

UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

Análisis museológico de la obra artística de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos: atribución, mitificación y redescubrimiento. Caso de estudio colección Museo Colonial de Bogotá

Juan Alejandro Lozano Bernal

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes
Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio
Bogotá D.C., Colombia
2017

Análisis museológico de la obra artística de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos: atribución, mitificación y redescubrimiento. Caso de estudio colección Museo Colonial de Bogotá

Juan Alejandro Lozano Bernal

Trabajo de investigación presentado como requisito parcial para optar al título de Magíster en Museología y Gestión del Patrimonio

Directora:

María del Pilar López Pérez

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Artes

Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio

Bogotá D.C., Colombia

2017

“Los museos son lugares donde el tiempo se transforma en espacio”

Orhan Pamuk

Agradecimientos

Las grandes experiencias académicas investigativas, como el presente trabajo de grado, se desarrollan siempre con el apoyo y estímulos de personas valiosas. Por esta razón quiero expresar mi total gratitud y confianza a mi padre Alfonso y mi hermana Olga Lucía, seres incondicionales y grandes fortalezas en mi camino profesional. Agradezco al equipo de profesores y personal administrativo de la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio por todas sus enseñanzas, atención y seguimiento en el desarrollo y consolidación de una museología encaminada en la experiencia, la crítica constructiva, la ética y la innovación. De igual forma mis agradecimientos para María del Pilar López Pérez, directora de trabajo de grado, quien a través de sus consejos, su atención, paciencia y escucha en el desarrollo del presente trabajo final, establecí nuevas miradas críticas museológicas sobre el arte colonial y su legado para la cultura de Colombia. Asimismo, expreso mi gratitud al equipo de trabajo de los Museos Colonial y Santa Clara, especialmente a Constanza Toquica, Viviana Arce, Juan Pablo Cruz y Manuel Amaya por permitirme conocer detalladamente las sorprendentes colecciones, los espacios y el funcionamiento de los museos, al igual que el tiempo concedido para explorar e indagar sobre el patrimonio material e inmaterial de la Colonia. Finalmente deseo manifestar mis felicitaciones al Museo Colonial en sus 75 años de fundación y a la Universidad Nacional de Colombia en su sesquicentenario, efemérides que coincidieron simultáneamente con la investigación y desarrollo de mi trabajo de grado.

Resumen

El presente trabajo de grado se estructura a partir de tres componentes claves, a saber: trabajo conceptual, estancia y práctica. Dichos elementos se constituyen como el resultado profesional interdisciplinario y diverso de la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio. El primer componente es el trabajo conceptual en el cual se aborda y analiza de manera crítica y lineal los diversos discursos museológicos y museográficos establecidos en torno a la colección de pintura de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, perteneciente al Museo Colonial de Bogotá y cómo el legado e importancia de un artista han estado relacionado con la memoria artística. El segundo componente es la estancia desarrollada en el Museo Santa Clara de la misma ciudad y presentada a manera de informe, resaltando principalmente la historia, colecciones, sede, áreas administrativas y públicos de la institución. Por último, el tercer componente es la práctica realizada en la Biblioteca Luis Ángel Arango, entidad cabeza de la Red de Bibliotecas del Banco de la República, experiencia que de igual forma está desarrollada como informe donde se hace especial mención al contexto histórico y organización de la Biblioteca, explicación de las funciones a realizar, relación entre la teoría y la práctica y conclusiones.

Palabras clave: museo, museología, arte colonial, discurso museológico, discurso museográfico, memoria artística, legado artístico.

Abstract

This work of degree is structured from three key components, namely: conceptual work, stay and practice. These elements constitute the interdisciplinary and diverse professional result of the Master in Museology and Heritage Management. First component is a conceptual work in which diverse museological and museographic discourses established around the painting collection by Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos and belonging to the Colonial Museum of Bogotá are explained and analyzed from a critic and lineal view and how the legacy and importance of an artist have been related to artistic memory. Second component is the stay developed at the Santa Clara Museum, located in the same city and presented as a report, highlighting mainly the history, collections, building, administrative areas and institution's publics. Finally, third component is the practice carried out at the Luis Ángel Arango Library, head company of the Library Network administered by the Bank of the Republic, an experience that is also shown as a report and where it has a special mention about historical context and organization of the Library, an explanation of the performed functions, relation between theory and practice and conclusions.

Keywords: museum, museology, colonial art, museological discourse, museographic discourse, artistic memory, artistic legacy.

TABLA DE CONTENIDO

COMPONENTE TRABAJO CONCEPTUAL.....	10
Introducción.....	11
1. Trasfondo histórico y museológico de la obra de Gregorio Vásquez y el Museo Colonial: análisis reflexivo del coleccionismo privado al público.....	15
1.1. Coleccionismo privado.....	15
1.2. De Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos.....	21
1.3. Su obra y la creación de discursos artísticos entorno a la misma.....	22
1.4. Del Museo Colonial, Bogotá.....	29
2. Análisis museológico de la obra de Gregorio Vásquez en el Museo Colonial - de la museografía a la crítica: discursos visuales del artista en el museo a través del tiempo.....	32
2.1. Primera etapa: los inicios visuales del Museo de Arte Colonial y la remitificación de Vásquez como artista ejemplar.....	36
2.2. Segunda etapa: del <i>cubo blanco</i> al museo visualmente dinámico.....	42
2.3. Tercera etapa: pensando el Museo de Arte Colonial como espacio de apertura a nuevos diálogos. Apuesta museográfica del <i>Oficio del pintor</i>	49
2.4. Cuarta Etapa: el Museo Colonial como cronista de historias a través de la museografía narrativa.....	53
3. Consideraciones críticas y prospectiva: el rol del museólogo investigador en la consolidación de la memoria del artista en el museo.....	59
Bibliografía.....	65
Referencias Virtuales.....	68
COMPONENTE ESTANCIA	70
Introducción.....	71
1. Información Institucional.....	72
2. Sede.....	73
3. Colecciones.....	77
4. Gestión Institucional.....	82
4.1. Misión.....	82
4.2. Visión.....	82
4.3. Objetivos.....	83

4.4. Estructura organizacional (organigrama)	85
4.5. Imagen Institucional	85
5. Áreas del Museo.....	86
5.1. Dirección	87
5.2. Áreas transversales de apoyo institucional	91
5.3. Áreas misionales.....	109
6. Públicos.....	138
7. Indicadores de Gestión.....	142
8. Consideraciones finales y reflexión crítica.....	144
Bibliografía	152
Referencias Virtuales	154
COMPONENTE PRÁCTICA	158
Introducción	159
1. Información Institucional.....	160
2. Reseña Histórica	161
3. Organización y desarrollo del área específica donde se adelantó la práctica.....	164
4. Descripción detallada de las actividades realizadas.....	167
5. Comparación entre la teoría y la práctica real del área donde se desarrolló la actividad.....	174
6. Recomendaciones.....	177
Bibliografía	181
Referencias Virtuales	181
Anexo biografías realizadas durante el marco de la práctica en la Biblioteca Luis Ángel Arango BLAA	183

ÍNDICE DE IMÁGENES

Ilustración 1. Capilla de los Indios en la década de 1940.....	35
Ilustración 2 Sala del Museo de Arte Colonial en la década de 1980.....	46
Ilustración 3 Capilla de los Indios en 1993	48
Ilustración 4 Sala “El Oficio del pintor”.	52
Ilustración 5 Tres cuadros atribuidos a Gregorio Vásquez sala 3	56
Ilustración 6 Aspecto de la sala no. 2.....	57
Ilustración 7 Fachada oriental del Museo Santa Clara.	72
Ilustración 8 El templo de Santa Clara en el siglo XVII.	73
Ilustración 9 Artículo de prensa en el periódico El Tiempo.....	75
Ilustración 10 Corte transversal muro oriental.	76
Ilustración 11 Corte transversal muro occidental.....	76
Ilustración 12 Plano del Museo Santa Clara.....	77
Ilustración 13 Redes sociales Twitter Museo Santa Clara	104
Ilustración 14 Redes sociales Facebook del Museo Santa Clara.....	105
Ilustración 15 Retrato del arzobispo- virrey Antonio Caballero y Góngora	114
Ilustración 16 Infografía explicativa monjas muertas.....	115
Ilustración 17 Bargueño Museo Colonial	116
Ilustración 18 Ventanales del muro oriental del Museo Santa Clara.	121
Ilustración 19 Detector de humo en el techo de la Sacristía Museo Santa Clara. ...	122
Ilustración 20 Afiche de las X Jornadas Internacionales 2016.	130
Ilustración 21 Pantallas táctiles del Museo Santa Clara.	133
Ilustración 22 Barandillas informativas del Museo Santa Clara.....	134
Ilustración 23 Dispositivos museográficos “Expedición Chucua”.....	135
Ilustración 24 Dispositivos museográficos “Expedición Chucua”.....	135
Ilustración 25 Iluminación natural del Museo Santa Clara.....	136
Ilustración 26 Panel informativo Museo Santa Clara.....	136
Ilustración 27 Luminarias led utilizadas para iluminar retablos.....	137
Ilustración 28 Rieles de luces led techo coro bajo.....	137
Ilustración 29 Pentafolias coro alto iluminadas.....	137
Ilustración 30 Sala de Exposiciones de la BLAA, décadas 1950 – 1960.....	162
Ilustración 31 Organigrama del Banco de la República.....	165
Ilustración 32 División de la Subgerencia Cultural del Banco de la República.	166

COMPONENTE TRABAJO CONCEPTUAL

**ANÁLISIS MUSEOLÓGICO DE LA OBRA ARTÍSTICA DE GREGORIO VÁSQUEZ
DE ARCE Y CEBALLOS: ATRIBUCIÓN, MITIFICACIÓN Y REDESCUBRIMIENTO.
CASO DE ESTUDIO COLECCIÓN MUSEO COLONIAL DE BOGOTÁ**

INTRODUCCIÓN

Para el presente trabajo conceptual se ha abordado la colección del pintor neogranadino Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, protegida en la actualidad por el Museo Colonial de Bogotá. Dicha colección representa la mayor muestra del pintor colonial en el país y su significado e importancia están contextualizados desde la salvaguarda del patrimonio artístico material, así como el rescate y la preservación de la memoria artística del pintor a través del tiempo. Desde esta perspectiva, se ha tomado como pieza fundamental de estudio la colección de obras, entre firmadas y atribuidas de Arce y Ceballos y que el Museo Colonial ha venido investigando y protegiendo por espacio de más de medio siglo.

A través de diversos conceptos que pudiesen recopilar toda la importancia de la colección de Vásquez y la figura del Museo Colonial como centro museológico que se ha transformado con el tiempo - siempre partiendo de los diferentes contextos en los que estuvo inmerso - la construcción del título y la temática del presente trabajo conceptual estuvo apoyada por las diversas investigaciones realizadas al archivo histórico del Museo, acervo documental de gran importancia; desde la recopilación de conocimientos y narraciones orales a través de las entrevistas al equipo de trabajo de la institución y a las múltiples y enriquecedoras lecturas realizadas a la nutrida documentación relacionada sobre Gregorio Vásquez, el arte colonial en la Nueva Granada, el Museo Colonial y el contexto museológico a nivel internacional y colombiano, concretamente sobre colecciones privadas y públicas y su posterior configuración en instituciones museales, el trabajo obtenido hasta la culminación del presente trabajo investigativo ha sido valioso pues permite afrontar diversas miradas y perspectivas sobre cómo es visto el arte colonial en Colombia y cuál ha sido la importancia de pintores relevantes como Vásquez Ceballos en la historia del arte del país. De igual forma, es interesante y pertinente abordar la percepción que tiene el público respecto a la construcción de identidad artística llevada a cabo en

un museo; lo anterior, con miras a ampliar los públicos y las retroalimentaciones que estos puedan suministrar.

Asimismo, es importante mencionar que el análisis expresado en el título del presente ensayo conceptual está muy relacionado con las miradas, reflexiones y contextualizaciones que ha tenido Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos desde el panorama social y cultural colombiano y cómo su imagen se ha convertido en objeto de semblanza artística para muchas personas; de igual manera, el análisis se ha propiciado desde la visión museológica y la evolución de los museos a través del tiempo, partiendo de narraciones y discursos investigativos curatoriales, para luego transfigurar e incluso innovar en la exposición museográfica de las obras. Por ello, el título del trabajo conceptual siempre está enmarcado dentro del objeto de estudio: la colección Vásquez perteneciente al Museo Colonial y su evolución museológica y museográfica.

Desde aspectos museológicos de relevancia como el coleccionismo privado, que en caso del Museo se constituye como el mayor porcentaje de origen de las colecciones, muchas de ellas compradas por el Gobierno nacional de aquel entonces y otras donadas por particulares, representan una muestra de poder social y cultural dentro de la configuración del *museo público*, aquel democrático y de libre acceso. Asimismo, se abordan aspectos importantes para entender y contextualizar a Vásquez desde el estudio y la comprensión de su vida y obra, analizando luego el rescate de su memoria a través de discursos, realizados tiempo después de su deceso. Adicionalmente, se analiza el recuento histórico del Museo Colonial, partiendo de la historia de la sede que lo alberga, la Casa de las Aulas, hasta el trasfondo social elitista que intervino en pro de su creación. Todos estos ítems son analizados desde la perspectiva crítica en el primer capítulo del presente ensayo conceptual.

En el siguiente apartado, capítulo dos, se aborda la colección de Arce y Ceballos, propiedad del Museo Colonial desde cuatro etapas claves en la historia de la institución a partir de los discursos visuales y gráficos, asimilados como museografía, que intervinieron en cada uno de los periodos. Desde la reflexión y crítica museológica, es importante contextualizar y dialogar sobre un pintor tan importante en la historia del arte en Colombia como lo es Gregorio Vásquez, desde la institución museal y comprender por qué se ha configurado como elemento artístico y cultural clave en las diversas narraciones que se han hecho sobre identidad nacional y social. A partir de estos preceptos, se aborda el contexto social en el cual estaba inmerso el Museo de Arte Colonial, nombre inicial de la institución, así como las gestiones administrativas de cada uno de los directores que asumieron la jefatura de la entidad. Confrontando dicha realidad, es palpable las diferentes miradas que se han establecido al momento de abordar a Vásquez desde su vida como pintor (en la época colonial era considerado un oficio) y que está rodeada de misterios al no tener certeza de esta, pues las poquísimas fuentes documentales sobre él no dan mayor detalle de cómo vivió entre los siglos XVII y XVIII; igualmente se ha establecido con el tiempo una mirada desde su obra, rodeada de múltiples percepciones y dudas pues muchas obras son atribuidas y muy pocas están firmadas.

Desde la configuración espacial de la Casa de las Aulas, sede tradicional del Museo Colonial, la imagen de Vásquez siempre ha estado presente, bien sea desde exposiciones, investigaciones y charlas, al igual que aspectos identitarios muy marcados como la íntima relación existente entre memoria social de la Colonia y el rescate y preservación de la arquitectura colonial, arquetipo que la casona de influencia andaluza (patio central con una fuente y jardín, rodeada de pasillos con arcos, su semejanza evoca las plazas tradicionales de las ciudades hispanoamericanas) posee. Este mismo elemento arquitectónico se configura como una pieza más de la colección del Museo al hablar de historia e importancia social y cultural para una nación.

Toda la investigación realizada para el presente ensayo conceptual está encaminada desde el análisis y la perspectiva crítica museológica, por constituirse como elemento trascendental en el quehacer de la profesión del museólogo y que además de analizar las colecciones, sus orígenes y su óptima conservación y protección, también está inmersa en la gestión patrimonial del Museo y sus obras; por tal razón es muy importante abordar la memoria artística como elemento desarrollador de una premisa que analiza el objeto, así como su origen y autor, retomando luego los principios de las colecciones y su finalidad en la creación de los museos. Este apartado está contextualizado a modo de cierre, en el capítulo tres, donde se resaltan los criterios de origen y estética de las obras y cómo el museo, desde su globalidad, los ha reivindicado u olvidado.

Finalmente, la construcción de *museo público* o *democrático* se ha venido construyendo con el tiempo y como se mencionó anteriormente, se define como aquel espacio libre de barreras y restricciones. Por esta razón es muy importante hacer partícipe a los visitantes del museo en la construcción de diálogos, que en el caso concreto del Museo Colonial, se ha implementado de manera novedosa con su reapertura acaecida en el 2017, en conmemoración de sus 75 años de existencia. Tal evento ha servido de cambio para reivindicar a las personas en la construcción del patrimonio material e inmaterial y entender porque los museos crecen en gran medida con sus públicos. Asimismo, es importante aclarar al lector del presente trabajo investigativo que las diversas corrientes museológicas actuales han servido de parangón o analogía en momentos de repensar la función social de los museos y en la consolidación de rutas y estrategias que hagan cada vez más visible la museología en Colombia.

1. TRASFONDO HISTÓRICO Y MUSEOLÓGICO DE LA OBRA DE GREGORIO VÁSQUEZ Y EL MUSEO COLONIAL: ANÁLISIS REFLEXIVO DEL COLECCIONISMO PRIVADO AL PÚBLICO

1.1. Coleccionismo privado

Desde las colecciones privadas a gran escala, consideradas como muestras de poder social, cultural, económico y artístico que una persona pueda tener, la figura del coleccionista evoque quizás a los grandes mecenas o patrocinadores de artistas en la historia del arte como los Médici o el Papa Julio II, ambas figuras claves del Renacimiento italiano. Una persona que desee coleccionar objetos de arte para un fin cualquiera acude a contactos, entidades, investigaciones y demás herramientas que le permitan conocer más sobre un artista, un movimiento del arte o un periodo histórico. Una vez encontrado esta cuestión, el futuro coleccionista procede a establecer un círculo de personas que le permita asesorarse sobre temas de arte y a cambio pagar, en dinero o especie, por el servicio prestado.

El coleccionismo de arte parte de la simple cuestión de coleccionar objetos por gusto, tendencia o necesidad, entre otros casos y ha existido por miles de años. Los casos más conocidos son los objetos de guerra utilizados por los Romanos en sus campañas por gran parte de Europa y Eurasia (actual Turquía). Estos ítems incluían cascos, capas, trofeos de guerra, armas e incluso restos de los enemigos, un asunto algo extravagante si se analiza desde la percepción actual. Entre el siglo XVIII y el XIX, casos como las colecciones reales de las monarquías de Francia, España e Inglaterra, sirvieron de referentes para la creación de museos nacionales como el Louvre, El Prado y el British Museum, respectivamente. Estas obras, muchas de ellas alojadas en los grandes palacios, constituían una de las mayores riquezas de los reinos y representaban además la cultura, el estudio, la preparación y la altísima imagen que un rey o aristócrata pudiera tener. Ya a finales del siglo XIX y comienzos del XX, el coleccionismo privado tuvo mucho auge en empresarios, personas

adineradas, integrantes de las diversas élites de Europa y América o aquellos que, con un suceso afortunado, resultaron convertidos en millonarios. Con especial interés, Estados Unidos e Inglaterra son los países que más resaltan en estos grupos sociales.

Para entender esta cuestión es importante descubrir la motivación, el objetivo y la proyección de estas colecciones privadas desde un trasfondo personal y posteriormente colectivo. Una de las razones para coleccionar arte es el deleite, aquella oportunidad de disfrutar de manera muy íntima, objetos de arte con fines estéticos. Otra motivación es la benevolencia; esto quiere decir que toda o gran parte de la obra recaudada y coleccionada va a ser destinada en un futuro como herramienta de inclusión social al convertirse en museos (muchas instituciones museales se originaron de esta manera, a raíz del fallecimiento del fundador o fundadora de la recopilación). La importancia de la memoria de una persona que crea una colección privada surge cuando esta se funda con un fin específico, en muchos casos por el legado, el testamento o la herencia de una persona (coleccionista) y a través de estos documentos se fijan los propósitos y las condiciones de las colecciones, entre los más destacados figuran aquellos donde las obras no pueden ser prestadas a otras instituciones y en la cual los objetos no pueden cambiar de lugar (deben estar asignados en un espacio tal cual como lo dispuso la persona que crea la condición).

Las compilaciones de obras pertenecientes a diversos coleccionistas están ubicadas mayoritariamente de forma *in situ*, es decir en el espacio donde los fundadores vivían, viven o desarrollan gran parte de su vida. Esto conlleva a una limitada flexibilidad si en un caso futuro las obras pasan a convertirse en públicas con acceso libre. Por otra parte, hay colecciones mucho más elásticas y sus disposiciones son susceptibles de cambio por la actual administración de la institución (Letowski, 2010). Cada coleccionista propone una misión específica y crea un nuevo museo manifestando un deseo o estilo personal. Además, el interés

de los coleccionistas por ahondar en la investigación de sus piezas y luego disponer de ellas de manera libre, hace que sea un ejercicio posterior de dinámica con una audiencia, en este caso un público determinado. Según datos de la Asociación de Directores de Museos de Arte de Estados Unidos, AAMD por sus siglas en inglés, más del 90% de las colecciones de arte protegidas por el Fideicomiso público de EE. UU., fueron donadas por particulares (AAMD, s.f.).

Asimismo, el coleccionismo privado ha sido considerado a través del tiempo como una muestra de poder social, cultural y económico, así como la prueba material de intelecto de su poseedor, que, a través del resguardo de grandes obras de arte en moradas como palacios y quintas, explica la necesidad de coleccionar por gusto, por acumulación o por simple fachada: demostrar ante una sociedad cuánto se tiene. Esta peculiaridad trae a colación las grandes colecciones reales de arte ubicadas en Europa y legadas a través de los años por los sucesivos monarcas titulares de las piezas, muchas de ellas ahora se encuentran convertidas en museos como son los casos del Louvre en París, el Prado en Madrid y el Hermitage en San Petersburgo. Otras colecciones privadas no tan grandes y nutridas como las anteriores en cuestiones de tamaño y diversidad, también se encuentran exhibidas y protegidas en museos; en este aspecto se destacan el Museo Isabella Stewart Gardner en Boston y la Colección Frick en Nueva York. Estos dos ejemplos son la muestra del poder económico de sus dueños, quienes a través de los años forjaron grandes fortunas. En el caso del museo bostoniano, su titular fue la filántropa estadounidense Isabella Stewart Gardner (1840-1924), quien durante su vida viajó junto a su marido por América, Asia y Europa conociendo las culturas radicadas allí y adquiriendo objetos como cuadros, esculturas y mobiliario para así incrementar su colección personal. Durante las adquisiciones de obras de arte, se asesoró del historiador del arte Bernard Berenson (1865-1959), cuya especialidad era el Renacimiento, lo que le permitió a Gardner adquirir obras de Tiziano, Botticelli y Rafael, entre otros. Para poder reunir e instalar su amplia colección de arte, Isabella mandó a construir una mansión, llamada *Fenway Court* acorde con el estilo

arquitectónico veneciano; interiormente ella misma se encargó de la distribución de las obras en cada salón y dejó estipulado mediante testamento “que su colección no podrá modificarse significativamente” (Isabella Stewart Gardner Museum, 2016).

Para el caso de estudio del presente ensayo conceptual, el Museo Colonial de Bogotá contó en vísperas de su fundación con un gran legado fruto de las numerosas donaciones otorgadas por personajes ilustres para aquella época; asimismo este medio se dio para establecer mecanismos de protección de las colecciones donadas a la institución por coleccionistas como Carlos Pardo, quien poseía numerosas obras del pintor colonial neogranadino Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Toquica (citando más información sobre Pardo, 2016) comenta que, a la muerte de este, las obras pasaron a manos de su hermana María Pardo y luego de la viuda del coleccionista, María de Jesús Pardo de Pardo.

Por otra parte, Pablo Argáez también fue un reconocido coleccionista de arte y asesor del presidente Rafael Reyes durante su mandato (1904-1909). Colaboró activamente en la elaboración del catálogo y redacción del libro de Pizano enfocado en la biografía y obra de Vásquez y titulado “*Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, pintor de Santafé de Bogotá, cabeza y corte del Nuevo Reino de Granada. La narración de su vida y el recuento de sus obras*”. La colección de Argáez comprendía una buena parte de obras del pintor colonial y cuando se fundó el Museo de Arte Colonial, se le propuso cederlas a la institución. También se incluye como una gran benefactora del museo a Beatriz Osorio y las fundaciones que llevan su nombre. Una de ellas promueve el fomento de museos y las colecciones albergadas en ellos. Osorio (citada por Toquica, 2016) trabajó junto con Teresa Cuervo Borda, quien luego sería nombrada como la primera directora de la institución, en la consolidación del Museo Colonial y el Museo Nacional y la adquisición de obras de índole colonial para ambos museos. Con la creación del Museo de Arte Colonial, ahora Museo Colonial, el 6 de agosto de 1942 y en el marco del cumpleaños número 404 de Bogotá, se dio la apertura pública de la producción

artística realizada durante este periodo histórico en Colombia. La iniciativa de la creación de un museo dedicado al arte colonial se dio durante el gobierno del presidente Eduardo Santos y contó con el apoyo de diversas personalidades de aquel entonces, como el ministro de Educación Germán Arciniegas.

Para contextualizar este acontecimiento, se debe pensar en el rescate del arte colombiano producido a través de los siglos y su importancia para la sociedad. Como se explica en la tercera edición del catálogo del Museo de Arte Colonial, editado en 1952:

en la vieja Casa de las Aulas, de típica arquitectura colonial, (...), fundóse el Museo destinado a guardar las obras de los artistas que florecieron en tierras de América, conocidos unos, anónimos otros, pero todos ellos precursores de nuestro arte y de nuestra tradición de pueblo culto. (Ministerio de Educación Nacional, 1952, p. 15).

Lo anterior es estipulado de acuerdo con la necesidad de resaltar la importancia de los artistas, que en tiempos pasados fueron olvidados por una u otra causa, todas ellas derivadas del ostracismo, y comprender mejor la obra de ellos a través de una institución que vele por su protección a través del tiempo y genere así una comunicación destinada a todos los públicos.

Desde el punto de vista fundacional del Museo de Arte Colonial, es importante recordar que para aquellos tiempos la élite social bogotana poseía en sus colecciones privadas, una gran cantidad de obras, consideradas “arte” por ellos y por expertos en el asunto como artistas e investigadores; tal cuestión se enfrentaba al desconocimiento de una gran parte de la población bogotana sobre temáticas artísticas y más concretamente de la Colonia, surgido quizás por falta de motivación en la enseñanza de este periodo histórico en centros educativos y la limitación para observar estas obras dado que sólo se encontraban principalmente en iglesias, conventos y colecciones privadas.

Numerosos museos bogotanos, aparte del Museo de Arte Colonial, poseen en sus acervos obras del pintor Gregorio Vásquez. Los más representativos en cuanto a la obra del artista, la procedencia de las obras relacionada con la donación y constitución desde la iniciativa de un personaje o “mecenas” y el contexto asimilado al periodo colonial son el Museo Arquidiocesano, perteneciente y administrado por el Seminario Mayor de Bogotá, la Colección de Arte del Banco de la República, el Museo del Chicó Mercedes Sierra de Pérez y el Museo Nacional de Colombia. El primero fue creado en 1946 y estaba ligado a partir de instrucciones dadas por la Santa Sede, relacionadas con arte sagrado y publicadas en 1935. En cuestiones contemporáneas, desde Roma se ha renovado la idealización de los museos religiosos a partir de una circular dispuesta por el Vaticano en el año 2001, donde el valor y la importancia de los museos eclesiásticos radican en la siguiente frase:

Reúne sobre todo el patrimonio en peligro de dispersión, se anima un proyecto de conocimiento del pasado y de descubrimiento de la vivencia de la Iglesia. (...), el museo eclesiástico se convierte, en su ámbito territorial, en un punto de agregación eclesial, cultural y social. (Vaticano, 2001).

Desde esta concepción, los museos de índole religiosa administrados por las Diócesis o Arquidiócesis deben tener relación y contexto con el entorno o país donde se encuentren vinculados, compartiendo y representando aspectos como el arte y la historia. El Museo del Seminario fue organizado a partir de la donación realizada por el Presbítero Carlos Umaña a comienzos del siglo XX, compuesta principalmente por cuadros religiosos coloniales, algunos de ellos atribuidos a Vásquez y al taller de los Figueroa. Inicialmente la colección estuvo instalada en la antigua sede del Seminario, ubicada en La Candelaria. Con la inauguración de la actual sede en 1946, ubicada en el barrio El Chicó, se dispuso de una sala especial destinada a albergar las obras. A través de los años, el museo incrementó su acervo con las donaciones hechas por diversas personalidades de la Iglesia en aquel entonces como Monseñor Leonidas Medina, Obispo de Socorro, Santander;

Monseñor Eugenio Ramírez e Ismael Perdomo Borrero, arzobispo de Bogotá desde 1928 hasta 1950, quien además fue el gran promotor en la creación del Museo (Seminario Mayor de Bogotá, 1963).

1.2. De Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos

Para comprender la biografía de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos se debe partir de los numerosos escritos que se han elaborado sobre él desde tiempos inmediatos a su muerte. Gran parte de la literatura sobre el pintor colonial fue escrita a partir del siglo XIX y se basa en las diferentes percepciones que diversos autores colombianos, como el escritor José Manuel Groot y el pintor Roberto Pizano, hicieron de él. Estos escritos reflejan una mirada romántica e idealista sobre la vida de Vásquez, que, si bien puede ser cierta, también es infundada y no del todo veraz pues “fue recopilada a partir de relatos orales y sin un respaldo documental sólido” (Gil Tovar, 1980, p. 41).

Por tal motivo es importante establecer que sus datos biográficos son muy escasos, dada la poca documentación surgida en aquella época. José Manuel Groot redactó y publicó en 1859 la primera biografía de un artista colombiano escrita hasta ese entonces: “*Noticia biográfica de Gregorio Vásquez y Ceballos, pintor granadino del siglo XVII*” (BLAA Banco de la República Banrep, 1991, p. 19). Por su parte, Pizano (citado por el Banrep, 2005) redactó en 1926 la segunda biografía de Vásquez titulada *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos: pintor de la ciudad de Santa Fe de Bogotá, cabeza y corte del Nuevo Reino de Granada, narración de su vida y el recuento de sus obras*.

El discurso biográfico oficial de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos afirma que nació en Santa Fe de Bogotá el 9 de mayo de 1638. Sus padres fueron Bartolomé Vásquez de Arce y María de Ceballos. Sus primeras lecciones de pintura las aprendería del taller de los Figueroa, donde fue su maestro Baltasar de Figueroa.

Según diversas narraciones y quizás convertidas en leyenda, un día este se encontraba pintando los ojos en un cuadro de San Roque y al ver que no podía dar con el efecto esperado, salió a la calle para meditar sobre una mejor manera de pintar los ojos. Viendo Gregorio Vásquez esta dificultad de Baltasar de Figueroa, procedió a terminarlos sin la mayor dificultad y una vez regresó su profesor y atónito por el resultado, le preguntó a Vásquez que si él lo había realizado. Al responder afirmativamente, lo despidió del taller diciéndole que, si ya se consideraba maestro, mejor que fuera a montar un taller de pintura. Este suceso no ha sido comprobado documentalmente, pero es de suponerse que gran parte de los conocimientos adquiridos por el pintor colonial, los haya aprendido del taller de los Figueroa. En este lugar también trabajaba su hermano Juan Bautista Vásquez.

Se casó con Jerónima Bernal y fruto de esta relación nacieron dos hijos: Bartolomé Luis y Feliciano. La familia montó un taller al frente de la Iglesia de la Candelaria en Santa Fe de Bogotá, donde la esposa, hija y hermano de Vásquez probablemente le sirvieran de modelos, así como ayudantes en la realización de las obras. La primera obra firmada y fechada por Arce y Ceballos es *La huida a Egipto* en 1657 y actualmente localizada en la Iglesia de Santa Clara en Tunja (Gil Tovar, 1980, p. 41). Durante su vida realizó varios encargos para los conventos e iglesias de las diversas comunidades religiosas presentes en Santa Fe y la Nueva Granada como los Dominicos, los Franciscanos y los Agustinos. Su última obra fue *La Concepción* realizada en 1710. Falleció en Santa Fe de Bogotá en 1711.

1.3. Su obra y la creación de discursos artísticos entorno a la misma

La representación religiosa en el arte colonial significó un cambio social radical donde la moralidad y las buenas costumbres eran el fundamento de toda actuación comunitaria. Desde pinturas y esculturas representando la vida de los santos, de Jesucristo y la Virgen María hasta la elaboración de retablos y embovedados en las iglesias, toda producción artística tenía una razón de ser. Desde este precepto, la

Contrarreforma con su momento cúlspide, el Concilio de Trento, dispusieron de las principales características que debía tener el arte en los territorios donde la Iglesia Católica tenía asiento (en este caso particularmente España y sus colonias en América). La nueva ideología orientada por el catolicismo era totalmente opuesta a los ideales del Renacimiento el cual promovía la estética de las cosas, la representación de la realidad y la libertad del hombre, evocando los preceptos de la Grecia antigua. Para la nueva concepción católica, la realidad debía ser representada a partir de cambios y modificaciones significativas, es decir una realidad tergiversada. La propaganda y el adoctrinamiento eran los principales objetivos del arte barroco, toda vez que le permitía exaltar la autoridad y reasegurar el esplendor del dogma católico

La obra de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos ha sido considerada la más importante y nutrida de la época colonial en Colombia, comprendida entre los siglos XVI al XVIII. Muchas obras de carácter religioso y profano (de temática no religiosa) se le han atribuido y muy pocas se encuentran firmadas. A pesar de no contar con suficientes registros documentales que daten de la época donde Vásquez vivió y que respalden su biografía, gran parte de esta ha sido resumida desde un ejercicio oral, transmitido de generación en generación y recopilado desde narraciones y testimonios de personas cercanas al pintor, de conocidos o aquellos que poseen la información desde una historia contada a través de los años.

Para contextualizar el entorno de producción artística en el que trabajó Vásquez, es preciso anotar que el arte religioso, tema predominante en la Nueva Granada, servía como fuente evangelizadora y moralizante para la sociedad colonial. Si bien las imágenes fueron concebidas con esta finalidad, su mayor promotor y cliente fue la Iglesia Católica. Diversos artistas coloniales de la Nueva Granada como Vásquez y los integrantes de la familia Figueroa: Baltasar de Figueroa el Viejo, Gaspar de Figueroa y Baltasar Vargas de Figueroa, se formaron en talleres artísticos. Este método de enseñanza donde participaban maestros y aprendices permitía

consolidar el saber de generación en generación, así como el reconocimiento y el nombre que un artista podía tener debido a su producción de obras y número de clientes. En aquel entonces, la figura de artista no era concebida como lo es hoy en día: obtención de prestigio, principalmente. Desde esta perspectiva el aprendizaje de la pintura a través del oficio era considerada una técnica artesana

Discursos sobre su vida y obra en el siglo XIX y comienzos del XX

Discurso de José Manuel Groot

Los primeros intereses por recopilar toda la información sobre Vásquez empezaron en el siglo XIX y en parte debido a la gran calidad de su obra y contenido artístico. La principal iniciativa la tuvo el pintor y escritor colombiano José Manuel Groot, quien, a partir de testimonios y fuentes documentales ubicadas en iglesias y conventos, escribió en 1859 su *Noticia biográfica del pintor Gregorio Vásquez Ceballos*. Esta recopilación es la primera monografía de un artista en Colombia y con ella Groot se proponía reivindicar la vida y obra de Vásquez y darlo a conocer como un artista de gran talla internacional como lo fue Diego Velázquez y Bartolomé Esteban Murillo en España. A través de su visión como escritor católico, muy seguidor de la fe, los buenos principios y defensor de la Iglesia de los ataques liberales, escribió la *Historia Eclesiástica y Civil de la Nueva Granada* donde narra diversos acontecimientos de la Colonia y los primeros años de la República.

Las narraciones presentes en el libro de Groot, *Noticia biográfica...* fueron recopiladas por él desde un ejercicio investigativo apoyado por diversas fuentes orales y tal como el escritor lo menciona en su libro: “estas noticias las he recogido, hace muchos años, de personas de edad avanzada, que viviendo del último tercio del siglo anterior (...), bien han podido conservar las tradiciones de sus antepasados, más cercanos a los tiempos de Vásquez” (Groot, 1963, p. 5). Según esto, es posible que las personas de edad avanzada entrevistadas por Groot hayan

vivido por lo menos algunos años de comienzos del siglo XVIII, en tiempos de Vásquez. Si bien el escritor haya soportado su investigación desde las fuentes orales, también recurrió a las documentales, como es el caso de la consulta realizada en el archivo de la Catedral de Bogotá, donde se encontró la partida de bautismo del pintor colonial. En este documento se cita que Vásquez fue bautizado el 17 de mayo de 1638 y que nació a “nueve días de dicho mes i año” (Groot, 1963, p. 6).

La obra biográfica de Vásquez hecha por Groot también narra de manera anecdótica diversos momentos de la vida del pintor como aquel donde se menciona como fue despedido del taller de Baltasar de Figueroa, su maestro:

Pintaba Figueroa el cuadro de San Roque (..) y queriendo darle toda la expresión conveniente a los ojos, no podía salir con ello por más que lo hacía y borraba. Aburrido, se fue para la calle. Entonces Vásquez, que le había estado observando (...) tomó la paleta y los pinceles y en menos de nada pintó perfectamente los ojos. Vuelto Figueroa, quedó suspenso al ver los ojos concluidos. Preguntó a Vásquez si los había hecho, (...) le dijo que si era maestro se fuera a poner tienda y lo despidió bruscamente (Groot, 1963, p. 7).

También se menciona en el libro que hubo correspondencia con su contemporáneo quiteño Miguel de Santiago:

Este pintor, según me informó el señor Mariano Hinojosa, pintor que vino de Quito a trabajar a la Botánica, tuvo correspondencia con Vásquez, y se obsequiaron mutuamente con una obra. (...) el cuadro que Vásquez le había mandado a Miguel de Santiago se conservaba en Quito (...) (Groot, 1963, p. 8).

Estos sucesos han sido fuente de debate pues no hay indicios o soportes que constaten evidentemente que Baltasar de Figueroa haya despedido a Vásquez por motivo de la conclusión de un cuadro y que este mantuviera comunicación con otros

pintores contemporáneos. Por eso es indicativo mencionar que tras la falta de pruebas documentales y si muy presentes las provenientes de personas, sea fácil evocar recuerdos y hechos de la vida de un pintor del cual no se tiene gran información existente de su época.

Dentro de las consideraciones generales recopiladas en el libro, también es reiterativo como Groot visitaba asiduamente las iglesias y conventos donde se atesoraban obras de Vásquez como el Claustro de Santo Domingo (donde actualmente se encuentra el edificio Murillo Toro, Bogotá). En estas visitas, Groot se cercioraba de las obras colgadas en los muros y desde sus conocimientos e investigaciones previas sobre el pintor, consideraba que algunos cuadros eran imitaciones por no llegar a la calidad y esplendor propio de Arce y Ceballos. Tal motivo era causal para buscar culpables en la situación, como en el caso del convento dominico, donde quizá hubo una riña entre el pintor y los dominicos, cuestión que Groot llegó a pensar. Si bien estos acontecimientos son infundados, también pueden ser ciertos -sin tener autores del hecho- aquellos donde él mencionaba que numerosos cuadros del pintor colonial fueron alterados en su pictografía, añadiéndoles barnices o aceite de linaza a modo de limpieza. Estos procedimientos rústicos de restauración en pleno siglo XIX pudieron ser motivados por ignorancia o falta de conocimientos técnicos o bien por una decisión frívola y desinteresada de parte de los tenedores de las obras.

Para contextualizar la obra de Gregorio Vásquez, descrita por José Manuel Groot, es pertinente considerar que a través del análisis de algunos de los cuadros del pintor se llevaron idealizaciones y consideraciones generales de índole artística definidas a mediados y finales del siglo XIX. En este aspecto, gran parte de la obra de Vásquez fue olvidada después de su muerte y con anterioridad al siglo XIX y rescatada por un grupo de intelectuales, fascinados e interesados por la vida y obra de un artista cuya producción gráfica asombraba a varias personas. Desde esta reflexión, es importante comprender el gran trabajo que realizó Groot al rescatar del

abandono y el olvido, la obra del principal pintor colonial en Colombia. Desde un ejercicio de invención e imaginación, que da para errores históricos, se tiene al menos una base sobre quién fue y qué hizo Vásquez.

Discurso de Roberto Pizano

Roberto Pizano fue un pintor colombiano nacido en Bogotá en 1896 y fallecido en la misma ciudad en 1928. Su formación artística la recibió en la Escuela Nacional de Bellas Artes en la capital colombiana y en la Academia de San Fernando en Madrid. Quizá su obra escrita más conocida sea la relacionada con Gregorio Vásquez y titulada *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, pintor de Santafé de Bogotá, cabeza y corte del Nuevo Reino de Granada. La narración de su vida y el recuento de sus obras*, publicada en París en 1926. Desde esta investigación, Pizano establece datos sobre la vida de Vásquez al mismo tiempo que compara sus obras, su estilo artístico y tiempo aproximado de elaboración; también es relevante la investigación hecha por Pizano al configurar y ordenar el primer inventario general de la obra de Vásquez, esparcida por aquel tiempo en conventos, iglesias y colecciones privadas particulares.

El libro, al igual que el de Groot *Noticia biográfica...* presentan datos muy similares: hechos sobresalientes en la vida del pintor colonial, realce de su vida y obra y distinción entre los otros artistas de la época. Pizano emprendió la labor de encontrar y ordenar el árbol genealógico de Vásquez, cuestión que definía el núcleo familiar del pintor: su padre era Bartolomé Vásquez de Arce, su madre María de Ceballos, sus hermanos Juan Bautista Vásquez de Arce y Ceballos y Diego Vásquez de Arce y Ceballos. Contrajo matrimonio con Jerónima Bernal, sus hijos fueron Bartolomé Luis y Feliciano Vásquez de Arce y Bernal (Pizano, 1963). A partir de este núcleo familiar, Pizano da a comprender que gran parte de ellos le colaboraban a preparar los pigmentos para sus obras en el taller ubicado en el barrio de La Candelaria y quizás también le servían de modelos. En el libro escrito por

Pizano también se incluye que Santa Fe, para tiempos de Vásquez, era una ciudad apacible y benévola, ideal para la elaboración de sus cuadros. Nuevamente es repetitivo el suceso entre Baltasar Vargas de Figueroa y Vásquez por la culminación de los ojos en un San Roque y la conclusión de ambos biógrafos, Groot y Pizano, fue la expulsión de Arce y Ceballos del taller de su maestro Figueroa. Después de este incidente, infundado o no, el pintor colonial tuvo que atravesar por una situación financiera dura pues sin un benefactor y techo donde aprender, no tuvo más remedio que buscar diversión en su vida; desde este aspecto es curioso pensar como Pizano menciona en su documento que al pintor colonial le encantaba la caza y que participaba en ella de manera asidua. Incluso se le atribuye al pintor bogotano un retrato ecuestre en óleo sobre tela y que actualmente se conserva en el Museo Colonial titulado *Retrato ecuestre imaginario de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos* con número de registro 03.1.210.

Entender a un pintor como Vásquez, en ojos y pensamiento de Pizano, es analizar a un hombre interesado en la personalidad de los retratados en sus obras; en esta medida, también se hace énfasis en el carácter y gestos de los personajes y en la expresión pictórica que los cuadros transmiten. Desde el paisaje boscoso que sirve de fondo en uno de sus lienzos o en un recinto cerrado a manera de convento, cada uno de los espacios idealizados por Vásquez en sus cuadros evoca un mundo diferente al de otro lienzo.

Finalmente, Pizano, al igual que Groot, plantean su molestia y desacuerdo frente a las críticas intensivas que recibió la obra de Vásquez en el tiempo en que ellos vivieron. Al no ser un pintor tan divulgado como lo es hoy en día y al no tener autoría concreta en muchas de sus obras, es posible que algunos sectores del arte en Colombia a finales del siglo XIX y comienzos del XX atacaran sin justificación alguna la obra del pintor colonial. En este orden de ideas, también se encuentran los numerosos intentos por vender obras de Vásquez y por el desinterés de conservarlas adecuadamente.

1.4. Del Museo Colonial, Bogotá

El Museo Colonial tiene sus orígenes en 1942, año en el que fue fundado y cuyo nombre inicial era Museo de Arte Colonial. La sede donde actualmente se ubica es conocida como la Casa de las Aulas, un edificio levantado por la Compañía de Jesús o Jesuitas a comienzos del siglo XVII. Los jesuitas Alonso de Medrano y Esteban Páez adquirieron los terrenos que hoy se ubican sobre la carrera 6ta entre calles 9na y 10ma, La Candelaria. Después de esta adquisición, Claudio Acuaviva, superior de los Jesuitas, encomendó al religioso Juan Bautista Coluccini el diseño del edificio que albergaría a la Compañía (Cruz, 2015). Este trazado comprendía inicialmente tres espacios comunicados entre sí: la actual Casa de las Aulas, el Templo de San Ignacio y Colegio Mayor de San Bartolomé. Las obras de construcción de estos espacios comenzaron en 1604 y terminaron en 1609, quedando por complementar una parte de la Iglesia de San Ignacio.

En la Casa de las Aulas se establecieron salones de clases donde se impartía Gramática Latina, Filosofía y Teología, entre otras asignaturas. Contraria a la labor educativa realizada por los Jesuitas, este recinto también servía como espacio evangelizador al realizarse allí eventos de catequesis, lecturas de la Biblia y textos moralizantes, así como celebraciones litúrgicas; dichos sucesos estaban principalmente dirigidos a doctrinar a los indígenas, de ahí que una parte de la Casa se llame Capilla de los Indios. Entre las funciones establecidas en el colegio jesuítico, estaba la obligación de obtener la titulación en otra entidad ajena a esta. Por esta razón y debido a las múltiples molestias presentes en la comunidad religiosa, se envió una solicitud de aprobación al rey Felipe III, la cual fue negada. Esto conllevó a solicitar permiso al papa Pablo V quien en 1619 autorizó a la Comunidad a graduar a sus estudiantes. Al año siguiente, en 1620, el rey de España aprobó por cédula real la entrega de títulos en la Casa de las Aulas (Cruz, 2015). Estos fueron los orígenes de la Academia Xaveriana, actual Pontificia Universidad Javeriana y perteneciente a los Jesuitas.

En miras de frenar la influencia ejercida por los Jesuitas en España, así como en sus colonias en América y de ser acusados de generar a escondidas diversas revueltas sociales, el rey Carlos III ordenó la expulsión de la orden en todos los dominios españoles en 1767. En la Nueva Granada y bajo el gobierno del Virrey Pedro Messía de la Zerda, se procedió a la expulsión de la Compañía de Jesús. Este suceso propició que la Casa de las Aulas la administrara la Corona y se le diera uso de depósito de bienes de los Jesuitas y sede de eventos sociales durante el gobierno virreinal. Desde 1810, el edificio fue utilizado como sala alterna de la Junta del 20 de julio. Poco tiempo después, Antonio Nariño utilizó la Casa como cuartel general de tropas y hasta 1817 fue sede del Tribunal de Pacificación. Nuevamente tuvo usos como cuartel del ejército, depósito de munición y armamento.

En el mandato de Francisco de Paula Santander, el edificio acogió la primera sede de la Biblioteca Nacional de Colombia y en el segundo piso de la Casa funcionó el Museo y Escuela de Ciencias Naturales, futura Facultad de Ciencias de la Universidad Nacional, así como las bases del Museo Nacional de Colombia, que tuvo su sede allí desde 1845 y 1913 (Cruz, 2015). Tiempo después y ya entrado el siglo XX, la Casa de las Aulas fue sede del Museo de Reproducciones Escultóricas Clásicas por iniciativa del pintor bogotano Roberto Pizano, y como se comentó anteriormente, uno de los principales biógrafos de Gregorio Vásquez. En 1938 la Biblioteca Nacional se traslada a su sede actual y la colección de Pizano es entregada a la Universidad Nacional. Desde aquel entonces y hasta 1941, la casa fue utilizada como bodega del Ministerio de Educación.

En 1942 se inaugura en la Casa de las Aulas, el Museo de Arte Colonial por iniciativa del entonces presidente Eduardo Santos. La finalidad era recopilar y salvaguardar la colección de obras de temática colonial que se encontraban dispersas por la ciudad y cuyos dueños eran en su mayoría personas particulares. Para el Ministro de Educación de aquel entonces, Germán Arciniegas y académicos como el artista colombiano Luis Alberto Acuña y el escritor Guillermo Hernández de Alba, la

fundación de un museo dedicado al arte de la Colonia en Colombia representaba la recuperación de una época floreciente para la economía, la sociedad y desde luego la religión y el poderío de la Iglesia Católica. Finalmente, el Museo se inaugura el 6 de agosto de 1942 como regalo a Bogotá en su cumpleaños número 404. Tiempo después de su fundación, el Museo era dependencia de la Universidad Nacional de Colombia.

En la actualidad, el Museo Colonial de Bogotá, resguarda la mayor colección de Gregorio Vásquez. Su origen es un tanto interesante y curioso, y se debe en parte a la disgregación de otras colecciones privadas pertenecientes en su mayoría a comunidades religiosas que fueron expulsadas del país cuando Tomás Cipriano de Mosquera expidió la Desamortización de Bienes de Manos Muertas en 1861 y que pretendía confiscar todos los bienes de la Iglesia para posteriormente venderlos. Decisiones urbanas como la demolición del convento de Santo Domingo, ocurrida en 1938 propició que algunas obras de Vásquez fueran a parar al futuro museo. También se legaron obras de la colección de Ángel Cuervo y como ya se mencionó, por compras hechas por el Gobierno de Colombia a Carlos Pardo en 1942, a Pablo Argáez en 1946 y a Matilde Marroquín Osorio en 1948 (Museo de Arte Colonial, 1996, p. 9). También fueron importantes las donaciones realizadas por el expresidente Eduardo Santos, Vicente Pizano y Beatriz Osorio a través de su fundación.

2. ANÁLISIS MUSEOLÓGICO DE LA OBRA DE GREGORIO VÁSQUEZ EN EL MUSEO COLONIAL - DE LA MUSEOGRAFÍA A LA CRÍTICA: DISCURSOS VISUALES DEL ARTISTA EN EL MUSEO A TRAVÉS DEL TIEMPO

Desde que el Museo de Arte Colonial fuera fundado en 1942 y mediante decreto 1422 del 16 de junio del mismo año “por el cual se destina un edificio para el Museo Colonial”, han surgido diversos diálogos en torno a la construcción de identidad cultural desde la perspectiva colonial y su influencia en la modernidad colombiana. A partir de esta mirada se ha establecido la importancia de este periodo histórico para el desarrollo y creación de una nación. Es un tanto complejo abordar todo el significado que esta etapa pueda recordar en la opresión y transformación radical en las costumbres y la vida cotidiana de los pueblos que habitaron los territorios de la actual Colombia; pero es innegable que, de esta fluctuación de sucesos, se produjo una gran variedad de muestras culturales, representadas en el arte.

Para la conformación de un museo que pudiera representar toda esta identidad colonial, fue preciso retomar la importancia que aquel periodo tuvo para el país. Desde la visión histórica del pasado, la Colonia fue representativa porque de ella surgió la noción de identidad y memoria social inspirados de España, toda vez que la mezcla con las diversas etnias en América dio su aporte en la construcción de sociedad. Esta misma representación se quiso identificar en el naciente Museo de Arte Colonial. Como lo menciona el académico Carlos Rincón en su libro *Avatares de la memoria cultural en Colombia*, al momento inmediato a la fundación del museo, este estuvo orientado por una *junta asesora*, cuyas funciones, dirigidas en aquel entonces por el secretario de la misma, el banquero Jorge Obando Lombana, eran “poner en marcha maneras de relacionar arquitecturas, templos y objetos de cultura, con educación y visión histórica, tomando al mismo tiempo medidas de conservación” (Rincón, 2015, p. 172). Lo anterior es expresado en la plena intención de la junta y de la sociedad elitista en aquel entonces, de crear una institución que resguardara el *patrimonio colonial* y que a su vez se organizara como un ente capaz de educar y conservar lo que en esta se insertara. Estos dos verbos son claves y

evidentemente están muy asociados con la gran variedad de actividades que un museo, en su función social, realiza.

