

# TERCIOCRECIENTE

Nº - 1, JULIO 2012  
Revista de Estudios en Sociedad,  
Artes y Gestión Cultural.  
[www.terciocreciente.com](http://www.terciocreciente.com)



ESAGEC  
Estudios en Sociedad,  
Artes y Gestión Cultural





## TERCIOCRECIENTE

N. 1- JULIO 2012

Revista de Estudios en Sociedad,  
Artes y Gestión Cultural.

Digital journal of studies in society,  
arts and cultural management.

www.terciocreciente.com

-

### CONSEJO DE REDACCIÓN / EDITORIAL BOARD

#### Directora / Director

María Isabel Moreno Montoro, Universidad de Jaén- España. Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. Presidenta de la Asociación Acción Social por el Arte<sup>1</sup>. / *University of Jaén. (\*)*. *President of the Association Acción Social por el Arte - Social Action through Art.*

#### Comité editorial / Editorial committee

María Martínez Morales, Universidad de Jaén- España. Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / (\*). **Editora Jefe.**

Ana Tirado de la Chica, Universidad de Jaén- España. Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / (\*)

Carmen Molina Mercado, CEIP Alcalá Venceslada, Jaén-España.

Alfonso Infantes Delgado, CEIP Alcalá Venceslada, Jaén- España.

Inmaculada Hidalgo Gallardo, Universidad de Jaén Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / (\*)

Juan Manuel Valentín Sánchez, Cineasta- Producciones "Ojos de nube". Madrid- España. / *Filmmaker - Productions "Ojos de nube."*

Javier Montoya Moya, Servicios de investigación y diseño, Jaén- España. / *Research and Design Services.*

#### Comité Científico / Scientific Committee

El Consejo Asesor Científico orienta a la editora de la revista en política editorial científica y en la supervisión de los originales recibidos y emisión de informes de los artículos.

Está integrado por profesorado universitario, de universidades no españolas y otros de distintas universidades españolas y alguno del grupo editor. También está integrado por expertos de organismos y centros de investigación extranjeros y nacionales.

Estas personas, más otras de forma esporádica, del banco de revisores de la revista, se ocupan de la doble revisión ciega de los manuscritos sometidos a la consideración de TC, para su publicación. TC opera con el sistema Open Peer Review.

Dra. Teresa Pereira Torres-Eça, Presidente de APECVP, fundadora de la RIAEA, representante europea en el consejo mundial de INSEA, Portugal. / *President of APECVP, founder of the RLAEA, European representative of the World Council of InSEA, Portugal*

Dra. Dolores Flovia Rodríguez Cordero, Directora del Departamento de Pedagogía y Psicología de la Universidad de las Artes de La Habana, Cuba. / *Director of the Department of Pedagogy and Psychology of the University of the Arts in Havana, Cuba.*

Dr. Marit Dewhurst, Directora de Educación Artística, City College of New York. USA. / *Director of Art Education, City College of New York.*

D. Victor R. Yanes Córdoba, Escuela Superior de Diseño de Las Palmas-España. Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / *School of Design from Las Palmas. (\*)*

Dr. María Paz López-Peláez Casellas, Universidad de Jaén- España. Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / (\*)

Dra. María Teresa Carrasco Gimena, Decana de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla- España / *Dean of the Faculty of Fine Arts at the University of Seville- Spain*

Dra. Ángeles Saura Pérez, Universidad Autónoma de Madrid- España. Área de Didáctica de la Expresión Plástica.

