandonó desde muy joven las ataduras municipales y regionales. Sus máquinas mágicas son poesía en movimiento.

En los años cincuenta, evadiendo la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial, el maestro escritor y ceramista vasco Jorge Osteiza llegó a enseñar en la Universidad del Cauca. Siendo un verdadero escultor que representó a España en la bienal de Venezuela de 1987. Ahí tuvo como discípulo a Edgar Negret, en ese entonces con 24 años de edad, pero quien ya mostraba un talento desbordado. Osteiza le inculcó la noción de vanguardia, le dio a leer a James Joyce, le reveló lo que había acontecido en la escultura europea de Rodin a Henry Moore y le habló con fervor de la estatuaria de San Agustín (10). El maestro Edgar Negret ha contribuido con el desarrollo del arte en el Cauca, no sólo por sus propuestas innovadoras, sino por la construcción de la Casa Museo Negret en el año de 1993; palacio o centro para resaltar su dominante ego, de una u otra forma es un espacio que guarda obras no sólo de este controvertido artista, desde sus inicios hasta la actualidad, sino de otros artistas latinoamericanos de reconocimiento internacional, como el venezolano Cruz Diez y Pablo Picasso, por nombrar algunos.

En la actualidad, uno de los mayores obstáculos para el desarrollo de las artes plásticas y visuales es la carencia de una crítica artística profesional. Sólo se cuenta con los esporádicos escritos del maestro Rodrigo Valencia, hábil dibujante inconforme consigo mismo y con su obra, y la crítica del arquitecto Luis Eduardo Ayerbe.

3. EL ARTE HOY

3.1. EL DEPARTAMENTO DE ARTES PLÁSTICAS DE LA UNIVERSIDAD DEL CAUCA

Considerando valioso el papel que desempeña la Escuela de Artes de la Universidad del Cauca, tanto en los contextos regionales como nacionales, a ella dedico el siguiente escrito.

Los primeros talleres artísticos que ofreció la Universidad del Cauca eran totalmente abiertos y sin pre-requisito alguno para la comunidad. Todas las personas que quisieron “aprender a pintar” encontraron en estos talleres la forma de hacerlo sin que ello condujera a la obtención de un título o de una constancia. Primaba el mero gusto por aprender a pintar el paisaje, el bodegón o el retrato. Muchos de los profesores fueron artistas de renombre, exiliados de Europa, que en época de guerra impartieron enseñanzas en su ir y venir por Colombia. Fue así que en septiembre de 1914 llegó a Popayán el maestro español Emilio Porcet para dirigir la Escuela de Artes Plásticas, iniciándose con él una enseñanza basada en las falsas interpretaciones de los maestros europeos que encontraron eco en la gente de la ciudad.

El maestro Porcet fue sustituido por el maestro Coroliano Leudo, quien ejerció también una notoria influencia en el quehacer artístico caucano de aquella época. Incluso se habla del “estilo leudo” como parámetro de medida del arte en esta región. Coralino Leudo fue un artista al servicio del sentimentalismo histórico, que enalteció el orgullo ciudadano con sus personajes retratados y sus lienzos llenos de arcadas, robleales y rincones coloniales del paisaje del Valle del Puben.

Esta idea de un arte complaciente y de buena factura expresada en géneros como el paisaje, el bodegón y en especial el retrato, ha prevalecido en la región caucana hasta la actualidad en artistas que han ganado espacios y renombre entre la clase dirigente gracias a sus obras planteadas en técnicas y estilos que no han mostrado nuevas propuestas, y que son frutos de un estancamiento y no de un

desarrollo, como sí puede apreciarse en la escuela del realismo contemporáneo, en artistas como Chuck Close, César Galicia, Antonio López García, James Valerio y Sandorfi, entre otros.

La trayectoria iniciada en la *Escuela de Pintura de la Universidad del Cauca*, con el español Emilio Porcet y continuada bajo la dirección de Coroliano Leudo, tuvo su mejor concreción en Efraín Martínez y más tarde en el maestro Luis Carlos Valencia.

Efraín Martínez perteneció a una clase humilde pero respetada de Popayán y obtuvo una trasculturación social en sus viajes a Europa. Así inició su camino como gran retratista de la burguesía payanesa. Viajó a Bogotá donde continuó sus estudios con Eugenio Zerda, Francisco Cano y Roberto Pizano. Muchas de sus obras se encuentran en la actualidad en el museo de sitio que lleva su nombre y en la Casa Museo Guillermo Valencia, al igual que en el paraninfo de la Universidad del Cauca.

El maestro Andrés de Santamaría, contemporáneo del maestro Efraín Martínez, realizó una obra más significativa y representativa para el arte nacional.

La obra del maestro Martínez plantea un dibujo preciso y su composición y colorido son tratados de una manera a veces relamida, con tímidos empastes con cierta influencia de la escuela de Sorolla. Esta obra tiene más aceptación en la comunidad caucana que la obra del maestro Andrés de Santamaría. Sin embargo, es la obra de este último la que tiene un mayor reconocimiento nacional, como se puede constatar con la sala que se le ha dedicado a su obra en el Museo Nacional de Arte, en la capital de la República.

En el paraninfo de la Universidad del Cauca se encuentran trabajos de los dos artistas. Hacia el frente y encima de la tarima está colocado un cuadro de 8 metros de largo x 5 metros de altura aproximados, titulado "Apotheosis a Popayán" del maestro Martínez. En su parte opuesta y de

espaldas a la silletería están colocados tres cuadros del maestro Andrés de Santamaría que hacen alusión a las ciencias y a las artes.

Es probable que los orígenes de uno y otro pintor tuvieron que ver con la mayor o menor aceptación por parte de la población payanesa, recordemos que de los dos sólo el maestro Martínez es oriundo de Popayán.

En la década de los sesenta se creó la Facultad de Humanidades a la cual perteneció el Departamento de Artes Plásticas hasta el mes de enero de 1996. Este departamento contó inicialmente con las enseñanzas de tres maestros: Renzo Fajardo, Ever Astudillo e Iván Valencia (los primeros dos continúan vinculados y ejerciendo su fructífera labor docente; el último, hijo del pintor Luis Carlos Valencia, vive actualmente en New Jersey, E. U.). En él se impartieron talleres de composición, color, dibujo, pintura e historia del arte.

Cabe destacar que al comienzo este departamento tuvo dificultades para la concreción de sus objetivos pedagógicos: su componente curricular era impreciso, confuso e incompleto.

Tras largos años de arduo trabajo, no sólo de elaboración de documentos, sino de concientización por parte de los estamentos directivos universitarios se logró la creación de la Facultad de Artes en el mes de enero de 1996 (según el acuerdo número 006 del 23 de enero de 1996, por el cual se modificó el estatuto general de la Universidad del Cauca).

En el acuerdo 015 del 18 de febrero de 1997 se aprobó el nuevo programa en artes plásticas conducente al título de Maestro en Artes Plásticas con tres énfasis: pintura y dibujo, sistemas de impresión y escultura. Una labor futura que debe ser realizada lo antes posible, es el diseño curricular de programas de postgrado en estas áreas.

Además del Programa en Artes Plásticas se crea el Programa en Diseño Gráfico. Ambos cuentan con sus respectivos departamentos. Otros

programas que conforman la nueva Facultad de Arte son la Licenciatura en Música y el Conservatorio de Música.

Complementario a los programas regulares, la Facultad de Artes imparte cursos por extensión dirigidos a la comunidad en general, que retoman la idea y concepción original de la escuela. Un alumno de extensión puede tomar talleres diseñados con temas específicos o materias del componente curricular del pregrado, claro está, realizando previamente una evaluación académica. Cada vez son más los alumnos egresados del Programa de Artes Plásticas que están haciendo un verdadero aporte al desarrollo del arte en el Cauca y en la nación.

Como exalumnos actualmente vinculados con el departamento se encuentran: Adolfo León Torres R., Magister de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM; Margarita Medina, escultora; Elizabeth Benitez, grabadora; Eduardo Muñoz, gran dibujante, pintor, quien ha fomentado la serigrafía en la región; y Heinner Calero Cobo, exdirector del Departamento de Artes Plásticas, exdecano de la Facultad de Humanidades y exsecretario académico de la Facultad de Artes.

Vinculados mediante el sistema de contrato se encuentran los exalumnos: Ricardo Amaya, escultor y ganador de varios premios a nivel regional y nacional; Vespaciano Ruiz, espléndido dibujante y autor de una obra muy reconocida; y Uber Muñoz, fotógrafo.

Se destacan además, no sólo en el ámbito regional sino nacional, las propuestas plásticas de jóvenes creadores como: Jesús Palomino, Diego Osorio, Alfonso Renza, Juan Carlos Bronstein, Dario Gómez España, Jhon Henry Mejía Perafán, Milton Correa, María del Carmen Cisneros, los hermanos Villa, Jesús Gaviria, Luis Alfredo Valencia, Marta Aguilar, Esmeralda Peña, Leyda Nidia Sandoval, José Manuel Valdés y Ramiro Leyton, que pertenecen a la generación más reciente.

Gracias a los convenios con el área cultural del Banco de la República y la Universidad del Cauca, son innumerables los talleres que han permitido la capacitación y actualización de los docentes y alumnos del departamento.

Otros convenios, como el establecido entre la Universidad Nacional Autónoma de México y la Universidad del Cauca, han permitido a sus docentes la realización de estudios de posgrado en las áreas de artes plásticas. Se espera que gracias a estos convenios se permita implementar posgrados en artes plásticas en la Universidad del Cauca y se pueda contar con docentes de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM.

Desde sus inicios hasta hoy en día, con la creación de la Facultad de Artes, la educación artística impartida y promovida por la Universidad del Cauca, ha contribuido con el desarrollo artístico de la región sur de Colombia. Es una escuela de una trayectoria joven pero que ya cuenta, principalmente en las últimas décadas, con talentosos, y sobre todo inconformes e inquietos egresados, quienes llevan las enseñanzas recibidas no sólo para compartirlas en sus obras, sino para compartirlas con personas de todos los niveles sociales, formativos y generacionales.

De hecho existe un deseo colectivo profesional por hacer del Departamento de Artes Plásticas un foco teórico, práctico e investigativo, interactuante y de vanguardia, no sólo con las nuevas concepciones artísticas sino también con técnicas y sistemas operativos. Es por ello que a comienzos de 1997 se presentó y sustentó un nuevo programa ante las directivas universitarias que fue aprobado después de una serie de autoevaluaciones del programa anteriormente vigente.

Es en esta filosofía del nuevo programa donde encaja la presente propuesta de investigación en conservación, restauración y museología, que ya recibió del Instituto Colombiano de Ciencia y Tecnología “Colciencias” un apoyo financiero para la capacitación docente (11).

Es apremiante que otros docentes abandonen temporalmente su nido de conformismo económico y se incomoden un poco saliendo de la ciudad, y ojalá de Colombia, en busca de la realización de estudios de posgrado, ya que en la actualidad sólo dos de los catorce docentes poseemos estudios a nivel de maestría.

Además, sería conveniente invitar profesores de universidades extranjeras para capacitar a nuestra planta docente, diseñando previamente un posgrado especial para ello. Sobre todo, si consideramos que en Colombia no existen maestrías en artes plásticas o visuales, ni universidades que ofrezcan estos posgrados; únicamente existen posgrados en Historia del Arte, Semiótica y Hermenéutica del Arte (en las ciudades de Bogotá y Medellín, respectivamente) y Pedagogía Artística (en la Universidad de Nariño). Como vemos, existe un espacio virgen que puede sacar adelante la nueva Facultad de Artes de la Universidad del Cauca.

Otro aspecto a estudiar debe ser la promoción de la obra plástica de docentes y alumnos de los últimos semestres. La facultad debe implementar una política que busque la confrontación y difunda los resultados de los esfuerzos colectivos del programa. Para esto es necesario que cuente con un centro de divulgación para todas las obras y un museo de arte contemporáneo, cuyo espacio sea dinámico, vivo, y en el que se pueda interactuar y educar.

3.2. OTROS GRUPOS E INSTITUCIONES DE INDOLE CULTURAL

GRUPO 16 DE MARZO.

A comienzos del año de 1981 se constituyó el primer grupo artístico que tuvo como objetivo realizar una propuesta plástica que rindiera homenaje a la revolución de los comuneros sucedida en Colombia en el año de 1781. Este grupo se llamó “16 de Marzo” y sus integrantes fueron Rodrigo Varona, José Luis Idrovo, Vespaciano Ruiz, Betty Gutiérrez y Heiner Calero (12). Realizaron su primera exposición el 16 de marzo de 1981 en el barrio “Los Comuneros” de la ciudad de Popayán, durante el festejo de los 200 años de la revolución.

Con motivo de la exposición que se realizó más tarde en la Casa-Museo Valencia, el escultor Luis Pinto Maldonado envió el siguiente telegrama: “exposición Museo Valencia muestra que en manos ustedes está fogosamente representado arte joven de Colombia y se honra con plena emoción de libertad memoria gran sacrificado José Antonio Galán, bajo mentoría maravillosa. Abrázolos, Luis Pinto Maldonado”

GRUPO PUNAI.

1981 también es el año en que se funda el grupo “PUNAI”, que en Paez, significa “jaguar”, movilidad o vitalidad para sus jóvenes, quienes eran alumnos del Departamento de Artes Plásticas de la Facultad de Humanidades. El grupo estuvo conformado por Patricia Salinas Pérez, Carmen Alicia Bastidas, Gloria Judith Díaz, César Augusto Sandoval, Ramiro Leyton, Luis Alirio Mera, María Fernanda Valencia, Martha Cecilia Ossa, Oscar Samboni y José Manuel Valdés.

TALLER TRAZO LIBRE Y GALERIA DE ARTE PABLO NERUDA.

En el año de 1982 se creó el movimiento “Taller de Integración Trazo Libre” que funcionó en las instalaciones del foyer del Teatro Valencia de Popayán, hoy día en plena restauración. Su principal objetivo fue crear un espacio abierto a la comunidad en general y a otras manifestaciones artísticas, como la poesía y la música. La mayor parte de su propuesta plástica se realizó “a puertas abiertas” Este mismo movimiento fundó la galería de Arte Pablo Neruda, un espacio abierto a otros artistas no sólo regionales sino nacionales.

Sus integrantes, alumnos en su mayoría del Departamento de Artes Plásticas, fueron: Alice Orozco, María Estella Perafán, María Victoria de Navia, Adolfo León Torres, Gustavo Hernández, Vespaciano Ruíz, Jaime Castillo y Heiner Calero(13).

FUNDACION PINTAP MAWA.

La Fundación “Pintap Mawa”, que en la lengua guambiana significa “pintando todo el día”, se creó el 29 de abril de 1987 en la ciudad de Popayán. Con el aval de la experiencia compartida, algunos integrantes

del pasado “Grupo Punai” y nuevos cómplices, siempre dispuestos a seguir el camino, se gestó este grupo de artes plásticas (14).

El grupo Pintap Mawa creó el “Salón Septiembre de Artistas Visuales del Departamento del Cauca”. El evento se inició en Popayán, su capital, con carácter itinerante, cubriendo los cuatro puntos cardinales del Departamento que abarcaron las poblaciones del Bordo, el Tambo, Silvia y Santander de Quilichao(15).

La Fundación Pintap Mawa se creó como un espacio independiente y alternativo, conformado por exalumnos del Departamento de Artes Plásticas. Uno de sus objetivos primordiales fue rescatar el ya muerto Salón Regional de Artes Plásticas organizado por la Universidad del Cauca, que sólo llegó a su cuarta versión en el año de 1982.

En la actualidad el grupo Pintap Mawa desarrolla una labor de divulgación de jóvenes talentos y de educación mediante el ofrecimiento de talleres, seminarios y conferencias.

Los integrantes que más se han esforzado por mantener durante diez años (cumplidos el 29 de abril de 1997) los ideales y objetivos del grupo, han sido los artistas Ramiro Leython Narváez, José Manuel Valdés, Jafeth Gómez y Adolfo Albán.

A continuación menciono otros grupos e instituciones que actualmente llevan a cabo actividades culturales o de apoyo a la cultura en la región caucana:

- 1.- Fondo mixto de cultura -con sede en la ciudad de Popayán, creado recientemente como entidad gubernamental.
- 2.- Fundación Casa de la Cultura de Popayán.
- 3.- Corporación Centro Cultural Bolívar - con sede en la ciudad de Popayán.
- 4.- Corporación “Maestra Vida”- con sede en el Tambo Cauca.
- 5.- Fundación “Arco Iris”- con sede en la ciudad de Popayán.

6.- Fundación Cultural Banco del Estado de Popayán, que ha promovido exposiciones artísticas individuales y colectivas con una programación anual constante, así como el Concurso Nacional de Tríos y el cine-arte.

7.- El Colegio Mayor del Cauca, que imparte talleres de cerámica creativa y fomenta la producción artística de los productores caucanos y nacionales a través de su sala de exposiciones con una programación anual. Coordina también el programa “Delineantes de Arquitectura”.

8.- Sala de Exposiciones El Carmen de la Facultad de Artes Plásticas. Sitio donde se promueven las artes visuales en general con una fluida programación de exposiciones.

9.- Area Cultural Banco de la República, el cual apoya la Facultad de Artes capacitando a docentes y alumnos mediante el ofrecimiento de seminarios y talleres en coordinación con la Biblioteca Luis Angel Arango de Bogotá. De igual forma ha cofinanciado el Salón Septiembre organizado por el grupo de arte Pintap Mawa. Promueve además exposiciones artísticas, tanto locales como itinerantes.

Muchas de estas instituciones se han agrupado en un gran “Movimiento de la Cultura por el Cauca”. Son Personas y colectivos de distintas miradas, rostros, historias y saberes, interesados en reinventar el humanismo como opción real de vida para los seres humanos que habitamos este espacio de conflictos, violencias, y monotonías (16). La utopía es como la estrella polar para los marineros... sirve para guiarse, no para llegar a ella (17).

Indudablemente la interdisciplinariedad en la conformación de estos grupos contribuye con su enriquecimiento, el de sus miembros y el de la comunidad. La gran mayoría de estos grupos han sido fundados y tienen su sede en la capital del Departamento, lo que refuerza mi planteamiento sobre el centralismo. Esperemos que, siendo conscientes sus miembros de esta situación, sus actividades se desplieguen por diferentes espacios de la región del Valle de Río Puben y consideren todos sus escenarios en sus políticas, planes y actividades. Es importante que se constituyan en incansables gestores y promotores del

desarrollo cultural, sin ser burócratas cuyo trabajo se realice únicamente desde sus escritorios en la ciudad blanca de Popayán.

BIBLIOGRAFIA

1.- FERNANDEZ, Miguel A. “El movimiento social de los indígenas en el Cauca, Fundación para la Comunicación Popular, FUNCOP, Popayán, Colombia, 1986, p.p. 80

2.- _____ La lucha social de los negros en el Cauca, FUNCOP, Popayán, Colombia, 1986, p.p. 85.

3.- *IBIDEM.*

4.- Plan de Desarrollo del Cauca-CRC, Talleres Editoriales del Departamento, Popayán, Colombia, 1996, p.p. 520.

5.- HOYOS, Guido. “Arte” en: Gaceta dominical, Núm. 231, El País, Cali-Colombia, abr. 16, 1995.

ROJAS A., Claudia “De tal palo tal santo” en: Gaceta Dominical, Núm. 231, El País, Cali-Colombia, abr. 16, 1995.

6.- JARAMILLO AGUDELO, Darío. Gran Enciclopedia de Colombia - Círculo de Lectores, Tomo VI, Printer Latinoamericana, p.p. 320.

7.- *IBIDEM.*

8.- *IBIDEM.*

9.- BARNEY CABRERA, Eugenio. Geografía del arte en Colombia, Imprenta Nacional, Bogotá, D. E., 1963, p.p. 220.

10.- MEDINA, Alvaro. “Negret de milagro en milagro” en: Magazín Dominical, Núm. 576, El Espectador, Bogotá, may. 15, 1994, p.p. 24.

11.- COLCIENCIAS (Instituto Colombiano de Ciencia y Tecnología)
“Becas-crédito para la formación de investigadores. Resultados de la
cuarta convocatoria”, El Espectador, Colombia, jul. 2, 1994.

Universidad Hoy, Núm. 18, Imprenta Universidad del Cauca, Popayán-
Colombia, octubre-diciembre, 1996, p.p. 22.

12.- El País, Cali-Colombia, mar. 6, 1982
El Liberal, Popayán-Colombia, jun. 14, 1981.

13.- El País, Cali-Colombia, mar. 6, 1982.
El Tiempo, Bogotá, abr. 11, 1982.
Avanzada Caucana, Popayán-Colombia, abril, 1982.
El Liberal, Popayán-Colombia, mar. 17, 1982.

14.- VALDES AMEZQUITA, José Manuel. “Pequeña historia del
nacimiento de un sol llamado Pintap-Mawua”, Foro Hacia una Política
Cultural y de los Jóvenes, Veracruz-México, junio de 1990.

15. *IBIDEM.*

16.- TALLER “PINTAP MAWA”. Movimiento de la cultura por el
Cauca, Impresiones Caligráficas, Popayán-Colombia, 1997, p.p.11.

17. *IBIDEM.*

III. CAPITAL SIMBOLICO EN LA REGION CAUCANA

1.- EXPRESIONES DE UN PUEBLO

Como he podido expresar en los capítulos anteriores para mí el arte tradicional, para otros el popular, ha sido el principal vehículo y forma de expresión de los pueblos latinoamericanos, unido a las artes plásticas o bellas artes. A través de múltiples formas de expresión del arte tradicional, nuestra gente ha expresado sus sentimientos, idolatrías, sueños y se ha divertido permitiendo con ello mantener un vínculo importantísimo entre su pasado, su presente y su futuro. En otras palabras las personas son los custodios y guardianes de todo su tesoro artístico tradicional.

En la región caucana, y en especial en su capital, sitio de confluencia y encuentro, ciudad de la Semana Santa, he diferenciado las siguientes vertientes de arte tradicional:

ARTE UTILITARIO. Casi todo el arte tradicional latinoamericano tiene un sello utilitario, pero su decoración va más allá de sus necesidades y de lo funcional de sus objetos. Entre éstos podemos mencionar los remates de bastones que poseen figuras talladas, recipientes para líquidos, avisos y listas de precios decorados para graneros, tiendas, restaurantes, cantinas populares, y helados o paletas callejeras.

ARTE CEREMONIAL. Mediante esta expresión artística nuestro pueblo convive con sus íconos, acepta el paso de la vida a la muerte de sus seres queridos y fortalece sus lazos familiares y comunitarios. Este arte se encuentra asociado con las ceremonias de tipo religioso y aun pagano. El uso de diferentes objetos como máscaras, vestuarios,

estatuillas, estampas de santos y otros accesorios, poseen una gran carga simbólica que permite a las personas adentrarse grupalmente en sus rituales. Las custodias son piezas representativas bellamente realizadas en oro de alta pureza y adornadas con muchas piedras preciosas. Fueron elaboradas para la celebración de misas al Santísimo Sacramento en las iglesias catedrales de las diócesis caucanas, según una orden proveniente desde 1619 del Rey Felipe III. En Popayán la más famosa es la custodia de la Iglesia de San Agustín, que data de 1763 y está hecha en oro de 22 quilates con amatistas y esmeraldas y pesa ocho kilos y medio. Su diseño radica en una forma de águila bicéfala tomada del escudo de los reyes españoles Habsburgos de la Casa de Austria. Se dice que sólo hay dos con esta forma en el mundo y que la otra se encuentra en Sevilla, España. Además de la custodia de San Agustín está la de la Iglesia de San Francisco, realizada en 1740, famosa por su joyería y porque en 1814 Antonio Nariño le sustrajo el mástil y el pedestal para pagar los gastos de la guerra de independencia española en el sur. En el Siglo XVIII se elaboraron nueve custodias más, cada una tardó siete años en ser elaborada, se encuentran guardadas en el Museo de Arte Religioso de Popayán.

Otro gran ejemplo de la orfebrería caucana es, sin lugar a dudas, la famosa Corona de los Andes. Esta legendaria corona tiene un peso de 2.8 kg. y está adornada con 279 esmeraldas y un colgante de 17 esmeraldas más. Combina en su diseño dos estilos: uno barroco en su parte inferior y el rococó en su parte superior. Fue mandada a elaborar en Popayán, en el año 1800, por el señor Manuel Ventura y Hurtado, síndico de la Cofradía de la Limpia Concepción, como agradecimiento a la virgen por haber protegido a la ciudad de una peste que asoló las vecindades. Esta corona fue vendida el 8 de diciembre de 1933 a un sindicato de joyeros de Chicago (Estados Unidos). Ha sido subastada en dos ocasiones: en el año de 1963, por

la Casa Sotheby's de Londres, y en el año de 1995, por la Casa Christy's de Nueva York, por un valor de 5 millones de dólares.

ARTE RECREATIVO. El arte tradicional tiene también la finalidad de entretener y divertir alejando a sus partícipes de las duras jornadas de trabajo o de una vida cotidiana abrumadora, agobiante y llena de noticias de violencia y narcotráfico. Muchos juegos como la loterías, el parqués, los tableros con dados o el sonido de las matracas que sustituyen al de las campanas en las noches de la Semana Santa, o los dibujos de la pólvora en noches de Navidad, son muestra de ésta expresión popular.

ARTE DECORATIVO. Es una expresión de uso tanto local como foráneo. Tal es el caso de la decoración llamativa que acompaña las chivas o camiones destapados, cuya carrocería y butaquería son hechas en madera para el recorrido de las carreteras de las montañas caucanas. También sobresalen la decoración de mantas, sombreros y faldas que llevan puestas los guambianos. Muñecos de trapo que representan la chirimía o conjunto musical y la familia guambiana; objetos en cachos de reces pulidos, recortados o ensamblados, cajas decoradas en su exterior con láminas pequeñas de éste último material; y esculturas en madera de personajes como el Quijote, Sancho Panza y rostros de Cristo.

ARTE APLICADO. Lo constituyen aquellos objetos que combinan técnicas de elaboración de objetos de uso cotidiano con una gran y apreciable creatividad y originalidad en su elaboración. El hierro es forjado, cincelado, recortado y trabajado como si fuera un metal precioso para producir lámparas, pasamanos o los famosos aldabones que adornan y sirven de llamadores en las casas de los pueblos. Estos objetos, fabricados también en cobre e inclusive en madera, han tenido las más fantásticas formas hechas por los creativos artesanos, como rostros de dioses mitológicos y formas de

argolla. Constituyen actualmente verdaderas piezas de museo, son objetos que no pueden faltar en las grandes puertas de madera tallada de cualquier casa- museo payanés.

Otros objetos característicos de esta vertiente del arte tradicional son los faroles hechos en láminas de hierro, plegada y soldada, con incrustaciones en vidrio, que adornan e iluminan las noches caucanas; algunas piezas de cerámica vidriada, generalmente de colores verde, ocre y siena, cuyo proceso de vidriado aplicado sobre sus superficies da un toque de originalidad y exclusividad a esta zona; piletas de distintos tamaños, ejecutadas y talladas en piedra de cantera por diferentes gremios (de hasta 10 personas de una misma familia); el repujado en plata y en cuero, este último acompaña muebles tallados en madera, también de gran valor en cuanto a sus diseños, elaboración y terminado; y réplicas miniaturizadas en plata de los diferentes rituales de la Semana Santa.

1.1. ARTES PLASTICAS Y VISUALES

EN PINTURA. En el Cauca se han utilizado diferentes medios, recursos y técnicas. Existen pinturas al óleo sobre lienzo, sobre tabla, sobre cobre; técnicas mixtas como óleo sobre telfor o tela industrial, pintupac, tintas litográficas; obras en acuarela, técnica difundida en el Cauca en las décadas de los setenta y ochenta por los maestros y profesores del Departamento de Artes Plásticas como la chilena Rosita Sainte- Marie y el inglés Peter Walton, fallecido en el año de 1996 .

En la actualidad existe un gran acuarelista guambiano, el autodidacta Juan Yolanda Tombé, quien en su obra pictórica plantea las costumbres, rituales y festividades de su raza, con un estilo primitivista, ingenuo, de muchísimo colorido, distorsión de la perspectiva y frontalidad en los personajes retratados.

También existen varios murales ubicados en algunos sitios públicos, como bancos, realizados en técnicas mixtas: sobre madera, el mural del Banco Popular del artista Augusto Rivera; sobre muro, el mural del Banco Cafetero de la artista Lucy Tejada; sobre lienzo, el mural del paraninfo de la Universidad del Cauca del artista Efraín Martínez; o en técnica de mosaicos, como el que se encuentra en la sala de espera del aeropuerto de la ciudad de Popayán.

Los vitrales hacen numerosa presencia en las iglesias y capillas de la ciudad y en el paraninfo de la Universidad del Cauca. Se destacan los vitrales de la catedral con temas de pasajes bíblicos, de la iglesia de San Francisco, de la Iglesia de San Agustín, de la capilla de la Belemitas, de la iglesia de Santander de Quilichao y muchas otras iglesias de pueblos.

Algo muy interesante en el Cauca es la tradición del buen dibujo (entendido éste como el de mejores logros en lo que se conoce como clásico). Esta región ha dado muy buenos dibujantes, quienes inicialmente vieron en él un recurso para llegar a las obras sobre lienzo. Las obras de los maestros Efraín Martínez, Luis Carlos Valencia, Luis Angel Rengifo, José María Espinosa, Adolfo Dueñas, Edgar Negret, Ever Astudillo, Adolfo Torres, Rodrigo Valencia, Vespasiano Ruiz, Tito Livio Paz y Amaury González engalanan esta galería, junto con jóvenes artistas de las décadas de los ochenta y noventa, como Milton Villa, Jesús Palomino y Julián Andrés Rivera, ganador del Premio Nacional Simón Bolívar en Caricatura. Todos ellos muy hábiles en el género del retrato y del desnudo, de los paisajes nocturnos y en obras de paisaje urbano elaborados en plumilla.

Para el maestro Ever Astudillo, actual docente del Departamento de Artes Plásticas, el dibujo es un medio, un fin planteado en paisajes

urbanos nocturnos ambientados por calles con personajes solitarios, avisos luminoso y carteleras de cine. Ganador de varios Salones Nacionales y de una trayectoria reconocida internacionalmente, el maestro Ever Astudillo ha contribuido con la formación de otros grandes dibujantes de la región. También lo ha sido el maestro Rodrigo Valencia Quijano, quien ha demostrado toda su capacidad artística y creativa en obras murales ejecutadas en plumilla y tinta china sobre tabla.

ESCULTURA. Esta ha tenido varias formas de trabajo: a) la realizada por las culturas prehispánicas en piedra; b) la de madera policromada, de cuyos ejemplos se tienen obras en las salas del Museo de Arte Religioso y en altares o camerinos de las iglesias; piezas en las que se ejecutan sólo el rostro, manos y pies, y lo demás se cubre con gruesos lienzos que dan idea de los ropajes; c) esculturas como las del maestro Fidel de los Reyes, realizadas en madera o vaciadas en cemento gris, pintadas de blanco, de tamaños naturales o inmensas como el Cristo Resucitado y los ángeles y santos que fueron encargados para la catedral de Popayán reconstruida en 1994; y d) la escultura realizada en hierro, cuyo máximo exponente es el artista caucano Edgar Negret.

La chatarra de hierro también ha servido como recurso plástico en las obras de Mauricio López, de quien se conserva “El Quijote” en el Parque de Carantanta de la ciudad de Popayán y muchos otros cristos realizados con tuercas, tornillos y pedazos de láminas. Asimismo, se puede constatar en una escultura que representa un paso de las procesiones de Semana Santa.

El artista Ricardo Amaya, egresado de la Facultad de Humanidades, hoy día Facultad de Artes de la Universidad del Cauca, presenta una propuesta escultórica renovadora y de inquietante gusto por el objeto de uso cotidiano, marcado por la violencia y la agresión

humana, de los últimos años. Sus obras han sido merecedoras de la buena crítica y él ha sido galardonado con varios premios a nivel regional y nacional.

VIDEO ARTE. Sus principales adeptos fueron dos figuras jóvenes de la década de los ochenta, José Manuel Valdés Amezcuita y Oscar Eduardo Potes, siendo ellos los pioneros de esta expresión plástica en el Cauca. Sus obras “Escenario de un diálogo 01”, producida en el año de 1987, y “Escenario de un diálogo 02”, producida en el año 1989, cosecharon grandes triunfos en el ámbito nacional. La primera fue seleccionada en el Festival Internacional de Video Latinoamericano, organizado por el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAM) y participó en el Primer Salón de Video Arte de Colombia, organizado por el Centro Colombo-Americano de Bogotá. La segunda producción fue seleccionada por el sur-occidente de Colombia para el XXXIII Salón Anual de Artistas Colombianos (1), y para la Bienal Internacional de Video-Arte, organizada por el Museo de Arte Moderno de Medellín (Colombia); exposición que luego pasó al Museo de Arte Moderno de Bogotá, tras una nueva selección; también se expuso en la Biblioteca Luis Angel Arango con motivo del Festival Internacional de Cine y Video Latinoamericano.

El video arte, con excepción de la obra de estos artistas (2), no ha alcanzado gran desarrollo en el Cauca. Se espera que con el nuevo programa de artes, en el cual se incluyó esta materia, al igual que un gran componente teórico, el video-arte y la apreciación artística alcancen mejores niveles entre el alumnado. En la actualidad existen algunos intentos al respecto, pero sin resultados visual y artísticamente significativos.

SISTEMAS DE IMPRESION. En esta línea merecen especial mención la obra del maestro caucano Luis Angel Rengifo; las obras producidas en el Taller de Grabado de la Facultad de Artes,

orientado por la maestra Elizabeth Benitez Alegría, formada en España; el Taller de Serigrafía, orientado por los maestros Eduardo Muñoz y Vespasiano Ruiz; y el Taller de Fotografía, a cargo de los maestros Renzo Fajardo y Uber Muñoz.

En la región caucana existe un gran número de obras impresas (grabado, serigrafía y fotografía) que pueden recuperarse y formar parte de una colección de la Universidad del Cauca. Desafortunadamente la mayoría de esta producción reposa con sus autores y ha sido mostrada por una sola vez durante las exposiciones que organiza cada taller semestralmente.

Es aquí donde se deben implementar mecanismos que permitan al Departamento de Artes Plásticas promover y divulgar las obras previamente seleccionadas, pues en el medio, quizá por tradición, quizá por desconocimiento, lo que más llega a la comunidad es la pintura, dejando de lado estos otros medios de expresión plástica.

El multimedia como manifestación artística no tiene gran auge en la región; escasamente una que otra incursión, pero sin resultados notorios e importantes.

1.2. ARTE TRADICIONAL E IMAGINERÍA POPULAR

En este rubro se encuentran la producción artística precolombina; la cerámica vidriada a altas temperaturas; la cerámica decorada a mano; las lámparas, aldabones, picaportes y rejas hechas de hierro forjado del taller del maestro Felipe Reyes; las tallas en madera, tanto a la vista como la policromada de la época de la Colonia; las vasijas, recipientes, coronas de imágenes, tronos y pequeñas artesanías en plata repujada y fundida; los arcones en madera, baúles, cofres y asientos repujados en cuero; los tejidos y los bordados a mano; las piletas talladas en piedra; los trabajos en

filigrana de oro de Barbacoas, piezas prehispánicas en oro; y las custodias en oro de alta pureza y en plata dorada.

En artesanía o imaginería popular vale la pena resaltar las muñecas de trapo, las chivas y jeeps en cerámica de vivos colores, las chimeneas, rincones y balcones en miniatura hechas en cerámica, los trabajos en cuero como chaquetas (chamarras), bolsos, maletines y la cestería.

1.3. ARQUITECTURA

1.3.1. SITIOS DE MAYOR CONFLUENCIA CIUDADANA

Los sitios de arte con mayor confluencia ciudadana son:

a) Los hipogeos de Tierradentro, treinta o más metros bajo tierra, ricamente decorados en rombos de colores rojo, negro y blanco, que fueron construidos con fines rituales por nuestros antepasados prehispánicos.

B) Las iglesias y capillas que datan desde la época de la Colonia y cuyo objetivo es el encuentro comunitario a través de la oración y la celebración de misas. Entre éstas destacan: la catedral y la torre del reloj de Popayán, las iglesias de San Francisco, San Agustín, Yambitará, Yanaconas, San José y Belén; las capillas de la Ermita, la Encarnación y otras que pertenecen a diferentes grupos religiosos como protestantes, testigos de Jehová y evangélicos. Además por cada pueblo existe una iglesia principal y otras capillas como la de San Andrés de Pisimbalá en la zona de Tierradentro. Sin embargo, algunas capillas e iglesias, como la de Yanaconas y la capilla de Nuestra señora de las Mercedes del alto Cauca, se encuentran aún en la fase de restauración, ya que quedaron prácticamente destruidas a

raíz del terremoto de 1983; labor que ha sido posible gracias a líderes comunitarios y no a una política de gobierno.

c) Las casas-museo, siendo las más importantes:

- La Casa-Museo del maestro Efraín Martínez que alberga dibujos y óleos sobre lienzos originales, fotografías e implementos con los que trabajó el artista durante los últimos años de su vida.

Cabe destacar que las hijas del maestro Martínez se han convertido en las verdaderas custodios del legado de su padre, gracias a lo cual las obras puedan ser vistas y admiradas por el público. El gobierno ha demostrado negligencia y apatía al no acoger este sitio como museo, arriesgando con ello la conservación de tan valioso patrimonio artístico. El dinero para su funcionamiento se obtiene de los turistas que lo visitan, pero no existe tampoco una campaña de divulgación, ni radial ni audiovisual, que difunda este sitio de interés artístico para la región caucana y la nación; las obras están colgadas una al lado de otra sobre las paredes de una hermosa casa de campo y nada más.

- La Casa-Museo Mósquera que exhibe vestimentas, utilería y muchos otros objetos pertenecientes al general Tomás Cipriano de Mósquera.

- La Casa-Museo del maestro Luis Carlos Valencia, quien aún vive y ha sido importante en el Cauca debido a sus retratos de personajes destacados tanto en la política como en la rectoría de la Universidad del Cauca. Es una casa de amplios corredores y patio central, ubicada en el centro de Popayán, que alberga obras originales de artistas de la Colonia y obras del maestro Valencia y de sus hijos Rodrigo e Iván, también pintores. La colección que aquí existe se

complementa con objetos antiguos que añoran épocas de la independencia de Colombia y de la naciente República.

d) La Hacienda de Calibío, cuya construcción campestre nos recuerda aquellas épocas de los grandes latifundios, los grandes amos y las nanas negras esclavas, vestidas de blanco.

En la actualidad existen hermosas casas campestres, sobre todo, a la entrada norte de Popayán, con toques arquitectónicos contemporáneos que reflejan, el gusto de los señores de los carteles de la droga, como sucede también en otros sitios del territorio colombiano.

e) Los edificios de la gobernación y de la alcaldía de Popayán, cuya reconstrucción se llevó a cabo después del terremoto de 1983, conservando el estilo inicial sobre todo en sus fachadas y no en el interior que recurre a elementos más contemporáneos como torres en vidrio y apliques en yeso para los cielo-rasos.

f) Las instalaciones de la universidad fueron reconstruidas en un 70% después del sismo del 83. Los caserones antiguos, como eran los de la universidad, estaban contruidos casi siempre de grandes bloques de tierra prensada y ladrillo, generalmente eran de dos plantas, con amplios corredores, arcos y patios centrales en piedra que albergaban una pileta labrada también en piedra. Característicos de estas casas han sido sus balcones con barandales en hierro forjado y puertas de madera de gran altura; faroles en lámina de hierro decorando los corredores; puertas internas en hierro forjado que marcan secciones; de techos con canales y bajantes de agua; de jardines internos; de baños hechos de piedra (o piletas) en los patios del fondo, adornados con grandes tinajas de cerámica a sus lados; y barandales en madera que bordean los patios.

Un gran número de claustros educativos fueron también reconstruidos o construidos nuevamente buscando con ello instalaciones más apropiadas para la enseñanza primaria o secundaria.

Popayán presenta en sí una combinación entre pueblo y ciudad capital.

Otros sitios de confluencia ciudadana son: las dos salas de cine, conocidas como los teatros Anarkos y Bolívar; la plaza de toros Francisco Villamil; el estadio de fútbol *Ciro López*; el coliseo *La Estancia*, el Centro Deportivo Universitario *Tulcán*, el *Morro de Belalcazar*; las plazas de mercado de los barrios *Bolívar* (que será reubicada en un futuro), la *Esmeralda*, *Alfonso López* y las *Palmas*; el aeropuerto *Guillermo León Valencia*; y el *Teatro Orfeón*. Lo cual muestra que la ciudadanía de Popayán, a diferencia de las otras ciudades colombianas, no tiene muchos sitios de convivencia familiar.

1.4. TRADICION ORAL Y MUSICAL

La tradición oral y musical de la región está constituida por:

- a. Cuentos y leyendas de indígenas
 - b. Cuentos y leyendas de negros
 - c. Cuentos y leyendas de criollos
 - d. Anécdotas y chistes callejeros
 - e. Historias contadas por grupos musicales conocidos como *chirimías*.
- Algunas de estas canciones son:
- El río blanqueño.
 - El Retorno.
 - Enigma de Efraín Orozco.
 - El *Sotareño*.

-Aires de Pubenza.

f. Rituales y danzas guambianas y paeces. Algunas danzas paeces muy conocidas son:

- El angelito, que se lleva a cabo cuando muere un niño de 0 a 4 años.**
- El baile de la chucha, cuando se inaugura una casa.**
- El baile de la venia, danza que celebra las cosechas.**
- El baile del gallinazo, que celebra la comida de animales.**

“Aqueya carta”

En “Aqueya” carta dejo mi memoria “aqueyas” frases” de recuerdo; en aquella carta conmemoro el día 4 de Enero del año 81 día en el cual cuando vino la Aurora de un lindo amanecer radiante y luminoso aquel día era propicio como para mentes “espejadas” que en la mente se podría pues muchas cosas que trajeran buen fruto de porvenir.