Para entender más concretamente los criterios de salvaguarda de la esencia colonial, es preciso remontarse a la necesidad de transferir la producción artística material traducida en los lienzos y esculturas, entre otros, realizados por notables artistas - artesanos para la época colonial – de los conventos e iglesias a los museos. Tal es el caso de una de las más notables maneras de analizar cómo surgió el Museo de Arte Colonial. Como se explicó en el primer apartado del presente trabajo conceptual investigativo, algunas de las obras de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos que se encontraban en el demolido Convento de Santo Domingo y su iglesia, fueron a parar al Museo Histórico Nacional (actual Museo Nacional de Colombia) y luego fueron destinadas al naciente museo ubicado en la Casa de las Aulas. Lenzos de gran formato como *Heliodoro azotado por los ángeles* (número de registro en el Museo 03.1.030), *Elías arrebatado en carro de fuego* (03.1.031) y *Aarón ante el Tabernáculo* (03.1.033) formaron parte de una serie dedicada a pasajes del Antiguo Testamento; dicho grupo se complementaba con el cuadro *El campamento de los Madianitas*, propiedad en otrora del Museo de Arte Colonial y cedido en calidad de préstamo al Museo Nacional de Colombia en la década de 1970, coyuntura que hasta el momento da como resultado la potestad de este último lienzo al Museo Nacional. Dicha cesión de obras entre un ente privado (convento) a una institución pública (museo) entre las décadas del 1930 y 1940 da como resultado la imperiosa necesidad de proteger a toda costa el patrimonio artístico de un gran pintor colonial como lo es Gregorio Vásquez. Desde esta gestión de traslado de obras, lo que se pretendía era identificarlos como elementos que contaran una historia y que a través de los años se fueron configurando como elementos narrativos de la religiosidad evangelizadora, ahora re contextualizados en un entorno técnico como un museo donde se les muestra como “arte” con una ficha citando datos como título, autor, técnica y fecha, y no como “obra evangelizadora” y “objeto de culto”.

La premisa anterior es importante contextualizarla a partir de la primera Exposición Anual de la Escuela de Bellas Artes de Colombia, organizada por Alberto Urdaneta y realizada en 1886. Dicho promotor ubicó e investigó diversas obras de índole colonial, hasta ese entonces situadas en locaciones privadas como conventos, iglesias y colecciones privadas para reubicarlas luego en salones de exhibición. Esta ruptura de significado de las obras, dado por la sociedad, era hasta ese tiempo el de sagrado, donde se le rezaba, para después admirarlo e investigarlo desde su autor y significado de la obra. Por eso mismo, se dio la importancia de rescatar la memoria de varios pintores coloniales, cuya obra parecía estar destinada al olvido.

Con un interés peculiar por investigar la obra de Vásquez y Ceballos y catalogarla debidamente y gracias al esfuerzo hecho por Roberto Pizano en su libro biográfico sobre el pintor, se tuvo una primera noción de la cantidad de obras hechas por Vásquez (desde luego muchas son atribuidas). Luego el Museo de Arte Colonial y su élite social fundadora promulgaron la defensa de la cultura española y colonial desde el arte y la cultura. Ahora bien, es preciso recordar que la Casa de las Aulas fue y sigue siendo un referente académico histórico pues allí tuvieron sede diversas instituciones vigentes aún en día como una biblioteca y museo de nación y una universidad, todos ellos resaltando la esencia colonial y posteriormente independentista de Colombia. Para asimilar este precepto de respeto al legado hispano, en la conversión de la casa como museo fue necesario adoptar una estética arquitectónica donde las paredes estaban pintadas de blanco, al mejor estilo de *cubo blanco*, concepto museístico que hace alusión a la práctica expositiva tradicional donde las obras son el centro de atracción con respecto al resto del espacio, asimismo de aquel museo pulcro y conservador, que muestra su colección estandarizadamente (esfera pública, 2006). La Casa de las Aulas conservaba esa peculiaridad, donde algunas obras de Vásquez eran exhibidas en las salas de forma lineal: un cuadro al lado de otro y mezcladas con mobiliario y escultura colonial, a semejanza de un hogar santafereño de élite en la Nueva Granada.

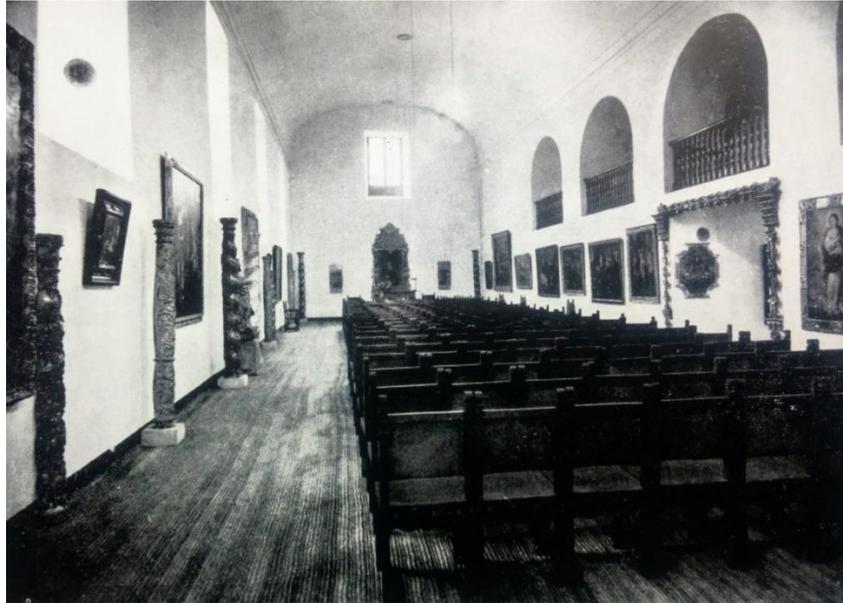


Ilustración 1. Capilla de los Indios en la década de 1940. Nótese en exhibición diversos cuadros de Gregorio Vásquez como "La Inmaculada Concepción", a la derecha de la imagen. Fuente © Museo Colonial

Exhibir las obras de esta manera propendía a evocar recuerdos entre los visitantes de una manera nostálgica, quizás evidenciando esa carencia de identidad hogareña tradicional que, según algunas personas intuían, le faltaba a la sociedad bogotana de los años 30 y 40 del siglo XX. Desde luego, también reflejaba el exquisito y refinado gusto que la aristocracia y la clase política de la época tenía, pues como bien se ha expresado constantemente, el Museo de Arte Colonial fue creado por la élite y para toda la sociedad (donde ellos, los pudientes, también se vieran reflejados). Desde que la institución museal fuera inaugurada por Eduardo Santos en el año 1942, el peso de la política ya estaba reflejado en la donación de una parte de su colección e incluso desde la misma inauguración del museo, ocurrida en el Salón de Grados (o Capilla de los Indios), espacio por excelencia del museo para realizar eventos culturales y políticos. Por consiguiente, la imagen presidencial evocada en la donación Santos refleja el compromiso moral y el gesto político de una figura pública por rescatar la memoria cultural española propia de la Colonia, manifestada ahora en un Vásquez, como lo es el lienzo *San Liborio y la Virgen*,

adherido a las colecciones del Museo Nacional desde los años setenta del siglo XX y que desde agosto del 2017 retornó a la colección del Museo Colonial.

Para el siguiente apartado se hace un recuento histórico y cultural desde la crítica y percepción museológica sobre la importancia visual y museográfica de Vásquez y su obra en el Museo Colonial, desde que fuera fundado hasta la actualidad, y marcando principalmente cuatro etapas claves, ligadas desde las diversas administraciones del museo y las investigaciones sobre el pintor colonial realizadas en cada una de ellas.

2.1. Primera etapa: los inicios visuales del Museo de Arte Colonial y la remitificación de Vásquez como artista ejemplar

Desde el origen del museo, siempre se le dio importancia y prelación a la pintura y escultura por encima de las demás técnicas; la concepción artística y cultural de la primera tuvo un papel central en la configuración museográfica de los espacios, dándole bastante realce y más especialmente a un Vásquez sobre el resto de la colección del museo como el mobiliario. Lo anterior se ejemplifica en las exhibiciones y la disposición de los objetos en las salas de la casa colonial cuando una cama o silla de este periodo, que, si bien pudieron ser más antiguas que un cuadro y que además representaban la cotidianidad en la sociedad colonial por encima del otro, este último exaltaba la identidad global de una nación sobre aquella particular de un sector social de Santafé.

Cuando el Gobierno Nacional adquiere la Colección Pardo en 1942 para nutrir la colección del incipiente museo, entre esta se incluyen 106 muestras de papel, más conocidos como los dibujos de Gregorio Vásquez. Dicha muestra será la pieza fundacional del Museo, valiosa y significativa y resultante de un trasegar incierto a través de los años. Según lo menciona el primer catálogo del Colonial, editado en 1943 por la Editorial Kelly, la creación del Museo

se justificaría solamente por conservar los dibujos originales hechos a pincel por nuestro gran artista Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, únicos documentos artísticos de la pintura colonial Latino Americana que existen, los cuales se guardan en una de las Salas del Museo. (Ministerio de Educación Nacional, 1943, p. 11).

Hacia comienzos de 1943, el periódico *El Tiempo* publicaba un artículo sobre el origen de los dibujos de Vásquez, en ese tiempo, así como en la actualidad están en custodia del Museo Colonial. Para aquel entonces, y según cuenta el texto periodístico, estas obras de papel se encontraban dispuestas en una sala dedicada exclusivamente a su exhibición. Tal apuesta visual y de disposición de las obras permitía darle realce al artista que elaboró dichos dibujos, y que en aquel entonces se afirmaba en su totalidad que había sido Vásquez. Incluso es interesante mencionar el objetivo claro que tenía el Museo en esos años y que entendía la misma élite social que lo fundó, conocedores del tema colonial, particulares que habían visitado otros museos en el mundo e incluso la prensa local, afirmaban que dicha recopilación es “la más rica colección de dibujos coloniales que pueda hallarse en América Latina (...)” (Delgado Nieto para *El Tiempo*, 1943, p. 4). En este orden de ideas, es de suponer que para la sociedad de esos años, Arce y Ceballos era el mayor artista esplendoroso y quizás el único importante e interesante de abordar en cuestiones de arte colonial en Colombia e incluso de América. El Museo también pensaba lo mismo y se daba a entender por la manera tan elocuente y lisonjera como se referían a él en documentos informativos como catálogos, investigativos como libros de arte neogranadino y periodísticos como el ya mencionado artículo de prensa.

A partir de lo expuesto anteriormente, donde estaba muy explícito y marcado el amor del Museo y la sociedad hacia Vásquez y en donde se le exaltaba visualmente en un espacio de la casona colonial dedicada a él, se favoreció la figura central de este pintor neogranadino en el recuerdo y la consolidación de una identidad artística nacional única. En esa coyuntura, era literalmente impensable asimilar una

museología crítica, una ciencia que estudiara el Museo de Arte Colonial desde los preceptos democráticos establecidos en el papel (simbólicamente) con el Museo del Louvre en 1793 y en los albores de la Revolución Francesa: colecciones de la nobleza y la aristocracia reunidas para el disfrute de toda clase de públicos, sin importar su origen y nivel sociocultural adquisitivo; desde este referente museológico importante, el conocimiento de las obras de arte y sus productores entendidos como artistas, era únicamente consecuente con las clases sociales más favorecidas: la aristocracia, cuya posesión previa de las obras amplió los ideales culturales y los discernimientos de qué se exponía. Por otra parte, el pueblo raso y la clase media, si bien tenían acceso al nuevo *museo democrático parisino*, sus conocimientos de arte y la historia de las obras era muy escaso por cuestiones de acceso a la información e incluso gusto y pertinencia en aprender más sobre eso.

El Museo de Arte Colonial no era distante de ello: establecía que sus orígenes eran clasistas y que sus colecciones de pintura, escultura, mobiliario y platería, entre otras, pertenecieron en otrora a poderosas figuras de la sociedad santafereña. Por ejemplo, los tres primeros directores de la institución fueron Teresa Cuervo Borda (que además fue directora del Museo Nacional de Colombia), Sophy Pizano de Ortiz (pariente del pintor colombiano Roberto Pizano) y Luis Alberto Acuña (artista colombiano famoso por sus obras de temática mitológica y perteneciente al movimiento Bachué), quienes pertenecían al estrecho círculo social de la élite colombiana, cuestión que además compartieron con sus estudios y conocimientos sobre arte colombiano, en especial el gusto e interés del arte colonial.

Desde la gestión administrativa de cada uno, se propuso reforzar la colección primaria de pintura como la más importante, razón por la cual se solicitaba frecuentemente a la Universidad Nacional de Colombia, entidad que administraba el Museo de Arte Colonial en aquel entonces, presupuesto para compra de obras pictóricas como lienzos; asimismo se gestionaba donaciones con particulares que poseyeran cuadros de autores de los siglos XVI al XVIII y siempre se mantenía

contacto con investigadores que estudiaran el tema en particular para que diesen sesiones y charlas magistrales en el Salón de Grados del Museo, según se pudo constatar en el archivo del mismo donde se guardan numerosas cartas de los directores dirigidas a eminencias del tema como Gabriel Giraldo Jaramillo y Guillermo Hernández de Alba, académicos colombianos y expertos en historia y arte de la Colonia, invitándolos a compartir sus conocimientos con un determinado público selecto. Este rótulo, como bien se ha tratado a lo largo del capítulo, se estableció de manera no oficial, sino que fueron los mismos personajes letrados los que se auto determinaron como tal.

Durante la administración de Teresa Cuervo, concretamente en el año 1944 y bajo el auspicio de la Universidad Nacional, se propuso que diversas obras de Gregorio Vásquez viajaran a la Costa Atlántica en una muestra itinerante, titulada *Exposición Artística*. Según una carta dirigida a Guillermo González Botero, síndico de la Universidad, la directora Cuervo (1944) cita las localizaciones: “llevar una sección de las obras de este Museo para exponerlas en las ciudades de Barranquilla, Cartagena y Santa Marta...” (Folio 3). Una vez culminada la muestra y cuando se alistaban las obras para su retorno a Bogotá, una de las cajas, concretamente la número 1, se incendió en el puerto de Calamar, Bolívar. Tal desastre afectó significativamente la colección de Vásquez que el Museo de Arte Colonial poseía, pues cuatro de sus obras estaban en aquel embalaje: *La Primavera*, *El Estío*, *La visión de San Antonio* y *Santa Teresa*; las dos primeras hacían parte de la serie dedicada a las cuatro estaciones junto con *El Otoño*, pieza que actualmente hace parte de la colección del Museo y *El Invierno*, perteneciente a una colección privada en Cali, Colombia.

Bajo la dirección de Sophy Pizano de Ortiz, las colecciones de la institución aumentaron considerablemente, en especial la de pintura. En febrero de 1946 ingresó la colección Argáez mediante compra de la Universidad Nacional con destino al Museo, la cual incluía obras de Gregorio Vásquez como *Coronación de*

la Virgen por la Trinidad (número de registro actual en el museo 03.1.026), *Martirio de Santa Úrsula y sus compañeras* (03.1.059) y *Lavatorio* (03.1.063), estas dos últimas atribuidas.

En 1955 Luis Alberto Acuña llega a la dirección del Museo, y entre sus gestiones administrativas se incluye la integración de la anexa Casa de los Párrocos a la Casa de las Aulas y la redistribución de los espacios de exhibición donde las colecciones como la Colección Marroquín eran expuestas de manera unida y que luego pasaron a disgregarse por toda la casa; entre sus avances también estuvo la integración de una mirada intelectual a la colección a partir del conocimiento diversificado para toda clase de públicos, convertido luego en el Boletín del Museo de Arte Colonial, cuyo propósito fue difundir la historia, el arte y la cultura en la Colonia.

La distribución de las piezas en aquel tiempo era igual cuando el Museo fue creado: espacios de la casa pintados de blanco, cuadros dispuestos linealmente e integrados con la colección de mobiliario y escultura y complementados con iluminación halógena de las bombillas y la natural proveniente de las ventanas; esta organización de las salas pretendía establecer la íntima relación entre espacios domésticos y expositivos, asunto que el Museo de Arte Colonial mantuvo por espacio de más de 20 años. Según constata una comunicación de Acuña dirigida a Alberto Peña, director encargado de la División de Extensión Cultural de la Universidad Nacional y fechada el 5 de marzo de 1956, una de sus labores realizadas en el mes de febrero de aquel año fue instalar una “pequeña dependencia especialmente consagrada a mostrar los dibujos de Vásquez Ceballos (...)” (Acuña, 1956, folio 47). Según lo comenta el director en la carta, los dibujos originales del pintor colonial estuvieron expuestos por 14 años desde que el Museo fue fundado, acción que deterioró bastante el papel y que propició el cambio de los dibujos “genuinos” por facsimilares, para luego exhibir esto últimos en la Casa de los Párrocos. Adicionalmente, se pudo observar en la carta que el tipo de luminaria

utilizada en el Museo de Arte Colonial en la década de los cincuenta era fluorescente, nociva para las obras si la exposición a ese tipo de luz era constante.

En otro documento firmado por Acuña, certifica que el dibujo de Vásquez titulado *San Cristóbal* sirvió como modelo para el lienzo del mismo nombre, que en aquel tiempo se encontraba en el acervo del Museo, este último estaba ubicado en el descanso de la escalera del edificio, donde hoy en día se encuentra la ventana con celosía que va a dar a la Sala no. 2 (o Capilla de los Indios). Museográficamente, este espacio se configuró de manera sencilla para que el público visitante pudiese descansar entre el primer y segundo piso de la Casa de las Aulas. En 1967, último año de gestión de Acuña y con ocasión de los 25 años de fundación del Museo, se desarrolló una exposición compuesta por sesenta lienzos de Gregorio Vásquez. Dicha muestra de obras es contextualizada museológicamente como una estrategia de reivindicación artística de los museos y basada en ideales culturales mitificados de un artista como bien lo podrían hacer El Prado en Madrid con Velázquez, la Galería Uffizi de Florencia con Botticelli y el Rijksmuseum de Ámsterdam con Rembrandt. Desde una sociedad letrada o iletrada, el museo se encarga de mostrar numerosas obras de artistas y recrear discursos a partir de ellas, aplicando y respetando la museografía tradicional: lineal y monocromática. Esta narración visual es muy utilizada por los museos europeos descritos anteriormente, donde la secuencia obra – ficha dictamina el método de exhibición. Desde la museología crítica, es interesante abordar si realmente los museos a escala definen qué es arte y cómo lo cuentan a sus públicos. Para esto mismo, los museos, entendidos en su generalidad, deben transmitir conocimientos traducidos en discursos de manera neutral y abierta a toda clase de opiniones, pues de ellas se nutre la conformación y misión del llamado *museo democrático*.

2.2. Segunda etapa: del *culo blanco* al museo visualmente dinámico

Desde que Luis Alberto Acuña dejó el cargo en 1967, pasaron por la jefatura del museo 5 directoras, desde 1968 a 1975, a saber: Gloria de Rebeiz, Alicia Dussan de Reichel, Beatriz Dávila Rocha, Milena Esguerra de Monterroso y Beatriz Vila de Gómez Valderrama, cuyas gestiones no tuvieron mayor relevancia para el Museo. Como lo citaba el periódico *El Siglo* (1975) en un artículo de prensa, “el Museo de Arte Colonial ha salido de las manos de señoras que por muy buena voluntad que tuvieran, ¡no sabían nada de arte ni de promoción artística y habían tenido este centro prácticamente momificado!” (Folio 23).

Cuando Francisco Gil Tovar asumió la dirección de la institución museal en mayo de 1975, hizo un avance significativo en gestión de colecciones al equilibrar todos los objetos que hacían parte del acervo museal: desde las pinturas de Vásquez y Figueroa, incluyendo piezas escultóricas de autoría anónima que representaban la tradición artesanal en la Colonia hasta la producción de muebles y objetos de uso cotidiano. Dicha iniciativa estuvo influenciada desde los estudios e investigaciones que Gil Tovar realizó sobre la historia del arte colombiano; él era periodista español, muy conocedor de la temática colonial en América. Una de sus premisas principales fue la de llevar el museo al público y proyectarlo internacionalmente mediante exposiciones desarrolladas en el extranjero. También se propuso la implementación de un guion como estructura investigativa y como mecanismo discursivo de las colecciones del Museo de Arte Colonial. A partir de estos esquemas, se pensó reiteradamente en la idea colonial como historia que se cuenta en las salas de exhibición y desde Arce y Ceballos, se replanteó su vida y obra, que entre varias cuestiones ayudó a reforzar más el mito Vásquez como héroe de la plástica artística colonial. Desde los diversos escritos de Gil Tovar sobre el pintor neogranadino donde exaltaba su habilidad plástica, las salas del Museo se convirtieron en mero reflejo de ese estatus literario, no había aspecto más importante para exhibir en el museo que un cuadro firmado o atribuido a Arce y Ceballos.

Desde la particularidad de exhibición de la época, que como bien se indica, le daba más realce y fuerza a un óleo sobre lienzo que a una mesa tipo consola, se gestó de manera innovadora un diálogo expositivo basado en la transformación del espacio donde se entendía que en la Colonia un Vásquez no tenía tal relevancia como en tiempos de la fundación del Museo, sino que era una simple estampa religiosa hecha por encargo. A partir de un ejercicio historiográfico y museológico que partía de investigaciones, se les dio más connotación y significado a los objetos y cómo surgen desde su producción hasta el uso destinado para ellos. No son simples artefactos hechos para ser admirados y concebidos como obras de arte, son el producto de un trasfondo social de muchos años ligado a escuelas artesanales y la productividad material de sus autores.

Con la eficiente administración de Gil Tovar, el Museo de Arte Colonial se constituyó como un referente cultural en Bogotá al ser constantemente citado en diarios locales y nacionales, los cuales recomendaban su visita y donde principalmente hacían hincapié al mencionar que la institución albergaba la mayor colección pública de obras de Vásquez. Una de sus gestiones fue la remodelación de la Casa de las Aulas, comprendida entre el 15 de junio y el 10 de julio de 1975 según aviso de prensa del Instituto Colombiano de Cultura Colcultura en el diario *El Tiempo* notificando dicho cierre (Colcultura, 1975, 7B). Además de remodelar estéticamente la casa colonial, también se reorganizó el Museo seleccionando por legitimidad todas aquellas obras que daten de la Colonia y reclasificando además las colecciones, lo que indudablemente fortaleció las numerosas investigaciones artísticas y culturales de este periodo histórico. Uno de los mayores objetivos de Gil Tovar fue que el visitante del Museo asimilara conceptos básicos y generales sobre la colonialidad, sin importar su nivel educativo. La gran apuesta museográfica de esta reorganización en la institución museal fue implementar e instalar fichas de contextualización de cada obra expuesta con una información mínima sobre la misma, además de ubicar estratégicamente en las salas textos que expliquen lo exhibido (El Espectador, 1975), lo que en la actualidad podría llamarse *textos de*

sala elaborados en plotter de corte (a modo de calcomanías adheridas a la pared). Esta estrategia se complementaba con la distribución de material didáctico a los visitantes como folletos y hojas explicativas.

Fruto de estos cambios, surgieron cinco secciones curatoriales: “El arte hispánico criollo”, “El mestizaje: expresión popular”, “Arte virreinal entre 1740 y 1820”, “Obras europeas llegadas a la Nueva Granada antes de 1820” y “El arte hispanoamericano de otras regiones” (Lozano para El Vespertino, 1975, p. 21). La distribución espacial en las salas comprendía la ubicación de cuadros originales junto con textos introductorios que contextualizaran la temática abordada, al igual que vitrinas y bases para las esculturas y mobiliario como el bargueño (mueble portátil muy usado en la Colonia donde se guardaban objetos valiosos como documentos y joyas). Indiscutiblemente los espacios del Museo, sobre todo la Capilla de los Indios, que por su valor histórico para Bogotá y la institución museal, era el lugar propicio para mostrarse allí el mayor patrimonio artístico de la institución: la colección de obras de Gregorio Vásquez. Muy similar a esta estrategia expositiva, para mediados de 1977 se exhibieron en el Museo de Arte Colonial cerca de 60 dibujos originales del pintor, mientras que otros 35 viajaron a diversas ciudades de Colombia junto con 5 pinturas, como parte de una exposición itinerante centrada en Vásquez. El propósito de dicha muestra estaba relacionado con la importancia que para aquel entonces había tomado el dibujo en el mundo, como una manera de articular el conocimiento y la práctica lineal en el arte; igualmente se propuso analizar el oficio de Arce y Ceballos como dibujante (El Tiempo, 1977, 3B), cuestión que hoy en día está en tela de juicio, dada las múltiples dudas generadas a partir de la originalidad de los dibujos.

Durante la administración de Gil Tovar, el Museo de Arte Colonial recibió numerosas donaciones de obras por parte de la Fundación Beatriz Osorio para el Fomento de los Museos, cuyo objetivo principal era “fomentar y enriquecer los museos de la ciudad de Bogotá” (Fundaciones Beatriz Osorio, 2010, p. 576), entre los que se

incluían diversas obras firmadas y atribuidas a Gregorio Vásquez como *Sagrada Familia y Trinidad* (03.1.050), *Santo Domingo de Guzmán* (03.1.043) y *Santa Rosa de Lima* (03.1.074). Gil Tovar, ante tan magnánimo gesto de donación, quiso dedicarle una sala del Museo a la Fundación exhibiendo las obras donadas por aquella, pero finalmente esta se negó por razones estatutarias de la entidad.

Puede afirmarse que Francisco Gil Tovar fue el primer director en la historia del Museo en pensar en museología y museografía y estructurando la institución desde un plan museológico, aun cuando en aquel entonces dichas acepciones no estaban inmersas frecuentemente en el quehacer de los museos colombianos. Replanteando un nuevo Museo de Arte Colonial, se pretendía llegar a las bases y fundamentos con los cuales fue fundada la entidad: conservar y atesorar a futuro las obras artísticas de índole colonial y así evitar su olvido y su desintegración; de igual forma, retomar la cultura colonial como aspecto inherente a la sociedad colombiana.

Terminada la gestión de Gil Tovar en 1986, llegó ese mismo año en su reemplazo Teresa Morales de Gómez. Su primera labor fue la de reabrir el Museo de Arte Colonial, que se encontraba cerrado desde 1982 hasta 1986 por labores de restauración y mejoras locativas hechas al edificio, al igual que la reorganización de la colección, labor hecha una década previa por el anterior director. El Museo reabrió nuevamente sus puertas el 29 de julio de 1986, aunque parcialmente, con un montaje museográfico realizado por Alberto Sierra, curador del Museo de Arte Moderno de Medellín, quién además estuvo a cargo de la exhibición en el XXX Salón Nacional de Artistas (El Tiempo, 1986). El Museo abrió al público en su totalidad el 15 de diciembre del mismo año.

Las diversas propuestas museológicas establecidas en la nueva configuración espacial de aquel tiempo obedecían al discurso histórico y social de que España había dejado un gran legado para América y que por ende era indispensable mostrar las variadas representaciones artísticas producto de la Conquista y la Colonia; para

este suceso se utilizaban obras de índole religiosa como los cuadros firmados o atribuidos a Vásquez. Nuevamente se utilizaba la disertación nacionalista para evidenciar que el pintor colonial más importante de Colombia podía asimilar toda la materialidad que resultó de esa mezcla social muy común en tiempos colonialistas. Más allá de las ideas sociales, pesaba mucho en el colectivo académico del Museo reivindicar a Ceballos como un pintor dedicado a la religión, que no sólo atendía las peticiones de comunidades religiosas, sino que además estaba presto a realizar piezas destinadas a particulares, adheridos a la política o a la élite colonial.



Ilustración 2 Sala del Museo de Arte Colonial en la década de 1980. Se observan en exhibición algunas obras de Vásquez como “Coronación de la Virgen por la Trinidad”, a la derecha. Fuente © Archivo Cromos.

La transformación museográfica del Museo y de las obras del pintor en tiempos de Teresa Morales, obedecían ahora a cuestiones curatoriales más encaminadas en la sociedad, la política, la religión y la cultura. Como bien lo describe un artículo de prensa del diario *El Espectador* escrito por la crítica de arte Ana María Escallón, la distribución del espacio museal era:

Las salas de la planta baja se destinan al legado de España en cuadros y tallas y a la obra de Vásquez, que parece ser el mayor artista de la Colonia en América. La planta superior a muebles, tallas y retratos de los virreyes. (Escallón, 1986).

Dentro de este ejercicio museográfico, es relevante el interés particular del equipo de trabajo del Museo en la década de los ochenta al querer resaltar permanentemente, en una sala del primer piso, varias obras de la colección de procedencia Vásquez, afirmadas como tal o atribuidas al pintor, la cuestión es abordar estéticamente la característica de su obra desde los modelos, los colores, el tipo de marco e incluso el tamaño de los cuadros. Tales factores son ineludibles cuando el Museo se encaminó en investigar constantemente la obra de Gregorio Vásquez desde su origen, transformación y destino, entre otros. Al igual que el resalte de las colecciones, el Museo de Arte Colonial se engalanaba con elementos estéticos claves como el patio central donde está ubicado el *Mono de la Pila*, primera fuente proveedora de agua en Bogotá y los numerosos árboles y flores del jardín.

En mayo de 1988 se cumplieron los 350 años del natalicio de Gregorio Vásquez. Para dicha ocasión, el Museo de Arte Colonial organizó una exposición conmemorativa permanente, que luego se conocería como la Sala de Gregorio Vásquez, ubicada en el segundo piso de la Casa de las Aulas y en donde se exhibían los 74 cuadros del pintor que el Museo tenía en sus acervos por aquel tiempo, hoy la cifra es ligeramente mayor con un promedio de 78 obras, entre firmadas y atribuidas. La museografía de aquella sala obedecía a estándares de espacio e iluminación adecuados que pudieran realzar las obras expuestas. Simultáneamente se realizó un trabajo curatorial donde las obras del pintor colonial siguieran un guion lineal didáctico, para facilitar la comprensión del visitante sobre cuestiones culturales y artísticas en torno a la obra de Vásquez (Puerta, 1988).

Entre las reflexiones museológicas que quería mostrar el Museo para conmemorar el natalicio del pintor, están las evocaciones de identidad particular, mencionadas con anterioridad y debatidas desde una perspectiva nacionalista. De igual forma, el Museo pretendía resaltar y afirmar que poseían la mayor colección de Ceballos abierta al público, cuestión afortunada y debida en parte a la compra y donación de un gran porcentaje de las colecciones privadas que había en Bogotá en la primera

mitad del siglo XX y también al empeño de unos cuantos, en preservar el legado artístico colonial, concretamente de Vásquez como figura central.



Ilustración 3 Capilla de los Indios en 1993. Fuente © Archivo El Espectador.

Entre 1988 y 1990, la directora Teresa Morales se propuso adelantar gestiones para restaurar los 106 dibujos de Gregorio Vásquez, que hasta ese entonces estaban guardados debido a su pésimo estado. Con la imposibilidad de contar con apoyo financiero gubernamental a través de Colcultura para que el conjunto de papel fuera restaurado en su Centro Nacional de Restauración, finalmente Smurfit Cartón de Colombia, empresa dedicada a la fabricación y distribución de papel y cartón, asumió financiar dicha restauración. Una vez culminado el trabajo, se publicó un libro alusivo a los dibujos de Gregorio Vásquez. Muy similar a esta línea editorial investigativa, se publicó en 1996 el libro dedicado a la colección de obras, entre firmadas y atribuidas, de Gregorio Vásquez pertenecientes al Museo de Arte Colonial.

2.3. Tercera etapa: pensando el Museo de Arte Colonial como espacio de apertura a nuevos diálogos. Apuesta museográfica del *Oficio del pintor*

Desde el año 2002, la dirección del Museo de Arte Colonial ha estado ocupada por Constanza Toquica, quien para su gestión administrativa y museológica ha contado con el apoyo de un variado equipo de trabajo enfocado en la transformación museológica de la institución. Desde sus inicios como directora, quiso darle realce a la línea investigativa y discursiva sobre las diferentes miradas en que se aborda el periodo colonial. Desde esta premisa, fue necesario e imperante recurrir a investigadores y personalidades culturales que, durante una larga trayectoria, han abordado la colonialidad. La justificación precisa para apelar a dicha estrategia fue la derribar mitos muy marcados en la sociedad sobre qué era la Colonia y actualmente cómo se ve: época distante y fría, muy hermética y conservadora con la Iglesia Católica vigilando constantemente a la sociedad. Esa era la premisa que abundaba en la opinión de muchos visitantes cuando iban al Museo, pero que se contradice cuando se investiga y se observa la verdadera realidad social colonial: por ejemplo, las diversas clases sociales, cada una con una riqueza cultural manifestada en producción artística, costumbres y tradiciones que juntas conforman un legado, aún exaltable hoy en día. Para complementar dicha estrategia se crearon, entre otros eventos divulgativos importantes, las Jornadas Internacionales de Arte, Historia y Cultura Colonial; este encuentro educativo y académico reúne de manera anual a investigadores nacionales e internacionales que han trabajado sobre la temática colonial entre los siglos XVI y XVIII y en donde cada año se aborda un asunto enmarcado en dicho periodo sobre arte, sociedad, política, cultura y economía.

Por otro lado, una de las principales misiones de la actual dirección fue la de cambiar el orden y la manera cómo se exponían objetos en el Museo, dado que la museografía pasada exhibía de manera nula las representaciones mestizas, indígenas y afrodescendientes en el periodo colonial. Si bien en el pasado se

realizaron exposiciones temporales con alguna de esta temática como el *Mestizaje en el arte* durante los años 70, la exposición permanente por el contrario carecía de discursos alusivos a estos importantes sectores sociales, muy marcados en la Colonia. Por tal motivo y entre otras cuestiones, fue muy importante para la directora el cambio de nombre del Museo en el 2010, suprimiendo las palabras *de arte* dado que no sólo se exhibía arte, sino que además se establecían diferentes contextos coloniales, muy alejados del campo artístico; por tal razón era imperante crear un guion museológico que narrase los diversos acontecimientos que enmarcaron el periodo de la Colonia, desde sus habitantes, la política e incluso la economía, todos reunidos en el Museo.

En lo referente a Gregorio Vásquez, la administración de Constanza Toquica tenía una idea clara de desmitificar las narraciones que durante varios años se tuvieron del pintor. A partir de encuentros con investigadores -historiadores y artistas- se pudieron contextualizar diferentes miradas de Vásquez desde su vida y obra, al igual que el oficio de la pintura y su memoria en la construcción de sociedad artística nacional, que entre otras cuestiones agrupaba a los cientos de autores anónimos, cuyas obras se exponen en el mismo Museo Colonial y otros museos del país e Hispanoamérica. Con el avance y la gestión de nuevos estudios e investigaciones sobre Vásquez, la institución museal ha replanteado el mito creado en torno al pintor colonial para derribarlo en su totalidad y así poder transformar la narración del pintor colonial a partir de diversas investigaciones. Las novedosas corrientes del pensamiento han expuesto una mirada muy diferente del arte colonial contraria a la que se pensaba cuando el Museo fue creado en la década de 1940.

Para tal recurso investigativo surgió la idea de montar una sala en el Museo, las actuales salas no. 3 y 4 y parte de la no. 5, dedicadas a Arce y Ceballos desde la exhibición de parte de sus obras pertenecientes a la colección del Museo, así como la configuración espacial de un taller artesanal. Esta remembranza permitía a los visitantes evocar la escena de un espacio propio de los siglos XVII y XVIII dedicado

a la pintura, época en que el pintor colonial vivió. Categóricamente, se empezaba el recorrido de la sala con una introducción teórica sobre el contenido de la misma. Irónicamente, se encontraban allí expuestos dos retratos imaginarios de Arce y Ceballos: uno de autoría anónima y otro atribuido al pintor bogotano Roberto Pizano, compilador del primer catálogo de Vásquez. En la sala de exposición permanente estaban colgados cuadros de gran formato atribuidos a Vásquez como *Nacimiento de Santo Domingo de Guzmán* y *El Abad Joaquín de Fiore muestra los retratos anticipados de Santo Domingo y San Francisco*; también estaban en exhibición cuadros de Vásquez de tamaño mediano y pequeño. Asimismo, se exhibían copias de los dibujos de Gregorio Vásquez, que por museografía se dispuso su muestra a través de vitrinas de vidrio en medio de la sala, lo que permitía observar dos o más de ellos simultáneamente.

Para complementar la museografía de la sala *El oficio del pintor*, se encontraba en la muestra toda aquella materia prima con su respectiva ficha y que era usada por un pintor para preparar el componente pictórico del cuadro, al igual que elementos como paleta de colores y pinceles. Luego de esta sala y dispuestos de manera desordenada en otra, se encontraban instalados diferentes tipos de mobiliario como mesas, sillas, escritorios, gavetas, repisas y estantes; asimismo se encontraban caballetes. Encima de los muebles, estaban exhibidos pinceles, trapos, diversos frascos con contenido pictórico, óleos y sustratos naturales, entre otros, que servían de materia prima para el pintor en la elaboración de sus obras.

Por otro lado, en las paredes del recinto se encontraban colgados marcos, lienzos a medio pintar asemejando un borrador, elementos de uso artístico como paletas y elementos geométricos como escuadras, alternados con lienzos originales de la colección del Museo como fue el caso de un *Santo Domingo*, donado por la Fundación Beatriz Osorio para el Fomento de los Museos, un fragmento de *San Vicente Ferrer* comprado en la Colección Marroquín y un *San Pedro de Verona* donado por Eduardo Santos. Para hacer aún más real la visión de un taller de pintura

colonial, se dispuso de un caballete con bastidor con la imagen en borrador del cuadro de Vásquez *Muerte de San José*. De igual forma, se encontraban exhibidos en una cuerda diversos facsimilares de los dibujos de Vásquez, terminando de configurar la sala.



Ilustración 4 Sala “El Oficio del pintor” que recreaba un taller de pintura de los siglos XVII y XVIII.
Fuente © Archivo Alexander Shafir.

La intención expositiva de este espacio estuvo muy enfocada en cambiar la percepción que el público tenía sobre Vásquez y Ceballos a partir del reconocimiento del mismo como un artesano. Como bien lo expresa Constanza Toquica en su compilación sobre *El Oficio del pintor*, la muestra “quiere brindar a nuestros diferentes públicos la mirada plural que arrojaron sus interpretaciones sobre lo que significaba pintar en los siglos coloniales neogranadinos” (Toquica, 2008, p. 5). Desde esta idea, la sala dedicada a recrear un taller, de una u otra manera didáctica, facilitaba la interpretación espacial de cómo era un ambiente íntimo dedicado a la producción de obras en tiempos pasados basada desde luego en investigaciones cuya hipótesis fue indagar “cómo pudo ser un taller de pintura en la Colonia”, pero que fallaba al afirmar que realmente así era un taller colonial y más aún cuando muchos artesanos eran anónimos, donde quizás por su condición social y sus ingresos, no podían pensar en costear uno.

Con el pasar del tiempo, el Museo Colonial se dio cuenta que el taller fortalecía aún más el mito Vásquez, teniendo en cuenta las opiniones del público cuando quedaban maravillados al ver la apuesta museográfica de un espacio artesanal. Tal percepción se complementaba con la dedicación de una sala donde sólo se exponían Vásquez firmados y atribuidos. A consideración del público, había una confusión entre mito y realidad muy marcada cuando se pensaba que ese mismo espacio perteneció casi dos siglos y medio atrás a Arce y Ceballos, idea que indiscutiblemente chocaba con la intención real del Museo en apartar esos imaginarios. Finalmente, la muestra cerró a finales del año 2013, simultáneamente con el Museo para dar paso a obras de restauración y reforzamiento estructural del edificio.

2.4. Cuarta Etapa: el Museo Colonial como cronista de historias a través de la museografía narrativa

En agosto del 2017 y con ocasión de los 75 años de fundación del Museo, se abrió al público, luego de permanecer cerrado desde finales del 2013. Inicialmente el cierre se dio para restaurar la Casa de las Aulas, seguido de la renovación museológica y museográfica de la institución, aspecto que permitió cambiar totalmente la forma cómo se exhibían las colecciones y los elementos narrativos que se daban en torno a ellas. En cuestiones curatoriales, el equipo de trabajo del Museo analizaba la construcción de un guion desde dos vertientes: construir un guion a través de las piezas (mirar las piezas y armar un discurso) y cimentar primero el guion que abarque determinadas temáticas y luego analizar e investigar las piezas. Ambas estructuras tienen una misión curatorial: el primero conlleva a crear historias a partir de las piezas, esta metodología curatorial es la más tradicional; la segunda: construir un guion, narrarlo e ilustrarlo a partir de los objetos. Para contar historias con la ayuda de las piezas, fue necesario desligar los diferentes imaginarios, muchas veces negativos, que se tienen sobre la Colonia. A partir de recursos reflexivos como una pregunta sencilla dirigida al público, donde

este infería su postura sobre los mitos del periodo colonial, se podía determinar las diferentes percepciones similares o encontradas sobre esta época.

En la configuración del guion y la selección de las piezas, hubo tres peculiaridades: desarrollar una estructura científica partiendo del guion temático inicial o el argumento central de cada una de las salas: imagen, viaje, ciudad, educación - oficios y el pasado versus el presente. Luego se conforma un guion científico a partir de investigaciones históricas sustentadas en fuentes documentales y referentes bibliográficos. Por último, está el guion curatorial enmarcado en la narración de la temática central e ilustrado por las piezas exhibidas. La curaduría actual del Museo Colonial desliga la pieza de su contexto inicial y la inserta, de manera novedosa y flexible, en otros más recientes; esto último hace alusión, como se ha analizado, en que los objetos se desvirtúan de su origen y se insertan en tiempos actuales. Por ejemplo, un óleo sobre tela atribuido a Vásquez y donde se muestra un santo, integra una idea curatorial sobre órdenes religiosas. Ya no se habla del claro oscuro y la gama de colores dispuestos en el hábito del santo, sino que probablemente una imagen de un religioso alude la devoción de una comunidad mendicante en particular.

A partir de cinco salas se cuenta y se le da continuidad a una historia colonial empezando con una introducción, un desarrollo y una conclusión. Empieza con los discursos de la imagen, aspecto transversal muy presente en la etapa de la Colonia, dado que el uso de imágenes utilizaba un lenguaje visual que servía como herramienta de comunicación; luego está el viaje de Europa a América y entre los cinco continentes y la relación entre el Antiguo y Nuevo Mundo; después figuraba el posterior desembarco a las ciudades y cómo se veía la sociedad colonial, que lejos de ser aburrida, era dinámica y muy diversa; siguiendo la linealidad, está expuesta la educación como elemento de enseñanza para hombres y mujeres y posteriormente como la materialidad de los objetos constituía la razón de ser del oficio del artesano. Finalmente, como todas estas coyunturas desarrollan un legado

vigente en la actualidad. Para el nuevo guion curatorial del Museo Colonial, cuya implementación coincidió con la reapertura de la institución, se ha centrado en construir historias a partir de objetos. Si bien las piezas son protagonistas, estas se encuentran inmersas en procesos culturales, sociales e históricos coloniales narrados en el nuevo guion museológico del Colonial; contrario a lo que sucedía tiempo atrás en el museo, donde se contaba la historia de los objetos, ahora se ha reivindicado la narración de hechos y acontecimientos claves, dejando de lado el protagonismo de un artista o autor como Gregorio Vásquez.

Si bien el Museo posee la mayor colección de obras del pintor abierta al público, ha coincidido que muchas de estas se encuentran inmersas en cada una de las narraciones expuestas a lo largo de las cinco salas de la institución museal. Los Vásquez que actualmente se encuentran expuestos están argumentando diferentes contextos, desde la temática histórica con el *Rey Moro entrega las llaves de Sevilla a San Fernando* (03.1.047), de temática venerada como *Virgen orante* (03.1.067) y las de temática familiar como *El hogar de Nazareth* (03.1.028), expuestas en la sala no. 1 “La imagen colonial: entre el miedo, la salvación y la naturaleza de un territorio vacío”; la de índole social como las escenas profanas o costumbristas con *El Otoño* (03.1.036), religiosas como el *Símbolo de la Trinidad* (03.1.061), un *San Francisco de Asís* (03.1.048), una *Huida a Egipto* (03.1.041), dos cuadros pertenecientes a la serie del Antiguo Testamento: *Elías arrebatado en carro de fuego* (03.1.031) y *Aarón ante el Tabernáculo* (03.1.033), los lienzos de gran formato *El Abad Joaquín de Fiore muestra los retratos anticipados de Santo Domingo y San Francisco* (03.1.045) y el *Nacimiento de Santo Domingo de Guzmán* (03.1.032), expuestos en la sala no. 2 “El viaje: encuentro y transformación de dos mundos”; nuevamente se repite la importancia de las órdenes religiosas en las ciudades del Nuevo Reino de Granada con los retratos de los santos fundadores de los Dominicos, Franciscanos y Agustinos: *Santo Domingo de Guzmán* (03.1.071), un *San Francisco de Asís* (03.1.054) y un *San Agustín* (03.1.053) respectivamente, además de una *Santa Rosa de Lima con el Niño* (03.1.066), un cuadro donde se representa la *Muerte de*

San José (03.1.025), los *Desposorios de la Virgen* (03.1.038) y *La adoración de los pastores* (03.1.062), todos exhibidos en la sala no. 3 “Las ciudades: fundación y asentamientos en el Nuevo Reino de Granada”.

En la sala no. 4 “Colegiales y artesanos: manos que escriben, manos que construyen” está presente la semblanza femenina en la educación religiosa con un lienzo titulado *Santa Gertrudis la Magna* (03.1.064), luego se representa los diferentes tipos de superficies donde los artesanos pintaban como el óleo sobre madera *Desposorios místicos de Santa Catalina de Alejandría* (03.1.057). Finalmente, la sala no.5 “La Colonia: un pasado aún presente” expone las diversas manifestaciones culturales de la época colonial que aún se encuentran vigentes como la religiosidad y sus artefactos de devoción, se exhiben el conjunto de relicarios de plata: *Soledad* (03.1.293B), *San Antonio de Padua* (03.1.294), *San Nicolás de Bari* (03.1.295) y *Nazareno* (03.1.293A). Desde la exhibición de las mismas piezas cuya autoría ha sido atribuida a Gregorio Vásquez o confirmada por investigaciones que fueron elaboradas por él, se identifican la importancia de éstas y su aporte al discurso curatorial que se desarrolla en cada una de las cinco salas.



Ilustración 5 Tres cuadros atribuidos a Gregorio Vásquez expuestos en la actual sala 3 “Las ciudades: fundación y asentamientos en el Nuevo Reino de Granada”. Fotografía tomada por Alejandro Lozano.



Ilustración 6 Aspecto de la sala no. 2 "El viaje: encuentro y transformación de dos mundos". Fotografía tomada por Alejandro Lozano.

La anterior particularidad, donde se evidencia la presencia de al menos un cuadro firmado o atribuido a Vásquez, es producto del azar como bien se ha mencionado. Desde que la reestructura museológica y curatorial del Museo Colonial fuera planeada, no se le quiso dar importancia a nombres de pintores reconocidos de la Colonia como Vásquez o los Figueroa, sino que todas y cada una de las piezas se asocian,

dentro de su mismo significado, a un ámbito específico. Darles importancia a los autores que en la época colonial pasaron desapercibidos, por una u otra razón, permite que la historia y el mismo museo, desde su forma de exhibir, reivindique a aquellas personas que utilizaron la materialidad como muestra de sus oficios. Entender por qué Vásquez es más importante que un herrero anónimo ahora no hace parte de la nueva narración museológica del Colonial, sino todo lo contrario: afirma que hubo personajes anónimos cuya obra o producto complementan una historia especial narrada en cada una de las cinco salas, que sin importar su procedencia: español, criollo, mestizo, indígena o afrodescendiente, hicieron parte del contexto histórico colonial. Por eso mismo, el nuevo guion pretende llegar a un balance equilibrado entre autores y piezas.

Por otro lado, y museográficamente hablando, la apuesta en todo el Museo ha sido muy novedosa en su exhibición, donde los textos de sala que acompañan la narrativa espacial aterrizan al público en las ideas expuestas; muy similar ocurre con las pantallas interactivas y elementos didácticos como la recreación de escenarios coloniales, donde el lector visual se encuentra inmerso en aspectos cotidianos como la educación, la religión o la sociedad. Articulada la museografía con la nueva curaduría, se ha pretendido darles realce e importancia a los cuadros, a la par de todos los objetos que integran la colección del Museo Colonial. Ejemplificando esta cuestión, la sala no. 2 ubicada en la Capilla de los Indios presenta una diversidad de cuadros de diversos tamaños colgados sin un orden o linealidad, están expuestos a manera de *explosión* o *salpicadura* de imágenes, muy alusiva a la rapidez con que estas llegaron a América, casi de manera continua y en masa. Adicionalmente, en todo el museo se hace uso de paleta de colores en cada una de las salas correspondiente a la gama complementaria, incluida en el Manual de Identidad de los Museos Colonial y Santa Clara.

3. CONSIDERACIONES CRÍTICAS Y PROSPECTIVA: EL ROL DEL MUSEÓLOGO INVESTIGADOR EN LA CONSOLIDACIÓN DE LA MEMORIA DEL ARTISTA EN EL MUSEO

Desde el trasfondo histórico del Museo Colonial, los discursos sobre la imagen de Gregorio Vásquez han estado constantemente cambiando a partir de las diferentes posturas críticas reunidas sobre él. Si bien al principio las narraciones eran rígidas y herméticas, como se mencionan en el capítulo 2 ítem primera y segunda etapa, con el tiempo y desde preceptos artístico-sociales, estos fueron transformándose desde la flexibilidad museológica del cambio de discurso de los museos, para luego asociarse desde la dinámica investigativa y expositiva. Para referirse concretamente a la memoria histórica es importante retornar la existencia del conjunto de obras desde el Museo e incluso en otras instituciones museales y colecciones privadas. Las obras de arte constituyen un elemento trascendental al momento de explicar un artista desde la ideología museística. Con la catalogación de *tesoros artísticos*, *obras maestras* o *joyas de Museo*, las diferentes obras producidas por un artista, bien sea pintor, escultor, orfebre o tallador, entre otros, generan bienes culturales que con el tiempo han sido considerados como excepcionales desde el resguardo de aquellos en museos, lo que evidentemente genera una percepción netamente patrimonial; desde este punto de vista pueden considerarse las diferentes acepciones que define un museo al establecer qué es arte y que no. De igual forma, es pertinente la labor ardua que han efectuado los museos en la divulgación del patrimonio a sus diferentes públicos, teórica y prácticamente, y la cual se anexa a la comunicación mutua (museo-público y viceversa).

Inmersa en los discursos sociales y culturales en Colombia, al igual que el contexto museológico del Museo Colonial, la memoria artística de Gregorio Vásquez se mantiene a través de su reconocimiento como uno de los más importantes pintores de la Colonia en Colombia, apelativo que está muy relacionado con la identificación del Museo Colonial como poseedor de su más extenso legado, traducido en obras,

y abierto al público. Si se analiza todo el comportamiento social y cultural que se ha construido en torno al pintor, cabe destacar que numerosos investigadores del arte colonial y directores del Museo, como Luis Alberto Acuña y Francisco Gil Tovar, concibieron la producción artística del pintor santafereño como una de las más elocuentes al momento de exhibir obras de él dentro del recinto museal. Los recuerdos de los pintores en el museo prevalecen con el tiempo, pero a medida que avanza, se cambian los discursos y las maneras de abordar el arte y sus creadores, siempre ligados a los productos investigativos del presente, con miras de flexibilizar constantemente qué se dice en el museo y para quién.

Respecto a los dibujos de Vásquez, estos han sido considerados de manera reciente y a partir de estudios, como elementos no auténticos propios de la época del pintor dada la calidad del papel y el posible año de producción, establecido en algunos casos de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, muy posterior a la muerte de Arce y Ceballos. Antes de este descubrimiento investigativo, se aseguraba que las 106 piezas de papel, con técnica pigmento aglutinado con aceite, eran genuinas y hechas de la mano de Gregorio Vásquez. Quizás entendidos como bocetos de sus pinturas o como referente de inspiración para ellas, se produjo incluso facsimilares de los originales que resguarda el Museo, ayudando así a aumentar la memoria y el legado de Vásquez como el emblema del arte colonial en el país. La cuestión es que este conjunto gráfico y artístico representa en parte la identidad fundacional del Museo, recordando lo explicado anteriormente cuando se funda la institución a partir de esta recopilación de papel y comprada a Carlos Pardo. Desde que la empresa Smurfit Cartón de Colombia financiara la restauración de los dibujos y publicara en conjunto con Villegas Editores un libro alusivo a dicha colección, la imagen de Vásquez quedó en el imaginario colectivo de la sociedad como el artista estrella que merece ser exaltado. Por ende, la memoria artística provista de elementos artísticos está muy relacionada con los objetos que más llaman la atención, como en este caso son los dibujos y que se posicionan como

fetiches museales, aquellos objetos que podrían tener una posición privilegiada dentro de las colecciones de los museos.