Dr. Juan Carlos Arañó Gisbert, Universidad de Sevilla- España. Área de Didáctica de la Expresión Plástica. / *University of Seville. Área de Didáctica de la Expresión Plástica. Spain.*

Dr. Pedro Osakar Oláiz, Universidad de Granada- España. / *University of Granada. Spain.*

Dra. Asunción Lozano Salmerón, Universidad de Granada- España. / *University of Granada. Spain.*

Dra. Eva Santos Sánchez-Guzmán, Universidad de Murcia- España. / *University of Murcia. Spain.*

Dra. Rocío Arregui Pradas, Universidad de Sevilla- España. / *University of Seville. Spain.*

Dr. Samir Assaleh Assaleh, Universidad de Huelva- España. / *University of Huelva. Spain.*

Dña. Katie Bruce. *Producer Curator at GoMA, Glasgow (U.K.).*

Dra. Rosa Cubillo López, Vicedecana de Ordenación Académica. Facultad de Bellas Artes. Universidad de la Laguna- España. / *Associate Dean for Academic Affairs. Faculty of Fine Arts. Laguna University*

D. Gonzalo Casals, Director del Museo del Barrio. Nueva York-USA. / *Director of the Museo del Barrio. New York. USA*

D. Gonzalo Jaramillo, Director de la Carrera de Artes Visuales, Pontificia Universidad Católica de Ecuador. / *Director of the School of Visual Arts, Pontifical Catholic University of Ecuador. Ecuador.*

Dr. Maria Letsiou, *Athens School of Fine Arts, Grecia*

Dr. Diarmuid McAuliffe, *University of the West of Scotland, UK.*

Dra. Leung Mee Ping Ž, Escuela Artes Visuales Hong Kong, China. / *School Visual Arts Hong Kong, China.*

Pedro Jesús Luque Ramos, Universidad de Jaén - España. Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / (\*)

Dra. María Dolores Callejón Chinchilla, Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Bellas Artes de Andalucía (COLBAA) y Universidad de Jaén- España. Grupo PAI Hum 862 - Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / *Association of Doctors and Graduates in Fine Arts in Andalusia ( COLBAA ) and University of Jaen. (\*)*

Dra. Carmen Montoro Cabrera, Universidad de Jaén- España. Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / (\*)

Dr. José Luis Anta Féliz, Universidad de Jaén- España. Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / (\*)

Dra. Anna Rucabado Salas, Universidad de Jaén- España. Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / (\*)

Dr. José Pedro Aznárez López, Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Bellas Artes de Andalucía (COLBAA) y Universidad de Huelva-España. / *Association of Doctors and Graduates in Fine Arts in Andalusia (COLBAA) and University of Huelva. Spain.*

1 (\*) - Hum PAI - 862 Group Studies in Society, Arts and Cultural Management.



TERCIO CRECIENTE, es una Revista Digital de Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. Su edición es responsabilidad del grupo de investigación del Plan Andaluz de Investigación HUM-862 Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural y de la Asociación Acción Social por el Arte.

TERCIO CRECIENTE, is a online journal of studies in society, arts and cultural management. Its edited by Grupo Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural (research group of Studies in Society, Arts and Cultural Management in the Andalusian Research Plan-Spain) and the Association: Acción Social por el Arte .

Grupo PAI Hum-862  
Responsable del grupo: María Isabel Moreno Montoro  
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación  
Edificio D2, Dependencia 128 – Campus de Las Lagunillas – Universidad de Jaén (23071 Jaén)

ISSN: en trámite / in process  
URL: <http://www.terciocreciente.com>  
Directora: María Isabel Moreno Montoro

Tercio Creciente, recoge producción académica, científica y artística especialmente del ámbito de las humanidades y las ciencias sociales.

Los formatos que ofrece pueden ser ensayos, artículos de investigación o propuestas y proyectos de intervención. Al mismo tiempo da cabida a otros espacios como entrevistas u otras novedades que puedan surgir. Se presta un especial interés a los procesos creativos, por lo que estos formatos podrán responder a estructuras artísticas independientemente de que sean ensayo, artículos de investigación o cualquier otro, siempre y cuando en su contenido se hayan contemplado los aspectos propios de una investigación o del tipo de artículo en el que se quiera enmarcar. En las normas de publicación se explica debidamente esta cuestión.

La revista se edita con una periodicidad fija semestral en los meses de junio y diciembre de cada año.