Bueno en fin yo “iva” a ocuparme en mi tarea diaria del “trabajo”, bueno pues a las ocho de la mañana me “encontraba” entre las propiedades de Santa Barbara y la Victoria cumpliendo esta orden de aumentar una “coriente”de agua para anegar el maracuyá de propiedad de don Diego Linca ; cuando encontrandome ya con la cabeza enferma atolondrada por “aqueya” enfermedad y “biendo” aquél día tan “beyo” me llamó la atención el arroyo de agua que “avia” aumentado “puce” determinadamente a mirar el agua veía yo que esas hormiguitas que “caian” se las “yevaba” la “coriente” y se perdían que todas “la” “pajitas” “corian” por la “coriente” “volbio”mi mente en esos momentos y me dió por pensar en que “aqueyas” hormigas y “aqueyas” pajitas “arastradas” por la “coriente” así mismo nos “pasava” a nosotros con las “iluciones” planes que tiene uno en la mente que no puede “yegar”a cumplirlos pues todo esto “acido” “arasado”por la “coriente” así mismo nos “pasava” a nosotros con las “iluciones” planes que tiene uno en la

mente que no puede llegar a cumplirlos pues todo esto “acido” “arasado” por el tiempo que va pasando dejandonos ya atrás “uluciones” que se fueron y nunca “bolveran” pues está visto que nuestras edades van yendo y “ban” pasando dejándonos en “elados” recuerdos y tristes o alegres “pasatiempos” así en y desde ese día se “gravo” en mi mente a pesar de encontrarme “todavía” enfermo de la cabeza pero en fin todo lo escribo cada día que recuerdo que la alegría se me terminó que el tiempo me dejó atrás para “ciempre” porque ya “deciluciones” pasaron “bolando” cual ave cuando “ba” a buscar el nido dice un “alagio”: ya sólo “cenisas” van dejando en sus alas frias de las muchas “alegias” que ya nunca “bolberan” (3).

Deja este recuerdo.

G.C.O. Gerardo Cobo Ortega, Ginebra, enero de 1990

2. CRITICA ARTISTICA

Come he podido expresar en capítulos anteriores, en el Cauca no existe una crítica de arte especializada, sólo tenemos los comentarios esporádicos del maestro Rodrigo Valencia y de corresponsales de los periódicos que circulan en la región, lo que significa una desventaja frente a otras regiones como el Departamento del Valle del Cauca, que cuenta con el curador y crítico de arte Miguel González o Santafé de Bogotá, que tiene personas más especializadas en este campo, como Eduardo Serrano o Carolina Ponce de León.

2.1. MEDIOS DE DIFUSION

Los principales medios de difusión en la región caucana son:

- a. Diario El Liberal, de origen caucano y circulación regional.
- b. Los periódicos El País, El Espectador, El Occidente y El Tiempo, de circulación nacional.
- c. El canal regional de televisión, Canal 18, que comenzó a funcionar en el año de 1994.
- d. La emisora de la Universidad del Cauca.
- e. El boletín informativo La Baranda de la Universidad del Cauca.
- f. El grupo de emisoras de la localidad.
- g. Los avisos murales tipográficos, se colocan en las esquinas anunciando una actividad cultural: seminarios, talleres, conciertos, exposiciones, etcétera.
- h. Los boletines informativos de algunas salas de exposición existentes, como Fundación Cultural Banco del Estado y Area Cultural Banco de la República.

2.2. EVENTOS PROMOTORES Y DE DIFUSION ARTISTICA Y CULTURAL

Los principales eventos de promoción y difusión de la cultura artística en el Departamento del Cauca son:

- a. La Semana Santa o Semana Mayor, se realiza a finales del mes de marzo o a comienzos del mes de abril.
- b. El Festival de Música Religiosa, se organiza paralelamente a la Semana Santa.
- c. La Muestra Artesanal Regional, organizada cada segundo domingo de mes por la Asociación de Artesanos del Cauca.
- d. Las muestras artesanales, llevadas a cabo durante la Semana Santa, tanto a nivel nacional como internacional.
- e. La Semana Santa Chiquita, donde los cargueros, ahumadoras y bandas musicales son representadas por niños no mayores de 10 años de edad y las ceremonias exhibidas son réplicas en pequeño de los rituales de la Semana Mayor.

- f. El Salón Septiembre, organizado bienalmente por la Fundación PINTAP MAWA, con carácter de itinerante.**
- g. El Festival de Tríos Musicales, organizado anualmente por la Fundación Cultural Banco del Estado.**
- h. Los festivales regionales que cada año se organizan con el fin de seleccionar músicos que participen en el Festival Nacional de Música Andina Mono Nuñez.**

BIBLIOGRAFIA

- 1.- Viernes cultural, Núm. 309, El País, dic. 17, 1989, p.p. 30.
- 2.- VALENCIA QUIJANO, Rodrigo. “Dos videístas jóvenes” en: El Liberal, Popayán-Colombia, agos. 6, 1989.
- 3.- COBO ORTEGA, Gerardo. “Testimonio de una vivencia personal”, Ginebra, Valle-Colombia, 1990.

IV. LA CONSERVACION

1. ASPECTOS PRIMORDIALES

1.1. CONCEPTUALIZACION

En su paso por la tierra el hombre ha dejado legados, huellas de su actividad creadora en diversas manifestaciones. A través de éstas podemos conocer sus gustos, creencias, mitos y realidades, patrones de conducta y los medios que empleó para adaptarse al mundo o modificarlo. A toda esta actividad creadora, a toda esta obra nacida de las manos y la mente del hombre, le llamamos “bienes culturales”.

La ciudad es como un espacio social, el patrimonio más significativo de cualquier comunidad. Cada una de las ciudades colombianas tiene su propia identidad (entendida ésta como el resultado del compartir una serie de normas y conductas en diversos aspectos sociales y culturales), que se define por las formas de participación de sus habitantes, la apropiación psicológica que éstos hacen del espacio y las referencias comunes que establecen entre sí. Cualquier intervención de su espacio urbano afectará necesariamente los significados colectivos forjados en su desarrollo histórico.

A nivel del espacio público las ciudades colombianas se definen en la calle (espacio para participar en movimiento) y la plaza (lugar para permanecer, para encontrarse). Como pautas estructuradas y ordenadoras de la imagen de la ciudad la calle es la simetría axial y la plaza la simetría radial. Ambas son la base de la identidad urbana. Calle y plaza han definido el marco para muchas actividades comerciales, políticas, culturales y recreativas.

Otro elemento importante en la ciudad son los monumentos. Estos se convierten en tales, en la medida en que expresan los valores de la

comunidad, proyectando aspectos de su historia o de sus estructuras organizativas. El monumento es físicamente una referencia social.

Como sabemos, toda sociedad se apoya en el pasado con la finalidad de proyectarse hacia el futuro continuando con ello su evolución y su desarrollo. Sin embargo, en la actualidad nuestro patrimonio cultural corre riesgos. Por ello esta investigación no sólo busca que la comunidad conozca e identifique sus bienes culturales, ante todo trata de proporcionar las herramientas de trabajo para su protección, ya que los bienes culturales son testimonios de un desarrollo social e histórico y por tanto, tienden a definir la identidad cultural.

Hoy en día se pretende negar el valor cultural y de comunicación que poseen nuestros bienes culturales, en tanto muchas personas los ven sólo como objetos de comercio.

Considero que sólo aquello que adquiere el carácter de monumental debe ser conservado. El monumento no es sólo aquel bien cultural antiguo, agobiado de acontecimientos históricos y con influencias estéticas extranjeras, sino aquellas otras cosas que forman parte de él como los materiales constructivos y el modo de llevar a cabo su construcción dentro de un medio que caracteriza una región particular.

Ricardo de Robina, en su texto “Entorno a la problemática de restauraciones”, expresa: Una restauración no es el trabajo de un embalsamamiento de un edificio por su valor histórico o estético, sino continuar su vida con los elementos que aún perduran, injertándoles otros elementos actuales en concordancia con los primitivos, de tal manera que el monumento sea apto para continuar su vida arquitectónica en el marco de las necesidades actuales y amalgamando la estética del pasado con la vivencia del momento actual (1).

Lo monumental nada tiene que ver con las dimensiones del bien. El monumento puede ser una pequeña cabeza de alfiler de oro finamente trabajada por orfebres precolombinos o contemporáneos o el Fuerte de San Felipe de Barajas ubicado en Cartagena; una catedral o una pequeña capilla doctrinal de un remoto lugar; una figura de cerámica de escasos centímetros o cualquiera de las esculturas líticas de San Agustín. Monumento es también un campo de batalla en nuestra gesta libertadora, como son el Puente de Boyacá, La Sierra Nevada o La Macarena, ricas en fauna, flora y paisaje. En síntesis monumento es aquel o aquellos bienes culturales que individual o colectivamente forman un legado importante de nuestro pasado remoto o muy próximo, desde el punto de vista histórico y estético. Es decir, importan no sólo por su belleza, sino también por la posibilidad de conocer y establecer vínculos comunicativos con nuestro pasado.

Los monumentos se clasifican por antigüedad, por características estéticas-formales y por contener un suceso importante para la vida del entorno.

Las conservación de un monumento implica dos acepciones: por un lado su conservación física, es decir, detener su proceso de deterioro constante causado por el paso del tiempo y su uso; y por otro lado, evitar su comercialización, resguardando los bienes patrimoniales.

En Colombia existe la Ley 163 de 1959 y su decreto reglamentario el 264 de 1963, que integran las últimas disposiciones legales en torno a la defensa y conservación del patrimonio cultural.

El problema fundamental para la conservación radica en que no existe una cultura y una actitud para la conservación. El aspecto más importante y decisivo en este sentido se centra en la actitud y mentalidad de la población del país. Es necesario que desde los primeros años de colegio el sistema educativo inculque en los niños el

valor de su patrimonio cultural, incluso antes, a nivel familiar, en el hogar.

El patrimonio debe entenderse como aquel elemento integrado a la vida y a la cotidianidad de las personas. Los problemas de conservación, más que técnicos, son problemas de índole cultural, en este sentido se orienta el interés por concientizar que promueve mi trabajo de investigación.

Cada país, cada región, son diferentes y su patrimonio al igual que sus causas de deterioro, también lo son. Asimismo, lo es la interpretación que cada uno hace de su patrimonio, tanto a nivel técnico como a nivel de impacto social y de renovación. Esto significa que tanto la noción de conservación del patrimonio como las respuestas para su preservación deben ser estudiadas e interpretadas regionalmente.

Toda expresión del patrimonio conlleva dos ideas: la de esencia y la de imagen. La arquitectura es la expresión de la manera de vivir en un entorno determinado, lo cual significa que allí el ser humano se desarrolla y expresa emocional y psicológicamente. Nadie ha nacido para vivir solo. Nos expresamos de una forma u otra según el entorno y los seres que nos rodean. A estas funciones fundamentales de la existencia humana se les denomina: la esencia. Ahora, la manera como en las distintas regiones se expresa esta esencia, determinada por situaciones históricas y geográficas diversas, es diferente. A este valor se le ha denominado accidente o imagen. Es decir que la imagen es la forma como cada país expresa los aspectos esenciales de la existencia. Estos aspectos esenciales son bastante constantes y evolucionan a través de los siglos. La manera como son expresados puede ser diferente en la misma región, en distintas épocas (2).

Estos valores esenciales y básicos se interpretan, articulan y moldean regionalmente. Tal es el caso, por ejemplo, de la relación entre privacidad y vida social. En Popayán existen plazas donde se desarrolla la vida social. Las personas se reúnen alrededor de la fuente o de la estatua de Santander y determinan dónde está el límite entre su privacidad y su vida social. Se cuenta con estos sitios de reunión que tienen un atractivo en su centro (el Parque Santander de Popayán) y a su alrededor muchos almacenes. En la misma región, pero en una comunidad indígena, en un resguardo, los indígenas viven en chozas ubicadas alrededor de un árbol. Cada uno desarrolla su vida privada dentro de la choza y su vida social debajo del árbol. Como vemos, la conservación de la privacidad y la vida social es diferente en estos dos sitios que se encuentran en una misma región.

Existen culturas para las cuales los materiales utilizados en la elaboración de los objetos patrimoniales no tienen ninguna importancia. Por ejemplo, en Africa existen ritos donde se utilizan máscaras que si se deterioran no importa, porque se elaboran otras nuevas. Es más importante la continuidad del rito de tener una máscara, que la máscara con los materiales originales. En Oceanía el patrimonio es lo presente y no la materia. En Japón en cambio, frente a la conservación de cierto tipo de patrimonio hecho en madera interesa conservar el modelo según el patrón, y por eso la madera se cambia cada 30 o 40 años. La anterior aclara que la expresión material de los objetos es tan sólo un aspecto del patrimonio.

Actualmente el interés de la conservación o restauración de objetos puntuales e individuales se dirige hacia la conservación de sitios o lugares integrados, en lo que respecta específicamente a la conservación arquitectónica.

Conservar el patrimonio cultural implica crear una estrategia que nos permita interpretar dicho patrimonio dentro de un contexto que

integre la cultura social y el desarrollo económico que han dado lugar a ese patrimonio específico. Los aspectos de conservación, administración y desarrollo están estrechamente ligados, y así deben tratarse. De manera que en los trabajos de conservación arquitectónica no sólo deben intervenir los restauradores, también deben colaborar planificadores urbanos, ingenieros y profesionales que manejen la vida socio-cultural, como sociólogos y antropólogos, cuya labor está dirigida a la población. Es el trabajo de un grupo interdisciplinario.

No podemos asegurar que la conservación del patrimonio es necesaria para preservar la identidad cultural, porque ésta cambia continuamente. Es más un proceso de identificación y no algo acabado en sí mismo. El ser humano no sólo se identifica con su pasado, también se reconoce en su presente, el hombre de los noventa está ligado tanto a su pasado como a los inicios del tercer milenio, y si existe algo de su pasado que carece de valor para él, no lo conserva de igual manera en su presente, construye un puente entre su pasado y su futuro que le permitirá el desarrollo de su personalidad cultural, basada en su flexibilidad y capacidad de adaptación y de asimilación.

Se deben mantener pero también se les debe dar una expresión actual a aquellos valores que tienen significado para la comunidad, ya que el trabajo de conservación no solamente implica la conservación física de las obras que provienen del pasado (muebles, edificios, etcétera.), es más la continuidad de sus valores básicos y constantes. A esto se le denomina conservación dinámica del desarrollo del patrimonio (3). Así, cuando se habla de la preservación de una ciudad histórica como Popayán, se debe considerar la forma en que ella responde a las necesidades básicas actuales de su población, evitando congelarla en el tiempo. Se requiere reconocerla, reinterpretarla y asignarle nuevas funciones, dando continuidad a sus usos actuales.

Aunque en los museos el mensaje que conlleva un objeto será interpretado por cada generación nuevamente de acuerdo a las necesidades de cada uno, existe una diferencia significativa entre la congelación en el tiempo de un objeto o edificio y la renovación básica para su reutilización. Un correcto pensamiento y una correcta actitud de conservación será integrar el patrimonio del pasado con la vida actual de la comunidad.

Los bienes culturales son entonces objetos o sitios de mucho valor para una comunidad y su valor patrimonial debe entenderse aquí como el aporte que éstos hayan tenido para una sociedad, en su correspondiente momento histórico.

Los bienes culturales se clasifican generalmente en dos categorías:

TANGIBLES. Aquellas manifestaciones sustentadas por los elementos materiales como un paisaje natural, la arquitectura, la cerámica y la orfebrería. Este tipo de bienes se dividen en dos grupos: bienes inmuebles y bienes muebles.

INTANGIBLE. Aquellas manifestaciones que no tienen sustentación material y que sólo la tradición mantiene vivas, como algunas dietas alimenticias, el folklore, las costumbres, los rituales, la propiedad intelectual y las danzas.

2. PATRIMONIO CULTURAL

2.1. BIENES INMUEBLES

2.1.1. ARQUITECTURA. Como conjunto parcial o total o como obra individual.

1) Arquitectura civil.

a. Arquitectura institucional. Comprende las edificaciones gubernamentales y de uso público, como son palacios municipales, gobernaciones, casas de licores y tabacos, los colegios, hospitales, cárceles, museos, casas de la cultura, bibliotecas y teatros.

b. Arquitectura doméstica. Comprende las edificaciones destinadas para las habitaciones tanto urbana como rural. A la vivienda urbana pertenecen las casa de habitación que están contenidas en la traza urbana, cualesquiera que sean sus características, es decir, tanto las modestas como las sobresalientes. A la vivienda rural pertenecen las viviendas de nuestros campesinos y las de distintas agrupaciones indígenas, así como las haciendas con sus diferentes dependencias (ingenios y fábricas), por ejemplo, la Hacienda del Salitre en Paipa y los ingenios azucareros del Valle del Cauca.

2) Arquitectura religiosa. Está conformada por basílicas, templos, conventos, capillas, centros doctrinales y casas curales.

3) Arquitectura funeraria. Abarca cementerios, panteones, mausoleos. Corresponden a esta área, los hipogeos y tumbas de las culturas que habitaron la región caucana.

4) Arquitectura militar. Pertenecen a ésta las fortificaciones, murallas, castillos y baluartes que sirven de elementos defensivos y estratégicos.

2.1.2. CIUDADES HISTORICAS. Son aquellas que mantienen una homogeneidad estética dentro de la cual prevalecen uno o dos periodos unidos entre sí, sin contradicciones formales ni de escala. Son ciudades que en un momento determinado perdieron su importancia económica o política y mantuvieron sus dimensiones básicas hasta nuestros días, es decir, tuvieron una detención parcial

en su desarrollo urbanístico y arquitectónico; lo cual no implica obligatoriamente la detención de las actividades vitales de la comunidad, cuyo radio de acción, en algunos casos, se redujo a la escala regional. Popayán es considerada una ciudad histórica.

2.1.3. SECTORES HISTORICOS. Son aquellas zonas dentro de las grandes ciudades que han conservado su coherencia arquitectónica, en donde aún subsisten la escala del peatón, la unidad arquitectónica y dimensional y en donde las grandes vías de tránsito rápido no han penetrado; sin embargo, con el crecimiento de la ciudad han quedado rodeadas de nuevos asentamientos.

El Centro Histórico coincidió con el centro funcional de la ciudad hasta el Siglo XIX, sin que función y tradición se contrapusieran. Pero la concentración masiva de actividades comerciales, administrativas, culturales y políticas en este sitio, así como el aumento de la población y la aparición de vehículos privados, determinaron la necesidad de transformaciones radicales.

Cuando algunos sectores históricos sufren el vandalismo contemporáneo, quedando reducidos a una o varias calles o manzanas, les llamaremos sectores parciales.

2.1.4. SITIOS ARQUEOLOGICOS. Abarcan las áreas donde se hallan ubicados vestigios de asentamientos urbanos, estatuaria, tumbas, piedras con pictografías y petroglíficos, elementos de las manifestaciones religiosas de las culturas aborígenes.

2.1.5. ZONAS DE RESERVAS NATURALES, CREADAS E HISTORICAS.

Las zonas de reservas naturales son aquellas consideradas de valor por su paisaje, fauna y flora, que forman un medio ecológico. En

Colombia existen algunos ejemplos como la Sierra Nevada de la Macarena, el Parque Tayrona, la Isla de Salamanca.

Los sitios históricos son aquellos donde se llevaron a cabo las gestas libertadoras o donde aconteció algún hecho históricamente importante y representativo. En Colombia algunos ejemplos son el Puente de Boyacá y el Pantano de Vargas y Berruecos, sitio donde asesinaron al Mariscal Sucre.

2.2. BIENES MUBLES

Estos se subdividen en:

2.2.1. OBJETOS ARQUEOLOGICOS. Comprenden todos los objetos no sólo de cerámica, orfebrería y textiles, sino también materiales líticos, en madera, concha, metal, hueso, cuernos, fósiles y demás manifestaciones materiales de nuestras culturas precolombinas.

2.2.1.1. CERAMICA. Después de miles de años, en que el hombre americano pasa de su vida nómada de cazador y recolector a una vida sedentaria, aparece la cerámica. Su inicio coincidió con el periodo formativo de las primeras culturas, en el cual éstas comienzan a sentar las bases de lo que, con el transcurso del tiempo, llegarían a ser las grandes civilizaciones precolombinas.

No se sabe si la cerámica apareció independientemente en varios lugares, lo cierto es que su uso se extendió por todo el territorio americano y que todos los pueblos la fabricaron, con mutuas influencias, pero también con características muy propias en cada cultura. La cerámica que fue utilizada con doble carácter, ceremonial y utilitario, llegó a ser un factor importantísimo en la vida indígena, a juzgar por la gran abundancia con que se fabricó y

por la diversidad de técnicas, formas y decoraciones utilizadas por nuestros antepasados en su fabricación. Persiste en muchos grupos indígenas actuales (paeces, guambianos) así como en gran parte de nuestros campesinos, para quienes los productos de alfarería ocupan un lugar importante en su vida cotidiana. Es pues, la cerámica, aquel conjunto de vasijas y de figuras que fueron manufacturadas con barro o arcilla y luego fueron sometidas a cocción para lograr su dureza adecuada. Entre ellas podemos mencionar ollas, jarras, copas, botellones y figuritas.

Todos los grupos prehispánicos desarrollaron esta técnica como una respuesta a la necesidad de almacenar sus bebidas y alimentos. Lograron la elaboración de las vasijas modelando directamente la arcilla o mediante rollos que envolvían en espiral formando la pieza. Realizaron manualmente estos objetos porque no conocieron el torno. Efectuaban la cocción apilando las vasijas y luego cubriéndolas con troncos y ramas para formar una pira; con pinturas de diversas tonalidades de rojo y blanco elaboraban los diseños decorativos.

2.2.1.2. ORFEBRERIA. Es el trabajo realizado con oro. Los indígenas obtuvieron este metal de aluviones de ríos y de minas. Utilizaron técnicas como la fundición en crisoles mediante el calor, el martillado en laminas, el sistema de moldes y el alumbrado. Usaron como instrumentos, yunques y mesitas, golpeadores, punzones y buriles líticos. Manufacturaron diversos adornos como pulseras, diademas pectorales, narigueras, aretes y demás figurillas de dioses o de personajes principales para sus ceremonias religiosas.

Los indígenas no siempre trabajaron el oro puro. En la mezcla con el cobre, por ejemplo, utilizaron algunas veces más cobre que oro; a esta aleación se le conoce con el nombre de tumbaga.

También trabajaron la plata sola o aleada con oro, sobre todo hacia el sur del Cauca, hacia Nariño.

2.2.1.3. TEXTILES. Estos fueron obtenidos entrelazando fibras vegetales, cortezas de árboles, entre otras. En la indumentaria de nuestros indígenas precolombinos, se encuentran tejidos de fique, algodón, yute y cáñamo, realizados en forma muy rudimentaria.

2.2.1.4. LÍTICA. Los objetos de material lítico son todos los adornos, esculturas y armas, manufacturados utilizando de piedras de varias clases. Las piedras más usadas fueron las de origen volcánico, como basaltos, andesitas, sílex, obsidiana y granito, así como también las jadeitas, coralinas y cuarzos.

Trabajaron la piedra mediante golpes sucesivos al lítico que se debería modificar con otra de menor tamaño llamada percutor; también trabajaron con retoques más suaves para darle un mejor acabado. Elaboraron collares, morteros para moler el maíz, hachas, volantes para los tejidos, mesitas para los trabajos en oro, estatuas, flechas, etcétera.

2.2.1.5. MATERIALES EN MADERA, CONCHA, METAL Y HUESOS. Con estos materiales realizaron canoas, remos, pequeñas o grandes tallas en madera, tótems, mangos de hachas, collares e incrustaciones.

2.2.1.6. FOSILES. Son aquellas sustancias de origen orgánico más o menos petrificadas, que por causas naturales se encuentran en las capas terrestres. Este concepto también abarca aquellas impresiones o moldes pétreos que denotan la existencia de organismos que no son de la época geológica actual.

2.2.1.7. ARTES PLÁSTICAS. Se refiere a la obra humana que expresa un aspecto de la realidad entendida estéticamente mediante

diferentes materiales. Son parte de ella la pintura de caballete, la pintura mural, la pintura sobre vidrio, el dibujo grabado, la fotografía, la escultura y la talla en madera, piedra y otros tipos de materiales.

2.2.1.8. ARTESANIAS. Pertenecen a este grupo aquellas manifestaciones materiales, generalmente de uso doméstico, que se caracterizan por su elaboración manual e individual y llevan el reflejo o el sello personal de su hacedor o artesano. Se elaboran en diferentes materiales según la región y el hábitat. En Colombia pueden distinguirse dos grandes grupos: el del litoral y el del interior, quienes para la elaboración de sus artesanías utilizan conchas, huesos, escamas, cocos, fiques, telas de corteza de árboles, barro, piedras, cuernos y pieles, entre otros materiales.

2.2.1.9. MOBILIARIO. Está compuesto por todos los enseres y elementos que sirven para la comodidad y el servicio del hombre o el adorno de una edificación. Bargueños, sillas, escaños, baúles, bancas, reclinatorios, cómodas, atriles, alacenas, camas, mesas y escritorios, pueden servir como ejemplos en este renglón.

Complementan el conjunto de bienes muebles todos los elementos que integran la obra de carpintería ornamental en iglesias, conventos, casas habitación, retablos, obras pictóricas, altares, púlpitos, puertas, ventanas, barandales, bastidores y celosías de cuidadosa elaboración y diseño, enchapados sobre muros y artesanados. También se incluyen en este grupo las pinturas murales y de caballete que se realizaron para un determinado espacio arquitectónico.

2.2.2. OBJETOS VARIOS. En esta área se hallan clasificados los siguientes elementos: armas, indumentarias militar, civil y religiosa, recipientes y elementos arquitectónicos aislados que ya no cumplen su función original.

La gran mayoría de los bienes muebles se encuentran ubicados en iglesias, conventos y casas curales, bajo la regencia de las distintas comunidades religiosas y en museos y colecciones particulares. Esta parte de los bienes se halla preservada y conservada en mayor medida debido a que está protegida físicamente de las inclemencias del tiempo, aunque frecuentemente es atacada por insectos, la humedad y el polvo. Sin embargo, se halla predispuesta a una desaparición rápida, debido a su demanda en el comercio ilícito del arte.

2.3. CONSTITUCION POLITICA DE COLOMBIA DE 1991 Y PATRIMONIO CULTURAL

Art. 7. El Estado reconoce y protege la diversidad étnica y cultural de la Nación Colombiana. 10,68,176,246,329, transitorio 55.

Art. 8. Es obligación del Estado y de las personas proteger las riquezas culturales y naturales de la Nación. 79,80.

Art. 63. Los bienes de uso público, los parques naturales, las tierras comunales de grupos étnicos, las tierras de resguardo, el patrimonio arqueológico de la Nación y de los demás bienes que determine la ley, son inalienables, imprescriptibles e inembargables. 72,329, c.c. 674. Ss.

Art. 68. Los integrantes de los grupos étnicos tendrán derecho a una formación que respete y desarrolle su identidad cultural. 7°

Art. 72. El patrimonio cultural de la Nación está bajo la protección del Estado. El patrimonio arqueológico y otros bienes culturales que conforman la identidad nacional, pertenecen a la Nación y son inalienables, inembargables e imprescriptibles. La ley establecerá los mecanismos para readquirirlos cuando se encuentren en manos de

particulares y reglamentará los derechos especiales que pudieran tener los grupos étnicos asentados en territorios de riqueza arqueológica. 63.

2.4. PROYECTO SOBRE LEY GENERAL DE LA CULTURA, DEL CONGRESO DE COLOMBIA

Este proyecto consta de cuatro títulos desglosados de la siguiente manera:

TITULO I : PRINCIPIOS FUNDAMENTALES

TITULO II: PATRIMONIO CULTURAL DE LA NACION

- | | |
|-------------------|--------------------------------------------------------------------------------|
| Capítulo 1 | Principios generales. |
| Capítulo 2 | De la propiedad del patrimonio arqueológico y de los bienes culturales. |
| Capítulo 3 | De los bienes de interés cultural. |
| Capítulo 4 | Del registro general del patrimonio. |
| Capítulo 5 | Del patrimonio arqueológico. |
| Capítulo 6 | De las antigüedades náufragas. |

TITULO III: DE LOS ESTIMULOS A LA CREACION Y A LA ACTIVIDAD ARTISTICA

- | | |
|-------------------|------------------------------------------------------|
| Capítulo 1 | De los estímulos generales. |
| Capítulo 2 | Mecanismos financieros de apoyo a la cultura. |
| Capítulo 3 | De las artes audiovisuales. |
| Capítulo 4 | De las artes escénicas. |
| Capítulo 5 | De las expresiones tradicionales. |
| Capítulo 6 | De las artes literarias. |
| Capítulo 7 | De las artes musicales. |
| Capítulo 8 | De las artes plásticas. |

TITULO IV: DE LA GESTION CULTURAL

Capítulo 1 Del Sistema Nacional de Cultura.

Capítulo 2 Del Ministerio de Cultura.

Como se puede apreciar es un buen proyecto, pero a raíz del narcotráfico y de la situación política del país, la propuesta se quedó sobre la mesa, no existe una ley general de cultura, sólo un ministerio de cultura creado recientemente. Es por esto que los ciudadanos Colombianos debemos adelantarnos a proponer investigaciones, estrategias y mecanismos que permitan el desarrollo social y cultural de nuestros pueblos a través de las expresiones artísticas, sean éstas del pasado o aquellas producidas en la actualidad.

3. NORMAS MINIMAS DE LA CONSERVACION DE BIENES MUEBLES

Esta investigación se centra principalmente en los bienes muebles producidos, tanto por nuestros hombres prehispánicos como por los hombres contemporáneos. La arquitectura y el conjunto de la ciudad con sus sitios arqueológicos sólo aparecen en este documento con el fin de obtener mejor conocimiento del contexto donde se ha producido un capital simbólico de nuestra cultura. De igual manera destaco más la conservación que la restauración, pues esta última requiere de una serie de procesos de alta tecnología que por ahora resulta utópico, mas no inalcanzable, aplicarla en la Universidad del Cauca. La conservación es una forma de prevención, de mantenimiento, para evitar deterioros graves en los diferentes bienes muebles con que cuenta el patrimonio cultural caucano, con ella se evita la restauración, y como dice Max Doerner: La palabra <<restauración>> es una expresión mal elegida pues representa una cosa imposible. Volver a poner una obra de arte, deteriorada, en su

primitivo estado, sólo es factible al propio autor. De no ser así, sólo se trata de un arreglo, es decir, un sustitutivo de la restauración (4).

3.1. OBRAS EN MADERA Y METAL QUE ACOMPAÑAN A LA ARQUITECTURA

Como los tipos de puertas, balcones, barandales y ventanas, nos permiten conocer las características estilísticas de una época determinada, de ahí que se comete un gran error al cambiarlas, modificarlas o reemplazar sus elementos.

En términos generales, una buena preservación debe seguir el siguiente procedimiento:

- 1.- Desinfección (se recomiendan productos con base en pentaclorofenol).
- 2.- Consolidación (se puede emplear la cera disuelta en gasolina o petróleo).
- 3.- Protección (se recomienda utilizar una laca mate transparente para madera o pintura) (5).

Las obras de ornamentación metálicas como rejas, herrajes, estoperoles (aquellos elementos que cubren las cabezas de los clavos en la carpintería de puertas y ventanas), golpeadores, manijas, argollas, pasadores y cerraduras, se deben proteger de la oxidación y de la corrosión producidas tanto por la humedad como por la acción de agentes físicos o químicos. El óxido se puede eliminar por frotamiento con pomada o lija, una vez eliminado se debe aplicar pintura anticorrosiva como base del acabado.

En caso de que el elemento no admita la conservación, deberá reemplazarse por uno similar que haya sido protegido de antemano, siguiendo las anteriores recomendaciones (6).

3.2. ACABADOS

Se debe conservar la pintura de cal (lechada) sobre columnas de piedra o de madera, nunca superponer carburo o pinturas de otra índole.

3.3. ORNAMENTACION

La arquitectura de ciertas épocas exige la decoración de cielos rasos con cornisas, florones y aplicaciones en yeso o estuco. Esta no debe eliminarse, así como tampoco se debe eliminar ni deteriorar la pintura mural que pueda aparecer sobre cielos rasos, columnas, vigas, techos, muros o carpintería; ésta contiene valores documentales históricos o artísticos de nuestra cultura.

3.4. BIENES MUEBLES

Para un mejor manejo de éstos se recomienda tomar las siguientes precauciones:

1) Procurar a los cuadros una pequeña zona de ventilación posterior, despegándolos de la pared. Esto evita que la humedad contenida en los muros se transmita a las pinturas y también que se generen hongos o líquenes en caso de humedad ambiental alta, agravada por la falta de ventilación. Los sanitarios y lavamanos defectuosos, los desagües en mal estado y la mala ubicación con respecto a las salas de exposición pueden ser la causa de daños irreparables a los objetos y obras de arte.

2) Evitar mover o cargar más de una obra de arte al mismo tiempo.

3) Examinar una obra de arte antes de moverla para descubrir posibles daños.

4) En caso de accidente, recoger y guardar cuidadosamente todas las partes, por pequeñas que sean, reuniéndolas en un sobre o caja e identificando su origen. Esto será de gran ayuda para el especialista en restauración.

5) Si existe pintura suelta en el cuadro o en la escultura policromada, poner la obra únicamente en manos del restaurador, quien hará los análisis del caso.

6) Asegurar las pinturas en marcos; si no lo están éstas no deben ser tratadas ni movidas hasta que estén fijadas. Para ello es conveniente utilizar tiras de remendar; por ningún motivo clavos.

7) Mover una obra entre dos personas, no importando lo liviana que ésta sea.

8) Transportar un cuadro sosteniéndolo siempre con las dos manos y de los dos lados opuestos.

9) Evitar toda clase de contacto con las superficies pintadas. No se debe tocar la superficie de un cuadro con las manos o con un trapo. El uso de guantes blancos al tratar obras de arte en general es a menudo necesario y siempre aconsejable. No bastan las manos limpias, la transpiración daña los marcos, las obras y los lienzos.

10) Evitar colocar las obras de arte en la superficie que cubre las chimeneas así como en las habitaciones donde se fuma habitualmente (7); el humo daña toda clase de obras de arte.

11) Levantar siempre por las esquinas superiores los grabados, dibujos y acuarelas sin enmarcar.

12) La forma más segura para transportar los grabados, las pinturas y las acuarelas es en una caja o maleta que les permita estar totalmente extendidas (por ningún motivo se deben doblar o enrollar); es la forma más segura de transportarlos.

13) Cuando se mueva más de una obra en papel, separarlas con papel manega, papel higiénico o una hoja de papel de buena calidad.

14) Impedir que el papel áspero toque la superficie de obras en pastel, acuarela o lápiz. Las raspaduras sobre la superficie de este tipo de materiales representan un daño permanente.

15) Evitar que la obra quede en contacto directo con el vidrio o el plástico, pues la humedad puede acumularse entre los dos materiales (8).

16) Evitar que el papel periódico, de envoltura o cualquier tipo de papel impreso tenga contacto con los grabados, acuarelas o dibujos.

17) Nunca se debe usar ningún tipo de cinta sobre las obras de arte. La cinta de enmascarar, la cinta pegante y la cinta soluble en agua causan daños irreparables.

18) Por ningún motivo usar cemento (pegante) en los objetos de arte.

19) Evitar someter las obras de arte sobre papel a un aseo doméstico, ya que existen muchos agentes, como los solventes comerciales, que pueden causar daños irreparables. El polvo se debe limpiar solamente como se indica en el numeral 22.

- 20) Evitar exponer las obras de arte a la luz directa del sol o a una fuerte iluminación artificial, ya que se dañan. La decoloración puede disminuirse mediante el cambio de lugar de las pinturas, como mínimo una vez al año.
- 21) Utilizar guantes para tratar las esculturas, sobre todo las piezas que tienden a absorber el polvo y que no son fáciles de limpiar. El mármol, el alabastro, la piedra caliza, la terracota y otras materias absorben el polvo y se manchan con la transpiración de las manos.
- 22) Usar única y exclusivamente una brocha de cerda muy fina que se encuentre seca y suave para quitar el polvo de los cuadros, tanto de la tela como del marco y de las esculturas. Se debe pasar la brocha ligeramente sobre la superficie del objeto sin presionar demasiado, ya que puede producir rayones sobre la tela o capa pictórica o sobre el marco, y con mayor razón si éste es dorado con laminilla de oro. Se debe limpiar frecuentemente el pelo de la brocha (9).
- 23) Evitar que los bolígrafos o lápices toquen las obras.
- 24) Proteger las obras del agua de las cañerías, ya que ésta contiene elementos que manchan y pueden penetrar el mármol y otras piedras porosas.
- 25) Para el aseo de las esculturas seguir las mismas recomendaciones que para las obras pictóricas.
- 26) Mover las esculturas evitando empujarlas. Siempre se deben levantar, procurando, al hacerlo, no tomarlas de los brazos, cuello, piernas o manos, pues se pueden producir roturas.
- 27) Realizar un tratamiento periódico a los bastidores, con el fin de eliminar plagas que dañen las obras (las termitas se alimentan de

madera, la polilla de fibra textil y el pecesito de plata básicamente de papel). Se pueden utilizar sustancias altamente tóxicas, a base de pentaclorofenol, aplicándolas en repetidas ocasiones con brocha (dejar secar un día entre cada aplicación hasta completar un mínimo de diez veces o hasta impermeabilizar la madera).

28) En caso de que se necesite desplazar una obra en lienzo enrollada, ésta deberá ir por fuera del cilindro (o sonotubo) y no por dentro. La capa pictórica deberá quedar hacia afuera. Seguidamente se le colocará cartón corrugado de una sola cara y por último el plástico burbuja. La obra no debe apretarse mucho cuando se esté enrollando y preferiblemente debe mantenerse siempre sobre su bastidor.

3.5. OBJETOS VARIOS Y MOBILIARIOS

En cuanto a los objetos varios y mobiliarios se recomienda:

- 1) Utilizar los muebles (sillas, bargueños, escaparates, cómodas...) dándoles el uso para el cual fueron creados. No se deben sobrecargar de peso, pues si se hace, se pueden crear desajustes.
- 2) Alejarlas de las zonas húmedas, ya que la madera es muy sensible al agua y ésta agiliza su deterioro. Asimismo, se deben alejar de zonas demasiado calientes o del sol directo, porque la madera se contrae causando deformaciones.
- 3) Llevar a cabo una cuidadosa labor de limpieza, sobre todo en el caso de objetos quebradizos como vidrio, cerámica y porcelana.
- 4) Evitar producir cambios bruscos de temperatura y humedad. En caso de existir aire acondicionado o calefacción, deben quedar permanentemente prendidos. Esta recomendación es válida para todo tipo de obra de arte.
- 5) Si es necesario desarmar un mueble, se debe hacer con sumo cuidado anotando al mismo tiempo en dónde va cada pieza y cómo encaja cada una de las partes.

6) Se deben asegurar las puertas para evitar que se rompan.

3.6. TRANSPORTE DE OBJETOS A MANO

La transportación manual de objetos exige tomar las siguientes precauciones:

1) Proteger la obra contra posibles golpes, humedad, polvo y otros factores que puedan afectar su estructura e integridad. Se pueden transportar por tierra, aire o mar, lo más importante es que estén bien protegidas. De hecho, existen personas especializadas en este tipo de embalajes (guacales).

2) La mejor forma de transportar las obras de arte pequeñas y frágiles, es llevándolas como equipaje de mano al cuidado de un pasajero, sacando previamente el permiso correspondiente. Si la obra es frágil, deberá empacarse de la manera más segura posible; dicho empaque deberá hacerse siguiendo las normas de seguridad que rigen actualmente en los aeropuertos.

Los documentos y libros requieren también de muchos cuidados tanto para su conservación como para su exhibición, ya que están sometidos a elementos de destrucción o deterioro, como agentes físicos (calor, luz y humedad); agentes químicos (ácidos y gases de polución atmosférica); agentes biológicos (hongos, insectos como el comején, polillas, termitas, cucarachas y roedores); catástrofes naturales (inundaciones, incendios y terremotos); y la misma acción del hombre.

Aunque requieren de medidas preventivas, de métodos de almacenamiento y siguen también reglas de restauración, estos temas no serán tratados en la presente investigación por lo ya expuesto en la parte introductoria.

3.7. CUIDADO DE LOS MATERIALES ARQUEOLOGICOS

Dadas sus exigencias y cuidados, el trabajo sobre materiales arqueológico debe ser confiado a especialistas; sin embargo, se pueden tener las siguientes precauciones mínimas:

- 1) Mantenerlos en un lugar desprovisto de humedad, ya que ésta los deteriora.**
- 2) Evitar exponerlos a la intensidad de la luz solar; ésta puede hacerles perder el color y resecaarlos demasiado, produciéndoles agrietamientos y quiebres.**
- 3) Limpiarlos suavemente con un paño seco.**
- 4) Quitarles el exceso de tierra y de suciedad con una brocha o cepillo muy suaves.**
- 5) No se deben lavar ni sumergir en agua con ninguna clase de detergente, porque pueden hidratarse y romperse o también llenarse de hongos.**
- 6) No se deben encerar ni limpiar con aceites u otros líquidos o sustancias que produzcan brillo, porque pueden perder sus rasgos originales.**

4. AGENTES DE DETERIORO

Los siguientes apuntes corresponden a las enseñanzas que el maestro Arturo de la Serna impartió en la materia “curso monográfico”, llevada a cabo durante el primer periodo de 1995 en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM (10).

Hay deterioro por envejecimiento del material. Los pigmentos son el material más estable que pueda componer una obra pictórica.