Asimismo, más imaginarios populares sobre la vida y obra de Gregorio Vásquez, creados a partir de las diferentes percepciones de las personas que están muy arraigadas al mito Vásquez, estudiosas en el tema colonial o no, determinan que el propio Museo Colonial debe adaptarse y supeditarse a la exhibición de obras maestras o *highlights*, en su acepción al inglés, como el *Símbolo de la Trinidad* o *El Abad Joaquín de Fiore muestra los retratos anticipados de Santo Domingo de Guzmán y San Francisco de Asís*. Incluso, más allá de los conocimientos que se tengan del tema, algunos visitantes preguntan hoy en día si el Museo posee una sala dedicada exclusivamente al pintor colonial, nuevamente producto del imaginario colectivo y la memoria simbólica de un artista que representa la belleza y el ideal religioso en el arte como lo es Gregorio Vásquez. Esta semblanza expositiva está presente en varios museos alrededor del mundo, con salas y espacios de exhibición dedicados de manera exclusiva a pintores de renombre y claves para la historia del arte. Para ejemplificar la cuestión, está el caso del museo neerlandés Rijksmuseum, ubicado en Ámsterdam, el cual cuenta con un espacio central relevante conocido como *Gallery of Honour* o Galería de Honor donde “están las piezas maestras de grandes artistas del siglo diecisiete. Enmarcando las alcobas hay vigas de acero fundido con los nombres de pintores famosos de la época” (Rijksmuseum, s.f.); a partir de este precepto, el museo neerlandés resalta la vida y obra de pintores reconocidos como Rembrandt y sus cuadros *La ronda de noche* y *La novia judía*, así como Johannes Vermeer con *La lechera* y *Mujer leyendo una carta*, entre otros.

Por otra parte, y anecdóticamente, antes del cierre del Museo en el año 2013, había personas que se acercaban a la Casa de las Aulas para preguntar sobre los dibujos de Vásquez e incluso exigían verlos. Frente a este tipo de circunstancias, el museo como ente autónomo en sus decisiones debe crear una postura crítica frente a la

apertura de las obras, como lo ha hecho ahora el Colonial, y comunicarlas a toda clase de públicos. En esta percepción es bastante interesante la implementación de propuestas didácticas de divulgación como una conferencia sobre determinado tema o la apertura de espacios no conocidos del museo como lo son las reservas de las colecciones. Museológicamente, esta singularidad permite que el público no se quede con una sola idea desde sus conocimientos, sino que además se permita entender la importancia o no de un artista: pintor, escultor, bailarín y demás, desde su obra dado que rota en el espacio museal y generalmente no se queda anclada en un sitio y tiempo a perpetuidad. Esta estrategia, y desde la postura establecida en el marco de la investigación realizada para el presente trabajo conceptual, es innovadora y flexible pues proyecta la institución museal como un espacio fresco y renovado, atento a mostrar y recibir críticas y posturas de sus diversos públicos a partir de la experiencia en sala apoyada por la museografía y de la lectura simple o concienzuda de los discursos curatoriales.

Para robustecer estas circunstancias, los museos y la profesión del museólogo deben pensar en estrategias que permitan abrir aún más los espacios museales, y no sólo entendidos con la apertura de puertas a todo público, sino permitir que el Museo se transforme con sus visitantes y dinamice la creación de actividades de integración entre los conocimientos generales que se tienen del museo, la investigación que se realiza mediante curaduría y todas las demás áreas de la institución, los servicios educativos que acercan las colecciones a la gente y la divulgación del patrimonio material e inmaterial que oscilan constantemente al interior y exterior de los museos. Dentro de la lectura crítica realizada a lo largo del presente ensayo conceptual y enfocada en la labor museológica del Museo Colonial en sus diversas etapas, el proyecto de apertura de las colecciones, vistas ahora de manera más intuitiva y visualmente dinámica, así como su alcance para los públicos, está pensado desde la simple premisa de repensar la Colonia desde la actualidad y soportada incluso con las diversas lecturas que se le han hecho a través del tiempo. Esta cuestión es clave para comprender que la historia y las comunidades ofrecen

nuevas disertaciones de índole social y cultural sobre qué debe exponerse en un museo.

Recopilando lo anterior y proyectándolo a futuro, las exposiciones temporales y permanentes en los museos, por ejemplo, han permitido ampliar los horizontes investigativos de los temas que no pertenecen al discurso permanente de los museos, como es el caso del Museo Colonial. Con un propósito expositivo claro y una duración determinada, estas muestras permiten el debate y las nuevas miradas donde se planteen nuevos estudios y percepciones sobre aspectos de la Colonia. En el caso concreto de Gregorio Vásquez, es susceptible de cambio aquellos discursos que han permanecido férreos en el tiempo como el resalte de su obra y la grandeza de su imagen; en asuntos más contemporáneos, la funcionalidad y el contexto de su obra enmarcada desde la producción artesanal por encargo que respondía a un lenguaje visual religioso muy influenciado por la Iglesia Católica ayuda a contar dinámicamente la percepción de arte y cultura desde el Museo. Para esto es importante la multidisciplinaria y el trabajo comunitario de todas las áreas del museo, pues sin lugar a duda, fortalecen la comunicación y el trabajo enmarcados dentro de las estrategias de divulgación dirigidas a todos los públicos de la institución.

Los museos, con el trasegar del tiempo y la llegada de nuevas corrientes museológicas democráticas y dinámicas que permiten crear un museo de puertas abiertas, sin limitaciones de conocimiento y sin barreras sociales, se enfrentan a imaginarios culturales de diversas comunidades, aún muy ligados a las ideas, infundadas o verdaderas, que el arte considerado como sagrado y respetable, hecho por un artista de fama o renombre, debe propender a estar siempre a la mano del público, principalmente para su deleite; entre otras cuestiones, lo anterior se ejemplifica en el Museo Colonial con las constantes dudas, pasadas y actuales, si la institución sigue exhibiendo arte y si es así, concretamente la obra de Arce y Ceballos. La nueva museología debe apostarle a la inclusión de más públicos a sus

salas e insertarlos desde el conocimiento sencillo y dinámico, contrario a lo expuesto desde el cuadro y la ficha técnica sin ni siquiera incluir una breve descripción del contenido de la sala. En esta cuestión el Museo Colonial se ha configurado como una entidad museal novedosa que se propone contar una historia desde las piezas, en vez que estas cuenten una historia, particular o general. Grandes cambios se asientan en las salas de los museos al momento de contar una historia o de mostrar públicamente las colecciones; desde este punto de vista, la museografía propende a la instalación adecuada de objetos en las salas y demás espacios del museo, así como el trabajo continuo con curaduría que explique y contextualice una historia, una pieza o un discurso, desde los principios del museo. En el caso del Museo Colonial y con motivo de los 75 años de la entidad, se ha pensado en el público y la manera dinámica y flexible de contar y exhibir una parte de las colecciones desde elementos claves como el color de las salas, la disposición de los objetos y la integración de recursos tecnológicos como pantallas.

La museología y más específicamente la museografía, deben repensar asimismo los criterios de exposición a futuro cuando, por ejemplo, prevalecen ciertos objetos sobre otros y porque se estudia más la pintura que el mobiliario o los textiles. De igual forma, es importante comprender los diversos procesos culturales que resultan de la materialidad hecha por anónimos y que, en ocasiones, el entorno museológico parece olvidar o dejar de lado. Asimismo, la disciplina está en constantes cambios y siempre se desliga del hermetismo académico para permitir el paso de nuevos diálogos. Esto mismo y como se ha expuesto a lo largo de este apartado, se construye con la ayuda de investigadores externos, del personal de trabajo del museo y desde luego, con los visitantes de la institución. Un museo es asimismo una empresa que ofrece servicios y productos y que está muy pendiente de sus clientes, el público.

Bibliografía

Archivo Histórico Museo Colonial. (1975, 7 de mayo). *El Siglo*. [Papel]. Recortes de prensa 1975 (Caja 55, carpeta 811, unidad 3 de 6, folio 23).

---. Cuervo Borda, Teresa (1944, 14 de noviembre). *Carta a Guillermo González Botero, síndico de la Universidad Nacional*. [Papel]. Obras perdidas Gregorio Vásquez Exposición Artística Barranquilla y Cartagena (Caja 61, carpeta 865, folio 3).

---. Acuña, L.A. (1956, 5 de marzo). *Carta a Alberto Peña, director encargado de la División de Extensión Cultural Universidad Nacional*. [Papel]. Informe Dirección Luis Alberto Acuña (Caja 1, carpeta 7, unidad 1 de 3, folio 47).

Banco de la República. (1991). *José Manuel Groot (1800-1878)*. Bogotá: Banco de la República.

---. (2005). *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos: un pintor para mirar el arte colonial*. Bogotá: Banco de la República.

Colcultura. (1975, 16 de junio). *El Tiempo*, 7B.

Delgado Nieto, C. (1943, 13 de abril). Hallazgo de los dibujos de Vásquez. *El Tiempo*, pp. 4 y 6.

Eco, Umberto & Pezzini, Isabella. (2014). *El Museo*. Madrid: Casimiro Libros.

En nueve ciudades se expondrán los dibujos de Vásquez Ceballos. (1977, 4 de mayo). *El Tiempo*, 3B.

Escallón, A.M. (1986, 29 de julio). El Museo de Arte Colonial reabierto. *El Espectador*.

Gil Tovar, Francisco. (1976). *Gregorio Vásquez Ceballos: el pintor por excelencia*. Bogotá: Plaza y Janés.

Groot, José Manuel. (1963). Noticia biográfica de Gregorio Vásquez Ceballos. En *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Su vida, su obra, su vigencia*. (pp. 3-38). Bogotá: Editorial Menorah.

---. (1980). *La obra de Gregorio Vásquez*. Bogotá: Carlos Valencia Editores y Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Hoy se reabre el Museo de Arte Colonial. (1986, 29 de julio). *El Tiempo*, p. 6C.

Fundaciones Beatriz Osorio. (2010). *Un legado fecundo: catálogo de las fundaciones Beatriz Osorio*. Bogotá: Fundaciones Beatriz Osorio.

Instituto Colombiano de Cultura Colcultura. (1995). *Iglesia Museo Santa Clara 1647*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Colcultura.

Lozano, P. (1975, 25 de junio). Nuevos fundamentos para el Museo Colonial. *El Vespertino*, p. 21.

Ministerio de Cultura. (2015). *Museo Colonial. Reseña histórica. Textos de Juan Pablo Cruz Medina*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

---. (2016). *Catálogo Museo Colonial Volumen I: Pintura*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

Ministerio de Educación Nacional. (1943). *Universidad Nacional de Colombia Museo de Arte Colonial*. Bogotá: Editorial Kelly.

---. (1952). *Museo de Arte Colonial (catálogo)*. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional.

Museo Colonial. (2015). "Portafolio de servicios del Museo Colonial y Museo Santa Clara 2015". Documento inédito elaborado por el área Educativa y Cultural de los Museos Colonial y Santa Clara.

Museo de Arte Colonial. (1996). *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos: colección de obras, Museo de Arte Colonial*. Bogotá: Colcultura.

Museo Nacional de Colombia. (2014). *Del costumbrismo a la academia: hacia la creación de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Museo Nacional de Colombia, 5 de diciembre de 2014 – 15 de febrero de 2015; curaduría Miguel Huertas Sánchez*. Bogotá: Ministerio de Cultura - Legis.

Seminario Mayor de Bogotá. (1963). *Museo del Seminario de Bogotá: guía provisional*. Bogotá: Seminario Mayor.

Pizano Restrepo, Roberto. (1926). *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos: pintor de la ciudad de Santafe de Bogotá, cabeza y corte del Nuevo Reino de Granada, narración de su vida y el recuento de sus obras*. París: Camilo Bloch Editor.

---. (1963). Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos: pintor de la ciudad de Santa Fe de Bogotá, cabeza y corte del Nuevo Reino de Granada. En *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Su vida, su obra, su vigencia*. (pp. 3-38). Bogotá: Editorial Menorah.

Pizano Restrepo, Roberto. (1985). *Gregorio Vásquez*. Bogotá: Editorial Siglo XVI.

Puerta Pardo, M. (1988, 4 de agosto). 350 años de vida... a través de los cuadros. *Vanguardia Liberal*.

Restauran el Museo Colonial. (1975, 20 de junio). *El Espectador*.

Rincón, Carlos. (2015). *Avatares de la memoria cultural en Colombia*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Toquica, María Constanza. (2016). Mediciones, avatares e interpretaciones de la colección de pintura del Museo Colonial. En *Catálogo Museo Colonial Volumen I: Pintura*. (pp. 11-24). Bogotá: Ministerio de Cultura.

---. (2008). *El oficio del pintor: nuevas miradas a la obra de Gregorio Vásquez*. Bogotá: Ministerio de Cultura

Referencias Virtuales

Association of Art Museum Directors. (s.f.). *Code of Ethics*. Recuperado de <https://aamd.org/about/code-of-ethics>.

Blog "Recordando a Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. (noviembre de 2011) *Historia de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos*. Recuperado de <http://dongregoriovasquez.blogspot.com.co/>

Colarte. (s.f.). *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos*. Recuperado de <http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>

Iregui, Jaime. (2006). *Dentro y fuera del cubo blanco*. Esfera pública. Recuperado de <http://esferapublica.org/nfblog/dentro-y-fuera-del-cubo-blanco-1/>

Isabella Stewart Gardner Museum. (2016). *About*. Boston: Isabella Stewart Gardner Museum. Recuperado de http://www.gardnermuseum.org/about/history_and_architecture

Letowski, J.T. (2010). *Museum-Making: transitioning from private collection to public museum*. Recuperado de <https://museumstudies.columbian.gwu.edu/sites/museumstudies.columbian.gwu.edu/files/downloads/museum-making.pdf>

Revista Semana. (octubre de 1990). *Nueva vida*. Recuperado de <http://www.semana.com/cultura/articulo/nueva-vida/13828-3>

Rijksmuseum. (s.f.). *Gallery of Honour*. Recuperado de <https://www.rijksmuseum.nl/en/general-information/building-and-presentation/gallery-of-honour>

Vaticano. (2001). *Carta circular sobre la función pastoral de los museos eclesiásticos*. Ciudad del Vaticano: Comisión Pontificia para los Bienes Culturales de la Iglesia. Recuperado de http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/pcchc/documents/rc_com_pcchc_20010815_funzione-musei_sp.html

COMPONENTE ESTANCIA
MUSEO SANTA CLARA, BOGOTÁ D.C.

Introducción

Estancia

Dentro del ejercicio profesional y como uno de los resultados finales de la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio de la Universidad Nacional de Colombia, se contempla la estancia como uno de los cuatro componentes de trabajo de grado. Para este proceso es pertinente resaltar la importancia de la observación en una institución museal como ejercicio de análisis para la comprensión del funcionamiento de la misma. A partir de visitas, entrevistas, consulta de archivos y fuentes referenciales, la estancia se consolida como un ejercicio crítico y reflexivo que da cuenta de la importancia de un museo a partir de su estructura, sus colecciones y su contexto histórico, social y cultural.

Como se cita en el documento institucional *Pautas para la implementación y evaluación del trabajo final*, la estancia tiene como objetivos “la comprensión del funcionamiento, estructura, organización y cultural organizacional de una institución museal” e “iniciar al estudiante en algunas actividades que desarrollan los departamentos de los museos” (Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio, 2016, p. 6).

La presente memoria de estancia se desarrolló en el Museo Santa Clara ubicado en la ciudad de Bogotá D.C., perteneciente y administrado por el Ministerio de Cultura de Colombia. Esto gracias al convenio establecido entre la institución museal y la Maestría en Museología de la Universidad Nacional de Colombia.



Ilustración 7 Fachada oriental del Museo Santa Clara. Fotografía tomada por Alejandro Lozano.

1. Información Institucional

Nombre de la Institución: Museo Santa Clara

Dirección: Carrera 8 No. 8 - 91

Teléfono: 3376762

Página web: <http://www.museocolonial.gov.co>

Año de fundación: 1983

Directora: María Constanza Toquica Clavijo

Horario:

Lunes: cerrado

Martes a viernes: 9:00 am – 5:00 pm.

Sábados y domingos: 10:00 am – 4:00 pm.

Tipo de institución: pública.

Entidad a la que pertenece: Ministerio de Cultura de Colombia

2. Sede

Los orígenes de la actual sede del museo están ligados a la fundación del Real Monasterio de Santa Clara a comienzos del siglo XVII. Sin embargo, hubo un intento de fundación del convento de las Clarisas tempo atrás, en 1583, cuando el civil Cristóbal Rodríguez Cano nombró a su sobrino Juan Rodríguez Cano como heredero de su fortuna, la cual debía ser utilizada en la construcción del templo y convento de Santa Clara. No obstante, el proyecto requería de más dinero y se optó por invertir el capital inicial en la construcción del convento de la Concepción, el primer recinto conventual femenino de Santa Fe de Bogotá (Franco, 1987).

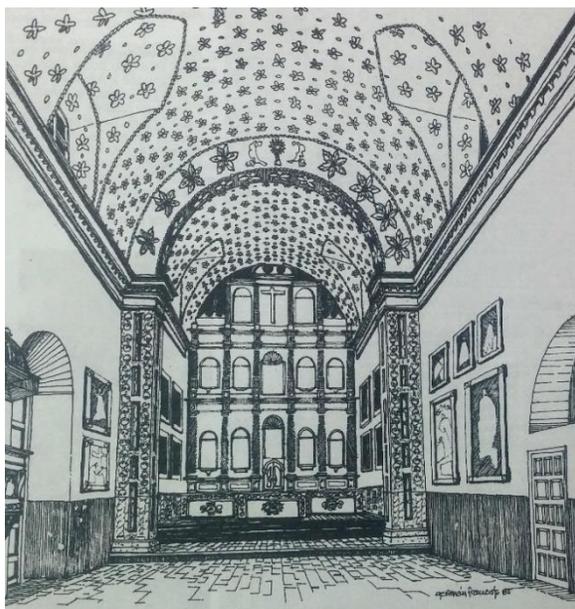


Ilustración 8 El templo de Santa Clara en el siglo XVII. Fuente © Germán Franco Salamanca, 1986.

A comienzos de la primera mitad del siglo XVII, el entonces arzobispo de la ciudad Hernando Arias de Ugarte, solicitó un permiso especial ante el rey de España Felipe III para permitir la construcción del convento femenino clariano. En marzo de 1619 le fue concedido el permiso de levantamiento. El diseño del conjunto religioso estuvo a cargo de Matías de Santiago y supervisado por Arias de Ugarte. En 1625, el clérigo tuvo que partir al Arzobispado de Charcas en el Perú, no sin antes dejar 64.000 pesos para la construcción del templo y convento (Franco, 1987). En 1628 el Papa

Urbano VIII aprobó la fundación del convento, lo que permitió agilizar la construcción de la edificación. Dos años después, en 1630, se realizó la solemne procesión que daba por inaugurado el convento de las Clarisas.

En 1639 falleció Hernando Arias de Ugarte y su hermano Diego heredó el patronazgo del convento, quien asimismo lo legó a su hija María Arias de Ugarte, convirtiéndose en una de las principales benefactoras de las Clarisas. Las constantes donaciones de dinero, así como ingresos por concepto de rentas y dotes, permitieron el refuerzo económico del convento y así terminar el proceso constructivo del templo, para ser consagrado luego el 18 de marzo de 1647 (Franco, 1987).

El templo no tuvo cambios significativos hasta la segunda mitad del siglo XIX, cuando la comunidad de las Clarisas tuvo que desalojar el recinto por orden de Tomás Cipriano de Mosquera y su promulgación de la Desamortización de Bienes de Manos Muertas¹. Los inmuebles, tanto el convento como el templo, fueron administrados luego por la Comunidad del Sagrado Corazón de Jesús, más conocidos como Corazonistas. El edificio del antiguo convento fue utilizado hasta 1912 para albergar la sede de la Imprenta Nacional, luego sería demolido para construir la sede de la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional de Colombia, después el Archivo Nacional, más tarde la Escuela de Bellas Artes (hoy carrera de Artes Plásticas de la Universidad Nacional) y tiempo posterior la sede del Instituto Colombiano de Cultura Colcultura, quien instaló allí su Centro Nacional de Restauración. A partir de 1997, el edificio ha sido la sede del Ministerio de Cultura de Colombia.

¹ La Desamortización de Bienes de Manos Muertas se explica con más detalle en el presente informe, remitirse a la página 79.

A finales de la década de 1960 se crea la Fundación Museo de Santa Clara, una alianza entre la Universidad Nacional de Colombia y el Distrito Especial de Bogotá, para instalar allí un museo de historia del arte. Como lo comenta Germán Franco en su libro *Templo de Santa Clara*, “la fundación entró en un proceso de liquidación que se materializó en julio de 1975” (Franco, 1987, p. 115). Luego la administración del edificio estuvo a cargo del Instituto Colombiano de Cultura Colcultura, quien lo compró a las Clarisas. En el templo de Santa Clara y en el contiguo edificio de la Escuela de Bellas Artes, se instaló el Centro Nacional de Restauración, administrado por Colcultura. Desde 1976 hasta comienzos de la década de 1980, esta entidad fue la encargada de supervisar y adelantar las labores de restauración del inmueble. El actual Museo Santa Clara fue inaugurado el 19 de agosto de 1983.



Ilustración 9 Artículo de prensa en el periódico El Tiempo, edición del jueves 18 de agosto de 1983, mencionando la restauración y apertura del nuevo Museo Iglesia Santa Clara. Fuente © Archivo El Tiempo.

Cortes del Museo

Muro Oriental



Ilustración 10 Corte transversal muro oriental. Fuente © Archivo Museo Santa Clara y Museo Colonial.

Muro Occidental



Ilustración 11 Corte transversal muro occidental. Fuente © Archivo Museo Santa Clara y Museo Colonial.

Plano del Museo

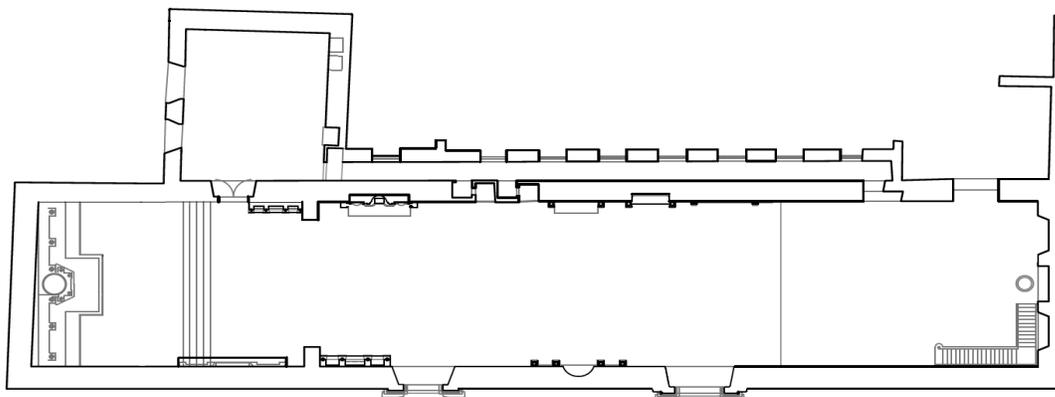


Ilustración 12 Plano del Museo Santa Clara. Fuente © Archivo Museo Santa Clara y Colonial.

3. Colecciones

La colección del Museo Santa Clara proviene principalmente de la historia artística y cultural del Real Convento clariano y su templo. A lo largo de los siglos, los numerosos cuadros y esculturas fueron decorando los muros de la iglesia, a la vez que servían de guía espiritual y doctrinera en los tiempos de la Colonia². A través del encargo de obras, dirigidas a los diversos artesanos que se establecieron en Santa Fe de Bogotá, a donaciones hechas por particulares o como dote –una cuantía en dinero o especie que servía como requisito para el ingreso de religiosas al convento y cuyo objetivo era, entre otros, la manutención de las mismas– los muros del templo de las Clarisas fueron acogiendo una de las mayores colecciones de arte colonial que aún se conservan y que en la actualidad atesora la institución.

² Las imágenes religiosas en la Colonia sirvieron como referentes gráficos para la evangelización de las personas y según doctrinas estipuladas en el Concilio de Trento, desarrollado entre 1545 y 1563 en la ciudad italiana de Trento.

En el Museo Santa Clara se destaca mayoritariamente la colección de pintura, compuesta básicamente de arte religioso elaborado entre los siglos XVI y XVIII; asimismo hay esculturas, retablos, pintura mural y mobiliario; también está en exhibición una pequeña muestra de objetos litúrgicos como custodias, candeleros, cruces procesionales, cálices y ciriales. La primera obra en ingresar al convento, según lo constatan los archivos del templo, fue el *Retablo de San Martín de Tours*, un cuadro de gran tamaño y elaborado por el pintor santafereño Gaspar de Figueroa en 1647. Dicho lienzo fue donado por el abogado de la Real Audiencia, Joseph de la Barrera el mismo año en que la iglesia fue consagrada (Cruz, 2014). Pocos años después, ingresaron más obras al templo de las Clarisas, entre las que se incluyen *La Misa de San Gregorio*, atribuida a Baltasar Vargas de Figueroa y *San Francisco Solano*, de autoría anónima. Las primeras obras escultóricas que ingresaron al templo datan de mediados del siglo XVII, y entre ellas figura la dádiva de *El Señor de la Humildad*, una escultura de autoría anónima y donada por María Arias de Ugarte, sobrina del arzobispo Hernando Arias de Ugarte, fundador del templo y convento de Santa Clara.

Entre las obras de la colección del templo clariano y que posiblemente ingresaron como dote en especie de las novicias están los *Desposorios místicos de Santa Catalina de Alejandría* de Baltasar Vargas de Figueroa, fechado en 1666 y *El sueño del Bachiller Cotrina y Valero* obra de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos y fechada en 1668. Estas dos obras son de las poquísimas firmadas y fechadas por dos de los principales pintores coloniales que se asentaron en Santa Fe durante el siglo XVII. Un conjunto representativo de obras del antiguo templo es la *Serie de nueve ángeles* y que actualmente se ubica en la parte superior de los muros oriental y occidental del presbiterio. Estas imágenes representan a los arcángeles Miguel, Gabriel y Rafael; a tres de los arcángeles apócrifos como Uriel, Jehudiel y Sealtiel; también está la imagen del Ángel de la Guarda, otro lienzo del arcángel San Miguel y un arcángel desconocido (Cruz, 2014).

Es también representativo en la colección del templo, ahora museo, las imágenes de la Sagrada Familia. Obras como *La Sagrada Familia y San Juan Bautista, Desposorios de la Virgen y San José y Adoración de los Pastores*, las tres atribuidas a Baltasar Vargas de Figueroa y realizadas en el siglo XVII, representan, según la ideología de aquel entonces, la idealización de la familia ejemplar: la de Jesucristo. Entre las obras únicas que decoran los muros de la antigua iglesia está un *San Guillermo de Aquitania*, atribuido al mismo pintor de obras de la Sagrada Familia, y tal como lo afirma el académico argentino Héctor Schenone (1992) en su libro *Iconografía del arte colonial. Volumen II*, este es el único lienzo del santo presente en la América colonizada por España.

A raíz de la Desamortización de Bienes de Manos Muertas, impuesta por Tomás Cipriano de Mosquera a mediados de la década de los 60 del siglo XIX y en la cual se confiscaron todas las propiedades de las comunidades religiosas presentes en los Estados Unidos de Colombia (nombre que recibía el país por aquel entonces), las Clarisas tuvieron que abandonar el templo y el convento que les había pertenecido por aproximadamente dos siglos y medio. Hacia 1874 ingresó la nueva administración del conjunto religioso: la Congregación del Sagrado Corazón de Jesús o Corazonistas. Entre los cambios evidenciados en la colección del templo se incluyen obras como *Sagrado Corazón de Jesús*, un óleo sobre tela, de procedencia anónima y hecho en el siglo XIX, así como una escultura de la santa francesa *Margarita María de Alacoque*, de procedencia anónima y hecha en yeso vaciado y policromado, siglo XIX. Con esta nueva introducción iconográfica, que dejó relegada la influencia clariana, se fue configurando otra etapa de la colección del actual Museo Santa Clara.

Entre los otros tipos de colección presentes en el templo, están los retablos. Obras en gran tamaño que se integran a la arquitectura del espacio y donde se exhiben esculturas y pinturas, sirvieron como escenarios litúrgicos en tiempos cuando la iglesia pertenecía a las Clarisas y luego a los Corazonistas. En el museo se

conservan actualmente ocho retablos, a saber: retablo mayor, retablo de la Sagrada Familia, retablo de Santa Margarita María de Alacoque, retablo de San Antonio de Padua, retablo del púlpito, retablo de la Misa de San Gregorio, retablo del Señor de la Humildad y retablo de San Francisco Solano.

Contrario a los retablos, se encuentran dispuestos los numerosos vestigios de pintura mural y pintura sobre madera del templo de Santa Clara. Esta última muestra pictórica del museo se encuentra ubicada principalmente en el embovedado de la otrora iglesia, desde la zona correspondiente al retablo mayor y el presbiterio hasta el arco toral y de este punto hasta las celosías de los coros alto y bajo. El diseño de la bóveda falsa del templo representa principalmente tallas de pentafolias (flores de cinco pétalos) doradas en tonalidades azul, rojo, rosado y amarillo. Las zonas correspondientes al coro bajo y alto hacen alusión a una muestra de figuras fitomorfas (plantas) y zoomorfas (animales); entre estas últimas representaciones están “armadillos, jaguares, colibríes, loros y ciervos” (Jaramillo de Zuleta, 1991, p. 34). Al igual que la zona del embovedado, estas representaciones son temple sobre madera. También están presentes en la decoración de las paredes de los coros, pinturas al temple mostrando jarrones floridos con pájaros, imágenes de santos como San Francisco y Santa Clara y ángeles, entre otros.

Por último, la colección más reducida del museo se traduce en un grupo de elementos litúrgicos utilizados en la misa y en las procesiones religiosas. Entre estos objetos están los incensarios (para quemar el incienso), la custodia y el cáliz donde se colocaba el cuerpo (pan-hostia) y la sangre (vino) de Cristo, así como cruces procesionales y ciriales. Otra muestra es la relacionada con el mobiliario, entre las que se incluyen sillas fraileras (utilizadas durante la Colonia y consistentes en un espaldar, apoyabrazos y asiento, elaboradas en cuero repujado y madera) y ubicadas en la actualidad en los confesionarios. También el museo cuenta con un objeto característico de los conventos femeninos coloniales: la *cratícula*. Este elemento se asemeja a una ventana con diseños decorativos de querubines y

ángeles, estaba ubicado en las celosías del coro bajo y era utilizado para suministrar la comunión a las religiosas durante el acto litúrgico.

Entre las piezas maestras del museo ya mencionadas con anterioridad, se encuentra *La Piedad con donantes*, un óleo sobre tela de grandes dimensiones y en donde se representa a María recibiendo en sus brazos a Jesús muerto y recién descendido de la cruz. En las esquinas inferiores aparecen dos personajes, quienes antes de una restauración realizada en 1983, se confirmaban como María Magdalena y San Juan apóstol. Posteriormente se identificaron como donantes y quizás correspondan a María Arias de Ugarte y su esposo Juan de Zapiaín, benefactores del convento de Santa Clara.

Dentro de los numerosos avatares por los cuales ha pasado la colección, algunas obras no fueron producto de donaciones o compras destinadas al Convento de Santa Clara. Siglos después ingresaron obras durante las administraciones del Museo, bien por compra realizada desde un presupuesto de adquisiciones o por donación, lo que permite ver un interés museológico al incrementar la colección de arte religioso colonial, y contextualizando elementos de gran importancia en el espacio litúrgico. Asimismo, el Museo Santa Clara también posee obras de arte contemporáneo que han sido cedidas por los artistas que han expuesto en el espacio; esta cesión es interesante dada la articulación entre el pasado y presente, vistos desde las exposiciones temporales y sus curadurías paralelas³.

A la fecha de redacción del presente informe, los Museos Santa Clara y Colonial no cuentan con una política de colecciones definida de manera oficial. Dicho trabajo está en construcción, pues uno de los objetivos del MinCultura es que sus museos tengan una política en común, teniendo como referente a la principal institución museal del Ministerio, el Museo Nacional de Colombia. Si bien es pertinente la

³ Para más información sobre las curadurías paralelas, dirigirse a la página 113 del presente informe de estancia.

creación e implementación de documentos institucionales conjuntos, cada museo tiene una realidad, intereses y necesidades particulares, por lo que el Santa Clara y Colonial están desarrollando su propio documento.

4. Gestión Institucional⁴

Nota: en el siguiente informe de estancia se relaciona permanentemente el Museo Santa Clara con el Museo Colonial. Dado que ambas instituciones museales son Unidades Administrativas Especiales del Ministerio de Cultura de Colombia (de ahora en adelante abreviado MinCultura) y comparten una misma época de estudio, investigación y divulgación: la época colonial en la Nueva Granada, comprendida entre los siglos XVI y XVIII, se mencionan conjuntamente. Por esta razón y por cuestiones administrativas estatales, desde el año 2002 están fusionados y poseen la misma dirección y equipo de trabajo.

4.1. Misión

El Museo Colonial y el Museo Santa Clara tienen como misión generar espacios para el diálogo en torno al patrimonio colonial y su relación con el presente, a través de su protección, investigación y divulgación con el fin de incentivar su apropiación entre los diversos públicos.

4.2. Visión

El Museo Colonial y el Museo Santa Clara serán uno de los principales referentes iberoamericanos para la exposición y la investigación del patrimonio colonial,

⁴ Plataforma ISOLución V3. Gestión de Calidad, Ministerio de Cultura, <http://calidad.mincultura.gov.co/isolucion/FrameSetGeneral.asp?Pagina1=FrameSetGeneral.asp&> (consultado entre noviembre y diciembre de 2016).

propiciando la construcción colectiva del conocimiento y la expresión de la diversidad cultural.

4.3. Objetivos

- Promover la gestión integral mediante el desarrollo de manuales de procedimientos y políticas específicas para las actividades relacionadas con cada área del Museo Colonial y el Museo Santa Clara, a partir de lo estipulado en el Plan Museológico.
- Formular nuevas estrategias para la adquisición y ejecución de los recursos económicos necesarios para el óptimo funcionamiento de los Museos.
- Incrementar y consolidar los públicos visitantes a los Museos a través de actividades expositivas, educativas, culturales y patrimoniales, teniendo en cuenta la heterogeneidad de los grupos y la importancia de proyectos de accesibilidad.
- Conservar adecuadamente el patrimonio cultural de los Museos, enriqueciendo y divulgando la información relativa a sus colecciones
- Impulsar la investigación continua en los Museos mediante la elaboración de nuevos guiones expositivos, la producción editorial, la conformación de una biblioteca de acceso público y el trabajo con investigadores externos a la institución.
- Garantizar las condiciones de trabajo idóneas para los empleados de los Museos, impulsando la capacitación continua, el equipamiento adecuado y la justa remuneración por sus servicios.
- Procurar el apoyo interinstitucional y el establecimiento de redes de trabajo en torno a la gestión del patrimonio cultural y el trabajo profesional en museos.

- Adecuar y mantener las sedes de los Museos con el fin de contar con espacios apropiados para las actividades adelantadas por el equipo de trabajo y la prestación de diversos servicios a los públicos.

4.4. Valores

- Responsabilidad: El equipo del Museo Colonial y el Museo Santa Clara se caracteriza por la seriedad, constancia, dedicación y esmero con que adelanta sus funciones.
- Respeto: En los Museos se reconoce la igualdad de derechos de todos los individuos que conforman la comunidad en la que se inserta la institución, y de la sociedad en general.
- Integridad: Los empleados de los Museos actúan en consonancia con sus principales lineamientos, como entidades responsables de salvaguardar el patrimonio cultural que albergan.
- Lealtad: Al interior de los Museos se fomenta la fidelidad, compromiso y sentido de pertenencia hacia la institución y su comunidad.

4.5. Estructura organizacional (organigrama)

Dirección	Dirección				PÚBLICO
Áreas transversales de apoyo institucional	Administración				
	Museología				
	Divulgación y Prensa				
	Editorial				
Áreas misionales para el planteamiento y desarrollo de proyectos museológicos	Curaduría	Administración de colecciones	Educación y cultura	Museografía	
	INVESTIGACIÓN	PROTECCIÓN	COMUNICACIÓN		

4.6. Imagen Institucional

A partir del Manual de Identidad Visual de los Museos Santa Clara y Colonial, la imagen institucional de ambas instituciones es definida por este documento, elaborado por Alba Lucía Romero, diseñadora gráfica colombiana y radicada en España⁵. Según el prólogo del Manual, “poseer una identidad visual definida y consecuente permite controlar la percepción, pregnancia y diferenciación que se tiene de la institución desde el exterior (...) y crear un sentido de identificación y pertenencia desde el interior” (Romero, 2009, p. 4). Lo anterior favorece la creación de identidad única, interna y externa, así como la transmisión de valores y sentido de las instituciones. En el caso de los símbolos de los dos museos, se ha usado las

⁵ Portafolio de proyectos y servicios. Ver <http://maromero.com/>

iniciales de cada institución, además de una estrella proveniente de las celosías, elemento muy frecuente en la arquitectura del espacio religioso colonial, al ser estas estrellas parte del muro que separaba lo privado y lo profano de los conventos durante la Colonia. Para la tipografía de los museos, las fuentes son Hoefler (primaria) e Univers (secundaria). En el caso de los colores corporativos, se utilizan dos básicos: Pantone 1545 C y Pantone 7505 C, correspondientes a la gama Pantone en variedad Coated; tanto la tipografía como los colores son utilizados en publicaciones como catálogos y libros, papelería institucional (hojas membretadas, post-it, sobres, etc) y material de divulgación (folletos), entre otros. Para la página web y demás publicaciones digitales se hace uso de las fuentes Arial y Georgia.

5. Áreas del Museo

La estructura administrativa del Museo Santa Clara y Colonial, establecida en el organigrama, comprende tres jerarquías que parten de la Dirección que preside las dos instituciones, luego cuatro áreas de apoyo transversal que asesoran a la dirección y asimismo orientan a las demás áreas y finalmente cuatro áreas misionales cuyas funciones están basadas en el desarrollo del plan museológico de las dos instituciones.

El Ministerio estableció un aplicativo de gestión de calidad titulado “Isolución”, donde se recopilan todos los procedimientos organizacionales con sus respectivos formatos. Los Museos Santa Clara y Colonial, como unidades administrativas especiales del MinCultura hacen parte de la “Gestión de Museos” incluida en el proceso de “Creación y Memoria”, este a su vez enmarcado en la línea de prestación de servicios⁶.

⁶ Líneas de Acción. MinCultura. Ver

http://calidad.mincultura.gov.co/ISolucion/FramesetArticulo.asp?Pagina=/ISolucion/bancoconocimientopr o/G/GestiondeMuseos_v0/GestiondeMuseos_v0.asp?IdArticulo=6054 (Consultado en abril de 2017).

5.1. Dirección

La Dirección es la cabeza visible de los Museos Santa Clara y Colonial. Como máxima instancia de las instituciones museales, sus funciones están enmarcadas en dirigir y liderar todos los programas, proyectos misionales y los servicios que ofrecen los museos, al igual que coordinar el trabajo de todas las áreas, en concordancia con la gestión institucional del MinCultura: cumplimiento de la misión, visión y objetivos.

A partir de esta concepción, Dirección se encarga de supervisar área por área, estando a su cargo la inspección de cada uno de los objetivos propuestos por ellas. Entre las funciones de la dirección se contemplan los aspectos administrativos como la revisión de los recursos financieros y el presupuesto anual asignado a los museos, así como el óptimo manejo de los recursos físicos y tecnológicos y el bienestar del recurso humano o personal que trabaja en las instituciones museales. Adicionalmente, se encarga de gestionar y supervisar la elaboración y ejecución de los diversos contratos celebrados en los museos, al igual que los convenios de asociación entre el Ministerio y entidades privadas y la óptima ejecución del plan de acción anual. En cuestiones de ingresos de recursos económicos a los museos, supervisa el recaudo de la taquilla y la venta de publicaciones y servicios educativos y, por ende, obtiene informes periódicos de esta gestión administrativa.

En aspectos físicos de salvaguarda de las colecciones, la Dirección controla y supervisa el inventario de las colecciones de los museos y su preservación a futuro. En este mismo sentido está al tanto del adecuado manejo de los recursos tecnológicos que permitan el registro de las obras como software institucional o programas del Museo Nacional de Colombia (unidad administrativa del Ministerio) y su Programa de Fortalecimiento de Museos. Para préstamos externos de piezas a otros museos, la Dirección es la encargada de aprobar dicha solicitud. En cuestiones de conservación, aprueba programas y planes que garanticen la óptima

conservación y seguridad de las piezas, así como estudios técnicos, restauraciones externas que realicen entidades especializadas a las piezas y salida de objetos de la colección.

Para la línea de acción investigativa, conjuntamente con Curaduría planea un esquema de investigaciones que, según las prioridades y metas de investigación, pueden ser anuales, incluidas en el plan de acción o pueden contemplar un determinado tiempo de vigencia acorde con la envergadura y magnitud del proyecto. Durante la ejecución y cumplimiento de la meta, los museos producen textos investigativos; de igual forma hace seguimientos a la ejecución del cronograma de investigaciones. Para las políticas educativas de las instituciones museales, la Dirección proyecta en paralelo con la coordinación del área educativa y cultural, el plan estratégico de los servicios educativos y culturales y su desempeño anual.

A partir del Sistema Integrado de Gestión Institucional SIGI del MinCultura y el mapa de procesos incluido en este, donde se encuentra el sector museos, en su línea “Creación y Memoria”, la Dirección es la encargada de “conservar, investigar, exhibir, comunicar e incrementar de manera permanente, las colecciones representativas del patrimonio cultural de la nación que hacen parte de los museos del Ministerio de Cultura para el estudio, la educación y el deleite de los públicos y desarrollar actividades de apoyo a los museos del país a través del Programa Fortalecimiento de Museos”⁷.

Para la Dirección de los museos, el trabajo en equipo es fundamental para el óptimo desarrollo de las instituciones, generando así apoyo, unión y un trabajo conjunto asimilado como un engranaje. De igual forma, la organización institucional se ha proyectado en apoyo administrativo, misional y directivo, del cual todas las áreas

⁷ Creación y Memoria. Gestión de Museos. Ministerio de Cultura. Ver http://calidad.mincultura.gov.co/ISOLucion/FramesetArticulo.asp?Pagina=/ISOLucion/bancoconocimientopr o/G/GestiondeMuseos_v0/GestiondeMuseos_v0.asp?IdArticulo=6054 (Consultado en abril de 2017).

trabajan y se comunican mutuamente. Las alianzas transdisciplinarias, en convenio con instituciones y asesores externos, refuerzan el trabajo investigativo de los museos en asuntos de temática artística, histórica, cultural, religiosa y económica del periodo colonial, comprendido entre los siglos XVI y XVIII.

A partir de la nueva dirección de los museos, la línea investigativa ha adquirido gran importancia y gestión pues genera la apertura de la realidad social, cultural e histórica de Colombia y el recibimiento de nuevos saberes enmarcados en el contexto colonial. De esta manera, la función comunicativa en los museos proyecta las colecciones a una mayor audiencia desde el trabajo elaborado por cada uno de los funcionarios de las instituciones. El esfuerzo realizado a través de los años, desde la última dirección y equipo de trabajo, por la divulgación del patrimonio colonial ha sido un trayecto de muchas experiencias y aprendizajes, siempre teniendo presente la realidad social del país. Partiendo del estereotipo y la idea social sobre qué es la Colonia, e investigando desde las fuentes y la creación de estrategias comunicativas que transmitan dinámicamente esos estudios, se descubren otras realidades basadas en experiencias, estudio de documentos, análisis de contextos, entornos y personajes. La investigación histórica derriba y desmitifica prejuicios y desde la Dirección de los museos esta labor se construye en el día a día, desde el equipo de trabajo y el desarrollo de las funciones museales. Para la dirección, esta concepción hizo que se pensarán en estrategias de divulgación y comunicación del conocimiento académico que sólo tenían unos pocos y que asimismo pudiese ser transmitido a través de los años a un mayor público visitante.

El propósito de no seguir observando las piezas de los museos únicamente como elementos religiosos y artísticos, y presentarlos como productos culturales de una sociedad en un determinado contexto histórico, que suplían unas necesidades humanas, le dio un nuevo significado a la acción investigativa liderada por la Dirección a comienzos de la década del 2000, cuando se asumió conjuntamente la

jefatura del Museo Santa Clara y Colonial. Esto traduce que los objetos no sólo son importantes por su diseño, estética, materiales, color, formas y estilos; sino también por sus productores, aquellas personas que los fabricaron. En este sentido es importante entender el entorno donde fueron fabricados y analizar asimismo el significado de ello: si era por un sentido económico, cultural, religioso, al igual del interés que motivó la realización de esos objetos. La dirección concibe el trabajo investigativo como un proyecto interdisciplinar donde participan todas las áreas, donde el equipo de trabajo permite interrogar los objetos desde diferentes ángulos y perspectivas: partiendo desde una investigación histórica dada por el curador o investigador, de la materialidad de la obra brindada por el conservador-restaurador y un museólogo que ayude desde las diferentes áreas a través de la transversalidad, a comunicar un mensaje intuitivo a los diferentes públicos de los museos, entre otros.

Según la dirección, el museo como espacio de encuentro permite entrar en contacto con diferentes personas y profesiones que permitan el intercambio de conocimientos y saberes y desde los Museos Santa Clara y Colonial, el conocimiento histórico permite comprender la realidad de una manera más acertada. Para esto es fundamental darle al visitante las herramientas necesarias para que pueda leer el arte colonial desde otra mirada y desde la construcción personal de conocimiento. Desde esta perspectiva, el museo no impone el conocimiento, sino que lo ofrece y transmite de diversas maneras. Esto ha permitido crear una orientación desde la Dirección y trabajada simultáneamente por el equipo de trabajo de los museos. Proteger, investigar y divulgar el patrimonio colonial colombiano desde las colecciones museales y a su vez abordar otras colecciones coloniales públicas y privadas para comunicarlas, estudiarlas y apoyarlas desde la experiencia y recursos que poseen los museos.

5.2. Áreas transversales de apoyo institucional

Administración

El área de Administración se encarga de la gestión y organización de los recursos financieros, humanos y operativos de los museos, a partir de los lineamientos institucionales, el cumplimiento de los objetivos y el desarrollo del plan de acción anual enmarcado en las políticas gubernamentales dispuestas por el MinCultura. Esta área tiene constante comunicación y retroalimentación con Museología, y las dos dependencias sirven de asesoría para la Dirección de los museos, quien los supervisa, dirige y representa. A partir de la política gubernamental y de las gestiones propias en el quehacer de los museos, el área se integra por dos secciones o divisiones: administración financiera y administración operativa. La primera hace alusión a todo lo relacionado con el cumplimiento del plan de acción anual, la gestión de los recursos financieros y el presupuesto designado por el Ministerio para los museos y apoyar los procesos de planeación estratégica acordes con las políticas del Sistema de Gestión de Calidad SGC del gobierno colombiano⁸. Tales objetivos son necesarios para el óptimo funcionamiento del Museo Santa Clara y el Museo Colonial.

A través de la elaboración del plan de acción anual de los museos, Administración proyecta y verifica todos los proyectos correspondientes a cada una de las áreas que integran los museos, realizando esta función juntamente con ellas, dando cumplimiento a los objetivos y estrategias incluidas en el plan. Es decir que cada una de las áreas presentan sus proyectos con un valor económico incluido y

⁸ El Sistema Integrado de Gestión Institucional SIGI del MinCultura y sus unidades administrativas especiales (Museo Nacional de Colombia y Biblioteca Nacional de Colombia) se efectuó a partir de la certificación del SGC ISO 9001:2000 otorgada por el Instituto Colombiano de Normas Técnicas ICONTEC. <http://www.mincultura.gov.co/ministerio/oficinas-y-grupos/oficina%20asesora%20de%20planeacion/Sistema%20de%20gestion%20de%20la%20calidad/Paginas/default.aspx> (Consultado en abril de 2017).

administración financiera las integra en el plan de acción anual. Después se seleccionan los proyectos prioritarios junto a la Dirección y Museología, a partir del presupuesto dispuesto para tal fin.

Por otro lado, una de las funciones claves de la administración financiera es el control presupuestal. Los museos gestionan los recursos de dos maneras: ingresos públicos y privados. Los públicos son suministrados por el MinCultura a principios de cada año y aprobados por la ministra. Los privados, gestionados mediante convenio de asociación con una entidad jurídica sin ánimo de lucro autorizada por el MinCultura; estos recursos se obtienen por la venta de productos, publicaciones, alquiler de espacios, talleres y conferencias, donaciones, etc. Una parte de los recursos públicos asignado se destinan conforme la Ley 80 de 1993 “Por la cual se expide el Estatuto General de Contratación de la Administración Pública”⁹: todo recurso económico supeditado a esta ley deberá reinvertirse en proyectos y asuntos misionales. Las entidades externas son aquellas que tienen relación con la misión y funciones de los museos; los convenios son parámetros de trabajo y apoyo conjunto que realizan las instituciones museales y entidades culturales de carácter público y privado.

En los últimos años se ha suscrito un convenio de asociación¹⁰ entre la Sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá¹¹ y el Ministerio para

aunar esfuerzos humanos, técnicos, administrativos y financieros, para desarrollar planes, programas y proyectos por medio de los cuales se ejecuten las políticas culturales del Estado colombiano que fortalezcan y fomenten la creación, preservación, valoración y acceso a la cultura a todos los colombianos, formuladas

⁹ La Ley 80 de 1993 hace referencia a todo lo relacionado con la contratación estatal.

<http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=304> (Consultado en mayo de 2017).

¹⁰ Todo contrato establecido en los Museos es firmado y supervisado por el MinCultura.

¹¹ La Sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá fue fundada en 1917 y es una entidad privada sin ánimo de lucro cuyo propósito es trabajar por el desarrollo urbano, ambiental y cultural de Bogotá.

<http://www.mejorasyornatobogota.com/nosotros/#estatutos> (Consultado en abril de 2017).

y dirigidas por el Ministerio de Cultura y sus museos Colonial y Santa Clara (Ministerio de Cultura, 2017)¹².

Este objetivo incluye, entre otras cuestiones, la administración financiera de los museos; de esta forma y adicional a los recursos económicos y físicos que hacen parte de la firma del convenio, todo recaudo extra de dinero producto de eventos académicos, actividades educativas, venta de publicaciones y productos y alquiler de espacios de los museos son administrados por la Sociedad, y su reinversión se realiza en actividades misionales de los museos con la supervisión de un comité operativo. Este comité está conformado por la Secretaría General del MinCultura (quien es el ordenador del gasto), la Sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá y la Dirección de los Museos Santa Clara y Colonial. Cada uno de los tres representantes cuentan con asesores: uno designado por el ordenador del gasto, otro asesor de la Sociedad y dos que respaldan a la directora de los museos: las áreas de Administración y Museología. Este comité se reúne cada tres meses y en él se presentan las posibles actividades a realizar con los recursos provenientes de dicho convenio. Todo lo relacionado en el convenio es de carácter misional como proyectos de investigación y actividades educativas y culturales. En este caso, los museos preparan las actividades a realizar y solicitan permiso al ordenador del gasto y la Sociedad. Esta última, en relación con sus funciones y por cuestiones administrativas, le cobra un funcionamiento al Ministerio comprendido entre el 5 y 8 por ciento por cada actividad a realizar.

De acuerdo con la importancia de los proyectos a realizar, su viabilidad económica y el tipo de presupuesto, una o varias dependencias del Ministerio pueden realizar inversiones específicas que benefician a las dos instituciones. Por ejemplo, el despacho de la Ministra de Cultura ha destinado recursos para la adquisición de

¹² Este objetivo hace parte del convenio de asociación suscrito entre el MinCultura y la Sociedad para el año 2016. Ver <https://www.contratos.gov.co/consultas/detalleProceso.do?numConstancia=16-4-4679192> (Consultado en junio de 2017).

obras que nutran las colecciones museales y la Dirección de Patrimonio ha invertido en la restauración de los edificios sede del Museo Santa Clara y Colonial, declarados Bien de Interés Cultural BIC¹³.

Respecto a los ingresos de la taquilla, se destina \$1000 COP del valor total de la boleta para el convenio de asociación vigente, es decir con la Sociedad de Mejoras y Ornato, para el fortalecimiento de los servicios educativos; el dinero restante se reintegra al Grupo de Gestión Financiera y Contable del MinCultura para ser destinado al Tesoro Nacional. Para el recaudo de la venta de publicaciones, se tiene en cuenta si han sido financiadas por el Ministerio o por entidades vinculadas en el convenio de asociación. En la primera, los recursos ingresan al erario y en la segunda, a los recursos administrados por el convenio de asociación donde se recibe y se reinvierte en actividades misionales.

Finalmente, la administración financiera se encarga de las licitaciones que se realizan con el Estado colombiano a través de los museos en cuestiones de contratación pública y convenios con personas jurídicas y naturales; igualmente se encarga de recopilar y gestionar dichos trámites, realizar la recepción de documentos y demás funciones inherentes a dichos procesos.

La administración operativa es el enlace de los museos con las áreas Administrativa y Gestión Humana del Ministerio. Esta área encarga de atender los requerimientos y solicitudes de las demás áreas de los museos. En caso de requerirse una compra de suministros, dotación (uniformes) y demás necesidades, la administración operativa recibe la petición y evalúa conjuntamente con el área solicitante la viabilidad, importancia y uso posterior.