Cuenta con un sistema de revisión externa por pares ciegos, un equipo de revisores además de un comité científico que garantiza su calidad.

Para su aceptación los trabajos han de ser originales. No obstante la revista permite que los artículos estén antes o después en otros repositorios y bases de datos.

Se edita bajo licencia Creative Commons, y no se permitirán, imágenes o textos sujetos a copyright ni que atenten contra el derecho al honor o la intimidad de terceros. En todo caso, la revista no se hará responsable de las aportaciones: los textos, las imágenes y las opiniones expresadas en los artículos son responsabilidad exclusiva de los autores, no comprometiéndolo la opinión y política académica de la revista

Los trabajos se enviarán siguiendo las normas y en el formato de la plantilla establecida que puede descargarse de la web. Si los autores lo consideran pueden aportarse archivos adicionales.

Está abierta a la publicación en otros idiomas y en otros formatos.

Tercio Creciente, includes articles academic, scientific and artistic especially in the humanities and social sciences.

The formats offered may be essays, research papers or proposals and intervention projects. At the same time it's accepted another kind of articles as interviews or new sections that may arise. The creative process receives special interest, so these formats can respond to artistic structures whether they are essays, research articles or otherwise. When authors use artistic formats, the works will include the aspects of the type of article that authors want to frame. In the publication rules properly explained this issue.

The journal is published with a fixed schedule in the months of June and December of each year.

It has a system of blind external peer review, a team of referees and a scientific board to ensure its quality.

To be accepted, works must be original. However the journal allows items to be earlier or later in other repositories and databases .

It is published under the Creative Commons license, and will not be allowed images or text that violate copyright or the right to honor and privacy of others. In any case, the journal is not liable for contributions: texts, images and opinions expressed in articles are of the authors, not compromising the academic and political opinion from the journal.

Papers should be sent following the rules that it's possible download from the web. Authors can attach additional files.

It is open to the publication in other languages if authors include abstract in Spanish, English and the language of the text.





# Sumario

## Contents

### Dossier

|  |    |
|--|----|
| Arqueomusicología prehispánica en Cuba. ....   | 7  |
| <i>Giselda E. Hernández Ramírez, y Gerardo Izquierdo Díaz.</i>   |    |
| Mudar la piel. ....  | 15 |
| <i>Lucía Loren Atienza</i>   |    |
| The tide. ....   | 22 |
| <i>Tamara Campo Hernández</i>  |    |
| Museo de Bellas Artes de Burdeos, una aproximación etnográfica para un estudio de caso. Observando la institución desde la educación artística. .... | 31 |
| <i>Ana Tirado de la Chica</i>  |    |
| Somos barro: una investigación usando la creación artística. ....  | 49 |
| <i>María Isabel Moreno Montoro</i>   |    |





# Arqueomusicología prehispánica en Cuba

## Hispanic archaeomusicology in Cuba

### **DraC. Giselda Hernández Ramírez.**

Instituto Superior de Arte de la Habana.

giseldah41@gmail.com

giseldah@isa.cult.cu

Recibido 20/06/2012

Revisado 21/06/2012

Aceptado 25/06/2012

### **Arql. Gerardo Izquierdo Díaz.**

Instituto Cubano de Antropología

gerardoid@ican.cu

### **RESUMEN**

El presente trabajo es una sinopsis sobre una investigación de más de quince años por lo que en este particular solo se abordaran los aspectos más significativos de la de la misma, se hace un recuento de los antecedentes, la motivación, pertinencia científica y los resultados a los que se arribaron a través de los métodos empleados que permitieron el tratamiento de una temática, que por antigua, no deja de tener una notoria actualidad y que se resume en la siguiente interrogante: ¿el desarrollo cultural alcanzado por las sociedades que se vivieron en La Mayor de las Antillas les permitió elaborar instrumentos musicales y utilizarlos en su vida cotidiana?