Actualmente la contaminación de las grandes ciudades está deteriorando los materiales que componen las obras; esto sucede sobre todo en áreas urbanas.

Para la realización de las obras de arte se utilizan muchos materiales de origen orgánico, tales como: adhesivos vegetales y animales; fibras vegetales (lino, cáñamo, madera); metales; y aceites. Dichos materiales sufren de una u otra manera cambios. Mientras sean más puros, menos problemas podrán tener en el futuro.

Ningún material artístico se salva de su envejecimiento. En algunos casos éste viene acompañado del deterioro. Los materiales que componen la obra cambian su composición química o experimentan reacciones. Es un proceso a veces lento a veces acelerado. Estos cambios y reacciones se dan para permanecer estables en relación con el medio ambiente, por ejemplo, el barniz que se amarillea busca permanecer estable en un determinado ambiente.

La Carta de Venecia plantea criterios tanto para la conservación como para la restauración. Según ésta los deterioros se dividen en:

- a. Afectación visual.**
- b. Afectación química (aquella que no se aprecia a simple vista).**

La primera se caracteriza por la decoloración de los pigmentos (en algunos casos debido a reacciones químicas) y oscurecimiento de barnices o medios en que puedan estar incluidos los pigmentos.

La segunda se caracteriza por el deterioro de soportes, la pérdida de los medios o de los adhesivos y la falta de adherencia de las capas pictóricas.

Son adhesivos el chapopote o asfalto usado antes, el acrílico, la cola animal, las gomas vegetales y la caseína.

Son medios la barniceta, el aceite y aquel material en el que está disperso el pigmento.

El vehículo en el óleo es el aceite, en la acuarela y al temple es el agua.

La proteína es soluble al agua y la resina (como la goma damar) es soluble a disolventes de alcohol o trementina.

Los elementos de deterioro son:

4.1. AGENTES NATURALES DE ACCION PROLONGADA

Se refieren básicamente al medio ambiente que actúa sobre el bien cultural, principalmente las acciones del viento, la luz, la temperatura, la humedad y la contaminación atmosférica que es casi inevitable.

4.2. AGENTES NATURALES DE ACCION OCASIONAL.

Son fenómenos que actúan en forma constante o que se producen en raras ocasiones provocando daños. Entre ellos encontramos vibraciones sísmicas, inundaciones, incendios, así como agentes físicos, químicos y biológicos.

4.3. LAS CAUSAS DERIVADAS DE LA ACCION HUMANA

Los daños causados por el hombre se deben principalmente a su negligencia y a la falta de educación.

4.4. LA HUMEDAD

Se refiere a la humedad relativa condicionada a la temperatura. Si la temperatura sube, la humedad baja o viceversa. Se conoce con el nombre de "higroscopicidad" a la capacidad que poseen los materiales de absorber y perder la humedad existente en el medio ambiente. Según sea el material éste absorbe más o menos la humedad; la fibra más resistente que existe es el papel de algodón.

Existen tres formas de humedad relativa:

- a. Humedad ascendente del suelo.**
- b. Humedad depositada en el aire debida a cambios de temperatura o a la condensación.**
- c. Humedad por infiltración lateral de lluvia azotada por el viento y de azoteas sin impermeabilizar.**

4.5. LA TEMPERATURA

Es un agente de deterioro físico. Se debe evitar que los hongos ataquen una tela o un papel, pues los daños que producen son irreversibles. Por tal motivo, es necesario que los sitios que contienen obras estén bien ventilados evitando que las esporas generen hongos.

Debido a su ubicación geográfica en relación con el nivel del mar, La ciudad de Popayán presenta una temperatura muy baja. Este factor y el hecho de que los niveles freáticos de su suelo presentan agua a tan sólo tres metros de profundidad, colocan las obras frente a altos índices de humedad.

La temperatura por sí misma no es un factor importante de deterioro; sin embargo, se piensa que su influencia no ha sido evaluada en forma adecuada.

La temperatura influye en un museo de la siguiente manera (11):

- Acelera casi todos los procesos químicos y algunos procesos físicos de deterioro y afecta la velocidad del ataque biológico.**
- Sus variaciones pueden provocar daños físicos por dilatación.**

- La emisión de radiaciones, tanto en tipo como en cantidad de flujos depende de la temperatura, lo que afecta el deterioro producido por la luz y el rendimiento luminoso.
- Sus variaciones provocan cambios en la humedad relativa del ambiente, ocasionando resecamiento, cristalización de sales, condensación y otros fenómenos que deterioran físicamente a los materiales y ayudan a algunos deterioros químicos.
- Con temperatura elevada toda la actividad biológica y, en consecuencia, el biodeterioro se incrementan en forma notable.

4.5.1. TEMPERATURA Y CINÉTICA QUÍMICA DEL DETERIORO

La temperatura tiene una influencia fundamental en la velocidad del deterioro. La regla general es que a mayor temperatura, mayor velocidad de deterioro, principalmente en los procesos químicos. La velocidad de degradación de las resinas naturales y sintéticas aumenta con la temperatura, lo mismo que la corrosión de los metales, la decoloración de los tintes, el cracking térmico de la celulosa y la desvitrificación del vidrio, llegando en casos extremos, como el nitrato de celulosa (el celuloide), a alcanzar reacciones explosivas. Por esta razón se recomienda tener ciertos bienes culturales (como películas en celuloide, negativos fotográficos y fotografías a color) en refrigeración. Mientras más baja es la temperatura, más bajo es el deterioro general de los materiales.

4.5.2. LA DILATACION DE LOS CUERPOS Y EL DETERIORO

Con el aumento o disminución de temperatura, los cuerpos, excepto en raras ocasiones, sufren un aumento o disminución de tamaño, conocido como dilatación. Cada sustancia tiene un valor específico de expansión o contracción con la temperatura llamado coeficiente

de dilatación. Cuando existen materiales formados por sustancias que poseen coeficientes de dilatación diferentes o cuando el calentamiento no es homogéneo sobre el cuerpo, un cambio de temperatura puede generar fuerzas por el cambio volumétrico que la dilatación diferencial significa, lo cual generará esfuerzos que pueden fracturar, torcer, agrietar o fragmentar a los materiales.

4.5.3. LA TEMPERATURA Y LA HUMEDAD

Los materiales orgánicos suelen ser higroscópicos y su contenido de humedad se equilibra con la humedad relativa del aire, de manera que al disminuir o aumentar la humedad relativa del ambiente sufren cambios paralelos en su contenido de humedad. Estos cambios se manifiestan por el hinchamiento o contracción de los materiales higroscópicos, es decir, sufren cambios dimensionales que los coman, abomban o alabean, además de provocarles tensiones que les producen otros daños físicos; la madera, el papel y los textiles están sujetos a tensiones que pueden provocarles severos deterioros.

Los materiales de estructura compleja, como la pintura sobre tela o madera, los taraceados y otro tipo de maderas incrustadas, la madera en esculturas policromadas y las lacas, son muy susceptibles a los cambios de humedad a causa de su anisotropía (propiedades diferentes direccionalmente) o de la variada higroscopicidad de los diversos estratos; sufren agrietamiento y daños muy severos por las tensiones que provocan sus cambios dimensionales. En los acervos gráficos, bibliográficos y documentales, así como en las colecciones bibliográficas, los cambios de humedad provocan problemas serios por los esfuerzos que generan. Los parches, los remiendos, los adhesivos y las cintas adhesivas, ocasionan roturas y torceduras por los cambios dimensionales, siendo los casos más serios en el abarquillamiento de las fotografías expuestas a la luz intensa.

Las atmósferas húmedas debilitan los materiales orgánicos - lo mismo que las altas temperaturas- y si éstos están muy degradados, como en el caso del papel y la madera, pueden ser muy deleznable a humedades relativas elevadas. Los ataques de la contaminación atmosférica y la corrosión de los metales serán más graves y rápidos a altas humedades relativas, en particular para los metales donde una H.R. del 60% puede considerarse como una condensación para ellos. Los materiales bibliográficos además de sufrir un mayor deterioro químico con la humedad elevada, disminuyen notablemente su resistencia mecánica, estando sujetos a mayor riesgo de roturas a una humedad superior al 85%.

4.6. LOS CONTAMINANTES ATMOSFERICOS

Los contaminantes atmosféricos pueden ser sólidos, líquidos, aerosoles, gases y energéticos.

Las partículas sólidas conforman tanto el polvo y el hollín, que son fuente de suciedad, como las sales solubles, que favorecen la condensación de humedad y son fuentes que permiten el ataque microbiológico. Las atmósferas marinas e industriales pueden también contener cantidades importantes de sales solubles como contaminantes sólidos. Los gases contaminantes alteran el punto de condensación del agua y pueden formar aerosoles líquidos altamente peligrosos para los materiales orgánicos, particularmente para el papel, la textilera y otras películas delgadas, además, a causa de su reacción ácida también colaboran en la corrosión del metal, producen acidez en el papel y deterioran la piedra por sulfatación e introducción de sales solubles.

Aunque su presencia en el interior de Museos parece poco probable, el ennegrecimiento y la suciedad por el hollín y el deterioro acelerado por la deposición de polvo sobre el papel y los textiles si son comunes en los museos de las grandes ciudades.

4.7. DETERIORO FOTOLITICO Y FOTOQUIMICO.

La luz es una forma de energía electromagnética, y por ello puede tener interacción con muchas sustancias provocando alteraciones. Son dos los tipos de cambios que ocurren: fotolíticos y fotoquímicos.

La fotólisis es la ruptura de las moléculas de los polímeros que se hacen más cortas, esto es una despolimerización, pero también ocurre que las uniones rotas sirven para unir moléculas que han sufrido esta alteración, produciendo una polimerización tridimensional que aumenta el peso molecular de las sustancias.

En la fotólisis la naturaleza de las sustancias no sufre alteraciones, sólo disminuye o aumenta su peso molecular y la estructura de la cadena del polímero puede alterarse, estas alteraciones decoloran los polímeros y afectan algunas propiedades mecánicas y químicas.

Las luces que provocan dicha alteración son la ultravioleta y la parte más corta del espectro visible. Esta porción se absorbe en los materiales alterados, que se amarillentan siendo este el efecto oponente del deterioro. Cuando los materiales se despolimerizan se hacen menos viscosos, es decir, más fluidos y elásticos, perdiendo en cambio resistencia mecánica y propiedades protectoras, pero se disuelven más fácilmente. Así, el papel y los textiles se hacen quebradizos y frágiles, los barnices se disuelven con facilidad y pierden propiedades ópticas, y al igual que todos los recubrimientos, disminuyen sus propiedades protectoras, deterioradas por la acción mecánica. La polimerización tridimensional o en bloque también produce amarillamiento, pero los polímeros se hacen insolubles y se dificulta la limpieza de barnices y adhesivos que se vuelven rígidos y quebradizos, agrietándose con facilidad por su pérdida de elasticidad y flexibilidad. Muchos adhesivos, recubrimientos y pinturas sufren esta alteración.

El deterioro fotoquímico significa la alteración de la naturaleza química de la sustancia fotosensible, en la cual los productos de reacción son diferentes a la sustancia original. Por este mecanismo se decoloran los tintes y se ennegrecen, es decir, se exponen como películas fotográficas.

La fotooxidación es una reacción fotoquímica que amarilla barnices y aceites. Estas reacciones pueden producirse por luz de poca energía que abarca todo el espectro visible e incluso la radiación infrarroja, de manera que sólo se disminuyen controlando el nivel de iluminación al que se exponen los materiales.

Otros dos aspectos de la luz que se deben considerar en el clima de los locales son: su influencia en la temperatura de las habitaciones y el efecto de invernadero donde se eleva la temperatura de las vitrinas y locales, que se traduce en deterioro por cambio en la humedad relativa y por un aumento en la velocidad de deterioro químico de ciertos materiales. La luz puede favorecer el crecimiento de algas y microorganismos con clorofila en lugares muy húmedos, como las algas clorofíceas y cianofíceas que se desarrollan bajo los focos de los túneles de las pirámides y en las pinturas murales iluminadas (12).

La conservación de un bien mueble se puede hacer a través de dos caminos:

- 1.- De la intervención o restauración, cuando en últimas su estado de alteración o deterioro así lo amerita.**
- 2.- Del cuidado del mismo, logrando educar y concientizar a los miembros de las sociedades donde se produjeron dichos objetos o bienes culturales, de su importancia histórica y como elementos que forman parte de su idiosincrasia.**

5. EL CONSERVADOR O CONSERVATOR

Es un especialista en materiales, es el responsable del cuidado de los objetos, de su mantenimiento, es un estudioso de las técnicas de fabricación de estos objetos, de nuevos productos para la conservación, de efectos y cambios atmosféricos, y del embalaje y desembalaje de estos objetos.

Las principales responsabilidades del conservator son las siguientes:

- 1. Prevención: supervisión ambiental, estudio de las condiciones, inspecciones, medidas preventivas.**
- 2. Tratamiento: tratamiento principal de los objetos, restauración, preparación, estabilización, examen- condición, autenticidad, materiales de fabricación, técnicas de fabricación.**
- 3. Capacitación y supervisión: personal del museo, pasantes, contratistas y voluntarios.**
- 4. Gestión: asesoramiento sobre adquisiciones, presupuestos para los departamentos y suministros.**
- 5. Exposiciones: fabricación de montajes, supervisión y control del entorno, manipulación, tratamiento de menor envergadura, informe de condiciones, embalaje y expedición.**

Estos trabajos en la mayoría de los casos debe llevarlos a cabo en asocio con el técnico en conservación, con el director y con el museógrafo.

BIBLIOGRAFIA

1. DE ROBINA, Ricardo. Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, Núm. 2, Bogotá, enero, 1995, p.47.
- 2.- COLCULTURA (Instituto Colombiano de Cultura). Restauración hoy, Núm. 5, Bogotá, noviembre, 1993.
- 3.- *IBIDEM.*
- 4.- DOERNER, Max. Los materiales de pintura y su empleo en el arte, Reverté, México, 1994, p.p. 351.
- 5.- COLCULTURA (Instituto Colombiano de Cultura). Normas mínimas para la conservación de bienes culturales, Bogotá, febrero, 1987.
- 6.- *IBIDEM.*
- 7.- *IBIDEM.*
- 8.- *IBIDEM.*
- 9.- *IBIDEM.*
- 10.- DE LA SERNA, Arturo. “Curso Monográfico”, ENAP-UNAM, México, primer periodo de 1995.
- 11.- *IBIDEM.*
- 12.- *IBIDEM.*

V. LA RESTAURACION

1. SUS FUNDAMENTOS

La restauración es una disciplina muy antigua, que ha experimentado cambios significativos respecto a sus criterios, a su campo de acción y a su relevancia. La importancia que ha adquirido en los últimos años ha implicado la apertura y configuración de nuevas rutas.

Generalmente la teoría de una disciplina se va gestando a través del tiempo. Esto está sucediendo con la restauración en el mundo contemporáneo. En ello influyen las nuevas ideas acerca de la historia, la cultura y los monumentos, así como el lugar que en la actualidad se otorga a disciplinas como la sociología, la etnografía, las ciencias naturales, y la antropología.

La literatura sobre restauración es abundante y aparece en forma especializada a principios del Siglo XIX, pero desde el Renacimiento se iniciaban las menciones a la restauración en muchos de los tratados de arquitectura, pintura o escultura que comenzaban a proliferar. A finales del Siglo XVIII, aparecen los primeros documentos de carácter normativo que precedieron a los tratados prácticos y las monografías sobre casos específicos, que se produjeron en el siguiente siglo. En el Siglo XX se han multiplicado las historias enumerativas sobre criterios de restauración, los comentarios críticos y los reportes de experiencias científicas.

Los documentos normativos se inician en Venecia en el año de 1778 y fueron elaborados por el inspector Pietro Edwards con sus colaboradores Giuseppe Bertani, Giuseppe Diziani y Nicolás Baldassini, cuyo documento se refiere a una pintura de caballete. El

último documento internacional de carácter normativo, fue redactado en la misma ciudad en el año de 1964, y es conocido como la Carta de Venecia referida a cuestiones de arquitectura.

Con la fundación de la ONU (Organización de las Naciones Unidas) en 1945, se formaron agencias especialidades como la UNESCO (United Nations Educational Scientific and Cultural Organization), que desde su creación en 1946 se constituyó en autoridad protectora de la restauración a nivel mundial.

Con el Patrocinio de la UNESCO, nacieron otras instituciones como el ICOM (International Council of Museums) en 1950, y más tarde el ICOMOS (International Council on Monument and Sites) en 1965.

A iniciativa de un grupo de científicos y especialistas en Museos, también en 1950 se organizó el IIC (International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works).

La preocupación en Europa por la Restauración se debió a la destrucción de las ciudades por el conflicto armado.

El tema de la restauración hoy día es tratado en muchas revistas, foros, congresos y coloquios en los que adquiere un lugar preponderante. A este desarrollo ha contribuido el significativo avance técnico-científico que se incrementa desde finales del Siglo XIX. Sin embargo ha sido difícil la conformación de una teoría de la restauración en tanto el desarrollo científico y los aspectos teórico-humanísticos han alcanzado poco éxito, debido a que muchos de quienes practican la restauración o ejercen la docencia, se han quedado en el recetario y en la forma, haciendo un lado el raciocinio teórico. Las tendencias, carencias y defectos obligan a una preparación más cuidadosa de los restauradores y al establecimiento de instituciones especializadas.

Como parte de la iniciativa de la UNESCO se creó en 1959 el ICCROM (International Centre for the study of the preservation and restoration of Cultural property, Roma). A partir del cual surgen otras cinco áreas en el mundo: Tokio, Nueva Delhi, Bagdad (para los árabes), Jos (para los africanos) y Churubusco (para los países de América Latina). Este último se denomina: Centro Regional Latinoamericano de Estudios para la Conservación y Restauración de Bienes Culturales, México. Inició labores en julio de 1967 con el profesor Manuel del Castillo Negrete como su primer Director.

En Colombia COLCULTURA (Instituto Colombiano de Cultura) crea la Subdirección del Patrimonio Cultural con su División de Inventario del Patrimonio Cultural y en 1974, crea el Centro Nacional de Restauración. En 1979 se funda la Escuela de Conservación, Restauración y Museología, en Santafé de Bogotá.

El Centro Churubusco sufre en 1981 una injustificada supresión. En 1972 había estructurado varias carreras profesionales, las cuales debían reconocerse como el medio académico necesario para iniciar la estructuración de una doctrina teórica. En 1974 se creó la cátedra de teoría de restauración, en 1975 se inició la asesoría permanente en psicología de la educación, en 1977 se reestructuró como institución de servicios, de investigación, de formación y de información, en ese mismo año se inició la producción sistemática de material didáctico y se amplió el campo de investigación al diseño de instrumental y equipo para la restauración, así como al análisis y difusión de documentos claves para la comprensión del fenómeno de creación de los bienes culturales. Finalmente, en 1978, el Centro Churubusco fue declarado centro de Excelencia por el ICCROM. En lo concerniente a la teoría y la crítica de la restauración hay que resaltar, por la calidad de sus aportaciones, los siguientes nombres: Eugene Emanuel, Viollet Le Duc (arquitecto e investigador francés) Cesare

Brandi (crítico e historiador italiano), José Villagrán García y Carlos Chanfón Olmos (arquitectos y teóricos mexicanos).

Ulas Borelli, Raspi Serra y Geovanni Urbanni, elaboraron un resumen de las lecciones impartidas por su maestro Cesare Brandi y editaron el libro “Teoría del Restauro” (Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1.963). Texto hoy día muy difundido y empleado en diversos centros de formación de restauradores.

Para Brandi no existe restauración propiamente dicha más que para la obra de arte, y en ella, la imagen debe distinguirse de la materia, aunque ambas son coexistentes. Aquella supera jerárquicamente a éstas. Tras afirmaciones tales, está el supuesto idealista del valor del mensaje estético, *per se*, al cual se supedita el mismo contexto histórico intelectual. En la consistencia física de la materia, que garantiza la transmisión del mensaje artístico a la posteridad, se basa la importancia de la actividad restauradora (1).

La teoría de Brandi se enfoca más hacia la teoría de caballete. De visión idealista definió que la historia debe hermanar sus conclusiones con las de las ciencias exactas que auxilian la restauración. Por su parte Villagrán, captó el valor social de raíz antropologista y planteó la necesidad de una teoría integral, válida para todas las restauraciones.

La reflexión hoy día se debe basar en las razones más profundas que justifican la restauración como concepto genérico contemporáneo. La intención de éste capítulo es iniciar la reflexión sobre sus fundamentos, sin llegar a la formulación de una teoría.

1.1 La Restauración, en su orientación contemporánea, es un efecto de la revolución ideológica iniciada en el movimiento ilustrado de finales del Siglo XVIII, y es un instrumento que busca proteger las fuentes de objetividad científica que requiere el conocimiento del

pasado. Como tal busca alimentar la conciencia sobre los elementos comunes a todo el género humano, tanto como las diferencias que individualizan a cada grupo humano en su proceso de transformación. Es esta la tesis que buscaré sustentar en éste capítulo. Para probarla, se analizará el desarrollo histórico de cuatro conceptos: cultura, historia, identidad y monumentos.

1.1. CULTURA Y PATRIMONIO CULTURAL

La Restauración como actividad contemporánea se desarrolla en el campo de la cultura, y se refiere a objetos o bienes denominados culturales, antes llamados obras de arte. Este cambio de vocablos tiene antecedentes lejanos que solicitan el análisis de los conceptos “cultura” y “patrimonio cultural”.

Cultura es un término de Origen latino que etimológicamente significa cultivo o cuidado. En las lenguas romances, este significado se conserva para vocablos compuestos o en la designación de actividades específicas. Así, se habla de agricultura, puericultura, y también de cultura física y cultura de belleza.

Fue desde mediados del Siglo XVIII que el término empezó a utilizarse en el campo de las ciencias con nuevos contenidos. Durante el Siglo XIX, su empleo creció y se diversificó de modo que hoy en día es esencial en cualquier rama del conocimiento teórico social. Su importancia está ligada a la aparición y desarrollo de las ciencias sociales.

El concepto de cultura está comprendido en dos corrientes del pensamiento: la tradicionalista y la antropologista.

La corriente tradicionalista tiene raíces profundas en el humanismo renacentista, pero adquiere valor científico a partir de la revolución ideológica ilustrada, en las concepciones racionalistas y positivistas

del Siglo XIX. Hoy día ha perdido terreno. Esta tendencia ve en la cultura la obra más relevante de un grupo humano, durante un periodo definido y en un lugar geográfico determinado.

Aunque la corriente antropologista tiene sus inicios en el Siglo XIX, sólo ha podido desarrollarse con el auge de las ciencias sociales que ha caracterizado al presente siglo. Esta tendencia agrupa las opiniones de quienes consideran que la cultura, en términos generales, abarca las actividades del hombre en sociedad para adaptarse a su medio ambiente. Da énfasis especial a la actividad humana ordinaria y común, de modo que una sociedad queda identificada a través de todos sus rasgos característicos, durante un periodo histórico determinado y en un lugar geográfico definido. En forma general, esta corriente se considera como la postura científica propia de las ciencias sociales contemporáneas.

La transformación de las sociedades contemporáneas y las exigencias derivadas de ella, han provocado etapas transitorias en las que han surgido conceptos con los que se trata de explicar un nuevo fenómeno, donde las normas y criterios anteriores ya no son aplicables. Ejemplo de concepto de una etapa transitoria, surgido en el proceso de cambio de criterios, es el de "cultura de masas". Este concepto, de raíz tradicionalista, surgió hace varias décadas. El término se acuñó como derivado de la "mass production", o producción masiva que caracteriza al desarrollo de la industrialización. Este concepto entró en desuso en nuestros días.

La siguiente es la definición sobre cultura (perteneciente a la corriente antropologista), presentada en la Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales celebrada en la Ciudad de México, del 26 de Julio al 6 de Agosto de 1982. Fue presentada como una declaración por la representación de México: En su sentido más amplio, la cultura puede considerarse actualmente como el conjunto de los rasgos distintivos espirituales y materiales, intelectuales y

afectivos que caracterizan una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales del ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias.

La cultura da al hombre la capacidad de reflexionar sobre sí mismo, Es ella la que hace de nosotros seres específicamente humanos, racionales, críticos y éticamente comprometidos. A través de ella discernimos los valores y efectuamos opciones. A través de ella el hombre se expresa, toma conciencia de sí mismo, se reconoce como un proyecto inacabado, pone en cuestión sus propias realizaciones, busca incansablemente nuevas significaciones y crea obras que lo trascienden (2).

Pero es la concepción simbólica la que se impone en la década de los noventa. Esta perspectiva asume que los fenómenos culturales son básicamente simbólicos, de ahí que su estudio se relacione directamente con los procesos de interpretación de símbolos o de acciones simbólicas. Es decir, el estudio de la cultura estará cruzado por los esfuerzos disciplinares de la semiología y la hermenéutica que explorarán los procesos simbólicos en su vinculación con el conflicto y el poder en que se contextualizan.

Desde la perspectiva simbólica las acciones de los individuos se encaminan a la maximización de sus intereses no sólo materiales sino también simbólicos. El concepto de “capital simbólico” se halla vinculado con el reconocimiento de los procesos de legitimación del poder, de la configuración de la autoridad, de la reputación, del talento, como instrumentos que permiten configurar relaciones y generar posiciones en la tabla de los diferentes capitales inherentes a toda comunidad: el económico, el cultural (competencia cultural o artística...) y el social (definido por las relaciones públicas con que cuenta un individuo).

La hermenéutica considera los fenómenos culturales como formas simbólicas susceptibles de ser comprendidas e interpretadas, a diferencia del positivismo que los considera como fenómenos susceptibles de observación directa, de medición y de cuantificación estadística. La hermenéutica profunda maneja su propio esquema metodológico en el cual se distinguen tres fases:

- 1. La primera constituye el análisis histórico-social en el que se busca la reconstrucción de las condiciones de producción, circulación y recepción de las formas simbólicas.**
- 2. La segunda es el análisis formal o discursivo que estudia la estructura interna de las formas simbólicas, capaces de representar y simbolizar.**
- 3. La tercera fase es la interpretación que a diferencia de las dos fases anteriores (centradas en el nivel analítico), busca reconstruir la dimensión referencial de las formas simbólicas en la que se pregunta por aquello que se representa y aquello que se dice acerca de lo representado. Se trata de reinterpretar lo ya interpretado en la vida cotidiana, de proyectar creativamente un sentido que puede diferir del que se construye rutinariamente en las interacciones cotidianas. No se debe excluir de esta fase el conflicto de interpretación, debido a que la interpretación misma implica una operación abierta a la controversia. Se trata aquí de la búsqueda del mejor argumento en un ámbito comunicativo libre de predisposiciones.**

Esta propuesta metodológica distingue otros tres momentos clave a partir de las fases anteriores: el momento de la producción/transmisión de mensajes, el momento de su construcción y el momento de la recepción o apropiación, en un proceso de evolución y retroalimentación constantes.

EL PATRIMONIO CULTURAL.

En el Derecho Romano el término “patrimonio” significa el conjunto de bienes que una persona física o moral recibe de sus antepasados. Por su parte el concepto de “patrimonio cultural” apareció como lógica consecuencia, cuando las ciencias sociales definieron la cultura como elemento esencial de identificación, indivisible e inalienable, que el grupo social hereda de sus antepasados con la obligación de conservarlo y acrecentarlo para transmitirlo a las siguientes generaciones. El patrimonio cultural no es sólo el conjunto de los monumentos históricos, sino la totalidad dinámica y viva de la creación del hombre.

Retomando el concepto antropologista de cultura, Franz Boas (1858-1942) estableció que la cultura de cualquier grupo humano, por primitivo que sea, solo puede explicarse integralmente si se considera su desarrollo interno y se toman en cuenta los efectos de sus relaciones con otros grupos vecinos próximos o distantes. Boas distingue dos elementos en la actividad humana:

- 1. La totalidad de la cultura individual y colectiva**
- 2. Los productos de las actividades mentales y físicas de los miembros del grupo, que pueden ser objetos materiales, actitudes, creencias, ideas o costumbres.**

Gracias a Boas los estudios sobre el hombre se unificaron en la ciencia de la antropología, subdividida a su vez se en cuatro ramas principales: la antropología física, la arqueología, la lingüística y la etnología.

En este territorio es de considerar también la corriente marxista, basada en el materialismo histórico desarrollado por Karl Marx (1818-1883) y Friedrich Engels (1820 -1895), que a la consideración de evolución y difusión, apoyada por otras tendencias, añade el

enfrentamiento de poderes opuestos, dentro de las formaciones sociales, que destruyen, asimilan, y crean nuevas formas, bajo la estructura de fuerzas productivas.

Los siguientes son contenidos del concepto antropológico de cultura, que resumen los aspectos que tienen inmediata repercusión en el campo de acción de la restauración, expresados por Carlos Chanfón Olmos en su texto: Fundamentos teóricos de la restauración. pp 60-62 (3).

CULTURA IMPLICA UNA CONDUCTA QUE SE APRENDE. De nuestros ancestros recibimos entre otras cosas el idioma, la costumbre por la ropa o el empleo de la numeración arábica. Este proceso adquisitivo resulta ajeno a la genética o la biología. Estamos rodeados de otros seres y de ellos aprendemos diariamente.

CULTURA ES EXCLUSIVAMENTE HUMANA. Muchos animales aprenden formas de conducta de un modo semejante al hombre, pero sólo éste usa la cultura como recurso fundamental para adaptarse al entorno en que vive. La cultura es el instrumento de adaptación del hombre. Mientras los osos o los conejos han desarrollado gruesas pieles en su evolución biológica como recursos para defenderse del frío, el esquimal fabrica trajes de pieles y construye iglúes para vivir. A través de los siglos el hombre ha creado cultura, como defensa cada vez mas compleja ante el ambiente. Sin la protección de la cultura, el hombre se encontraría tan mal adaptado al mundo circundante, que se extinguiría.

CULTURA ES ESQUEMA. El conjunto de hábitos y costumbres que constituyen la cultura de un grupo humano, están integrados en tal forma, que cada elemento se encuentra relacionado con otros en una forma sistemática. La estructura política de una cultura depende de su organización social, mientras que el arte refleja la religión o el orden social orienta los objetivos de su tecnología.

CULTURA TIENE POR VEHICULO A LA SOCIEDAD. La sociedad es un grupo de individuos que actúan en función de su conjunto. Pero el hombre no es el único ser que se agrupa en sociedad, existen muchas especies de animales que llevan vida social. Pero los animales actúan por instinto y no pueden cambiar su conducta; si su medio ambiente se vuelve adverso, perecen. La cultura es para el hombre el determinante esencial de su conducta social. En la cultura los hombres participan, se enriquecen, se modifican, se adaptan y optimizan.

CULTURA ES INTANGIBLE. La cultura no se puede tocar, no se pueden guardar en un museo los sistemas políticos o las creencias religiosas o el lenguaje. Pero la conducta política, las prácticas religiosas o el empleo de la lengua, afectan objetos que el arqueólogo puede desenterrar, que el historiador puede analizar y que el restaurador puede proteger del deterioro. Tales objetos son pruebas tangibles de la existencia de esa política, religión o lengua, pues son un reflejo material de los esquemas que la produjeron. Pinturas, documentos, edificios o instrumentos, no son cultura, son producto de ella y están anclados a ellas en una forma sistematizable .

Cultura, pues, es un sistema exclusivamente humano, de hábitos y costumbres que se adquieren por medio de un proceso extrasomático, realizado por el hombre en sociedad, como recurso fundamental para adaptarse al medio ambiente (4).

Una de las primeras aplicaciones emanadas de la ampliación del concepto de cultura se refiere al campo de acción de la restauración y al surgimiento del concepto de patrimonio cultural. En esta dirección Franz Boas hizo aportaciones relevantes, que así pueden resumirse:

1. Concepción integral del proceso de transformación del

hombre social .

- 2. Respeto a los hechos y a sus testimonios objetivos.**
- 3. Rigor metodológico en la protección de la autenticidad del testimonio.**
- 4. Conciencia del valor delatorio de todo vestigio de actividad humana.**

Según lo anterior, vemos que también se amplía el campo de acción de la restauración a otros documentos testimoniales que se agrupan en el concepto de patrimonio cultural, indivisible e inalienable, cuya propiedad y responsabilidad consecuentes, son compartidas por todos los miembros del grupo humano, debido a que en ese acervo están las pruebas objetivas de la individualidad de su cultura a lo largo de la historia.

1.2. LA HISTORIA

La restauración se ha creado buscando la preservación de objetos del pasado, este pasado está necesariamente ligado al concepto de historia.

Carlos Chanfón Olmos analiza tres elementos (satisfactores) en la toma de conciencia histórica (5):

El primero es la tradición oral, entendida como una transmisión vocal de datos, que circulan de generación en generación. Por este procedimiento se adquieren unos conocimientos que son la base de la conciencia inicial que coadyuva a ubicar al individuo en su presente. Este primer elemento no desapareció con la invención de la escritura, sino que ha continuado vigente y con gran relevancia en muchos grupos sociales. De allí que la tradición oral sea retomada, con renovado interés, por la investigación etnográfica y etnológica.

El segundo elemento es el registro escrito sobre acontecimientos y personajes, cuyo objetivo inicial fue evitar los olvidos de la memoria humana, perpetuando los hechos y acontecimientos más importantes. Fue en la forma de ideogramas que la escritura empezó a ser útil para registrar hechos e individuos. Sobresalen las historias de los egipcios realizadas sobre el papiro, que al quedar consignadas impidieron que los hechos y los personajes se convirtieran en leyenda y se transformaran en mitos.

El tercer elemento o satisfactor es la protección de las fuentes objetivas. La arqueología ha estudiado las diferentes etapas de la evolución y desarrollo del hombre y se ha apoyado en la restauración como la técnica que le ha permitido proteger los testimonios. La restauración constituye un instrumento indispensable en el marco de exigencias contemporáneas de objetividad histórica. Es entonces la restauración la protección sistemática de aquellas fuentes tangibles .

Chanfon Olmos establece un paralelo entre escritura como solución a la permanencia del conocimiento y a la exigencia de registro cronológico, con la restauración como respuesta a la permanencia de las fuentes objetivas de conocimiento y a la exigencia de perfectibilidad interpretativa.

La realidad del pasado debe apoyarse en las huellas de una existencia efectiva . La historia se sirve entonces de la restauración (instrumento adecuado que busca proteger las fuentes objetivas del conocimiento histórico y garantiza la posibilidad de perfectibilidad interpretativa), del registro escrito y de la tradición oral.

1.3. LA IDENTIDAD

Entre otras cosas, un grupo social se distingue de otro por las propiedades que caracterizan la producción de sus obras culturales. Una sociedad se identifica por su cultura y la prueba objetiva de su

individualidad, es precisamente su patrimonio cultural. Por esta razón protegerlo es cuidar los testimonios de su identidad. (6).

La identidad cultural es una riqueza que dinamiza las posibilidades de realización de la especie humana, al movilizar a cada pueblo y a cada grupo a nutrirse de su pasado y a coger los aportes externos compatibles con su idiosincrasia y continuar así el proceso de su propia creación (7).

Pero para que el individuo participe de este enunciado, debe tener plena conciencia del mismo, de sus logros y alcances. La cadena de interrogantes se abre: ¿cómo puede el individuo conocer de su pasado, tener conciencia del mismo, si no existen mecanismos, ni estrategias del gobierno de la región caucana que fomenten y apoyen la investigación al respecto ? .

Lauro Zabala, M. de la Paz Silva y Francisco Villa Señor, definen en su texto “posibilidades y límites de la comunicación museográfica”, la identidad cultural como la construcción imaginaria que permite establecer diferencias entre comunidades o individuos (8). Es así como van de la mano la identidad cultural de las sociedades y el proceso de protección de las huellas de su pasado.

La conciencia de identidad, además de la asimilación del pasado, supone también la conciencia de una carencia no satisfecha. Soy consciente de una serie de características particulares del acervo que conforma el patrimonio cultural de la sociedad a la que pertenezco, pero también soy consciente de la carencia de investigación profunda en estos aspectos y la carencia de estrategias que permitan que los miembros de mi comunidad participen en forma reflexiva de su patrimonio cultural.

La comunidad de la región caucana en su gran mayoría reconoce la presencia de su pasado, pero no es consciente del gran valor cultural

que encierra su patrimonio y del significado que tiene para su desarrollo futuro.

Lo importante es pues no vivir del pasado, mas bien con el pasado y el presente, construir todos un futuro mejor.

1.4. EL MONUMENTO

El concepto de monumento se remonta a las civilizaciones mesopotámica y egipcia. La palabra monumento significa: todo lo que recuerda algo, lo que perpetúa un recuerdo (9).

El monumento ha enfrentado las consecuencias del devenir político y religioso de la historia cuando con su destrucción se ha buscado borrar la memoria del pasado y establecer la ideología ahora reinante mediante las nuevas construcciones. Los monumentos han servido para conmemorar hazañas militares, religiosas, obras públicas y tratados firmados entre los pueblos, entre muchas otras cosas.

De roma, se conoce la definición más antigua conocida, de monumento : “Monumentum Generaliter Res est memoriae causa in posterum prodita “.(10).

En la Edad Media se construyeron muchos monumentos sobre todo para guardar reliquias, como la corona de espinas, conservada por Balduino II en la Sainte Chapelle de su propio palacio, que pasó luego a la catedral de Notre Dame, después de la revolución Francesa (11). El culto medieval a las reliquias no se limitó a la veneración de los despojos mortales de los mártires y santos, sino que también fueron venerados todos los objetos materiales asociados en alguna forma con ellos.

Además del culto a las reliquias en la Edad media también fueron importantes las inscripciones y esculturas que conmemoraban hazañas y personajes. Estos últimos se representaban muertos sobre sus tumbas, pero con el inicio del renacimiento, el concepto cambió y se les representó como seres vivos. Es así como los monumentos funerarios aparecen con personajes de pie o sentados, rodeados a menudo de otros personajes secundarios.

La escultura funeraria genuinamente Gótica, representó a sus personajes en descomposición o descarnados.

El movimiento humanista tuvo como característica esencial la búsqueda y la veneración por los monumentos, tanto por su interés histórico como por su valor estético.

Muchos autores han designado también con el termino de “reliquis” aquellos edificios de otras épocas aunque estén en ruinas, además de los objetos de santos que se guardan en las iglesias. Se han referido a ellos como reliquias para la posteridad. Hoy se les llama monumentos para la posteridad.

En la Bula de pío II se aprecia un interés por proteger los monumentos de los deterioros causados por la acción del tiempo y por la acción humana:

Deseando conservar nuestra alma urbe en dignidad y esplendor, debemos aplicarle con esmero un cuidado vigilante para que, no sólo las basílicas e iglesias de Roma, y los lugares piadosos y religiosos en los cuales se guardan muchas reliquias de santos, se mantengan y preserven como admirables edificios, sino también las construcciones antiguas de otras épocas, se guarden para la posteridad como ‘reliquias’ y aporten a la urbe ornamento y máximo decoro, y se constituyan en ‘recuerdo’ (monumento) de las virtudes de los antiguos e incentivo para alabarlos, y también lo que mas hay que considerar para evaluar correctamente los mismos edificios y ruinas,

a saber, la fragilidad de las obras humanas, que de ninguna manera puede confiarse en ellas, puesto que esos edificios, realizados por nuestros mayores con máximo esfuerzo y potencia, seguros de que desafiaran la inmortalidad, se han visto disminuidos y arruinados por la vejez y otros siniestros (12).

Otro termino, de acepción más amplia, que el de reliquias, fue el de “antigüedades” usado en el renacimiento.

Papas, cardenales, y poderosos iniciaron la colección de antigüedades de todas clases, convirtiendo sus villas en verdaderos museos privados. Se les conocía a estos coleccionistas en Italia con el nombre de Dilettanti.

El renacimiento introdujo un cambio notable en el coleccionista. No solo se acumularon objetos valiosos sino también objetos de arte y curiosidades exóticas como caracoles, minerales, plantas o frutos. Con los descubrimientos en el Siglo XVIII de ruinas de civilizaciones pasadas, proliferaron también las tiendas de antigüedades, que en muchos casos vendieron falsificaciones a los turistas o interesados.

En 1771 el término monumento fue definido también como vestigio (13).

En 1964, al elaborarse la carta internacional del restauro, en Venecia, se buscó controlar la indiscriminada reconstrucción de los destrozos causados por la segunda guerra mundial. En su artículo 9, se considera la restauración como una operación que debe tener un carácter excepcional, cuyo fin es el de conservar y revelar los valores estéticos e históricos de un momento y se fundamenta en el respeto hacia los elementos antiguos y las partes auténticas.

El monumento es un concepto mas contemporáneo que significa todo aquello que pueda representar valor para el conocimiento de la

cultura del pasado histórico(14). En una orientación más social, hoy día este concepto no abarca sólo el valor de lo bueno, de lo admirable, de lo extraordinario sino que se amplía a lo que recuerda también lo malo, lo que se debe repudiar para que en un futuro no vuelva a suceder.

Los monumentos se clasifican según su:

- a) Antigüedad.**
- b) Características.**
- c) Referencia a algún suceso importante para la vida del entorno presente o futuro.**

2. LA RESTAURACION

Desde Mesopotamia procede la noticia más antigua sobre la acción de restaurar.

Para los romanos, la restauración significó la acción de regresar a un estado anterior, idea central que se ha conservado a lo largo de la historia, adaptada a las nuevas ideas según la transformación cultural.

Con ella se buscó prolongar la posibilidad de contemplación de las obras de arte durante los Siglos XVII y XVIII.

En el Siglo XIX, la restauración dio un paso fundamental al convertirse en guardiana de las fuentes objetivas del conocimiento histórico, haciéndose necesario dictar normas para su actividad. En este campo se destacaron Francia e Italia.