Es importante mencionar que tanto la administración financiera como la operativa, trabajan paralelamente con las diversas dependencias del MinCultura cuya función

¹³ Galindo Cruz, Diana. *Plan Museológico Museo Colonial y Museo Santa Clara*. (Bogotá: documento inédito del Museo Colonial y Museo Santa Clara), abril de 2013.

esté relacionada con aspectos administrativos y operativos de los museos. A saber, Gestión Humana del Ministerio se encarga del programa de Salud Ocupacional, la nómina de los museos y el tipo de contrato establecido (planta en el caso de funcionarios públicos y prestación de servicios para los contratistas). Control Interno supervisa el funcionamiento adecuado de las áreas, las auditorías a los museos. El Grupo Jurídico del MinCultura es el encargado de gestionar todos los requerimientos legales y jurídicos de las instituciones como derechos de petición, acciones de tutelas y demandas. El Grupo de Contratos y Convenios del Ministerio es la dependencia encargada de brindar asesoría en relación con todos los contratos que se realicen en la entidad, así como en las instituciones filiales de esta¹⁴. Por otro lado, el Grupo de Gestión de Sistemas e Informática del Ministerio se encarga de todo lo relacionado con las redes informáticas, el mantenimiento de los equipos de computación, la administración del correo institucional, al igual que todo lo relacionado con soporte técnico¹⁵.

Finalmente, todo proceso realizado por los Museos es auditable por medio de auditorías internas, desde el Ministerio, y auditorías externas que las realiza empresas especializadas en auditoría como el Instituto Colombiano de Normas Técnicas y Certificación ICONTEC o Bureau Veritas. La auditoría tiene como función verificar el cumplimiento de los procesos señalados en el Sistema de Gestión de Calidad. Por ello, en los dos museos se utilizan formatos con sus correspondientes códigos, cada área maneja sus procesos según lo estipulado en el SGC, los documentos se guardan en carpetas físicas o digitales según se haya designado en la tabla de retención documental y el listado maestro de registros del MinCultura y

¹⁴ Grupo de Contratos y Convenios del Ministerio de Cultura. Ver <http://www.mincultura.gov.co/ministerio/contratos-y-licitaciones/Paginas/default.aspx> (Consultado en junio de 2017).

¹⁵ Grupo de Gestión de Sistemas e Informática del Ministerio de Cultura. Ver <http://www.mincultura.gov.co/ministerio/oficinas-y-grupos/grupo%20de%20gesyion%20de%20sistemas%20e%20informatico/Paginas/default.aspx> (Consultado en junio de 2017).

se dispone de recursos como bases de datos que resguardan toda la documentación institucional.

Museología

Al igual que el área de Administración, Museología sirve de apoyo a la Dirección en procesos misionales y administrativos, así como al resto de áreas. Según la definición del Consejo Internacional de Museos, ICOM por sus siglas en inglés, Museología es “el estudio del museo”, así como “la pertinencia en todos los aspectos en los que está inmerso un museo tales como la estructura organizacional y administrativa y su funcionamiento, las colecciones que atesora y los diversos públicos que acuden a la institución, entre otros” (ICOM, 2010, p. 57) ¹⁶. A partir de esta acepción, puede concernir a la Museología la historia del museo, su evolución y su prospectiva al futuro, entendido como la proyección y visualización de la entidad en torno a la evolución social y cultural contemporánea; los museos se renuevan con los constantes cambios surgidos en determinados contextos. En el caso de los Museos Santa Clara y Colonial, la Museología está al tanto de la planeación y ejecución de los proyectos, enmarcados desde la interdisciplinariedad y la transversalidad.

Por lo anterior, el área de Museología trabaja para la óptima comunicación transversal con todas las áreas de los museos en actividades como la formulación de planes estratégicos acogidos dentro del plan de acción anual, el cumplimiento de metas acorde con las políticas del Sistema Integrado de Gestión de Calidad del MinCultura, la proyección de políticas culturales enmarcadas dentro de la línea estratégica a la cual pertenecen los Museos Santa Clara y Colonial: “valorar el

¹⁶ Ver ICOM. Conceptos claves de Museología.

http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Key_Concepts_of_Museology/Museologie_Espagnol_BD.pdf (Consultado en abril de 2017).

Patrimonio Cultural para el fortalecimiento de las identidades y la memoria”¹⁷ al igual que el desarrollo e implementación de manuales de procedimientos, formatos de Gestión de Calidad y apoyo en las auditorías efectuadas por asesores del ministerio o externos como el Icontec para control y cumplimiento de los estándares.

A partir del objetivo de buscar la apropiación del patrimonio colonial por parte de los visitantes, Museología desarrolla y supervisa programas enfocados en la protección, investigación y divulgación del patrimonio colonial¹⁸ y su correlación con la actualidad. Desde esta perspectiva, el área verifica que la misión y visión de los museos se cumplan en la formulación e implementación de los diversos proyectos realizados por cada una de las áreas; de igual manera esta dependencia actúa como respaldo y asesor en cada una de las actividades que se realizan en las dos instituciones: Museos Santa Clara y Colonial.

La gestión, organización, diseño e implementación de una exposición temporal realizada en el Museo Santa Clara integra un trabajo mancomunado entre todas las áreas de la institución, por ello Museología propende a que todas las áreas se vinculen a las exposiciones temporales desde el conocimiento que cada una de ellas pueda brindar, lo que permite la planeación de proyectos transversales al interior del museo y el aporte de conocimientos específicos, propio de las funciones de cada dependencia, además de responsabilidad social y función del museo hacia el exterior. En este ejercicio se aportan perspectivas y puntos de vista que refuerzan y complementan el crecimiento institucional de los museos. Aunque no existe actualmente un procedimiento o convocatoria para recibir propuestas expositivas, Museología trabaja en el desarrollo de un sistema ordenado que sea aplicado a futuro; sin embargo, desde el año 2013 esta área se ha encargado de dar gestión a

¹⁷ Las líneas estratégicas del MinCultura para el 2014-2018 están incluidas en la sección ¿Quiénes Somos? Ministerio de Cultura. <http://www.mincultura.gov.co/ministerio/quienes-somos/Paginas/default.aspx> (Consultado en abril de 2017).

¹⁸ La protección, investigación y divulgación del patrimonio colonial hacen parte de la misión de los Museos Santa Clara y Colonial y conforman conjuntamente los objetivos misionales de las instituciones.

las propuestas que llegan de manera espontánea por parte de artistas interesados en intervenir el Museo Santa Clara.

A partir de un comité de exposiciones temporales integrado por la Dirección de los Museos Santa Clara y Colonial y las áreas de Museología representando la secretaría técnica, Educación y Cultura, Curaduría, Museografía, Divulgación y Prensa y tres asesores externos: un representante de artes plásticas de la Dirección de Artes del Ministerio de Cultura, un representante de Patrimonio Inmaterial de la Dirección de Patrimonio del Ministerio y un crítico de arte, se estudian las propuestas y se selecciona la que presente una mejor intervención del espacio museal. El principal criterio de selección de las propuestas es que plantee un diálogo entre el Museo Santa Clara y la intervención, lo que genera por ende un trabajo conjunto; esto genera una comunicación entre el uso del espacio y la intención de la exposición y su relación con el museo y la colección. Una de estas muestras, realizada en el año 2014 y la cual fue muy difundida en medios por la polémica que desató, fue *Mujeres Ocultas* de la artista colombiana María Eugenia Trujillo. La exposición, la cual iba del 16 de septiembre hasta el 9 de noviembre del 2014, tuvo que ser retirada de exhibición por orden judicial¹⁹ debido a las múltiples demandas interpuestas por varios ciudadanos y congregaciones religiosas quienes argüían que la misma era ofensiva para la religión católica. A partir de este incidente, todo comité de exposiciones temporales cuenta con el respaldo de los mencionados asesores externos.

La intención principal de realizar exposiciones de arte contemporáneo es entablar puentes de diálogo y reflexión entre el pasado y el presente. Asimismo, se indaga en la consolidación de temáticas que no estén expuestas en la colección permanente del museo y en la búsqueda de nuevos y diversos públicos para cada

¹⁹ Boletín de prensa no. 8 agosto de 2014, Museo Colonial y Museo Santa Clara.

<http://www.museocolonial.gov.co/noticias/boletines/Documents/Boletin%20No.%208%2027-08-2014.pdf>

(consultado en diciembre de 2016).

exposición y ofrecer a los visitantes tradicionales nuevas tendencias, dinamizar la programación expositiva del Museo Santa Clara y estar presente de manera permanente en la escena del arte y la cultura en Bogotá, propiciar la investigación de diversas temáticas culturales y buscar nuevas plataformas de divulgación al igual que realizar alianzas con entidades e instituciones, cuyo vínculo no se ha establecido con el Museo.

Las piezas que componen las exposiciones temporales deben hablar por sí mismas y contextualizar el espacio donde están expuestas, igualmente transmitir un diálogo e ideas que permitan acercar al visitante en otros conceptos que antes no se habían explorado, por esto el arte contemporáneo se convierte en una excusa al momento de abordar el arte colonial. Al igual que la producción de contenido para los catálogos, es importante contar con el apoyo de asesores externos tales como investigadores que aborden el tema desde otra perspectiva como la histórica o la cultural.

Para reforzar las alianzas interinstitucionales y la vinculación de diversos sectores a los proyectos del museo, se ha propuesto la ejecución de los mismos para que divulguen el patrimonio de los museos. Para las exposiciones temporales se realizan alianzas con diferentes entidades que complementen la programación y el alcance de la muestra mediante actividades. En el caso de la exposición temporal *Expedición Chucua* del artista colombiano Ricardo Cárdenas se ha invitado al Instituto Humboldt en la realización de conferencias sobre patrimonio natural, así como la organización de caminatas en los Cerros Orientales de Bogotá. Estas alianzas han sido gestionadas previamente por el área de Museología en conjunto con otras dependencias tales como Educación y Cultura para la concertación de la agenda cultural y Curaduría para actividades de índole investigativa.

Museología también hace parte de los comités de curaduría, editorial y de colecciones. Este último lo conforman las áreas de Dirección, Museología,

Curaduría y Educativa; en este comité se discute el ingreso de nuevas piezas a la colección de los museos teniendo en cuenta cuatro aspectos elementales: autoría (de algún artista conocido o anónimo), tipología (temática religiosa, profana), técnica (elementos pictóricos y soportes utilizados: óleo, madera) e iconografía (detalles de la pieza alusivos a imágenes: iconografía mariana o de la Virgen).

Las funciones de Museología en esta reunión están principalmente basadas en liderar procesos de creación de la política de colecciones de los Museos Santa Clara y Colonial, y en el seguimiento del mapa de riesgos institucional, requisito para la gestión museal que realizan las oficinas de Control Interno y Planeación del MinCultura. El mapa de riesgos también es auditable y abarca las diferentes líneas de acción de los museos: conservación, investigación, comunicación y la adquisición. Asimismo, este documento se construyó y se ha venido controlando de manera coordinada con los demás museos del MinCultura ubicados en Bogotá.

Por otra parte, esta área también se encarga de proyectos realizados en alianza con instituciones externas que tengan conjunto a los museos un fin misional. En tales casos se ha propendido en la digitalización del archivo histórico, los comodatos de préstamos para piezas en exposiciones temporales y la gestión del archivo fotográfico digital, entre otros.

Divulgación y Prensa

La comunicación en los museos se ha convertido en los últimos años en una herramienta perfecta para divulgar el quehacer museal y sus colecciones, así como todo su contexto cultural y social dirigido a infinidad de públicos, visitantes asiduos o no frecuentes de los museos. La información en la actualidad se recibe de una manera vertiginosa e inmediata; a través del uso de dispositivos electrónicos como celulares y tablets conectados a internet y en red, se permite acelerar la difusión de contenidos. Por esta razón, Divulgación y Prensa de los Museos Santa Clara y

Colonial hace uso de recursos virtuales como la página web de los museos (www.museocolonial.gov.co) y las redes sociales de ambas instituciones: Museo Santa Clara Facebook <https://www.facebook.com/MISantaClara/> y Twitter <https://twitter.com/MIStaClara> - Museo Colonial Facebook <https://www.facebook.com/MuseoArteColonial/> y Twitter <https://twitter.com/museocolonial>. Las instituciones también cuentan con un canal en Youtube <https://www.youtube.com/user/MuseoColonialStaClar> y páginas en Instagram: Museo Santa Clara <https://www.instagram.com/mistaclara/> Museo Colonial <https://www.instagram.com/museocolonial/>.

Básicamente, cada red social tiene una función específica: en Facebook se publican contenidos amplios como la oferta cultural de los museos y las actividades programadas para determinadas fechas así como fotografías, videos, memes o gifs que involucren las colecciones; Twitter es más inmediato en temas concretos de divulgación de eventos y para conectarse con cuentas de otros museos a nivel nacional e internacional, con entidades del Ministerio y para apoyar la función gubernamental, entre otros. Instagram se usa para mostrar el *backstage* o trasfondo de las actividades que se realizan en los museos: cuando se instala un cuadro, cuando se ingresa a la reserva, al momento de preparar embalajes y finalmente Youtube donde se publican los videos las memorias producto de las Jornadas Internacionales de Arte, Historia y Cultura Colonial²⁰.

El área de Divulgación y Prensa se encarga de las funciones de alimentar la página web de ambos museos y se nutre principalmente de acuerdo con la programación cultural suministrada por el área de Educación y Cultura y la corrección de textos por el área de Editorial. Asimismo, se publica toda la información relevante sobre las piezas del mes²¹, suministrada por Curaduría y cuya misión es divulgar

²⁰ Para conocer más sobre este evento, remitirse a la sección de Educación y Cultura contenida en este informe de estancia, 129.

²¹ Para conocer más sobre las piezas del mes, remitirse a la sección de Curaduría contenida en el presente informe, 114.

información relevante sobre piezas de la colección. En la página web también se publican noticias relacionadas con los eventos más destacados de las dos instituciones. Para transmitir la información se hace uso de estrategias que permitan comunicar los datos elementales de cada pieza o de las colecciones de los museos. Igualmente se posibilita contar y mostrar muchas más cosas como videos sobre restauraciones de piezas o montajes de exposiciones, así como herramientas que llamen la atención e involucren obras de los museos, esto desarrollado en un *gif*²² o *meme*²³ para posteriormente publicarlo en las redes sociales. Esto facilita que un mayor público, el cual no tiene acceso a esta información, se entere de lo que sucede en los museos, al igual que comprender el contexto de las piezas desde la cotidianidad y la didáctica.

La divulgación en redes sociales se va adaptando según las tendencias y modas del momento. El aprovechamiento de estos recursos permite un mayor acercamiento de las personas al museo, donde ellas pueden comprender que la institución es un espacio que va mucho más allá de exhibir piezas, sino que también se configura como un lugar donde la investigación se une con la difusión dinámica del conocimiento. De igual forma, la estrategia comunicativa facilita que las personas se apropien, a manera personal, de la colección de los museos y sus obras y la relacionen con su vida cotidiana.

A menudo, las diversas áreas de los museos mantienen comunicación activa con Divulgación para la difusión de sus actividades en redes sociales y página web. Por ejemplo, para la exposición temporal titulada “Nuevas en la Familia”²⁴ realizada entre el 7 de junio y el 18 de septiembre de 2016 en el Museo Santa Clara, el área

²² GIF es el acrónimo de Graphics Interchange Format y es un formato de compresión de imagen. Ver <https://iiemd.com/gif/que-es-gif> (Consultado en junio de 2017).

²³ Los memes de internet hacen referencia a elementos digitales de interacción donde se involucra una imagen cuyo objetivo es transmitir un significado (Consultado en junio de 2017). Ver <http://www.enter.co/cultura-digital/entretenimiento/y-los-memes-como-que-son/> (Consultado en junio de 2017).

²⁴ Nuevas en la Familia, exposición temporal del Museo Santa Clara con obras del Museo Colonial. Ver [http://www.museocolonial.gov.co/noticias/boletines/Documents/7.1%20Bolet%C3%ADn%20Nvas%20en%20la%20Familia%20\(Montado\).pdf](http://www.museocolonial.gov.co/noticias/boletines/Documents/7.1%20Bolet%C3%ADn%20Nvas%20en%20la%20Familia%20(Montado).pdf) (Consultado en mayo de 2017).

de Conservación realizó el alistamiento de las obras con sus respectivos informes y estado de las obras y en esa actividad se descubrió un pentimento²⁵ en un *San Isidro Labrador*, obra de la colección del Museo Colonial y utilizada en la exposición. Al momento de realizar la limpieza del barniz debido a la oxidación, se encontraron cambios pictóricos en el lienzo. Divulgación hizo pública esta limpieza de la obra y el montaje de la exposición a través de un *gif* en las redes sociales de los Museos.

En cuestiones de comunicación directa de los Museos con sus visitantes y diferentes públicos, se envía la programación mensual de ambas instituciones vía correo electrónico; esta comunicación se da por las bases de datos, siendo estas una herramienta que recopilan información de contacto del público (previo suministro por el visitante). Esta información enviada por correo se ha dado con las personas que han tenido algún tipo de relación con los museos o alguna entidad del Gobierno Nacional y está enmarcada en la Ley 1581 de 2012 o Ley de Habeas Data. Otra función del área es elaborar los boletines de prensa para comunicar todo lo relacionado con eventos de los museos, principalmente apertura de exposiciones, conferencias, lanzamientos de libros y participación de los museos en eventos externos. A partir de una base de datos donde se recopila información de periodistas nacionales (radio, televisión y web), se genera un trato mutuo entre los museos y los medios de comunicación.

Divulgación y Prensa hace parte del comité de Divulgación y Prensa del MinCultura, el cual acoge a las áreas encargadas de divulgación de todas las dependencias, entidades adscritas y unidades administrativas especiales del Ministerio y su objetivo es apoyar la labor comunicativa institucional y gubernamental. Este grupo se reúne aproximadamente cada dos meses para compartir los proyectos a realizar. Por ejemplo, para la Feria del Libro donde participan entidades asociadas del

²⁵ Los pentimentos, en el arte, significan cambios posteriores realizados por el artista a una obra original. Ver <http://arte.about.com/od/Diccionario-De-Arte/ss/Pentimento-DefiniciOn-Y-Ejemplos-Con-Imagenes.htm> (Consultado en junio de 2017).

Ministerio, se envían mensajes a las redes sociales de este en Facebook o Twitter y allí se reúne toda la programación de eventos institucionales. Esta función permite el apoyo mutuo y respaldo divulgativo en red entre entidades. Para asesorar la comunicación entre las entidades gubernamentales (ministerios, departamentos administrativos, superintendencias y demás) se cuenta con el apoyo la Fuerza de Tarea Digital del Ministerio de Tecnologías de la Información y las Comunicaciones MinTIC²⁶.

En esta medida, las cuentas en redes sociales de los Museos Santa Clara y Colonial publican con frecuencia información del Estado relacionada con temas de interés nacional como los Acuerdos de Paz y la ayuda comunitaria para la catástrofe natural acaecida en Mocoa, Putumayo; de igual forma, se publican los logros del Gobierno colombiano o del MinCultura. Por otra parte, el área de Divulgación apoya logísticamente en los eventos de los museos. Entre estas actividades se incluye la presentación de las conferencias y el registro fotográfico de las mismas.



Ilustración 13 Acercamiento de la colección del Museo Santa Clara en redes sociales. Fuente: Twitter Museo Santa Clara. © Museos Santa Clara y Colonial.

²⁶ La Fuerza de Tarea Digital es un equipo estratégico del MinTIC que promueve el fortalecimiento de la comunicación digital de las entidades estatales. Ver <http://www.mintic.gov.co/portal/604/w3-article-7227.html> (Consultado en mayo de 2017).

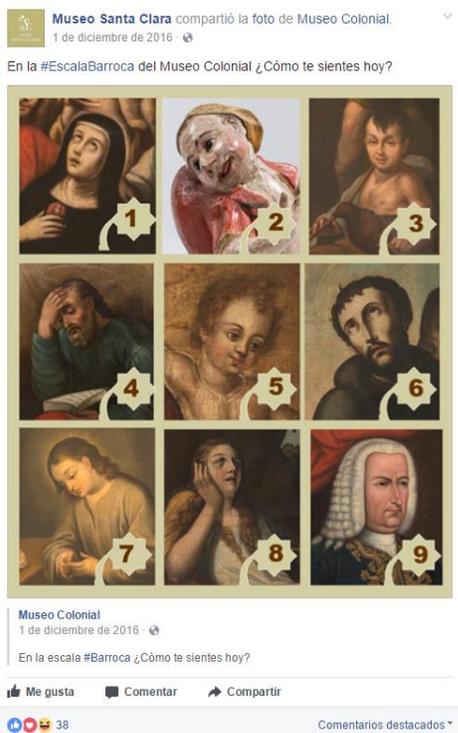


Ilustración 14 Estrategia comunicativa a modo de publicación en el Facebook del Museo Santa Clara, la cual pretende integrar a toda la comunidad de los museos en redes sociales. Fuente: Facebook Museo Santa Clara. © Museos Santa Clara y Colonial.

Finalmente, el área de Divulgación y Cultura atiende y direcciona los procesos de Servicio al Ciudadano presentados mediante los PQRSD Peticiones, Quejas, Reclamos, Sugerencias y Denuncias y según sea el caso, los destina al área correspondiente de los museos. Asimismo, este recurso de atención es administrado por el Grupo de Atención al Ciudadano, dependencia adscrita a la Secretaría General del MinCultura. Esta dependencia se encarga de recibir los requerimientos de los ciudadanos y enviarlos al área o entidad según sea el caso.

Editorial

El área de Editorial es la encargada de coordinar la edición y producción de publicaciones de los museos. Surgió cuando se empezó a construir el Plan Museológico de los Museos Santa Clara y Colonial en el año 2013²⁷ e inicialmente

²⁷ Galindo Cruz, Diana. *Plan Museológico Museo Colonial y Museo Santa Clara*. (Bogotá: documento inédito del Museo Colonial y Museo Santa Clara), abril de 2013.

sus funciones eran revisar todo texto producido en las instituciones, desde la página web hasta las publicaciones como catálogos y libros. Con la necesidad de organizar el área y darle una mayor importancia, se optó por la recepción y revisión de los textos que únicamente hagan parte de publicaciones, al igual que la corrección de estilo y gestión de asuntos legales como depósitos y obtención del código ISBN *International Standard Book Number*, suministrado por la Cámara Colombiana del Libro²⁸; este código es un sistema de numeración internacional de publicaciones. Para el depósito legal, el área Editorial debe entregar cierto número de ejemplares de obras producidas en los museos con su respectivo código, con el fin de garantizar su conservación y así poder incrementar la memoria documental del país. Varias de esas copias se destinan a la Biblioteca Nacional de Colombia, a la Biblioteca Central de la Universidad Nacional de Colombia y a la Biblioteca del Congreso, entre otras instituciones.

El Museo Santa Clara publicó su catálogo en el año 2015, entre otros aspectos por la necesidad de producir un nuevo documento investigativo que reemplazara el antiguo catálogo, publicado en 1995 por el Instituto Colombiano de Cultura Colcultura y titulado *Iglesia Museo Santa Clara 1647*. En este nuevo proceso documental participaron diversos académicos especialistas en cultura colonial, así como integrantes del equipo de trabajo de los Museos en la elaboración de textos que cuentan la historia del antiguo convento e iglesia de Santa Clara, iconografía de la colección y temática de los santos, entre otros. Dentro del plan de acción de los museos, la prioridad editorial actual es la publicación de una serie de catálogos en forma de volúmenes del Museo Colonial, dado su extensión y diversidad de temáticas a abordar. La primera publicación de esta serie es el catálogo de pintura del Colonial (lanzado y presentado en febrero de 2017) y posteriormente seguirán las colecciones de escultura, mobiliario, platería, textiles y artes decorativas.

²⁸ ISBN. Cámara Colombiana del Libro. Ver <http://camlibro.com.co/isbn/>

Toda publicación de los museos, como los catálogos descritos anteriormente, están analizados desde un comité editorial. Este comité está integrado por la Dirección, Curaduría, Educación y Cultura, Museología y Editorial; su objetivo es definir qué postura investigativa y editorial deben asumir los museos y su función es analizar y aprobar cada uno de los documentos a publicar, en qué forma se presentan, qué contenidos incluyen y verificar los diseños de las publicaciones presentados por la diseñadora de los museos.

El proceso editorial, desde la redacción de los textos hasta la publicación de los libros, es el siguiente: se invitan a académicos e investigadores especialistas en una temática, según la publicación propuesta por el comité editorial; si el invitado acepta se le otorga un tiempo determinado para redactar el texto. En este ítem, las personas que participan en publicaciones de los museos con un texto deben diligenciar un formato de autorización para publicación y difusión, el cual está basado de la Ley 23 de 1982 “Sobre derechos de autor”. Los derechos morales no se pierden pues pertenecen al autor, pero se le autoriza a los museos a reproducir ese medio y se le impide al escritor utilizar ese mismo texto en otras publicaciones. Una vez lo entrega, el comité editorial lo revisa y aprueba, luego el área Editorial realiza corrección de estilo, la cual es presentada al autor para ser aceptada o rechazada. Si rechaza los cambios debe justificar el porqué, lo que constituye básicamente en una conciliación entre Editorial y el autor. Aprobada la corrección de estilo por este último, Editorial unifica todos los textos, la forma de citación (los museos utilizan normas Chicago), unifica la bibliografía y el glosario (el cual explica conceptos que no son de entendimiento general). Aquí ya se puede establecer un aproximado de cuántas páginas en total pueden salir del documento final, lo que le permite a Editorial ir gestionando el ISBN.

Una vez se tienen todos los textos y el documento final consolidado y en orden, la diseñadora de los museos, a partir del manual de identidad, elabora una propuesta de diseño de las publicaciones con tipo de letra, colores, formatos, orden de las

imágenes, etc. En esta etapa el comité editorial aprueba o rechaza los cambios efectuados. Una vez finalizado y aprobado el diseño definitivo, la diseñadora elabora las “artes finales” (documento listo para imprimir) que será impreso en la Imprenta Nacional de Colombia²⁹. En este caso, la Imprenta realiza pruebas de color, las cuales son aprobadas por el comité editorial.

El precio de venta al público lo define la Dirección de los museos y se acuerda una vez la publicación esté impresa. Los recursos para impresión están dispuestos con anterioridad y se dan cuando todos los contenidos de la publicación están finalizados, luego se separa una partida de recursos del plan de acción. El precio de venta es más “simbólico” que real y busca llegar a una mayor cantidad de personas que puedan tener las publicaciones de los museos. Este valor genera una entrada adicional de dinero en los recursos administrados por el convenio de asociación con la Sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá. Cuando se vende una publicación, el dinero de la venta se consigna en una cuenta que maneja la Sociedad, la cual cobra entre el 7 y 8 por ciento de cada transacción (o venta del libro) y el resto son recursos para los museos³⁰. En cuestiones monetarias y por ser textos investigativos y académicos, el precio es relativamente bajo. En el caso de publicaciones compartidas con otras instituciones como embajadas o instituciones públicas y privadas, se establece un convenio de patrocinio, definiendo entre otros aspectos, la impresión de los documentos. Para las exposiciones temporales, los catálogos de las mismas son responsabilidad del artista exponente. En este caso, los museos sólo se encargan del diseño y la diagramación del catálogo.

Para los textos y publicaciones que no se imprimen, como aquellos alojados en la página web o en redes sociales de los Museos, se ha optado por conservarlos en

²⁹ La Imprenta Nacional de Colombia es la entidad responsable de la edición e impresión de todas las publicaciones del Gobierno colombiano. Los Museos Santa Clara y Colonial por ser entidades estatales, están acogidas en este aspecto, siempre y cuando los recursos para publicaciones los haya otorgado el MinCultura. Ver <http://www.imprenta.gov.co/>

³⁰ Véase Funciones del área de Administración, descritas en esta memoria de estancia, 90.

un archivo digital para posibles consultas a futuro. De igual forma, los Museos están en la producción de la primera publicación digital, la cual manejará como temáticas asuntos de conservación e instalación de obras

5.3. Áreas misionales

Curaduría

El área de Curaduría es la encargada de la investigación en el Museo Santa Clara. Dentro de la organización de la institución, esta área comprende un pilar fundamental en la misión del Museo al investigar el patrimonio colonial. La búsqueda de la información es una actividad propia de Curaduría cuya responsabilidad recae en el estudio constante y permanente de las colecciones del Museo y en general de los procesos socio culturales sucedidos en los siglos XVI, XVII y XVIII, asimismo el área de Curaduría permite abordar en sus investigaciones diversas manifestaciones artísticas, culturales y sociales de la contemporaneidad, expresadas en las exposiciones temporales que cada año se llevan a cabo en el Museo. Desde el año 2016, Curaduría es la encargada de administrar y gestionar la biblioteca de los museos, recurso que antes era responsabilidad de Editorial.

Desde mediados del año 2015, el modelo curatorial que se ha implementado en los Museos Santa Clara y Colonial es el elaborado por la investigadora y curadora mexicana Alejandra Mosco, cuyo trabajo investigativo ha estado enfocado en la curaduría interpretativa³¹. Este concepto hace referencia a la metodología investigativa de las colecciones, entendidas como obras artísticas, bienes patrimoniales o conocimientos, y cuyo propósito museológico sea la divulgación

³¹ Curaduría Interpretativa es un concepto desarrollado por la historiadora, curadora y museóloga mexicana Alejandra Mosco Jaimes. Ver entrevista <https://vimeo.com/180622603> y <https://revistaintervencion.inah.gob.mx/index.php/intervencion/article/view/3743/7013> (Consultados en mayo de 2017)

dirigida a un determinado público. Esto implica crear contenidos para una exposición donde el rol del curador genera conocimientos, investigación y selección de las colecciones museales.

El ente encargado de gestionar la curaduría en los museos, además de Curaduría, es el comité curatorial y está compuesto por las áreas de Dirección, Museología, Educación y Cultura, Curaduría y curadores externos invitados. Dentro del ejercicio curatorial realizado en ambas instituciones, se ha desarrollado en los últimos años cuatro tipos de guiones, enfocados en la investigación de la colección y la organización de exposiciones temporales. El primer tipo de guion es el temático el cual aborda la estructura, los núcleos temáticos y la justificación, entre otros; el segundo es el guion científico donde se encuentra toda la información compleja, abordando con detalle y especificidad los temas seleccionados; el tercero es el guion curatorial y es la selección oficial de los temas a exponer. Finalmente, el cuarto guion es el museográfico y es aquel dirigido al área de Museografía donde se especifican las piezas a exhibir con sus respectivas medidas y ubicación en el espacio expositivo.

Entre los productos del área están los guiones curatoriales de exposiciones temporales y permanentes; el estudio e investigación de textos para los catálogos de colecciones y exposiciones, así como publicaciones investigativas del Museo. La Curaduría también se vale de medios digitales como la página web del Museo y las redes sociales (Facebook, Twitter, Instagram) para difundir las investigaciones el patrimonio colonial de forma cercana y amena, llegando así a públicos que no conocen el museo ni su estructura física. Herramientas pedagógicas como las maletas didácticas, las cuales administra el área de Educación y Cultura, también cuentan con el apoyo de investigación por parte de Curaduría al elaborar los textos para entregar al área de Educación.

La línea de investigación curatorial del Museo Santa Clara es la vida conventual y la religiosidad femenina en la Colonia. A partir de este análisis histórico, se crean discursos en torno a la sociedad neogranadina y la importancia que tuvieron los conventos de la época en ámbitos económicos al ser las comunidades religiosas: como primeros prestamistas; artísticos, al reunir grandes obras de arte de pintores como Gregorio Vásquez y la familia de los Figueroa; culturales y sociales, al comprender la religiosidad y el culto como prioridades de aquel entonces y la gran influencia de la Iglesia Católica y las disposiciones surgidas en el Concilio de Trento en España y sus colonias en América.

La investigación de las colecciones abarca el análisis de la información histórica en contextos coloniales, la búsqueda de fuentes bibliográficas en bibliotecas y archivos y la selección de piezas cuando se requiera el planteamiento del guion curatorial. Los criterios de selección de las obras siempre están ligados a estudios previos que justifican y dan contexto a las mismas piezas. En aspectos históricos, la Curaduría se ha fortalecido en el papel de la investigación dinámica al indagar sobre un entorno concreto en asuntos de historia y optar por uno o varios elementos que compondrán esa misma investigación. A mediados del siglo XX el papel del curador cambió de “comisariado”, aquel encargado de comisionar una obra a creador, aquella persona especialmente delegada para explorar las fuentes de consulta de los objetos³². Por otra parte, la Curaduría flexibiliza la elaboración de los textos y la asimilación de los contenidos; repensar en los múltiples públicos favorece la investigación democrática.

A partir de este ejercicio curatorial, el equipo de Curaduría del Museo Santa Clara debe cumplir con una meta o cuota anual de investigación estipulada a partir de la planeación realizada por el museo en su plan de acción anual. Esta medida está dirigida a todos los equipos de trabajo curatoriales de los Museos administrados por

³² Ulrich Obrist, Hans. *Breve historia del comisariado*, (Madrid: Exit Publicaciones, 2009), 13.

el Ministerio ubicados en Bogotá. Desde esta meta de investigación, se realizan publicaciones, ponencias y se complementa información del software institucional de museos “Colecciones Colombianas” provisto por el MinCultura. Respecto a este programa, es pertinente aclarar que cuenta con varios perfiles y uno de ellos es “investigador” al cual tiene acceso el curador; desde este rol se actualiza y verifica información sobre las colecciones del Museo. La intención gubernamental al momento de implementar un objetivo de estudio de las colecciones es tener accesible la información en cualquier lugar y tiempo. Si bien la base de datos es de uso interno, cualquier investigador puede consultar piezas del Museo. Las colecciones de los museos son patrimonio de la Nación, y por ende están abiertas a ser investigadas, divulgadas y admiradas por todos. Según el Sistema Integrado de Gestión de Calidad Ministerio, las funciones de Curaduría están estipuladas en el procedimiento “Investigaciones y curaduría de las colecciones”. A partir de un objetivo definido para “producir conocimiento mediante la investigación y curaduría de las colecciones con el propósito de difundir y propiciar la apropiación social del patrimonio cultural”³³ se establece el plan de acción de la investigación en los museos.

La Curaduría permite además el estudio concienzudo de las piezas del Museo por parte de investigadores externos. Esto facilita la apertura de nuevas miradas analíticas entre la institución y un particular; a partir de esta concepción, se genera un intercambio investigativo, un *feedback* o retroalimentación materializado en una memoria, una conferencia e incluso una exposición. El museo se nutre de diversas opciones de análisis desde el público general (visitantes generales) con herramientas útiles como los libros de visitantes hasta el especializado (estudiosos, docentes, científicos investigadores) que leen y analizan las investigaciones del Museo; esto permite fortalecer los diversos discursos sociales, culturales y artísticos

³³ Procedimiento “Investigaciones y curaduría de las colecciones”. MinCultura. Ver <http://calidad.mincultura.gov.co/ISOLucion/FramesetArticulo.asp?Pagina=/ISOLucion/bancoconocimientopr o/G/GestiondeMuseos v0/GestiondeMuseos v0.asp?IdArticulo=6054>

generados en torno a las colecciones. En asuntos jurídicos como situaciones de plagio y autenticidad de las obras, el área curatorial también brinda apoyo al estudiar, analizar y dictaminar un veredicto de carácter histórico.

Curaduría también ha participado en investigaciones complejas sobre la historia de la iglesia perteneciente en otrora a las Clarisas. A partir de espacios del antiguo templo como la cripta, ubicada frente al altar, las investigaciones de tipo social e histórico se complementan con las de carácter antropológico. Un estudio del espacio y el material óseo contenido allí hizo parte de un proyecto de investigación y fue apoyado por el ICANH y la Fundación Erigaie³⁴. La curaduría del Museo Santa Clara es netamente investigativa, por lo que el orden y la distribución de las piezas de la exposición permanente ya están definidos por antecedentes históricos, expresados por los usos que tuvo la iglesia mientras estaba a cargo de la Orden de las Clarisas hasta la Desamortización de bienes de Manos Muertas, ocurrida en el gobierno de Tomás Cipriano de Mosquera, y luego por la llegada de la Congregación del Sagrado Corazón de Jesús hasta mediados de los años 60 del siglo XX³⁵. Para las exposiciones temporales de arte contemporáneo realizadas en el Santa Clara, la curaduría es realizada por los artistas o en caso dado, curadores invitados por ellos. En miras de ampliar la relación entre la institución museal y el artista y crear así vínculos de apoyo, la curaduría del Museo participa con las “curadurías paralelas”: investigaciones convertidas en discursos históricos, sociales y artísticos que son presentadas en concordancia con la exposición temporal.

³⁴ Therrien Johannesson, Monika. “De monjas, enfermedades y otros asuntos bajo la cripta” en *Catálogo Museo Santa Clara* (Bogotá: Ministerio de Cultura), 141-143.

³⁵ *Reseña Histórica Museo Santa Clara*. Textos de Viviana Arce Escobar, Juan Pablo Cruz Medina y Camilo Uribe Botta. (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2014), 11.



Ilustración 15 Retrato del arzobispo-visorrey Antonio Caballero y Góngora, patrocinador de la Expedición Botánica y contextualizado históricamente en la "Expedición Chucua". Fotografía tomada por Alejandro Lozano.

Las curadurías paralelas son estrategias explicativas que abordan las múltiples dudas del público visitante cuando se presenta simultáneamente una exposición de arte contemporáneo con la exposición permanente del Santa Clara. En esta estrategia se busca consolidar el vínculo entre el pasado y presente, así como explicar diferentes temáticas que no han sido tratadas y exploradas en la colección y poder así poder darle una nueva perspectiva. Ciertas investigaciones elaboradas para las curadurías paralelas motivan la apertura de exposiciones temporales como es el caso de *Cuerpos opacos. Delicias invisibles del erotismo místico* realizada en el 2013 y en la cual se incluyeron diversas infografías como soportes museográficos en el pasillo del primer piso de la ex iglesia que comunica el coro bajo con la sacristía. La decisión de incluir esta investigación permanentemente se da como una explicación del uso que tenía el coro bajo: lugar de velación de las monjas muertas.



Ilustración 16 Infografía explicativa sobre la tradición de retratar monjas muertas en los conventos femeninos de la Hispanoamérica colonial. Trabajo curatorial en apoyo con museografía. Fotografía tomada por Alejandro Lozano.

La pieza del mes es un ejercicio que realiza el equipo de trabajo de Curaduría de los Museo Santa Clara y Colonial para conocer más sobre el patrimonio colonial a través de obras de las colecciones de los museos. Con este proyecto se pretende trabajar en la investigación y divulgación de numerosas obras, conocidas o desconocidas, que estén expuestas o en reserva (no visibles al público). En el caso del Santa Clara, las piezas del mes han estado muy ligadas a celebraciones y festividades de santos y arcángeles, a la advocación de la Virgen María y al resalte de objetos claves del museo como el retablo mayor y la pintura mural de temática zoomorfa. Todos los objetos de la colección cobran importancia y precisamente la pieza del mes resalta obras sin importar su autor (si fue de renombre o atribuida), si está completa o incompleta, aquellas que nunca han sido difundidas o que no estén a la vista del público visitante.

Administración de Colecciones

El área de Administración de Colecciones comprende las sub áreas de Registro y Conservación. Se explican ambas de manera separada.

Registro

Registro administra la colección de los Museos Colonial y Santa Clara a través de inventarios, protocolos de registro y software. Su misión es realizar registros de todas las piezas que integran la colección del museo, así como verificar sus movimientos; ingresos, traslados o salidas. La sub área de registro utiliza el software institucional “Colecciones Colombianas” desarrollado, supervisado y apoyado por el Museo Nacional y suministrado por el Programa de Fortalecimiento de Museos PFM. A través de este programa se permite recopilar una mayor información de las obras como su historia, su procedencia y modo de adquisición (compra, donación, comodato), entre otros, información que debe ser cargada por los responsables de la investigación de las obras; sin embargo, toda obra perteneciente a la colección del museo debe tener una ficha técnica básica, la cual incluye aspectos como título de la obra, autor, fecha, dimensiones, técnica utilizada y fotografía de registro (la cual permite evidenciar de qué obra se trata)



Ilustración 17 Bargeño ubicado en el depósito temporal de mobiliario del Museo Colonial con su respectivo NR Número de Registro (04.4.016).

Fotografía tomada por Alejandro Lozano
Nota: esta pieza pertenece a la colección del Museo Colonial. El Museo Santa Clara dispone del mismo registro de inventario.

Registro asimismo se encarga de la asignación de un código a cada pieza del Museo, esto con miras de facilitar su identificación en el inventario de la institución. Tanto el Museo Santa Clara como el Museo Colonial utilizan la propuesta realizada en 1984 por Grete Mostny, académica austriaca radicada en Chile y que desde 1964 hasta 1982 fue directora del Museo Nacional de Historia Natural, y por Eduardo Porta. Esta propuesta modificó el orden planteado inicialmente en 1979 por la División de Inventarios del Instituto Colombiano de Cultura Colcultura³⁶.

La propuesta anterior utilizada en ambos museos comprende un *número de registro* o *NR* y su código se escribe así: 00.00.000. Simultáneamente cada pieza cuenta con un registro de inventario asignado por el Ministerio de Cultura y se diferencia con la abreviatura MC. Este inventario lo maneja el Ministerio y está dado por temas administrativos y legales como pólizas de seguros, contratos, etc. Los datos básicos que incluyen este registro estatal son título, época, dimensiones, autor y avalúo. Cuando ingresa una pieza a la colección de los museos, Registro se encarga de incluirla a Colecciones Colombianas con un respectivo código e información mínima sobre el objeto descrita anteriormente. Luego la información se envía al MinCultura para registrarla e incluirla en la póliza global e inventarios. Para el ingreso de bienes a la colección de los museos, así como otras funciones de registro, el MinCultura ha provisto de un procedimiento en el SIGI, dentro del proceso “Gestión de museos” titulado “Registro de colecciones”, donde se cita el trámite detallado a seguir.

Asimismo, Registro garantiza y vela para que ninguna pieza de los museos se extravíe, por ende, conoce su ubicación exacta. Durante la organización y montaje de algunas exposiciones temporales realizadas en el Museo Santa Clara, se traen piezas del Museo Colonial. Esto se conoce como traslado interno y es el tránsito de una o varias piezas del Santa Clara al Colonial y viceversa; los préstamos de este tipo también se hacen a los otros museos del Ministerio ubicados en Bogotá: Casa

³⁶ Gómez de Cháves, María Isabel & Botero de Ángel, Margarita. *Bienes Culturales Muebles – Manual para inventario Instituto Colombiano de Cultura COLCULTURA*, (Bogotá: Editorial Escala, 1991), 15-16.

Museo Quinta de Bolívar, Museo de la Independencia Casa del Florero y Museo Nacional de Colombia. Esto requiere la trazabilidad de las piezas, verificar los movimientos y sus fechas de entrada y salida. Todos estos movimientos quedan registrados en el programa de *Colecciones Colombianas*, actualizando únicamente la ubicación y estado de conservación (museo de destino).

Dependiendo del tamaño de la pieza, se coordina las condiciones de transporte. Para un número reducido de piezas pequeñas y con fácil desplazamiento, el transporte del Museo Colonial al Museo Santa Clara o viceversa, se puede realizar a pie, cumpliendo con las debidas medidas de conservación como un correcto embalaje y una adecuada manipulación y medidas de seguridad entre las que se incluyen el acompañamiento de un guarda de seguridad asignado por el Ministerio de Cultura e integrantes del equipo de trabajo de los Museos. Como medidas cautelares, el traslado no se realiza en los siguientes casos: en situaciones que alteren el orden público como protestas o manifestaciones en los sectores aledaños a los museos, así como condiciones climáticas desfavorables. Para traslados de un gran número de piezas sin importar su tamaño o de aquellas que tengan grandes dimensiones, se solicita un servicio de transporte especial a cargo del Ministerio. De igual manera, cumpliendo con las mismas condiciones de seguridad y de conservación.

Para préstamos externos, en el cual el Museo Santa Clara presta una o varias obras de su colección a otro museo de ámbito local (diferentes a los administrados por MinCultura), nacional o internacional, se necesitan documentos administrativos que respalden dichos movimientos. Todo tipo de préstamo externo, sin importar su destino, está sujeto a permisos especiales concedidos por el Ministerio al igual que estudios hechos por todas las áreas de los museos y aprobación por la Dirección de los mismos, el permiso de salida de la obra se solicita ante la Dirección de Patrimonio del Ministerio. Para los préstamos internacionales se requiere la intervención de una agencia de aduanas que avale las condiciones de transporte.

Un funcionario de los museos hace la entrega y retiro de las piezas. Para el transporte es indispensable que las obras se encuentren en embalaje de madera con su protección interna adecuada. Este tipo de trámite no es muy común por la complejidad del proceso, por eso mismo las solicitudes son muy estudiadas.

Finalmente, el área de Registro se encarga del manejo fotográfico de las colecciones de los museos que componen la colección del Museo Santa Clara y Colonial. Esto incluye los trámites de tomas fotográficas y su planeación, al igual que la revisión de archivos. Adicional, el archivo fotográfico de piezas en físico como papel y diapositivas también es responsabilidad de Registro. A través de la solicitud de imágenes se pueden adquirir copias de los archivos fotográficos de los museos y sus respectivos derechos de reproducción. Dependiendo de la finalidad y el uso que se le dé a los mismos, hay un costo determinado. Los museos tienen unas tarifas específicas de acuerdo al ámbito (nacional e internacional), tipo de usuario (editoriales nacionales y extranjeras, entidades oficiales sin ánimo de lucro, instituciones educativas y culturales públicas y privadas, estudiantes y particulares) y cantidad de fotos a solicitar con sus respectivos derechos de reproducción; únicamente las entidades y editoriales con o sin ánimo de lucro deben pagar un precio adicional por concepto de los derechos de reproducción de las imágenes³⁷.

Conservación

Conservación se encarga de realizar programas que permitan el mantenimiento y la preservación de las colecciones de los museos. A través de la conservación preventiva se busca que las colecciones estén en adecuado estado, evitando así riesgos de tipo físico o químico (iluminación, radiación, temperatura y humedad), biológico (plagas) y mecánico (exhibición, almacenamiento y manipulación

³⁷ Tarifas archivo fotográfico Museo Colonial y Museo Santa Clara.

<http://www.museocolonial.gov.co/contactenos/solicitud-de-imagenes/Paginas/default.aspx> (consultado en febrero de 2017).

inadecuada). Para asegurar un óptimo control es necesario estudiar y monitorear el contexto donde se encuentran las piezas, teniendo en cuenta su naturaleza y composición. Los programas de conservación preventiva son de una periodicidad anual y están diseñados juntamente con otras áreas de conservación del MinCultura y hacen parte del Sistema de Gestión de Calidad. Dentro de esta gestión, es indispensable contar con recursos financieros y presupuesto, viabilidad y finalidad de la misma. La conservación preventiva es la prioridad en asuntos de preservación de las obras en la institución. Este programa incluye el control de factores medioambientales como luz, humedad, temperatura y plagas al igual que factores antropogénicos como traslado de piezas y cambios físicos del entorno.

Un control medioambiental tiene como objetivo garantizar la preservación de las piezas a futuro, partiendo de controles constantes a las colecciones del Museo. Tanto para la medición del entorno medioambiental y sus condiciones al igual de las piezas de las colecciones, se hace uso de dispositivos electrónicos que permiten establecer los niveles mínimos y máximos de humedad, temperatura, luminosidad (*luxómetro*) y emisiones UV (*radiómetro*). Los *dataloggers* calculan la temperatura y humedad del entorno. La obtención de estos datos se hace en tiempo real a través de un visor y se pueden ver en los recorridos en sala. Posteriormente, la recolección de los datos y el análisis se realizan mensualmente. Dadas las condiciones propias de cada lugar y del clima mismo, se elaboran conjuntamente pronósticos cuya finalidad es propiciar, en caso dado, la óptima conservación preventiva de los objetos. Asimismo, analizan las condiciones climáticas del espacio, estos emiten ondas de radio y los resultados se pueden obtener vía correo electrónico, el seguimiento también se hace en tiempo real. Los *luxómetros* miden la luz del ambiente. Como mecanismo de control, se cuenta con *deshumidificadores*, y que a través de su manipulación puedan modificar la humedad relativa del espacio donde sean ubicados.



Ilustración 18 Ventanales del muro oriental del Museo Santa Clara.

Fotografía tomada por Alejandro Lozano.

Nota. cómo se puede observar, la cantidad de luz natural que entra por dichas ventanas es alta, asunto que es contrarrestado por filtros UV.

Los rangos de medición se deben principalmente a la tolerancia que tenga cada objeto con el entorno y a las condiciones que normalmente se encuentran en el museo pues lo esencial es evitar las fluctuaciones. Dentro de estas actividades de medición es consecuente la premisa que las colecciones se adaptan al entorno donde se encuentren ubicadas. El Museo Santa Clara, al estar localizado en un terreno llano de la localidad de La Candelaria en Bogotá, aspectos como la humedad y la temperatura son generalmente estables.

Por otro lado, las condiciones lumínicas del Museo son altas dada la presencia de ventanales en la parte superior del muro oriental y occidental del edificio; esto hace que la incidencia de la luz natural en los cuadros, la pintura mural, las esculturas y los retablos sea indirecta por la presencia de filtros en las ventanas. Aun así, no son constantes y varían según el clima, la hora del día y la nubosidad. Dichas ventanas cuentan con filtros UV que se cambian cada cierto tiempo dependiendo de las mediciones realizadas con el luxómetro. Los filtros UV evitan que los rayos infrarrojos y la radiación causen deterioros en las obras.

El área de Administración de Colecciones a través de Conservación desarrolla programas de mantenimiento a *las obras* e incluyen un cronograma de limpieza de las mismas. Dado que la estructura del Museo Santa Clara presenta una altura de casi 12 metros, los sitios altos como los retablos y las ventanas se limpian una vez al año con una grúa o elevador y mediante una aspiradora especial para recoger el polvo. Al momento de hacer trabajos a gran altura como instalaciones y mantenimientos por personal técnico calificado, se requiere de experiencia en trabajos de altura con su respectiva documentación.

Ilustración 19 Detector de humo en el techo de la Sacristía Museo Santa Clara.
Fotografía tomada por Alejandro Lozano.



Conservación también regula el plan de emergencias del Museo Santa Clara y crea estrategias y actividades en prevención de desastres naturales, mantenimiento de depósitos y las condiciones climáticas de las obras. Para esto, el área cuenta con herramientas como el plan de riesgos es una herramienta necesaria que permite conocer las particularidades de cada institución y su contingencia frente a la prevención y acción en caso de un desastre o evento fortuito donde se afecten los inmuebles, las colecciones y las personas. De igual forma existe un plan de salvamento cuya función aplica exclusivamente a las colecciones (patrimonio custodiado).

Las diversas actividades de este plan y de los demás realizados por el área, se encargan de vigilar el estado de conservación de las obras y elaborar los respectivos soportes documentales, así como el acompañamiento de intervenciones de conservación-restauración. Las intervenciones de conservación-restauración en los Museos es efectuada principalmente por entidades externas y su procedimiento está estipulado de acuerdo con el proceso “Conservación de Colecciones”, de la línea “Gestión de Museos” del SIGI MinCultura³⁸. Dependiendo si la intervención a realizar es interna (en los museos) o externa (contrato), se elabora un registro donde se constate las intervenciones a realizar y verificar el estado de las piezas. En el caso de restauración fuera de museo se entrega la obra a un restaurador externo de acuerdo con el procedimiento “Registro de Colecciones” del SIGI. La ley 1185 de 2008 (que modificó apartados de la Ley General de Cultura Ley 397 de 1997) asume la intervención, en el artículo 7 ítem 2, como “todo acto que cause cambios al bien de interés cultural o que afecte el estado del mismo. Comprende (...) actos de conservación, restauración, recuperación, remoción, demolición, desmembramiento, desplazamiento o subdivisión, y deberá realizarse de conformidad con el Plan Especial de Manejo y Protección si este fuese requerido” (Congreso de la República, 2008)³⁹. Es preciso aclarar que la restauración de obras de la colección, así como otro bien de interés cultural, está supeditada a presupuesto y disponibilidad de recursos y según la Ley General de Cultura debe estar precedida por estudios técnicos que avalen la condición del bien a restaurar.

Por otra parte, el área de Conservación tiene relación con Minconserva. Este es un grupo del MinCultura donde se reúnen los conservadores y restauradores de los cinco museos del Ministerio en Bogotá más el Instituto Caro y Cuervo (a través de sus dos museos: Casa de los Cuervo Urisarri – Museo Literario de Cundinamarca y

³⁸ MinCultura. Procedimiento “Conservación de Colecciones”. Ver http://calidad.mincultura.gov.co/ISOLucion/FramesetArticulo.asp?Pagina=/ISOLucion/bancoconocimientopr o/G/GestiondeMuseos_v0/GestiondeMuseos_v0.asp?IdArticulo=6054

³⁹ Alcaldía Mayor de Bogotá. Normatividad. Ley 1185 de 2008. Ver <http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=29324>

Museo de Yerbabuena⁴⁰), más el Archivo General de la Nación; en este grupo se discuten temáticas de restauración y se diseñan políticas de conservación, entre otros asuntos.