### **ABSTRACT**

This paper is an overview on research over fifteen years so that in this respect only, addressing the most significant aspects of it, there is an account of the background, motivation, and scientific relevance results that are arrived at through the methods that allowed the treatment of a subject, that old, not without a noticeable now and are summarized in the following question: cultural development achieved by the companies which lived in the Greater Antilles enabled them to produce musical instruments and use them in your daily life?

### **PALABRAS CLAVE / KEYWORDS**

instrumentos musicales aborígenes, mitología, arqueomusicología, cultura, desarrollo cultural. / musical instruments Aboriginal mythology, Archaeomusicology, culture, cultural development.

### **Para citar este artículo:**

Hernández Rzmírez, G. e Izquierdo Díaz, G. (2012). Arqueomusicología prehispánica en Cuba. Tercio Creciente, 1, págs. -, <http://www.terciocreciente.com>



La necesidad de investigar nuestra historia más temprana obró como una poderosa razón, que permitió emprender un largo y complejo camino en el estudio de los instrumentos musicales aborígenes de Cuba como evidencias arqueológicas; lo cual demandó un intenso análisis bibliográfico. Todo ello dirigido a lograr un acercamiento a las culturas de los pueblos aborígenes que vivieron por más de 7 000 años AP en la mayor de las Antillas, para dialogar con las citadas evidencias. Fue una indagación encaminada a develar el lugar que ocuparon los instrumentos musicales dentro de estas sociedades y sus nexos con su patrón cosmogónico.

El arqueólogo Gerardo Izquierdo Díaz sugirió un estudio de esta temática a partir de estas características dada su experiencia profesional en esta ciencia, al detectar que apenas se habían dirigido estudios desde la arqueología u otra especialidad a los antedichos instrumentos que se hallaban dispersos en diferentes lugares del país, luego de un primer acercamiento con la temática se hizo evidente, el vacío informativo que sobre este particular existía.

Así, comenzó un largo proceso de investigación como consecuencia del cual, se ha desarrollado una producción científica que abarca numerosos trabajos, algunos publicados en revistas especializadas y otros como libros, aún inéditos. El proceso de pesquisa no ha concluido y genera nuevos cuestionamientos. Estos, posibilitarán transitar hacia estadios superiores en investigaciones sobre el tema.

En algún momento de la familiarización con el contenido se asumió la noción del “etnocidio aborígen”, tan en boga hasta nuestros días. Fenómeno legitimado y recogido en Cuba, tanto en numerosos sectores de la literatura histórica especializada, en programas de asignaturas, como en planteamientos de infinidad de historiadores y algunos arqueólogos Tabío y Rey (1979, et al). En su conjunto, los conceptos vinculados a esa idea se difundieron desde la enseñanza primaria, pasando por los siguientes niveles hasta el universitario. Lo cual minimizó el verdadero desarrollo cultural alcanzado por estos hombres y su presencia en la conformación de la identidad cultural del cubano.

Por dichas concepciones impuestas por los centros del poder colonial, algunos autores han derivado a posiciones gnoseológicas unipolares, que aniquilaron de un plumazo nuestras sociedades prístinas. Lo más lamentable es que aún en pleno siglo XXI -a pesar del esfuerzo de mu-

chos especialistas-, se continúan divulgando tales arquetipos sobre las sociedades aborígenes de Cuba, no solo en el plano de la existencia de una etnia, sino como cultura.

Desde el discurso establecido por diferentes intelectuales como consecuencia de un colonialismo arraigado a nivel de pensamiento que todavía perdura, en la nación cubana no se ha legitimado el merecido lugar que el tema amerita en la conformación de nuestra identidad nacional. Es por ello, que se deben continuar los esfuerzos por introducir en la práctica social las últimas investigaciones desarrolladas por especialistas del Instituto Cubano de Antropología, Departamento Centro-Oriental de Arqueología, y otras instituciones cuyo objeto social les permite abordar esta cuestión.<sup>1</sup>

No ha resultado frecuente que dichas investigaciones reciban la divulgación necesaria y una adecuada introducción en la práctica social, pues las editoriales del país, priorizan otros temas de la literatura científica nacional. A ello se une, que nuestra prensa publique trabajos, que distan mucho del discurso oficial de las referidas instituciones, dado en parte, por el gran intrusismo profesional que acosa a esta ciencia.