En el Siglo XX, se institucionalizó la restauración aprovechando todos los recursos de los avances científicos y tecnológicos.

La UNESCO, como organismo internacional, apoyó la difusión mundial de una legislación proteccionista. Surgió así la necesidad de formar profesionales en restauración en los diversos países del mundo, situación que repercutió en México.

Durante la presidencia de Lázaro Cárdenas, en el año de 1939, se crearon el INAH (Instituto Nacional de Antropología e Historia) y el INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes). Esta última es la institución encargada por ley de la investigación, protección, conservación , restauración y divulgación del patrimonio cultural de la nación. El INAH, contribuye por su parte con la formación de grupos de profesionales en arqueología, antropología, historia y restauración que requiere para sus trabajos. Tal proceso de formación se desarrolla en la Escuela Nacional de Antropología e Historia y en la Escuela Nacional de Restauración, Conservación y Museografía, ubicada actualmente en el ex-convento de Churubusco. Para dar cumplimiento con sus objetivos, estos institutos tienen como marco la Ley Federal de Monumentos Arqueológico, Artísticos, e Históricos que señala claramente las zonas arqueológicas, museos, monumentos históricos y sitios de monumentos como propiedad de la nación en su conjunto. Cuentan con personal de base que custodia museos y zonas arqueológicas; así como museógrafos, carpinteros, barnizadores, maestros de artes plásticas, restauradores, sociólogos, promotores de museos, asesores educativos, guías e investigadores, que tienen como tarea fundamental acercar a la comunidad al conocimiento de su patrimonio cultural a través de visitas guiadas, publicaciones o eventos culturales. Se resalta el papel de los restauradores que participan en la conservación de bienes muebles e inmuebles y de los museógrafos encargados de montar y organizar las exposiciones.

Es necesario destacar especialmente la labor de investigación realizada por los maestros de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, quienes en la

última década han desarrollando un trabajo serio y profundo sobre el “Discurso Museográfico Contemporáneo” (DMC) que ha dado resultados en varias publicaciones, en varios proyectos museográficos y en el ofrecimiento, a mediados de 1997, de la Maestría en Museografía. El grupo de investigadores estuvo constituido por los maestros: Gerardo Portillo, Coordinador del proyecto; Ofelia Martínez, Manuel López Monroy, Ma. De la Paz Silva, J. Francisco Villaseñor, Víctor Monroy de la Rosa, Alicia Castillo y Lauro Zavala, entre otros.

En Colombia, en el año de 1979, se creó COLCULTURA y con ella el Centro Nacional de Restauración y su Escuela de Restauración. En este centro de investigación, ubicado en Santafé de Bogotá, se han restaurado innumerables obras provenientes desde el Siglo XVI en adelante: los trabajos de artistas de la Colonia, la colección de Popayán que sufrió daños durante el terremoto de 1983 y que consta de doce episodios de la virgen María (obra de los hermanos Cortes Alcoser -1787-) y que fue restaurada por Jaime Gutiérrez Vallejo, la colección de ángeles de Sopó y la Virgen de Caloto (Cauca), entre otras. No sólo se han restaurado pinturas de caballete sino también piezas tan importantes como la colección de cerámica del Instituto Colombiano de Antropología, el busto de Camacho Rondan del Parque de la Independencia de Bogotá y muchas otras que son patrimonio público.

Sin embargo es muy poco el interés que se ha mostrado en la conservación de esculturas monumentales del arte precolombino y que constituyen el tesoro arqueológico mas importante de Colombia como las de San Agustín y Tierradentro. Al respecto Iván Posada, del Centro Nacional de Restauración Colombiano comenta que estas obras están en una zona húmeda, atacadas por líquenes que se adhieren a la roca, por la humedad que se filtra del subsuelo hacia arriba, por el viento, la luz y elementos biológicos. Algunas son de materiales muy frágiles, cuyo deterioro es evidente. Una solución de

tratamiento para eliminar los líquenes son las biocidas, que agreden al liquen y no a la piedra. La piedra no se puede recomponer, la piedra es irrestaurable (15). Aun en la actualidad prevalece el desinterés por la debida conservación de estas zonas arqueológicas colombianas, por ubicarlas en habitats más adecuados o buscarles una solución a sus alteraciones paulatinas.

Desde el punto de vista etimológico, el verbo restaurar, esencialmente implicaría repetición (RE-), poner de pie en una forma estable (-staurare); es decir, volver a poner de pie (16). Martín Alonso en su enciclopedia del idioma dice: Restaurar - S. XVI al XX, reparar, renovar o volver a poner una cosa en aquel estado o estimación que antes tenía. Reparar una pintura, escultura, etc; del deterioro que ha sufrido (17). Esta definición contiene dos significaciones importantes: considera la presencia de un valor, la estimación que el objeto poseía y hace referencia preferencial a las obras de arte como la pintura o la escultura. En una definición más reciente se señala que la restauración es: Acción y efecto de restaurar... reparar, renovar o volver a poner una cosa en aquel estado o estimación que antes tenía. 3. Reparar una pintura, Escultura, Edificio, etc (18).

En el Siglo XIX, se siente la necesidad de legislar sobre restauración y fueron Francia e Italia los países que se dieron a la tarea de formular normas para orientar las acciones que debía garantizar la vida de los testimonios.

Ejemplos de las primeras publicaciones sobre normas de restauración en pintura, son:

“Manuela del pittore restauratore”

Ulisse Forni, Finrenz, 1866

“Manuele Regionato per la parte meccanica dellarte del ristauratore del dipinti del conte G.S.S”

G. secco Suardo, Milano, 1866 (19)

A los decretos y edictos de épocas anteriores, se añadieron las legislaciones proteccionistas de los monumentos y antigüedades, revelando con ello, no la voluntad de un monarca sino la responsabilidad de los estados y naciones sobre el conjunto de bienes inalienables de propiedad compartida por todos los miembros de una comunidad. Es a partir de los estudios de Pietro Edwards, inspector de las pinturas públicas en la República de Venecia en 1778, que se consideraron las medidas de prevención y de conservación para evitar o disminuir los deterioros en las obras de arte .

Los documentos Carta de Atenas (1931) y las normas propuestas por Giovannoni (1931), aprobadas por el “Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti en Roma”, son los antecesores de la mas reciente Carta de Venecia, redactada en 1964 y que aún conserva vigencia.

Los primeros documentos hacen hincapié en la necesidad de formar un expediente con datos y explicaciones sobre el estado previo a la intervención, su proceso y su culminación, tomando muy en cuenta el entorno de los monumentos.

Desde la arqueología, que tiene como finalidad esencial explorar para descubrir los testimonios históricos y a partir de los objetos hallados plantea la necesidad urgente de restaurar, se supera así el concepto renacentista de la restauración como medio para prolongar la posibilidad de contemplación de las obras de arte.

La restauración se ha apoyado en otras disciplinas como la química, la físico-química y la microquímica practicada por Max Doerner (1870- 1939). Los museos pioneros en tener laboratorios de análisis físico-químico fueron el Staatliche Museen de Berlín (1888), el Bertish Museum de Londres y el Egiptian Museum del Cairo en 1919.

En la tercera y cuarta décadas del presente siglo, proliferaron las instituciones de índole nacional dedicadas a la investigación y a la protección del patrimonio artístico. Se destacan entre ellas el Instituto Centrale del Restauro de Roma (1939); el Instituto de Pedagogía del Libro de Roma (1938) y el Institut Royal du Patrimoine Artistique, de Bruselas (1946) (20).

Tras la creación de la ONU y de la UNESCO, al finalizar la segunda guerra mundial, aparecieron los institutos de carácter internacional como el International Centre For the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property, que en los años 60 promovió la formación de especialistas restauradores en cinco regiones del planeta: Tokio, Nueva Delhi, Bagdad, y México.

En México, el Centro Regional Latinoamericano de Estudios para la Conservación y Restauración de Bienes Culturales, México-UNESCO. Conocido mundialmente como Centro Churubusco y que fue suprimido en 1981.

Han sido también las ciencias del hombre como la arqueología, la antropología y la sociología, las que han permitido en el Siglo XX un mayor desarrollo de la restauración. De la misma manera han formado parte de los procesos de restauración técnicas como los rayos, la termoluminiscencia, la espectrografía de emisión y la espectroscopía de absorción atómica.

La ciencia y la técnica modernas, apoyan hoy el ideal de protección de aquellos vestigios del pasado cultural de las naciones. Esto ha sido posible gracias al grado de conciencia adquirido por las autoridades y legisladores que se ha reflejado así sea de una manera centralista, en apoyos financieros para la conformación de instituciones públicas con sus respectivos recursos humanos y económicos en el territorio colombiano.

A raíz de la segunda guerra mundial y de los efectos de sus destrucciones, surgió la visión de la razón social y psicológica de identidad, como gran móvil de la restauración. La Carta de Venecia, redactada en 1964, no contempló el problema de identidad y a pesar de las muchas reuniones nacionales e internacionales que han tenido como fin corregirla y completarla, éste objetivo no ha sido alcanzado. Suena utópico en verdad debido a que representa una tarea tan vasta que sólo una enciclopedia podría intentarlo.

En el periodo de postguerra, México hizo aportaciones significativas en el campo de formación académica e investigativa. Se creó la Maestría en Restauración de Monumentos Arquitectónicos en la Universidad de Guanajuato en el año de 1963. Le siguieron cursos de ese nivel en la Universidad Nacional Autónoma de México(1966), en el Centro Churubusco(1973) y en la Universidad La Salle(1977). La Licenciatura para Restauradores de Bienes Muebles fue iniciada por el centro Churubusco en 1972. En 1978 se fundó el Colegio Nacional de Maestros en Restauración de Monumentos y Sitios y en 1980 el Colegio Nacional de Licenciados en Restauración de Bienes Muebles. Ambas instituciones se conformaron con egresados del Centro Churubusco.

En términos generales y retomando el concepto de restauración, su carácter es eminentemente instrumental. Como hemos visto a través de estos planteamientos la restauración, desde los conceptos más antiguos, buscó perpetuar la memoria de algo, recobrando un estado anterior. Pero el concepto ha evolucionado. Si en la Antigüedad el regreso a un estado anterior para guardar memoria, no prestó atención a la conservación de la materia y la forma física del monumento, el Renacimiento abrió nuevos caminos al hacer hincapié en la prolongación indefinida de la posibilidad de contemplación de las obras de arte. Si el humanismo renacentista sentó las bases profundas de la arqueología al buscar los testimonios físicos de la antigüedad clásica, el movimiento ilustrado dilató el horizonte de

posibilidades al extender su interés a todos los vestigios del pasado de toda la humanidad y apoyar el conocimiento científico en el razonamiento fundado en pruebas objetivas tangibles. Esta evolución del concepto de la restauración demuestra la relación íntima con la historia, puesto que es consecuencia directa del desarrollo de la conciencia histórica.

Cuando, a consecuencia del movimiento racionalista ilustrado, la ciencia descubrió la evolución biológica del hombre y la transformación de todo grupo social humano, la restauración (aquella que venía del propósito de guardar memoria de hechos y personajes importantes, aquella que en la Edad Media buscó el rescate de las reliquias y de lugares santos, aquella que estuvo al servicio de un querer perpetuar la contemplación del objeto artístico en el Renacimiento) tuvo que ampliar su campo de acción a un gran número de objetos, a todos aquellos que dieran testimonio de un hecho histórico importante y a la protección de la autenticidad de cada uno de ellos. Hoy día tiene que cuidar y proteger también documentos escritos, testimonios en audio y video, testimonios fotográficos, cinematográficos y de multimedia.

Durante el Siglo XIX, surgió la necesidad de apoyo en pruebas objetivas para la obtención del conocimiento del pasado. Es así como la restauración adquirió la categoría de único instrumento guardián del patrimonio cultural, capaz de garantizar permanencia de las pruebas objetivas necesarias ante la multiplicidad de posibles interpretaciones, susceptibles de avance y complemento.

Este conocimiento del pasado se ha servido a la vez de otros instrumentos: del estudio de la tradición oral, del estudio del registro tanto gráfico como escrito y hoy día y en especial hacia el futuro, del estudio del registro audio-visual, fotográfico, cinematográfico y de multimedia.

De la misma manera, la sociedad ha recurrido a la historia como el instrumento utilizado para conocer las características que, en su proceso de transformación a través del tiempo, la hacen distinta de otras sociedades. La historia se convierte así en la respuesta a muchos interrogantes sobre formas de pensar, vivir y actuar de nuestros antepasados; y es en el afán del hombre contemporáneo por conocer sus raíces étnicas donde la historia y los vestigios del pasado se convierten en los apoyos de su búsqueda. En esta cadena, ante la conciencia de identidad, tanto la historia como la restauración, se convierten en instrumentos de las sociedades. De ahí que tanto la conservación como la restauración deben considerarse como elementos de desarrollo social y cultural de cualquier región, en especial la caucana colombiana.

Será la museografía la que permitirá la divulgación y la reflexión sobre el conocimiento del pasado y del presente inmediato. La conciencia de identidad, el sentimiento de nacionalismo, que nacen del conocimiento de la propia realidad social, se fundamenta en pruebas materiales objetivas a las que la restauración les garantiza su permanencia. De ahí su importancia en las sociedades contemporáneas y la necesidad de que sea asumida como una profesión seria y de grandes responsabilidades susceptible de un respaldo oficial. El gobierno está obligado a fomentar y apoyar un programa integral que no se quede en el orden meramente artesanal o técnico, ni meramente informativo, sino más bien reflexivo y encausado a la búsqueda de una verdadera conciencia de los deberes y obligaciones para con las comunidades a quienes en últimas servirá el profesional en restauración.

Es claro que la restauración no tiene como objetivo la producción o creación de algo nuevo, sino que busca la protección del auténtico testimonio histórico, busca prolongar su vida aunque para ello tenga que sufrir varias intervenciones. La alteración (o deterioro) en los

valores del bien cultural supone tres etapas en la intervención profesional del restaurador:

- 1. La detección**
- 2. El diagnóstico**
- 3. El tratamiento**

A ellas hay que añadir:

- 1. La vigilancia.**
- 2. La prevención.**
- 3. La realización del documento o constancia escrita o visual que debe detallar el estado previo del bien, el proceso y el resultado de la intervención. Este documento entra a ser parte importante de la vida del bien mueble o inmueble (del monumento, la reliquia o la antigüedad).**

La restauración debe ser la intervención profesional en los bienes de cualquier patrimonio cultural y tiene como finalidad proteger su capacidad de delación, necesaria par el conocimiento de la cultura (21).

Los objetivos esenciales de la restauración son:

- 1. Proteger las fuentes objetivas del conocimiento histórico.**
- 2. Garantizar la permanencia de las evidencias en que se fundamente toda conciencia de identidad.**

Se restaura dentro de una sociedad, en la cual sus miembros han alcanzado un alto grado de “conciencia” histórica, exigida por el avance contemporáneo de las ciencias sociales, en especial la historia.

El estado, a través de sus instituciones de educación superior o de instituciones creadas para tal caso, debe ser el responsable directo de

la actividad restauradora. Esto no excluye el ejercicio privado profesional o la protección habitual y diaria prestada por los ciudadanos custodios de su propio patrimonio cultural, nacida de su responsabilidad social.

Es responsabilidad del restaurador aprovechar tanto la experiencia pasada, como los avances científicos y tecnológicos, los estudios humanísticos, sociológicos e históricos contemporáneos. De todo esto surge que el conocimiento y el alto grado de concientización del valor que lleva implícito todo patrimonio cultural, por parte de una comunidad, influirá necesariamente en el cambio de actitud y conducta de sus miembros para con estos bienes. De ahí que en la justificación del proyecto de tesis (pág. 2) he planteado:

Ante todo el proyecto se justifica si consideramos que la misión verdadera de una institución de educación superior como es la Universidad del Cauca, debe contribuir con el desarrollo social y cultural de la región, colocándose en la delantera y marcando pautas que permitan sacar adelante una comunidad mediante la “educación” y la “concientización” de los valores no sólo artísticos sino humanos con los que cuentan sus gentes.

La premisa que he considerado importante es la de “educar para concientizar”. Los siguientes enunciados, planteados en el mismo proyecto (pág.2), se ha resaltado y justificado a través de la investigación:

- 1. Deberán existir políticas culturales amplias, con una buena educación artística pública y defensa del patrimonio cultural gracias a la conciencia de identidad.**
- 2. El museo debe asumir funciones renovadoras (en el Cauca) y de mayor eficacia a través de la educación en expresión y apreciación artística dirigida a la comunidad en general.**

3. El patrimonio cultural es parte de todos quienes debemos custodiarle y comprometer a otros sectores de la población en su conservación.

4. La región caucana debe conocer su historia y trayectoria artísticas para tener un buen soporte educativo y para marcar pautas futuras de desarrollo.

El objetivo general plantea que: mediante la investigación busco crear conciencia de que a través de la conservación, restauración y museología, la región caucana puede lograr mejores niveles de desarrollo social y cultural y que la comunidad debe velar por sus valores artísticos y culturales mediante una adecuada educación en expresión y apreciación artística.

La hipótesis general del proyecto plantea que: existiendo una mayor conciencia del valor del patrimonio cultural plástico de la región caucana, se conocerá mejor su pasado, se afianzará su identidad cultural y se proyectará al futuro. Por eso la conservación como prevención, antes que la restauración y, la museología deben tomarse como elementos de desarrollo social y cultural regionales y nacionales.

Hasta aquí he analizado el porqué y el para qué se hace restauración. Ahora para el cómo se hace, recopilaré algunas experiencias y normas mínimas en restauración.

3. ALGUNAS NORMAS Y CUIDADOS MINIMOS EN LA RESTAURACION DE BIENES MUEBLES

3.1. CUADROS PINTADOS SOBRE MADERA Y LIENZO

“La restauración no se logra con remiendos ni con aproximaciones de color más o menos acertados”

Max Doerner

Un buen restaurador debe conocer perfectamente las diferentes técnicas pictóricas de las escuelas tanto antiguas como actuales y debe respetar la obra que va a restaurar.

En una buena restauración intervienen: saber, paciencia, habilidad y tiempo.

El restaurador debe conocer las causas de las alteraciones, desperfectos y deterioros de la obra pictórica y buscar con la restauración la máxima vida para la obra de arte.

La restauración no debe buscar hacer de un cuadro antiguo, uno nuevo o hermoñado. Ella tiene como base unos conocimientos científicos y unos práctico-teóricos.

Dentro del proceso de restauración lo primero que se debe hacer es establecer una memoria escrita y en ella la localización de los desperfectos. Un buen auxilio para estos casos es la fotografía.

La madera se alabea, le da carcoma o se pudre. Una causa de desperfectos en las obras sobre madera es su excesivo acuñado en el marco; la tabla al igual que la tela, deben tener libertad de movimiento en todas direcciones. Se debe comprobar si es el fondo o la imprimatura la que se ha agrietado o si por el contrario son las capas pictóricas. Existen colores que por alteraciones químicas se ennegrecen con su vejez (como por ejemplo el blanco de plomo) y éste es un factor que no se puede eliminar con la restauración.

El uso de la lámpara de cuarzo, lo mismo que los rayos roentgen y los rayos ultravioleta han permitido descubrir falsificaciones, retoques o sobrepintados en la obra original. Con luz rasante aplicada paralelamente al plano de la obra se observan también sus

deterioros. Además de la localización de los desperfectos, se debe establecer si la obra ha tenido retoques o sobrepintados mediante un sistema fácil como es colocar la obra a la luz del sol. Si el cuadro tiene anotaciones en su respaldo, éstas también se deben apuntar en la memoria escrita.

Cuando la obra presenta un desperfecto en el fondo, debe enmasillarse nuevamente, se limpian los sobrantes, se pule, vuelve a rellenarse, se retoca el color y se da el barnizado final.

Existen dos técnicas para reintegrar el color:

1. Por adición de color mezclado en la paleta. Se aplica el regatín o rayitas verticales.
2. Por aplicación de rayas de diferentes colores hasta la obtención del color requerido. Las rayas son delgadas o gruesas según el tratamiento de la capa pictórica de la obra original.

El sistema de transiluminación que se coloca detrás de la obra nos determina mediante una zona oscura que no ha habido desprendimiento de la imprimatura o de la capa pictórica, una zona roja que hay deterioro y una luz blanca que ya se han caído imprimatura y capa pictórica.

Un criterio de restauración actual es que la intervención debe quedar 3 mm. más abajo del nivel general de la obra para que ésta se note. Cuando la obra pintada recientemente presenta alguna arruga o doblez se puede repasar el área por su reverso con una esponja húmeda bien exprimida. La otra posibilidad es planchar el área por su reverso sin limpiarlo previamente. Cuando la presión del borde interior del bastidor se marca sobre el lienzo lo más adecuado es volver a reentelar.

Las grietas de la cola, producidas por un excesivo tensado de las cuñas se pueden corregir, en muchos casos mediante la aplicación con espátula de un fondo de media creta por el reverso de la obra.

Cuando el lienzo de un cuadro está demasiado agujereado, quebradizo o muy deteriorado, se pega éste sobre un nuevo lienzo previa la limpieza de todo residuo del respaldo de la obra original. El lienzo antiguo se pega sobre un nuevo lienzo, bien tensado y muchas veces producto de una mano de cola de alumbre.

Existen dos fórmulas de adhesivos para el “reentelado” de lienzos :

1. Colofonia blanca: 100 partes disueltas en 30 de esencia de trementina, añadiendo 10 de cera de abejas y 20 de barniz de aceite de linaza.

2. Cuando la colofonia tiene mala adherencia se puede utilizar esta segunda fórmula: engrudo de harina de centeno o engrudo de almidón amasado en frío con la menor cantidad de agua posible. Se le añade agua hirviendo y se bate hasta conseguir una pasta uniforme, sin grumo alguno. Se deja hervir lentamente hasta que tome un aspecto vidrioso y, mientras se enfría, se añade con agitación una quinta parte de trementina de Venecia. El engrudo no debe desprender agua sobre papel secante; cuanto menos agua contenga, mucho menos se contraerá. También se debe controlar y limitar el empleo de la esencia de trementina (22).

En ambas fórmulas de adhesivos se debe procurar que experimenten la menor contracción posible para evitar futuros desprendimientos de la capa pictórica de la obra original. Esta masa adhesiva se extiende con espátula por el reverso del cuadro antiguo u obra original a intervenir. La misma operación se realiza sobre el lienzo nuevo que debe tener un margen de 5 cm por cada lado, para que se pueda tensar bien la obra a intervenir. Se plancha a calor moderado y con mucho cuidado por el reverso del nuevo lienzo que ha recibido

la pintura antigua. Se puede realizar esta operación sin que el lienzo nuevo halla sido templado sobre bastidor, colocándolo sobre una superficie plana como una placa de mármol. El planchado debe efectuarse acompañado de una masa de cera preparada y parte de cera blanca de abejas por 4 partes de esencia de trementina. Una vez se ha realizado la aplicación, la masa con sus suciedades se puede retirar con un algodón impregnado de esencia de trementina.

Muchos restauradores utilizan el pegado de telas parches y no el reentelado general. Los parches deben ser previamente cocidos y secados, como adhesivo no se debe usar ninguna mezcla acuosa, sino una a base de colofonia y cera o barniz de linaza, aceite espesado y barnices resinosos. Se puede utilizar también para el pegado de estos parches un aglutinante a la media creta.

Las abolladuras rígidas de los lienzos antiguos se ablandan mediante un tratamiento reiterado con bálsamos y planchados ligeros y frecuentes, antes de aplicar el parche o reentelar.

Las tablas alabeadas no deben humedecerse nunca por su reverso; mediante un sistema de cuñas de madera seca se debe buscar aplanarlas nuevamente.

Las oquedades o burbujas en la pintura o en la capa de fondo de los cuadros sobre tabla se tratan con solución de cera en esencia de trementina y se planchan con cuidado. Si esto no es suficiente se pican ligeramente y se introduce algo de barniz resinoso por inyección o con un pequeño pincel y después se planchan.

Cuando se cae algún trozo de la capa pictórica o del fondo se puede adherir nuevamente al lienzo mediante un “enmansillado” que consiste en la preparación de una pasta incolora y transparente que se elabora a base de hidrato de alúmina mezclado con aceites pesados y barnices densos. El hidrato de alúmina se prepara añadiendo a una solución acuosa de alumbre o de sulfato de aluminio (1:10), una

solución de potasa o de amoníaco hasta llegar a obtener reacción alcalina sin dejarla espesar. El hidrato de alúmina se precipita en copos blancos que se dejan secar. Antes de que sequen por completo, la masa, en su estado aún algo gelatinosa, se mezcla con aceite muy pesado y barniz de damar muy denso, hasta obtener una consistencia pastosa. Esta masilla se aplica con espátula. No es aconsejable el embadurnado con aceite de las partes a enmasillar (23). A esta masilla se le puede agregar el color correspondiente y faltante de los lienzos o de las tablas y de sus capas pictóricas. El color utilizado en los “retoques” debe ser amasado con barniz de damar o almáciga disuelto en tres partes de aceite de trementina, añadiéndole, como máximo, una mitad de aceite grasoso. Se va pintando paulatinamente de claro a oscuro, con la mínima cantidad de colores sobrepuestos, evitando obtener el efecto pictórico de una sola vez y dejando tiempo suficiente entre el secado de cada capa.

Es muy importante conocer sobre la técnica empleada por el autor de la obra.

Además de la intervención de los lienzos o de las tablas y de sus capas pictórica, es imprescindible diagnosticar el estado de los marcos que los contienen y de los bastidores e intervenirlos si fuera necesario.

3.2. SOBRE LA LIMPIEZA

La primera limpieza se puede realizar con un plumero y con paños suaves, migaja de pan o goma plástica. Si esto no fuese suficiente se pueden practicar una limpieza por vía húmeda. No es aconsejable en ningún momento el uso del agua, ni por el reverso ni por el anverso de la obra pictórica ya que, la cola base del fondo, sufrirá esponjamiento, el cual se agrietará y producirá desprendimiento de la capa pictórica. Actualmente se usa la decalina, producto de la destilación fraccionada del petróleo de un alto punto de ebullición.

Para la limpieza por vía húmeda de cuadros antiguos, Max Doerner recomienda el uso en mínimas cantidades del aceite de trementina humedecida en un algodón y el alcohol metílico o alcohol de madera, el cual exige cuidado en su uso ya que sus vapores son venenosos. El amarilleo superficial puede quitarse exponiendo la obra a la luz, colocándole sobre las partes amarilleadas un papel secante blanco humedecido con agua oxigenada.

El agrietamiento en las capas de pintura se debe también, en muchos casos, al defectuoso secado entre las distintas capas superpuestas en la obra. No se debe intentar reparar las grietas capilares o traquelados de los antiguos cuadros. Las pintura al gouche y al temple sin barnizar, así como las acuarelas, solo deben limpiarse con goma plástica o miga de pan.

3.3 CUIDADOS MINIMOS EN LA RESTAURACION DE OBRAS EN ACUARELA Y AL PASTEL

Cuando las acuarelas están enpolvadas se pueden limpiar con goma blanda de borrar o con miga de pan, con un trapo blanco o con un frotado suave con piel blanda de gamuza.

Las acuarelas enpalidecidas se colocan después de la limpieza (durante un instante), planas, en una solución de borax (una parte de borax por sesenta de agua). El amarilleamiento se evita, en parte, colocando encima una hoja blanca de papel secante humedecida con agua oxigenada. En caso de pliegues, el reverso de la acuarela se humedece y después se extiende sobre una lámina húmeda de vidrio, hasta su secado. En partes rotas o desgarradas hay que pegar la lámina por debajo con papel y engrudo de almidón, e introducir en las partes de rotura húmedas, polvo de papel raspado de la misma clase que el de la acuarela, con un poco de engrudo; es necesario comprimir un poco el grano del papel. En obras al pastel, las huellas

negras sobre el papel producidas por gotas de agua sobre su superficie pintada, pueden ser raspadas cuidadosamente hasta quitar el color. Después se retoca con los lápices de color.

Cuando las carnaciones se han manchado, en las obras antiguas, se pueden frotar los lápices de color sobre una superficie áspera y el polvillo resultante se aplica con el dedo sobre el cuadro.

No se deben utilizar fijativos en las partes intervenidas.

BARNIZADO FINAL. Habrá de aplicarse después del mayor tiempo posible de realizada la intervención. Se puede usar una fórmula a base de almáciga o damar, disuelto en aceite de trementina rectificado, en la proporción de 1:3, y añadiendo de 2 a 5 por ciento de aceite de resino para las pinturas descompuestas o cuarteadas, a fin de aumentar su elasticidad. El aceite de recino puro no amarillea.

Las gran mayoría de las obras restauradas del Museo-Casa Valencia de Popayán, fueron cubiertas, después de la intervención, por una capa fina y delgada de barniz maimieri, mastice-pure para su protección y cuidado de futuros daños a causa de los excrementos de mosca.

Para “proteger” el reverso de las tablas lisas y secas puede pintarse con aceite de linaza o con solución de cera en aceite de trementina.

Muchos restauradores recomiendan fijar una cubierta de madera, un papel tensado o un lienzo impreso con aceite; entre el reverso de los cuadros y sus bastidores; otros en cambio sostienen que este procedimiento es inadecuado debido a que el lienzo o soporte de la obra debe respirar y permanecer aireado. Los reversos de los cuadros en lienzo no deben ser tocados. La temperatura que rodea los cuadros debe ser lo más uniforme posible. Se deben evitar los cambios bruscos y las corrientes persistentes de aire, lo mismo que la

luz directa o de rebote del sol. Las salas de exposición deben contar con un higrómetro que permita medir el grado de humedad del aire. El calentamiento de las capas pictóricas de un cuadro y su repentino enfriamiento, contribuirán a su desprendimiento. Además pueden sufrir decoloraciones, agrietamientos, reblandecimientos de sus aglutinantes, etcétera.

Muchas pinturas antiguas en lienzo han sido cubiertas por urnas de cristal, en su ideal de sacralización, y para un mejor cuidado de las mismas, pero ésta circunstancia no permite que el aire las circunde.

El cuadro debe colocarse con inclinación en su parte superior, sobre la pared, para que el brillo de los barnices y aceites no incomode al observador y para que su reverso reciba ventilación.

3.4. LA RESTAURACION EN FIGURAS POLICROMADAS

El policromado de figuras se hacía con un revestimiento o fondo de creta sobre la talla en madera generalmente burda. El labrado de esta capa es el que generó los grandes acabados que hoy día podemos apreciar en estos objetos. Se labraron detalles particulares de la cabeza como comisuras de los labios o arrugas de los ojos, así como los dibujos y adornos de los vestuarios.

De igual importancia son las aplicaciones del dorado, el plateado, las carnaciones y otros colores aplicados sobre los fondos o capas de creta. La colocación del legítimo pan de oro, el pulido del dorado, del plateado, así como de los colores por medio del ágata, requieren gran habilidad, destreza y paciencia.

En una figura policromada se distinguen la repartición de claros y oscuros y la acción de superficie del color. La mayoría de éstas esculturas fueron coloreadas con temples de cola, de caseína o de huevo.

Cuando las esculturas han tenido un sobrepintado a base de pintura al óleo o lacas, se puede quitar fácilmente con panzol; su gran ventaja es que no ataca las composiciones a base de cola o de caseína, ni el oro y la plata legítimos. No es soluble al agua. La acción del panzol sobre los colores al óleo (los repintados o sobrepintados) no tiene un término temporal definido, puede ser lenta o rápida. Este sistema también puede ser usado sobre aquellos frescos sobrepintados con colores al óleo o lacas y sobre cuadros en lienzo. Su aplicación se hace con una brocha y sólo se debe dejar sobre la superficie de las esculturas policromadas sobrepintadas, el tiempo justo y necesario para que no se seque ni llegue a afectar los colores originales. Las partes tratadas y puestas al descubierto se limpian después con benzina o trementina. Este tipo de intervención debe hacerse sobre las figuras, cuadros o frescos, por partes o pequeños fragmentos. El tiempo aconsejable de acción del panzol sobre estas superficies es de unos veinticinco minutos, procediéndose a raspar cuidadosamente con una espátula fina, los colores al óleo que han quedado sueltos. Cuando las capas al óleo o de lacas son muy delgadas, la pasta panzol puede resultar muy fuerte; en este caso se le mezcla una sustancia de carga como cera, barito o creta.

Tan pronto como una escultura queda al descubierto se procede a pintar sus partes. Se puede utilizar un colorido neutro que armonice con las partes contiguas. Cuando el faltante va hasta la base de madera, hay que rellenar primero con un fondo de creta. En algunos casos en que una figura policromada es muy especial para un grupo social y su restauración es completamente imposible debido a los altos y graves deterioros y alteraciones tanto en la madera como en su policromado, se ha llegado a la completa renovación. Esto es válido en el caso de obras culturalmente significativas y que por tanto resultan altamente valoradas por su comunidad.

EL PROCESO DE RESTAURACION DEL POLICROMADO, es el siguiente:

Antes de la aplicación del fondo de creta se debe secar completamente la madera. Se quitan todas las partes resinosas y los grandes nudos que se taladran y se rellenan con la misma clase de madera. Los pequeños nudos y las juntas encoladas se cubren después del encolado con una gasa tenue. Se le impregna solución de cola a toda la pieza.

Su preparación consiste en dejar esponjar 100 gramos de cola en tres cuartos de litro de agua durante veinticuatro horas, calentando luego todo al baño María. Para el encolado previo se diluye una parte de la solución de cola en tres partes de agua y se aplica a unos 50 grados de temperatura.

Una vez seca la impregnación de cola, sigue el “fondo de piedra” o fondo gris. Este fondo se coloca caliente y en película muy fina en sus primeras capas. La precaución mencionada es importante a fin de que las aplicaciones posteriores tengan una mayor resistencia y trabazón con el fondo inferior. La preparación del fondo de piedra se logra de la siguiente manera: a dos partes en volumen de la solución de cola (100 grs de cola en tres cuartos de litro de agua), se añade paulatinamente una parte en volumen de creta gris y se cuele el conjunto a través de un tamiz de mallas finas. Este fondo de piedra, bien calentado al baño María, se aplica en capa fina con pincel de cerdas.

El “fondo blanco”, llamado también fondo de dorado, se aplica después de secado el fondo de piedra. Para su preparación se mezclan en partes iguales creta de champaña y de bolognia finamente molidas. En una vasija con solución caliente de cola(100 grs de cola en tres cuartos de litro de agua) se agita paulatinamente la masa de creta que sea necesaria para formar una pasta espesa,

que se tamiza para evitar la formación de burbujas que perjudicarán el acabado liso del fondo. Se mantiene esta masa blanca a calor moderado en baño María y se va aplicando por toques cruzados con un pincel de cerda sobre el fondo de piedra. Si la masa queda demasiado gruesa, se diluye con solución de 50 grs de cola por litro de agua. Se aplican de esta misma manera (con toques cruzados) dos fondos más. Para el cuarto y quinto fondo se agrega un fondo de espíritu de vino en dilución de una parte de alcohol con tres a cinco de agua. Para la quinta aplicación se le añade a la masa hasta una tercera parte en volumen de masa de creta reblandecida en agua. Una vez está seca esta segunda operación, se lija el fondo con piedra pómez y algo de agua o con papel fino de lija de agua.

El “dorado” de pulimento o al aguardiente que se aplica posteriormente tiene la siguiente preparación: se amasa, sobre una superficie de cristal, una pequeña cantidad de pulimento amarillo con agua, hasta obtener una consistencia espesa. A una parte en volumen de solución de cola (50 grs en un litro de agua) se añade el amasado anterior y se calienta al baño María para su aplicación sobre la pieza. Después de aplicada la anterior imprimación, se procede a aplicar el pulimento amarillo y el pulimento rojo (24) que constituye el fondo genuino del dorado. Cuando se van secando estos pulimentos se va frotando con un trapo blanco la pieza. Se recomienda que para la aplicación del dorado, se aplique el pulimento rojo solo en el área que se va a trabajar durante el día para garantizar la correcta fijación del pan de oro. La pieza debe ser cubierta con un papel de seda mientras se trabaja. Para la aplicación del dorado se humedece, por partes, la capa de pulimento rojo con alcohol diluido utilizando un pincel blanco; el pan de oro, debidamente cortado, se aplica sobre la parte húmeda. Una vez seco se procede a pulirlo con una piedra de ágata.

La aplicación del “plateado” se realiza mediante el mismo proceso de humedecimiento del pulimento rojo al que se le coloca el pan de

plata, con la salvedad de que una vez colocado, éste, debe recubrirse después de pulido, con solución de goma, laca o de zapón para evitar su empañamiento u oxidación excesiva.

Cuando las piezas doradas van a estar expuestas a corrientes de aire o en sitios de mucha humedad, se recomienda utilizar el dorado al óleo (25) ya que, el dorado pulimentado, por tener bases de cola, se hinchará.

Las áreas policromadas sobre el fondo blanco dorado se trabajan a base de una laca alcohólica y de colores en polvo amasados. El aglutinante utilizado es el caseinato amoníaco que se emulsiona con algo de temple espeso de huevo y algo de emulsión de cera disuelta en agua. El color así aplicado se frota suavemente hasta obtener un brillo medio. Se fijan con una solución diluida de goma laca blanca.

He querido dejar aquí consignadas algunas normas mínimas para la restauración de pinturas sobre lienzo y madera, acuarelas, obras al pastel y figuras policromadas debido a que en la región caucana, como lo he planteado en los capítulos anteriores, el gran acervo artístico está constituido especialmente por esas formas de expresión plástica. Los murales que existen en la región fueron elaborados, en su mayoría, en técnica de óleo y mixta sobre madera entamborada o en técnicas de óleo sobre lienzo y no al fresco (con excepción del mural de Lucy Tejada del Banco Cafetero de Popayán).

Debe considerarse que ningún bien mueble o inmueble antiguo, moderno o contemporáneo, debe ser intervenido, ni por aficionados, ni aprendices, sino por un verdadero científico, investigador y profesional en restauración.

Sirvan pues éstas normas y cuidados mínimos para la motivación de interesados y para darle la seriedad que lleva implícita toda intervención ya que como se puede apreciar es un trabajo

meticuloso, que exige una dedicación de muchas horas y una entrega tanto al taller como a la obra misma.

4. LA RESTAURACION EN EL CAUCA

La restauración practicada en el Cauca en la década del noventa correspondió a la necesidad de recuperar un patrimonio cultural que sufrió grandes deterioros a causa del terremoto sucedido en 1983. La gran mayoría de capillas, iglesias, catedrales y museos sufrieron daños en sus estructuras, en especial la catedral principal de la que se desprendió su cúpula (causando gran número de muertes). También el desprendimiento de paredes causó el daño y la destrucción de muchas esculturas policromadas, de altares tallados, de objetos en plata repujada y de pinturas de caballete.

Un pueblo netamente religioso al ver destruidas sus iglesias y santos por la catástrofe natural, siente como su obligación y su primer propósito recuperar tales obras para conservar su identidad y darle así continuidad al culto de sus imágenes. Busca conservar el sector histórico que fue cuna, en sus amplias casas de largos corredores, de grandes hombres de la política, las letras y las artes.

Es una casta orgullosa de su pasado y estas casas y estas iglesias que han dado testimonio de la buena educación, de la fe en Cristo, la virgen y otros santos deben perdurar para la posteridad, para las nuevas generaciones que se levantan. Es así como invirtieron dinero y muchos esfuerzos en sus restauraciones. El pueblo que constituye el directo damnificado al perder sus casas y sus pertenencias, se ha visto obligado a organizarse en asentamientos en las afueras de la ciudad. Ese mismo pueblo continúa hoy en día padeciendo la acción de este desastre natural ante los desapercibidos ojos de sus gobernantes y ante el oportunismo de unos pocos que por ese entonces se aprovecharon de la ayuda económica internacional.

Los primeros monumentos que se rescataron fueron la Torre del Reloj y la Catedral de Popayán; después otras iglesias como las de San José y San Francisco y las instalaciones de la Universidad del Cauca y del Gobierno Departamental y Local. Se toma la decisión de dejar sin restaurar el Sagrado Corazón, una escultura policromada de tamaño natural del Siglo XVII, como testimonio de los estragos ocasionados por este segundo sismo en la historia de la región. A la entrada de la catedral de Popayán, se exhibe esta escultura cubierta por urna de vidrio.

En la década del noventa participaron de los trabajos de restauración en el Cauca, las siguientes instituciones:

- Ministerio Nacional de Educación
- Oficina de Reconstrucción del Cauca
- Talleres de Restauración de Santa Clara y de San Agustín de Santafé de Bogotá
- Instituto Colombiano de Cultura (COLCULTURA)
- Instituto de Cooperación Internacional (ICI)
- Gobierno de España

Así como el terremoto trajo desventajas, también implicó algunas cuestiones positivas. Algunos museos como el de Arte Religioso que funcionaba en una iglesia, adquirió una sede propia, con construcción nueva. Las antiguas construcciones que albergaban centros educativos e instituciones gubernamentales se convirtieron en nuevas sedes que siguen conservando su carácter arquitectónico antiguo pero con nuevos materiales constructivos. Los edificios de la ciudad obtuvieron una ganancia, no así aquellas personas de escasos recursos económicos que se vieron obligadas a recurrir a préstamos del Banco Central Hipotecario con altos intereses (de un dinero procedente de donativos internacionales), para la reconstrucción de sus viviendas.

En el Cauca se ha dado más apoyo económico a aquel arte que ha servido para reafirmar el culto católico, que a las expresiones plásticas actuales. La prueba de ello está en la construcción del Museo de Arte Religioso en el cual se invirtieron varios millones de pesos. Esto no implica demeritar su importancia, sino preguntarse por qué no existe igualmente un Museo de Arte Contemporáneo que permita la interacción entre las nuevas y actuales expresiones plásticas de los jóvenes creadores y su entorno socio-cultural. Pienso que falta conciencia de identidad cultural y artística en el Cauca con una visión más amplia. El día en que sus gobernantes crean en todo el patrimonio cultural de sus comunidades las cosas podrán cambiar. El día en que no miren al arte desde la óptica de la conveniencia en la reafirmación del culto y de la religión, la situación para el arte en el Cauca será diferente. Mientras los fines políticos vayan por un lado y los fines culturales por otro, estamos a muchos años de distancia de un verdadero desarrollo artístico y cultural en la región.