Educación y Cultura

El área Educativa y Cultural de los Museos Santa Clara y Colonial ofrece diversos servicios que acercan las colecciones de los museos al público general permitiendo así el conocimiento, el disfrute y la vivencia del patrimonio colonial. El aprendizaje surgido de las visitas a los museos facilita y complementa procesos cognitivos en el aula de clase. En consecuencia, y teniendo presente que las instituciones museales no ofrecen programas académicos, la educación brindada en los museos es educación no formal. Algunos servicios educativos brindados por el área son respaldados por otras dependencias de los Museos Santa Clara y Colonial pues se busca trabajar en la transversalidad y la comunicación entre áreas y la investigación interdisciplinar.

El modelo educativo de los museos es *constructivista* porque permite la construcción de conocimientos a partir de experiencias dinámicas que relacionan aspectos del pasado con el presente. Uno de los mayores exponentes del constructivismo, David Ausubel, consideraba que las personas aprenden a través de la motivación y que el aprendizaje significativo se da a partir de estilos propios de adquisición de conocimientos basados en un entorno dinámico⁴¹.

En la medida que el público establezca la conexión entre el patrimonio colonial del Santa Clara como cuadros y esculturas con elementos de su vida cotidiana, el entendimiento de la información será mejor y más interactiva. Para los elementos

⁴⁰ Ambos museos son administrados por el Instituto Caro y Cuervo y están ubicados en Bogotá. Ver <http://www.caroycuervo.gov.co/museos/>

⁴¹ Véase Frida Díaz-Barriga Arceo y Gerardo Hernández Rojas, *Estrategias Docentes para un Aprendizaje Significativo (Una interpretación constructivista)*, (México: Mc Graw-Hill, 2002).

de uso cotidiano en la Colonia que hoy en día están expuestos en el museo como las esculturas y pinturas devocionales, la analogía con la actualidad está muy presente pues son objetos que todavía se siguen usando a pesar del paso del tiempo y el cambio moderado de las tradiciones católicas (lecturas del latín al castellano, entre otros). De igual forma, se pueden contar historias de vida personales y unirlos a partir de estos elementos. Esta estrategia ha permitido acercar públicos de todas las edades en etapas históricas usualmente consideradas como difíciles de abordar y explicar como la época colonial. Por esta razón es muy importante reconocer el vínculo entre el pasado y el presente para comenzar a entender que la Colonia no es un elemento y discurso histórico alejado de la actualidad. De manera contraria, está muy presente en aspectos sociales como la religiosidad, la economía y la política.

Dentro de la oferta de servicios que desarrolla Educación y Cultura están las visitas guiadas. Este recurso permite acercar el museo y sus colecciones a través de la exploración *in situ* del espacio. Primero están las pre visitas y son una antesala a las visitas guiadas, en esta actividad se reúne personal del área de Educación con los docentes de instituciones educativas como colegios y universidades que deseen visitar el museo. En esta actividad se conocen las necesidades, los objetivos y las actividades a realizar el día de la visita; la pre visita es opcional y sugerida. Las visitas guiadas son espacios de encuentro donde se dialogan aspectos históricos, sociales, culturales y artísticos del museo, así como sus colecciones. Para poder desarrollar esta actividad, se necesita que un grupo esté conformado por mínimo cinco personas y cumplir con ciertas condiciones de conducta tales como no ingerir alimentos en el interior del museo o no tomar fotografías con flash, así como aquellas de carácter administrativo como el pago de un precio por el servicio. En esta medida, no todas las visitas están enfocadas a los mismos públicos, sino que a partir de un estudio sociodemográfico se desarrolla este servicio de acuerdo a la edad. El museo distingue cinco grupos concretos: primera infancia, niños en edad

escolar, estudiantes de secundaria, estudiantes universitarios y público general⁴²; por ende, el área de Educación ofrece talleres dirigidos a estos cinco grupos poblacionales.

Para ilustrar los servicios educativos de cada grupo poblacional etario, se mencionan ejemplos de las actividades desarrolladas. Estas dinimizaciones se proponen y estructuran de manera constante y pocas veces se repiten. Los talleres a primera infancia, dirigidos a edades entre los 3 y 5 años, incluyen recorridos a espacios del museo donde se cuentan historias ficticias utilizando piezas de la colección y mezclando elementos reales; una vez culmina el ejercicio se le indaga al público infantil, utilizando un lenguaje adecuado y comprensible, qué elementos consideran reales y falsos. Esto permite contar historias del museo de manera sencilla y en el cual los niños aprenden más al despertar su curiosidad. Para las edades entre los 6 y 11 años en etapa escolar se realiza un taller con mayor interactividad que fortalezca la curiosidad y la indagación de los niños al igual que su comunicación y participación en el taller. Una actividad con este grupo poblacional es utilizar la pintura sobre madera en el techo del coro alto del Museo Santa Clara (con elementos zoomorfos, cada animal representa una virtud dentro de la visión barroca). Primero se realiza una visita al lugar y luego se desarrolla un ejercicio de dibujo teniendo en cuenta la pintura, donde los asistentes dibujan animales y les asignan a los mismos unos valores de acuerdo a sus criterios personales. Para hacer más seguro el desarrollo de las actividades dirigidas a público infantil, no se utilizan objetos cortopunzantes como tijeras o bisturís.

Para la población adolescente de colegios se utilizan guías de exploración que permitan visitar espacios del Museo Santa Clara como el coro bajo, los confesionarios, la sacristía o el altar. A partir de una explicación histórica del museo y su colección, se realizan preguntas sobre los espacios recorridos y los objetos. En

⁴² "Portafolio de servicios del Museo Colonial y Museo Santa Clara 2015". (Bogotá: documento inédito del área Educativa y Cultural de los Museos Colonial y Santa Clara), 2015.

las cartillas entregables se incluye un plano de ubicación donde se resaltan los espacios y las piezas claves del museo. Esta búsqueda permite que los estudiantes adolescentes indaguen y conozcan más de la institución y sus contenidos (colecciones y obras) de manera indagativa.

El público universitario tiene sus respectivas actividades desarrolladas por el área educativa las cuales son más especializadas y de tipo académico, de acuerdo a los intereses y necesidades del grupo. La organización de las visitas se realiza de manera anticipada teniendo en cuenta la temática que desean trabajar, qué conocimientos previos tienen y a qué carrera profesional pertenecen. Para contextualizar este aspecto, los estudiantes de arquitectura tienen una visita con temática arquitectónica sobre la edificación del Museo Santa Clara, así como la historia y la construcción de la iglesia y del Real Convento de Santa Clara. Para los estudiantes de historia se realizan visitas de índole histórica, religiosa y social de la colonia y para estudiantes de arte, toda la cuestión iconográfica de las obras. En grupos universitarios diversos, donde la población pertenece a diferentes carreras profesionales, las visitas son más generales. De igual forma, el área educativa busca atraer públicos no tradicionales como es el caso de las exposiciones temporales; dependiendo del tipo de muestra se realizan actividades para un público potencial acordes con la temática. En el caso de la exposición *“Tras la celosía”* de la artista colombiana Alexandra Agudelo (muestra que se desarrolló del 23 de abril al 31 de mayo de 2015) se realizaron visitas guiadas a plateros, joyeros y artesanos de la Escuela de Artes y Oficios Santo Domingo de Bogotá. Para la exposición temporal *“Tigersprung”* de la también artista colombiana Barbarita Cardozo (expuesta del 16 de julio al 23 de agosto de 2015) se promocionaron recorridos guiados a carreras académicas de diseño de modas.

Para los adultos mayores se realizan talleres orales de narración donde se intercambian historias sobre sus vidas, sus gustos e intereses y qué conocimientos tienen del espacio del Museo Santa Clara, entre otros y cuya finalidad está en

revitalizar sus historias y hacerlas parte del Museo. El acceso de las colecciones del museo a *población en condición de discapacidad* forma parte del proyecto de accesibilidad del museo. Por ejemplo, se realizan diversas actividades enfocadas a población invidente o aquellas personas que presenten pérdida progresiva de la visión⁴³ así como personas pertenecientes a procesos de rehabilitación inmediata que por enfermedad, accidente o actos violentos han quedado recientemente en esa condición de discapacidad. Dado que las personas en condición de discapacidad visual son uno de los grupos poblacionales que más requiere de cuidados y especial atención, se ha establecido una alianza entre el museo y el Centro de Rehabilitación para Adultos Ciegos CRAC, institución especializada en la rehabilitación de la visión. Para la realización de actividades se parte de una visita especializada entre un docente de artes del CRAC y el área de Educación y Cultura del museo. En este ejercicio se plantea una temática, un objeto de la colección a trabajar y una metodología. Una vez se proyecta la actividad, se seleccionan las piezas a trabajar en el taller, se trasladan de su ubicación inicial (reservas si no están expuestas) y se realiza un taller táctil donde intervienen las áreas de Conservación y Museología, instruyendo sobre medidas de manipulación de los objetos para así garantizar su óptimo estado.

El otro grupo perteneciente a accesibilidad es la discapacidad cognitiva. Las actividades incluyen visitas guiadas especializadas donde se utiliza un lenguaje sencillo, partiendo de la observación. Para personas con autismo se utilizan rompecabezas de obras pertenecientes a la colección del museo, asimismo se realizan actividades de exploración y búsqueda de piezas en el espacio museal. El área Educativa y Cultural del Museo Santa Clara también ha trabajado la problemática de género en Colombia realizando charlas y talleres dirigidos a las mujeres víctimas de la violencia. A través de la colección del museo como pinturas de mujeres santas, vírgenes y mártires se abordan temas como el cuerpo femenino

⁴³ Arce Escobar, Viviana. *Política de Educación Museo Colonial y Museo Santa Clara*. (Bogotá: documento inédito del Museo Colonial y Museo Santa Clara), octubre de 2012.

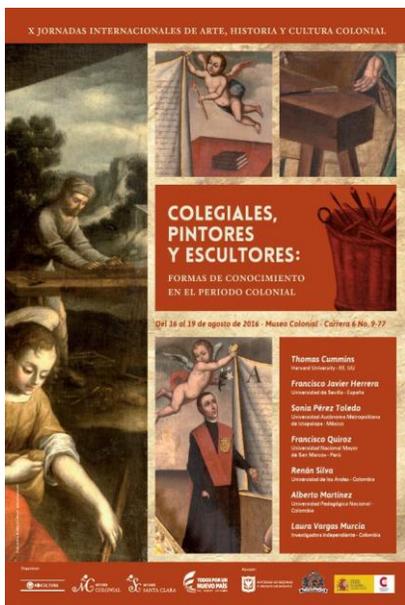
y la mirada cultural y social que ha tenido durante varios años, especialmente en la época barroca y colonial. Estos talleres cuentan con el apoyo de psicólogas y artistas externas vinculadas a fundaciones como Tejido del Viento⁴⁴. El Museo Santa Clara también tiene un estrecho vínculo con la periodista y activista colombiana Jineth Bedoya y su proyecto “*No es hora de callar*” y cede su espacio para actividades enmarcadas dentro del mismo. Para la exposición temporal “En-bola-atados” de la artista colombiana Ana Isabel Díez y presentada en el segundo semestre del 2015, también se abordó la violencia de género. Para complementar la actividad, se realizaron simultáneamente visitas guiadas, conversatorios y talleres colectivos que trataban la reparación simbólica. En estos últimos, se utilizaban prendas y retazos de tela, cuyo objetivo era rasgarlos para representar de manera metafórica el maltrato, y luego unirlos para simbolizar la mujer libre y renovada⁴⁵. Es importante mencionar que, dada la complejidad de los diferentes contextos expuestos con anterioridad, el equipo de trabajo de los museos no aborda todas las temáticas y para el manejo de públicos con problemáticas se realizan convenios.

El museo ofrece servicios culturales a sus diversos públicos, entre los que se incluyen conferencias, charlas, obras de teatro y conciertos relacionados con el periodo colonial. Estos servicios son gratuitos porque buscan democratizar la cultura, el arte y la colección del museo. De igual forma, permite ampliar la oferta del museo. La oferta educativa del Museo Santa Clara es diversa e incluyen conferencias de carácter académico con temática museológica, patrimonial y de contexto colonial. Para esta actividad, se hace una selección de investigadores que trabajen estos tres ámbitos, una vez seleccionados se invitan al Museo y a partir de una ponencia se plantea un ejercicio de tipo investigativo.

⁴⁴ “Con talleres, el Museo Santa Clara combate la violencia de género”. Periódico El Tiempo. <http://www.eltiempo.com/politica/justicia/museo-santa-clara-combate-la-violencia-de-genero/15784956> (consultado en febrero de 2017).

⁴⁵ Boletín de prensa no. 11. En-bola-atados. Museo Santa Clara. <http://www.museocolonial.gov.co/noticias/boletines/Documents/Bolet%C3%ADn%20de%20prensa%20No.%2011%20EnBolaAtados%20Ana%20Isabel%20Diez%20Expo%20Temporal.pdf> (consultado en febrero de 2017).

El evento educativo y académico anual más importante de los Museos Santa Clara y Colonial son las *Jornadas Internacionales de Arte, Historia y Cultura Colonial*, creadas en el 2006 y que en el 2016 tuvo su décima versión. Este evento reúne a investigadores nacionales e internacionales que han estudiado y trabajado la temática colonial entre los siglos XVI y XVIII en ámbitos artísticos, sociales, políticos, culturales y económicos. Para la temática a trabajar para el siguiente año, se pide la opinión del público, se realiza un estudio de los perfiles de diversos académicos y finalmente la Dirección de los Museos selecciona y aprueba que invitados que estarán presentes en las siguientes Jornadas; hasta el momento, se ha trabajado con el esquema de tres académicos nacionales y tres internacionales. Las X Jornadas del 2016: “Colegiales, pintores y escultores: formas de conocimiento en el periodo colonial” tuvieron como eje central las técnicas artesanales y artísticas de la época colonial y la consolidación del gremio de artesanos en la sociedad de aquel entonces. Se realizaron en la Casa de las Aulas (Museo Colonial) y contaron simultáneamente con la organización de una feria artesanal donde se presentaron técnicas artesanales como el barniz de Pasto, orfebrería, marimba y talla en madera, propuestas experienciales y saberes de diversas partes de Colombia representados por el conocimiento y la destreza de un artesano. Los artesanos contaron con las herramientas logísticas y el espacio requerido y a cambio, ellos



compartían su saber con los asistentes. El propósito de la feria era generar un referente patrimonial, cultural y espacial en la comunidad de La Candelaria y por ende favorecer un vínculo entre el Museo Colonial y Santa Clara y los habitantes y visitantes de la localidad.

Ilustración 20 Afiche de las X Jornadas Internacionales de Arte, Historia y Cultura Colonial: colegiales, pintores y escultores. Formas de conocimiento en el periodo colonial, 2016.

Fotografía: © Archivo Museo Colonial y Museo Santa Clara.

El *laboratorio de guías* nació en el 2012 y estuvo inicialmente enfocado en formar a los guías turísticos que traen grupos al Museo. Dado que el público asistente ha ido cambiando con el paso de los años, ahora la población predominante son los estudiantes universitarios y es un complemento a la formación académica. El laboratorio incluye sesiones académicas con temáticas sobre museos, historia y arte colonial y permite además fortalecer competencias y desarrollar destrezas y habilidades para hablar en público. De igual manera, se realiza un tercer seminario anual: el *Taller de conservación preventiva*, cuyo propósito es dar a conocer los procedimientos, técnicas e información sobre patrimonio mueble, conservación preventiva, conservación y restauración; asimismo se propone sensibilizar al público con el cuidado de las colecciones y la importancia que requiere el manejo adecuado por parte de profesionales especializados para así asegurar el cuidado y perdurabilidad de las colecciones.

Para las exposiciones de arte contemporáneo, el área de Educación y Cultura realiza actividades alternas a la exposición que permitan nutrir la agenda cultural y articular la colección del Museo Santa Clara con el pasado y el presente. La crítica y las reflexiones surgidas de las exposiciones temporales facilitan la generación de propuestas educativas y culturales donde el artista y el área educativa estén en constante diálogo con los públicos desde visitas guiadas, charlas y talleres. Para la exposición *Expedición Chucua* de Ricardo Cárdenas se contó con el apoyo del Instituto Humboldt de Colombia en la realización de conferencias a cargo de investigadores de la entidad y recorridos a senderos del Cerro de Monserrate y humedales de Bogotá. Igualmente se instaló un módulo o cartelera como complemento pedagógico a la exposición, ubicada en el coro bajo del Santa Clara y en el cual los visitantes dibujaban con lana, en contraposición al papel y lápiz convencionales; el propósito de esta actividad era comprender, como lo indica el artista, que para dibujar no sólo se requiere de lápiz. Estos proyectos didácticos son planes piloto que permiten analizar la relevancia del recurso en el espacio con diferentes públicos, además de asegurar su posterior implementación en las salas

del Museo Colonial y para las futuras exposiciones de arte contemporáneo en el Museo Santa Clara.

A partir del cierre temporal del Museo Colonial en el 2013 por cuestiones de restauración y reforzamiento estructural de la Casa de las Aulas, las *salas didácticas itinerantes* se convirtieron en una novedosa apuesta de divulgación de la colección del museo a todos los públicos. Debido al éxito que ha tenido este material didáctico, se decidió ampliar su difusión a la colección del Museo Santa Clara. Este recurso pedagógico permite el aprendizaje de aspectos temáticos coloniales, toda vez que el público participe en él. Este material se utiliza en colegios y bibliotecas públicas y su uso lo realizan personas de todas las edades. Se incluyen rompecabezas, material para colorear, un teatrino y un asomacabezas.

Museografía

El área de museografía se encarga de diseñar e implementar un guion museográfico entendido como la exhibición de las colecciones de los Museos Colonial y Santa Clara. Para lograr una óptima exposición de las piezas, el área hace uso de elementos museográficos y de diseño como paneles y vitrinas, herramientas digitales, control de la luz y paleta de colores, entre otros. La distribución y orden de las piezas corresponde básicamente a la decoración de la antigua Iglesia de Santa Clara, lo que permite visualizar un espacio anteriormente sacralizado. Si bien el espacio del museo está configurado como iglesia, la propuesta museográfica se ha renovado desde el 2012 con la instalación de barandillas y la implementación de un proyecto de iluminación. Esta razón pretende reflejar cómo era una iglesia adyacente a un convento femenino en la época colonial neogranadina. La pre configuración escénica de la colección de arte está muy ligada a los usos que tiempo atrás tenía la iglesia. Si bien los cuadros de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, integrantes de la familia Figueroa como Gaspar de Figueroa y Baltasar Vargas de Figueroa o de la serie de arcángeles, de autoría anónima, constituyen un orden

iconológico esquemático que da cuenta de las manifestaciones religiosas coloniales. El templo de Santa Clara, ahora museo, narra historias cotidianas de vida de las monjas que allí celebraban ritos litúrgicos.



Ilustración 21 Menú de inicio en las pantallas táctiles del Museo Santa Clara.

Fotografía tomada por Alejandro Lozano.

La propuesta museográfica tiene mucha comunicación con los diálogos curatoriales en miras de establecer una ventana al pasado en aspectos históricos, artísticos y culturales con elementos del presente. Como se explicaba anteriormente, en el 2012 se incluyeron nuevos recursos tecnológicos como pantallas táctiles interactivas disponibles en cuatro idiomas: español, inglés, portugués y francés) donde se explica cómo era la vida conventual de las clarisas durante los casi 200 años de administración que esta comunidad religiosa tuvo en el templo. Para ejemplificar estas prácticas, se narra la historia de la clarisa Johanna de San Esteban, religiosa “con fama de santidad del Real Convento de Santa Clara” (Arce, Cruz & Uribe, 2017, p. 19). La otra narración que permiten las pantallas es la iconografía de los santos, los arcángeles y las vírgenes expuestas en cuadros y esculturas. De igual manera se exponen perspectivas en 360 grados de espacios arquitectónicos a los cuales el público no tiene acceso como la cripta y la techumbre del museo.

Ilustración 22 Barandillas informativas del Museo Santa Clara.

Fotografía tomada por Alejandro Lozano



Elementos de gran importancia para el museo y que reúnen mucha información como los retablos, están explicados en las pantallas interactivas. Dada la gran cantidad de obra pictórica presente en el Santa Clara, se dispusieron de paneles informativos o barandillas que señalan título, autor, técnica y fecha. Como se ha comentado constantemente, las exposiciones temporales de arte contemporáneo realizadas en el Museo Santa Clara dinamizan el espacio y sus colecciones desde el presente (Arce, Cruz & Uribe, 2017).

A partir de un comité de exposiciones temporales se escoge un artista cuya propuesta dialogue con el espacio e interrelacione la mirada colonial y la contemporánea. En este aspecto, la museografía tiene en cuenta la ubicación espacial (distribución) de las piezas durante un tiempo específico de montaje (al inicio) y desmontaje (al final), el tiempo total promedio de la exposición es usualmente de mes y medio. La distribución de las piezas es una negociación entre el artista y el museo. Esto significa que las diversas propuestas de ubicación de las obras se crean en consenso entre la institución y el artista oferente. Para la exposición del artista antioqueño Ricardo Cárdenas, inaugurada en octubre de 2016 y cuya culminación fue en diciembre del mismo año, se representó un humedal en forma de varillas desde el coro bajo hasta la mitad de la nave central, una nube que cuelga desde el embovedado, un nido establecido en el presbiterio y unos paneles

informativos con dibujos y prototipos. El artista elaboró un listado de las obras y una tentativa ubicación de las mismas. El museo sugirió modificaciones en cuestiones de desplazamiento de los visitantes y de elementos de mantenimiento como escaleras y aspiradoras.



Ilustración 24 Dispositivos museográficos de la exposición temporal “Expedición Chucua” de Ricardo Cárdenas, 2016. Fotografía tomada por Alejandro Lozano.



Ilustración 23 Dispositivos museográficos de la exposición temporal “Expedición Chucua” de Ricardo Cárdenas, 2016. Fotografía tomada por Alejandro Lozano.

La museografía, como elemento expositivo y visual de un museo, hace uso de los sentidos. Esto permite la creación de ideas y conceptos entre un público a partir del ritmo con el que un visitante recorre la exposición. La expresión de la luz, por ejemplo, favorece el resalte de las obras. En el Museo Santa Clara la iluminación comprende dos aspectos: la luz natural indirecta proveniente de las ventanas de los muros oriental y occidental y la artificial instalada en puntos estratégicos como el cielo raso del embovedado, en puntos focales de los retablos que iluminen a contraluz, en la sacristía y en los coros alto y bajo con rieles de luces led.

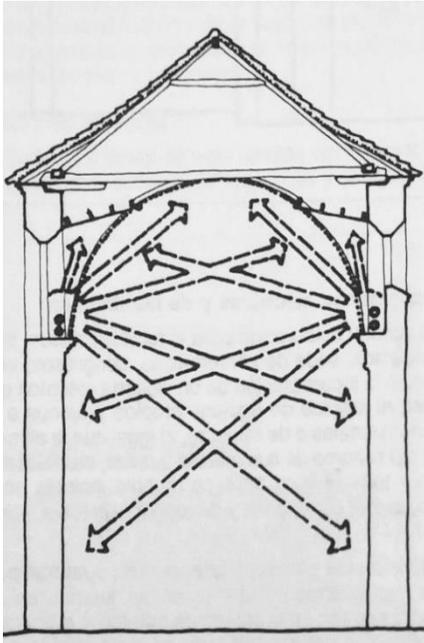


Ilustración 25 Iluminación natural del Museo Santa Clara después de su intervención a finales de 1970 y comienzos de 1980.

Fuente © Diagrama de Germán Franco Salamanca, 1986.

Ilustración 26 Panel informativo o barandilla del Museo ubicado al inicio del recorrido.

Fotografía tomada por Alejandro Lozano



La iluminación (con sus diversos juegos de luces) presente en el embovedado y cielorrasos de la sacristía y los coros, se utiliza para generar diversos ambientes para múltiples eventos de carácter cultural realizados en el Museo como conferencias, obras de teatro, seminarios, conciertos, e incluso para los alquileres del espacio. Por ser el Museo Santa Clara una entidad pública adscrita al MinCultura, se realizan eventos de carácter oficial como reuniones presidenciales y ministeriales; para estos sucesos se utilizan colores propios de cada celebración.



Ilustración 27 Luminarias led utilizadas para iluminar retablos.

Fotografía tomada por Alejandro Lozano.

Nota: el embovedado presenta iluminación cambiante como se distingue en la imagen a través de balastros led.

Ilustración 28 Rieles de luces led con diversas tonalidades en el techo del coro bajo.

Fotografía tomada por Alejandro Lozano.



Ilustración 29 Pentafolias del coro alto iluminadas en tonalidad rosa. Riel de luz led.

Fotografía tomada por Alejandro Lozano.

6. Públicos

Los Museos Santa Clara y Colonial reconocen a su público visitante como uno de los principales potenciales y en el cual se centran los objetivos, valores y servicios de la institución. Dentro de esta concepción, el público se establece como la función de ser y de actuar de los Museos y encaminados en la institucionalidad gubernamental del MinCultura, el público es el cliente final de gran parte de las actividades establecidas dentro del proceso de prestación de servicios “Creación y Memoria”, descrito con anterioridad.

A partir de este precepto, el público visitante se consolida como fuente de desarrollo de los espacios museales, pues a partir de ellos se reúnen las expectativas, opiniones e ideas que todo museo posee como estrategia de mejora en la adaptación de nuevos servicios. El ejercicio de comunicación que se establece entre el visitante y el museo podría considerarse desde una mirada psicológica que permite escuchar y entender a las personas a partir de sus intereses, gustos y desacuerdos; entre otras cuestiones, se genera un *servicio al cliente* de una empresa como el Ministerio de Cultura y sus usuarios, los visitantes.

Por otra parte, estudiar al público es fundamental en el quehacer de los museos y para esto se hace uso de diversas herramientas cuyo propósito es conocer detalladamente al público y su comportamiento en el museo, así como sus conceptos sobre el mismo. Quizás la estrategia más utilizada en la museología, sean los *estudios de público*. Esta se define como la “herramienta de gestión y mejora del servicio que los museos ofrecen a la sociedad”⁴⁶ y su función recopila todas las opiniones, acciones y experiencias de las personas en el recinto museal. Concretamente los Museos establecen cinco clases de público, a saber: primera

⁴⁶ Observatorio Iberoamericano de Museos OIM. Estudios de público de Museos en Iberoamérica. <http://www.ibermuseus.org/wp-content/uploads/2015/06/14850-1.pdf> P. 10. (Consultado en julio de 2017).

infancia, niños en edad escolar, estudiantes de secundaria, estudiantes universitarios y público general⁴⁷. Diversos análisis cuantitativos han sido realizados por los Museos Santa Clara y Colonial para determinar la cantidad de personas que han ingresado anualmente a los espacios. Dado que el Museo Colonial permaneció cerrado desde el 2013 hasta julio del 2017 por reformas a su estructura y la implementación de un nuevo guion museológico, el Santa Clara se ha consolidado hasta el momento como el espacio que ofrece la mayor cantidad de servicios educativos (visitas, actividades académicas) y culturales (conciertos, charlas, obras de teatro), así como exposiciones temporales⁴⁸.

En cuestiones numéricas de cuánto público asiste anualmente al Museo Santa Clara, en el año 2015 recibió 47764 visitantes, siendo los meses de agosto y abril los que tuvieron mayor afluencia de público asistente con 6056 y 4973 visitantes, respectivamente, este comportamiento se debe al calendario académico y a temporadas turísticas; contrario a los meses de enero y febrero, donde menos público asistió con 2061 y 2736 visitantes, respectivamente, lo que explica la poca concurrencia habitual de los museos por inicios de año⁴⁹. Para el año 2016, el Museo recibió en total 54442 visitantes, siendo los meses de marzo y octubre los de mayor asistencia con 6596 y 5526 visitantes, respectivamente; por otro lado, los meses donde hubo menor asistencia fueron diciembre y mayo con 2995 y 3580 visitantes, respectivamente⁵⁰. Estas variables cuantitativas están dadas por factores sociales relacionados por ejemplo con eventos vacacionales (amplia asistencia de turistas nacionales y extranjeros por semana santa, vacaciones de inicio, mitad y fin de año, fechas especiales, etc.), actividades académicas (con público escolar y

⁴⁷ Todos los servicios y actividades dirigidos a estos tipos de público están descritos en el área de Educación y Cultura, páginas 125 y 126.

⁴⁸ Lo anterior ha sido condensado en las cifras de públicos que ingresaron durante el 2014, 2015 y 2016 al Museo Santa Clara. Ver <http://www.museocolonial.gov.co/noticias/boletines/Documents/Bolet%C3%ADn%20de%20prensa%20No.%203%20Atenci%C3%B3n%20p%C3%BAblicos.pdf> (consultado en julio de 2017).

⁴⁹ Documento Indicadores Isolución 2015. Área Educativa y Cultural.

⁵⁰ Documento Indicadores Isolución 2016. Área Educativa y Cultural.

universitario principalmente) e interés y difusión del Museo en medios (voz a voz, radio, televisión, prensa e incluso público que pasa al frente del museo y les llama la atención la edificación, entre otros).

Para el Museo Santa Clara se realizó un estudio de públicos en el año 2013 a cargo de la museóloga colombiana Sonia Peñarete, donde se recopila la experiencia de visita, los tipos de recorrido que usualmente hacen los visitantes, las necesidades y aspiraciones de los mismos en el museo y espacios clave o *faro* del Santa Clara. Entre las generalidades expuestas en el informe sobresalen las observaciones de índole etnográfica donde se analizan “los sesgos comportamentales y actitudinales” (Peñarete, 2013, p. 8). En este ejercicio se analizó el modo en el que los visitantes aceptan o declinan tomar una visita al museo, su percepción del mismo a través de la entrada principal ubicada sobre la Carrera 8va y las preguntas sobre precios, horarios y contenido en la taquilla. Asimismo, se analizó la indagación por visitas comentadas, su función, duración y horarios; los recorridos independientes que cada persona o grupo de personas tomaban al igual que la interacción con las pantallas táctiles y otros dispositivos museográficos (barandillas y letreros). Para la muestra se estudió un público femenino y masculino visitante de procedencia local, nacional y extranjera, con edades entre los 17 y 60 años y con ocupaciones estudiante y asalariado.

Los comportamientos habituales que tiene el público asistente están percibidos desde la entrada al museo hasta la salida de la edificación; hay personas que no tenían conocimiento de la institución y que sólo ingresaron a la misma por invitación de la vigilancia del Museo, igualmente hay personas que fueron invitadas pero que, por intereses o tiempos de visita, rehusaron su entrada al mirar brevemente el interior del antiguo templo. Una cuestión importante a la hora de visitar el museo es la interacción de las personas con un guía o alguien que complemente la información que aparece en elementos museográficos como cartelas y pantallas. En este último elemento, la percepción de los visitantes es buena pues obtienen

información de la historia y colecciones del museo de una manera intuitiva y dinámica.

El Museo Santa Clara, al ser un espacio muy rico en historia, colecciones y potencial estético por su edificio y elementos ornamentales como la pintura mural y en madera, genera comentarios diversos, en su gran mayoría positivos. Dependiendo del público, sus creencias y percepciones, las opiniones cambian. Si bien el estudio evidenció comentarios afables sobre el Museo y su arquitectura, también se evidenciaron opiniones encontradas sobre las exposiciones temporales por no encontrar coherencia con el resto del espacio y por la “calidad” de la obra.

Por otro lado, la percepción que tienen los visitantes sobre determinados lugares de la antigua iglesia como la cripta, la sacristía, el pasillo que comunica esta última con el coro bajo y en el cual se accede a los confesionarios, es clave al comprender el comportamiento y creencias – opiniones sobre los mismos. El espacio, al ser una antigua iglesia desacralizada, sigue generando controversias y opiniones encontradas. Las personas aducen que, por ser un antiguo templo religioso, aún se efectúan misas o ritos litúrgicos, de igual manera al poseer arte religioso en su gran mayoría, la temática se torna “pesada” o difícil de comprender. Para contrarrestar esta situación, se suprimió la palabra “iglesia” del nombre del Museo mediante resolución 3141 del 2015 del MinCultura, además de no permitir eventos de carácter religioso en el espacio, por ejemplo, cuando se alquila el) ni la divulgación propagandística de material de este tipo. Lo anterior permite ser abordado como una forma de comprender el contexto en el que se encuentra inmerso el Museo: desde la favorabilidad, el encuentro de ideas y la prospectiva a futuro que los visitantes tienen al planear una nueva visita o acceder masivamente a los servicios mencionados con anterioridad.

Finalmente, los contenidos investigativos de la colección del Museo, al igual que su divulgación y comunicación están enfocados en generar información para todos los

públicos, de manera democrática y abierta, y que en ocasiones se presenta de manera no tradicional. Este objetivo consiste en apropiarse del patrimonio colonial desde aspectos esenciales como la investigación, protección y difusión.

7. Indicadores de Gestión

Los indicadores del Museo Santa Clara y Colonial están regidos por el Sistema Integrado de Gestión Institucional SIGI del MinCultura, enmarcados dentro de la política de calidad estatal designada por el Gobierno nacional en función de la transparencia de las entidades. Desde las funciones del Ministerio y con miras a fortalecer el trabajo desarrollado por cada una de las áreas de los museos, los indicadores sirven para medir el cumplimiento y la pertinencia de los proyectos efectuados por ambas instituciones. Ambos museos trabajan a partir de dos indicadores: los de *gestión* que hacen parte del programa de calidad “Isolución”, de periodicidad anual y que actualmente son tres: investigaciones, visitantes de los museos y personas atendidas con servicios educativos y culturales. Los otros indicadores son los de *acción*, incluidos en el plan de acción de las dos instituciones y su duración depende del tiempo determinado y del proyecto a realizar, siendo estos generalmente de un año.

Desde este aspecto, las áreas desarrollan diferentes tipos de actividades, medibles cada una a través de metas cuantitativas, donde se establece un valor determinado a principio de año en el plan de acción del Museo Santa Clara. Cada uno de los proyectos deben cumplirse dentro de las políticas establecidas en los indicadores de gestión y ajustarse a la meta propuesta con anterioridad, el cumplimiento de esto se define como meta cumplida, y tiene su respectivo porcentaje el cual no puede superar ni quedar por debajo del 10%. En caso contrario se debe justificar en Planeación el porqué del desfase. Todo lo anterior es auditable desde el Ministerio

y supervisado desde la Dirección y las áreas transversales (Administración y Museología).

Cada área del museo, especialmente las misionales, trabajan a partir de proyectos, tal cual como se indicó en el apartado “Áreas del museo”. Curaduría, por ejemplo, debe cumplir con un determinado número de investigaciones al año; Educación y Cultura desarrolla planes que involucran servicios educativos (visitas guiadas, talleres, laboratorio de guías y salas didácticas itinerantes) y culturales (conciertos, conferencias y las Jornadas de Arte, Historia y Cultura Colonial); para medir el impacto y el enfoque de estos servicios, se establece anualmente una meta de indicador numérico con una determinada cantidad de personas atendidas con una o varias de estas actividades, que al final de cada año debe coincidir y ajustarse con la meta inicialmente planteada. Dentro de las posibilidades que los museos cuentan para medir el alcance de un servicio, entre los mencionados líneas atrás, están las cifras exactas del público. Si bien cada servicio permite generar un nivel de satisfacción, los valores numéricos afrontan la afluencia de público que un museo necesita para ser reconocido y visitado, a su vez que generar impacto con los servicios ofrecidos.

Si existe un desfase o faltante, se justifica. Usualmente se afirma que cada año más personas conocen el Museo y sus colecciones, así como la oferta de servicios educativos y culturales ofrecidos y la posibilidad de llevar la institución a eventos de gran audiencia como la Feria del Libro. Por su lado, en el área de Administración de Colecciones, Registro planea y controla los ingresos de piezas a la colección del Museo al igual que los movimientos internos o externos de las mismas, esto se incluye en los indicadores del plan de acción que esta subárea desarrolla cada cierto tiempo; Conservación por su parte estipula un programa anual de control medioambiental, un plan de riesgos y un diagnóstico de la colección, proyectos y actividades incluidos en los puntos de control auditables. Museografía, dentro de sus funciones y proyectos, establece propuestas de montaje museográfico que va

desde el diseño hasta la implementación, al igual que el desmontaje (cuestión que sólo aplica en exposiciones temporales de carácter anual y realizadas en el Museo Santa Clara). Todo lo anterior debe coincidir, preferiblemente, con las metas establecidas al final de cada año, proyectando así el plan del siguiente año (indicador de gestión) o de la vigencia determinada (indicador del plan de acción). Cualquier desajuste (menor o mayor) indica que las acciones no se están realizando de manera óptima y adecuada y que los recursos operativos no se ejecutan como se esperaría. La gran premisa de los indicadores de gestión es analizar cómo las instituciones establecen sus parámetros de proyección y cómo generan la capacidad de cumplimiento con un margen limitado de desfase, retomando el concepto de un proceso fabril o industrial, donde el margen de error debe ser mínimo o nulo, para así estar en condiciones adecuadas de funcionamiento.

8. Consideraciones finales y reflexión crítica

Dentro de los objetivos de la estancia se encuentra el análisis e investigación detallada sobre el funcionamiento de un museo, visto a través de su historia, colecciones, administración y cómo se proyecta a futuro, en medio de una globalidad comprendida desde la cultura organizacional, de la cual el museo es entendido como una empresa, hasta la comunicación asertiva entre sus áreas y para el público. La realización de la estancia en el Museo Santa Clara ha permitido conocer de primera mano el funcionamiento de la institución desde varios aspectos que incluyen la historia del edificio donde actualmente tiene su sede: la historia del Real Monasterio de Santa Clara de Santa Fe, luego su apuesta por transformar el espacio en museo con el apoyo de Colcultura y el Centro Nacional de Restauración hasta la consolidación en los últimos treinta años de la colección compuesta por el patrimonio colonial religioso de una iglesia, ahora desacralizada. Desde estas características, la estancia no sólo se contempla como la realización de un informe de visita, sino que además flexibiliza la perspectiva personal y social que se tiene de una institución dedicada a proteger, investigar y divulgar el patrimonio cultural de

todos los colombianos; y es que desde este mismo objetivo se conoce detalladamente la gestión gubernamental que ha realizado el Ministerio de Cultura desde su creación en 1997 y que ahora es la entidad administradora de los Museos Santa Clara y Colonial.

Desde el rol del museólogo en formación y del que ya ejerce, al igual que su quehacer profesional, es muy importante contar con numerosas investigaciones y herramientas de trabajo que den cuenta de la importancia de un museo en un determinado contexto social y cultural de una nación y/o país. Para el presente ejercicio, fueron vitales las numerosas entrevistas dirigidas al equipo de trabajo del museo y las discusiones producto de esta actividad. El diálogo y la comunicación permiten conocer aún más el día a día de la entidad desde el montaje de una exposición, la realización de tareas de conservación y las reuniones del equipo de trabajo, entre otros. Desde una idea o concepto que va más allá de la asistencia a una exposición como mero visitante o de pasar al frente del edificio como un transeúnte, de los miles que recorren el centro de Bogotá, la exploración del museo *tras bambalinas* fortalece la mirada analítica y crítica personal y complementa la observación como una herramienta vital de la investigación.

A partir de estos recorridos por cada espacio expositivo del Museo Santa Clara e inclusive del Museo Colonial, aun cuando en las visitas estuviera cerrado al público y de recorrer las oficinas administrativas en ambos lugares, la experiencia no sólo se complementa con los preconceptos que se tuvieran de los mismos como la historia y las colecciones que protegen, sino además considerar a estas instituciones como empresas que manejan un presupuesto, poseen una nómina de funcionarios, tienen asimismo gastos e inversiones y que ofrecen un servicio. Si bien el Santa Clara y el Colonial están fusionados desde el año 2002 por decreto gubernamental y por tener, entre otras cuestiones, una misma temática histórica y cultural, cada museo es una realidad distinta con necesidades concretas en temas de presupuesto y públicos, principalmente. Toda empresa estatal y privada debe

cumplir con requisitos de calidad entendidos como Gestión de Calidad, y tal como se describió al inicio del apartado “áreas del museo” sirven para controlar y establecer el óptimo funcionamiento de las entidades en pro de administrar óptimamente los recursos, tangibles e intangibles, y ofrecer, por ende, un servicio de calidad. Si bien es cierto que hay diferencias entre cantidad y calidad y que su impacto no se mide únicamente por cifras, el peso cualitativo empieza desde una óptima gestión y planificación de los servicios educativos o las numerosas investigaciones realizadas dentro del museo hasta la visita del público, que conforme con el servicio brindado, retornará a futuro. El nivel de satisfacción del visitante asiduo, poco frecuente o nulo del museo no está presente sólo en el espacio físico, sino en la imagen que se tiene de la institución y de los constantes comentarios en redes sociales o medios de comunicación. Y es que tras este trabajo existe un complejo proceso administrativo y operativo realizado por cada integrante del equipo de trabajo de los museos y del MinCultura, cuyas funciones están encaminadas en la excelencia y el servicio.

A través de los años y de las diversas administraciones del Museo, la colección de patrimonio colonial ha crecido y se ha mantenido como una de las mejores en Colombia. Años atrás este espacio fue considerado como la única iglesia museo del país, título representativo para un lugar con una historia cercana a cuatro siglos que, cargada de simbolismo, ha sabido posicionarse en el ámbito museal nacional. Por esta misma razón es loable y gratificante analizar aspectos como la inclusión de arte contemporáneo en el espacio de Santa Clara, gestión hecha por la última y actual dirección y equipo de trabajo, que aproximadamente desde hace diez años ha venido trabajando con exposiciones temporales anuales; esto ha permitido acercar aún más la colección colonial a infinidad de públicos e investigar en red e interdisciplinariamente cuestiones de la Colonia presentes en propuestas de arte contemporáneo. Adicionalmente, la propuesta museográfica efectuada en los últimos años ha permitido devolverle al antiguo templo el brillo de otrora; asimismo la configuración espacial ha facilitado mostrarles a los diversos públicos como lucía

el espacio cuando funcionaba como iglesia del convento. Entre las restituciones del espacio está la celosía roja en madera que cubre los coros alto y bajo, ubicados en el lado norte del recinto, desde este elemento arquitectónico y decorativo sale el símbolo que hace parte del logo del Museo; así como el púlpito original, ubicado en el arco toral del templo y que permitió complementar la decoración y la estética del entorno y profundiza aún más el discurso museológico y museográfico de la institución por el significado y simbolismo del elemento y porque complementa la “estética” del espacio.

Una gran apuesta espacial fue la creación e implementación de la *Tienda de la Abadesa*, la tienda del Museo Santa Clara, ubicada a la salida del mismo y adyacente a la entrada del MinCultura. Este espacio, concebido como un complemento a la visita del público, es elocuente en su diseño y resalta en el espacio. Ahí se ofrecen las publicaciones de los Museos, al igual que otras relacionadas con arte, historia y cultural de la Colonia escritas por diferentes investigadores; esto fortaleciendo la línea investigativa y editorial que tienen las instituciones. Por otra parte, en el espacio también se venden productos artesanales y joyería como la filigrana elaborados por comunidades del Chocó y de las comunidades Embera y Toldas, así como objetos en madera y con técnica del barniz de pasto, en general prácticas artesanales coloniales que aún están vigentes.

En asuntos literarios, fue interesante y muy importante la reedición del catálogo de toda la colección del Museo en el año 2014, dado que el anterior sirvió de guía por casi 20 años. Desde el análisis de la línea editorial de la institución, es comprensible y palpable la realidad presupuestal para la producción de textos, su álgida línea investigativa y el propósito de llegar a más públicos no asiduos y convencionales a través de publicaciones; esfuerzo humano y operativo que no pasa desapercibido al ser uno de los pocos museos públicos en el país que genera con frecuencia producción bibliográfica. No obstante, hubiera sido de interés abordar en un documento compilatorio anexo al catálogo para todas las exposiciones de arte

contemporáneo realizadas en el Museo desde que la idea fue gestada e implementada hasta esa fecha (año de publicación del nuevo catálogo). Sobre la misma cuestión, sería muy atractivo editar un libro recopilatorio de las exposiciones de arte contemporáneo para el próximo año 2018, con ocasión de los 35 años de fundación del Museo, y así detallar cada exposición y contextualizarla desde la propuesta artística y museológica que aborda y visualiza el arte colonial con el de la contemporaneidad.

Por otra parte, las constantes visitas al museo permitieron observar aspectos que podrían ser tenidos en cuenta por la institución para lograr una mejor visita de los diversos públicos que asisten al recinto y dar apertura a espacios importantes y claves en la historia del convento de las Clarisas, que están muy ligados con la simbología de la naturaleza en la Colonia, como es el caso del coro alto de Santa Clara. En la actualidad este espacio está destinado como oficina del área Educativa y Cultural y, por ende, no se permite el acceso de público general. El desocupar esta área y habilitarla como espacio expositivo implica trasladar las oficinas del área educativa, cuestión un tanto inviable por asuntos de espacio libre. Adicionalmente, esta zona presenta vibraciones frecuentes por las condiciones físicas del mismo (las vigas estructurales no cuentan con amarres que disminuyan la vibración), lo que indiscutiblemente obstaculizaría la museografía del coro alto; a partir de un estudio técnico, este lugar soporta hasta 70 personas conjuntamente.

A pesar de ello, sería muy interesar configurar el coro alto para abrirlo al público, con grupos reducidos de personas, esto indudablemente será un punto de referencia dentro de la institución y un entorno con potencial educativo. Dado el contexto social y cultural del espacio, es importante mostrarle al visitante su existencia y toda aquella información relacionada con el mismo, en caso de desconocerla. En este recinto las Clarisas recitaban los cánticos durante la liturgia y asimismo servía de *sala de juntas* al reunirse allí las monjas de más jerarquía a discutir asuntos afines al convento. Visualmente, el espacio es rico en pintura mural

y pintura sobre madera al contener representaciones de animales propios de América como jaguares, armadillos y loros, entre otros. Asimismo, se ubican en este espacio cuadros religiosos que no están en exhibición permanente al público pero que se rotan en el mueble de la taquilla a la entrada del Museo para ser mostrados como *Los desposorios de la Virgen y San José*, atribuido a Baltasar Vargas de Figueroa y *La visión de Santa Gertrudis* de autoría anónima, entre otros. Esta cuestión es importante pues dichas obras tienen un acercamiento inmediato al público y pueden ser reconocidas como tal a simple vista; todo lo anterior fue respaldado por estudios previos de conservación del espacio donde se determinó que este cuenta con iluminación led fría controlada, además que las emisiones generadas por la luz hacia las obras no son nocivas.

Es importante resaltar que el pasillo que comunica con las oficinas de la Dirección, Museología y Administración cuenta con obras de arte contemporáneo donadas por diversos artistas al Museo y que no están en exhibición pública. Estas obras también podrían estar ubicadas en el coro bajo o contextualizadas a través de una pantalla táctil cuya ubicación focal ideal es la escalera que da acceso al coro alto (esto tiene semejanza con las obras que no están en exhibición al público y ubicadas en la reserva de un museo, el Santa Clara por espacio no posee de una, pero potencializar este recurso museográfico a distancia es de gran utilidad para el público). Algunos visitantes, observados durante el tiempo de estancia, miraban con disimulo el cordón que impide el paso a la escalera, sin preguntar a la vigilancia del espacio el motivo de este.

Un espacio fundamental del conjunto museal es la tribuna del órgano perteneciente a la antigua iglesia de Santa Clara que, por cuestiones de conservación del espacio, así como la estabilidad de ambas estructuras (tribuna y coro alto), no se permite el acceso masivo de personas. Estos dos recintos merecen un apartado especial en las pantallas táctiles ubicadas a lo largo del primer piso de la iglesia. Adicionalmente, durante las diversas entrevistas realizadas al personal de trabajo del museo, se

constató que la pintura mural y sobre madera del Museo no está incluida como una pieza global en Colecciones Colombianas, sino por el contrario es inherente al inmueble; una buena gestión de inventario, como incluirla en el mismo, sería de gran utilidad y apoyo para investigaciones relacionadas con temas de conservación del patrimonio inmueble y de pintura mural más concretamente.

Para detallar la cuestión referente a los sitios de trabajo del personal de los museos, no todas las áreas tienen oficina en el Santa Clara; por ejemplo, las áreas de Administración de Colecciones, Curaduría y Museografía tienen su base administrativa en el Museo Colonial, lugar que en un futuro y por adecuaciones locativas, podría trasladarse el área de Educación y Cultura. La cuestión de tener áreas dispersas entre las sedes de ambas instituciones favorece la descentralización administrativa y permite estar al tanto de los dos museos en simultánea, pero también dificulta el trabajo que cada dependencia pueda realizar en ellos, esto en cuestiones de movilidad del equipo de trabajo y la inmediatez del trabajo (el desplazamiento entre el Museo Colonial al Santa Clara y viceversa no implica más de 10 minutos a pie con buen paso y sin inconvenientes por eventos en la Plaza de Bolívar). En esta cuestión, es pertinente resaltar que, si bien el espacio de la desaparecida iglesia no fue concebido como museo, ha presentado dificultades en aspectos de accesibilidad y movilidad masiva de personas por la configuración arquitectónica del recinto.

La mirada museológica actual que ha desarrollado la entidad puede propender a habilitar un espacio virtual dinámico dirigido al público en condición de discapacidad física y a todos aquellos que por una u otra razón no pueden ir presencialmente; desde esta cuestión el museo está trabajando en ofrecer recorridos virtuales soportados en las tecnologías de la información y la comunicación Tics, además de innovar como un museo de temática colonial en la América Hispana que incursione en los recorridos a distancia en 360 grados como el servicio de Google *Street View* es decir, que cualquier persona en determinado lugar del mundo acceda al museo

sin necesidad de dirigirse al edificio. En cuestiones documentales, el Museo ha fortalecido el servicio de consulta a investigadores y es una premisa institucional el acceso de la información a todos los públicos, por esta razón sería de gran utilidad habilitar la biblioteca y archivo de los Museos Colonial y Santa Clara (administrado por Curaduría) como acceso público, para así fortalecer un centro de documentación, presente en muchos museos del mundo. Por cuestiones de espacio disponible, muy escaso en el Santa Clara, este archivo puede estar digitalizado y disponible en la página web de los museos, al igual que el catálogo de la biblioteca. Sin duda este recinto se consolidará como un referente para investigadores, especialistas e interesados en el arte e historia colonial en Colombia y podría constituirse como pionero en museos de tipo artístico histórico y de corte barroco colonial.

Bibliografía

Arce Escobar, Viviana. (2015). *Política de Educación Museo Colonial y Museo Santa Clara*. Documento inédito elaborado por el área Educativa y Cultural de los Museos Colonial y Santa Clara.

Cruz Medina, Juan Pablo. (2014). Iconografía: imágenes de santidad y mística en la exiglesia clariana. En *Catálogo Museo Santa Clara*. (pp. 41-48). Bogotá: Ministerio de Cultura.

Frida Díaz-Barriga Arceo y Gerardo Hernández Rojas. (2002). *Estrategias Docentes para un Aprendizaje Significativo (Una interpretación constructivista)*. México: Mc Graw-Hill.

Franco Salamanca, Germán. (1987). *Templo de Santa Clara. Bogotá*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Colcultura.

Galindo Cruz, Diana. (abril de 2013). *Plan Museológico Museo Colonial - Museo Santa Clara*. Documento de trabajo.

Gómez de Cháves, María Isabel & Botero de Ángel, Margarita. (1991). *Bienes Culturales Muebles – Manual para inventario Instituto Colombiano de Cultura COLCULTURA*. Bogotá: Editorial Escala.

Jaramillo de Zuleta, Pilar. (1991). *Coro alto de Santa Clara*. Bogotá: El Navegante Editores.

Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio. (2016). *Pautas para la implementación y evaluación del trabajo final*. Documento inédito elaborado por la

Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio Universidad Nacional de Colombia.

Museo Colonial y Museo Santa Clara. (2015-2016). *Indicadores Isolución 2015 y 2016*. Documento inédito elaborado por el Área Educativa y Cultural de los Museos Colonial y Museo Santa Clara.

---. (2015). *Portafolio de servicios del Museo Colonial y Museo Santa Clara 2015*. Documento inédito elaborado por el área Educativa y Cultural de los Museos Colonial y Santa Clara.

Museo Colonial. (2015). *Reseña Histórica Museo Colonial*. Textos de Juan Pablo Cruz Medina. Bogotá: Ministerio de Cultura.

Museo Santa Clara. (2014). *Catálogo Museo Santa Clara*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

---. (2014). *Reseña Histórica Museo Santa Clara*. Textos de Viviana Arce Escobar, Juan Pablo Cruz Medina y Camilo Uribe Botta. Bogotá: Ministerio de Cultura.