Cuba padece hoy de un divorcio casi absoluto, entre los resultados investigativos de la arqueología y los conocimientos que difunden sus centros educacionales, hecho que se deriva del reduccionismo con que son abordadas las culturas aborígenes. Se tiende al énfasis en la valoración y el estudio del área Mesoamericana, en detrimento de las Antillas, atendiendo a conceptos de desarrollo cultural. Por ello se implementan nuevos planes de estudio que siguen atrapados en el prisma de sus autores, sesgado por nociones eurocentristas.

Incluso, con respecto a los instrumentos musicales aborígenes, se observa que la enseñanza musical especializada, no refleja el necesario equilibrio, entre las horas clases dedicadas al estudio de la música de Europa, de América y del Caribe. Lo anterior, representa el conjunto de las problemáticas más conocidas o visibles en cuanto al abordaje de la temática, pero el fenómeno resulta mucho más complejo. El mismo engloba juicios en torno a la política colonial que causan el desconocimiento de la historia y de otros aspectos sobre los primeros grupos humanos que poblaron nuestro archipiélago, al menos 6 000 años AP<sup>2</sup>.

La indagación en torno a los instrumentos musicales aborígenes de Cuba, se inició con el



“descubrimiento”<sup>3</sup> de un conjunto de instrumentos musicales elaborados por hombres, con culturas específicas<sup>4</sup>, desconocidas y distantes hasta entonces; acontecimiento que motivó y amplió las perspectivas de investigación.

No obstante, este hecho implicó un gran reto, pues para desarrollarlo se debieron desaprender posturas investigativas y conocimientos asimilados en clases de Música e Historia de Cuba. Ello demandó re-visitarse con los cuales no existía una identificación, para re-significarlos. Esto permitió aportar interesantes y enrevesados hilos a la red simbólico-cultural, que se destejió para luego, en alguna medida, nuevamente tejer desde otra óptica.

Ante la necesidad de analizar desde lo diferente y lo común aquellos elementos, -que unían o no a los cubanos al espectro de las culturas de los aborígenes-; se siguió el camino de la construcción y generación de conocimientos de base<sup>5</sup> de esta investigación. Así nació un vínculo científico y espiritual con la cultura y la vida cotidiana de los olvidados por los hombres que erigieron esta parte de la Historia.

Este trabajo, es el resultado, de quince años de paciente búsqueda, un amplio análisis documental, visitas a sitios arqueológicos y museos del país, confrontación de la evidencia material con la información hallada en las fuentes documentales, revisión de colecciones en los fondos del Instituto Cubano de Antropología y visita de trabajo al Archivo de Indias, en Sevilla, España.

La búsqueda de información en torno a los instrumentos musicales aborígenes, obligó a un re-encuentro con sus culturas, a partir de la observación de los hallazgos arqueológicos, con la dificultad de no haberse datado todos los ejemplares. En este sentido, es importante señalar que un número considerable de piezas habían sido halladas en contexto y estudiadas por arqueólogos.

Del mismo modo, se intentó corroborar la existencia de las materias primas utilizadas en la construcción de los referidos instrumentos, a fin de establecer su relación con el contexto arqueológico nacional o con la cuenca del Caribe. Asimismo se valoró el posible conjunto de herramientas que los aborígenes en Cuba utilizaron en su elaboración. Debe aclararse, que para efectos de la investigación, se desecharon los instrumentos que tipológicamente no habían sido referenciados en el área geográfica o aparecían descritos de manera imprecisa.