BIBLIOGRAFIA

1. CHANFON OLMOS, Carlos. Fundamentos teóricos de la restauración, UNAM, México, 1988, p.p. 284.
2. Informe General de la Comisión Nacional de los Estados Unidos Mexicanos para la UNESCO 1987-1982, SEP, México, 1982.
3. CHANFON OLMOS, *op. cit.*
4. HERSKOVITS, Melville. El hombre y sus obras, FCE, México, 1981, p.p. 701.
5. CHANFON OLMOS, *op. cit.*
6. *IBIDEM.*
7. Informe General, *op. cit.*
8. ZAVALA, Lauro, SILVA, Ma. de la Paz y VILLASEÑOR, J. Francisco. Posibilidades y límites de la comunicación museográfica, UNAM, México, 1993, p.p. 155.
9. BLANQUEZ, F. A. Diccionario latino español, Ramón Sopena, Barcelona, 1960, p.p. 1066.
10. CHANFON OLMOS, *op. cit.*
11. Enciclopedia de la religión católica, Tomo II, Dalmau y Jover, Barcelona, 1953.
12. CHANFON OLMOS, *op. cit.*

13. LE VIRLOYS, R. Diccionario de arquitectura, MDCCLXXI, Librerías Asociadas de París.
14. CHANFON OLMOS, *op. cit.*
15. TOCANCIPA, Luz Stella. “El oficio de la restauración” en: Dinner’s, Núm. 235, Colombia, octubre de 1989, p.p. 90.
16. CHANFON OLMOS, *op. cit.*
17. ALONSO, Martín. Enciclopedia del idioma, Aguilar, Madrid, 1968.
18. Diccionario Enciclopédico Espasa. Vol. 5, Espasa Calpe, Madrid, 1993, p.p. 1441-1789.
19. CHANFON OLMOS, *op. cit.*
20. *IBIDEM.*
21. *IBIDEM.*
22. DOERNER, Max. Los materiales de pintura y su empleo en el arte, Reverté, México, 1994, p.p. 351.
23. *IBIDEM.*
24. *IBIDEM.*
25. *IBIDEM.*

VI. LA MUSEOLOGIA

1. CONCEPTUALIZACION E HISTORIA

El museo es una entidad bastante compleja, es el espacio donde se vive por parte del público una experiencia estética, cuya característica principal es el factor sensible; una experiencia literaria, donde el papel importante lo desempeña el intelecto y una experiencia poética, construida a partir de lo imaginario y de la emoción (1). Mi interés en este capítulo es abordar el museo desde su estrecha relación con la generación de conocimiento y de reflexión por parte del público.

En la actualidad este término se relaciona con el fenómeno comunicativo y de creación del conocimiento, con una difusión del patrimonio cultural mediante la exhibición de objetos constitutivos con un elevado criterio museográfico y con unas memorias escritas, auditivas o visuales, dirigidas a un público lleno de curiosidad y expectativas, del cual se espera una reflexión.

La museología se ocupa de la problemática global de los museos, de los cuales existen muchas clases: de artes, de ciencias, de historia natural, tecnológicos, etnográficos, arqueológicos y de artesanías, entre otros.

El museo está constituido por un umbral o territorio de frontera que lo divide de todo lo que se encuentra fuera de él. Según el maestro Gerardo Portillo Ortiz: de ser gabinetes de colecciones para disfrute personal o espacios con características más cercanas a un almacén de objetos que a un espacio de exhibición, actualmente los museos se constituyen a partir de tres premisas básicas: lograr una óptima exposición de las colecciones, lograr un recorrido confortable y

didáctico para el público y lograr un espacio arquitectónicamente bien diseñado y solucionado para que a la vez resulte estéticamente agradable.

Lo primero que percibimos al visitar un museo es su apariencia externa, la cual es importante por ser la fachada un elemento de distinción de la función de todo edificio. Sin embargo, no es favorable el dominio de lo arquitectónico sobre lo museográfico (colecciones y elementos de apoyo, tanto físico como gráfico).

El umbral, que es la recepción al público en el museo, debe reunir ciertas condiciones como ser atractivo y acogedor; contener en sí mismo algún ambiente de interés particularmente ligado con la función específica de cada museo, de manera que pueda captar la atención del visitante desde su ingreso, y contener la suficiente información general como para que el visitante tenga una idea precisa de lo que va a encontrar en su visita; esto se logra con los medios de apoyo adecuados.

Ligados al umbral pueden existir planos y mapas de la distribución del edificio, así como algunos otros servicios de apoyo e información al visitante para que éste realice una visita más cómoda. Estos últimos serían los guardarropas y el departamento de información que deben proporcionar folletos, planos, catálogos, monitores informativos (touch screen) y otros medios de información al visitante (2).

El umbral del Museo Nacional de Antropología de la Ciudad de México presenta una sala de proyecciones, una pequeña librería con venta de artesanía variada y una galería para exposiciones temporales además del guardarropa y un espacio para servicios sanitarios.

Es necesaria y debe existir la posibilidad de ingreso y salida en las diferentes salas hacia espacios de descanso donde el visitante pueda encontrar esa tranquilidad, tan reparadora en este tipo de recorridos, en donde la concentración es necesaria para seguir adelante, o quizá tener la posibilidad de efectuar una lectura que apoye lo recién visto, o lo que verá en una siguiente sala.

Otro aspecto importante es la zonificación y distribución de elementos museográficos y la ubicación de los servicios y las salas de exhibición propiamente dichas, como los servicios sanitarios, que deben estar al alcance del público, cercanos siempre a las salas, sin interferir con ningún recorrido, pero en buena cantidad.

En lo referente a la ubicación de la obra en las salas, a través de los medios museográficos, en lo general hay que tomar en cuenta en cada sala y en cada espacio de exhibición, una circulación general prevista como ideal, pero sería más funcional tener la posibilidad de opciones múltiples para los visitantes. Los medios museográficos más comunes que podemos utilizar son las bases, las mamparas, las vitrinas de exhibición que ayudan a modificar los espacios arquitectónicos y los grandes espacios de exhibición. También ayudan mucho los elementos de carácter audiovisual, los cuales bien ubicados no deben distraer al público circulante. Los muebles museográficos pueden estar diseñados ex-profeso para cada exhibición; habrá necesidad de estudiar la posibilidad de limpieza, iluminación, ventilación y el control de plagas, humedad y temperatura para su conservación, así como las facilidades para la circulación externa e interna de los mismos.

Los medios museográficos audiovisuales (interactivos y video walls, entre otros), de los cuales algunos podrán ser manipulados por el público, deberán tener un diseño adecuado a la estatura promedio del visitante que se espera (3).

Otros elementos logísticos importantes en el espacio del museo son:

- 1. Una buena señalética y una adecuada área para estacionamiento en su exterior.**
- 2. En su interior amplias y adecuadas zonas de seguridad que resguardan la colección.**
- 3. Ingresos amplios y seguros desde las bodegas para el depósito o salida de todo tipo de acervo.**
- 4. Ingreso vehicular para cada sala de exposición.**
- 5. Sitios de trabajo para el equipo museográfico, los auxiliares, los administradores del museo y el personal de aseo y de seguridad.**
- 6. Una sala de consulta bibliográfica equipada con buenos medios tecnológicos.**
- 7. Una videoteca con suficiente material audiovisual.**

Respecto a la historia del museo, según el maestro Manuel López Monroy la galería de los Uffizi en Florencia, proyecto de Giorgio Vasari, fue el primer edificio construido para museo. Vasari recomendó, en su Código de Reglas de la Academia del Disegno, la necesidad de que se haga un lugar amurallado a canto del oratorio para poner dentro las obras perfectas e imperfectas de nuestros maestros, así como una librería para conservar dibujos, modelos de estatuas, plantas de edificios, herramientas de fabricación y otras cosas relacionadas con las artes para estudio de los jóvenes y mantenimiento del arte (4).

Para encontrar los orígenes de la palabra museo, hemos de remontarnos al “museion” o sitio donde vivían las musas, según las creencias griegas del Siglo II A.D.C. Era prácticamente un santuario dedicado a ellas y posteriormente un lugar o edificio donde se practicaron las artes liberales, presididas por las musas. Sin embargo, es el Ptolomeo Filadelfo, fundado en Alejandría, quizá, la construcción más antigua cuya estructura permita hablar de un museo. Este sitio estaba dedicado a las letras y a las artes, tenía una

biblioteca, un anfiteatro, salas anatómicas y un zoológico y estaba custodiada por un sacerdote.

El Museo de Louvre, institución que organizó el paso del tesoro real al museo público de arte, abrió sus puertas al público en 1793. Fue el museo de las colecciones reales y del botín napoleónico al servicio de los artistas, de los estudiosos y, luego, del público en general, para la gloria de la nueva clase dominante. El Museo Británico y el Museo Victoria y Alberto surgieron en condiciones similares en Inglaterra.

El primero ha sido el museo imperial y de aspiración universal por antonomasia. Es quizá la mayor colección formada por trofeos de países vencidos, colonizados o dependientes. Prueba de ello son los frisos del Partenón que se cuenta dentro de su colección (5). El segundo surgió con un claro propósito educativo, respondiendo a las necesidades de la Revolución Industrial (la calificación de artesanos y técnicos ante el crecimiento industrial y la necesidad de elevar la calidad del diseño de los productos y el gusto general).

Muchos museos Estadounidenses nacieron entonces con propósitos similares.

Los museos alemanes de la época de Hitler estaban al servicio del Estado, de la educación de cada individuo centrada en la mística nazi y del reconocimiento de la hegemonía de la nación germana sobre Europa. En la actualidad, el museo alemán se caracteriza por el lucimiento arquitectónico, por el conjunto de obras donadas o vendidas por coleccionistas y por el prestigio político y cultural de la ciudad sede.

Los museos en los Estados Unidos se convirtieron en fuertes instituciones educativas y de investigación desde mediados de Siglo XIX. A principios de este siglo estuvieron y han estado al servicio de los ideales de la burguesía.

Asimismo, debemos destacar que tanto los museos de arte moderno como los de ciencia y tecnología se han convertido en los modelos actuales para el mundo.

En Francia sobresalen el Museo Beaubourg o Centro Cultural George Pompidou y el Ecomuseo.

El Centro Cultural George Pompidou, creado a mediados de los setenta, presentó interés por la investigación, la creación artística (diseño industrial y música), la información (biblioteca, audioteca), la educación (talleres, visitas guiadas, eventos múltiples) y la animación (mediante espectáculos, conferencias, mesas redondas y publicaciones, entre otras) dejando de ser el templo que exhibe únicamente lo bello. Es un centro cultural, un ejemplo de museo urbano respaldado por una clara voluntad política y con una concepción centralista en gestión cultural.

Los ecomuseos nacieron en Francia entre los años de 1970 y 1974, debido a un interés por la ecología y la etnología regional, con la posibilidad de generar procesos de participación y autogestión. El objetivo principal es el desarrollo de la comunidad gracias a la comprensión de su historia, sus condiciones de vida y trabajo actuales, es decir, a la conciencia de sí (6). El arte ocupa en estos sitios un lugar más entre muchos otros.

En México se aprecia un interés por construir modelos nacionales con una concepción museística heredada de Europa. Su identidad cultural se manifiesta tanto en los contenidos (inclusión de artes populares y de la cultura indígena junto a las bellas artes) como en la atención prestada a la función educativa y recreativa de los museos.

En su seminario sobre Arte Contemporáneo I, el maestro Juan Acha expresaba que:

El museo estudia e investiga, conserva y exhibe las obras de artistas.

Es anormal que las obras vayan del productor directamente al museo. El museo debe recoger aquellos trabajos que ya han prestado un servicio social.

El conquistador siempre llevaba sus botines y reliquias de guerra al museo.

El museo remplazó al templo.

El culto religioso es el antecedente de la fetichización del arte actual.

El museo en su concepto más contemporáneo tiene que agregar otra área: educación artística para niños, jóvenes y adultos.

Cuestiono al Museo de Arte Moderno y Contemporáneo que sacralizan a artistas vivos, convirtiéndose así en galerías de arte. El museo debe organizar exposiciones de artistas ya muertos.

Se exhibe la obra de un gran artista al lado de otros flojos para resaltar al primero.

Nos debe interesar el museo no en cuanto su trabajo, sino en cuanto sus relaciones con los artistas y con la comunidad; la forma en que encaja el espacio del edificio del museo con los espacios de la comunidad. Se debe permitir la familiarización de la comunidad con el espacio del museo.

Aquí, en México, el museo ha contribuido a formar conciencia nacional.

En la parte inferior del museo deberá existir estrecha relación entre obra, receptor y espacio.

Las categorías más importantes del espacio del museo son el centro y la parte delantera.

En el Museo Nacional de Antropología se rinde culto al poder según la ubicación de figuras aztecas en el centro. Este museo cuenta con verdaderas líneas específicas de investigación.

El museo deberá encargarse de un registro de obras de lo producido por grandes artistas a través del video, la grabación, la fotografía y el audiovisual, entre otros medios.

En su estructura organizativa deberá contar con historiadores teóricos, filósofos, artistas, administradores y educadores.

El museo se debe concebir como un espacio interdisciplinario de las ciencias sociales y el arte. Como un espacio de proyección a la comunidad, de investigación y de teorización de los diferentes fenómenos artísticos sucedidos.

Deberá contar con una colección permanente y además se podrán organizar exposiciones por temas o por épocas; o los temas a través de las épocas.

Se puede pensar en exposiciones de pintores vivos mediante retrospectivas, pero de no más de dos años de producción.

La obra no artística expuesta en un lugar artístico se vuelve obra artística (El Urinario de Duchamp); las ideas también repercuten en los sentimientos estéticos.

El museo se convirtió en una estación más de un viaje de turismo.

Tanto el consumo legítimo como el espurio se dan en el público al apreciar las obras de un museo.

El consumo masivo obedece a lo que la sociedad de consumo impone como obra de arte. El verdadero aficionado queda relegado por esas grandes masas de individuos que están respondiendo a una difusión y propaganda impuestas por la sociedad de consumo.

El museo debe permitir la difusión de valores. Otra cosa es la difusión que se realiza por la sociedad de consumo.

Los visitantes y las publicaciones tendrán que garantizar un poco el sostenimiento de los teóricos del museo.

Deberá existir calidad de los visitantes; no es un buen museo aquel que permanece lleno. El pueblo no es quien debe consumir, es la clase media o la de los profesionales.

Se deberá empezar por educar a los niños y jóvenes, desde los departamentos de artes y de educación, en la apreciación artística.

Se debe ofrecer talleres de arte en varias de sus expresiones.

Hay que formar aficionados, formarlos primero en su idioma como principal medio de expresión (la redacción, la lectura y el análisis) y luego en apreciación artística.

El auge de los museos corresponde a un concepto de historia del arte. La verdadera historia debe centrarse más en las diferencias de las regiones para no negar la historia, ni negar las rupturas. Debe hablarse más de ruptura en la obra de un artista que de cualquier otra cosa.

¿Es museable la pintura latinoamericana?. No lo es debido a la gran cantidad de buenas y grandes obras para las cuales no existen recintos capaces de albergarlas. Habría que dividirla por países.

Toda exposición que se presente deberá ser resultado de una investigación, y como tal, debe mostrar nuevos aspectos, que se planteen necesidades evolutivas.

El museo debe nutrirse de conferencistas visitantes. Deberá haber un recinto con la ubicación de aspectos socio-culturales del pintor.

La crítica tendrá que fortalecer las tendencias débiles, contribuir a la diversidad y pluralidad de las manifestaciones. Las mesas redondas deben ser el centro de la discusión en los museos. Este debe formar parte de la educación y de la creación de valores en el individuo (7).

Estos apuntes fueron tomados durante los cursos de la Maestría en Artes Visuales (ENAP, UNAM) impartidos por el maestro J. Acha en el año de 1994, antes de su lamentable muerte a comienzos del año 1995, con ellos manifiesto gratitud y reconocimiento a este gran teórico del arte latinoamericano, mi inolvidable maestro.

Si bien son muchas las interrogantes, las sugerencias y las anotaciones que surgen en torno al museo, todas son válidas cuando hablamos de construir un museo de arte que cubra la mayor parte de las expectativas del público y los propios ideales de sus gestores. La región caucana plantea una realidad local específica, sin embargo, no excluye, en ningún momento, una teoría universal resultado de investigaciones, experimentaciones, reflexiones y evaluaciones realizadas aquí en México en museología y, en especial, en el Discurso Museográfico Contemporáneo. Estoy seguro que ella contribuirá con el desarrollo social y cultural regional, de repercusiones nacionales, mediante el acercamiento de dos naciones hermanas.

No debemos olvidar tampoco que como docentes y educadores universitarios debemos marcar pautas y caminos a seguir, con pleno convencimiento de que éstos nos llevarán a mejorar la vida de nuestras comunidades, actualmente inmersas en la violencia y el desprestigio mundial.

Los museos no sólo han acumulado objetos, sino también poder, y debemos reconocer que cederlo no es tan fácil. A su vez, los museos en el Cauca no tienen, ni han tenido, propósitos claros o no los han reformulado adecuadamente cada vez que se requiere.

El museo atiende varios públicos, como los veremos más adelante en “Museo y Público”, con intereses y capacidad de recepción también diferentes. De ahí surge la necesidad de crear servicios de apoyo múltiples con diferentes niveles de profundidad, como folletos de museo, hojas de sala y salas guías que serán analizadas en “Museo y Educación”.

El equipo de trabajo de un museo, necesariamente y ante las exigencias del mundo actual, debe ser interdisciplinario. Además de propiciar las experiencias estéticas, poéticas y literarias, el museo debe asumir una responsabilidad más amplia que abarque el cuidado de las colecciones, su seguridad; el enfoque de los problemas culturales e inclusive naturales del entorno; la relación e intercambio de objetos con museos de otras especializaciones para exposiciones temporales; y la reflexión por parte del público en torno a sus propios procesos culturales y el de otras sociedades.

Los museos tienen dos posibilidades:

1. Permitir que se continúe con la tradición de aislamiento y trabajar como centro sólo para especialistas en la materia.

2. Sin desatender lo anterior, abrirse también a la posibilidad de ser un espacio que permita relacionar los campos del conocimiento. En este sentido, que sean más educativos, que permitan comunicar experiencias y conocimientos valiosos mediante la recreación, la difusión del conocimiento y la contemplación y reflexión de sus visitantes.

Para lograr esta segunda posibilidad se deberá contar con una política cultural estatal que permita tanto el refuerzo de la identidad nacional de la comunidad como su desarrollo a través de la educación. El Estado tiene que legislar el patrimonio cultural para que entidades cívicas, privadas y estatales tengan facilidades fiscales y puedan mover los recursos.

En el museo encontramos un paradójico juego de contradicciones. Por un lado rescata del olvido a los objetos, y por el otro lado los congela, paralizándolos. Pretende explicarlos pero los carga de significados. Pretende acercarlos al visitante pero los encierra en vitrinas de cristal. En cuanto humaniza a un objeto lo idealiza. Lo muestra y lo oculta al mismo tiempo. Lo presenta como ejemplo de un conjunto de objetos y simultáneamente lo presenta como algo único. Ubicado en esta contradictoria dinámica, en la medida en que el museo ayude a entender y apreciar la realidad que se conserva en sus entrañas, en esa medida permite entender y apreciar la realidad que se encuentra en su exterior (8).

Las entidades que hoy reconocemos como museos encuentran su origen en el gusto por el coleccionismo y en la necesidad que una clase tiene de hacer reconocer su poder y su capacidad de acumular riquezas.

Lo extraordinario, como una de las cualidades que define sus objetivos, así como el espacio y el tiempo, juegan un papel importante en la concepción de museo: un espacio que ocupa esos

objetos y un tiempo requerido para su apreciación y recorrido. El museo propone y se propone como una estructura en la que nada está (o nada debiera estar) colocado azarosamente. Aún si la indeterminación está presente, ésta ha sido cuidadosamente planeada y ofrecida como tal. A todo en el museo se le reconoce entonces una intención, y esta intención se presenta como un estímulo intelectual y de imaginación (9). Esto evidencia que la experiencia museográfica constituye la experiencia estética expuesta al principio del capítulo. *Una experiencia estética de carácter activa o pasiva, de emoción o de contemplación.*

En el espacio del museo interactúan tanto los que emiten, organizan y diseñan discursos museográficos, como los que reciben e interpretan esos discursos. De acuerdo con esto, el museo es: a) una colección de objetos y b) el espacio y la infraestructura institucional en donde esos objetos son conservados, organizados, estudiados y eventualmente exhibidos. Este concepto integra tanto a los componentes del fenómeno como a la estructura que forman dichos componentes, tanto al objeto como a todo lo que se encuentra al rededor del objeto. Son como dos caras de una misma moneda, lo uno no existe sin lo otro. El museo es objeto y es espacio (10). Es el espacio donde confluyen una serie de fuerzas interactuantes que buscan darle un sentido a la presencia de los objetos en la historia de nuestras comunidades.

La visita a un museo requiere de tiempo. Tiempo de traslado, tiempo de recorrido y tiempo de reflexión o como dice el maestro Manuel López Monroy, ir al museo simplemente es una manera, para algunos, de perder tiempo. Pero aún así esta visita implica la dedicación de un tiempo determinado. El museo es pues objeto, espacio y tiempo.

El museo en Popayán enfrenta tres tipos de problemas:

1. Falta de apoyo gubernamental y estatal.
2. Inclinación a la censura cuando sus objetivos se salen de la conveniencia política o de la clase social dirigente.
3. Falta de personal capacitado profesionalmente para ejercer funciones como administradores de bienes culturales, de espacios culturales y como promotores de desarrollos socio-culturales. Falta de personal capacitado, investigativa y profesionalmente, para ejercer funciones de curaduría o realizar verdaderas propuestas museográficas.

2. MUSEO Y EDUCACION

El espacio del museo de arte permite un acercamiento más directo entre lo teórico y el objeto artístico evidente, palpable. Permite integrar un contenido teórico con el hecho visual y con la historia del arte.

El poco hábito hacia la lectura y el analfabetismo, característicos de muchas regiones colombianas, encuentran para su superación una línea diferente de trabajo en el museo: la línea de lo visual y auditivo que, en alguna medida, brindará conocimiento. Asimismo, la exposición debe mostrar coherencia museológica (objetivos claros, recursos múltiples y bien pensados, relación positiva con escuelas y comunidades, seguimiento, publicaciones y organización de exposiciones afines en otros puntos o ciudades). En varias ocasiones ha sucedido que los curadores de museos grandes plantean objetivos distintos a los de los educadores.

Los museos de línea antropológica, etnográfica, histórica y artística de México han demostrado interés y han realizado innumerables talleres de índole educativo y formativo de su público. Es así como, por citar algunos ejemplos, el Museo Nacional de Antropología ofrece talleres para discapacitados, talleres para maestros, talleres

infantiles y juveniles y visitas guiadas para grupos visitantes. El Museo de Arte Moderno y el Museo Nacional de las Culturas difunden también conocimientos relacionados con el mundo del arte a través de talleres de dibujo, pintura y tejidos, entre otros. Ponen al servicio del proceso enseñanza-aprendizaje todos sus bienes culturales y el acervo de sus colecciones, mediante el uso de apoyos didácticos y estrategias educativas. Brindan así la oportunidad de que el público adquiriera directamente un conocimiento mediante la evidencia visual. Estos museos están para educar, pero más todavía, para aculturar a los niños hacia los verdaderos valores nacionales y la identidad nacional. Buscan despertar la admiración por el pasado prehispánico, conformar una identidad perdida y aceptar el mestizaje cultural.

Una exposición muy bien planteada puede elaborar toda una cátedra con objetivos claros: puede enseñar, explicar, fascinar y modificar actitudes a través de la muestra. Para esto se debe pensar en el posible público y en los recursos tanto audiovisuales como escritos. Aquí juega un papel también importante el compromiso del visitante y su receptividad, sin los cuales ninguna comunicación sería posible.

El problema de la obra de arte plástica es que habla un lenguaje simbólico extraño a la mayoría de las personas, de ahí que las exposiciones artísticas cuentan con un público más restringido comparado con exposiciones de carácter antropológico o científico-tecnológico.

El público a quien más se está dirigiendo la actividad educadora en la actualidad, es el de los niños y jóvenes. Y con justa razón, porque es ahí donde se encuentra todo un potencial creativo, un semillero posible de grandes artistas o al menos de aquellas personas que ya siendo adultas poseen criterios de base para valorar las diferentes expresiones artísticas de su sociedad y las de muchas otras; en otras palabras, serán los admiradores artísticos.

Bruno Bettelheim, en su ponencia “La curiosidad: su aplicación en un entorno museístico”, plantea que los museos no deben intentar enseñar, deben lograr el asombro de los niños, la conciencia de estar en presencia de maravillas. Cree que el misterio, cierta magia en la concepción museológica, favorece esos resultados (11).

Un museo debe cautivar la imaginación, despertar curiosidad y admiración para que el visitante intente, a lo largo de su vida, penetrar esos misterios con mayor profundidad.

El objeto o pieza del museo, el bien cultural, encierra en sí mismo cierto misterio, contiene cierta carga. Este extraño halo debe aprovecharse para permitir que el visitante se familiarice con él, tratando de establecer un dialogo mutuo.

Pero esta curiosidad sólo puede surgir de un sentimiento de libertad. Muchos museos me recuerdan las grandes catedrales y palacios, me despiertan cierto respeto y cierto sentimiento de desconcierto que se acentúa muy bien con la ubicación de los objetos, los manejos de la luz y el inquietante silencio de las salas. A veces dan la impresión de estar rindiéndole culto al solemne objeto, el cual se inicia desde el rito de la inauguración, luego continúa con el desplazamiento por su entorno y culmina cuando salgo del museo con un no se qué en mi alma.

Se debe resaltar la importancia de la capacidad de asombro como estímulo para el conocimiento. Esa capacidad de asombro que aún nos queda a muchos colombianos después de que vemos en las calles correr a diario la sangre de nuestros semejantes producto de una violencia, que las noticias de la radio, la televisión y la prensa nos la inyectan por cada poro de nuestras impávidas y absortas pieles. Pienso que la gran alternativa del pueblo colombiano es mirar al arte

y todas sus manifestaciones como una opción de ensueño en un paraíso de violencia.

2.1. EL APOYO DIDACTICO A LAS EXPOSICIONES

En los museos la función educativa se concibe como una actividad agregada a las de coleccionar, conservar y exhibir, como una exigencia de compensar las carencias educativas de las mayorías.

Pienso que esta educación debe mirarse como la reafirmación o la confrontación de lo estudiado en primaria y secundaria, no debe suplir ni llenar los vacíos y carencias de nuestro sistema educativo colombiano. Además, el museo busca despertar sensaciones, inquietudes, cambio de actitudes en sus visitantes; para mucha gente el sólo hecho de penetrar a sus instalaciones significa entrar a otra dimensión, a espacios de quietud alejados del ruidoso mundo de la calle.

En el museo surge el interrogante sobre lo que se informará, es decir, qué se informará y cómo, porque de todas maneras habrá una información que dar.

Si lo que se busca es enseñar a través de una exposición, no nos debemos alejar de la museografía diseñada para tal, de la estructura de la colección, de las políticas de exhibición, de las diferencias socio-culturales del público. Además, no debemos olvidar que la obra artística es objeto de múltiples interpretaciones y lecturas por parte del observador y que es precisamente ahí donde estriba su riqueza y carga significativa; la experiencia directa del espectador con el bien mueble no debe perderse en la abundancia de información. Hoy día esa experiencia debe ser, además de contemplativa, reflexiva. A menudo vemos cómo los jóvenes se acercan más tiempo a copiar una cédula que a apreciar y contemplar la obra misma.

El análisis de una obra de arte abarca muchos aspectos y pretender hacerlo en unos pocos minutos de visita, resulta utópico. Existen aspectos en historia del arte, en sociología del arte y también aspectos en análisis formales de la obra de arte. De ahí que, antes de cada exposición, los objetivos deben estar muy claros por parte de los organizadores. Una misma exposición puede ser mirada a través de varios temas.

Dos problemas surgen en el aprendizaje en museos:

- 1. El aprender a hacer no reemplaza el aprender a ver.**
- 2. La experiencia sensorial y formal no debe separarse de los significados y los juicios de valor.**

Las exposiciones no deben evaluarse por el gran número de público asistente, sino por los efectos que la muestra haya dejado en el público por mínimo que éste sea.

2.2. LOS RECURSOS DIDACTICOS

Además de las tradicionales visitas guiadas y conferencias, hoy día se han puesto en práctica técnicas de expresión corporal, de danza, mímica, música y teatro, entre otras.

Bonnie Pitman Gelles propone como apoyos para la interpretación de exposiciones los siguientes:

-SALAS DE ORIENTACION

Son salas diseñadas para introducir al visitante al museo, a una colección, a una pieza específica o para proporcionar información sobre los antecedentes de la colección, el artista o el hecho histórico. En éstas deben haber textos, actividades y presentaciones audiovisuales para orientar al visitante. Sus objetivos generales serán informar al público acerca del sitio en donde se encuentra la pieza y

sobre lo que verá, ofrecer información que no aparece en las cédulas, ni en la piezas, y con esto ayudar a que el visitante aproveche mejor su tiempo.

Existen dos clases de salas de orientación:

- 1) La que ofrece un panorama completo de las colecciones y recursos del museo.
- 2) La relacionada con una exposición específica.

-ORIENTACION PARA UNA EXPOSICION

Un gran número de administradores y personal de museos han podido corroborar cómo las filminas, las películas, los videos y el internet cumplen un papel especial en la orientación para muestras determinadas. Esta serie de recursos tecnológicos pueden sintetizar épocas, culturas e ideas en unidades resumidas. El público puede pasar, antes o después de ver la exposición, a una sala diseñada especialmente para ver el diaporama, audiovisual, video, película u holograma explicativo de la exposición.

-CEDULAS

El cedulario es más que un recurso de identificación de objetos en un museo, puede servir para transmitir instrucciones acerca del funcionamiento de un equipo, describir un acontecimiento histórico o dar información sobre antecedentes.

Un cedulario correctamente elaborado puede llevar al visitante a entender y apreciar una pieza o descubrir ideas.

Generalmente se piensa que el público lee pocos cedularios porque está en movimiento, entregado a la conversación con acompañantes o interesado en la siguiente sala de exposición. Es por esto que los especialistas se han interesado en cierto nivel de habilidad para captar la atención del lector. De acuerdo con ellos, las cédulas deben

ser atractivas, pero sin que resulten abrumadoras, en comparación con las piezas. El tamaño, la forma y la extensión del texto son elementos que deben considerarse. Las cédulas pueden aportar información y son especialmente eficaces cuando explican lo que el visitante está viendo, su uso, la manera en que fue hecho y otros aspectos afines. También son útiles las cédulas que plantean preguntas, pues dirigen la atención del visitante. Con ello se busca la educación voluntaria a través de una actividad voluntaria (12).

Muchos museos utilizan diversos tipos de cédulas para una sola exposición:

1. El cedulaario introductorio, subraya el tema y ofrece antecedentes.
2. Las cédulas informativas, se ilustran con encabezados o mediante la formulación de preguntas.
3. Las cédulas explicativas, ofrecen informaciones específicas sobre piezas particulares o muestran la manera de operar un equipo.

Obviamente el tamaño de la tipografía o la dificultad de lectura varían conforme al tipo de cédula. En las exposiciones se usan tres o más niveles para colocar cédulas.

-DEMOSTRACIONES

Una de las ventajas de las demostraciones que tienden a combinar animación con docencia, es que transmiten información eficazmente a públicos más numerosos y en una sola sección.

Las demostraciones deben contar con una área específica para sus realizaciones. Los museos de arte frecuentemente combinan demostraciones diseñadas para explicar procesos y técnicas artísticas con exposiciones que muestran esos procesos. Con ellas se busca explicar los procesos requeridos para la ejecución de los objetos expuestos (13).

-GUIAS PARA EXPOSICIONES

Idealmente el museo debe contar con dos tipos de guías:

- 1. Un plano que indique nombres y temas, localización de las salas de exposición, de teléfonos, sanitarios y otros servicios.**
- 2. Una guía de colecciones y muestras específicas diseñadas para dirigir la atención del visitante a ciertas piezas y estimular la observación imaginativa.**

Las guías pueden variar mucho en extensión, formato y niveles de información.

Es necesario elaborar textos legibles, informativos y que estimulen al espectador a recorrer las exposiciones.

También son importantes la claridad en el diseño y la facilidad con la que pueda leerse el texto en el museo. Las ilustraciones son útiles en tanto que puedan ayudar a que el visitante identifique las piezas durante el recorrido. Estas guías deben ofrecer diversidad, no trabajo difícil. Para su ubicación, es necesario considerar la ruta que sigue el público. Asimismo se debe tomar en cuenta que el museo disponga de guías para públicos diversos (de idiomas distintos, minusválidos, adultos, niños, etcétera).

-VISITAS CON GUIAS AUDITIVAS

Las guías auditivas generalmente ofrecen más información que la proporcionada por las cédulas y los folletos. Hay una amplia variedad para elegir: casetes, auriculares y teleguías, entre otras. Es indispensable un buen narrador. Estas, por ejemplo, pueden seguir un tono de interacción o de conversación. Asimismo pueden ofrecer distintos puntos de vista con diferentes niveles de información.

El maestro Armando Torres Michúa propone una serie de apoyos escritos y audiovisuales en exposiciones de arte, basados en las

estrategias y los elementos del diseño gráfico (14). Según él las exposiciones deben organizarse por grupos multidisciplinarios, cuyos miembros deberán también tener una formación multidisciplinaria.

El maestro Torres Michúa ha podido aplicar exitosamente sus conocimientos en comunicación gráfica en el montaje de exposiciones. Asegura que una exposición implica una lectura y una información que debe ser contextualizada y exhibida a través de apoyos escritos. Los cuales se dividen en:

1. Cédulas
2. Guías
3. Impresos auxiliares

La información debe estar al alcance del visitante y no debe ser motivo para ahuyentarlo: los contenidos de las cédulas deben sintetizarse, reducirse. Por esto aconseja considerar el tamaño de la cédula, su tipografía, los fondos de color de las cédulas, el color de las letras y el material utilizado para su realización, al igual que las características de su iluminación.

Menciona además algunos tipos de cédulas:

1. De contenido
2. Visuales
3. De carácter estético
4. De carácter funcional

Asimismo, sugiere preguntarnos sobre qué se va a decir en las cédulas, a qué público se dirigen, con qué lenguaje, cuál debe ser la extensión de los textos, éstos deben o no reforzar a la imagen y si su colocación debe ser independiente del objeto. El maestro Torres Michúa asegura que el texto debe tener cierta autonomía y debe ser explicativo o aclarativo.

Según él se pueden utilizar hojas de sala o un folleto cultural para que el visitante pueda adquirir una buena información.

Cada museo debe contar también con un folleto cultural.

De ahí que clasifica los impresos auxiliares en:

- 1. Folletos de mano (con información general)**
- 2. Hojas de sala temáticas, técnicas, cronológicas, realizadas de acuerdo a los niveles del público y a la variedad, a la temática y a la diagramación visual.**
- 3. La guía oficial del museo que contiene la estructura del museo o contiene datos eruditos y comentarios de la obra.**
- 4. Catálogos de la exposición.**
- 5. Textos para niños.**
- 6. Textos de divulgación, en lo posible con aplicación de los principios de la imagen corporativa del diseño gráfico.**

La elaboración del guión museográfico es fundamental para el éxito de la exposición. Los apoyos escritos deben proponer recorridos y lecturas, así como contextualizar los objetos y reforzar los sentidos por los medios que sean necesarios (15).

2.3. ELEMENTOS TIPOGRAFICOS

El fenómeno que se vive al interior de un museo es esencialmente de tipo comunicativo. En este sentido se busca comunicar un conocimiento, una reflexión y por qué no, únicamente una emoción o una sensación.

En este proceso comunicativo intervienen el emisor, quien a través de objetos organizados y distribuidos de tal manera expresa algo, trata de hacer recapacitar al receptor sobre algo o alguien.

Los objetos en sí ya poseen su carga significativa intrínseca, que con la ayuda de ciertas estrategias museográficas son más asequibles para los públicos de niveles educativos diferentes.

Para que ese proceso comunicativo se pueda llevar a cabo deben existir, además de muchos otros, como los hemos visto anteriormente, elementos clave como son los tipográficos utilizados en la comunicación visual. En este sentido se deben relacionar contrastes, clase de alfabeto, tipos de letras, colores de letras, escalas acompañadas de criterios en el manejo del espacio que las contendrá y su relación con el espectador y los efectos lumínicos que deberán llevar para su mayor o menor relevancia en relación con el objeto expuesto.

Para el manejo de la escala se puede recurrir a programas de computado que elaboren tipografía digital, como Page Maker o Quarkxpress.

Si se trata del contraste entre el tipo de letra y el fondo que las incluirá, o entre el color de las letras y color de los fondos de los soportes que las contendrán, y a su vez entre éstos conjuntos posibles y el fondo de las paredes del museo, existen muchos estudios realizados con la interacción del color, con su relatividad, con sus efectos de contrastes simultáneos, que bien valen la pena considerar.

La elección del alfabeto o tipos de letra también es importante. Existen alfabetos que se pueden combinar muy bien con otros de tipo decorativo o caligráfico, o éstos mismos pueden convertirse en tipos decorativos mediante la utilización de programas de computación como el Corel Draw de diseño y el Paint Brush de dibujo.

3. MUSEO Y COMUNICACION

Hablar de museografía es hablar de medio y mensaje a la vez, ya que siendo un conjunto de recursos plásticos, tecnológicos y de investigación permiten la comunicación entre museo y público.

La modalidad museográfica más utilizada en los museos de arte del Cauca, y en general, en muchas regiones colombianas, es la decorativa o aparadorista, identificada con la decoración de interiores. Los objetos se organizan en el espacio de tal forma que lo único que prima son los efectos agradables por encima de cualquier otro significado. Por ejemplo, en Popayán un gran número de casas habitación se han reconstruido y adaptado como museos.

Para otras modalidades en el mundo de los museos son:

- La que privilegia la exhibición de los objetos enmarcados en su contexto histórico (“period room” americano que reconstruye los ambientes de la época). Es una modalidad de costos elevados y un carácter ilustrativo (16).**
- Salas limpias donde prima el goce estético por encima del conocimiento, con pocas obras expuestas y las bodegas del museo llenas.**
- El museo educativo que se caracteriza por la transmisión de conocimientos mediante las exposiciones.**
- La museografía crítica, donde el diálogo entre objetos, documentos, obras de arte y ambientaciones permiten no ilustrar una época, sino tomar conciencia de ella para la comprensión de nuestro momento actual.**

El museo en sí mismo es un complejo fenómeno de interacción social que involucra muchos elementos visuales, sonoros, espaciales conceptuales, educativos, lúdicos y emocionales, entre otros.

Considerado como una instancia territorial (en principio es el espacio en que se conservan y se muestran objetos considerados valiosos, aunque esos objetos eventualmente también se estudian, clasifican y restauran) el museo se institucionaliza, y al hacerlo crea formas y procedimientos para realizar las actividades fundamentales de su quehacer (conservar y exponer, resguardar y mostrar, recopilar y dar a conocer objetos). Tales formas y procedimientos son procesos de comunicación, el museo es un fenómeno comunicativo. Este principio constituye una de las líneas de investigación que se ha desarrollado en la Escuela Nacional de Artes Plásticas.

Como en todo fenómeno de comunicación los procedimientos mencionados involucran una interpretación de los objetos. Y en la medida que se les interpreta, se les agrega un sentido (en principio el de considerarlos objetos valiosos). Ese sentido y esa interpretación constituyen una interpretación tan racional como emocional, son artísticos; por lo que la visita a un museo puede ser considerada también una experiencia estética.

El museo apela al intelecto fundamentalmente de una manera comunicativa explícita. Todos los elementos presentes en el museo, incluyendo la disposición misma de esos elementos, están ahí para significar. Cuando el objeto entra en el museo abandona su condición de objeto ordinario y se convierte en un objeto extraordinario, en un modelo, en un paradigma de otros objetos, ausentes del museo pero que son evocados por el objeto presente. Nótese aquí la relación con algunas de las características con que se identifica a los signos lingüísticos. Los objetos que ingresan al museo se convierten en signos. El museo convierte a los objetos que contiene en signos. Personaliza los objetos que expone, los individualiza.

Como si de un bautizo simbólico se tratara, el museo convierte a los objetos en sujetos. Como derivación de este fenómeno no es fácil determinar si el objeto está en el museo como consecuencia de que es un objeto valioso o como consecuencia de encontrarse en el museo (17).

La constitución del Museo de la Academia, en el año de 1785, ha permitido que la Escuela Nacional de Artes Plásticas sea la heredera de una tradición museográfica (18), ya que su fundación como museo, primera en toda América, permitió el acopio, clasificación, estudio y exhibición de obras de arte (19), en los cuales la ENAP ha tenido una injerencia directa.

Es a México a quien se le atribuye la paternidad de la museografía moderna y a Fernando Gamboa ser el inventor del neologismo (museografía) (20).

Además del maestro Gamboa sobresalen Miguel Covarrubias y el Dr. Rubín de la Borbolla, quienes iniciaron en México, y prácticamente en el mundo, una nueva manera frente a la concepción de exposiciones, en donde los objetos, convenientemente organizados y dentro de una ambientación adecuada, permitieron interrelacionar historia, ambiente cultural y productores.