Peñarete Vega, Sonia Andrea. (octubre de 2013). *Informe de Resultados. Estudio de públicos Museo Santa Clara*. Documento de trabajo.

Romero Salamanca, Alba Lucía. (diciembre de 2009). *Manual de identidad visual Museo Colonial – Museo Santa Clara*. Documento institucional oficial.

Schenone, Héctor. (1992). *Iconografía del arte colonial: Los Santos*, Volumen II. Buenos Aires: Fundación Tarea.

Therrien Johannesson, Monika. (2014). De monjas, enfermedades y otros asuntos bajo la cripta. En *Catálogo Museo Santa Clara*. (pp. 141-143). Bogotá: Ministerio de Cultura.

Ulrich Obrist, Hans. (2009). *Breve historia del comisariado*. Madrid: Exit Publicaciones.

Referencias Virtuales

Alba Lucía Romero. (2017). *Portafolio de proyectos y servicios*. Recuperado de <http://maromero.com/>

Alcaldía Mayor de Bogotá. (s.f.). *Ley 80 de 1993*. Recuperado de <http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=304>

Art About en español. (s.f.). *Pentimento*. Recuperado de <http://arte.about.com/od/Diccionario-De-Arte/ss/Pentimento-DefiniciOn-Y-Ejemplos-Con-Imagenes.htm>

Enter.com (2012). *Y los memes ¿cómo qué son?* Recuperado de <http://www.enter.co/cultura-digital/entretenimiento/y-los-memes-como-que-son/>

International Council of Museums. ICOM. (2010). *Conceptos claves de Museología*. Recuperado de http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Key_Concepts_of_Museology/Museologie_Espagnol_BD.pdf

Instituto Nacional de Antropología e Historia de México INAH. (2016). *Sobre la curaduría y su papel en la divulgación*. Revista Intervención INAH. Recuperado de

<https://revistaintervencion.inah.gob.mx/index.php/intervencion/article/view/3743/70>

13

IIEMD Instituto Internacional Español de Marketing Digital. (s.f.). *¿Qué es un gif?*
Recuperado de <https://iiemd.com/gif/que-es-gif>

MinCultura. (s.f.). *Grupo de Contratos y Convenios. Ministerio de Cultura.*
Recuperado de <http://www.mincultura.gov.co/ministerio/contratos-y-licitaciones/Paginas/default.aspx>

---. (s.f.). *Grupo de Sistemas e Informática. Ministerio de Cultura.* Recuperado de
<http://www.mincultura.gov.co/ministerio/oficinas-y-grupos/grupo%20de%20gesyion%20de%20sistemas%20e%20informatico/Paginas/default.aspx>

---. (s.f.). *Plataforma ISOLución V3. Gestión de Calidad. Ministerio de Cultura.*
Recuperado de <http://calidad.mincultura.gov.co/isolucion/FrameSetGeneral.asp?Pagina1=FrameSetGeneral.asp&>

---. (s.f.). *¿Quiénes somos?* Ministerio de Cultura. Recuperado de
<http://www.mincultura.gov.co/ministerio/quienes-somos/Paginas/default.aspx>

---. (s.f.). *Sistema Integrado de Gestión Institucional. Ministerio de Cultura.*
Recuperado de <http://www.mincultura.gov.co/ministerio/oficinas-y-grupos/oficina%20asesora%20de%20planeacion/Sistema%20de%20gestion%20de%20la%20calidad/Paginas/default.aspx>

MinTIC. (s.f.). *Fuerza de Tarea Digital*. Ministerio de Tecnologías de la Información y las Comunicaciones. Recuperado de <http://www.mintic.gov.co/portal/604/w3-article-7227.html>

Museo Colonial y Museo Santa Clara. (agosto de 2014). *Boletín de prensa no. 8 agosto de 2014*. Museo Colonial y Museo Santa Clara. Recuperado de <http://www.museocolonial.gov.co/noticias/boletines/Documents/Boletin%20No.%208%2027-08-2014.pdf>

---. (s.f.). *Nuevas en la Familia*. 2016. Museo Colonial y Museo Santa Clara. Recuperado de [http://www.museocolonial.gov.co/noticias/boletines/Documents/7.1%20Bolet%20C3%20ADn%20Nvas%20en%20la%20Familia%20\(Montado\).pdf](http://www.museocolonial.gov.co/noticias/boletines/Documents/7.1%20Bolet%20C3%20ADn%20Nvas%20en%20la%20Familia%20(Montado).pdf)

Observatorio Iberoamericano de Museos OIM. (2014). *Estudios de Público de Museos en Iberoamérica*. Recuperado de <http://www.iberomuseus.org/wp-content/uploads/2015/06/14850-1.pdf>

SECOP Colombia Compra Eficiente. (2016). *Convenio de asociación no. 0280 de 2016 entre el Ministerio de Cultura y la Sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá*. Recuperado de <https://www.contratos.gov.co/consultas/detalleProceso.do?numConstancia=16-4-4679192>

Sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá. (2017). *Nosotros – Estatutos*. Mejoras y Ornato de Bogotá. Recuperado de <http://www.mejorasyornatobogota.com/nosotros/#estatutos>

Vimeo. (2016). *Entrevista a Mtra. Alejandra Mosco Jaimes*. Recuperado de <https://vimeo.com/180622603>

COMPONENTE PRÁCTICA

**RED DE BIBLIOTECAS DEL BANCO DE LA REPÚBLICA
BIBLIOTECA LUIS ÁNGEL ARANGO, BOGOTÁ D.C.**

Práctica

Introducción

Desde el ejercicio museológico contextualizado dentro las premisas institucionales de la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio de la Universidad Nacional de Colombia para la gestión, implementación y desarrollo de componentes de trabajo de grado, la práctica “atiende a una tarea concreta o a un proyecto particular al que debe estar vinculado el o la estudiante” (Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio, 2016, p. 7). Asimismo, la práctica “busca que los estudiantes puedan conocer, comparar y aplicar los procesos específicos de las instituciones reales así como el grado de desarrollo de su organización” (Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio, 2016, p. 7). Lo anterior es expresado mediante el desarrollo de funciones de índole museológica y ligado a una dependencia o área de un museo para conocer más del quehacer institucional y potencializar así funciones y labores propias de la cultura y el patrimonio.

Como componente práctica, esta fue realizada en la Red de Bibliotecas del Banco de la República Banrep, concretamente en la Biblioteca Luis Ángel Arango, en la ciudad de Bogotá, en el marco de una iniciativa institucional encaminada en investigar, redactar y organizar las biografías de los artistas que componen la Colección de Arte del Banrep. Para el desarrollo del presente informe de práctica, se narra la historia de la BLAA, la organización del área a trabajar (explicado mediante organigrama del Banco y la Subgerencia Cultural del mismo, dependencia que tiene a su cargo la administración de la Biblioteca), las funciones realizadas (narradas en primera persona), relación de las funciones hechas con el contexto museológico y las reflexiones – recomendaciones finales. Igualmente, al final del presente informe se anexan los textos referentes a las 12 biografías realizadas en el marco de la práctica en la BLAA.

1. Información Institucional

Nombre de la Institución: Red de Bibliotecas del Banco de la República Biblioteca Luis Ángel Arango.

Dirección: Calle 11 No. 4 – 14, Bogotá D.C.

Teléfono: 3431224

Página web: <http://www.banrepcultural.org/blaa>

Año de fundación: 1958

Director: Alberto Abello Vives

Horario:

Lunes a sábado: 8:00 am – 8:00 pm.

Domingos: 8:00 am – 4:00 pm.

Tipo de institución: pública.

Entidad a la que pertenece: Banco de la República.

2. Reseña Histórica

La historia de la Biblioteca Luis Ángel Arango BLAA está enmarcada dentro del trasegar histórico del Banco de la República Banrep, entidad que la administra y que desde un principio propendió al incentivo de la cultura en el país. El principal banco emisor de Colombia fue fundado en 1923 y desde aquel entonces tuvo a su cargo una gran cantidad de libros relacionados con economía y documentos oficiales como resoluciones y leyes, entre otros. Todos estos documentos estaban depositados en la sede del Banco en aquel tiempo, el edificio Pedro A. López y ubicado en la Avenida Jiménez con Carrera octava, Bogotá D.C.

Según se registra en el recuento histórico de la página web de la BLAA, el servicio estaba dirigido a “los estudiantes y de las personas aficionadas a estas cuestiones la biblioteca de la institución, instalada en amplio y cómodo local y bien provista de libros y revistas” (Banco de la República BLAA, s.f.)⁵¹. Tiempo después, el acervo documental de la biblioteca del Banco sobrepasaba los diez mil libros, cuya temática principal era economía, política y asuntos bancarios y financieros. En 1944 el Banco de la República, y por iniciativa del gerente general de aquel tiempo Julio Caro, adquirió la colección privada de Laureano García Ortiz, periodista y escritor colombiano, y cuyo tamaño era de aproximadamente de veinticinco mil libros, mayoritariamente de historia, literatura colombiana, periódicos y revistas. Años más tarde el Banco compró más colecciones literarias como las del diplomático Carlos Lozano y Lozano, del petrolero Luis Rueda Concha, del ingeniero Leopoldo Borda Roldán y del político Jorge Soto del Corral, todos colombianos y grandes coleccionistas de libros. Después de estas adquisiciones, el Banco las catalogó y creó una sala de lectura para consulta pública.

⁵¹ Historia Biblioteca Luis Ángel Arango. Ver <http://www.banrepcultural.org/historia-actividad-cultural-banco-de-la-republica> (consultado en septiembre de 2017).

En 1955, el gerente del Banco, Luis Ángel Arango, promovió la idea de construir un edificio que albergase la biblioteca pública creada años atrás. Para eso, se convocó un concurso arquitectónico cuyo ganador fue la firma Esguerra Sáenz Urdaneta Samper. Oficialmente la BLAA abrió sus puertas al público el 20 de febrero de 1958 (Banco de la República BLAA, s.f.) y contó inicialmente con sala de exposiciones y otra para audiciones musicales, al igual que salas de lectura. En 1965 se amplió el edificio de la BLAA con base en el crecimiento del público asistente, lo que permitió por ende habilitar más espacios y servicios como la Mapoteca (sección de mapas) y la habilitación de cabinas o módulos personales para investigadores (servicios de lectura y trabajo personalizado). Asimismo, se creó la Sala de Conciertos, espacio emblemático de la Biblioteca y trazado por la misma firma de arquitectos que diseñó la primera fase de la BLAA.



Ilustración 30 Sala de Exposiciones de la BLAA, décadas 1950 – 1960.

Fuente © Fondo Paul Beer, Museo de Bogotá.

Nota: este espacio hoy en día hace parte de la Hemeroteca.

A partir de la década de 1970, los cambios físicos y la apertura de nuevos servicios en la Biblioteca permitieron consolidarla como un referente cultural importante en Bogotá, al reunir arte y literatura en un solo espacio. En 1979 se inauguró la Hemeroteca, se restauró la Casa Republicana (hoy sede de exposiciones

temporales y ubicada en la manzana de la BLAA costado norte) y se habilitó allí el Museo de Arte Religioso, hoy complementado con la Colección de Arte del Banco de la República. En la década de 1980 el Banco creó diversas bibliotecas públicas en varias ciudades de Colombia, como política de acceso cultural para toda la sociedad colombiana. Desde la coyuntura de acceso a la información para toda clase de públicos, el Banco vio la necesidad de ampliar nuevamente la planta física de la BLAA a comienzos de la década de 1990, lo que permitió darle la configuración espacial que tiene hoy en día la manzana cultural del Banco: la manzana norte comprende la Biblioteca Luis Ángel Arango, la Casa Republicana y el edificio Vengoechea, sede de la Subgerencia Cultural del Banrep. La manzana sur incluye la Casa de la Moneda, el Museo de Arte Miguel Urrutia MAMU, la Colección Botero y la Colección de Arte del Banrep.

Entre los avances tecnológicos, el Banco sistematizó toda la colección, principalmente en los años noventa, de libros, manuscritos, revistas y periódicos, entre otros de la BLAA; asimismo se agregaron también bases de datos de otras bibliotecas nacionales e internacionales y sitios web dedicados a temáticas específicas como derecho, economía y política, entre otros. En esta década también se dio apertura a la consulta del catálogo vía internet.

En el año 2000, el Banco recibió en calidad de comodato (administración o tenencia por un tiempo determinado) la Casa Gómez Campuzano, lugar de residencia y sede de la colección artística del pintor colombiano Ricardo Gómez Campuzano, al igual que la donación del economista Alfonso Palacio Rudas. Dicho espacio ofrece los mismos servicios de la BLAA sede centro, a nivel de consulta de material y acceso a servicios culturales.

Actualmente, la sede centro de la Biblioteca Luis Ángel Arango incluye siete salas de lectura, catalogadas desde una temática específica o áreas del conocimiento, a saber: “Arte y Humanidades, Ciencia y Tecnología, Ciencias Jurídicas, Colecciones

básicas, Economía y Administración, Idiomas y Música” (Banco de la República BLAA, s.f.)⁵² y cinco por tipo de material: “Audiovisuales, Hemeroteca, Libros raros y Manuscritos, Mapoteca y Sala de consulta de publicaciones periódicas” (Banco de la República BLAA, s.f.)⁵³. Asimismo, la BLAA es la directriz de la Red de Bibliotecas del Banco de la República, que agrupa 28 áreas culturales distribuidas en todo el país y que incluye seccionales del Museo del Oro como el Calima en Cali, el Tairona en Santa Marta y el Zenú en Cartagena, al igual que bibliotecas, centros de documentación pública y sala de conciertos.

3. Organización y desarrollo del área específica donde se adelantó la práctica

El presente apartado explica la organización del Banco de la República y de la Subgerencia Cultural del Banco, dependencia que tiene a su cargo la Biblioteca Luis Ángel Arango y su Red de Bibliotecas, a través de dos organigramas. El banco emisor de Colombia cuentan con supervisión de la Superintendencia Financiera y la Auditoría General de Colombia, entes de inspección, vigilancia y control. En su organización institucional comprende en una planta directiva, compuesta principalmente de dos dependencias: la Junta Directiva y el Gerente General, luego están dos Gerencias: Técnica y Ejecutiva; esta última dirige a su vez ocho subgerencias o departamentos claves.

⁵² Salas de lectura BLAA. Ver <http://www.banrepcultural.org/blaa/salas> (consultado en septiembre de 2017).

⁵³ *Ibidem*.



Ilustración 32 División de la Subgerencia Cultural del Banco de la República.

Tomado de <http://www.banrep.gov.co/sites/default/files/paginas/organigrama.pdf>

Dentro de las ocho subgerencias del Banrep, está la Subgerencia Cultural. Esta área del Banco se encarga de recopilar todas las actividades culturales del Banrep, así como administrar los espacios vinculados a esta: Red de Bibliotecas cuya cabeza esta la BLAA y su Sala de Conciertos; el Museo del Oro y su principal sede en Bogotá con regionales en Santa Marta (Tairona), Cartagena (Zenú), Armenia (Quimbaya), Cali (Calima), Pasto (Nariño) y Leticia (Museo Etnográfico); asimismo se encuentran los Museos de la Manzana Cultural en Bogotá: Casa de la Moneda, Museo Botero, Museo de Arte Miguel Urrutia MAMU, la Colección de Arte y El Parqueadero y finalmente la Subgerencia Cultural también administra las áreas culturales del Banrep en todo el país. Los directores de cada una de las áreas de la Subgerencia Cultural son: Ángela María Pérez, subdirectora cultural del Banco de la República; Alberto Abello, director del Departamento de la Red de Bibliotecas; María Alicia Uribe, directora del Museo del Oro; Efraín Riaño, director de la Unidad de Artes y Otras Colecciones y Juan Carrizosa, director de la Unidad Administrativa. Por su parte, las Agencias Culturales distribuidas en las ciudades de Buenaventura (Valle),

Florencia (Caquetá), Girardot (Cundinamarca), Ipiales (Nariño), Manizales (Caldas), Neiva (Huila), San Andrés (San Andrés y Providencia), Santa Marta (Magdalena), Sincelejo (Sucre), Tunja (Boyacá) y Valledupar (César) cuentan con sus respectivos directores y administraciones en cada uno de los centros.

4. Descripción detallada de las actividades realizadas

Para la consecución de la práctica hubo al principio una serie de búsquedas en diversas entidades culturales como museos. Siempre tuve un interés personal en poder realizar la práctica en la Subgerencia Cultural del Banco de la República por su organización, su diversidad de funciones y la administración de espacios museológicos idóneos como sus museos, así como el rigor investigativo de las colecciones, aspecto que el área cultural del Banrep ha hecho durante bastante tiempo. Inicialmente contacté vía correo electrónico al área de Programación Cultural de la Subgerencia Cultural y cuya respuesta fue el envío de mis datos a la Jefatura de la Sección Técnica y Curatorial de la Unidad de Artes y Otras Colecciones, quienes, con base en la disponibilidad de proyectos culturales, darían respuesta a mi solicitud.

Por otra parte, la Maestría en Museología nos remitió en septiembre de 2016 y vía correo electrónico, información a todos los estudiantes sobre un proyecto que estaba adelantando la Red de Bibliotecas del Banco de la República en materia de investigación y estructuración de la base de datos de toda la información biográfica de los artistas que hacen parte de la Colección de Arte del Banco. Ante la falta de respuesta a mi solicitud previa por parte de la Unidad de Artes y Otras Colecciones, así como por cuestiones de tiempo y con el objetivo de definir un sitio de práctica acorde antes de finalizar el segundo semestre de 2016, me inscribí en el proyecto encabezado por la Asesoría de la Dirección de la Biblioteca Luis Ángel Arango.

La información y funciones para desarrollar en el marco del proyecto estaban encaminadas en investigar y organizar los datos biográficos y las reseñas de las obras de cerca de 800 artistas cuyas obras están bajo salvaguarda del Banrep. Todo lo anterior a partir de la consulta de material bibliográfico y documental de la Biblioteca Luis Ángel Arango. Un mes después, en octubre del 2016, los cinco estudiantes interesados en realizar las prácticas en la BLAA tuvimos entrevista con

el asesor de la Dirección de la Biblioteca Luis Ángel Arango, el señor Juan Manuel Duarte Rivera, con quien se dialogó sobre las generalidades del proyecto, así como la modalidad de trabajo, los recursos y espacios a utilizar y las condiciones de tiempo y entrega del producto final: las reseñas biográficas de los artistas. Tiempo después, y a través de una carta fechada el 1 de noviembre de 2016, mis compañeros de práctica y yo recibimos la aceptación firmada por Natalia Ruiz Rodgers, directora de la Red de Bibliotecas del Banco y de la BLAA. En dicho documento se establece la importancia de la práctica de la Maestría con aspectos y cuestiones museales tales como “tareas de administración e instituciones culturales (...) y actividades culturales como desarrollo de colecciones, diseño, exposiciones, así como la comunicación, educación y evaluación de públicos” (Ruiz, 2016)⁵⁴. Asimismo, se menciona en la comunicación que la BLAA se encuentra “adelantando una importante investigación propia de la estructura de conformación de la información de nuestra Colección de Arte, enfocada principalmente en el descubrimiento, renovación y actualización de los aspectos biográficos de los artistas titulares que la conforman” (Ruiz, 2016)⁵⁵. Es importante resaltar que la práctica desarrollada en la Biblioteca Luis Ángel Arango BLAA está sustentada en el acuerdo institucional no. CTO 13500571500 de 2015 entre el Banco de la República - BLAA y la Universidad Nacional de Colombia “Convenio de apoyo interinstitucional para el desarrollo de pasantías entre la Universidad Nacional de Colombia y el Banco de la República”⁵⁶.

Tiempo después y una vez comprendidos todos los aspectos de la práctica a desarrollar en la BLAA y enmarcada dentro del proyecto anteriormente señalado, se nos envió a los cinco pasantes un listado de artistas en excel (aproximadamente 139) para redistribuir entre todos y tener cada uno por lo menos un promedio de 27-

⁵⁴ Aspectos y cuestiones comprendidas en la carta de aceptación de la práctica por parte de la BLAA. Dichas generalidades están enmarcadas dentro de la práctica ideal en una institución cultural.

⁵⁵ *Ibidem*. Propósito y función de la práctica en la BLAA.

⁵⁶ Dicho documento de apoyo interinstitucional comprende todas las sedes y modalidad (pregrado y posgrado) de la Universidad Nacional de Colombia.

29 artistas para trabajar en sus biografías, teniendo en cuenta intereses y gustos personales. Yo personalmente escogí 28 artistas, los cuales son: Alejandro Obregón, Antonio Acero de la Cruz, Carlos Jacanamijoy, Claude Monet, Edgar Degas, Edgar Negret, Eduardo Ramírez Villamizar, Edward Walhouse Mark, Enrique Grau, Epifanio Garay, Giorgio Morandi, Giovanni Ferroni, Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, Guillermo Wiedemann, Gustav Klimt, Henry de Toulouse Lautrec, Henri Matisse, Henry Price, José Manuel Groot, José María Espinosa, Leopoldo Ritchter, Luis Alberto Acuña, Manuel María Paz, Omar Rayo, Ramón Torres Méndez, Ricardo Acevedo Bernal, Ricardo Gómez Campuzano y Roberto Páramo. La escogencia de los anteriores artistas estaba muy ligada a mis intereses y lecturas realizadas de manera previa sobre los movimientos artísticos a los cuales pertenecía cada uno, así como tener más información sobre algunos de ellos.

Una vez todos los pasantes teníamos cada uno de nuestros listados, se le remitió a Juan Manuel Duarte a mediados de noviembre del 2016, el consolidado oficial de artistas a investigar. De igual forma, se enviaron los horarios y el tiempo total de la práctica comprendida entre el lunes 5 de diciembre de 2016 y el viernes 27 de enero de 2017. El viernes 2 de diciembre de 2016 tuvimos reunión con Irene Tobón, encargada del manejo de los registros web. En dicha reunión se discutió sobre la manera en que deben ser ingresadas las biografías a partir de un esquema en excel donde se debía agregar el nombre, la descripción breve en un párrafo del artista; la fecha, lugar y nacionalidad del artista; el lugar y fecha de fallecimiento si aplicaba; el núcleo familiar; aspectos relacionados con la educación como inicios, formación y ocupación; el texto biográfico completo; la cronología lineal y la bibliografía y referencias virtuales utilizadas durante la redacción de las biografías. Ese mismo día, Juan Manuel Duarte nos presentó a Adriana Garzón, responsable del área de Servicios para Investigadores de la Biblioteca Luis Ángel Arango. Dicho espacio sería utilizado para desarrollar nuestra práctica, pues a través de cubículos o módulos individuales con un escritorio y computador, así como la utilización de servicios preferenciales para investigadores como reserva y reclamo de libros y

ubicación de estos en una estantería especial por el tiempo que dure la práctica, facilitaría la cuestión investigativa. Este espacio está localizado en el segundo piso de la Biblioteca, anexo a las salas de colecciones generales e infantil y maneja dos franjas horarias: mañana y tarde.

Al comienzo de mi práctica, la cual inicié el 5 de diciembre de 2016 en horas de la mañana, trabajé de manera constante y lineal en la investigación de fuentes bibliográficas y redacción de las reseñas biográficas. En la gran mayoría de las sesiones llegaba en la mañana, en la franja horaria entre las 8 am y 9 am. En cada sesión me dirigía a la unidad de investigadores donde me asignaban un cubículo. Luego accedía al catálogo de la BLAA para solicitar los libros requeridos desde la cuenta de investigadores dispuesta para ello y cuya funcionalidad y uso explicó Adriana Garzón en la presentación de los espacios y servicios de investigadores a comienzos de diciembre. Posteriormente los reclamaba en el mesón de la sala de Colecciones Básicas, ubicada en el segundo piso de la Biblioteca. Durante el tiempo de trabajo consultaba y leía varios libros biográficos sobre los artistas, así como compendios de sus obras. Establecí una metodología de trabajo que consistía en seleccionar los artistas que más me interesaban por cuestiones de afinidad, para luego complementar los menos relevantes. Luego, y a medida que avanzaba con la lectura de los libros, hacía una lluvia de ideas y mapa mental de las ideas principales de cada uno de los personajes, resaltando aspectos claves en sus vidas y obras. Luego recopilaba todas las ideas y comenzaba la redacción de las reseñas biográficas utilizando las Normas Icontec y siguiendo las directrices dadas en la reunión del 2 de diciembre: nombres, fecha de nacimiento y muerte, estudios, familia y demás. Una vez terminaba mi trabajo, colocaba los libros que solicitaba previamente en una estantería ubicada en el pasillo de Investigadores donde Adriana Garzón gentilmente dispuso un espacio con cada uno de los nombres de nosotros los practicantes, para así evitar confusiones y desorden en la utilización del material bibliográfico. Este aspecto era muy útil al momento de utilizar en otras sesiones los libros leídos con anterioridad y así evitar el proceso de solicitar, leer,

devolver, solicitar, leer, devolver en repetidas ocasiones... Una vez culminaba con la biografía de un artista, devolvía los libros utilizados para tal labor en el mesón de Colecciones Básicas.

A medida que el mes de diciembre transcurría, discutimos entre todos los cinco pasantes el avance de nuestro trabajo, a lo que llegamos como conclusión general que el trabajo acordado en tiempo y cantidad era mucho mayor al realizado. Lo anterior se debía en que nos demorábamos más de 2 sesiones en redactar una sola biografía, pues cada personaje es dispendioso y dependiendo del tipo de material consultado y la intensidad de trabajo, el producto variaba. Acordamos comentar la situación con Juan Manuel Duarte, quien para finales de diciembre salió a vacaciones y solicitó la presentación de al menos una o dos biografías, aspecto que le remití vía correo electrónico el viernes 23 de diciembre de 2016, donde adjunté cuatro biografías que tenía adelantadas para aquel entonces: Claude Monet, Edgar Degas, Edward Walhouse Mark y Henri de Toulouse Lautrec. Esta cuestión de demora en la entrega y avances satisfactorios también la comentamos con la Maestría en Museología, a lo cual se llegó como conclusión dialogarlo en enero del 2017.

Durante el mes de diciembre de 2017 trabajé de manera presencial en la BLAA los siguientes días lunes 5 (4 horas), viernes 9 (4 horas), viernes 16 (7 horas y 30 minutos), lunes 19 (4 horas), jueves 22 (4 horas) y lunes 26 (4 horas). A partir del 4 de enero del 2017 retomé mi práctica y continué con el trabajo investigativo de costumbre. A mediados de ese mes, concretamente el jueves 19 de enero, Juan Manuel Duarte envió un correo invitándonos a los cinco pasantes a una reunión en su oficina el día siguiente viernes 20 de enero. En dicho encuentro se dialogó sobre los avances de las reseñas biográficas, el alcance e importancia de la práctica, así como otras peculiaridades. Se propuso entonces enviar 10-12 biografías promedio de las 28 acordadas por cuestiones que menciono líneas atrás: tiempo e investigación dispendiosa, sumándole compromisos personales de cada uno de los

practicantes. Igualmente se planteó en el encuentro que intercambiáramos biografías para ver redacción y estilos de presentación, cuestión que se revisó tiempo después. El día martes 24 de enero Juan Manuel envió nuevamente otro correo mencionando la importancia de revisar todas y cada una de las biografías elaboradas en 2 meses de trabajo, para así poder remitírselas de manera oficial y completar así el proceso de práctica con la correspondiente certificación. El día domingo 29 de enero le remití a Juan Manuel Duarte vía correo electrónico el resultado de mi práctica: mis 12 biografías oficiales en formato word con sus respectivas Normas Icontec, citación y orden estipulado al inicio de la práctica, así como recopilados todos los textos en excel con base en el formato igualmente dado al inicio y concluyendo así mi práctica en la BLAA y únicamente quedaba pendiente esperar los comentarios y correcciones de Juan Manuel. Durante el mes de enero trabajé los días miércoles 4 (3 horas), miércoles 11 (4 horas), lunes 16 (5 horas), viernes 20 (6 horas), martes 24 (5 horas) y jueves 26 (7 horas).

A mediados de febrero del 2017, la Maestría en Museología nos solicitó vía correo el envío de los productos de la práctica (biografías en word y excel), asunto que remití el martes 21 de febrero. Para ese mes aún no habíamos recibido aún las correcciones de los textos redactados, cuestión que nos sorprendió e incluso disgustó. En marzo del 2017, específicamente el miércoles 8, Juan Manuel envió dos correos: uno con las correcciones personales realizadas en las biografías redactadas por cada uno y el otro solicitando nuevamente una revisión de las biografías y el anexo de más datos, específicamente las exposiciones de cada artista, cuestión que en un principio no estuvo incluida ni acordada para anexar. En mi caso fueron poquísimas las correcciones a realizar, específicamente de palabras extranjeras y su significado y contexto en castellano como *atelier* y profundizar en datos históricos. El miércoles 15 de marzo me comuniqué con Juan Manuel vía telefónica para aclarar unas cuestiones al momento de proceder en conformidad con las correcciones, cuestión que se resolvió de manera óptima, enviándole un correo a él ese mismo día, con las debidas correcciones hechas en las biografías;

dicho correo él lo respondió el viernes 24 de marzo, comentando que acorde a lo establecido en comunicaciones anteriores, se procederá a continuar con los trámites de finalización de la pasantía.

Lo anterior se daba dentro de las condiciones de finalización de la práctica por parte de la BLAA, estableciéndose dentro de un tiempo, pero para finales de marzo del 2017 no habíamos obtenido siquiera otra respuesta por lo que decidimos entre los cinco pasantes hablar personalmente con la Maestría en Museología y detallar lo sucedido. De dicho encuentro con el programa, se acordó remitir una carta firmada por nosotros cinco, comentando toda la situación. Aquel documento se remitió el 29 de marzo del presente año, comentando todo pormenorizadamente, con evidencias y demás soportes.

En abril del 2017, específicamente el día miércoles 19 y con base en una introducción previa vía correo electrónico por parte de Juan Manuel Duarte, se realizó una reunión entre los cinco pasantes y el área de Contratación y Trámite de la Subgerencia Cultural para comentar detalles sobre la cesión del material elaborado durante la práctica (reseñas biográficas) a la BLAA y así autorizar el uso de los textos en publicaciones académicas del Banrep, dando crédito desde luego a los autores de los textos. Para tal aspecto, nos remitieron un formato de Autorización de uso del material con reproducción total o parcial del mismo, distribución pública, la edición y cualquier forma de utilización de las obras. De igual forma, nos enviaron un Formato de Declaración donde se estipula el correcto cumplimiento de las funciones realizadas en la práctica, cuestión que al realizarse dentro de una entidad pública como el Banco de la República, se debe tener este aspecto en orden. Los documentos anteriormente descritos se entregaron a la Maestría en Museología junto con una copia del documento de identidad e información y listado de las biografías elaboradas, para luego remitirlos a la Biblioteca Luis Ángel Arango.

5. Comparación entre la teoría y la práctica real del área donde se desarrolló la actividad

A partir del ejercicio realizado durante la práctica en la Biblioteca Luis Ángel Arango, se pudo encontrar analogías relacionadas entre el quehacer museal de registro de colecciones y la catalogación de bases de datos de la BLAA. Lo anterior es explicado desde el concepto mismo del ICOM y definido en su *Código de Deontología*, en el apartado de protección de las colecciones donde se explica que

la misión de un museo consiste en adquirir, preservar y poner el valor sus colecciones para contribuir a la salvaguarda del patrimonio natural, cultural y científico (...) La noción de buena administración es inherente a esta misión de interés público y comprende los conceptos de propiedad legítima, permanencia, documentación, accesibilidad y cesión responsable (ICOM, 2013, p. 3).

A partir del enunciado anterior, todas las colecciones resguardadas por una institución de índole cultural y patrimonial como los museos, deben adquirir, proteger y divulgar las colecciones, al igual que disponer de una administración eficiente que vele por su organización y permanencia en el tiempo. La Biblioteca Luis Ángel Arango posee patrimonio documental entre los que se incluyen grandes colecciones de libros; acervo de incunables, manuscritos y libros antiguos, importantes para conocer la materialidad literaria de siglos atrás. Igualmente posee entre sus colecciones, obras de arte, que junto con otras dependencias de la Subgerencia Cultural como los Museos y las Colecciones de Arte, se encargan de salvaguardar el patrimonio artístico y documental que recopila gran parte de las manifestaciones culturales de Colombia.

El Programa de Fortalecimiento de Museos PFM, unidad adscrita al Museo Nacional de Colombia, es el ente encargado de orientar la política museística en el país y fue

creado por Resolución 1974 de 2013 del Ministerio de Cultura⁵⁷. El PFM elaboró un manual de gestión de colecciones, titulado *El inventario de las colecciones*, el cual está enfocado en orientar a los museos en el desarrollo de un óptimo inventario de las colecciones que permita conocer cuántos y qué objetos se tienen en el acervo museal, cómo clasificarlos, qué espacio utilizar y cómo prevenir posibles riesgos como pérdidas, robos, destrucciones y demás, asunto que para contrarrestar lo anterior, se deben contar con seguros y protecciones adecuadas. En cuestiones de registro de las colecciones, dicho manual lo define como “el proceso de registro permite un asentamiento legal y administrativo de los bienes patrimoniales del museo. Constituye la documentación inicial de cada objeto” (Programa de Fortalecimiento de Museos, 2014, p. 12). Para tal cuestión, el Ministerio de Cultura ha dispuesto del software institucional *Colecciones Colombianas* y administrado por el PFM. Este programa es utilizado por muchos museos de Colombia en el inventario, registro y clasificación de sus colecciones. Como lo menciona la académica española María Teresa Marín en su libro *Historia de la documentación museológica: la gestión de la memoria artística*, la documentación museológica se encarga del “estudio de la teoría, historia, técnicas y procedimientos llevados a cabo en los museos a la hora de gestionar y dar un sentido informativo y científico a sus colecciones” (Marín, 2002, p. 50).

Respecto a la práctica desarrollada en la BLAA y explicando anteriormente de forma sucinta la relación entre registro de colecciones de un museo y bases de datos de una biblioteca, la búsqueda de información para redactar las reseñas biográficas de los artistas que componen la Colección de Arte del Banrep, se realizó a través del acervo de la BLAA mediante sus servicios digitales y recursos electrónicos como el catálogo de su colección, la biblioteca virtual, las bases de datos y los libros y revistas electrónicos. Desde el momento en que ingresaba al catálogo OPAC

⁵⁷ El PFM fue creado por el Ministerio de Cultura, a través del Museo Nacional de Colombia para asesorar el área de museos en el país, al igual que construir ciudadanía mediante la educación y finalmente preservar el patrimonio y la memoria. Ver <http://www.museoscolombianos.gov.co/fortalecimiento/Paginas/default.aspx>

(Online Public Access Catalog) de la BLAA para solicitar libros, estaba inmerso en los servicios electrónicos que dispone la Red de Bibliotecas del Banco de la República para sus usuarios. Desde esta plataforma, buscaba el material bibliográfico, revisaba la información básica del libro: autor, editorial, cantidad de páginas y fecha; si lo iba a solicitar, luego seleccionaba el punto de reclamo, que como indiqué en el apartado “Funciones realizadas” era el mesón de Colecciones Básicas segundo piso de la BLAA. Finalmente reclamaba el libro y una vez observado y leído procedía a devolverlo.

Otro aspecto importante e interesante que tiene la BLAA a disposición de los investigadores, es el Archivo vertical. Este servicio lo conocí gracias a Adriana Garzón, analista de atención al público y encargada de la sección Investigadores de la BLAA. En el archivo se recopila todo material periodístico como recortes de prensa y revistas relacionados con arte y cultura y catalogados desde cada uno de los artistas. Por ejemplo, en una carpeta se recopilan recortes y notas de prensa afines con Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos: noticias sobre una exposición temporal o permanente en un museo de Bogotá o Colombia o hallazgos sobre su vida y obra. Asimismo, hice uso de la Hemeroteca de la BLAA al investigar revistas especializadas en arte y cultura.

La Biblioteca Virtual reúne material literario y documental sobre autores nacionales que pueden ser consultados en cualquier lugar del mundo. Igualmente, estuvo presente en la investigación desarrollada en la práctica la Biblioteca Virtual de la BLAA⁵⁸. Otro recurso importante en la gestión de la información son las Bases de Datos, servicio que consulté de manera periódica durante la práctica; dicha herramienta es de gran ayuda pues permite explorar e investigar en bases de consulta de Colombia y el mundo. La BLAA cuenta con este servicio, que se divide en dos aspectos: bases de datos por suscripción y bases de datos de acceso

⁵⁸ Proyecto de la BLAA para la digitalización y recopilación de material bibliográfico nacional e internacional. Ver <http://www.banrepcultural.org/blaa/recursos-electronicos-biblioteca-virtual>

abierto. La primera hace referencia a bases de datos específicas sobre determinadas áreas del conocimiento como cultura, derecho, normas técnicas y demás; la segunda, a temas de actualidad relacionados con la academia, la ciencia y la tecnología, entre las que se incluyen SciELO Scientific Electronic Library Online, Redalyc Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal y Dialnet portal de difusión de producción científica de Hispanoamérica⁵⁹.

Durante la práctica revisé ocasionalmente revistas y libros electrónicos. Al poseer un gran acervo físico documental como libros, la búsqueda de elementos virtuales fue reducida. No obstante, encontré gran información en la Revista Credencial Historia, cuya suscripción la tiene la BLAA para sus socios⁶⁰. En la búsqueda de artículos biográficos de los artistas y otros temas como historia, cultura y arte, encontré variada información en esta revista, muy útil pues es un formato de separata cuya temática está relacionada con investigaciones históricas y culturales de Colombia a través de los siglos y en donde en ocasiones presentan textos sobre arte y artistas. Esta colección está adherida a la Revista Credencial y su tiraje es mensual.

6. Recomendaciones

Desde la etapa de búsqueda de la práctica y como lo manifesté previamente, tuve un particular interés en desarrollar la pasantía en la Subgerencia Cultural del Banco de la República por cuestiones de afinidad personal, por su trayectoria cultural, por la óptima gestión de los espacios museales y las bibliotecas, así como la disciplina y orden con la cual la entidad trabaja. Cuando realicé las primeras gestiones para ubicar mi práctica allí, no obtuve respuesta alguna, lo que sin duda afecta la imagen de la Unidad de Artes.

⁵⁹ Ver <http://www.banrepcultural.org/blaa/bases-de-datos>

⁶⁰ Revista Credencial Historia. Ver <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revista-credencial-historia>

Consecuentemente con este reflejo, durante la práctica en la BLAA no hubo comunicación constante desde el asesor institucional hacia los practicantes, aspecto que indudablemente afectó el óptimo desarrollo del componente. A este hecho hay que resaltar que en numerosas ocasiones se le solicitó al asesor datos tan elementales y básicos con información clave del proyecto como nombre, unidad o área responsable, duración y objetivos. Nuevamente es una recomendación para activar y potencializar los canales de atención y la óptima comunicación desde la Biblioteca y Unidad de Artes hacia los pasantes y el público. Lo anterior es expresado desde un ejercicio de intercambio mutuo, donde cada parte tiene unas funciones y deberes determinados para con el otro, pero que si una de las partes, en este caso la BLAA y su asesor carecen de mecanismos adecuados para establecer un diálogo constante, evidentemente el desarrollo de la práctica se verá afectado por razones de falta de atención.

Asimismo, se desarrollaron acciones por parte de los practicantes para concertar varios encuentros donde se pudiesen comentar mancomunadamente aspectos de la práctica como avances, entregas, tiempos y sugerencias-reclamos. Esta cuestión no fue desarrollada de manera óptima por parte del asesor institucional, dejando así un descontento y preocupación entre los pasantes. Desde el punto de vista personal, esta actitud demostró una total carencia y falta en el sentido de pertenencia con un acuerdo interinstitucional, que si bien debía ser atendido con base en el documento legal de suministrar información óptima (proyecto), dar constancias de avance (correcciones) y certificar al final de la práctica y mediante una constancia escrita, la culminación óptima de la misma (certificación de finalización de la práctica), aspectos que una vez más reitero, no fueron atendidos a tiempo.

Ahora bien, respecto a la entrega de productos acordados al inicio de la práctica (28 biografías), fue evidente que por parte del asesor del componente no hubo planificación previa ni organización como tal, cuestión que los practicantes nos

dimos cuenta al momento de ver la complejidad del trabajo y los tiempos de ejecución del mismo. Por razones que obedecen al tiempo de práctica y compromisos personales, los cinco pasantes acordamos junto con el asesor institucional, acordamos entregar un promedio de 10-12 biografías para finales de enero, bajo la premisa de entrega óptima, eficiente y detallada, pues al ser un trabajo investigativo requiere de todo el rigor académico y profesional.

Por otra parte, se discutió con el asesor la posibilidad y viabilidad de establecer una investigación museológica articulada en el marco de la práctica que incluyera visitar a los Museos y Colecciones del Banco de la República. Dicho acuerdo se realizaría entre la BLAA y la Unidad de Artes y Otras Colecciones; lastimosamente nunca se obtuvo respuesta por parte de ambos entes. Vale la pena comentar que la práctica no se desarrolló dentro del marco institucional de la Maestría en Museología, que dentro de su documento académico *Pautas para la Implementación y Evaluación del Trabajo Final*, y que cito en la introducción del presente informe de práctica, menciona como importante desarrollarla en una entidad de carácter museológico, desde luego un museo que abarque colecciones y patrimonio cultural.

Si bien esta premisa no fue desarrollada en su totalidad dentro del ejercicio museológico, considero que por parte del asesor de la Dirección de la BLAA y la Unidad de Artes y Otras Colecciones, y más aun siendo áreas de la misma familia y estando cobijadas bajo una sola dependencia: la Subgerencia Cultural del Banrep, pudieron articular el proyecto de la mano de las Colecciones y Museos del Banco, que como me refiero líneas atrás, se pudo complementar con visitas e investigaciones *in situ* dentro de los museos. Ahora bien, al ser nosotros estudiantes de la Maestría en Museología, el trabajo indudablemente pudo ser muy interesante y pertinente por encontrarse afinidad en cuestiones investigativas y académicas; una entidad con larga trayectoria y profesionalismo cultural como el Banco de la República ofrece a sus públicos y socios infinidad de servicios, que también pueden

ser explorados de manera más cercana por pasantes como es nuestro caso particular.

Finalmente, y de manera reiterativa, hago un llamado de atención para el asesor institucional en cuestiones de plantear y establecer óptimos canales de atención, así como pertinencia institucional, que permitan afianzar en futuras ocasiones, una práctica interesante y enriquecedora desde el compromiso y el diálogo, aspectos que sin duda alguna construirán mejores maneras de explorar espacios tan importantes y ricos en diversidad cultural y artística como la BLAA, los Museos y Colecciones del Banco de la República.

Bibliografía

Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio. (2016). *Pautas para la implementación y evaluación del trabajo final*. Documento inédito elaborado por la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio Universidad Nacional de Colombia.

Marín, María Teresa (2002). *Historia de la documentación museológica: la gestión de la memoria artística*. Gijón: Ediciones Trea.

Referencias Virtuales

Banco de la República. (septiembre de 2017). *Organigrama*. Recuperado de <http://www.banrep.gov.co/sites/default/files/paginas/organigrama.pdf>

Banco de la República Biblioteca Luis Ángel Arango. (s.f.). *Bases de Datos*. Recuperado de <http://www.banrepcultural.org/blaa/bases-de-datos>

---. (s.f.). *Biblioteca Virtual*. Recuperado de <http://www.banrepcultural.org/blaa/recursos-electronicos-biblioteca-virtual>

---. (s.f.). *Credencial Historia*. Recuperado de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revista-credencial-historia>

---. (s.f.). *Historia*. Recuperado de <http://www.banrepcultural.org/historia-actividad-cultural-banco-de-la-republica>

---. (s.f.). *Salas de lectura*. Recuperado de <http://www.banrepcultural.org/blaa/salas>

International Council of Museums ICOM. (2013). *Código de Deontología del ICOM para los Museos*. Recuperado de http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Codes/code_ethics2013_es.pdf

Programa de Fortalecimiento de Museos PFM. (2014). *El inventario de las colecciones*. Recuperado de http://www.museoscolombianos.gov.co/publicaciones/cartillas/inventario_2014.pdf

---. (2017). *Programa de Fortalecimiento de Museos*. Recuperado de <http://www.museoscolombianos.gov.co/fortalecimiento/Paginas/default.aspx>

ANEXO

BIOGRAFÍAS REALIZADAS DURANTE EL MARCO DE LA PRÁCTICA EN LA BIBLIOTECA LUIS ÁNGEL ARANGO BLAA

Biografías Artistas Colección de Arte Banco de la República

- Claude Monet

Nombre: Oscar-Claude

Apellido: Monet

Seudónimo:

Pintor francés impresionista. Es reconocido como uno de los más grandes pintores en la historia del arte; a través de sus cuadros expresó las vivencias de la cotidianidad al retratar a su familia, las características de un entorno específico con sus cuadros alusivos a paisajes campestres como los campos de girasoles y molinos de Holanda y las praderas de Italia, al igual que los paisajes urbanos de Londres y París. Entre su obra figuran también las impresiones detalladas de la naturaleza, los espacios interiores, áreas de su casa quinta en Giverny como el puente japonés y el estanque con nenúfares. Su cuadro *Impresión, sol naciente* (1872), le dio nombre al movimiento impresionista en el cual también hicieron parte otros pintores franceses y colegas de Monet como Pierre-Auguste Renoir y Édouard Manet.

Nacimiento:

País: Francia

Ciudad: París

Fecha 14/11/1840

Nacionalidad: francesa

Fallecimiento:

País: Francia

Ciudad: Giverny

Fecha 5/12/1926

Familia:

Parientes: Claude Adolphe Monet (padre); Louise Justine Aubrée (madre); Camille Doncieux (esposa); Alice Hoschedé (esposa); Jean Monet (hijo); Michel Monet (hijo).

Educación:

Inicios: Escuela Secundaria de El Havre.

Formación: Académie Suisse; el taller atelier de Charles Gleyre.

Profesionales/otros:

Ocupación: pintor

Biografía

Infancia: Claude Monet nació en París el 14 de noviembre de 1840. Fue el segundo hijo de Claude Adolphe Monet y Louise Justine Aubrée. Su padre se dedicaba al comercio de especias provenientes de las colonias ultramarinas de Francia. 5 años después de su nacimiento, en 1845, el negocio de su padre había declinado lo que ocasionó que su familia se mudara al puerto de El Havre, ubicado en la desembocadura del río Sena. Allí vivía el cuñado del padre de Monet, Jacques Lecadre.

Juventud: La muerte de este, acaecida en 1858, hizo que el padre de Monet se hiciera cargo de la tienda se cuñado, lo que permitió asegurar la manutención de la familia. Un año atrás, en 1857, fallece la madre de Oscar-Claude lo que permitió crear una buena relación entre él y su tía Marie-Jeanne Lecadre; por el contrario, la relación con su padre era tensa y distante. Simultáneo a esto, Monet asistió a la Escuela Secundaria de El Havre pero como no era buen estudiante, se aburría en clase y prefería dedicar su tiempo de estudio a realizar caricaturas de sus compañeros y profesores. Tiempo después, estos dibujos le permitirían a Monet ser reconocido en el pueblo donde habitaba, pues sus primeras obras se exponían en la única tienda de marcos existente en aquel lugar (Marcos y pinturas Gravier). Esto le permitió al pintor comenzar a recibir encargos de sus amigos y demás personas interesadas en adquirir sus obras. Sus dibujos agradaban al público y en poco tiempo ganó 2.000 francos, un éxito comercial para aquel entonces.⁶¹ En 1858 conoce al artista Eugène Boudin quien le recomienda la pintura de paisajes. Con los consejos suministrados por él, pinta en 1858 la *Vista desde Rouelles*, su primer paisaje y ese mismo año es expuesto en la Feria de Arte de El Havre. Monet luego se marcha a París para empezar su carrera como pintor pero pronto descubre que la actividad artística en los talleres parisinos no es de su interés. Pronto Monet empezó a buscar a pintores establecidos en el Salón Carré (ubicado en el Louvre y reconocido como uno de los más grandes escenarios artísticos de aquel entonces en Francia) para que le aconsejara sobre cuál taller elegir. Optó por matricularse en la Académie Suisse, un recinto independiente de la École des Beaux-Arts (importante entidad estatal de las artes). No obstante, seguía vendiendo caricaturas y frecuentando tertulias artísticas cuando recibe el llamado para cumplir el servicio militar obligatorio en Argelia. Debido a que pronto enferma de fiebre tifoidea, regresa a París en 1862. Se matricula en el taller atelier de Charles Gleyre y allí conoce a Alfred Sisley, Pierre-Auguste Renoir y Frédéric Bazille con quienes organizaba salidas al campo a pintar y observar la naturaleza. Fue de especial interés en esta etapa de la vida de Monet, el bosque de Fontainebleau ubicado en Chailly. En 1865 retrata a Camille Doncieux (quien más tarde sería su esposa) en el cuadro *Camille con vestido verde*, obra muy apreciada en el Salón de París. Más tarde el pintor comenzaría una relación amorosa con Camille y fruto de esta unión nace Jean, el primer hijo de la pareja.

Madurez: En 1870 estalla la Guerra Franco-Prusiana y Oscar-Claude deja Francia para radicarse en Londres, Reino Unido. En este periodo, el pintor sigue presentando sus obras al Salón pero una y otra vez son rechazadas. Durante su estadía en Londres, conoce al marchante de arte Paul Durand-Ruel, quien le ayudó a exhibir varios cuadros de Monet de temática marina en su local londinense. En mayo de 1871 la Guerra Franco-prusiana terminó y la pareja Monet regresa a Francia. Tiempo después Monet viaja a Zaandam, en los Países Bajos, con el propósito de pintar y contemplar los paisajes de esta zona, caracterizados por los canales y molinos de viento. A finales de ese año, Monet y su familia viajan a Argenteuil y allí conocen al marchante de arte Durand-Ruel quien le sugiere al

⁶¹ Zeidler, Birgit. *Claude Monet. Vida y obra*, 2005, p. 10.

pintor exponer obras en una exposición independiente del Salón de Arte. Durand-Ruel compró varios cuadros a Monet y por ende, este dejó de presentar sus obras al Salón para conformar un grupo independiente de artistas, entre los que se encontraban Renoir, Cézanne y Manet. Esta iniciativa permitió consolidar económicamente el grupo artístico y así lograr una mayor publicidad; su primera exposición tuvo lugar el 15 de abril de 1874 en el estudio fotográfico de Nadar en el Boulevard des Capucines. En este evento, Monet presentó 12 cuadros⁶² entre el que se encontraba *Impresión: sol naciente* y cuya obra dio origen al género impresionista. A raíz de diversas críticas encontradas, producto de la exposición, el término *impresionista* fue acuñado por los integrantes del grupo como una manera de identificarse del resto de colectivos de pintores surgidos en ese entonces. En Argenteuil, Monet pinta varias escenas del río Sena puesto que esta locación era muy apetecida entre los parisinos quienes solían viajar los fines de semana a ella. En 1878 nace el segundo hijo de la pareja, Michel, y toda la familia viaja a Vétheuil. Al año siguiente, en 1879, fallece Camille Doncieux y Monet la retrata en su lecho de muerte. El cuidado de sus dos hijos, Jean y Michel, corrió por cuenta de Alice Hoschedé, esposa de Ernest Hoschedé, empresario y mecenas de Monet. Entre 1879 y 1880, Monet vuelve a presentar sus obras al Salón de Arte de París y consigue cierto reconocimiento al obtener buenas ganancias por sus cuadros. Una vez Ernest Hoschedé deja la casa, la relación entre Claude Monet y Alice Hoschedé se vuelve más personal e íntima, por lo cual deciden irse a vivir juntos con los dos hijos del pintor más los seis, fruto de la relación entre Ernest y Alice. En 1881 la gran familia se trasladó a Poissy con el objetivo de que los ocho hijos de la nueva pareja se educaran allí. En 1882, Monet definitivamente deja de enviar sus obras al Salón de París y a las exposiciones de impresionistas organizadas por este colectivo. Contrario a este deseo, Monet comienza a viajar más asiduamente y con los constantes viajes, comienza a preferir los paisajes meridionales italianos que por su especial atmósfera colorida, da vitalidad a sus obras. En 1883 viaja a Giverny para formar un hogar estable con su segunda esposa Alice; en este tiempo fueron frecuentes los viajes de Monet a lugares como Génova, Marsella y Antibes, la naturaleza de estos espacios le otorgaba una mayor búsqueda del color y de nuevas inspiraciones para sus cuadros. Durante las dos últimas décadas siglo XIX, Monet conseguía revitalizar su obra dada las condiciones de serenidad y sosiego que le transmitía el campo. Su objetivo era plasmar la rapidez de colores contenidos en la atmósfera. En 1891 Durand-Ruel inauguró una exposición de 15 cuadros de Monet en su galería, lo que generó mayoritariamente opiniones favorables del público sobre esta muestra. El tema central de esta exposición fueron gavillas⁶³ (manejo grande de ramas y tallos, muy utilizado en el campo). Al año siguiente, en 1892, Monet viajó a Ruán para captar los diversos momentos del día en una obra arquitectónica, por esto plasmó la Catedral de Ruán en aproximadamente cuarenta óleos sobre lienzo. En 1896 Monet pintó en repetidas ocasiones paisajes del río Sena, y le transmitió una sensación de tranquilidad en sus obras. La fascinación por el agua le permitió al pintor francés explorar sensaciones y colores, que con el tiempo fueron agradando al público que adquiría sus obras. En 1899 se encontraba en Londres con su esposa Alice y allí pintó vistas hacia el río Támesis donde se destacan dos puentes y el edificio del Parlamento. En aquel entonces, la obra de Monet estaba muy cotizada y diversos coleccionistas de arte de Francia, Inglaterra, Estados Unidos e incluso Japón, adquirían sus obras a elevados costos. Esto no significaba que el pintor elaborara cuadros en masa sino con criterios de calidad a partir de exigencias personales como calidad en el cuadro y temática. Ya comenzado el siglo XX, en 1908, Monet y Alice viajaron a Venecia durante dos meses. Al igual que Londres, Monet deseaba obtener varias perspectivas de la ciudad italiana, entre las que

⁶² *Ibidem.*, p. 42.

⁶³ <http://www.wordreference.com/definicion/gavilla>

se encontraban el Palacio Ducal y el Gran Canal de la ciudad. El estilo pictórico desarrollado en esta etapa permitía entender la ciudad como una mezcla entre agua y piedra (arquitectura donde los detalles de esta no eran el objetivo central)⁶⁴.

Últimos años: En 1911 falleció de leucemia Alice Hoschedé; esta pérdida ocasiona en Monet una gran depresión que incluso le hizo pensar en dejar la pintura definitivamente. Tiempo después a la muerte de su esposa, Monet compra una finca en Giverny y reestructura los espacios de la misma. En 1914 fallece su hijo Jean. En la finca recién adquirida, pintó varios cuadros con temática de plantas en estanques. Estas plantas llamadas nenúfares se convirtieron en el principal motivo de la obra de Monet en los últimos años de su vida. Después de numerosas ampliaciones y remodelaciones en el jardín de su casa (mandadas a hacer por él), como la construcción de un puente de estilo oriental y de un estanque, este espacio se convirtió en el de mayor inspiración y fuente de creatividad. Monet sufrió de cataratas en los últimos años de su vida lo que le provocó pérdida progresiva de la vista. Murió en su casa de Giverny el 5 de diciembre de 1926 a los 86 años.

Cronología

1840 nace el 14 de noviembre en París; 1845 traslado a El Havre; 1851 comienza a estudiar en la escuela de El Havre; 1856-1857 expone sus caricaturas en la tienda de Gravier ubicada en El Havre; 1857 fallece la madre de Monet; 1858 expone su primer cuadro al óleo; 1859 viaja a París; 1861 presta el servicio militar en Argelia; 1862 regresa a París para retomar sus estudios; 1866 pinta el cuadro Camille vestida de verde; 1867 nace su primer hijo Jean; 1870 contrae matrimonio con Camille Doncieux; 1874 primera exposición del colectivo *Impresionistas*; 1878 nace su segundo hijo Michel; 1879 fallece Camille Doncieux; 1883 traslado a Giverny; 1886 viaje a Londres; 1897 contrae matrimonio con Alice Hoschedé; 1907 viaje a Venecia; 1908 comienza a perder la visión; 1911 fallece de leucemia Alice Hoschedé; 1914 muerte su hijo mayor Jean; 1923 operación de las cataratas; 1926 fallece a los 86 años en Giverny.

Bibliografía

1. Zeidler, Birgit: *Claude Monet. Vida y obra* (Traducido por Ana Ma. Gutiérrez) Könemann, 2005.
2. Sagner-Düchting, Karin: *Claude Monet. Una fiesta para la vida* (Traducido por María Ordóñez) Benedikt Taschen, 1991.

Referencias virtuales

Título:

1. Wikipedia. Claude Monet
2. Wordreference. Gavilla

URL:

1. https://es.wikipedia.org/wiki/Claude_Monet
2. <http://www.wordreference.com/definicion/gavilla>

⁶⁴ Zeidler, Birgit. *Claude Monet...* Op. cit., p. 76.

- **Edgar Degas**

Nombre: Hilaire-Germain-Edgar

Apellido: de Gas

Seudónimo: Edgar Degas

Pintor y escultor francés. Fue uno de los fundadores del *Impresionismo*, movimiento que él prefería llamarlo *Realismo*. Conocido por sus esculturas de caballos y figuras femeninas así como sus cuadros de temática circense, representaciones de bailarinas de ballet, desnudos de mujeres y escenas cotidianas, donde reflejaba las costumbres de la época.

Nacimiento:

País: Francia

Ciudad: París

Fecha 19/07/1834

Nacionalidad: francesa

Fallecimiento:

País: Francia

Ciudad: París

Fecha 27/09/1917

Familia:

Parientes: Auguste de Gas (padre); Marie Célestine Musson (madre); Mary Cassatt (esposa).

Educación:

Inicios: Liceo Louis Le Grand

Formación: Universidad de París; Escuela de Bellas Artes de París.

Profesionales/otros: Museo del Louvre; Biblioteca Nacional de París.

Ocupación: pintor y escultor.

Biografía

Infancia: Edgar Degas nació en París el 19 de julio de 1834. Fue el hijo mayor de cinco que tuvieron Pierre Auguste De Gas, banquero y Marie Célestine Musson, estadounidense de origen francés. Entre 1845 y 1853 estudia en el Liceo Louis Le Grand, donde conoce a los futuros escritores Ludovic Halevy, Paul Valpicon y Henri Rouart. En 1847 fallece su madre; por ese entonces su padre le comienza a mostrar el mundo del arte llevándolo a museos y galerías, estas visitas a centros culturales empiezan a despertar el gusto por el dibujo en Degas.

Juventud: En 1853 ingresa a laborar en el Museo del Louvre y en el Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional de París como copista, tiempo durante el cual comienza a investigar la pintura italiana de los siglos XV y XVI. En ese mismo año se matricula en la Facultad de Derecho de la Universidad de París, pero pronto abandona los estudios. En 1855 conoce al pintor Louis Lamothe quien le transmite la obra y las enseñanzas de Jean Auguste Dominique Ingres. En 1856 conoce a Soutzo quien le enseña las técnicas del grabado y lo incita a pintar paisajes. Dos años después viaja

a Italia donde visita el Museo Nacional de Nápoles, la Villa Médicis y los Museos del Vaticano, ambos ubicados en Roma. Durante su estadía en esta ciudad, conoce al pintor Gustave Moreau el cual le enseña aspectos de la historia del arte italiano y maestros como Rafael, Miguel Ángel, Corregio, Carpaccio, Tiziano y Veronese; asimismo estudia artistas como Van Dyck, Rubens y Delacroix. En 1860 recapitula la obra de Ingres para comenzar a trabajar en la pintura histórica así como las escenas mitológicas y legendarias. Un año más tarde, en 1861, se matricula en la Escuela de Bellas Artes de París y vuelve a trabajar en el Museo del Louvre como copista. En 1862 conoce a Édouard Manet y al año siguiente se presenta un altercado y diversas críticas en el Salón de París dado que muchos artistas son excluidos de la selección oficial. Por este motivo se crea una sala alterna donde se exhiben las obras de estos artistas. Degas junto con Manet y Monet, entre otros, propenden a la organización de ferias y exposiciones para artistas independientes. Tres años más tarde, en 1865, expone por primera vez en el Salón con un cuadro de temática histórica: *Escena de Guerra del Medioevo*.

Madurez: Desde ese entonces y hasta 1870, Degas participa en el Salón de París. El 19 de julio de este año, estalla la Guerra Franco-Prusiana y Degas es asignado a la artillería. Dos años más tarde, el pintor comienza a frecuentar asiduamente el Ballet de la Ópera de París para conocer más sobre el baile, las cantantes y las bailarinas. Vende tres de sus pinturas a Paul Durand-Ruel (quien ya había negociado cuadros con Claude Monet, entre otros). En 1874 se organiza la primera exhibición de artistas independientes entre los que se incluyen Pissarro, Monet, Renoir y Degas. La misión de este evento consistía en presentar obras al público sin la dependencia y aprobación del Gobierno francés⁶⁵, todo debido a partir de constantes críticas por la selección de obras y artistas desde el criterio de los jurados del Salón de París, considerado arbitrario. En 1878 realiza la escultura *La pequeña bailarina de catorce años* que será expuesta en la sexta exposición impresionista. A partir de 1880, Degas comienza a trabajar en sus obras con pasteles y grabados y sólo a partir de una copia, los monotipos. En esta etapa de su carrera artística también resaltan las composiciones con una sola figura o un grupo específico de personas, al igual que la simplificación de sus obras y la reducción de la profundidad del campo visual. En 1886 se presenta la octava y última exposición de artistas impresionistas; para esta ocasión, Degas presenta varios óleos donde representa a modistas y mujeres desnudas en la intimidad del baño. Estas piezas generan elogios y sensaciones en el público observador. Al año siguiente, Theo Van Gogh (hermano de Vincent Van Gogh) adquiere unos cuadros de desnudos de Degas; asimismo este decide participar en una exposición colectiva con integrantes del grupo de los Impresionistas en la Galería de Georges Petit. En este mismo año, Degas comienza a trabajar en la elaboración de esculturas de caballos. En 1889 viaja a Marruecos y a Madrid junto con el artista italiano Giovanni Boldini. En esta travesía, Degas queda admirado nuevamente por la obra de Delacroix y por los paisajes lo que le permite crear bocetos para sus monotipos.

Últimos años: A finales del siglo XIX comienza a perder la vista lo que le obliga a dedicarse exclusivamente a la escultura. En esta etapa solo recibe a sus amigos más cercanos y alejado de todo círculo social, permite crear una concepción artística más íntima y más específica en su forma de ver el mundo. Edgar Degas fallece el 27 de septiembre de 1917 a causa de un derrame cerebral.

⁶⁵ Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. *Edgar Degas: esculturas*, 1990, p. 19.

Cronología

1834 nace el 19 de julio en París; 1845 ingresa al Lycée Louis-le-Grand; 1847 fallece su madre Marie Célestine Musson; 1853 ingresa a trabajar como copista del Museo del Louvre y comienza sus estudios de Derecho en la Universidad de París; 1855 conoce a Jean Auguste Dominique Ingres, ingresa a la Escuela de Bellas Artes; 1856 viaja a Italia; 1859 organiza su estudio artístico y de trabajo en París; 1870 es enviado al servicio de artillería en la Guerra Franco-Prusiana; 1872 se traslada a Nueva Orleans, EEUU; 1874 fallece el padre de Degas, Auguste de Gas; 1878 realiza la escultura *La pequeña bailarina de catorce años*; 1879 participa en la cuarta exposición del grupo de los Impresionistas con cerca de veinte cuadros; 1882 comienza a realizar composiciones en pastel y grabados; 1881 la escultura *La pequeña bailarina de catorce años* es expuesta en la sexta exhibición de artistas impresionistas; 1885 comienza su colección personal de obras de arte, entre cuadros de El Greco, Ingres y Delacroix; 1886 última exposición del colectivo impresionista, Degas presenta sus cuadros de modistas y de desnudos femeninos; 1887 comienza a trabajar en la serie de esculturas de caballos; 1889 viaja a Marruecos; 1917 fallece a los 83 años.

Bibliografía

1. Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República: *Edgar Degas: esculturas / Biblioteca Luis Ángel Arango; fotografías esculturas Luis Sadak Hossaka; traducciones Helena Samper*. Bogotá: Departamento Editorial Banco de la República, 1990.

Referencias virtuales

Título:

1. Edgar Degas.
2. The National Gallery. Edgar Degas.

URL:

1. <http://www.edgar-degas.org/biography.html>
2. <https://www.nationalgallery.org.uk/artists/hilaire-germain-edgar-degas>

- **Edward Walhouse Mark**

Nombre: Edward

Apellido: Walhouse Mark

Seudónimo:

Diplomático y acuarelista empírico británico. Durante su estancia en Colombia representó la sociedad colombiana de mediados del siglo XIX así como los diversos aspectos geográficos y antropológicos del país. De igual manera, su percepción del país de aquella época a través de la acuarela refleja una contextualización general que incluyen las costumbres (modo de vestir, las tradiciones culturales, la vida laboral y la recreación), la vivienda, la economía y los paisajes geográficos, entre otros.

“Su colección de acuarelas es la noticia más completa y fiel que extranjero alguno pudo dar sobre nuestro país a todo lo largo del siglo XIX”.⁶⁶

“Mark le ha quitado dureza al páramo y furor al trópico” Marta Traba⁶⁷.

Nacimiento:

País: España

Ciudad: Málaga

Fecha: 1817

Nacionalidad: británica

Fallecimiento:

País: Gran Bretaña

Ciudad: Norwood

Fecha: 1895

Biografía

Infancia: Edward Walhouse Mark nació en Málaga, España en 1817. Su padre era negociante del Gobierno Británico y cónsul en esa ciudad española.

Juventud: Mark llegó a Santa Marta, Colombia en 1843 para desempeñarse como vicedcónsul de la Gran Bretaña en donde residió por tres años.

Madurez: En 1846 arribó a Bogotá donde permaneció hasta 1856. Durante su estancia en la capital colombiana, se desempeñó como Cónsul General, el cual le permitía estar inmerso en una actividad diplomática muy activa y desenvolverse en los diversos círculos sociales de aquel entonces. Debido a su trabajo, Mark viajaba mucho y en sus recorridos representaba los paisajes que observaba.

⁶⁶ Banco de la República. *Acuarelas de Mark 1843-1856. Un testimonio pictórico de la Nueva Granada*. 1963. Página 13.

⁶⁷ Banco de la República. *Acuarelas de Mark 1843-1856. Un testimonio pictórico de la Nueva Granada*. 1978. Página 3.

Edward Walhouse Mark tuvo especial interés por el arte y las condiciones sociales de la época. Son de especial atención los viajes realizados por él desde Santa Marta hasta Santa Fe de Bogotá, simbolizados en diversas acuarelas. Entre los lugares visitados están la sabana de Bogotá, las minas de Muzo y la Laguna de Tota en Boyacá, las montañas del departamento del Quindío, el Cañón del Dagua en el Valle del Cauca y las selvas del Chocó.⁶⁸ También son representativos en su colección de acuarelas, el Salto del Tequendama y el municipio de Guaduas en el departamento de Cundinamarca (donde representó la plaza central que actualmente hace parte de la decoración del billete de \$10.000 COP) y el Río Magdalena. En muchas obras, Mark tomó apuntes de los lugares que retrataba, dando una idea y un acercamiento geográfico o social del sitio. En estas acuarelas sobresalen las numerosas actividades de aquel entonces, desde las económicas hasta las de ocio: preparación artesanal de la comida, embarque y desembarque de veleros en los puertos, bailes como el bambuco, elaboración de sombreros, alfarería y mercados populares, entre otros; también son visibles en las obras sitios concretos donde tenían lugar dichos eventos: plazas centrales de los municipios, atracaderos (donde estacionan las embarcaciones) y astilleros (lugar de construcción y reparación de barcos y embarcaciones pequeñas), puentes, cabañas y ranchos ubicados en las afueras de las aldeas, boquerones entre montañas así como cascadas y riveras de los ríos. Entre las acuarelas de Mark también se resaltan los números retratos de personajes de la época como comerciantes, hombres prestantes y campesinos. Asimismo, Mark elaboró acuarelas de plantas como la palma de cera del Quindío, árboles andinos y helechos; también se encuentran frutas como la curuba y el chontaduro, insectos como escarabajos o cucarrones y arañas. Por aquel entonces era común que el entorno cultural se dedicara a la representación de tres aspectos fundamentales: la investigación de la naturaleza, la exploración etnográfica y la mirada costumbrista⁶⁹. Los tres ámbitos fueron el objeto central de estudio de la Comisión Corográfica dirigida por el ingeniero y militar italiano Agustín Codazzi; la perspectiva costumbrista tuvo gran interés por parte de Mark, José Manuel Groot y Ramón Torres Méndez. Mark transmitía en sus acuarelas una mirada analítica del entorno, que contemplándolas en tiempos actuales, pretenden una reflexión acerca de los cambios que han surgido desde el momento en que fueron pintadas hasta la actualidad. A manera de comparación, está el caso de la acuarela que realizó de la iglesia de Barranquilla en 1844 (en aquel entonces era una aldea pequeña); también se incluyen las diferentes perspectivas de la Plaza de Bolívar en 1846 o la Recoleta de San Diego en Bogotá, donde se establece un antes y un después de sitios claves en la historia de la capital colombiana. Desde su partida de Colombia en 1856, ejerció el Consulado de Baltimore, Estados Unidos y en 1858 el de Marsella.

Últimos años: Se retiró de la vida pública y consular en 1888⁷⁰. Falleció en Norwood, Gran Bretaña en 1895.

Cronología

1817 nace en Málaga, España; 1843 llega Santa Marta, Colombia para desempeñarse como vicecónsul británico; 1846 se traslada a Bogotá para ejercer el cargo de Cónsul general; 1856 es promovido al Consulado de Baltimore, Estados Unidos; 1858 se traslada al Consulado de Marsella,

⁶⁸ Banco de la República. *Acuarelas de Mark 1843-1856. Un testimonio...* Op. cit., 1963, p. 17.

⁶⁹ *Ibidem.*, p. 17.

⁷⁰ Banco de la República. *Acuarelas de Mark 1843-1856. Un testimonio...* Op. cit., 1978, p. 2.

Francia; 1888 se retira del servicio consular y de su profesión como cónsul; 1895 fallece en Norwood, Gran Bretaña a la edad 78 años.

Bibliografía

1. Banco de la República. *Acuarelas de Mark. Un testimonio pictórico de la Nueva Granada*. Bogotá: Banco de la República, 1963.
2. Banco de la República. *Acuarelas de Mark. Un testimonio pictórico de la Nueva Granada*. Bogotá: Banco de la República, 1978.
3. Ramón Torres Méndez. *América: una confrontación de miradas. Ramón Torres Méndez y Edward Walhouse Mark*. Bogotá: Editora Nacional de Colombia, 1984.

Referencias virtuales

Título:

1. Colarte. Edward Walhouse Mark.
2. Mascoleccionismo.

URL:

1. <http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1050>
2. <http://www.mascoleccionismo.com/el-arte-en-los-billetes-colombianos/>

- **Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos**

Nombre: Gregorio

Apellido: Vásquez de Arce y Ceballos

Seudónimo:

Pintor colonial neogranadino. Es el artista más representativo de la época colonial de la Nueva Granada (actual Colombia). La obra de Vásquez presenta en su mayoría temática religiosa siendo representativos los cuadros con escenas de la Biblia, los hagiógrafos (vida de los santos), la Virgen María y Jesucristo; así como temática profana (costumbres y vestimenta de la época colonial, estos cuadros son muy escasos). Gran parte de su producción artística estaba dirigida a conventos e iglesias de las órdenes religiosas más importantes de la Nueva Granada como los Dominicos y los Franciscanos, siendo estos sus principales clientes. Muchas obras se le han atribuido sin confirmar oficialmente que estas hayan sido hechas por él.

Nacimiento:

País: Nueva Granada (actual Colombia)

Ciudad: Santa Fe (Bogotá)

Fecha: 09/05/1638

Nacionalidad: neogranadina (colombiana)

Fallecimiento:

País: Nueva Granada (actual Colombia)

Ciudad: Santa Fe (Bogotá)

Fecha: 1711

Familia:

Parientes: Bartolomé Vásquez de Arce (padre); María de Ceballos (madre); Pedro de Salazar Falcón (padrino); Juan Bautista Vásquez de Arce y Ceballos y Diego Vásquez de Arce y Ceballos (hermanos); Jerónima Bernal (esposa); Bartolomé Luis (hijo); Feliciano Vásquez de Arce y Bernal (hija).

Educación:

Inicios:

Formación: taller de los Figueroa (su maestro fue Baltasar de Figueroa).

Profesionales/otros:

Ocupación: pintor.

Biografía

Para comprender la biografía de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos se debe partir de los numerosos escritos que se han elaborado sobre él desde tiempos inmediatos a su muerte. Gran parte de la literatura sobre el pintor colonial fue escrita a partir del siglo XIX y se basa en las diferentes percepciones que diversos autores, como los pintores José Manuel Groot y Roberto Pizano, hicieron de él. Estos escritos reflejan una mirada romántica e idealista sobre la vida de Vásquez, que si bien puede ser cierta, también es infundada y no del todo veraz pues fue recopilada

a partir de relatos orales y sin un respaldo documental sólido⁷¹. Por tal motivo es importante establecer que sus datos biográficos son muy escasos, dada la poca documentación surgida en aquella época. José Manuel Groot redactó y publicó en 1859 la primera biografía de un artista colombiano escrita hasta ese entonces: “*Noticia biográfica de Gregorio Vásquez y Ceballos, pintor granadino del siglo XVII*”⁷². Por su parte, Roberto Pizano redactó en 1926 la segunda biografía de Vásquez titulada *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos: pintor de la ciudad de Santa Fe de Bogotá, cabeza y corte del Nuevo Reino de Granada, narración de su vida y el recuento de sus obras*⁷³.

Infancia: Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos nació en Santa Fe de Bogotá el 9 de mayo de 1638. Sus padres fueron Bartolomé Vásquez de Arce y María de Ceballos.

Juventud: Sus primeras lecciones de pintura las aprendería del taller de los Figueroa, donde fue su maestro Baltasar de Figueroa. Según diversas narraciones y quizás convertidas en leyenda, un día este se encontraba pintando los ojos en un cuadro de San Roque y al ver que no podía dar con el efecto esperado, salió a la calle para meditar sobre una mejor manera de pintar los ojos. Viendo Gregorio Vásquez esta dificultad de Baltasar de Figueroa, procedió a terminarlos sin la mayor dificultad y una vez regresó su profesor y atónito por el resultado, le preguntó a Vásquez que si él lo había realizado. Al responder afirmativamente, lo despidió del taller diciéndole que si ya se consideraba maestro, mejor que fuera a montar un taller de pintura. Este suceso no ha sido comprobado documentalmente pero es de suponerse que gran parte de los conocimientos adquiridos por el pintor colonial, los haya aprendido del taller de los Figueroa. En este lugar también trabajaba su hermano Juan Bautista Vásquez.

Madurez: Gregorio Vásquez se casó con Jerónima Bernal y fruto de esta relación nacieron dos hijos: Bartolomé Luis y Feliciano. La familia montó un taller al frente de la Iglesia de la Candelaria en Santa Fe de Bogotá, donde la esposa, hija y hermano de Vásquez probablemente le sirvieran de modelos así como ayudantes en la realización de las obras. La primera obra firmada y fechada por Arce y Ceballos es *La huida a Egipto* en 1657 y actualmente localizada en la Iglesia de Santa Clara en Tunja⁷⁴. Durante su vida realizó varios encargos para los conventos e iglesias de las diversas comunidades religiosas presentes en Santa Fe y la Nueva Granada como los Dominicos, los Franciscanos y los Agustinos.

Últimos años: Su última obra fue *La Concepción* realizada en 1710. Falleció en Santa Fe de Bogotá en 1711.

Cronología

1638 el 9 de mayo nace en Santa Fe de Bogotá; 1640 nace Diego Vásquez de Arce y Ceballos, su hermano menor; 1653 ingresa como aprendiz al taller de los Figueroa; 1658 abandona el taller de los Figueroa; 1665 se casa con Jerónima Bernal; 1668 pinta para los familiares de una novicia del

⁷¹ Gil Tovar, Francisco. La obra de Gregorio Vásquez. 1980. Página 41.

⁷² Biblioteca Luis Ángel Arango Banco de la República. José Manuel Groot (1800-1878). 1991, Página 19.

⁷³ Banco de la República. Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos: un pintor para mirar el arte colonial. 2005. Página 8 citando a Roberto Pizano.

⁷⁴ Gil Tovar, Francisco. La obra de Gregorio Vásquez. 1980. Página 41.

convento de Santa Clara de Bogotá el cuadro *El sueño del bachiller Cotrina*; 1675 nace su hija Feliciano Vásquez; 1677 muere su hermano Juan Bautista; 1680 nace su hijo Bartolomé Luis; 1690 inicia la elaboración de las obras destinadas a la Capilla del Sagrario en Bogotá; 1695 fallece su esposa Jerónima Bernal; 1698 elabora el retrato de Enrique Caldas Barbosa, rector del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario; 1710 pinta el cuadro de *La Concepción*, el último de Vásquez; 1711 fallece en Santa Fe de Bogotá.

Bibliografía (pies de página)

1. Banco de la República. *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos: un pintor para mirar el arte colonial*. Bogotá: Banco de la República, 2005.
2. Gil Tovar, Francisco. *La obra de Gregorio Vásquez*. Bogotá: Carlos Valencia Editores y Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1980.
3. Instituto Colombiano de Cultura Colcultura. *Iglesia Museo Santa Clara 1647*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Colcultura, 1995.
4. Pizano Restrepo, Roberto. *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos: pintor de la ciudad de Santa Fe de Bogotá, cabeza y corte del Nuevo Reino de Granada, narración de su vida y el recuento de sus obras*. París: Camilo Bloch Editor, 1926.

Referencias virtuales

Título:

1. Colarte. Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos.
2. Revista Semana. "Nueva vida".
3. Blog "Recordando a Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Historia de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos".

URL:

1. <http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1124>
2. <http://www.semana.com/cultura/articulo/nueva-vida/13828-3>
3. <http://dongregoriovasquez.blogspot.com.co/>

- **Gustav Klimt**

Nombre: Gustav

Apellido: Klimt

Seudónimo:

Pintor austriaco famoso por usar ornamentación en sus obras, así como sus numerosos retratos de mujeres, por quienes sentía una gran atracción y a quienes apreciaba mucho. Su obra se dio en el marco de la Secesión vienesa como una etapa previa al modernismo en el arte austriaco. De igual forma su obra se caracteriza por el erotismo y el desnudo como fuentes de inspiración. Entre sus clientes más representativos figuraban personajes de la alta sociedad vienesa.

Nacimiento:

País: Austria

Ciudad: Baumgarten

Fecha 14/07/1862

Nacionalidad: austrohúngara

Fallecimiento:

País: Austria

Ciudad: Alsergrund

Fecha 06/02/1918

Familia:

Parientes: Ernst Klimt (padre); Anna Finster (madre); Ernst Klimt (hermano).

Educación:

Inicios:

Formación: Escuela de Artes y Oficios de Viena.

Profesionales/otros: Internationale Society of Painters, Sculptors and Engravers de Londres;

Ringstrasse o Compañía de artistas; Secession; Liga de Artistas Austriacos.

Ocupación: pintor.

Biografía

Infancia: Gustav Klimt nació el 14 de julio de 1862 en Baumgarten, un poblado cercano a Viena. Su padre fue Ernst Klimt, proveniente de una familia campesina de Bohemia y de oficio grabador y cincelador, y su madre, Anna Finster. Cuando Gustav tenía 8 años, su familia se trasladó a Viena, capital del Imperio Austrohúngaro. Tiempo después y con catorce años de edad, ingresó a la Escuela de Artes y Oficios de Viena permaneciendo allí siete años. En ese periodo de educación artístico, fueron compañeros de estudio su hermano Ernst y Franz Matsch, pintor austriaco. Durante este tiempo, Klimt aprendió diferentes técnicas artísticas como el grabado, el mosaico, la pintura y el fresco, bajo la tutela del profesor Ferdinand Laufberger.

Juventud: A partir de 1880 comenzó a realizar sus primeros trabajos y encargos oficiales, entre las que se cuentan las cuatro alegorías del Palacio Sturany en Viena y las pinturas ubicadas en el cielo

raso del balneario de Carlsbad en la República Checa. Entre la realización de sus primeros encargos, Klimt conoció de cerca la obra del pintor alemán del Renacimiento, Alberto Durero. Esta influencia le permitió al pintor austriaco ampliar su trabajo iconográfico al utilizar técnicas como el grabado, el cual aprendió mientras estaba en la Escuela de Artes de Viena. A la finalización del edificio del Burgtheater en 1886, Klimt, su hermano y Franz Matsch, recibieron el encargo de pintar el frontón y el cielo raso de la escalera. El pintor austriaco permanecía en sus tiempos libres contemplando y estudiando la colección de vasijas antiguas y algunas obras del Renacimiento como las de Tiziano en el Kaiserliches Museum. En 1883, Klimt finalizó sus estudios y él, en compañía de su hermano Ernst y el pintor Matsch crearon el grupo “Ringstrasse” o la “Compañía de artistas”. Entre las principales obras que desarrollaron se encontraban el Teatro Municipal de Fiume, el Museo Imperial de Arte y el Burgtheater, ambos en Viena. Entre 1888 y 1889, Klimt emprendió varios viajes a Cracovia, Venecia y Múnich. Desde 1891, formó parte de la Asociación de Artistas Plásticos de Viena, también llamada Casa de los Artistas. Su padre y hermano (ambos llamados Ernst) fallecieron en 1892. Al año siguiente, en 1893, viajó a Hungría para pintar por encargo el Teatro de Totis.

Madurez: En 1894 recibió un encargo estatal de la Administración Imperial a través del Ministerio de Educación para pintar diversos recintos del Aula Magna de la Universidad, los temas a elaborar estaban basados en la Filosofía, la Jurisprudencia y la Medicina⁷⁵. Tiempo después el pintor austriaco se desilusionó cuando el gobierno eligió al pintor polaco Kasimir Pochwalsky para dictar la cátedra de pintura en la Academia, razón por la cual desintegró la Asociación de Artistas y creó la “Secession”, en la que colaboraron además los arquitectos Josef Hoffmann y Josef María Olbrich y los artistas Carl Moll y Koloman Moser. El objetivo principal de este colectivo artístico era abrirse a nuevas tendencias artísticas innovadoras y alejadas del mercantilismo. Hacia 1898 se proyectó el edificio de la Secession, lugar donde se realizarían las exposiciones de este colectivo; asimismo se fundó la revista *Ver Sacrum*, espacio publicitario del colectivo para mostrar sus obras. Por aquel entonces, Gustav Klimt fue admitido en la Internationale Society of Painters, Sculptors and Engravers de Londres y también hizo parte del grupo Secession de Múnich. La primera exposición del colectivo vienés tuvo lugar en los Salones de Jardinería, puesto que el edificio proyectado aún no había sido terminado. En este evento se presentaron numerosos artistas vieneses y extranjeros y además fue visitado por el Emperador Francisco José de Austria. Entre 1900 y 1901 Klimt presentó dos bocetos de las obras encargadas para decorar el Aula Magna de la Universidad, el primero fue la Filosofía y el segundo la Medicina. En 1902 realizó un friso para la Exposición Beethoven, la que con el tiempo se convertiría en una de sus obras más distintivas, al año siguiente viajó a Rávena y Florencia en Italia para aprender más sobre las técnicas artísticas de ese país. Ese mismo año recibió el encargo de elaborar el friso del Palacio Stoclet en Bruselas. En 1905 Klimt renunció al encargo de elaborar los frisos que se le habían encomendado para las Facultades y se los compró al Estado Austriaco de su propio dinero. Esto significó la renuncia de todo encargo público, más no de los particulares como varias personas pertenecientes a la burguesía de Viena. A partir de ese momento, Klimt emprendería una misión artística al crear la Liga de Artistas Austriacos, lo que generó tiempo más tarde una cadena de exposiciones empezando con la de 1907 con la exhibición de los cuadros que en un principio iban a ser destinados a las Facultades, estos los expuso en Viena y Berlín. Al año siguiente tuvo lugar la exhibición Kunstschau, que le permitió al pintor austriaco abrirse campo en el mundo del arte vienés a través de una mirada honesta y real del mundo: mostrar el reflejo de la vida tal y como era e idéntica a la percepción del artista; asimismo se incluyeron muestras de la vida

⁷⁵ Francisco Luis Cardona. *Gustav Klimt*. 2000. p. 9.

cotidiana de aquel entonces, las diferentes celebraciones religiosas y las etapas del ser humano, entre otros⁷⁶.

Últimos años: Desde la década de 1910, Klimt se centró más en la realización de obras de gran tamaño como diversos frisos y mosaicos en lugares representativos de Viena y Bruselas. De igual manera, participó en diferentes exposiciones internacionales como la de la Secession de Berlín en 1909, la Bienal de Venecia y la Exposición Internacional de Roma, ambas en 1910; la exposición de Dresde en 1912; Múnich y Budapest en 1913 y al año siguiente nuevamente en Roma. Gustav Klimt falleció el 6 de febrero de 1918 a causa de un ataque de apoplejía.

Cronología

1862 nace el 14 de julio en Baumgarten, Austria; 1876 ingresa a la Escuela de Artes y Oficios de Viena; 1879 el grupo conformado por Gustav Klimt, su hermano Ernst y Franz Matsch pintan el patio del Kunsthistorisches Museum; 1880 el grupo pinta cuatro alegorías para el cielo raso del Palacio Sturany, Viena y el cielo raso del balneario Carlsbad, República Checa; 1883 el grupo constituye la "Compañía de artistas"; 1883-1885 la Compañía decora el Teatro Municipal de Fiume, en la antigua Yugoslavia; 1886 trabaja en la decoración de la escalinata del Burgtheater, Viena; 1888 recibe la Cruz de Oro al Mérito; 1888-1889 viaja a Cracovia, Trieste, Venecia y Munich; 1890 pinta la escalera del Museo de Historia de Arte de Viena, el *Kunsthistorisches Museum*; 1891 ingresa a formar parte de la Casa de Artistas; 1892 fallecen su hermano Ernst y su padre; 1893 decora el Teatro de Totis en Hungría; 1894 recibe el encargo del Ministerio de Educación de pintar los Cuadros para decorar diversas estancias de la Universidad de Viena; 1897 la casa de artistas se desintegra, comienza a pintar sus primeros paisajes, Gustav Klimt, Joseph Maria Olbrich y Josef Hoffman crean la *Secession* de Viena; 1898 la *Secession* presenta su primera exposición colectiva; 1900 recibe la medalla de oro en la Exposición Universal de París por su cuadro *Filosofía*; 1902 presenta su obra *Friso Beethoven*; 1903 la *Secession* exhibe 80 obras, Klimt viaja a Rávena y Florencia en Italia; 1904 se le encarga el diseño del friso del Palacio Stoclet; 1905 se desintegra el colectivo *Secession*; 1906 Klimt viaja a Bruselas, Londres y regresa a Florencia, se funda la Liga de Artistas Austriacos; 1907 se publican sus dibujos con temática erótica; 1908 Klimt recibe la medalla de oro por su cuadro *Las tres edades*; 1909 se realiza la Exposición Internacional de la Secession berlinesa; 1911 Gustav Klimt es reconocido por su obra *Muerte y Vida* en la Exposición Internacional de Roma; 1913 realiza diversas exposiciones en Munich, Budapest y Mannheim; 1914 se realiza la Exposición de la Liga de Artistas Austriacos en Roma; 1918 fallece el 6 de febrero en Alsergrund, Austria a los 55 años.

Bibliografía

1. Cardona, Francisco Luis: *Gustav Klimt*. Editors S.A., 2000.
2. Néret, Gilles: *Gustav Klimt 1862-1917* (Traducido por María Ordóñez-Rey) Benedikt Taschen, 1993.

⁷⁶ *Ibidem.*, p. 12.

Referencias virtuales

Título :

1. Wikipedia. Gustav Klimt.
2. Klimt Museum.

URL :

1. https://es.wikipedia.org/wiki/Gustav_Klimt
2. <http://www.klimt.com/>

- **Henri Marie de Toulouse Lautrec**

Nombre: Henri Marie Raymond
Apellido: Toulouse-Lautrec-Monfa
Seudónimo:

Pintor francés, reconocido por sus obras alusivas a la vida nocturna de los bares, cafés, cabarets y teatros de la París de mediados y finales del siglo XIX. Sus carteles son referentes del arte internacional y primera muestra de representaciones gráficas y publicitarias de espectáculos artísticos.

Nacimiento:

País: Francia
Ciudad: Albi
Fecha 24/11/1864
Nacionalidad: francesa

Fallecimiento:

País: Francia
Ciudad: Saint-André-du-Bois
Fecha: 09/09/1901

Familia:

Parientes: Alphonse-Charles-Marie de Toulouse-Lautrec-Monfa (padre); Adèle-Zoë-Marie-Marquette Tapié de Céleyran (madre); Jane Avril (amante); Yvett Guilbert (amante); Suzanne Valadon (amante).

Educación:

Inicios: Lycée Fontanes
Formación: estudios de arte en talleres de pintores.
Profesionales/otros:
Ocupación: pintor

Biografía

Infancia: Henri de Toulouse-Lautrec nació en Albi, Francia el 24 de noviembre de 1864. Fue el primogénito de una joven pareja perteneciente a la aristocracia. En 1868 se separaron sus padres, luego de morir su hijo más joven, Richard. Su salud siempre fue delicada pues debido a dos fracturas en las piernas, estas no se desarrollaron completamente. Desde pequeño siempre demostró interés por el arte y debido a su estado físico, sus padres deciden darle una formación como pintor gracias al consejo de su primer profesor René Princeteau⁷⁷. En su infancia recibió clases de equitación, latín y griego. Ingresó al Lycée Fontanes, donde comenzó a crear sus primeros dibujos y caricaturas (realizados en sus cuadernos de estudio). Entre 1878 y 1879 tuvo dos fracturas en ambas piernas lo que le ocasionaron serios problemas de salud y una estatura pequeña, pues no pasaba de los 1,52

⁷⁷ Felbinger, Udo. *Henri de Toulouse-Lautrec. Vida y Obra*. 2005. p. 7.

metros de altura. Su padre tenía fama de excéntrico y ordenó traslados de residencia en varias ocasiones, por lo que Toulouse Lautrec no pudo estudiar adecuadamente. En su infancia dibujaba cuadros con escenas de caza y caballería, actividades propias de la nobleza de aquel entonces. Estas actividades le propiciaron a Henri una sutilidad en sus obras representadas en los colores y las formas: carrozas, caballos y uniformes militares, entre otros visualizados con colores cálidos.

Juventud: En 1882 Toulouse-Lautrec ingresó al taller de León Bonnat en París; durante este periodo obtuvo numerosas ideas para sus cuadros: las escenas nocturnas en los cafés y cabarets de la ciudad le permitieron, de una u otra manera, ampliar sus horizontes artísticos. En el taller de Bonnat, Toulouse-Lautrec aprendió el estudio del cuerpo humano a través de modelos desnudos que posaban en el estudio. Tiempo después ingresó al taller del pintor Fernand Cormon, quien tenía una concepción más liberal y flexible. Dado que el objetivo de Henri era expresar y plasmar el movimiento y el color de la ciudad, de la cotidianidad, e incluso de él mismo, la idea tradicional de copiar modelos a partir de una postura, no era muy adecuada y propicia para él, tal como lo comentó en numerosas cartas a su tío Charles. En 1884 dejó el taller de Cormon y se instaló con varios amigos artistas en el patio de la casa de un pensionista interesado en el arte, Pére Forest. Junto con su compañero de estudios, Émile Bernard, conoció la obra de Edgar Degas (escenas cotidianas) y Paul Cézanne (naturalezas muertas y paisajes). Un año después, en 1885, Henri expuso sus primeras obras en el cabaret Le Mirliton. En 1886 conoció a Vincent Van Gogh en el Taller de Cormon, donde regresó y se retiró ese mismo año. A principios de 1888 expuso en Bruselas en la exhibición colectiva del grupo Les Vingt. Tiempo después se instaló en Montmartre, París, una zona conocida por ser el centro de la actividad nocturna de la capital francesa. Allí frecuentaba diversos locales y conoció a numerosos artistas, entre los que se encontraban la bailarina La Goulue. Uno de los cabarets más frecuentados por Toulouse-Lautrec fue *Le Mirliton* y cuyo propietario era Aristide Bruant. El otro sitio, *Moulin de la Galette* permitió a Henri dedicarse a la representación de los bailes, exhibidos en la vida nocturna de los cabarets. Dado que ya no tenía la vida aristocrática de antes y no estaba en el ambiente familiar, para el pintor fue muy fácil acomodarse a la vida licenciosa y algo libertina de los cabarets parisinos de la época. El consumo frecuente de alcohol y sus visitas a estos sitios le daban una visión más amplia del entorno mundano donde se mezclaban las diferentes clases sociales de aquel entonces. Uno de sus cuadros más conocidos es *Moulin Rouge: la danza* el cual representa un grupo numeroso de personas alrededor de una escena de baile. Esta obra pictórica representa la diversidad de formas que Toulouse-Lautrec utilizaba en su trabajo artístico; el contraste entre la escena de baile y los observadores demuestra la cotidianidad trabajada por el pintor. Este también retrató a numerosas personas de forma individual: aquellos y aquellas que posaban para sus cuadros y los personajes que retrataba de manera casual. El pintor consideraba que la postura de una persona era una característica ligada a la personalidad del retratado⁷⁸. En sus múltiples percepciones de la vida cotidiana en París, Henri siempre llevaba consigo un cuaderno de apuntes y un lápiz para representar escenas momentáneas.

Madurez: En 1889 participó en el 5to Salón de Independientes de París. La obra de Toulouse-Lautrec estuvo muy influenciada por Edgar Degas, de quien aprendió el uso variado de colores y la plasmación de escenas de la ciudad como cafés, bares y teatros. En 1891 creó su primer cartel para el cabaret Moulin Rouge, una litografía a colores: *Moulin Rouge: La Goulue*. Esta pieza pictórica a

⁷⁸ *Ibidem.*, p. 31.

modo de anuncio refleja la presentación en ese cabaret de la bailarina apodada como La Goulue⁷⁹. A partir de ese año, Toulouse-Lautrec comenzó a trabajar en diversos carteles para numerosos establecimientos parisinos. La técnica utilizada mayoritariamente era la litografía en colores y entre los más destacados figuran: *Reine de Joie, 1892; Ambassadeurs: Aristide Bruant, 1892 y Divan Japonais, 1892/1893*. En 1893 realizó su primera exposición individual en la Galería Goupil. Desde ese momento, Toulouse-Lautrec se dedicó también a la fotografía, la cual desarrolló en la última década del siglo XIX. Esta novedosa técnica sólo le servía de modelo pues elaboraba cuadros a partir de numerosas imágenes fotográficas.

Últimos años: Entre 1894 y 1895 su salud empeoró por causa del consumo excesivo de alcohol y porque contrajo la sífilis; sin embargo, trabajó continuamente en la elaboración de más pinturas, grabados y carteles. En 1896 publicó su serie *Elles* (ellas, en español), litografías y grabados alusivos al mundo parisino de la prostitución. Esta serie recrea la cotidianidad de las trabajadoras de los burdeles desde otra perspectiva: mientras ellas esperaban a los clientes o en un lenguaje gráfico más explícito donde están trabajando en una habitación con el visitante. La obra de Henri de Toulouse-Lautrec también estuvo influenciada por el arte japonés y se caracterizaba por las figuras planas y el no uso de sombras. En los últimos años de su vida viajó a Gran Bretaña, Bélgica, España y los Países Bajos para presentarse en exposiciones de arte como la realizada en Londres en 1898 en dependencia británica de la Galería Goupil. En 1899 estuvo internado en un sanatorio debido a un colapso nervioso y entre finales de 1900 y comienzos de 1901 permaneció en Burdeos. En julio de ese mismo año dejó París, luego se dirigió a Malromé donde falleció el 9 de agosto de 1901 a la edad de 37 años.

Cronología

1864 nace en Albi; 1868 fallece su hermano Richard, sus padres se separan; 1872 asiste al Lycée Fontanes; 1878 se fractura el fémur izquierdo; 1879 se fractura el fémur derecho; 1882 ingresa al taller de León Bonnat en París; 1883 conoce a Paul Cézanne; 1885 primera presentación individual en el cabaret Le Mirliton; 1886 conoce a Vincent Van Gogh; 1888 participa en la exposición colectiva de Les Vingt en Bruselas; 1889 participa en el 5to Salón Independiente de Artistas de París; 1890 conoce a Jane Avril famosa bailarina de los cabarets de París; 1892 presenta sus carteles del Moulin Rouge de París y los de Aristide Bruant; presenta su primera exposición individual en la Galería Goupil; 1894 viaja a los Países Bajos y a Gran Bretaña para presentar diversas exposiciones; 1898 presenta en Londres su gran exposición individual en la representación británica de la Galería Goupil; 1899 termina internado en el sanatorio de Neully a causa de una crisis nerviosa; 1901 fallece en Malromé a los 37 años.

Bibliografía

1. Arnold, Matthias: *Henri de Toulouse-Lautrec. 1864-1901. El teatro de la vida* (Traducido por Miryam Banchón) Benedikt Taschen, 1990.
2. Felbinger, Udo: *Henri de Toulouse-Lautrec. Vida y obra* (Traducido por Mireia Ginestí Rossel) Könemann, 2005.

⁷⁹ Arnold, Matthias. *Henri de Toulouse-Lautrec 1864-1901. El teatro de la vida*. 1990. p. 29.

Referencias virtuales

Título:

1. Museo Thyssen-Bornemisza. Henri de Toulouse-Lautrec.
2. La Voz de Galicia. “Henri de Toulouse-Lautrec. El pintor de los burdeles y las tabernas de las calles de París”.

URL:

1. http://www.museothyssen.org/thyssen/ficha_artista/563
2. <http://www.lavozdegalicia.es/noticia/informacion/2014/11/23/henri-toulouse-lautrec-pintor-burdeles-tabernas-calles-paris/00031416763990669987388.htm>

- **Henry Price**

Nombre: Henry

Apellido: Price

Seudónimo:

Acuarelista inglés. Participó en la Comisión Corográfica junto a Agustín Codazzi. Durante este periodo, elaboró numerosas acuarelas donde representaba la sociedad colombiana del siglo XIX. Su obra artística comprende además diferentes visiones del país desde los paisajes rurales y urbanos, las escenas costumbristas, la moda y el trabajo.

Nacimiento:

País: Gran Bretaña

Ciudad: Londres

Fecha 05/05/1819

Nacionalidad: británica

Fallecimiento:

País: Estados Unidos

Ciudad: Nueva York

Fecha 12/12/1863

Familia:

Parientes: Eliza Castello Brandon (esposa); David Castello Montefiori (suegro).

Educación:

Inicios:

Formación: artística en una iglesia de Nueva York, trabajo en casa comercial *Castello & Sons*.

Profesionales/otros:

Ocupación: profesor, músico, artista, acuarelista, socio y director de la Sociedad Filarmónica de Bogotá.

Biografía

Infancia: Henry Price nació en Londres el 5 de mayo de 1819 en medio de una familia acomodada. Durante su infancia y juventud estudió música a la vez que practicó el dibujo de paisajes.

Juventud: A comienzos de 1840, su familia se mudó a Nueva York y Price comenzó sus actividades artísticas como organista de una iglesia neoyorquina, donde además dictaba clase de música. En 1843 se casó con Eliza Castello Brandon, hija de David Castello Montefiori, comerciante inglés de origen italiano. Ese mismo año llegó a Bogotá en compañía de su esposa y la familia de esta. En la capital neogranadina, Price trabajó durante varios años como poseedor de libros de la casa comercial *Castello & Sons*, regentada por su suegro y dedicada al comercio y exportación del tabaco y quina. En este periodo, Henry Price se hospedó en la casa de Lorenzo María Lleras, poeta, periodista y educador que hacía parte de la sociedad culta capitalina. Hacia 1846, Price fundó, junto con los extranjeros Agustín Codazzi y Thomas Reed, entre otros; y los neogranadinos, entre los que

se incluían Manuel Ancízar, Lorenzo María Lleras, Demetrio Paredes y Andrés de Santamaría (padre del pintor impresionista del mismo nombre)⁸⁰ la *Sociedad Filarmónica* y cuya misión era ofrecer alternativas de entretenimiento a la alta sociedad bogotana, como conciertos y reuniones sociales. En esta organización cultural, Price fue socio y profesor de música donde dictaba piano, arpa y técnica vocal. Ese mismo año dirigió la Orquesta Filarmónica y al año siguiente ingresó como profesor del Colegio del Espíritu Santo, fundado por la persona que le había brindado hospedaje en la capital a Price y su suegro y que también se desempeñaba como miembro del colectivo, Lorenzo María Lleras. Esta institución educativa gozaba de buen nombre en la ciudad por sus instalaciones y su nómina de profesores. Allí dictaba Price dibujo, música y pintura; a finales de cada año exhibía los mejores dibujos de sus alumnos en el salón de conciertos de la Sociedad Filarmónica. En esta institución, Price conoció a varios integrantes de la Comisión Corográfica como el pintor venezolano Carmelo Fernández, quien era el profesor de dibujo lineal y topográfico.

Madurez: En 1850 presidió la organización y dos años más tarde, en 1852 el Colegio del Espíritu Santo cerró dada la mala propaganda que le dio el sector tradicionalista bogotano y por una ley expedida por el Congreso de la República donde se mencionaba que no era necesidad aprobar los cursos de literatura y filosofía para ingresar a una facultad, de más categoría, “(...) *no era menester ganar los cursos de literatura y filosofía para hacer los correspondientes a las facultades mayores*”⁸¹. Ese mismo año, Agustín Codazzi le hizo el ofrecimiento de ingresar a la Comisión Corográfica, en la que se convertiría en la tercera fase de este proyecto. Entre enero y agosto, Price y Codazzi recorrieron la Provincia de Mariquita, Córdoba, Medellín y Antioquia (estas tres última separadas desde 1851 a 1855 de la gran Provincia de Antioquia). En este viaje los acompañaron los también integrantes de la Comisión, el venezolano José del Carmen Carrasquel, Domingo Codazzi (hijo de Agustín) y el botánico santafereño José Jerónimo Triana. La tercera expedición partió de Bogotá el 5 de enero de 1852 rumbo a Facatativá; durante este trayecto también pasó por La Mesa, Anapoima, Apulo y Tocaima y navegó el Río Magdalena en Guataquí⁸². De estos recorridos, Price elaboró numerosas acuarelas como *Las Juntas* ubicadas en Apulo, incluso representó los paisajes de los lugares visitados como ríos, montañas, poblados y cerros. Durante el recorrido del actual Parque Nacional Natural de los Nevados, más específicamente la Mesa de Herveo, Price elaboró la acuarela titulada *Mesa de Herveo, Ruiz, Tolima, Gran Cráter*. Tiempo después visitaron Manizales, Salamina, Pácora, Aguadas, Abejorral y el Páramo del Sonsón, entre otros poblados de la actual región cafetera. Ya entrados en la provincia de Antioquia visitaron Rionegro, donde el acuarelista británico plasmó diversidad de etnias y costumbres del lugar tales como campesinos realizando sus labores de trabajo y unos comerciantes del pueblo negociando mercancías, entre otros. El especial interés de Price por el lavado de oro en bateas que se realizaba en Antioquia en aquel entonces, se evidencia en las acuarelas *Una cuelga en Angostura de la Candelaria, río Guadalupe* y *Lavadoras de oro en el río Guadalupe*⁸³. Entre abril y mayo de 1852, Price comenzó a trabajar en las acuarelas alusivas a la Piedra del Peñol en Guatapé, al igual que elaboró numerosos escritos mencionando la Iglesia de El Peñol. Cuando Price visitó Medellín, elaboró acuarelas con temática netamente costumbrista y paisajista al representar escenas de trabajo diarias de los habitantes de la ciudad como los labriegos

⁸⁰ Banco de la República. *Acuarelas y dibujos de Henry Price para la Comisión Corográfica de la Nueva Granada*. 2007. p. 24.

⁸¹ *Ibidem.*, p. 24 citando a Soriano Lleras. *Lorenzo María Lleras*. pp. 42-43.

⁸² *Ibidem.*, p. 33.

⁸³ *Ibidem.*, p. 36.

y una vista de Medellín y sus alrededores. La gran acogida y expectativa que generó la Comisión Corográfica en esta ciudad ameritaba un saludo de los periódicos del lugar, como el publicado en la *Gaceta oficial* de Medellín: “*la Provincia de Medellín felicita a sus distinguidos huéspedes i se promete confiadamente que sus interesantes trabajos dejarán establecidos muchos planes (...)*”⁸⁴. Después de esta visita, Codazzi, Price y el resto de la Comisión se dirigieron a la ciudad de Antioquia, antigua capital de la provincia del mismo nombre. Price pintó ahí las acuarelas *Vista de ciudad de Santa Fe de Antioquia* y *Habitantes de la ciudad de Antioquia*, entre otros. Poco tiempo después el grupo visitó la región del Río Urama donde Price tomó nota de la cerámica y orfebrería del lugar, detallando sus características y el lugar de procedencia de las mismas. A comienzos de julio de 1852, la Comisión partió de la región de Antioquia para regresar a Bogotá pasando por la Provincia del Cauca. El acuarelista británico dedicó el resto de ese año a ultimar dibujos y acuarelas. El 31 de diciembre del mismo año se retiró de la Comisión por problemas de salud. En los años siguientes, de 1853 a 1855, Henry Price dibujó una serie de acuarelas con vistas panorámicas de diferentes provincias como la de Popayán, una que otra obra de personajes ilustres de los lugares visitados como alcaldes, gobernadores y demás políticos. A partir de 1855, Price realizó diversas acuarelas de la Provincia de Bogotá e ilustró en ellas fachadas de iglesias como la de San Agustín, el interior de la Catedral de Bogotá, vistas de la Serrezuela, Cajicá y el Boquerón.