El nuevo concepto de exposiciones didácticas concebidas como una lección en donde las piezas de colección dejaron de exhibirse por sí mismas y pasaron a ser parte integral del guión museográfico - como elementos a través de los cuales se expresaba el mensaje educativo - inició un nuevo sentido en la presentación de exposiciones y en la organización de salas en los museos. Para esto se requería el desarrollo de una técnica específica, y el concepto del "museógrafo" nació. Primero se llegaba a ser museógrafo de manera autodidacta y después, preparándose en el dominio de técnicas y conocimientos especializados.

El nuevo movimiento se inició en México cuando el cambio de las colecciones de historia del viejo Museo de Antropología al Castillo de Chapultepec, permitió la remodelación de las salas y el reacomodo de colecciones arqueológicas que quedaron en lo que sería el Museo de Moneda (21).

El Dr. de la Borbolla, entonces director del museo, pidió a Gamboa y a Covarrubias su colaboración en la planeación e instalación.

Posteriormente a la reinstalación del Museo de Antropología, Fernando Gamboa inició una serie de exposiciones itinerantes que hicieron conocido el nombre y el arte de México por todo el mundo, y para los cuales Gamboa consiguió abrir las puertas de los más importantes museos. En dichos eventos no sólo se representaba la obra destacada, también trataba un concepto integral, englobando imagen, características, geografía, recursos tecnológicos y humanos y los tipos físicos. Se prefijaba una temática que hace muy compleja la concepción y selección de objetos y materiales para conformar un contexto en su totalidad.

El Museo Nacional de Antropología de la ciudad de México, cuya inauguración se llevó a cabo en 1964, constituye una de las experiencias más notables en este campo, ya que en él se pudieron practicar todas las ideas que por muchos años obsesionaron a los museógrafos mexicanos, así como también aplicar las técnicas de exposición e instalación más modernas existentes en el mundo, abriendo una nueva concepción: “el museo espectáculo”, en el que, a través de una organización de salas y materiales, es posible presentar con la máxima amplitud posible, el recuento del pasado histórico y artístico del país (22).

México ya había dado las aportaciones más importantes a la museografía internacional que provocaron una revolución en el

mundo. El uso del color como elemento museográfico, exhibir piezas fuera de vitrinas y establecer la función esencialmente didáctica de las exposiciones (23).

La museografía debe seleccionar el material que expone con un agudo sentido crítico y un criterio lo más objetivo posible. Una cosa es la visión y el sentido de la proyección del arte que tiene el museógrafo y otra la del decorador o el arquitecto. Por todo esto, la museografía es una ciencia, una técnica y un arte, así como una actividad pedagógica, educativa.

Toda obra de arte puede exhibirse de tres maneras: envuelta en la esencia de su estilo, en una atmósfera neutra o en un ambiente de contrastes.

Mostrar el objeto en su esencia, utilizando la policromía que de éste se deriva, crea una atmósfera de poesía y de exaltación formidable.

La obra de arte visual, por más grande que sea, es incompleta. La completa, interpretan y recrean el museógrafo y después el espectador. El buen museógrafo es como un poeta traductor de la poesía de otro poeta o como un director de orquesta que interpreta una partitura.

Pero, ¿qué es la museografía, cuál es su función y su sentido?

Ante todo es un neologismo empleado desde principios de los años cuarenta.

La museografía es una actividad artística cuyo dominio supone un poder creador, además de cultura e inventiva visuales y de conocimientos históricos y teóricos - artísticos. Considera que el museo debe ser una unidad viva y un instrumento para la popularización de la cultura. El museo debe salir al encuentro del

público, convirtiéndose en centro dinámico de la vida de la comunidad.

La museografía tiene más deberes que los que implica clasificar obras, adquirirlas, conservarlas y exhibirlas. Su misión principal es ser parte activa de la cultura de un país determinado. No es simplemente el arte de exhibir. Tampoco es un arte en sí mismo, independiente del arte que trata de revelar, incluso tampoco es un arte que se divierte haciendo alardes virtuosos que opacan y relegan a un segundo plano la obra de arte, que es lo más importante. Es algo más que todo eso: es un arte que se desarrolla con el fin de exaltar los valores artísticos y educar la sensibilidad y la imaginación del espectador para que esté en condiciones de disfrutar y recrear el arte. Así la museografía convierte al legado artístico en participación popular (24).

Los conceptos museográficos mexicanos parten de una visión antropológica de la cultura, una visión integral de los hombres y de su medio que nada tiene que ver con la mera exhibición y colección de objetos de la que parten los museos en Europa.

La museografía mexicana resultó de una búsqueda de formas, colores y texturas propias del país, ha retomado nuestros hábitos de espacio, ha reencontrado la emoción en las raíces nacionales (25).

Con esta recopilación de notas, he querido mostrar los orígenes de la museografía en México, la filosofía, así como la de otros estudiosos del fenómeno museográfico, su razón de ser y los objetivos primordiales en las primeras concepciones del maestro Fernando Gamboa, muchas de ellas y ante todo las esenciales que hacen aún presencia en las propuestas museográficas más actuales.

4. EL DISCURSO MUSEOGRAFICO CONTEMPORANEO (DMC) DE LA ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS DE LA UNAM

El DMC surgió como una respuesta a la convocatoria que el Dr. José Sarukhan, rector de la UNAM, realizó a la comunidad académica universitaria en el año de 1989. El propósito fue promover entre los docentes la realización de investigaciones derivadas de sus propios intereses académicos.

Fue así como la Escuela Nacional de Artes Plásticas conformó un equipo de trabajo y definió un proyecto de investigación, y por iniciativa de los maestros Gerardo Portillo Ortiz y Ofelia Martínez García la temática central fue la museografía contemporánea. La cual bajo el nombre de “El discurso Museográfico Contemporáneo” inició labores el 1 de mayo de 1990.

Sus integrantes inicialmente fueron:

**Mto. Gerardo Portillo Ortiz (pintor)
Mta. Ofelia Martínez García (comunicadora gráfica)
Mto. Manuel López Monroy (videoasta)
Mto. Francisco Villaseñor (historiador de arte)
Mto. Lauro Zavala (comunicólogo)
Mto. Mauricio Rivera (comunicador gráfico)
Mto. Jesús González (fotógrafo)
Lic. Alicia Castillo (bióloga)
Lic. María de la Paz Silva (pedagoga)
Alumnos de maestría, becarios del proyecto.**

Llama la atención la conformación del equipo de trabajo por la interdisciplinariedad de sus miembros; hecho que se manifiesta tanto en sus escritos como en sus intervenciones orales.

El propósito central de su proyecto fue abordar el estudio y las prácticas museográficas desde un enfoque interdisciplinario, participando con esto en la construcción de un objeto de estudio propio; en la integración de un corpus de conocimientos sólido y en la creación de estrategias de comunicación museográfica que se materializacen en formas concretas de diseño y producción de expresiones (26).

A partir de 1993 el proyecto se inscribió bajo la modalidad de innovación docente (en estudio y prácticas museográficas). Sus líneas de trabajo generales se resumen en los siguientes enunciados:

- 1. Investigación interdisciplinaria en planeación, diseño, producción y evaluación de exposiciones.**
- 2. Realización de un proyecto editorial que continúe las acciones de difusión del conocimiento en estas áreas.**
- 3. Establecimiento de un espacio para la experimentación y producción de exposiciones.**
- 4. Desarrollo de un programa formal para la formación de especialistas en la investigación, planeación, diseño, producción y evaluación de exposiciones (27).**

En esta nueva etapa del Proyecto El Discurso Museográfico Contemporáneo, el grupo cuenta con los siguientes miembros:

Maestro Gerardo Portillo Ortiz. Responsable actual del proyecto. Secretario General Académico de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) y profesor de carrera de tiempo completo.

Maestra Ofelia Martínez García. Corresponsable del proyecto. Profesora asociada de tiempo completo de la ENAP.

Maestro Manuel López Monroy. Profesor de la ENAP y del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM. Su línea de investigación se ha centrado en la integración de sistemas multimedia en la comunicación museográfica y en la conceptualización del empleo de medios audiovisuales en el discurso museográfico.

Maestro José Francisco Villaseñor Bello. Docente de tiempo completo de la ENAP. Su línea de investigación gira hacia el análisis de la importancia de los objetos y las colecciones en los museos.

Lic. María de la Paz Silva Contreras. Pedagoga especialista en comunicación educativa. Docente de la UNAM y del Posgrado en Educación del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente en la ciudad de Guadalajara. Su línea investigativa ha sido principalmente la formulación del marco conceptual para el estudio de las prácticas educativas de los museos.

Maestro Lauro Zavala. Investigador titular de la Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Xochimilco, y profesor de asignatura de la ENAP. Su trabajo investigativo se ha centrado en la conceptualización de la experiencia de visita a los espacios museográficos.

Alicia Castillo. Bióloga de la UNAM.

Raquel Martínez Campos e Irene García, estudiantes de maestría, becarias del proyecto.

Sandra Soltero y Gabriel Ortega, egresados de la ENAP.

Muchas son las investigaciones que el equipo de trabajo interdisciplinario ha venido desarrollando y cuyos resultados podemos apreciar hoy día en varias publicaciones como:

- La Revista Artes Plásticas, números 17 y 18 de la ENAP, dedicadas en su totalidad a la museografía contemporánea.

- El texto "Posibilidades y límites de la comunicación museográfica" de Lauro Zavala , María de La Paz Silva y Francisco Villaseñor.

- El libro "El museo del futuro. Algunas Perspectivas Europeas" compilado por Rogers Milles y Lauro Zavala y editado por la UNAM.

- El texto "La comunicación visual en museos y exposiciones" de Ofelia Martínez, Gerardo Portillo O. y Manuel López Moroy.

- Los libros "La museografía en México. Reflexiones y testimonios" y "La experiencia museográfica. Entrevistas a equipos de producción de exposiciones" de varios autores.

Además de muchas conferencias dictadas por sus miembros y la próxima inauguración de la Maestría en Museografía, en la ENAP, lo cual contribuirá con la formación de los profesionales que requieren las comunidades latinoamericanas y mundiales en general.

Para el estudio de la comunicación museográfica se han definido varios términos:

1. DISCURSO MUSEOGRAFICO. Aquel discurso integrado por el proceso de interacción entre las expectativas del visitante y las del equipo de producción de una exposición o de un espacio museográfico cualquiera como centros históricos, centros de ciencia,

galerías de arte y espacios de experimentación para visitantes o discovery rooms.

En éste interactúan los elementos de la producción museográfica, los elementos formales de la exhibición y la respuesta del visitante.

A partir de un discurso museográfico el visitante propone y conforma su propio discurso museográfico, de acuerdo a su nivel de lectura, a sus intereses y motivaciones y a su recorrido museográfico.

2.- ESPACIO MUSEOGRAFICO. Aquel espacio en el que es posible tener una experiencia museográfica. Incluye no sólo exposiciones de objetos con fines didácticos, sino también centros históricos o naturales adaptados para su exhibición y visita, galerías de arte, las recreaciones ambientales de carácter histórico o etnográfico (o heritage centers), reservas ecológicas y otros espacios culturales.

3.- EXPERIENCIA MUSEOGRAFICA. Experiencia individual que consiste en recorrer un espacio museográfico en un momento específico y en la que intervienen elementos rituales, educativos y lúdicos; considero ritual la conducta asociada a un espacio o un grupo de objetos cuyo valor simbólico propicia el contacto con la otredad; educativo, lo referente a la apropiación de elementos cognitivos y valorativos, determinados por las estrategias de interpretación y representación de la identidad cultural; y lúdico, lo relativo al juego, apoyado en el principio de placer, tolerante ante la incertidumbre, independientemente de sí se apoya en la sensación de vestigio o sujeción a reglas.

4.- IDENTIDAD CULTURAL. Construcción imaginaria que permite establecer diferencias entre comunidades o individuos entre sí. Al respecto, García Canclini, en su obra "Culturas híbridas" (México, Grijalbo, 1990), dice tener una identidad seria, ante todo, tener un país, una ciudad, o un barrio, una entidad donde todo lo

compartido por los que habitan ese lugar se vuelve idéntico o intercambiable. En esos territorios la identidad se pone en escena, se celebra en las fiestas y se dramatiza también en los rituales cotidianos (28).

5.- NARRATIVA MUSEOGRAFICA. Reconstrucción secuencial de la experiencia museográfica. Con objeto de facilitar su estudio se ha diseñado una guía para el análisis de la experiencia museográfica, constituida por más de cien elementos, agrupados en nueve áreas: condiciones de lectura, título, arquitectura, umbral, diseño, recorrido, discursos de apoyo, estética e ideología y conclusión.

6.- ETNOGRAFIA MUSEOGRAFICA. Campo de estudio de las diferencias culturales que se encuentran al comparar distintas tradiciones en el diseño de espacios museográficos, y que responden a su vez, a contextos históricos y culturales diferentes entre sí.

7.- ESTETICA DE LA RECEPCION MUSEOGRAFICA. Campo de estudio de los procesos de interpretación del discurso museográfico a partir de la experiencia de visita de los asistentes a un espacio museográfico.

8.- ECOSISTEMA CULTURAL. Sistema constituido por determinadas opciones cinematográficas, televisivas, editoriales, teatrales y del discurso museográfico, entre otras.

En la obra “Posibilidades y límites de la comunicación museográfica” Lauro Zavala define al discurso museográfico como la categoría de análisis con la que se alude al conjunto formado por los elementos de la producción museográfica, los elementos formales de la exhibición y la respuesta del visitante. Define la experiencia museográfica como el producto de la interacción entre los elementos de la exposición museográfica y el visitante, quien tiene la última palabra en el proceso de valoración e interpretación comunicativa

(29). Agrupa bajo tres categorías los elementos de la experiencia museográfica, excluyendo los elementos logísticos (estacionamientos, bodegas, etcétera).

1.- ELEMENTOS RITUALES. El museo contiene objetos inertes: utensilios separados de toda función práctica, animales disecados, aparatos inactivos, esculturas sacadas de sus sitios de ubicación inicial, etcétera. Estos elementos propician a su vez actos rituales: cuando se convierte un centro ceremonial en museo, cuando se incorpora un espacio museográfico a un ámbito religioso, etcétera. Aquí los objetos se convierten en talismanes y los espacios en santuarios, en donde ambos son objeto de grandes peregrinaciones y centros de reunión colectiva. Son objetos rituales los de colección en exhibición, modelos, réplicas y dioramas.

2.- ELEMENTOS EDUCATIVOS. Son aquellos que dan origen y justifican socialmente la existencia de las instituciones museográficas, cuyo objetivo tradicional ha sido básicamente educativo.

Para el logro de este objetivo son necesarias las expectativas y motivaciones del visitante y su interacción con las características del espacio museográfico y el estilo general del museo, entre otras.

Son objetos educativos los impresos (catálogos, carteles, folletos), cedularios, maquetas, paneles, mapas y otros materiales gráficos.

3.- LOS ELEMENTOS LUDICOS. No siempre están en toda experiencia museográfica, son aquellos módulos interactivos, computadores, ambientaciones de simulación casi perfecta, etcétera.

Actualmente los museos han incorporado elementos de nueva tecnología, teatro, multimedia, cine, video, holografías, sonido cuadrafónico, para el montaje de sus exposiciones artísticas, históricas, tecnológicas o científicas. Intervienen también espacios

asimétricos, acciones instantáneas, desorden, azar, simulacros, que buscan ser más placentera que educativa la experiencia museográfica, con el fin de que el visitante se descubra creativo ante los elementos museográficos y ante el todo que constituye la muestra.

Para la maestra Ofelia Martínez existe ya la idea más difundida de que las puestas en escena museográfica, o utilizando el término de Eliseo Verón, “las puestas en espacio”, son obras colectivas y a la vez creativas. Cada equipo de trabajo que produce una exposición le confiere a la muestra una personalidad o un estilo propio. El espacio, los objetos, la forma, el color, la composición y la comunicación, serán elementos creativos que los productores de una exposición manejarán y los llevarán a realizar su propuesta de diseño museográfico, una “puesta en común” dirigida a quien finalmente corresponderá decir la última palabra: el visitante (31).

El grupo de investigadores del DMC ha trabajado varios temas y campos, algunos de los más importantes son:

- El museo en la sociedad contemporánea.
- Experiencias didácticas en el museo.
- El museo virtual.
- El objeto y su importancia para la museografía. Su relación con el hombre y con el espacio museográfico.
- Implicaciones de la palabra “objeto”.
- La producción museográfica con nueva tecnología.
- Público y museos.

Todos tendientes hacia la formulación de una teoría museográfica; profundizan en la conceptualización del discurso museográfico, la comunicación museográfica y las diferentes ramas que la constituyen (espacios museográficos, experiencia museográfica, etcétera).

Gracias a las aportaciones que está realizando el equipo de trabajo del DMC, hoy día la museografía es percibida con criterios más profundos, no como aquellos que tenían los museógrafos de puntilla y martillo de nuestro pasado.

De la misma forma se debe asumir en los museos funciones renovadoras para beneficio de sus visitantes, considerando como su forma la museografía y como contenido la exhibición. Ambos inseparables.

Aquellas entidades culturales identificadas tradicionalmente como museos, hoy se denominan espacios museográficos constituidos por una delimitación tanto espacial como temporal. Pensarlos de esta manera, opina, implica enfatizar su carácter dinámico y asumir estos espacios museográficos cada vez más como entidades en que se suceden procesos y cada vez menos como recipientes que contienen objetos. El museo puede entenderse entonces como el lugar en el que se experimenta cierto tipo de experiencia, precisamente la experiencia museográfica. De qué forma se produce esa experiencia, cómo se articula, a través de qué procedimientos de significación y de qué herramientas, y cómo estos elementos se relacionan entre sí, es motivo de algunas de las reflexiones que apenas recientemente se están postulando en el campo de la investigación sobre museos (32).

El discurso museográfico constituye un complejo conjunto de medios de comunicación (que van desde los más elementales, tradicionales y sencillos, hasta los de tecnología de punta o muy avanzada) que construye un sentido junto con los objetos contenidos en su espacio.

Una propuesta museográfica es perfectamente una propuesta artística. Entendiendo el fenómeno artístico como la puesta en escena por parte de un individuo o un grupo de trabajo, de una serie de elementos estéticos, visuales, de códigos y símbolos, para una libre interpretación y sentir por parte del observador. En otras palabras,

permitir al observador que construya o reconstruya una realidad, una fantasía, una vivencia, un sentimiento, una sensación, a partir de esta puesta en escena. Es así como una propuesta museográfica constituye un conjunto de elementos (visuales, auditivos, táctiles, gustativos, etcétera) mostrado con criterios y razones previamente establecidos, que permiten asociarlo con algunos tipos de experiencia estética relacionados con el performance o con la instalación. Podemos entender el performance como una realización de la propuesta estética de el arte en acción, lo que implica una labor de semantización por parte del receptor-actor. Igualmente el proceso de la significación se materializa espacialmente en la instalación.

La escala de un mayor o menor consumo de cualquier producción artística depende, en gran parte, del grado mayor o menor de significación para los intereses, expectativas y motivaciones de un individuo o una comunidad.

Hoy día, el internet ha modificado las concepciones de espacio y tiempo museográfico, lo que puede denominarse virtualidad museográfica.

El diseño museográfico tradicional existe obsesivamente por y para el objeto. Este es su mayor sentido de atención.

La actividad museográfica es la disciplina que diseña el espacio en que estos objetos se muestran, pero exhibir una pieza ya no significa únicamente mostrarle, permitirle ser únicamente centro de atención. Hay que protegerla, iluminarla, explicarla, contextualizarla y permitirle interactuar con el visitante.

En la actualidad el equipo museográfico coloca un cuidado muy especial al definir el orden en que los objetos serán expuestos. La estructura museográfica está tanto en los elementos individuales como en la manera en que éstos se encuentran dispuestos y son

organizados. Como ya hemos expresado, una propuesta museográfica puede ser también una propuesta artística que en su discurso se retroalimenta del todo expuesto en un proceso recíproco.

La museografía contemporánea concibe al museo como un medio de comunicación múltiple, por lo que un grupo interdisciplinario debe ser el responsable del montaje museográfico. Toda esta nueva conceptualización coincide con el explosivo desarrollo de nuevas tecnologías para el manejo de la información y para el registro, reproducción y manipulación de imágenes y sonidos. De ahí que hoy día se hable del museo virtual, de aquel que puede rebasar fronteras, que puede estar en todas partes y a la vez en ninguna; el visitante puede estar simultáneamente frente a dos obras que se encuentran una de otra a miles de metros de distancia.

Con el museo virtual ya no tiene sentido acudir al espacio sagrado del museo para estar en contacto con su objeto sagrado. El objeto se desmaterializa y puedo apreciarlo sin estar de cuerpo presente frente a él. No es ya mi objeto exclusivo ni el de un grupo de personas, se pone al servicio de una mayor masificación poblacional, al alcance de todos.

El arte contemporáneo ha perdido el aura que las obras únicas poseían. Hoy en día se está perdiendo la importancia de la unicidad de la obra artística. El arte contemporáneo parece revelarse ante esa sacralización del objeto único. En la fotografía, por ejemplo, cada imagen es una copia del negativo y cada copia es un original. Lo único es la imagen misma, independientemente de la materialidad de su soporte. Las nuevas tecnologías consiguen precisamente eso. Si lo importante y original de una obra no reside en su materialidad, ya no es tan importante estar frente a esa materialidad. Máxime cuando se considera la obra artística como legado de la humanidad y no exclusividad de unos pocos.

El Consejo Internacional de Museos (International Council of Museums, ICOM), ha difundido en México muchas de las investigaciones y teorías en cuanto a conservación, restauración y museología se refiere a través de su revista Noticias del ICOM, de la revista Museum International, de muchos otros textos de circulación internacional y de la programación de diferentes eventos de tipo académico.

El maestro- museólogo Eugenio Sixto Velasco, ex- director del Museo Franz Mayer, ha publicado en el boletín bimestral del museo temas de interés en museografía, museología y conservación.

La Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete” del Instituto Nacional de Antropología e Historia, de México, promueve la difusión de estos conocimientos en los niveles de pre-grado y posgrado.

El Centro de Investigaciones y Servicios Museológicos, hoy Dirección General de Artes Plásticas de la UNAM, ha tenido una trayectoria muy significativa e importante como lo demuestra una publicación reciente (1996) de Silvia Sigal y Elia Guadalupe Macedo.

5. MUSEO Y PUBLICO

Para la orientación de las actividades museísticas, las políticas culturales y las propuestas museográficas, es muy importante el conocimiento del público que visita los museos. La receptividad del público participa activamente en la construcción de la obra de arte. Algunos de sus significados no son propuestos solamente por sus autores, el espectador también lleva a cabo otras lecturas, debido quizá a las diferencias de contexto y de épocas, a niveles educativos, posiciones socio-económicas y a razones psicológicas y de comportamiento.

El museo permite al visitante el contacto directo con la obra; al seleccionar y exhibir de cierta manera, hace una interpretación de las obras y sirve de intermediario entre público y obra.

Si bien todo público participa en la producción de significados en torno a una obra de arte, no todos esos significados e interpretaciones son enriquecedoras. Un mensaje estético puede generar en el público múltiples lecturas. Pareciera ser que la necesidad del conocimiento artístico es producto de la educación. Cuanto mayor es su grado y mayores las visitas al museo, más libertad encuentra el visitante para emitir juicios y disfrutar de la obra de arte.

Debemos considerar que las personas visitan los museos por varias razones: por curiosidad, por entretenimiento, por profundizar en algún conocimiento, por pasar un tiempo libre, por placer (goce estético y principio que nos mueve a la acción y a la creación) o simplemente por hábito. De igual forma, debemos considerar que pueden existir muchas circunstancias que limiten su acceso a los museos: precios de entrada altos, mala atención al público y dificultades para la obtención de permisos para grupos de visitantes. Afortunadamente esto se ha ido superando y hoy día el acceso a los museos ha pasado de ser un privilegio para convertirse en un derecho ciudadano.

El personal de vigilancia, auxiliares y empleados del museo deben ser trabajadores con mucho entusiasmo y calor humano, con mucha conciencia social para ofrecer al público una mejor estadía.

Es una exigencia del museo contemporáneo que su público participe, experimente y goce una mejor relación con la muestra y con el personal custodio de la misma; debe atraer cada día más aquel

visitante poco frecuente y aquel público para el cual el museo pasa desapercibido.

Pareciera ser que el público que pasa una vez por las salas de un museo no lo repite dos veces, y mucho menos tres.

De ahí que cada museo debe pensar a qué clase de público quiere llegar y poner todo su empeño en atraerlo verdaderamente, ya que interesar a todos los públicos es imposible. Es por esto que la comunidad artística debe participar más activamente en la programación de exposiciones y eventos culturales en los museos.

El público de museos presenta distintos bagajes culturales, sociales y económicos, hecho que repercute en diferencia de gustos, necesidades y disposición. Con todo, vemos que no hay un gran público creado para la visita a museos. Quizá haya empezado con el gran flujo de niños y jóvenes que toman diferentes talleres en los espacios museográficos hoy día.

Los miembros de la población son a la vez actores, custodios, consumidores y usuarios del museo. El cual no debe concebirse como un fin, sino como un medio para comunicar que proporciona argumentos y evidencias para la comprensión de algunos procesos. De hecho, el museo permite tres cosas en el individuo:

- 1.- La participación personal o grupal en un recorrido museográfico.**
- 2.- El derecho a la repetición.**
- 3.- El derecho a un conocimiento, reflexión o sentimiento.**

El aprendizaje en museos se hace más notorio en niños y jóvenes, no tanto en visitantes casuales. Este aprendizaje se da gracias a los refuerzos informativos que le son dados a los objetos expuestos, ya que por sí mismos (a pesar de toda la carga significativa que llevan implícitos) no le dicen mucho al visitante. Sin embargo, no debemos

olvidar que aquel visitante casual puede experimentar otro tipo de sensaciones frente a los objetos o frente a los espacios del museo. Si no está interesado en captar un conocimiento, lo más probable es que su aspecto emotivo y sensible sí reciba un estímulo en su visita museográfica, y esto también tiene un gran valor, como ya ha sido expresado en temas anteriores. Esta también es una manera de aprender. Se aprende que esos espacios ofrecen la oportunidad de impresión, motivación o sentimiento. Se aprende que son lugares en donde muchos grupos familiares se desplazan integrados en torno a la exposición. Estos son para mí otros niveles de aprendizaje.

La visita museográfica es un evento social, amistoso y generalmente tiene lugar durante el tiempo libre. El visitante casual está en un ambiente de libre elección para poder hacer sus propios planes, puede elegir el recorrido y el tiempo que le va a dedicar a cada obra y a la exposición en general.

Su atención es atraída por otros múltiples factores como la tienda del museo, el restaurante, la videoteca, que le pueden permitir en cierto momento de cansancio cambiar de planes, descansar o relajarse para continuar viendo la muestra o para marcharse del todo.

El visitante se enfrenta con algo muy particular: es su deseo de querer ver todo lo que contiene el museo, o al menos la mayor parte de las salas, en espacios de tiempo relativamente cortos (2 horas). Este hecho lo lleva a un agotamiento y a un cansancio pero está suscitado por la misma disponibilidad de tiempo que le otorga un plan de turismo o de programa de fin de semana. Quizá sea también una de sus pocas oportunidades de estar dentro de un museo.

En la visita museográfica es muy notorio lo siguiente:

El visitante casi siempre se mueve en torno a toda la muestra tratando de hacerse una idea general de lo expuesto. Muy pocas veces se detiene sólo y exclusivamente frente a una pieza. En su mayoría los objetos son observados de una manera desinteresada y sólo unos cuantos llaman la atención verdaderamente a cada visitante.

Sólo al inicio de su recorrido el visitante dedica más tiempo para la observación, en etapas posteriores pasa sala por sala con más rapidez, disminuyendo notoriamente el tiempo de observación. Lo cual hace pensar que faltan sistemas educativos para orientar la visita museográfica.

Cuando se trata de grupos escolares las cosas cambian, quizá porque la visita museográfica se enmarca dentro de sus horas de clase o es exigencia del maestro el presentar un informe o dar respuesta a un cuestionario. Además los alumnos se encuentran rodeados de sus mejores amigos de curso y el pequeño grupo, del gran grupo, disfruta de una manera diferente a la del visitante casual, su visita al museo.

El cansancio es uno de los fenómenos más predominantes en el recorrido; quizá éste se debe a factores psicológicos o a la saturación de información recibida en tan corto tiempo de visita.

¿Cómo mantener el interés del visitante todo el tiempo? La respuesta puede estar en el uso variado de medios (tanto elementos auxiliares que intervienen en el montaje como los comunicativos) y no en la uniformidad de los mismos; en el permitir una participación directa y creativa al visitante; que él mismo sea quien escoja el medio más adecuado para acercarse a los contenidos de la propuesta museográfica. Cada individuo aprende de una manera diferente y con diferentes medios y recursos. Esto lo ha practicado a través de toda su vida quizá de una manera inconsciente.

El diseño museográfico debe considerar el público que visita al museo, así como la manera en que éste hace suya la exposición.

Otro aspecto relacionado con la visita al museo es la cercanía de la exposición a las actividades cotidianas del individuo. Dependiendo de esto, el visitante establece una escala de prioridades para su recorrido museográfico. Elige una exposición y el museo que más le interesa o llama la atención. Además, debe tener buena disposición perceptiva, mental, emocional y receptiva para poder sacar el mejor provecho a su visita.

Debido a que el público visitante no es representativo de toda la comunidad, hablar del museo como un foco de educación masiva sería un criterio corto y desarticulado de la realidad.

El público con el que cuenta la región caucana es diverso, variado y complejo, como lo prueba el aporte sobre “contexto social”. Está constituido por: un gran número de estudiantes universitarios (existen muchas universidades privadas y centros de estudios superiores además de la única universidad pública, la Universidad del Cauca); niños y jóvenes; profesionales egresados de los centros universitarios que se han quedado radicados en el Cauca y, en especial, en su capital: Popayán; familias de diferentes clases sociales, aunque las de la clase baja prefieren más visitar los carnavales, las fiestas de Pubenza y las verbenas populares, parece que se sienten auto-excluidos de los espacios museográficos; extranjeros o visitantes ocasionales que llegan atraídos por las leyendas de lo exótico de nuestra región; muchos aficionados al arte o artistas en formación; y personal militar de otros departamentos que prestan servicio en la ciudad de Popayán.

Por lo anterior, se podrían considerar dos líneas específicas de investigación:

- 1.- El visitante de museos de la región sur-occidental colombiana.
- 2.- Las estrategias de comunicación que han sido más aceptadas por el público caucano en su visita museográfica.

Cuando uno empieza a trabajar un tema general de investigación surgen, necesariamente a través de su desarrollo, nuevos interrogantes: esto enriquece toda la investigación porque es un proceso que no termina, máxime cuando se trata de desarrollos sociales y culturales. Estos interrogantes muestran la necesidad de que profesionales de otras disciplinas del conocimiento se involucren también con la problemática que estoy planteando. Muestran la necesidad de conformar equipos de trabajo interdisciplinarios, cuyos conocimientos son valiosos en las propuestas planteadas en el séptimo capítulo de esta investigación.

6. MUSEO Y SENSIBILIZACION

En el transcurso de este capítulo se ha planteado el museo como espacio que no sólo fomenta la educación, sino que además permite la comunicación como forma esencial y clave en cualquier aprendizaje. Asimismo, se ha expresado que si bien el museo es un espacio donde se crea conocimiento, donde este se reafirma ante el objeto evidente, habrá visitantes que no buscan ni lo uno, ni lo otro. ¿Por qué no darle también importancia a este otro tipo de visitante, quien a partir de una propuesta museográfica, y gracias a muchos factores intrínsecos de su formación, produce su propia propuesta mental?. Sus sensaciones, motivaciones y sentimientos son enriquecidos, mas no así su tabla cognoscitiva. El museo puede brindarle esta experiencia.

Un individuo que diariamente vive en medio de tanta información, de noticias por radio y televisión, de libros sobre libros por estudiar,

del ruido de coches en su ir y venir por la ciudad, quizá busque en los espacios museográficos otra sensación, otro placer que no sea necesariamente experimentar de nuevo el peso de toda la información y todos los conocimientos que ha venido recibiendo año tras año en las aulas y salones de clase de cualquier nivel educativo. El museo, por ejemplo, puede ofrecerle salas que única y exclusivamente incentiven a escuchar mediante audio, las narraciones orales que han trascendido de generación en generación.

Recordemos el fenómeno común que viven los asistentes a otro tipo de eventos también culturales: en un partido de fútbol o en un concierto de rock el público puede gritar, exclamar, se desahoga; en un cine el individuo, quizá por la oscuridad de la sala, quizá por la película, puede ir elucubrando, adelantándose a los acontecimientos o simplemente esperar el suceso y final de la obra, su mente participa en forma directa, así como sus sentimientos.

Pero en el interior del museo, como ya dijimos, con sus espacios solemnes, acentuados por suaves luces y agradables objetos en vitrinas, sumados al rostro del vigilante de la sala y a la raya que demarca los límites entre obra - público, producen en el asistente cierto sobrecogimiento, antes que una sensación de libertad y de confianza.

Sé que la visita museográfica no es un evento de masas, ni tampoco un evento multitudinario, pero entonces ¿debe ser exclusividad de unos pocos?, ¿por qué?. ¿No son la cultura y el patrimonio cultural problema de todos?, ¿por qué existen entonces tantos estudios sobre público de museos?; ¿no será acaso que su ausencia física o mental preocupa a sus impulsores?

7. MUSEOS EN EL CAUCA

- MUSEO NACIONAL GUILLERMO VALENCIA. En esta casa vivió el Maestro Guillermo Valencia, poeta, escritor y orador notable, presidente de la República.

La casa se ha conservado en el estado y disposición que le diera en vida este personaje, con todos sus objetos, muebles y retratos familiares.

- CASA MUSEO MOSQUERA. Esta perteneció al General Tomás Cipriano de Mosquera, en ella actualmente existen dos museos: el Museo Etnológico, de interés científico, y el Museo de Arte Colonial e Histórico de los Siglos XVII y XVIII.

- MUSEO DE SITIO HUANCAYO. Entre sus paredes, este museo alberga el arte precolombino de la región de San Andrés de Pisimbalal.

- CASA DEL PINTOR. Construida en 1756. En la actualidad pertenece al maestro Luis Carlos Valencia, pintor, quien además posee una colección de armas antiguas y obras de arte colonial.

- MUSEO DE CIENCIAS NATURALES. Pertenece a la Universidad del Cauca y exhibe en sus instalaciones minerales, mamíferos, insectos, aves y todo tipo de animales pertenecientes a la región.

- MUSEO EFRAIN MARTINEZ. Es una casa-finca en donde se expone una parte importante de la obra pictórica del célebre artista payanés Efraín Martínez.

- MUSEO DE ARTE RELIGIOSO. Se exhiben allí objetos de carácter religioso de la época Colonial, de gran valor histórico y artístico.

- **CASA MUSEO NEGRET.** Exhibe obras en escultura del maestro payanés Edgar Negret y obras de otros artistas contemporáneos.

- **MUSEO DE ARTE MODERNO.** Fue creado recientemente, y su espacio está cerrado a las nuevas figuras del arte regional y nacional.

- **GALERIA DE ARTE DE LA FUNDACION BANCO DEL ESTADO**

Y SALA DE EXPOSICIONES DEL CARMEN. Esta última perteneciente a la Universidad del Cauca con la coordinación del Departamento de Artes de la Facultad de Artes. Ambos constituyen los dos espacios que actualmente sirven para mostrar la producción de los nuevos y jóvenes talentos, así como la de artistas de mayor reconocimiento a nivel nacional.

- **MUSEO DE ARTE RELIGIOSO DE POPAYAN.** El sitio que lo alberga es una casa construida en el Siglo XVIII, por la familia del señor Marcelino Pérez de Arroyo. Casa de estilo neoclásico, de grandes patios circundados por arcos de ladrillo, ubicada en la calle de Santo Domingo, guarda la muestra más significativa del arte religioso español quiteño y payanés de los Siglos XVI al XVIII.

Anteriormente el museo estuvo en la Iglesia de San Francisco, por idea del Padre Laureano Mosquera, quien en 1970 organizó una pequeña muestra de las obras pertenecientes a los franciscanos, con imágenes de vírgenes, de Santos y una serie de los apóstoles. Es hasta 1979 que Monseñor Miguel Angel Arce traslada las tallas en madera, custodias, ornamentos religiosos y pinturas a la casa de la Calle de Santo Domingo.

En este museo de arte religioso predominan las obras elaboradas en madera, con imágenes realizadas en nuestro país o traídas desde España. Sus obras conservan mucho del estilo barroco español, pues

en los talleres criollos se seguían los modelos de la península, así como del mestizaje cultural que se expresaba en las formas y en los rostros de las figuras.

La colección también contempla pinturas de caballete, sobre mármol, vidrio, cobre, piezas de orfebrería y plata, entre las que se destacan las custodias. También existen obras traídas desde Europa, anónimos casi todos, por los adinerados de la ciudad.

El terremoto del 31 de marzo de 1983 afectó al museo y varias de sus piezas debieron ser restauradas en el Centro de Restauración Santa Clara de Bogotá. A partir de 1989 se abren nuevamente las nueve salas del museo. La obra más antigua que posee el museo es la pintura “El Nazareno” que data de 1667.

En dos salas están reunidas piezas de la escuela quiteña, siendo las obras de Bernardo Legrada y de su discípulo Manuel Chili “Caspicara” las más representativas. De éstas sobresalen: “La Inmaculada Concepción” de Legrada, “La Virgen del Tránsito” y “La Adoración de los Pastores” de Caspicara, junto con varios crucifijos.

En la sala de la capilla se exhiben ornamentos utilizados en los templos del Siglo XVII. Allí está el retablo original de la Iglesia de San Francisco con vinajeras, candelabros y cálices.

La “Última Cena”, pintura del quiteño Bernardo Rodríguez, hace parte del salón del mismo nombre, en el que además se encuentra la Colección del Apostolado, pintada en el Siglo XIX. De José Cortez de Alcoser y de sus tres hijos, quienes fueron dibujantes de la Expedición Botánica, se exhiben “Los Pasajes de la Vida de la Virgen”.

En el segundo patio de la casa existe una urna que alberga las doce custodias de Popayán. Estas custodias fueron creadas para guardar hostias y adquirieron un alto significado litúrgico que las colmó de gran riqueza en su elaboración. Las primeras custodias parecen derivar de los relicarios del Medioevo. En el Siglo XIV, cuando se popularizó la devoción al Santísimo Sacramento, estos relicarios fueron imitados y enriquecidos de acuerdo con la función que cumplían.

En el Siglo XVII se desarrolló en España y en Hispanoamérica el diseño en forma de sol para aprovechar la forma de la hostia. Con un gusto muy barroco se introdujeron piedras preciosas, dejando las custodias como verdaderas joyas. Las doce están realizadas en oro de alta pureza o en plata dorada y recargadas de esmeraldas, diamantes, rubíes y perlas incrustadas.

Además de los museos y casas-museo mencionados anteriormente, nueve son los templos coloniales que también guardan algunas obras pictóricas, escultóricas y de trabajo artesanal. Estos son: San Francisco, La Catedral, Santo Domingo, La Ermita, La Capilla de Belén, El Carmen, La encarnación, San José y San Agustín.

El Cauca y en especial la ciudad de Popayán han demostrado con el paso de los años un gran fervor religioso que se ha visto reflejado en sus procesiones de Semana Santa. Legado de los españoles que se ha conservado hasta nuestros días. La numerosa imaginería y estatuaria es conservada por familias que año tras año se hacen responsables de lucirlas en las procesiones.

En 1564 el arte religioso entró a América con el propósito de reducir al indígena a la fe, por medio de imágenes policromadas. Fueron los franciscanos quienes más las utilizaron para catequizar; fundaron en Quito escuelas de arte para enseñar a los criollos los secretos de la talla.

Durante la época de la Colonia, los artistas de nuestro continente dieron muestra de su excelencia en el manejo de la madera con la realización de estatuas, retablos y decoraciones interiores. El dolor y la melancolía que reflejan sus figuras, pretendían el sobrecogimiento y la reflexión de sus devotos.

En el Siglo XVII la gobernación de Popayán floreció en economía y cultura. Los frailes y funcionarios españoles formaron cofradías para construir iglesias y capillas. Entonces necesitaron imágenes y esculturas. Así Popayán se llenó de escultores y artistas, y las imágenes adquirieron un sentido social, pues las festividades religiosas (celebración de la Semana Santa, la Navidad, etc.) marcaban los hitos de la vida cotidiana. Los artesanos y artistas criollos copiaban las figuras de los grandes pintores (sobre todo españoles) de la época. El arte quiteño se caracteriza por ser didáctico y religioso. La talla se cubre con finas capas de yeso y se pule, los vestidos tienen mucho movimiento y la expresión de los rostros es de dolor y melancolía. Los colores más utilizados fueron el rojo, el azul y el amarillo obtenidos de la tierra y luego reemplazados por óleos. La textura se obtuvo frotando sobre toda la estatuilla la vejiga de un conejo o de una vaca. Estas imágenes hoy día cumplen una función más decorativa.

El primer escultor indígena reconocido fue Manuel Chili, más conocido como Caspicara, que significa en quechua cuzqueño “Piel de Palo”, quien vivió en la segunda mitad del Siglo XVIII y trabajó desde las miniaturas hasta imágenes de gran tamaño. Su maestro, quien era creativo, famoso e importante, fue Bernardo Legarda, nació en Quito en 1700 y fue considerado como el máximo exponente de la imaginería quiteña. Su tema predilecto fue “La Virgen del Tránsito”, aunque también se destacan obras como “La Virgen del Apocalipsis”. Caspicara fue su alumno más destacado, sus tallas se reconocen por la plenitud de detalles y de terminados perfectos.

En la actualidad la imaginería ha sufrido cambios. En Ecuador existen imágenes que utilizan el pantógrafo para madera, que realiza los cortes principales en la madera y ahorra parte del trabajo. Aún quedan talladores, sobre todo los de Pasto e Ibarra, que conservan las técnicas tradicionales.

De los talladores colombianos sobresalen los hijos de Don Alfonso Zambrano, un tallador que murió en el año de 1993, y Edmundo y Luis Guillermo Chaves, todos residentes de Pasto, cerca a Popayán. Trabajaron ángeles, cristos y danzarinas (vírgenes de los tiempos de la Colonia).

En Popayán aún sobresalen las obras del tallador ecuatoriano Fidel de los Reyes, radicado en esa ciudad desde hace sesenta años.

El Taller Alfonso Zambrano recibió el título de “Maestros Honoris Causa” en la Universidad de Nariño. Zambrano padre es tal vez el único tallador “graduado”, pues los restantes aprendieron la talla de padres o abuelos.

Hoy día la talla de imágenes, esa tradición tan antigua, enfrenta varios obstáculos: la gente ya no cree en imágenes, se han extinguido muchas de las especies madereras aptas para la talla (cedro negro, cedro caquetá...) y la condición de artesanos, los progenitores se han desinteresado en continuar con esta tradición.

El culto a estas reliquias se remonta a los orígenes del cristianismo. Empezó con los restos de San Esteban, el primer mártir, y se desarrolló con fuerza por cuanto se adaptaba a la mentalidad de los antiguos adoradores de héroes en los cultos paganos. La iglesia de los primeros tiempos, al asociar el culto por las reliquias de los mártires con la eucaristía, contribuyó a la búsqueda de sus restos. La práctica de celebrar la liturgia sobre las tumbas de los mártires en las

catacumbas de Roma fue instituida por el Papa San Félix en el año 269. En Africa del Norte, desde el Siglo IV, las reliquias de los mártires eran objeto de culto privado: los fieles las llevaban sobre sí, encerradas en relicarios o en cajas de hierro. En el Siglo VI los papas prescribieron que debían incluirse restos de mártires en los altares destinados a la celebración de la misa, para que esos altares pudiesen ser igualados con un “Martyrium”, lugar destinado al culto en la terminología cristiana primitiva. De ahí se desató la búsqueda de esos preciosos objetos o de vestigios de los mártires que en muchos casos llevó a combates sangrientos. Esa pleitesía a restos u objetos provocó críticas sobre todo en la época de la Reforma y a partir del Siglo de las Luces por los libre pensadores, racionalistas y materialistas. Juan Calvino escribió en 1543 un tratado sobre las reliquias, en el cual denunció la existencia de catorce clavos de la cruz, cuatro coronas de espinas y otros objetos guardados en sitios diferentes. La Iglesia nunca ha condenado esa devoción popular, pero el código canónico vigente prohíbe el comercio con reliquias. Al prohibirse la venta de los restos mortales de los mártires, los creyentes se las “arreglaron” con la realización de imágenes.

BIBLIOGRAFIA

1. LOPEZ MONROY, Manuel. “Reflexiones sobre la experiencia estética de la visita museográfica”, Día Internacional de los Museos, Museo de San Carlos, México, mayo 16 de 1997.
2. PORTILLO ORTIZ, Gerardo. “La arquitectura de los museos. Funcionalidad y recuerdo” en: La Revista de la ENAP, Núm. 18, México, 1977, p.p. 90.
3. *IBIDEM.*
4. LOPEZ MONROY, *op. cit.*
5. SCHMILCHUK, Graciela. Museos: comunicación y educación, INBA-CENIDIAP, México, 1987, p.p. 571.
6. *IBIDEM.*
7. ACHA, Juan. “Arte contemporáneo 1”, ENAP-UNAM, México, octubre 4-6 de 1996.
8. LOPEZ MONROY, *op. cit.*
9. *IBIDEM.*
10. *IBIDEM.*
11. BETTELHEIM, Bruno. “La curiosidad, su aplicación en un entorno museístico”, Simposio Internacional sobre Niños y Museos, Smithsonian Institution, Washington, D.C., octubre 28-31 de 1979.

12. PITMAN GELLES, Bonnie “Museums Magic and Childrens Washington D. C.”, Association of Science Technology Centers, 1981.

13. *IBIDEM.*

14. TORRES MICHUA, Armando. “Apoyos escritos y audiovisuales en exposiciones de arte”, Día Internacional de los Museos, Museo de San Carlos, México, may. 16, 1997.

15. *IBIDEM.*

16. BAZIN, Germaín. El tiempo de los museos, Daimón, Madrid, 1969, p.p. 182.

17. LOPEZ MONROY, *op. cit.*

18. DE SANTIAGO, José. Presentación del libro: Posibilidades y límites de la comunicación museográfica, UNAM, México, 1993, p.p. 155.

19. *IBIDEM.*

20. SCHIMILCHUCK , *op. cit.*

21. SOTA SORIA, Alfonso. “Museografía moderna en México” en: Artes Visuales, Núm. 11, México, julio-septiembre, 1976.

22. *IBIDEM.*

23. BAIGTS, Juan. “El museógrafo es un diseñador” Notas de la entrevista con Alfonso Soto Soria en El Gallo Ilustrado, México, mar. 30, 1975.

24. GAMBOA, Fernando. "Homenaje a Fernando Gamboa", Festival de Formas, UAM-DDF, México, noviembre de 1985.
25. Pedro Miguel. "I Ker Larrauri", México, oct. 17, 1983.
26. SILVA, María de la Paz . "Quiénes somos" en: Revista de la ENAP, Núm. 17, UNAM, México, 1997.
27. *IBIDEM.*
28. GARCIA CANCLINI, Néstor. Culturas híbridas, Grijalbo-CNCA, México, 1990.
29. ZAVALA, Lauro. "La recepción museográfica, entre el ritual y el juego" en: Posibilidades y límites de la comunicación museográfica, UNAM, México, 1993, p.p. 155.
30. *IBIDEM.*
31. MARTINEZ GARCIA, Ofelia. Notas de la presentación del libro El museo del futuro. Algunas perspectivas europeas, UNAM, México, 1995, p.p. 216.
32. LOPEZ MONROY, *op. cit.*

VII. HACIA UN DESARROLLO SOCIAL Y CULTURAL

Debido a que el presente trabajo representa un proyecto de investigación cultural con aplicaciones a mediano y largo plazo, las estrategias que utilizaré para su implementación serán las de la planeación estratégica.

Es importante reconocer la necesidad creciente de presentar propuestas para ejecutar acciones que conduzcan a la solución de problemas que verdaderamente sean prioritarios en la sociedad caucana o en cualquier otra comunidad.

Ya están identificadas las carencias existentes en la zona; la misión de éste proyecto de investigación; el marco contextual de la producción plástica regional en tanto que es consecuencia de un acontecer nacional, que abarca desde la producción Precolombina hasta las tendencias más actuales; las formas de consumo del capital simbólico y, por último, de gran importancia para este proyecto: la conceptualización más actualizada posible, en cuanto a conservación, restauración y museología se refiere, con algunas normas e indicaciones que buscan despertar en el lector su máxima motivación e interés.

El objetivo primordial es contribuir a crear conciencia de la importancia de recurrir a la historia para darnos cuenta de los valores que tiene cada patrimonio cultural, pero que por si solo no significará mucho ni para nosotros mismos ni para nuestros predecesores, debido a que tristemente seguirán formando parte de los anaqueles de muchas familias y del gran numero de vitrinas de los museos de las ciudades caucanas.

¿Qué hacer con el gran número de objetos Constitutivos del acervo cultural y artístico de la región? Es una pregunta que no debo formularme sólo, sino que implica la obligación de transmitirla a muchas otras personas para que entre todos busquemos los caminos más adecuados para llegar a más interrogantes con muchas más respuestas. En la medida que otros sectores de la población y de la comunidad de investigadores participen de estos planteamientos, surgirán muchos otros y es precisamente allí donde se alcanzará el objetivo; es allí donde ésta misma propuesta se nutrirá y enriquecerá. Por esta razón expreso que el patrimonio cultural es parte de todos, y en esa medida estamos obligados a custodiarlo y comprometer a otros sectores de la población en su conservación y difusión mediante verdaderas propuestas museográficas.

Esta es una propuesta que requiere de la inversión de recursos humanos y recursos económicos, para que en un tiempo determinado se logren resultados concretos. Existe dos grandes ventajas en la actualidad: por una parte la creación en 1996 de la Facultad de Artes y por otra la presencia de un gran acervo de objetos artísticos o bienes culturales producidos a lo largo de toda la historia de la sociedad caucana. Tenemos y disponemos del espacio académico, con su propia estructura orgánica, que permitirá la investigación y la puesta en marcha de un centro en el que los resultados de esta labor de investigación se orienten a la formación de los profesionales que se requieren.

Es necesario un proceso en el que nos adelantemos hacia los campos de la verdadera museología, de la museografía y de la conservación. ¿Qué sentido tiene que nuestros alumnos y maestros sigan produciendo para seguir guardando los resultados en sus talleres, en casas de familiares y amigos o exhibiéndolos para el mismo reducido número de visitantes?, ¿qué sentido tiene mantener espacios museográficos carentes de políticas claras, de filosofía y planeación?, ¿hasta cuándo se seguirán nombrando señoras del matriarcado

payanés que de arte solo entienden aquel recuerdo que ha dejado un esporádico viaje al exterior?. Mi recriminación no tiene tinte sexista alguno, su origen se halla más bien en el desazón que deja reconocer que cargos de tanta importancia se dejen en manos de personas incompetentes tanto en conocimientos sobre el arte como en gestión cultural.

Es hora de que la Facultad de Artes haga más presencia en el desarrollo artístico regional. Entendido éste no solo como aquella producción pictórica resultado de largas horas de trabajo, sino como una producción que pueda contar con verdaderos museos o galerías de arte, con verdaderas políticas para un mejor desarrollo artístico, social y cultural.

No existe en el Cauca un mercado para la obra plástica y visual de producción actual y esto tiene sus razones y sus consecuencias; parece que para el público local lo moderno no dice nada, y todo lo que huele a pasado huele mucho mejor. Para empezar a examinar este fenómeno se deben mirar las estrategias de difusión de la producción plástica que las galerías de arte y los museos han promovido en el Cauca. En realidad estas estrategias no han existido. Los directores de tales instituciones se han preocupado únicamente por conseguir el vino para los cocteles de inauguración y una mínima o nula ayuda económica para las tarjetas de invitación o los catálogos.

En el trabajo identifiqué un:

¿Por qué? a través de los antecedentes, el marco referencial particular (local) y nacional, el problema y su reconocimiento, la justificación del proyecto y las referencias o notas bibliográficas.

¿Qué? o los objetivos generales y los objetivos específicos, planteados en el proyecto inicial.

¿Dónde? identificación del sitio o localización de un área específica.

¿Para quienes? identificando unos beneficiarios.

¿Con quiénes? reconociendo unos participantes y permitiendo a su vez que los beneficiarios sean también participantes de la propuesta.

He recurrido a muchas investigaciones que se han realizado en las áreas de conservación, restauración, museología y museografía por grupos de investigadores de México y algunos otros países, con el pleno conocimiento de que la región caucana presenta unas características muy particulares pero que no excluyen una teoría universal, unos conocimientos universales.

Sigue ahora el cómo, es decir aquellas actividades y estrategias que me permitirán reconocer el alcance de la propuesta.

El cuándo es de carácter inmediato.

El con qué implica buscar recursos que permitan la implementación de aquellos ideales que se definirán en este capítulo, los cuales requieren de la participación interdisciplinaria y del fortalecimiento del convenio existente entre la Universidad Nacional Autónoma de México y la Universidad del Cauca.

Una vez se dé inicio a la propuesta, su continuidad debe garantizarle una constante autoevaluación, retroalimentación y la garantía de que un gran número poblacional se beneficiará de ella. La comunidad se beneficiará del proyecto en forma muy concreta:

1. Se fortalecerá la investigación en áreas de conservación, restauración, museología y museografía. Así la comunidad universitaria de investigadores vislumbrará otras líneas de trabajo.

2. Se podrá conformar en un futuro la Escuela de Conservación, Restauración y Museología del Sur-occidente Colombiano, adscrita a la Universidad del Cauca y en convenio con la Universidad Nacional Autónoma de México, con los posteriores ofrecimientos de especialización en dichas áreas.
3. El Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad del Cauca, tiene aquí un gran soporte para su conformación y una nueva forma de trabajo museográfico.
4. Los directores de los museos ya existentes encontrarán en la investigación herramientas actualizadas y adecuadas para mejorar la función de éstos.
5. Se tendrán que promover políticas culturales regionales amplias que opten por la defensa y cuidado del patrimonio cultural. Esta propuesta respalda la necesidad de concreción de dichas políticas.
6. Quedando demostrada la importancia de los bienes culturales, deberá existir una mayor conciencia histórica y de identidad en la comunidad, que impulsará actividades que contribuirán con su desarrollo regional no sólo a nivel social sino también cultural.

1. EL CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIONES MUSEOLOGICAS- CENIM

Corresponde ahora formular las estrategias más prioritarias y asequibles para una realización más inmediata, sin excluir aquellas que se realizarán a largo plazo porque todas buscan el mayor beneficio de nuestras comunidades.

Todo lo planteado en esta investigación puede encontrar eco en la conformación del “CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIONES MUSEOLOGICAS-CENIM”, entidad vinculada al Centro de Investigaciones “CIS” de la Universidad del Cauca y al Instituto de Posgrado en Artes (que aún no funciona) de la recién creada Facultad de Artes.

Con base en las reflexiones desarrolladas a partir de las múltiples lecturas que fundamentan este trabajo de investigación, es posible proponer el CENIM como un organismo encargado de promover, fomentar y difundir la investigación museológica. En este espacio pueden involucrarse perfectamente la conservación, las diversas propuestas para la restauración de bienes muebles e inmuebles, la museografía y la gestión en desarrollo y promoción cultural.

El espacio para la conformación del Centro Nacional de Investigaciones Museológicas se abre a profesionales de otras áreas de la Universidad del Cauca, propiciando con ello el trabajo interdisciplinario, gracias al cual sea posible trascender las limitaciones del saber disciplinario en la búsqueda de nuevos conocimientos e interrogantes desde un horizonte transdisciplinario.

El patrimonio cultural es un bien de todos, es un legado de todos, por eso, el grupo que se dedique a su investigación, promoción y divulgación universitarias debe contar con docentes de varias disciplinas (historia, sociales, literatura, antropología, artes, administración y pedagogía), con alumnos de último semestre de artes plásticas y con uno que otro profesional independiente. Es preferible que tal grupo sea poco numeroso pero altamente dispuesto a la investigación.

En términos administrativos el CENIM es un hecho que debe contar con el apoyo de las directivas de la Facultad de Artes. Mi experiencia como Secretario Académico de la Facultad de Artes y Decano (E) de la Facultad de Humanidades me lleva a lanzar esta propuesta concreta, con el previo conocimiento que encontrará eco porque es un deber y una prioridad coyuntural de nuestra institución universitaria.

Del Centro Nacional de Investigaciones Museológicas-CENIM, dependerán :

- 1. La Maestría en Museografía**
- 2. La Maestría en Gestión y Administración de Bienes Culturales.**
- 3. El Pregrado en Diseño Museográfico.**

1.1. POSGRADO EN MUSEOGRAFIA

Dirigido a exalumnos de los programas en Artes Plásticas, Diseño Gráfico, Arquitectura, Sociales e Historia, Antropología, Pedagogía y Literatura.

Su objetivo primordial será la formación de profesionales en museografía, fomentando y promoviendo la investigación, en su componente curricular.

El título que se otorgará será “Magister en Museografía”.

El CENIM promoverá dos eventos anuales o bianuales específicos :

- 1. Concurso en Investigaciones sobre Patrimonio Cultural de la Región Suroccidental de Colombia.**
- 2. Concurso Nacional sobre Proyectos Museográficos.**

Deberá contar, necesariamente, con un órgano de difusión periódica de las actividades desarrolladas.

El diseño del programa corresponderá a los miembros del CENIM. Deberá buscarse la asesoría y el apoyo de los investigadores del discurso museográfico contemporáneo de la ENAP, de la Universidad Nacional Autónoma de México, mediante el fortalecimiento del convenio existente entre la Universidad del Cauca y la UNAM.

En su parte de implementación y de funcionamiento académico deberá recurrirse a éste convenio para el desplazamiento de maestros de la ENAP de la UNAM como docentes visitantes del posgrado. La experiencia y la trayectoria investigativa de los maestros de la ENAP que vienen profundizando estos conocimientos, contribuirá con el desarrollo y la implementación de la museografía, en su concepto contemporáneo, no sólo en el Cauca sino en toda Colombia.

El CENIM será un centro que promueva en Colombia la investigación museológica y el posgrado en Museografía se constituirá en el primero de todo el territorio colombiano.

Las anteriores son propuestas a realizarse a mediano plazo.

1.2. POSGRADO EN GESTION Y ADMINISTRACION DE BIENES CULTURALES

1.3. PREGRADO EN DISEÑO MUSEOGRAFICO

Los puntos 1.2 y 1.3 deberán pensarse a largo plazo, entre otras razones, por las siguientes: el CENIM y su posgrado en museografía requerirán una mayor dedicación temporal, es importante implementar un proceso de seguimiento posterior, se hace necesario propiciar una dinámica de autoevaluación y retroalimentación y deberá desarrollarse un proceso de capacitación de docentes del Departamento de Artes Plásticas a nivel de maestría en tanto no siempre podemos contar con los maestros de la ENAP.

2. EL MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO. UNIVERSIDAD DEL CAUCA

La Universidad del Cauca cuenta con un inventario muy vasto de obras artísticas, que hoy día sencillamente adornan las paredes de muchas de sus oficinas sin ningún cuidado en su conservación.

El Departamento de Artes Plásticas de la Facultad de Artes, cuenta con muchísimas obras de sus exalumnos, a quienes como requisito de grado se les ha pedido la donación de uno de sus trabajos. Por su parte la pequeña Galería de Arte de la Universidad promocionada durante mi administración en el año de 1990, también ha pedido en donación una obra por cada participante expositor. En esta galería, que ha contado con la dirección del maestro Gustavo Hernandez, se ha propiciado tanto la exposición de obras de alumnos de los programas de Diseño Gráfico y Artes Plásticas, como de muchos otros artistas colombianos.

Con la creación del Museo de Arte Contemporáneo Universidad del Cauca, se evitará que muchos de estos cuadros que están formando parte de la actual colección, vayan a terminar decorando las paredes de las oficinas de las secretarías de la Facultad de Artes y luego de toda la Universidad del Cauca.

Corresponderá a los docentes del Departamento de Artes Plásticas y asesores externos en arquitectura e ingeniería, diseñar una propuesta para este nuevo espacio museográfico universitario.

En su parte administrativa el museo deberá depender de la Facultad de Artes para el mejor aprovechamiento de los recursos humanos, materiales y logísticos.

Es tiempo y hora de saltar de la pequeña galería de arte surgida de la adecuación de un espacio lleno de ventanas y puertas de una antigua casa-habitación, a un Museo de Arte Contemporáneo.

Desde este sitio se promoverá con renovado vigor una verdadera museología; será un espacio de intercambio académico y artístico, de reflexión, de incitación a la sensibilización; será un espacio integral, vivo y cuyo centro de acción no serán ya los objetos, sino las comunidades enlazadas con otras comunidades de la faz de la tierra gracias a tecnologías avanzadas de comunicación.

El CENIM promoverá un concurso nacional sobre proyectos museográficos, que encontrarán en el Museo de Arte Contemporáneo el mejor espacio para su experimentación y presentación.

De esta forma la Facultad de Artes, el CENIM y el Museo de Arte Contemporáneo Universidad del Cauca, se constituirán en un todo interactuante con la comunidad de investigadores a nivel regional, nacional e internacional, con la comunidad caucana, colombiana y extranjera.

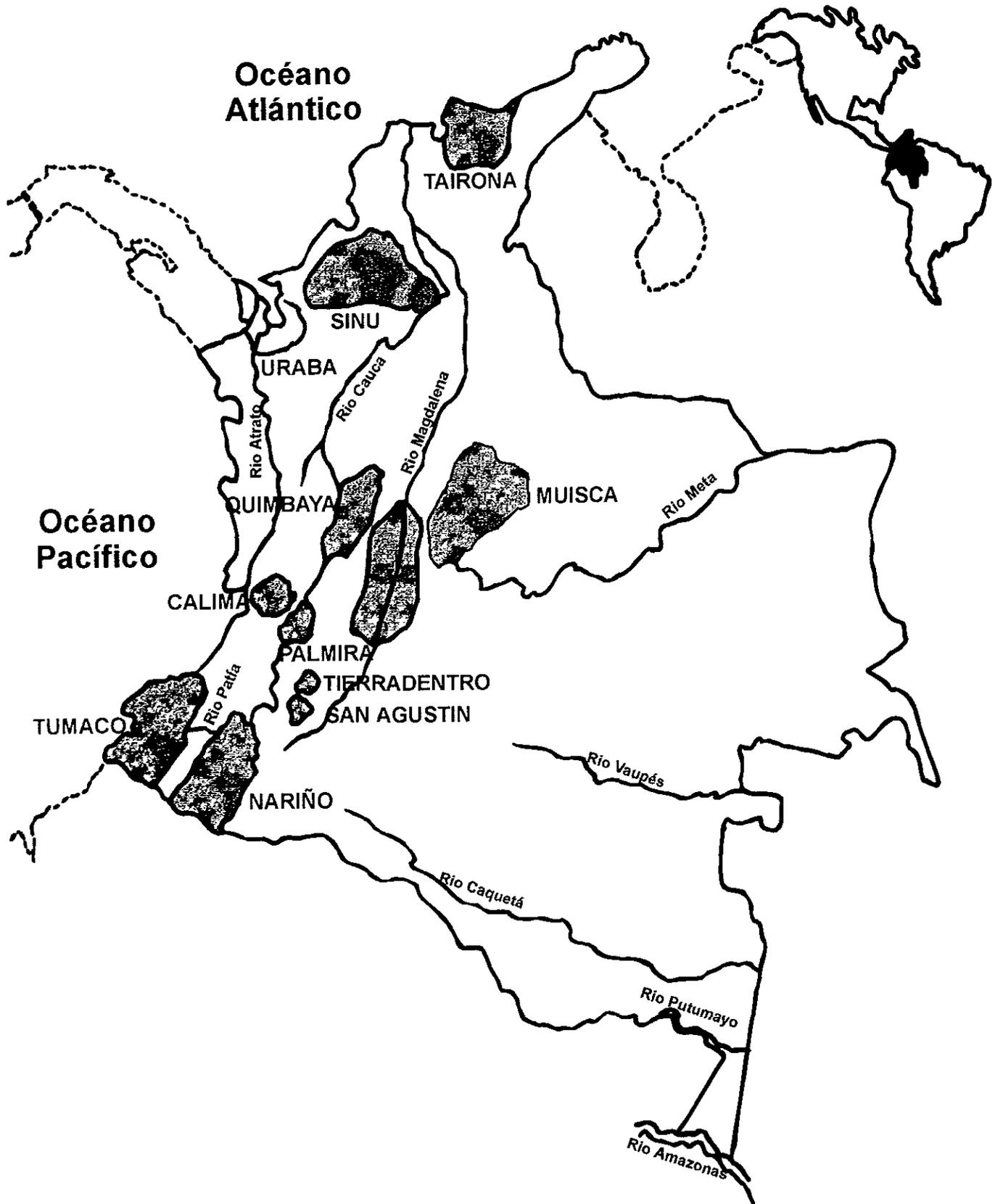
Sólo con la implementación de esta estructura a corto y largo plazo se permitirá el desarrollo social y artístico-cultural de la región caucana con una dimensión nacional.

Por último expreso que es prioritario mantener diversos lazos de comunicación para que el conocimiento que han adquirido los miembros del Discurso Museográfico Contemporáneo, a través de sus investigaciones, trasciendan fronteras y sirva tanto a sus comunidades aquí en México, como a la comunidad de la región caucana, y en general a las de todo el territorio nacional y latinoamericano, para que tanto esfuerzo y trabajo de muchos años

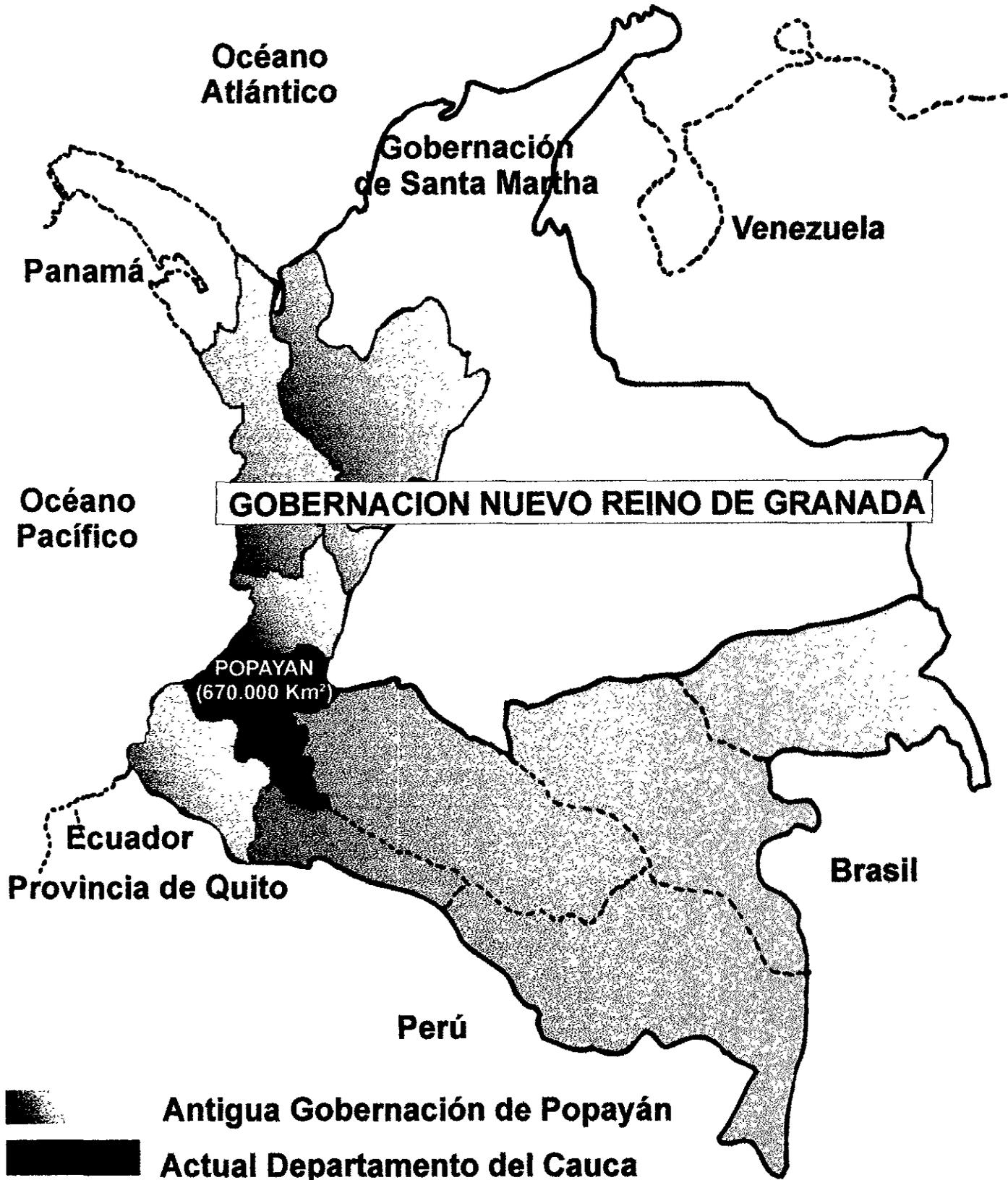
encuentre el eco que se merece y ocupe el sitio destacado que le corresponde en los ámbitos culturales mundiales.

CULTURAS ORFEBRES DE COLOMBIA

(ILUSTRACION NUMERO I)



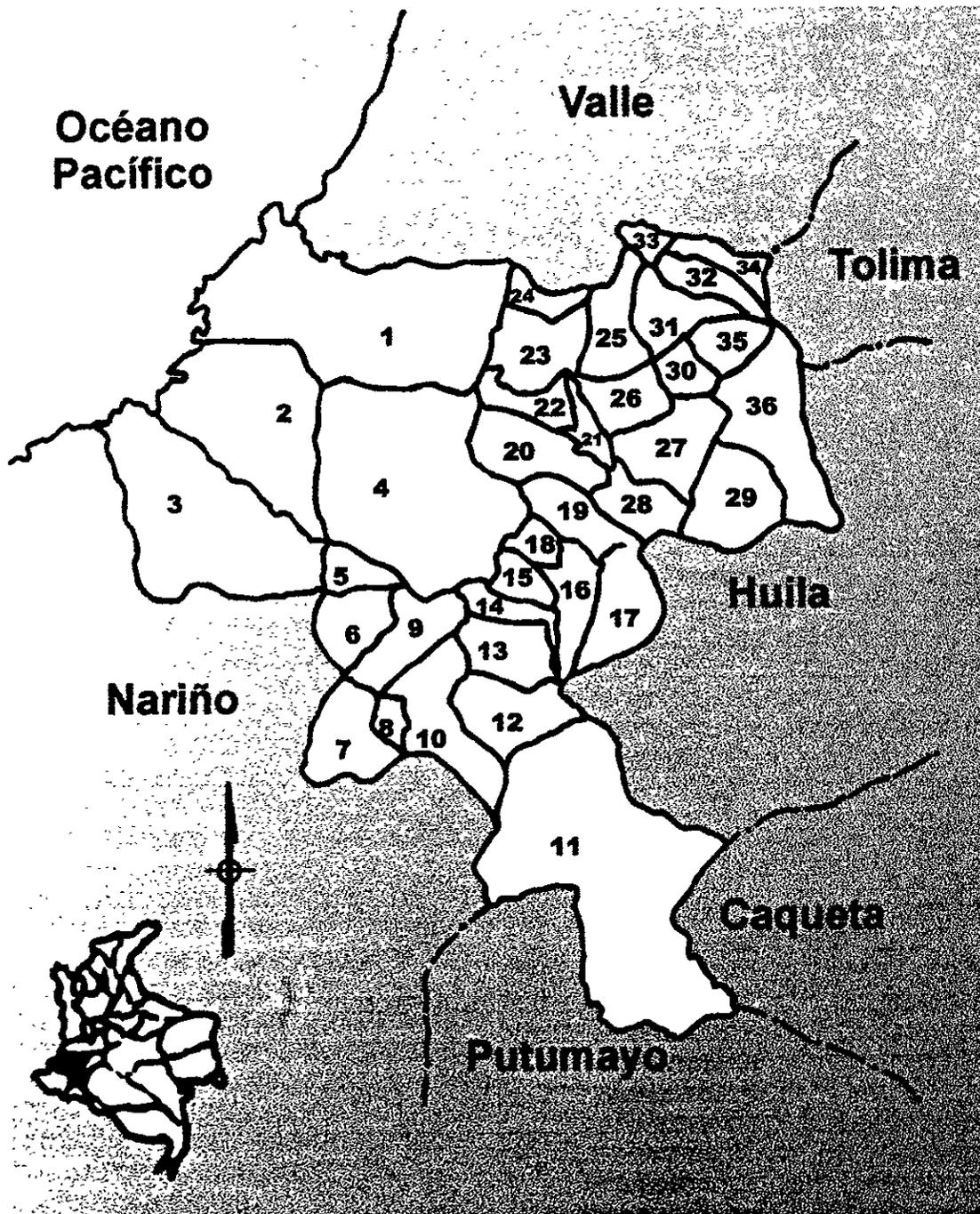
DEPARTAMENTO DEL CAUCA GOBERNACION DE POPAYAN SIGLO XVI (ILUSTRACION NUMERO II)



DEPARTAMENTO DEL CAUCA

FUNDACION DE MUNICIPIOS Y LIMITES TERRITORIALES

(ILUSTRACION NUMERO III)

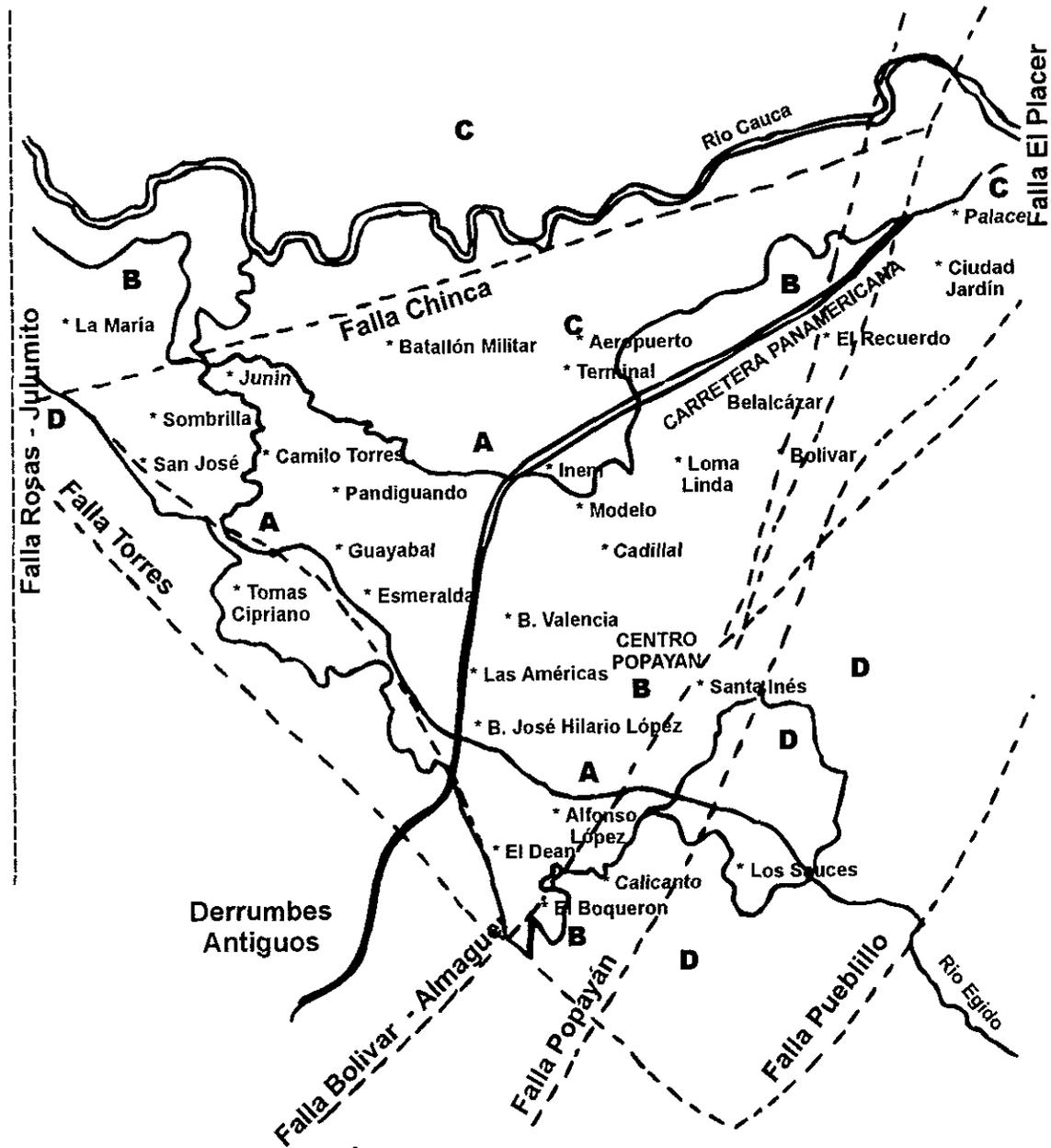


1. López (Micay)
Siglo XX
2. Timbiquí
Siglo XVIII
3. Guapi
Siglo XVIII
4. El Tambo
Siglo XIX
5. Argelia
Siglo XX
6. Balboa
Siglo XX
7. Mercaderes
Siglo XVI y XVII
8. Florencia
Siglo XX
9. Patía
Siglo XIX
10. Bolívar
Siglo XVIII
11. Santa Rosa
Siglo XVI y XVII
12. Almaguer
Siglo XVI y XVII
13. La Vega
Siglo XVIII
14. La Sierra
Siglo XIX
15. Paispamba
Siglo XIX
16. Sotará
Siglo XIX
17. Puracé
Siglo XVIII
18. Timbío
Siglo XVI y XVII
19. Popayán
Siglo XVI y XVII
20. Cajibío
Siglo XVI y XVII
21. Piendamó
Siglo XVI y XVII
22. Morales
Siglo XIX
23. Buenos Aires
Siglo XIX
24. Suárez
Siglo XIX
25. Santander de Quilichao
Siglo XVI y XVII
26. Caldono
Siglo XVIII
27. Silvia
Siglo XIX
28. Totoró
Siglo XIX
29. Inzá
Siglo XVIII
30. Jambaló
Siglo XVIII
31. Caloto
Siglo XVI y XVII
32. Corinto
Siglo XIX
33. Puerto Tejada
Siglo XIX
34. Miranda
Siglo XIX
35. Toribío
Siglo XVIII
36. Paéz
Siglo XX

MAPA DE SUELOS DE POPAYAN

NIVELES FREATICOS Y UBICACION DE FALLAS GEOLOGICAS

(ILUSTRACION NUMERO IV)



CONVENCIONES

- | | | | |
|-------|------------------------|----------|--------------------------------------------------------------------------|
| ----- | Fallas Geológicas | A | Suelos de constitución blanda
nivel freático superficial (1 a 2 m) |
| ~~~~~ | Rios | B | Suelos de consistencia media
nivel freático superficial (3 a 7 m) |
| ===== | Carretera Panamericana | C | Suelos de consistencia media
nivel freático superficial (2 a 5 m) |
| * | Barrios de la Ciudad | D | Suelos de consistencia alta
nivel freático profundo, origen volcánico |

CONCLUSIONES

1. El patrimonio cultural es un bien de todos, es un patrimonio global y, por lo tanto, la comunidad debe ser su custodio comprometiéndose para su mejor conservación.
2. En el Departamento del Cauca y, especialmente en su capital, Popayán, existe un enorme capital artístico constituido por obras realizadas en varias técnicas, que van desde la época precolombina hasta la actualidad, producto tanto de la artesanía y la imaginería popular como de la creación artística.
3. En esta región colombiana no existe una conciencia colectiva sobre el valor que implica su patrimonio artístico.
4. El productor artístico debe ser también un investigador de su entorno social y cultural, un gestor y promotor del desarrollo socio-cultural mediante la puesta en marcha de proyectos culturales.
5. La Universidad del Cauca debe ser un espacio abierto a la transdisciplinariedad permitiendo y fomentando la conformación de grupos interdisciplinarios de investigación no sólo en las áreas científicas y tecnológicas, sino también artísticas.
6. El museo caucano debe ser un espacio interactuante con su sociedad, debe ser un espacio no ya de atesoramiento y acopio de objetos, sino un espacio abierto al público que permita la interrelación personal y familiar, la reflexión, el autocuestionamiento, la sensibilización, la motivación, además de la formación y el conocimiento que pretende impartir. Debe ser un museo integral que abra su campo tradicional y tienda a la toma de conciencia de las necesidades del desarrollo antropológico, socio-económico y tecnológico. Un espacio abierto a investigadores e

instituciones de diversa índole, con técnicas de presentación modernizadas, sin que esto implique un derroche incompatible con la realidad económica regional. Debe generar sus propios sistemas de evaluación que le permitan determinar la eficacia de su acción respecto de la comunidad. Debe ser un museo integral y protagonista, en el que su responsabilidad radique en hacer que el hombre descubra su medio natural y humano en todos sus aspectos. No debe abocarse únicamente al patrimonio excluyendo el desarrollo.

En la actualidad, en la región caucana el patrimonio es considerado un fin en sí mismo. El museo está a su servicio y el público participa como un contemplador imposibilitado para tocarlo lo comprenda o no. Por qué no invertir tal orden y considerar la situación desde la perspectiva del público, o más bien, a partir de dos clases de usuarios: la sociedad y el individuo. En vez de que el museo esté al servicio del objeto, pongámoslo al servicio del hombre.

7. La museología contemporánea debe procurar integrar varios recursos del desarrollo, debe tratar de extender su cometido y sus funciones tradicionales de identificación, acopio, conservación y educación para abrirse a iniciativas que sobrepasen esos objetivos y se inserten en las condiciones del medio físico y humano. Para lograr este objetivo e integrar la población a su accionar, la museología debe apelar cada vez más a la interdisciplinariedad, a los métodos de comunicación contemporáneos (comunes al conjunto de la acción cultural) e igualmente a los modernos procedimientos de gestión basados en la participación de los usuarios. Sin dejar de preservar los bienes materiales de las civilizaciones pasadas y de proteger los que expresan las aspiraciones y la tecnología de hoy, la museología, la ecomuseología, la museología comunitaria y demás formas de museología activa, deben interesarse ante todo por el pleno desarrollo de la población y reflejar los principios motores de su evolución.

8. México posee una amplia trayectoria y experiencia en museología, museografía y museonomía (investigación museológica aplicada a la docencia) que le ha permitido, gracias a las investigaciones realizadas en estos campos, profundizar y emitir diferentes niveles teóricos de diseño y de producción.

9. Se debe aprovechar el convenio académico existente entre la UNAM y la Universidad del Cauca en los puntos específicos:

a. Intercambio de personal académico para participar en conferencias, cursos cortos, coloquios, simposios, estancias de investigación y en general para compartir experiencias en áreas de investigación y docencia.

b. Intercambio de personal académico en estancias sabáticas para desarrollar proyectos conjuntos de investigación y “consolidar programas de posgrado”.

c. Desarrollo de proyectos conjuntos de investigación.

d. Intercambio de información, documentación, publicaciones y material audiovisual.

e. Para dar cumplimiento a este programa, las partes acuerdan intercambiar hasta un máximo de cinco profesores o investigadores por semestre para ambas partes.