Últimos años: Poco se conoce de la vida de Henry Price una vez se retiró de la Comisión Corográfica en 1852. Hacia 1857 regresó a Nueva York. Falleció en Brooklyn, Nueva York el 12 de diciembre de 1863 a los 44 años de edad.

Cronología

1819 nace en Londres el 5 de mayo; 1843 se casa con Eliza Castello Brandon, hija de David Castello; 1846 funda con otros socios la Sociedad Filarmónica de Bogotá, ocupa los cargos de director, compositor, pianista, arpista y vocal; 1847 enseña música, dibujo y pintura en el Colegio del Espíritu Santo ubicado en Bogotá; 1849 compra el gabinete de daguerrotipos de John Bennet; 1850 vende el estudio de daguerrotipos a su anterior dueño Bennet, preside la Sociedad Filarmónica de Bogotá; 1852 se vincula a la Comisión Corográfica recorriendo las provincias de Mariquita, Córdoba, Medellín y Antioquia, entre otros, y en diciembre de este mismo año se retira de la Comisión por motivos de salud; 1853 pinta diversas acuarelas sobre la Provincia de Popayán; 1855 pinta acuarelas de las Provincias de Bogotá y Vélez; 1857 regresa a Nueva York; 1863 fallece en Brooklyn, Nueva York, EEUU.

Bibliografía

1. Biblioteca Luis Ángel Arango Banco de la República. *Acuarelas y dibujos de Henry Price para la Comisión Corográfica de la Nueva Granada*. Bogotá: Banco de la República, 2007.

⁸⁴ *Ibidem.*, p. 36.

Referencias virtuales

Título:

1. Agustín Codazzi, la figura del Dorado. Henry Price.
2. Biblioteca Nacional de Colombia. Láminas de la Comisión Corográfica.
3. Investigaciones geográficas SciELO. Acuarelas y dibujos de Henry Price para la Comisión Corográfica de la Nueva Granada.

URL:

1. <http://www.codazzi.mitreum.net/es/figura/henry.php>
2. <http://www.bibliotecanacional.gov.co/content/l%C3%A1minas-de-la-comisi%C3%B3n-corogr%C3%A1fica>
3. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-46112008000200013

- José Manuel Groot

Nombre: Josef Manuel Francisco Antonio del Pilar

Apellido: Groot

Seudónimo: José Manuel Groot

Pintor, caricaturista, escritor, filósofo e historiador colombiano, muy conocido por satirizar en sus obras la realidad social y política de mediados del siglo XIX en Colombia, así como sus textos de índole histórica. Entre su obra artística resaltan las miniaturas, el óleo sobre lienzo y las acuarelas donde representaba una mirada costumbrista y paisajista junto con retratos de personajes. Fue el escritor de la primera biografía de un artista realizada en Colombia, la del pintor neogranadino Vásquez y Ceballos.

Nacimiento:

País: Colombia

Ciudad: Bogotá

Fecha: 25/12/1800

Nacionalidad: colombiana

Fallecimiento:

País: Colombia

Ciudad: Bogotá

Fecha 03/05/1878

Familia:

Parientes: Primo Groot de Vargas Machuca (padre); Francisca de Urquinaona y Pardo (madre); Francisco de Urquinaona (tío materno); Pedro Groot (tío paterno); Petronila Cabrera (esposa); María Francisca, Rosa, Dolores, Tomás y Juanita Groot (hijos).

Educación:

Inicios: autodidacta, apoyado por diversos tutores.

Formación: dibujo con Mariano Hinojosa (pintor del Instituto Botánico); humanidades, literatura y francés con Francisco de Urquinaona (tío materno); matemáticas con el sabio Julián Torres y Peña.

Profesionales/otros:

Ocupación: Pintor, caricaturista, escritor, filósofo e historiador.

Biografía

Infancia: José Manuel Groot nació en Bogotá el 25 de diciembre de 1800. En 1809 inició sus estudios con el apoyo de Manuel del Socorro Rodríguez, director de la Biblioteca Pública. Durante esta época, Groot empezó a gustarle la lectura y aprovechaba los momentos en que no tenía clase para leer y dibujar, basándose especialmente en los grabados y láminas de algunos libros⁸⁵. En 1811 su padre se desempeñaba como administrador de la Mina de Sal de Nemocón; por otra parte, José Manuel

⁸⁵ Biblioteca Luis Ángel Arango Banco de la República. *José Manuel Groot (1800-1878)*. 1991, Página 8.

Groot continuaba estudiando y recibiendo lecciones pero con otro tutor, el señor Durán. Las lecciones de dibujo las recibió de parte de Mariano Hinojosa, pintor del Instituto Botánico, quien le enseñó la técnica de pastel, la aguada y la miniatura. Al año siguiente, el padre de Groot fue nombrado por Antonio Nariño como corregidor y comandante de las milicias de Zipaquirá. Durante este periodo fue profesor de José Manuel Groot, el señor José María Triana quien residía en Zipaquirá. En 1814 terminó el gobierno de Cundinamarca por parte de Antonio Nariño debido a la llegada y nuevas políticas de Simón Bolívar; Groot por su parte le ayudaba a su padre en los negocios campestres de la hacienda donde residían, al mismo tiempo que comenzó a escribir sus primeras poesías y pintar sus primeros lienzos.

Juventud: En 1816 aconteció la reconquista de Santa Fe de Bogotá por parte de Pablo Morillo “El Pacificador” lo que ocasionó el decomiso de los bienes de la familia Groot, asimismo su padre y su tío paterno Pedro Groot fueron encarcelados por hacer parte de los movimientos revolucionarios de la época. Al año siguiente José Manuel Groot asistió al taller de pintura dirigido por Pedro José Figueroa y en este elaboró sus primeras miniaturas. Dos años más tarde, en 1819, aconteció la Batalla de Boyacá, su padre fue liberado de prisión pero fallece poco tiempo después. En aquel entonces, la familia Groot se encontraba en la ruina por haber apoyado las causas revolucionarias, lo que obligó al pintor a apoyar financieramente a su familia con la pintura. La titularidad de la familia la tomó su tío materno, Francisco de Urquinaona, quien le enseñó a Groot humanidades, literatura y francés. Las ciencias exactas como las matemáticas se les enseñó Julián Torres y Peña. En 1820 su tío fundó la logia “*Libertad de Colombia*” y entre sus integrantes estaba Santander. Al año siguiente Groot viajó con su tío materno a Jamaica para comerciar té bogotano, descubierto hacía poco por el botánico español José Celestino Mutis. En 1823 Groot fue comisionado para decorar una de las salas ceremoniales de la sede donde estaba establecida la logia, llamada tiempo después “*Fraternidad Bogotana No. 1*”; el lugar a intervenir era la Cámara de Reflexión lo que le podía permitir ingresar a la logia masona. Entre 1824 y 1827 desempeñó el cargo de oficial Escribiente de la Secretaría de Guerra y Marina. En este periodo pintó el cuadro de Ignacio Pablo Sandino, quien fuera defensor de la causa independentista. En 1828 se creó la tercera escuela de educación dirigida a alumnos internos pensionistas, de la cual Groot fue profesor. En ese mismo año se casó con Petronila Cabrera con quien tuvo cinco hijos: María Francisca, Rosa, Dolores, Juanita y Tomás Groot.

Madurez: En 1832 Groot se inició como pintor costumbrista y durante esta época realizó numerosos paisajes y obras mostrando las costumbres de aquel entonces. En ese mismo año Groot renunció a la masonería para seguir nuevamente la religión católica de nacimiento. Dos años más tarde reabrió su centro de enseñanza, el cual mantuvo activo hasta 1840. A partir de 1834 Groot comenzó con el estudio de la filosofía y la historia y con su participación en diversos periódicos políticos, sociales y religiosos donde satirizaba la sociedad post independentista colombiana. Entre 1838 y 1850 aproximadamente escribió para numerosos periódicos entre los que se encontraban *El Investigador Católico*, *La Bodoquera*, *La Verdad y la Razón*, *El Duende*, *El Catolicismo*, *El Charivari*, *El Nacional*, *La Civilización*, *La Sociedad Popular* y *El Día*, la mayoría de estas publicaciones eran de corte conservador religioso. En 1848 Groot participó en una exposición artística con obras alusivas al costumbrismo y paisajismo y retratos de personajes. En 1853 fue comisionado junto a José María Espinosa y Luis García Hevia en la examinación de borrados de láminas de la Comisión Corográfica, realizadas por Henry Price y Carmelo Fernández. En 1856 fue representante por Bogotá en el Congreso. Su actividad política la intercaló con sus escritos costumbristas en el semanario *El Álbum*

y en este figuran artículos como “*Nos Fuimos a Ubaque*”, “*Nos quedamos en Chipaque*”, “*Llegamos a Ubaque*” y “*Costumbres de antaño*”⁸⁶. Desde 1858 se dedicó exclusivamente a la escritura y a la historia y un año más tarde publicó las biografías de los pintores neogranadinos Baltasar de Figueroa y Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, esta última titulada “*Noticia biográfica de Gregorio Vásquez y Ceballos, pintor granadino del siglo XVII*” y publicada en *El Catolicismo*, luego reproducida parcialmente por *Dios y Patria* con el nombre “*Artículos escogidos de don José Manuel Groot*”⁸⁷. Este artículo fue la primera biografía de arte publicada en Colombia y en la que se detalla un análisis crítico de las obras. En la década de los sesenta del siglo XIX colaboró nuevamente con varios periódicos y semanarios entre los que se incluyen *El Mosaico*, *El Católico*, *La Caridad* y *El Bogotano*. En estos espacios redactaba su opinión y defensa sobre la Iglesia Católica, así como críticas a todos aquellos opositores de la fe católica, integrantes del protestantismo y no creyentes, entre otros.

Últimos años: En 1869 apareció la primera edición de la “*Historia eclesiástica y civil de la Nueva Granada*”, quizás su obra más reconocida. Este escrito mezcla la historia con la religión y aborda temas claves como la conquista española en la actual Colombia, la época independista y la creación de La Gran Colombia y la fundación de la República de la Nueva Granada, entre otros. En 1873 llegó a Colombia el pintor mexicano Felipe Santiago Gutiérrez, quien organizó una exposición de sus obras e impulsó la creación de la Academia Oficial de Dibujo y Pintura, junto a otros pintores como José Manuel Groot, José María Espinosa y Ramón Torres Méndez, entre otros. Esta solicitud se convirtió en la Ley 98 del 4 de junio de 1873 la cual creó la Academia Vásquez. En 1877 falleció su hija Juanita y al año siguiente murió José Manuel Groot, el 3 de mayo de 1878.

Cronología

1800 nace el 25 de diciembre en Santa Fe de Bogotá; 1809 inicia sus estudios escolares; 1819 fallece su padre; 1820 su tío funda la logia “Libertad de Colombia” y Groot entra a formar parte del grupo; 1821 viaja con su tío materno a Jamaica para dedicarse al comercio de té bogotano; 1823 recibe su primer encargo artístico que consiste en decorar una de las salas ceremoniales donde se ubica la logia y se casa con su esposa Petronila Cabrera; 1824-1827 ejerció el cargo de oficial escribiente de la Secretaría de Guerra y Marina; 1828 ingresa como profesor de la tercera escuela de educación pensionista; 1832 comienza a elaborar sus primeras obras costumbristas y deja definitivamente la masonería para profesar nuevamente la fe católica; 1834 reabre su centro de enseñanza; 1838 comienza a escribir artículos para diferentes periódicos de tinte social, religioso y político; 1840 cierra su centro de enseñanza; 1848 participa en una exposición artística sobre el costumbrismo, el paisajismo y el retrato; 1853 es comisionado junto con otros artistas para examinar los borradores de láminas de la Comisión Corográfica; 1856 ejerce el cargo de representante de Bogotá en el Congreso; 1858 se dedica exclusivamente a la escritura y a la historia; 1859 publica las biografías de los artistas coloniales Baltasar de Figueroa y Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos; 1869 se publica la primera edición de su obra “*Historia eclesiástica y civil de la Nueva Granada*”; 1877 fallece su hija Juanita; 1878 Groot muere en Bogotá.

⁸⁶ *Ibidem.*, p. 18.

⁸⁷ *Ibidem.*, p. 19.

Bibliografía

1. Biblioteca Luis Ángel Arango Banco de la República. *José Manuel Groot (1800-1878)*. Bogotá: Banco de la República, 1991.

Referencias virtuales

Título:

1. Colarte. José Manuel Groot.
2. Biblioteca Nacional de Colombia. Cuadros de costumbres José Manuel Groot.

URL:

1. <http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1030>
2. <http://coleccion.bibliotecanacional.gov.co/node/45>

- **José María Espinosa**

Nombre: José María del Rosario Joaquín

Apellido: Custodio Remigio

Seudónimo: José María Espinosa Prieto

Militar y pintor colombiano, reconocido por haber participado en los diversos enfrentamientos bélicos que antecedieron a la Guerra de Independencia de Colombia. Retrató a varios personajes de la vida política y cultural de mediados y finales del siglo XIX como próceres de la Independencia. La técnica más notoria de toda su obra es la miniatura, donde plasmó la personalidad de cientos de personas, hombres y mujeres, hasta las representaciones sociales de la Colombia del siglo XIX. Su trabajo artístico es la antítesis del arte colonial en Colombia, entre otros asuntos porque fue uno de los primeros artistas que produjo arte y encomiendas sin el apoyo económico de la Iglesia Católica.

Nacimiento:

País: Colombia

Ciudad: Bogotá

Fecha 01/10/1796

Nacionalidad: colombiana

Fallecimiento:

País: Colombia

Ciudad: Bogotá

Fecha 24/02/1883

Familia:

Parientes: Mariano Espinosa de los Monteros (padre); Mariana Prieto (madre); Juan Espinosa de los Monteros (abuelo paterno); Gertrudis Mora y Lechuga (abuela paterna); Joaquín Prieto y Dávila (abuelo materno); Rosa Ricaurte y Torrijos (abuela materna); Gertrudis Mora (madrina); Ana María Espinosa (hermana).

Educación:

Inicios: empírico

Formación: militar y artista

Profesionales/otros: militar: Batallón de Guardias Nacionales y Batallón Granaderos de Cundinamarca. Artística: autodidacta.

Ocupación: militar y pintor.

Biografía

Infancia: José María Espinosa nació el 01 de octubre de 1796, día de San Remigio, en Bogotá. Al día siguiente fue bautizado en la Catedral de Bogotá. En 1809 fallecieron sus dos abuelas, Gertrudis Mora y Lechuga y Rosa Ricaurte y Torrijos. En julio de 1810 tomó parte de la Revolución de la Independencia. En diciembre de ese mismo año solicitó ante las autoridades militares ser admitido al Batallón de Guardias Nacionales. En enero de 1811 entró como cadete al Batallón Nacional.

Juventud: En noviembre de 1812 formó parte de la primera marcha centralista la cual se enfrentaría a los federalistas en Villa de Leyva, y que estaba bajo el mando del brigadier José Ramón de Leyva con más de ochocientos combatientes⁸⁸. Al mes siguiente, en diciembre, estuvo como abanderado del combate al mando de Antonio Nariño contra los federalistas en cercanías a Villa de Leyva; en la acción de Ventaquemada en Boyacá, Espinosa defendió la bandera. Al mes siguiente y de regreso de la guerra, Espinosa se retiró de la casa de su hermana por diferencias políticas entre su cuñado y él, razón por la cual se fue a vivir a casa de su madre. En enero de 1813 recibió el grado de alférez; posteriormente, el 9 de enero del mismo año, Antonio Nariño triunfó sobre los federalistas por lo que se decretó la elaboración de un escudo en conmemoración de la victoria. Para la Campaña del Sur iniciada ese mismo año fue abanderado del Batallón Granaderos de Cundinamarca⁸⁹. En diciembre de 1813 Antonio Nariño estuvo en la Batalla del Alto Palacé y en enero de 1814, las tropas de Nariño enfrentaron a los realistas españoles en la Batalla de Calibío. A mediados de enero de 1814 el ejército patriota, en cabeza de Nariño, entró a la ciudad de Popayán, en Cauca y duraron allí aproximadamente dos meses para luego partir a Pasto. En junio de 1815 Espinosa fue nombrado jefe de un destacamento en Timbío, Cauca tiempo después de que el ejército patriota triunfara en el Río Palo; ese mismo año un batallón del ejército patriota estaba encabezado por Espinosa, el cual entró triunfante en Popayán. Al año siguiente, en 1816, Espinosa fue nombrado jefe de otro batallón en el Río Blanco, a una hora de distancia de Popayán. En mayo de ese mismo año, Espinosa fue el primer guardia del presidente José Fernández Madrid y su esposa, quienes huyeron de Bogotá dada la inminente toma de la capital por las tropas de Pablo Morillo. El 30 de junio de 1816 fue capturado junto con otros compañeros en Popayán, durante su vida en prisión conoció a un sargento pastuso quien le enseñó las técnicas de preparación de los colores en pinturas y tejidos. En septiembre de ese año, recibió el pasaporte de Juan Sámano, quien había huido de Bogotá y por ese tiempo se desempeñaba como gobernador de Popayán; el pasaporte incluía una orden de trasladarse a la Plata en el Huila y permanecer 10 meses en ese lugar. Entre octubre y diciembre de 1816 realizó un dibujo del coronel Juan Mutis muerto en las trincheras durante la Batalla de la Cuchilla del Tambo, a solicitud de José María Céspedes. En ese mismo lugar dibujó y vendió más de treinta pinturas de San Emigdio. El 27 de diciembre de 1816 el gobernador de la Plata le expidió el pasaporte para regresar a Bogotá. En 1817 fue apresado de nuevo por vociferar vivas a la patria⁹⁰; mientras estuvo preso realizó trabajos en la construcción del camino del Páramo de las Papas y cuya dirección estaba a cargo del ingeniero español J. Rubio. El 16 de marzo de 1817 huyó de la Prisión de San Agustín, aprovechando la ocasión para conocer el arte en piedra de la zona. En 1818 vivió una de sus últimas épocas como fugitivo con la familia de Francisco González, hacendado de la Sabana y dueño de grandes tierras, quien también estaba huyendo de la reconquista española. Al año siguiente, en 1819, regresó a Bogotá donde en agosto de ese año conoció a Simón Bolívar, quien regresaba de la Batalla de Boyacá.

Madurez: A partir de 1828 realizó varias obras de las principales figuras políticas de aquel entonces como Bolívar y Antonio José de Sucre, entre las que se incluyen dibujos, retratos al óleo y acuarelas. Una enfermedad acaecida en 1837 le hizo retirarse del ejército, hecho que fue consignado por los médicos José Joaquín García y Juan María Pardo. En octubre de ese mismo año el Ministro de Guerra y posterior presidente de la República, le concedió el retiro definitivo del Ejército luego de haber

⁸⁸ Museo Nacional de Colombia. *José María Espinosa: abanderado del arte y de la patria*. 1994. Página 12.

⁸⁹ *Ibidem.*, p. 12.

⁹⁰ *Ibidem.*, p. 14.

acreditado su participación en las Campañas del Sur. 4 años más tarde, en 1841, participó en la que sería su primera muestra artística en la Primera Exposición de los Productos Industriales de Bogotá con una miniatura titulada *Administración Sacramental del Dr. Francisco Margallo en una noche tempestuosa en Bogotá*⁹¹. En 1845 recibió la patente de honor por su participación en la Exposición de los Productos Industriales de Bogotá por la ejecución de cinco miniaturas con los retratos de Francisco Javier Matís, Simón Bolívar, Francisco de Paula Santander, Antonio José de Sucre y Manuel José Mosquera⁹² además de presentar un óleo de Antonio Nariño en la Batalla de Calibío. Al año siguiente se vinculó al periódico *El Duende* el cual realizaba representaciones satíricas como caricaturas; ese mismo año participó en la Exposición de la Industria con un retrato de Simón Bolívar. En 1848 volvió a participar en la Exposición de los Productos Industriales de Bogotá con la acuarela *La Acción de Palacé*. Al año siguiente vuelve a participar en la misma feria con una acuarela representando la Acción de Juanambú. En 1850 contrató con la Secretaria de Relaciones Exteriores la ejecución de los retratos de Luciano D'Elhuyar, Atanasio Girardot, Antonio Ricaurte y Liborio Mejía. Dos años más tarde se presentó un caso de plagio de una de las obras de José María Espinosa: un retrato en litografía del general Tomás Herrera, el cual fue copiado por unas personas identificadas como los señores Gómez y Bultron. En 1853 realizó una litografía de José Eusebio Caro y un retrato al óleo de Francisco de Paula Santander. Ese mismo año fue comisionado por el Gobierno de la República, junto a José Manuel Groot y Luis García Hevia, para el análisis de las láminas de la Comisión Corográfica elaboradas por el inglés Henry Price y el venezolano Carmelo Fernández. En 1856 realizó una caricatura política denunciando la demora en los pagos de pensiones a los veteranos de la Guerra de la Independencia. Al año siguiente rifó un retrato de Policarpa Salavarrieta y expuso varias de sus obras en la Casa Consistorial. En 1864 realizó un retrato de cuerpo completo del Libertador Bolívar y por esta obra obtuvo diversos reconocimientos como el del presidente Tomás Cipriano de Mosquera y el político venezolano Antonio Leocadio Guzmán. En 1871 participó en la Exposición Nacional con el retrato de Bolívar citado anteriormente. Al año siguiente, en 1872, estuvo en el desfile del 20 de julio y acompañó a los veteranos de las Batallas de la Independencia, quienes portaban trofeos.

Últimos años: En 1873 firmó, junto con varios artistas como Ramón Torres Méndez, José Manuel Groot y José Caicedo Rojas, la solicitud al Gobierno para la creación de la Academia Oficial del Dibujo y Pintura, más conocida como Academia Vásquez. En 1874 participó en la exposición de Bellas Artes con un óleo alusivo a la Batalla de Boyacá. Dos años más tarde, en 1876, publicó su libro *Memorias de un abanderado*. Falleció en Bogotá el 24 de febrero de 1883 a la edad de 86 años.

Cronología

1796 nace el primero de octubre en Bogotá; 1810 se integra a la revolución independista, solicita la admisión como cadete del Batallón de Guardias Nacionales; 1812 forma parte de la primera marcha centralista cuyo objetivo es enfrentar a los federalistas en Villa de Leyva; 1813 recibe el grado de alférez, es elegido por Nariño como el abanderado del batallón; 1814 hace parte del ejército combatiente en las batallas de Calibío, Juanambú, Tacines, el Llano de Santa Lucía y el ejido de Pasto; 1815 combate en la Batalla del Río Palo, el ejército comandando por Espinosa entra triunfal en Popayán; 1816 es arrestado y durante su estancia en prisión realiza dibujos de sus compañeros de

⁹¹ *Ibidem.*, p. 15.

⁹² *Ibidem.*, p. 15.

celda y guardias, tiempo después recibe el pasaporte de Juan Sámano para trasladarse a la Plata en el Huila, a finales de este año el gobernador de la Plata le expide el pasaporte para regresar a Bogotá; 1817 es tomado prisionero por segunda vez y tiempo después escapa de la prisión de San Agustín; 1819 regresa solo a Bogotá y conoce allí a Simón Bolívar; 1820 a raíz de una miniatura dada como regalo, decide trabajar esta técnica; 1837 contrae matrimonio con María Sandino Borda, debido al fallecimiento de su primera esposa se casa luego con Bárbara Sanmiguel; 1841 participa en la primera exposición de los Productos Industriales de Bogotá; 1845 participa en la Exposición de la Industria de Bogotá por lo que obtiene patente de honor; 1848 el día de la independencia participa nuevamente en la Exposición de los Productos de la Industria; 1853 es comisionado por el gobierno nacional junto a José Manuel Groot y Luis García Hevia para examinar los borradores y acuarelas realizadas por la Comisión Corográfica; 1857 expone numerosas obras suyas en la Casa Consistorial; 1864 realiza un retrato en cuerpo entero de Bolívar; 1871 el día de la Independencia exhibe en la Exposición Nacional; 1872 participa en los desfiles del día de la Independencia; 1874 participa en la Exposición de Bellas Artes; 1876 publica su libro *Memorias de un abanderado* en colaboración con el escritor costumbrista José Caicedo Rojas; 1883 fallece en Bogotá el 24 de febrero.

Bibliografía

1. Museo Nacional de Colombia. *José María Espinosa: abanderado del arte y de la patria*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 1994.
2. Museo de América. *Caricatura y costumbrismo. José María Espinosa y Ramón Torres Méndez: Dos colombianos del siglo XIX*. Madrid: Museo de América, 1999.

Referencias virtuales

Título:

1. Biblioteca Nacional de Colombia. José María Espinosa. El artista como historiador.
2. Bicentenario de la Independencia de Colombia. José María Espinosa. Personaje del mes.

URL:

1. <http://www.bibliotecanacional.gov.co/content/jos%C3%A9-mar%C3%AD-espinosa-el-artista-como-historiador>
2. [http://www.bicentenarioindependencia.gov.co/Es/Contexto/Personaje/Paginas/p009_jose espinosa.aspx](http://www.bicentenarioindependencia.gov.co/Es/Contexto/Personaje/Paginas/p009_jose_espinosa.aspx)

- **Ramón Torres Méndez**

Nombre: Ramón
Apellido: Torres Méndez
Seudónimo:

Artista colombiano que utilizó las técnicas del dibujo, el óleo y la acuarela, entre otros para representar la cotidianidad de la época, las costumbres, las tradiciones, las vestimentas así como las diferentes maneras de trabajo presentes en el ámbito rural y urbano. Dentro de sus trabajos artísticos, se resalta la perspectiva social e histórica de Colombia a mediados del siglo XIX.

Nacimiento:
País: Colombia
Ciudad: Bogotá
Fecha 29/08/1809
Nacionalidad: colombiana

Fallecimiento:
País: Colombia
Ciudad: Bogotá
Fecha 15/06/1885

Familia:
Parientes: José Eugenio Torres (padre); Antonia Méndez (madre); María Coleta Medina (esposa); Adelaida, Amalia, Avelina, Clelia, Cleofe, Clementina, Francisco y José (hijos).

Educación:
Inicios: escuela de primeras letras.
Formación: autodidacta, Escuela Gratuita de Grabado, Sociedad de Dibujo y Pintura.
Profesionales/otros: trabajo por encargos y publicación de obras en periódicos y semanarios.
Ocupación: dibujante, pintor y litógrafo.

Biografía

Infancia: Ramón Torres Méndez nació en Bogotá el 29 de agosto de 1809. Sus padres fueron la pareja de artesanos José Eugenio Torres y Antonia Méndez. Desde que era pequeño, Torres Méndez empezó a demostrar gusto e interés por la pintura, acción que fue detallada por sus padres. Entre los nueve y diez años fue inscrito en una escuela de iniciación escolar (primeras letras) y poco tiempo después ocurrió un incidente en la escuela donde estudiaba, el cual le valió el retiro del plantel por parte de su padre: dibujó en una de las losas del piso un retrato del maestro de clases, lo que suscitó risas entre sus compañeros y un llamado de atención del profesor⁹³. Más tarde, un clérigo conocido de la familia Torres Méndez quedó sorprendido de la habilidad que tenía Ramón para el dibujo, por tal motivo le propuso que le realizara un retrato; sorprendido por los buenos resultados, le pagó el dibujo. Estos sucesos hicieron que el padre buscara a un maestro de dibujo que pudiera enseñarle

⁹³ Ramón Torres Méndez. *América: una confrontación de miradas*. 1984. p. 40.

a su hijo las artes plásticas. Tiempo después inicia como ayudante de la imprenta perteneciente a Leandro Miranda la cual tiene convenios con los comerciantes ingleses Simon Fox, F.M. Stokes y A.C. Lathman. En esta etapa Torres Méndez conoció una miniatura que le realizó el pintor Botánico Juan Francisco Mancera a Simon Fox, por lo que decidió abandonar la tipografía para dedicarse por completo al arte.

Juventud: En 1830 ingresa al Ejército para combatir contra los militares venezolanos que por aquella época estaban enfrentados con el gobierno central de Bogotá. Durante un combate en Santuario, fue herido sin mayor gravedad en el estómago. A partir de 1834 comenzó como artista empírico capitalino, influenciado por las enseñanzas de su padre quien le decía “*no hay mejor maestro que la naturaleza*”⁹⁴. Durante esta etapa de su vida empezó realizando miniaturas, las cuales elaboraba sobre láminas cortadas de bolas de billar. En 1837 fue admitido en la Escuela Gratuita de Grabado patrocinada por el Gobierno y ubicada en la Casa de Moneda de Bogotá, las lecciones recibidas durante su estancia en la Escuela fueron dictadas por el maestro francés Antonio P. Lefèvre. Al año siguiente fue remitido por comisión al Valle de Tenza y allí conoció a María Coleta Medina, con quien tuvo ocho hijos: Adelaida, Amalia, Avelina, Clelia, Cleofe, Clementina, Francisco y José. Cinco de ellos fueron pintores.

Madurez: En 1841 viajó a las provincias de Antioquia y Neiva donde recogió todo tipo de muestra artística como las costumbres y las vestimentas de aquellos lugares. Dos años más tarde recibió un ofrecimiento del negociante francés Barón Jean-Baptiste Louis Gros para visitar Europa y estudiar allí pintura, oferta que rechazó para estar más pendiente de su familia y servirles de apoyo económico⁹⁵. El Barón Gros fue quien introdujo la técnica del daguerrotipo en Bogotá. Años más tarde, Torres Méndez recibió un premio en la Exposición de Bogotá con su óleo sobre lienzo *Cristo se aparece a la Magdalena*. En 1847 ingresó como miembro de la Sociedad de Dibujo y Pintura, participó en la segunda exposición organizada por el colectivo con el cuadro *Jesús, María y José* y con seis acuarelas representando escenas costumbristas y publicó un aviso en el diario *El Neogranadino* donde informó que sólo retrataba originales vivos por cuestiones de salud y falta de tiempo; a partir de ese momento fue conocido como el *retratista infalible*⁹⁶. Su taller para comienzos de la década de los cincuenta del siglo XIX se hallaba en la galería alta de la Casa Municipal frente a la Plaza Mayor de Bogotá, hoy Plaza de Bolívar. Para aquel entonces sus dibujos comenzaban a venderse de manera más pública como su dibujo *El tiple* que salió a la venta con la edición del primero de mayo de 1849 en el periódico *El Museo* y el cual estaba acompañado de un artículo escrito por el costumbrista José Caicedo Rojas. En 1851 fueron publicadas y puestas a la venta sus *Costumbres neogranadinas*, compiladas por la casa litográfica de los hermanos Martínez en Bogotá. Ese mismo año ingresa a la *Asociación Política Conservadora de Artesanos*, más conocida como la *Sociedad Popular*. Para finales de este periodo se incluían obras xerografiadas de Torres Méndez en el periódico *El pasatiempo*. Durante la dictadura política de José María Melo en 1855, Torres Méndez publicó una serie de caricaturas como muestra de su rechazo al gobierno y apoyo a la oposición. Dichas obras fueron publicadas en periódicos y semanarios como *Los Matachines* e *Ilustrados*, entre otros y en los cuales también participaban artistas como José Manuel Groot y José

⁹⁴ *Ibidem.*, p. 41.

⁹⁵ *Ibidem.*, p. 41.

⁹⁶ Museo de América. *Caricatura y costumbrismo. José María Espinosa y Ramón Torres Méndez: Dos colombianos del siglo XIX*. 1999. p. 89.

Caicedo Rojas. Ese mismo año fue comisionado para elaborar el telón de boca del Teatro de Arrubla en Bogotá. En 1857 organizó una exposición y rifa para entregar su cuadro *Paseo campestre*. Durante la supresión de todas las comunidades religiosas en Colombia mediante el decreto del 5 de noviembre de 1861, Torres Méndez fue nombrado por el gobierno como director del Gabinete de Pintura de la Unión, cuya colección comprendía las obras de las comunidades religiosas del Distrito Federal de Bogotá y el Estado de Boyacá. Para la década de 1860 varias de sus obras fueron utilizadas para acompañar escritos y libros como en 1866 cuando dos de sus láminas de *Costumbres neogranadinas* fueron utilizadas para ilustrar el libro *Relação de uma viagem* del escritor portugués Miguel María Lisboa y publicado en París. Dos años más tarde, en 1868, escribió el prólogo del primer tratado de técnicas de pintura, editado e impreso en Colombia. Ese mismo año se convirtió en el primer profesor de arte de la Universidad Nacional de Colombia con su cátedra de dibujo, que contó inicialmente con 11 alumnos⁹⁷.

Últimos años: Tiempo después participó en la Exposición Nacional con seis óleos y sus *Costumbres neogranadinas*, impresas en París por la casa editorial A. Delarue, luego fueron ofrecidas en Bogotá a través del periódico *La Reforma*. Iniciando la década de 1880, formó parte de los colaboradores del *Papel Periódico Ilustrado*, quienes publicaron dibujos en la técnica del grabado hasta 1885. Hacia 1882 el periódico *El Conservador* publicó su biografía donde además felicitó al pintor por su retrato de Simón Bolívar, el cual fue enviado a Venezuela con motivo de las celebraciones por el natalicio del Libertador. Dos años más tarde estuvo como integrante de la *Asociación Privada para el Cultivo de las Ciencias, las Artes y las Letras, el Ateneo*. Al año siguiente, en 1885, murió en Bogotá el 15 de junio.

Cronología

1809 nace el 29 de agosto en Bogotá; 1824 comienza a trabajar como ayudante de la imprenta de Leandro Miranda, en este año conoció un retrato en miniatura de Simón Bolívar hecha por Juan Francisco Mancera; 1830 ingresa al ejército para combatir contra los militares venezolanos alzados en armas en contra del gobierno central de Bogotá; 1834 se establece como artista de la capital, comienza a utilizar láminas de bolas de billar cortadas por su padre; 1837 ingresa a la Escuela Gratuita de Grabado; 1838 es remitido al Valle de Tenza, allí conoce a María Coleta Medina y se casa con ella; 1841 viaja a las provincias de Antioquia y Neiva donde recopiló material artístico para sus obras; 1844 recibe un premio en la Exposición de Bogotá con su obra *Cristo se aparece a la Magdalena*; 1847 ingresa como miembro de la Sociedad de Dibujo y Pintura, participa en la segunda exposición de esta colectividad; 1851 se publica para la venta sus *Costumbres neogranadinas*, hace parte de la Asociación Política Conservadora de Artesanos: la Sociedad Popular; 1855 elabora el telón de boca del Teatro de Arrubla en Bogotá; 1864 es nombrado director del Gabinete de Pintura de la Unión; 1868 escribe el prólogo del primer tratado de técnicas de pintura de Colombia, se convierte en el primer profesor de arte de la Universidad Nacional de Colombia con su cátedra de dibujo; 1871 obtiene medalla de plata en la Exposición Nacional; 1878 sus *Costumbres neogranadinas* se ofrecen al público con el periódico *La Reforma*; 1881 hace parte del grupo de colaboradores del *Papel Periódico Ilustrado*; 1882 el periódico *El Conservador* publica su biografía; 1884 se convierte en miembro del Ateneo de Bogotá: asociación privada para el cultivo de las ciencias, las artes y las letras; 1885 fallece en Bogotá el 5 de junio.

⁹⁷ *Ibidem.*, p. 90.

Bibliografía

1. Ramón Torres Méndez. *América: una confrontación de miradas. Ramón Torres Méndez y Edward Walhouse Mark*. Bogotá: Editora Nacional de Colombia, 1984.
2. Museo de América. *Caricatura y costumbrismo. José María Espinosa y Ramón Torres Méndez: Dos colombianos del siglo XIX*. Madrid: Museo de América, 1999.

Referencias virtuales

Título:

1. Credencial Historia. Obra destacada “Baile de campesinos en la Sabana de Bogotá” Ramón Torres Méndez.
2. Colarte. Ramón Torres Méndez.

URL:

1. <http://www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/obra-destacada-baile-de-campesinos-en-la-sabana-de-bogota-ramon-torres-mendez>
2. <http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1107>

- **Ricardo Acevedo Bernal**

Nombre: Ricardo

Apellido: Acevedo Bernal

Seudónimo:

Pintor, músico y diplomático colombiano, una de las figuras más relevantes del arte colombiano de comienzos del siglo XX. Su obra abarca mayoritariamente el género del retrato donde se interesó por personajes y acontecimientos históricos nacionales como la vida del Libertador Simón Bolívar, Antonio Nariño y Francisco de Paula Santander, al igual que personajes de la vida social de aquel entonces. Su obra también comprende paisajes, algunos de ellos realizados durante su estancia en Europa. La representación de su obra se enlaza a través de la mirada social de Colombia durante las primeras décadas del siglo XX, al retratar una sociedad muy conservadora y religiosa pero también dedicada a las artes y a la cultura, con un gusto especial por la moda y las costumbres europeas.

Nacimiento:

País: Colombia

Ciudad: Bogotá

Fecha: 04/05/1867

Nacionalidad: colombiana

Fallecimiento:

País: Italia

Ciudad: Roma

Fecha: 07/04/1930

Familia:

Parientes: Blanca Tenorio y Rosa Biester (esposas); María, Inés y Rosita Acevedo Biester (hijas).

Educación:

Inicios:

Formación: Colegio Mayor de San Bartolomé en Bogotá, Academia Julien de París.

Profesionales/otros: Escuela de Bellas Artes de Bogotá.

Ocupación: artista plástico, músico y diplomático.

Biografía

Infancia: Ricardo Acevedo Bernal nació el 4 de mayo de 1867 en Bogotá. Realizó sus estudios en el Colegio Mayor de San Bartolomé donde recibió lecciones de dibujo y pintura. Asimismo estudió música folclórica y comenzó a componer algunos pasillos. En 1883 obtuvo su primer premio de pintura en una exposición realizada el 20 de julio de ese año.

Juventud: En 1890 Acevedo Bernal viajó a Estados Unidos y se asentó en Nueva York. Allí comenzó a trabajar en un taller de fotografía como iluminador de negativos y durante sus ratos libres estudiaba arte⁹⁸. Durante esta etapa conoció al pintor estadounidense William Merritt Chase y a un pintor europeo de apellido Norhmann. Durante 1894 formó parte del gremio de artistas de Nueva York.

Madurez: Cinco años después, en 1899, regresó al país y conformó una academia de pintura en la capital donde era profesor y realizaba encargos artísticos. En 1902 obtuvo el cargo de director de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá y al año siguiente viajó a Italia, Reino Unido, Francia y España, donde vivió por un tiempo. En París estudió en la Academia Julien junto con León Bonnat y con Robert Fleury. Asimismo asistió a diversos talleres organizados por Jean Paul Laurens y Joaquín Sorolla. Una vez regresó a Colombia, Acevedo Bernal trabajó como profesor de pintura en la Escuela de Bellas Artes. En 1910 y con ocasión del centenario de la Independencia de Colombia, se organizó una exposición de arte en la cual ganó medalla de honor. Volvió a dirigir la Escuela desde 1911 hasta 1918.

Últimos años: Diez años después, en 1928, recibió la Corona de Oro por parte del gobierno nacional de aquel entonces. En 1929 fue nombrado cónsul en Roma y simultáneamente realizó una exposición de su obra en Sevilla, España. Al año siguiente murió en Roma, el 7 de abril de 1930.

Gran parte de su obra artística comprende retratos de personajes históricos como Simón Bolívar y Antonio Nariño, al igual que personajes destacados de la sociedad colombiana de principios del siglo XX. Al igual que los retratos, también se destacó por la temática religiosa donde representó escenas de la Biblia y la vida de Jesucristo, entre otros. Debido a la Regeneración ocurrida a comienzos del siglo XX en Colombia y durante el cual el Gobierno estableció vínculos políticos con la Iglesia, llamado concordato, muchas de sus obras de carácter religioso fueron destinadas a diversos templos católicos de Bogotá como la Catedral Primada, la Capilla del Sagrario y las Iglesias del Voto Nacional, San Ignacio, San Diego, Las Nieves y San Antonio⁹⁹.

Cronología

1867 nace el 4 de mayo; 1883 obtiene su primer premio de pintura en la exposición realizada el 20 de julio; 1890 viaja a Nueva York, Estados Unidos donde trabaja en un taller de fotografía como iluminador de negativos; 1894 hace parte del gremio de artistas de Nueva York; 1899 regresa al país y crea una academia de pintura en la capital; 1902 es nombrado director de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá; 1903 viaja a Italia, Reino Unido, Francia y España; 1910 gana medalla de honor en la exposición realizada para conmemorar el centenario de la Independencia; 1911-1918 vuelve a dirigir la Escuela de Bellas Artes de la capital; 1928 recibe la Corona de Oro por parte del gobierno nacional; 1929 es nombrado cónsul en Roma, organiza una exposición de su obra en Sevilla, España; 1930 fallece en Roma el 7 de abril.

⁹⁸ Biblioteca Luis Ángel Arango. *Reflejos de Bogotá 1880-1930. Ricardo Acevedo Bernal, su pintura y su música*. 2009. p. 9.

⁹⁹ *Ibidem.*, p. 12.

Bibliografía

1. Biblioteca Luis Ángel Arango. *Reflejos de Bogotá 1880-1930. Ricardo Acevedo Bernal, su pintura y su música*. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango, 2009.

Referencias virtuales

Título:

1. Colarte. Ricardo Acevedo Bernal.
2. Periódico El Tiempo. “Ricardo Acevedo: aprender del pasado”.

URL:

1. <http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=474>
2. <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-6121>

- **Ricardo Gómez Campuzano**

Nombre: Ricardo Fermín
Apellido: Gómez Campuzano
Seudónimo:

Pintor colombiano, uno de los mayores exponentes del género del retrato, el bodegón y el paisaje a comienzos del siglo XX en Colombia. Gran parte de su obra está enmarcada en el tradicionalismo del arte que retoma elementos desde el arte español de finales del siglo XIX y comienzos del XX, dado por su estadía en España. Asimismo su producción artística representa la expresión cultural y nacional de la sociedad colombiana en la época donde vivió. Sus cuadros indagan en la construcción de identidad al representar las costumbres y los espacios de convivencia con los paisajes colombianos y los espacios industriales y fabriles, entre otros.

Nacimiento:

País: Colombia
Ciudad: Bogotá
Fecha: 25/09/1891
Nacionalidad: colombiana

Fallecimiento:

País: Colombia
Ciudad: Bogotá
Fecha: 12/10/1981

Familia:

Parientes: Roberto Gómez Saiz (padre); María de Jesús Campuzano (madre); Josefa Saiz Nariño (abuela paterna); Alberto, María, Carolina, José María, Enrique y María Helena Gómez Campuzano (hermanos); Inés Delgado Padilla (esposa); Inés, Isabel, Beatriz, Ricardo, María Cecilia, Margarita y Lucía Gómez Delgado (hijos).

Educación:

Inicios:
Formación: Colegio de la Presentación y Seminario Conciliar de Bogotá.
Profesionales/otros: Escuela Nacional de Bellas Artes de Bogotá, Círculo de Bellas Artes de Bogotá, Escuela de San Fernando de Madrid, Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Bogotá.
Ocupación: pintor.

Biografía

Infancia: Ricardo Gómez Campuzano nació el 25 de septiembre de 1891 en Bogotá. Hijo de Roberto Gómez Saiz y María de Jesús Campuzano, antioqueños radicados en la capital. Su abuela paterna fue Josefa Saiz Nariño, nieta de Antonio Nariño. Cinco días después de su nacimiento fue bautizado, el 30 de septiembre. Sus estudios escolares los inició en el Colegio de la Presentación y gracias a una

religiosa, la hermana Inelda, conoció el dibujo y la pintura¹⁰⁰. Por ser travieso, fue expulsado de este colegio y luego internado por sus padres en el Seminario Conciliar de Bogotá. Los religiosos del seminario descubrieron que gran parte de los libros y cuadernos de Gómez Campuzano contenían dibujos y caricaturas de sus maestros y compañeros de estudio, por tal motivo y al ver la carencia de vocación religiosa, fue devuelto a casa. Su madre siempre estuvo al tanto de su hijo y consciente de su vocación artística, le instaló un estudio en su casa, para lo cual contó con el apoyo del maestro Ricardo Borrero, un reconocido paisajista de la época. Con él, Gómez Campuzano salía al campo para anotar apuntes sobre el paisaje, el estado del clima, la vegetación y el ganado que pastaba en esos lugares. Estas actividades fueron determinantes para aprender sobre la luz, el color y las texturas.

Juventud: En 1910, el pintor Andrés de Santamaría era director de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Bogotá y para conmemorarse el primer centenario de la Independencia, organizó una exposición donde convocó a diversos artistas colombianos (de academia y en formación). Ricardo Gómez Campuzano participó con dos cuadros: *La niña y el caballo* y *Sendero Umbroso de Fusagasugá*. Por estos trabajos obtuvo una mención de honor y ese mismo año ingresó a la Escuela, siendo maestros suyos algunos de los más reconocidos artistas colombianos de finales del siglo XIX y comienzos del XX como el mismo Andrés de Santamaría, Ricardo Acevedo Bernal, Francisco Antonio Cano y Roberto Páramo¹⁰¹. Durante su estancia en esta institución artística, obtuvo diversos reconocimientos como primer y segundo premio en dibujo y pintura, respectivamente. En 1914 realizó una exposición conjuntamente con Pedro Alcántara Quijano en el Pabellón de Bellas Artes del Parque de la Independencia. Una vez culminados sus estudios, el Congreso de la República le concedió una beca para perfeccionar el arte en Europa donde estudió en Barcelona y Madrid, en 1916. A su regreso al país, continuó trabajando en diversas obras como retratos, paisajes y bodegones. En 1921 organizó una exposición con veinte obras suyas en el Círculo de Bellas Artes localizado en el Pabellón Central del Bosque, conjunto al Parque de la Independencia. Ese mismo año obtuvo una beca para estudiar en la Escuela de San Fernando de Madrid, que le fue dada por el rey Alfonso XIII de España. Durante esta etapa se basó en los grandes pintores del arte europeo de antaño como Rafael, Velázquez, Rubens y Goya. En junio de 1922 le fue concedido un desempeño de la Cancillería del Consulado General de Madrid mediante el gobierno nacional de Colombia.

Madurez: Finalizó sus estudios en 1927 y obtuvo su título profesional de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado. Gran parte de su trabajo realizado en Europa fue exhibido en la Academia de la Lengua en el mismo año de su regreso al país; abrió un taller en el segundo piso del Teatro Faenza y allí retrató a diversas damas bogotanas, asimismo realizó bodegones y paisajes, entre otros. En febrero de 1928 fue nombrado profesor de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Bogotá donde dictó la asignatura “Estudios preparatorios de colorido”. Ese mismo año contrajo matrimonio, el 8 de septiembre, con Inés Delgado Padilla, quien le acompañaba en cada momento de su vida y en su trabajo artístico. En 1929 fue nombrado director de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, en reemplazo del pintor Roberto Pizano, fallecido en abril de ese año. También fue director del Museo de Reproducciones de la Escuela de Bellas Artes. Después de dirigir durante dos años la Escuela, se retira para dedicarse completamente a la pintura. En 1931 obtuvo el primer premio en el Primer Salón de Artistas Colombianos y durante años posteriores expuso en diversas ciudades del

¹⁰⁰ Museo de Arte Moderno. *El pintor de la luz: Ricardo Gómez Campuzano 1891-1981*. 1991. p. 3.

¹⁰¹ *Ibidem.*, p. 3.

mundo como Los Ángeles, Nueva York y Sevilla al igual que en Colombia: Palmira, Cartagena, Medellín y Pereira¹⁰². En 1944 Gómez Campuzano encargó el diseño y construcción de su casa en el barrio El Retiro de Bogotá al arquitecto Luis Acevedo Biester. Cuatro años más tarde, en 1948, la familia Gómez Campuzano se estableció en Canadá y allí trabajó en los géneros del retrato, costumbrismo, paisaje y bodegón, los mismos que definirían su obra artística. En este país realizó exposiciones en Ottawa, Montreal y Toronto. Regresó a Colombia en 1951 donde llegó a Cali y luego a Palmira; en este lugar pintó entornos aledaños al Río Cauca como haciendas y poblaciones del Valle. Años después, en 1964, viajó nuevamente a España donde expuso en el Salón Goya del Círculo de Bellas Artes de Madrid. Al año siguiente regresó a Colombia y restauró el cuadro *Nariño en la Campaña del Sur*, de su autoría. A finales de los años sesenta, Cadenalco le encomendó la realización de una carpeta artística donde se recopilaran los lugares naturales y poblados más representativos de Antioquia, trabajo que fue publicado en 1970.

Últimos años: Seis años más tarde, en 1976, inauguró con su esposa la *Asociación Cultural Ricardo Gómez Campuzano*, ubicada en su casa en el norte de Bogotá; el objetivo de esta asociación era promover programas culturales para la comunidad y apoyos a nuevos artistas en la pintura, la escultura, la música y la literatura. En 1977 le surgió un problema de la retina, por lo que se vio obligado a usar lentes de contacto. Ese mismo año fue condecorado con la Cruz de Boyacá, entregada por la Cancillería de Colombia. Murió el 12 de octubre de 1981 en Bogotá. Su lugar de residencia también fue su estudio y desde el año 2000 es administrado por el Banco de la República a través de un comodato; allí se reúne y expone una gran parte de su obra artística. Esta casa es una extensión de la Biblioteca Luis Ángel Arango donde se pueden utilizar los servicios de la Red de Bibliotecas del Banco de la República como consulta y préstamo de libros y la asistencia a eventos culturales¹⁰³.

Cronología

1891 nace en Bogotá el 25 de septiembre; 1908 inicia sus estudios artísticos con el maestro Ricardo Borrero Álvarez; 1910 participa en la exposición del Centenario donde recibe mención de honor, ingresa a la Escuela Nacional de Bellas Artes; 1914 expone en el Pabellón de Bellas Artes de Bogotá junto a Pedro Alcántara Quijano; 1916 viaja por primera vez a España donde visita Barcelona y Madrid; 1917 participa en el Salón Permanente de Bellas Artes de Madrid, regresa a Colombia; 1918 participa en la Exposición Nacional de Pintura de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá; 1921 viaja nuevamente a España gracias a una beca otorgada por el rey Alfonso XIII; 1922 exhibe varias obras en el Salón de Otoño e la Asociación de Pintores y Escultores de Madrid, recibe una designación de la Cancillería del Consulado General de Madrid; 1926 termina sus estudios en la Academia de San Fernando de Madrid, regresa a Bogotá donde es nombrado profesor de la Escuela Nacional de Bellas Artes de la capital; 1927 abre su estudio en el segundo piso del Teatro Faenza de Bogotá; 1928 se casa con Inés Delgado Padilla; 1929 es nombrado director de la Escuela Nacional de Bellas Artes; 1931 obtiene el primer premio del Primer Salón de Artistas Colombianos; 1934 expone en la Academia de la Lengua de Bogotá; 1944 encarga la construcción de su casa en el norte de Bogotá; 1948 viaja con su familia a Canadá; 1951 regresan a Colombia; 1952-1963 expone en numerosas

¹⁰² *Ibidem.*, p. 7.

¹⁰³ Banco de la República. *Ricardo Gómez Campuzano: visiones de nacionalismo en el arte colombiano*. 2014. p. 9.

ocasiones en el Museo Nacional de Colombia; 1964 viaja a España donde expone en la Sala Goya del Círculo de Bellas Artes de Madrid; 1976 funda con su esposa la Asociación Cultural Ricardo Gómez Campuzano; 1979 es condecorado con la Cruz de Boyacá; 1981 fallece en Bogotá el 12 de octubre.

Bibliografía

1. Museo de Arte Moderno. *El pintor de la luz: Ricardo Gómez Campuzano 1891-1981*. Bogotá: Ex Libris, 1991.
2. Banco de la República. *Ricardo Gómez Campuzano: visiones de nacionalismo en el arte colombiano*. Bogotá: Banco de la República, 2014.

Referencias virtuales

Título:

1. Banco de la República. Casa Gómez Campuzano.
2. Periódico El Tiempo. “Entre el arte y la literatura en la Luis Ángel Arango”.

URL:

1. <http://www.banrepcultural.org/casa-gomez-campuzano/>
2. <http://www.eltiempo.com/entretenimiento/arte-y-teatro/coleccion-de-obras-del-pintor-ricardo-gomez-campuzano/14309484>