10. No existen en el Departamento del Cauca programas de posgrado en el área general de las artes visuales y mucho menos en museografía.

11. No existe en la región caucana y aun en el sur-occidente colombiano, una investigación sistematizada en el campo de la museología y la museografía.

12. Se debe promover la conformación del Instituto de Posgrado de la Facultad de Artes de la Universidad del Cauca.

13. El conocimiento y el alto grado de concientización del valor que lleva implícito todo patrimonio cultural por parte de la comunidad, en este caso de la caucana colombiana, influirán necesariamente en el cambio de conducta de la sociedad para con éste, con el consecuente logro de desarrollos sociales y culturales, entendiendo tal desarrollo como sinónimo de mejoramiento de la calidad de vida en sus aspectos espirituales, emocionales, afectivos y económicos, a través de la puesta en marcha de proyectos culturales. En esta época de violencia, desintegración individual y familiar, incertidumbre y caos, nada mejor que el reencuentro con nuestras raíces ancestrales para propiciar una mejor valoración de nuestra existencia. Una valoración impulsora de nuevos devenires y cambios sociales y humanos mediante la constante reinterpretación de símbolos, iconos y diversos elementos del patrimonio cultural caucano. Este es un proyecto cultural que por sus características se constituye, para mí, en un proyecto de vida. Gracias a mi estancia en la ENAP de la UNAM se propicia el diagnóstico, la clarificación y la investigación que amerita. Su concreción se hallará en la conformación del Centro Nacional de Investigaciones Museológicas con sede en la Facultad de Artes de la Universidad del Cauca, del cual dependerán inicialmente el Posgrado en Museografía y posteriormente el Posgrado en Gestión y Administración de Bienes Culturales. Para la puesta en marcha del Posgrado en Museografía se requerirá del convenio existente entre la Universidad del Cauca y de la UNAM, en sus puntos especiales de capacitación de la comunidad universitaria, mediante la modalidad de profesores visitantes. Este es un momento coyuntural originado en la reciente creación de la Facultad de Artes y en la ausencia de investigación en esta área específica en la región caucana, así como por el nacimiento del Ministerio Nacional de Cultura de Colombia en septiembre de 1997. Con todo esto planteo la necesidad de un productor artístico como un investigador de su entorno sociocultural, como gestor y promotor de desarrollos sociales y culturales, mediante la puesta en marcha de proyectos culturales comunitarios.

Igualmente planteo la necesidad de una universidad actual, impulsora de estas propuestas y de grupos transdisciplinarios comprometidos con la búsqueda y el logro de avances no sólo científicos y tecnológicos, sino también artísticos.

INDICE DE DIAPOSITIVAS

- 1. Vista de una calle de Popayán.**
- 2. Capilla de Nuestra Señora de las Mercedes del Alto Cauca. (En estado de deterioro por el terremoto de 1983).**
- 3. Portada y pileta talladas en piedra de cantera, de la Iglesia de Santo Domingo. (Restaurada recientemente).**
- 4. Portada de la Iglesia de San Agustín (Popayán).**
- 5. Portada, en piedra, tallada, de la Iglesia de San José. (Restaurada recientemente).**
- 6. Vista general de la fachada de la Iglesia de San Francisco (Popayán). (Restaurada recientemente).**
- 7. Vista, con arcos de medio punto, de la Casa- Museo Guillermo Valencia.**
- 8. Vista, con arcos de medio punto, de la Facultad de Artes. Además con pileta tallada en piedra y barandales en madera.**
- 9. Miembros de la comunidad guambiana, del resguardo de Guambia, (Cauca), en una plaza de mercado o galería. (Sitio de encuentro comunitario de las diferentes etnias caucanas).**
- 10. Rostro de una mujer joven de la comunidad paez de Totoró, Cauca.**
- 11. Detalle de una venta de “menjurjes” en una plaza de mercado o galería.**

12. Detalle de “las carretillas” utilizadas como medio de carga, de decoración sencilla, en las plazas de mercado.

13. Miembros de la comunidad guambiana viajando en las “chivas” o camiones de transporte colectivo. Pintadas y decoradas en colores azul, blanco y rojo. Guambianos con sus vestimentas y accesorios habituales y característicos

14. Miembros de la comunidad paez, descargando sus productos que serán vendidos en una plaza de mercado (Barrio Bolívar).

15. “Las chivas” como medio de transporte colectivo en las carreteras destapadas del Cauca. Características notorias: el estilo y el colorido utilizados en sus decoraciones externas y el sobrecupo de los pasajeros.

16. Personajes negros de la comunidad patiana del Cauca.

17-18. “Matarifes” repartiendo carne a los expendios en horas nocturnas.

19. Detalle de la fachada principal de la Facultad de Artes, fundada recientemente mediante el acuerdo número 006 del mes de enero de 1996, por el Consejo Superior de la Universidad del Cauca. Está elaborada en ladrillo a la vista, piedra tallada y madera y hierro forjado en los barandales.

20. Aldabón en hierro forjado de la puerta en madera tallada, de la Facultad de Artes.

21. Juego de aldabones de una casa payanesa.

- 22. Elementos de un arco de medio punto: jamba, impostas, dovelas y clave.**
- 23. Rejas en hierro forjado con pileta, patio, arcos y corredores al fondo.**
- 24. Ilustración del suelo de Popayán: sus fallas geológicas, consistencia de suelos, niveles freáticos y asentamientos humanos.**
- 25. Mapa de la zona arqueológica del Cauca.**
- 26. Cortes de un “hipogeo” (tumba) de Tierradentro, Cauca. Se destacan la decoración y el remate superior de las pilastras en forma de rostro humano, los nichos y las vistas de planta y lateral del recinto funerario.**
- 27. Detalle de cerámica con incrustaciones de piedra blanca, de la región de Tierradentro (Cauca).**
- 28. Pintaderas de la región Calima o rodillos con diseños geométricos para impresión, sobre todo, textil.**
- 29-30-31. Cerámicas de la fase Inguapi: la más antigua del litoral pacífico. 1300 A. D. C. Figuras zoomorfas y antropomorfas.**
- 32. Anforas de la fase Tuza, de base plana, de la región caucana.**
- 33. Vasijas de la fase Caldas con decoraciones en rojo y negro.**
- 34. Juego de pectorales en oro de la cultura de Popayán.**
- 35. Representación del sol en un pectoral de la cultura quimbaya, realizado en oro puro y tres clases de poporos.**

- 36. Objetos diversos en oro puro de la cultura San Agustín (pez alado), cabezas de alfileres y pieza de figura humana planimétrica.**
- 37. Vista frontal de la Casa-Museo Efraín Martínez.**
- 38. Vista de su interior: corredores, barandales, pilares y pileta.**
- 39. Vista frontal de la Casa-Museo Luis Carlos Valencia o Casa del Pintor.**
- 40. Corredor de la Casa-Museo Mosquera, aprovechando para la exhibición de varios objetos.**
- 41. Antiguos baños con tinajeras de la Casa-Museo Mosquera.**
- 42. Corredor con columnas y faroles en lámina de hierro de la Facultad de Artes, con una exposición montada.**
- 43. Rincón de la utilería del señor Manuel Mosquera, en la Casa-Museo Mosquera.**
- 44-45. Vistas generales de una sala de exposiciones de la Casa-Museo Mosquera, con obras anónimas de la Colonia (óleos sobre lienzo).**
- 46. Cristo y pesebres policromados de la Casa-Museo Mosquera.**
- 47-48. Inmobiliario de la Casa-Museo Guillermo Valencia.**
- 49. Crucifijo atribuido a Manuel Chili “Caspicara”, Siglo XVIII. Talla en madera policromada y base en madera y plata dorada. (Museo de Arte Religioso de Popayán, MAR).**
- 50. Crucifijo en madera policromada y dorada, de autor anónimo. MAR.**

51. Cristo “el cachorro”, en madera policromada de la Iglesia de San Francisco (Popayán), que sale en la procesión del martes santo.

52. San Joaquín. Anónimo del Siglo XVIII de la Escuela Quiteña. Talla en madera policromada, adornada y estofada. MAR.

53. Angel Policromado. MAR.

54. Inmaculada Concepción. Anónimo del Siglo XVIII. Talla en madera policromada, vestido adornado con estrellas de plata y laminilla de oro esgrafiado. MAR.

55. El Profeta Jonás. Anónimo del Siglo XVIII. Talla en madera policromada y adornada. MAR.

56. La Inmaculada Concepción. Atribuida a Bernardo de Legarda. Siglo XVIII. Talla en madera con accesorios de plata. MAR.

57. Detalle de joven con canasta de frutas y piña. Talla en madera policromada de la Iglesia de San Francisco, con elementos del mestizaje artístico, entendido éste como la interpretación dada, por el indígena artesano, a los cánones traídos por los españoles.

58. Angel Policromado. MAR.

59. Grupo de ángeles anónimos de la Escuela Quiteña del Siglo XVIII. Tallas en madera con alas de plata. MAR.

60. Grupo de arcángeles anónimos atribuidos al Círculo Legarda del Siglo XVIII. Talla en madera, policromada y estofada. MAR.

61-62. Altar y detalle de la Iglesia de San Francisco. Talla en madera dorada.

63-64-65-66. Detalles (artesanados) de altares de la Iglesia de San Francisco. Popayán.

67. El señor del Perdón. Talla en madera con elementos en plata. Paso de la Semana Santa de Popayán correspondiente a la Iglesia San Agustín.

68. La piedad de la Iglesia San Francisco.

69. Panorámica. Cristo policromado, cuadros al óleo de todos los santos. Autores anónimos europeos del Siglo XIX. MAR.

70. Panorámica de cuadros de la vida de la virgen, basados en la serie de grabados del artista Bernhard Goetz, de la Escuela de Augsburgo. Cuadros donados por los artistas quiteños Antonio y Nicolás Cortés, pintores de la expedición botánica que vivieron en Popayán a comienzos de 1787. Sus marcos están realizados en plata repujada.

71. Virgen de las Indias con marco repujado en plata. Siglo XVIII. MAR.

72. La Piedad. Anónimo del Siglo XVIII. Oleo sobre tela con marco de plata martillada, conocido como “La Virgen del Topo”. MAR.

73. La Adoración de los Pastores. Anónimo de la Escuela Quiteña del Siglo XVIII. Políptico con cuatro arcángeles tallados en madera. Al centro, óleo sobre lámina de cobre. MAR.

74. San Agustín. Lado izquierdo. Anónimo de la Escuela Quiteña del Siglo XVIII. Oleo sobre tela con marco en madera tallada y laminilla de oro. MAR.

San Gregorio Magno. Lado derecho. Anónimo de la Escuela Quiteña del Siglo XVIII. MAR.

75. Panorámica “La Sagrada Familia”. Oleo sobre lienzo. Anónimo de la Escuela Quiteña del Siglo XVIII. Al lado derecho “San Lorenzo”, madera policromada. MAR.

76. Arcángel San Miguel, por José Cortés. 1771. Oleo sobre tela. MAR.

77. La Virgen de la Luz, por José Cortés de Alcoser. 1768. Oleo sobre tela. MAR.

78. Guillermo León Valencia. Ex presidente de la República Colombiana. Oleo sobre lienzo del maestro Efraín Martínez. Casa-Museo Valencia.

79. Retratos. Autores anónimos. Casa-Museo Mosquera. Oleos sobre lienzo.

80. El Pintor y la Modelo. Oleo sobre lienzo del maestro Efraín Martínez. Casa-Museo de Sitio Efraín Martínez.

81. La Maja. Retrato de mujer realizado en óleo sobre lienzo por el maestro Efraín Martínez.

82. Apoteosis a Popayán. Mural realizado en óleo sobre lienzo del maestro Efraín Martínez, fechado en 1955. Se encuentra en el Paraninfo de la Universidad del Cauca.

83-84-85-86-87-88. Detalles del mural “Apoteosis a Popayán” en los cuales aparecen personajes de la vida política, religiosa y social del Cauca.

89. Las Letras. Oleo sobre lienzo del maestro Andrés de Santa María, que se encuentra, junto con “Las Ciencias” y “Las Artes”, de espaldas a la silletería del Paraninfo de la Universidad del Cauca.

90. Las Ciencias. Andrés de Santa María. Siglo XIX.

91. Las Artes. Andrés de Santa María. Siglo XIX.

92. Posesión. Mural al fresco de la pintora Lucy Tejeda, fechado julio 13 de 1963. Banco Cafetero de la Ciudad de Popayán.

93. Detalle del mural “Posesión”.

94. Mural en homenaje a la Semana Mayor o Semana Santa de Popayán. Obra realizada por el maestro Augusto Rivera (q.p.d.), fechado en 1970. Se encuentra en el Banco Popular de la Ciudad de Popayán y fue realizado en óleo sobre madera entamborada. Fue intervenido recientemente por el desprendimiento de su capa pictórica y el deterioro de la madera.

**95. La Dolorosa. Virgen en madera policromada con adornos en plata.
Paso de la Semana Santa, perteneciente a la Iglesia de San Agustín.**

96. Detalle del paso “La Dolorosa” en la obra-mural del maestro Augusto Rivera.

97. Paso de “El cachorro” con sus cargueros en una procesión de Semana Santa.

98. Joven ñapanga o ahumadora de las procesiones de Semana Santa de Popayán. Tradición iniciada por mujeres caucanas de la clase popular, hoy día en manos de la clase media alta. Son las mujeres que atendían los braseros para calentar a los soldados que vigilaron

a Cristo en la Casa de Caifás. Su atuendo para las noches de Semana Santa de Popayán es la de ñapanga, palabra quechua que denomina a una moza mestiza con costumbres españolas. En las procesiones cargan el incensario. De esas primeras ahumadoras quedan los nombres de la “negra Sara”, “la negra Concha”, o “la mona Tránsito”, hoy día desempeñado por jovencitas que no pasan de los 20 años, de la clase media alta y alta de Popayán.

99. Mujeres guambianas salen del trabajo. Acuarela del artista guambiano Juan Yalanda Tombé, expuesto en la Galería de Arte de la Fundación Banco del Estado, en el año de 1996.

100. Música de chirmía. Acuarela de Juan Yalanda Tombé. Exposición individual, 1996. Fundación Cultural Banco del Estado, Popayán.

102-102. Detalles del mural en mosaicos de colores, del Aeropuerto Guillermo León Valencia de la Ciudad de Popayán. Retoma la temática de las chirimias o conjuntos de música popular, fechado 1964.

103. Panorámica del mural de la Caja Agraria. Maestro Augusto Rivera. Oleo sobre tabla entamborada.

104-105. Detalles del mural “Homenaje al Cauca” del maestro Augusto Rivera. Caja Agraria de Popayán, fechado 1969.

106-107. El Quijote. Obra en lámina y chatarra de Mauricio López. Parque de Carantanta. Popayán.

108-109-110. Obras escultóricas más representativas del maestro payanés Edgar Negret.

111-112-113-114-115. Talleres de dibujo y pintura de la Facultad de Artes de Universidad del Cauca.

116. Talleres de extensión, dirigidos a la comunidad en general, orientados por profesores del Departamento de Artes Plásticas de la Facultad de Artes de UNICAUCA.

117-118-119. Conjunto de obras de ex-alumnos del Departamento del Artes Plásticas, donadas a la institución. (117. Obra de Javier Jurado. 118. Obra de Eivart Muñoz. 119. Detalle de una obra de la alumna Sandra Collazos).

120-121-122-123-124-125-126-127. Diversas propuestas y sus autores, del taller de Experimentación del Programa de Artes Plásticas, orientado por Heiner Calero durante el segundo semestre de 1996.

ARTES APLICADAS E IMAGINERIA POPULAR:

128. Vitrales del Paraninfo de la Universidad del Cauca.

129. Expositorio. Madera forrada en plata repujada. MAR.

130. Atril con manuscrito. Anónimo del Siglo XVIII. Plata fundida, martillada y esmaltada. MAR.

131. Patena o sitio para guardar hostias, sacristía, con candelabros en plata. MAR.

132. Jarrón y candelabros en plata. MAR.

133-134. Coronas, corazón de daga, centros y rosario. Anónimos en plata martillada y repujada con baños de oro, del Siglo XVIII. MAR. Popayán.

135. Custodia de la Ermita. Realizada por el orfebre Francisco Paredes (1788) por encargo de Don Lucas Tenorio y Arboleda. Esta valiosa pieza está formada por un resplandor o sol que termina en un corazón y sobre él una cruz engastada en esmeraldas. Este resplandor está formado por rayos flamígeros, combinados con haces de rayos de luz. La parte central va labrada en armoniosas conchas y ramajes de metal enlazado y tachonado de esmeraldas y rubíes pequeños. Consta de 196 esmeraldas y 127 rubíes, incrustados en oro y plata dorada.

136. Custodia de Santo Domingo, formada por un sol de oro fundido engastado con esmeraldas y preciosas coronitas de perlas, en cuyo centro se ve una esmeralda. En el comienzo de los rayos también vemos coronitas de perlas con una esmeralda en el centro. Termina el sol con una preciosa cruz de oro engastada con esmeraldas. La base está realizada con incrustaciones de esmeraldas, perlas y en oro fundido de alta pureza. Autor anónimo.

137. Custodia de la Iglesia de la Encarnación, realizada en plata dorada con figuras de uvas cinceladas, sobre cuyos tallos y racimos se engastan circones, rubíes y una amatista de gran tamaño.

138. Custodia de la Catedral o del Corpus Christi. La parte superior de esta custodia es de oro, adornada con ricas esmeraldas. Remata en una cruz con esmeraldas engastadas, rodeada con rayos que rematan en 30 estrellitas con una esmeralda en su terminación cada una. La base es de plata dorada, fundida y ensamblada con adornos de esmeraldas.

139. Custodia de la Catedral, de plata dorada, fundida y ensamblada, adornada con esmeraldas, rubíes, topacios, diamantes y vidrios. Tiene su base con figuras adornadas con esmeraldas y otras piedras. El sol posee una corona de esmeraldas que rodea el viril en plata martillada con apariencia de nubes sobre las cuales se ven 9

caritas de ángeles, remata en una cruz, tachonada de perlas y tres hermosas esmeraldas colocadas en sus puntas. Autor anónimo.

140. Custodia de San Francisco, construida por el artífice español José de la Iglesia en Popayán, en el año de 1740. Antonio Nariño la despojó de su hermoso pie barroco en la expoliación implacable de 1814; su actual y elegante soporte en figura de ángel sobre dorado es obra de inicios de la República. El círculo solar de oro macizo está engastado en un impresionante despliegue de esmeraldas muy puras que alternan con racimos de vid, de perlas y rubíes.

141. Antigua custodia de la Iglesia de Morales Cauca. Plata dorada y labrada en el año de 1617. Autor orfebre payanés anónimo.

142. Custodia Aguila Bicéfala. Fue realizada en el año de 1673 por Antonio Rodríguez y N. Alvarez. Es de plata dorada, adornada con perlas, esmeraldas y amatistas; lleva en el tope una águila bicéfala igual a la figura del escudo de los reyes españoles de la Casa de Austria.

143. Candil en hierro forjado y cristal de roca, del Paraninfo de la Universidad del Cauca, restaurado en el taller del maestro Felipe Reyes de Popayán.

144. Farol para decoración de puertas y calles payanesas, realizado en lámina de hierro de color negro mate y placas de vidrio.

145-146. Dos prototipos de piletas, realizadas en piedra de cantera por artesanos caucanos. Generalmente adornan los patios de variadas edificaciones como claustros educativos, museos, casas-museo, etcétera.

147. Placa realizada en baldocines de cerámica vidriada. Colegio Mayor del Cauca.

148. Recipientes en cerámica vidriada del Colegio Mayor del Cauca.

149. Puesto callejero de cerámica.

150-151. Cerámica con modelo de “jeeps”.

152. Cerámica con modelo de “chiva”.

153. Muñecos de personajes guambianos realizados en trapo.

154. Réplica en miniatura del paso “La Dolorosa” de las procesiones de Semana Santa con cargueros y ahumadora.

SITUACIONES CRITICAS

155-156-157. Instalaciones de la Facultad de Artes.

158-159. Casa-Museo Guillermo Valencia.

160-161-162. Casa-Museo Efraín Martínez.

163-164. Casa-Museo Guillermo Valencia.

ESPACIOS MUSEOGRAFICOS

165-166. Instalaciones de la Sala de Exposiciones de el Carmen de la Facultad de Artes. Popayán.

167-168-169-170. Espacios de exhibición de estaciones del metro en México. AAA- Espacios naturales.

MANEJO DE ESPACIOS MUSEOGRAFICOS EN LOS MUSEOS ARTE MODERNO, RUFINO TAMAYO, MUSEO NACIONAL DE

ANTROPOLOGIA, PALACIO DE BELLAS ARTES, MUSEO NACIONAL DE LAS CULTURAS Y ANTIGUO COLEGIO DE SAN ILDEFONSO- MEXICO, D. F.

171. Círculos cóncavos (primer plano). Autor: Rogelio Polesello (argentino, 1939-1882). Acrílico 1972. MAM. Octubre 1997.

172. Panorámica interna con escultura. "Hacha Núm. 4", 1980. Autora: Lourdes Alvarez (México, 1948). Piedra ónix. MAM. Octubre 1997.

173. Ex It, 1997. Autora: Yoko Ono. Instalación 100 ataúdes de diferentes tamaños, árboles, sonidos de pájaros y voces. Museo Rufino Tamayo. Octubre 1997.

Lado derecho: obra de Rufino Tamayo. Oleo sobre lienzo.

174. Panorámica con vasijas de bronce, escudos y armaduras griegas. Exposición: Magna Grecia y Sicilia. Museo Nacional de Antropología, octubre, 1997.

175. Musa. Exposición Magna Grecia y Sicilia. Los griegos en Italia.

176. Réplica en miniatura de un mercado azteca. Museo Nacional de Antropología. Exposición permanente. Sala Mexica.

177. Panorámica con réplicas de las pirámides aztecas. Museo Nacional de Antropología. Exposición permanente. Sala Teotihuacán.

178. Piedra del Sol o Calendario Azteca. Sala Mexica. Museo Nacional de Antropología.

179. Panorámica de una sala etnográfica. Museo Nacional de Antropología. Exposición permanente. Indumentaria y tocados de Oaxaca.

180. Danza de los Quetzalines. Sala de Puebla. Museo Nacional de Antropología. México.

181-182. Panorámicas de salas de exposición del Palacio de Bellas Artes.

183. Sala Africa. Exposición permanente. Museo Nacional de las Culturas.

184. Detalle de máscaras. Sala Africa. Exposición permanente. Museo Nacional de las Culturas.

185. Sala China. Exposición permanente. Museo Nacional de las Culturas.

186-187. Iconos en el Antiguo Colegio de San Ildefonso. México, D. F. Salas Bizancio y Griega.

AREA INFORMATIVA Y TIPOS DE CEDULAS EN MUSEOS

188. Museo de Arte Moderno, México.

189. Museo Nacional de Antropología. Exposición Magna Grecia y Sicilia. Octubre de 1997.

CONTROL DE LA HUMEDAD RELATIVA EN LAS SALAS DE EXPOSICION

190. Sala de exposición con termógrafo en el Museo Nacional de Antropología. Busto femenino griego en primer plano.

AREAS DE DESCANSO

191. Museo de Arte Moderno. México.

AREA DE TIENDA Y SOUVENIRS-ESPACIO LOGISTICO

192. Museo Nacional de Antropología. México. Exposición "Magna Grecia y Sicilia". Los griegos en Italia. Octubre 1997.

AREA DE INFORMACION POR MULTIMEDIA- ESPACIO LOGISTICO

193. Museo Nacional de Antropología. México. Exposición "Magna Grecia y Sicilia". Octubre 1997.

AREA DE LIBRERIA- ESPACIO LOGISTICO

194. Librería Museo Nacional de las Culturas. Centro. Ciudad de México.

ILUMINACION Y OBRA DE ARTE

195. Nuestra imagen actual (1947). Autor: David Alfaro Siqueiros. México, 1986-1974. Piroxilina sobre celotex y fibra de vidrio. Museo de Arte Moderno.

196. Hueso con seso. Expresión-suceso de Francisco Moyao. Sala Maestro Roberto Garibays. División de Posgrado. Sala de Exposiciones de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, ENAP, UNAM. Octubre 1997.

AREA DE PROYECCIONES

**197. Sala de proyecciones del Museo Nacional de Antropología.
México, D. F. Exposición “Magna Grecia y Sicilia. Octubre 1997.**

198. Area del video wall o video mural de la Sala Maya.

AREA DE EMBALAJE Y DESEMBALAJE DE OBRAS

199. División de Estudios de Posgrado- ENAP-UNAM.

**200-201-202-203-204-205-206-207- 208-209-210. Propuestas
fotográficas basadas en diferentes elementos visuales y orfebres de la
cultura caucana colombiana.**

FONDO MUSICAL CON CANCIONES AUTOCTONAS DE LAS CHIRIMIAS CAUCANAS

Nombres de los grupos y títulos de las canciones:

Alma Caucana- “El sotareño”, “Enigma”, “Tenjo”, “Tambores de mi Cauca”, “Linda payanesa” y “El cóndor pasa”.

Aires de Pubenza- “El artesano”, “Alejandra”, “Pocholo”, “Fogoncito”y “Río blanqueño”.

Canciones entremezcladas con sonidos originales de las procesiones de Semana Santa.

INDICE DE ILUSTRACIONES

- 1. Culturas orfebres de Colombia**
- 2. Gobernación de Popayán del Siglo XVI**
- 3. Departamento del Cauca. Fundación de municipios y límites territoriales**
- 4. Mapa de suelos de Popayán. Niveles freáticos y ubicación de fallas geológicas**

BIBLIOGRAFIA GENERAL

ACHA, Juan. Las culturas estéticas de América Latina (reflexiones,
UNAM, México, 1993, p.p. 232.

_____ Arte y sociedad: Latinoamérica: el producto artístico y
su estructura, FCE, México, 1981, p.p. 550.

_____ El consumo artístico y sus efectos, Trillas, México, 1988,
p.p. 304.

_____ Las actividades básicas de las artes plásticas, Diálogo
Abierto, México, 1994, p.p. 136.

_____ “Arte contemporáneo I”, ENAP-UNAM, México,
octubre 4-6 de 1996.

ALCINA, José. El arte precolombino, Akal, Colombia, 1990, p.p.
532.

ALONSO, Martín. Enciclopedia del idioma, Aguilar, Madrid, 1968.

BARNEY CABRERA, Eugenio. Geografía del arte en Colombia.
1960, Imprenta Nacional, Bogotá, D.E., 1963, p.p. 220.

BAIGTS, Juan. “El museógrafo es un diseñador” Notas de la
entrevista con Alfonso Soto Soria en El Gallo Ilustrado, México, mar.
30, 1975.

BASTIDE, Roger. Arte y sociedad, FCE, México, 1948, p.p. 210.

BAZIN, Germaín. El tiempo de los museos, Daimón, Madrid, 1969, p.p. 182.

BETTELHEIM, Bruno. “La curiosidad, su aplicación en un entorno museístico”, Simposio Internacional sobre Niños y Museos, Smithsonian Institution, Washington, D.C., octubre 28-31 de 1979.

BLANQUEZ, F. A. Diccionario latino español, Ramón Sopena, Barcelona, 1960, p.p. 1066.

BRUNNER, José J. “Cultura popular, industria cultural y modernidad”, Programa FLACSO, Santiago de Chile, 1985.

COBO ORTEGA, Gerardo. “Testimonio de una vivencia personal”, Ginebra, Valle-Colombia, 1990.

COLCIENCIAS (Instituto Colombiano de Ciencia y Tecnología) “Becas-crédito para la formación de investigadores. Resultados de la cuarta convocatoria”, El Espectador, Colombia, jul. 2, 1994.

COLCULTURA (Instituto Colombiano de Cultura) La cultura en tiempos de transición 1991-1994, Departamento Nacional de Planeación, Bogotá, 1991, p.p. 36.

_____ Restauración hoy, Núm. 5, Bogotá, noviembre, 1993.

_____ Normas mínimas para la conservación de bienes culturales, Bogotá, febrero, 1987.

CHAVES MENDOZA, Alvaro y PUERTA RESTREPO, Mauricio. Monumentos arqueológicos de Tierradentro, Talleres Gráficos del Banco Popular, Bogotá, 1986, p.p. 204.

CHANFON OLMOS, Carlos. Fundamentos teóricos de la restauración, UNAM, México, 1988, p.p. 284.

DE SANTIAGO, José. Presentación del libro: Posibilidades y límites de la comunicación museográfica, UNAM, México, 1993, p.p. 155.

DIARIOS: El País, Cali-Colombia, jun. 20, 1981.

El Liberal, Popayán-Colombia, jun. 14, 1981.

El País, Cali-Colombia, mar. 6, 1982.

El Tiempo, Bogotá, abr. 11, 1982.

Avanzada Caucana, Popayán-Colombia, abril, 1982.

El Liberal, Popayán-Colombia, mar. 17, 1982.

Diccionario Enciclopédico Espasa. Vol. 5, Espasa Calpe, Madrid, 1993, p.p. 1441-1789.

DE LA SERNA, Arturo. “Curso Monográfico”, ENAP-UNAM, México, primer periodo de 1995.

DOERNER, Max. Los materiales de pintura y su empleo en el arte, Reverté, México, 1994, p.p. 351.

El poder del sol o nuevas piezas del Museo del Oro de Colombia, Catálogo, Banco de la República, Bogotá, 1994, p.p. 71.

Enciclopedia de la religión católica, Tomo II, Dalmau y Jover, Barcelona, 1953.

FERNANDEZ, Miguel A. El movimiento social de los indígenas en el Cauca, Fundación para la Comunicación Popular, Popayán-Colombia, 1996, p.p. 80.

GAMBOA, Fernando. “Homenaje a Fernando Gamboa”, Festival de Formas, UAM-DDF, México, noviembre de 1985.

GARCIA CANCLINI, Néstor. Culturas híbridas, Grijalbo-CNCA, México, 1990.

_____ Producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte, Siglo XXI, México.

GIL TOVAR, Francisco. Historia del arte en Colombia, Fasc. 58, Salvat, España, 1975.

GIRALDO JARAMILLO, Gabriel. La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia, COLCULTURA, Colombia, 1980, p.p. 306.

GONZALEZ, Jorge y GALINDO, Jesús. Metodología y cultura, CNCA, México, 1994, p.p. 281.

Gran Enciclopedia de Colombia-Círculo de lectores, Printer Latinoamericana, Colombia, 1997, p.p. 320.

HEMMING, John. En busca de El Dorado, Ediciones del Serbal, España, 1984, p.p. 272.

HERSKOVITS, Melville. El hombre y sus obras, FCE, México, 1981, p.p. 701.

HOYOS, Guido. "Arte" en: Gaceta dominical, Núm. 231, El País, Cali-Colombia, abr. 16, 1995.

Informe General de la Comisión Nacional de los Estados Unidos Mexicanos para la UNESCO 1987-1982, SEP, México, 1982.

JARAMILLO AGUDELO, Darío. Gran Enciclopedia de Colombia - Círculo de Lectores, Tomo VI, Printer Latinoamericana, p.p. 320.

LE VIRLOYS, R. Diccionario de arquitectura, MDCCLXXI, Librerías Asociadas de París.

LEON, Aurora. El museo, teoría, praxis, utopía, Cátedra, Madrid, 1978, p.p. 378.

LOPEZ MONROY, Manuel. “Reflexiones sobre la experiencia estética de la visita museográfica”, Día Internacional de los Museos, Museo de San Carlos, México, mayo 16 de 1997.

MARCEL DACONTE, Eduardo. La crítica y las tendencias de la pintura en Colombia, Arco, Madrid, 1984, p.p. 43.

MARTIN BARBERO, Jesús. Comunicación y cultura, Núm. 9, México, 1982, p.p.70.

MARTINEZ GARCIA, Ofelia. Notas de la presentación del libro El museo del futuro. Algunas perspectivas europeas, UNAM, México, 1995, p.p. 216.

MEDINA, Alvaro. “Negret de milagro en milagro” en: Magazín Dominical, Núm. 576, El Espectador, Bogotá, may. 15, 1994, p.p. 24.

MONTANER, Joseph. Museos, Gustavo Gili, Barcelona, 1990, p.p. 192.

ORTEGA RICAURTE, Carmen. Dibujantes y grabadores del papel periódico ilustrado y Colombia ilustrada, COLCULTURA, Colombia, 1973, p.p. 410.

Plan de Desarrollo del Cauca, Talleres Editoriales del Departamento, Popayán-Colombia, 1984, p.p. 520.

PORTILLO ORTIZ, Gerardo. “La arquitectura de los museos. Funcionalidad y recuerdo” en: La Revista de la ENAP, Núm. 18, México, 1977, p.p. 90.

ROJAS A., Claudia “De tal palo tal santo” en: Gaceta Dominical, Núm. 231, El País, Cali-Colombia, abr. 16, 1995.

SAAVEDRA MENDEZ, Jorge. Conservación y restauración de antigüedades y objetos de arte, Centurión, Buenos Aires, 1946, p.p. 380.

_____ Conservación de los bienes culturales con especial referencia a las condiciones tropicales, Lausana, Suiza, 1969, p.p. 361.

SCHMILCHUK, Graciela. Museos: comunicación y educación, INBA-CENIDIAP, México, 1987, p.p. 571.

SILVA, María de la Paz . “Quiénes somos” en: Revista de la ENAP, Núm. 17, UNAM, México, 1997.

SOTA SORIA, Alfonso. “Museografía moderna en México” en: Artes Visuales, Núm. 11, México, julio-septiembre, 1976.

SOTO MAYOR, María Luisa y URIBE, María Victoria. Estatuaria del Macizo Colombiano, Imprenta Nacional de Colombia, Bogotá, 1987, p.p. 320.

TALLER “PINTAP MAWA”. Movimiento de la cultura por el Cauca, Impresiones Caligráficas, Popayán-Colombia, 1997, p.p.11.

TOCANCIPA, Luz Stella. “El oficio de la restauración” en: Dinner’s, Núm. 235, Colombia, octubre de 1989, p.p. 90.

TORRES MICHUA, Armando. “Apoyos escritos y audiovisuales en exposiciones de arte”, Día Internacional de los Museos, Museo de San Carlos, México, may. 16, 1997.

Universidad Hoy, Núm. 18, Imprenta Universidad del Cauca, Popayán-Colombia, octubre-diciembre, 1996, p.p. 22.

VALDES AMEZQUITA, José Manuel. “Pequeña historia del nacimiento de un sol llamado Pintap-Mawua”, Foro Hacia una Política Cultural y de los Jóvenes, Veracruz-México, junio de 1990. Viernes cultural, Núm. 309, El País, dic. 17, 1989, p.p. 30.

VALENCIA QUIJANO, Rodrigo. “Dos videístas jóvenes” en: El Liberal, Popayán-Colombia, agos. 6, 1989.

VERGOS, Peter. Museos: aspectos educativos, Roaktion Books, Londres, 1989, p.p. 230.

Viernes cultural, Núm. 309, El País, dic. 17, 1989, p.p. 30.

VILLEGAS, Benjamín y MARIN, Nacho. Atavíos. Raíces de la moda colombiana, Villegas, 1996, p.p. 199.

ZAVALA, Lauro. “La recepción museográfica, entre el ritual y el juego” en: Posibilidades y límites de la comunicación museográfica, UNAM, México, 1993, p.p. 155.

ZAVALA, Lauro, SILVA, Ma. de la Paz y VILLASEÑOR, J. Francisco. Posibilidades y límites de la comunicación museográfica, UNAM, México, 1993, p.p. 155.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTARIA

Revista: Museum International, UNESCO, París.

Números y artículos consultados:

-Núm. 2. “Museos, patrimonio y políticas culturales en América Latina y el Caribe”, 1982, p. 72-100, p.p. 136.

-Núm. 146., 1985, p.p. 124:

· “Modelos de vitrinas y control climático: un análisis tipológico” por May Cassar, p. 104-107.

· “El sistema de embalaje de cuadros utilizado en el Museo del Ermitage”, p. 123-124.

· “Un nuevo sistema flexible de vitrinas” por Wolfgang Selzer, p. 108-109.

· “La protección contra el robo y el vandalismo” por Günter S. Hilbert, p. 115-118.

· “Vitrinas climatizadas para pinturas” por Andrea Rotho y Bruce Metro, p. 59-91.

-Núm. 148. “Definición evolutiva del ecomuseo” por Georges Henri Riviére, 1985, p.p. 244.

-Núm. 152., 1986, p.p. 256:

· “Exposiciones temporales”

· “Las bienales y otras grandes exposiciones internacionales” por Helene Lassalle, p. 201-204.

· “El punto de vista del conservador” por Denis Serjeant, p. 246-249.

-Núm. 175., 1992, p.p. 188:

· “La museografía de las técnicas: una experiencia en México”, p. 142-146.

· “Museos de etnografía”, p. 128-132.

· “Museos al aire libre”, p. 147-157.

-Núm. 180. “Profesiones museísticas”, p. 4-51, 1993, p.p. 64.

-Núm. 181., 1994, p.p. 64:

· “La informatización en los museos” por Andrew Roberts, p. 4-6.

· “Automatizando el futuro” por David Bearman, p. 38-41.

-Núm. 187. “La museología urbana: una ideología para la reconciliación” por Amareswar Galla, p. 40-45, 1995, p.p. 65.

-Núm. 188. “Las reservas de los museos: un coloquio internacional” por Dominique Ferriot, p. 35-39, 1995, p.p. 64.

-Núm. 190. “El informe de conservación: cómo identificar los problemas de preservación” por Graeme Gardiner, p. 55-58, 1996, p.p. 64.

-Núm. 191. “Cincuenta años del ICOM” por Patric J. Boylan, 1996, p.p. 64.

Boletín Bimestral Museo Franz Mayer, México.

Números y artículos consultados:

-Núm. 26. “Planeación de una exposición” por Eugenio Sisto Velasco, p. 6-7, jul.-agos., 1988, p.p. 11.

-Núm. 38. “Recursos museográficos para presentar las piezas” por Eugenio Sisto Velasco, p. 2-6, jul.-agos., 1990, p.p. 11.

-Núm. 49. “De las denominaciones para identificar a un museo y otras cosas más...” por Eugenio Sisto Velasco, p- 3-7, may.-jun., 1992, p.p. 11.

-Núm. 50. "Labor de conservación en un museo" por Eugenio Sisto Velasco, p. 2-8, jul.-agos., 1992, p.p. 11.

Revista Memoria de papel, "Algo más que el simple arte de exhibir" por David Martín del Campo, CNCA, octubre de 1991.

Revista de museos, Núm. 3, "Museología: ciencia del museo" por Corina Sandú, p. 17-19, ICOM-México, 1982, p.p. 45.

Gaceta de museos, INAH-México

Números y artículos consultados:

-Núm. 2. "Pensum de la carrera de restauración", p. 5-8, junio de 1996, p.p. 27.

-Núm. 3. "El arte de la museografía", p. 10-19, septiembre de 1996, p.p. 40.

Noticias del ICOM

Números y artículos consultados:

-Núm. 1. "La convención de La Haya", 1995, p.p. 22.

-Núm. 3. "Museos comunitarios", p. 3-17, 1995, p.p.24.

-Núm. 4. "Museos y diversidad cultural", p. 5-10, 1995, p.p.20.

Revista de Museología, Núm. 8, "¿Siguen siendo los dioramas una alternativa efectiva de montaje?", p. 11-19, Asociación Española de Museólogos, julio de 1996, p.p. 88.

Boletín FEMAM, Núm. 12, 1997, p.p. 24.

Informe del V Seminario Regional de la Unesco, "El museo como centro cultural de la comunidad", México, sep.-oct., 1962, p.p. 53.

Primer Coloquio “Los Museos y el Arte en México”, Federación Mexicana de Asociaciones de Amigos de los Museos, febrero de 1993, p.p. 126.

Segundo Coloquio “Los Museos y el Tercer Milenio”, Federación Mexicana de Asociaciones de Amigos de los Museos, febrero de 1994, p.p. 142.

Tercer Coloquio “México, Estados Unidos y Canadá: Tratado de Cultura”, Federación Mexicana de Asociaciones de Amigos de los Museos, septiembre de 1996, p.p. 164.

OTROS TEXTOS

BRANDI, Cesare. Teoría de la restauración, Alianza Forma, España, 1988, p.p. 149.

CLIMENT, Esther y otros autores. El público como propuesta. Cuatro estudios sociológicos en museos de arte, CENIDIAP- INBA, México, 1987, p.p. 248.

CUCURULLO DE ENGELMANN, Gina M. Sobre museos y sus servicios educativos, Publicaciones del Museo de las Casas Reales, Santo Domingo, República Dominicana, 1982, p.p. 203.

GONZALEZ, Jorge y GALINDO, Jesús. Metodología y cultura, CNCA, México, 1994, p.p. 130.

Los museos en el mundo, Salvat, España, 1979, p.p. 142.

MADRID, Miguel A. Glosario de términos museológicos, UNAM-CISM, México, 1986, p.p. 130.

REPETTO, Luis. Cuadernos de Museología, Museo de Arte Popular, Lima, Perú, 1989, p.p. 112.

RIVIERE, Georges Henri. La museología. Curso de museología/textos y testimonios, AKAL, Madrid, 1993, p.p. 533.

VARIOS AUTORES. Museología. Centro Interamericano de Capacitación Museográfica, México, 1989, p.p. 289.

WARD, Philp. La conservación del patrimonio: carrera contra el reloj, The Getty Conservation Institute United States of America, 1992, p.p. 69.