De acuerdo con lo anterior, quedaron definidos el universo y la muestra de instrumentos musicales seleccionados los ejemplares se estudiaron con una visión holística. La investigación fue desarrollada desde la perspectiva de la ciencia arqueológica, que permitió ubicar dentro de la sociedad al ser humano constructor de esos instrumentos musicales acorde al desarrollo cultural que había alcanzado.

A ello se sumó la perspectiva organológica -propia de la Musicología-, que posibilitó clasificar y describir cada uno de los instrumentos, en relación con la sociedad en que fueron construidos. Ambas ciencias, viabilizaron la concepción teórico-investigativa con un marcado enfoque interdisciplinar.

Las lecturas de las Crónicas de Indias, fueron de crucial importancia para extraer información bibliográfica, en fuentes redactadas por: Bartolomé de las Casas (1474-1566), Fernández de Oviedo (1470-1557), Fray Ramón Pané (? XV) y Pedro Mártir de Anglería (145? 9-5 Granada-1526). En el análisis documental de las mismas, no se descartó el desconocimiento del oficio musical en estos hombres. Por lo cual, se atendió a las contradicciones que en ellas aparecen; dadas en lo fundamental, porque dichos documentos fueron elaborados bajo el prisma cultural e interpretativo de cada escritor, desde una lógica de poder.

Los aspectos antes mencionados no se desestimaron en el análisis de otra bibliografía. En lo posible, se trató de marcar un distanciamiento de las analogías que aparecen de manera reiterada en las Crónicas, para hacer alusión a ritmos e instrumentos conocidos por los hispanos en su país; todo ello, con el propósito de evitar interpretaciones erróneas.

La temática investigativa -dada su envergadura- no se agota con este trabajo, pues la arqueología es una ciencia que constantemente enriquece el registro con evidencias materiales. Estudios futuros, ofrecerán nuevos elementos gnoseológicos que podrán enriquecer la indagación emprendida.

Como antecedentes para la investigación, se pueden citar la obra escrita del músico Eduardo Sánchez de Fuentes (1928) -sin perder de vista el marcado enfoque indigenista de este autor-, así como todos los conocimientos sistematizados por Fernando Ortiz, que en la década del '60, esclarecieron lo concerniente al aporte aborígen<sup>6</sup> en el contexto científico de esa época. A ello se suman, los estudios realizados por arqueólogos



como Herrera Fritot (1943), Osvaldo Morales Patiño (1948), Manuel Rivero de la Calle (1966) entre otros, los cuales enfatizaron más en la perspectiva arqueológica, que la musical.

A partir del tratamiento de los instrumentos musicales aborígenes en la literatura musical cubana, se realizó un análisis crítico que constató que el procedimiento a la hora de analizar la temática en nuestro país ha sido exiguo y que no en todos los casos se integraron los diversos saberes de las ciencias afines. Lo que conllevó a un reduccionismo en el análisis de las culturas primigenias, con la consustancial pérdida de información.

De tal suerte, los múltiples hallazgos arqueológicos de la segunda mitad del siglo XX y del presente siglo, quedaron excluidos de la literatura histórica musical. Por lo que la tesis asumió develar el lugar que ocupaban los instrumentos musicales aborígenes, dentro de las sociedades del apropiador y el productor, atendiendo a la dimensión del desarrollo cultural que pudieran haber alcanzado estos hombres.

La novedad científica del presente trabajo, radica en la realización de una investigación compleja sobre los referidos instrumentos. Ello tributa a la organología desde perspectivas arqueológicas, dándose a conocer el papel que el hombre adjudicó a los instrumentos musicales dentro de su sociedad acorde al desarrollo cultural alcanzado. De igual forma, el trabajo proporciona una cosmovisión sistémica sobre la temática; donde se establecen los nexos hombre-medio ambiente-materia prima-práctica constructiva, observados como la resultante de transmisiones de tradiciones orales, adquiridas por este ser humano, en sus trashumancias.

Otro aporte consiste en las relaciones que se establecen entre sociedad-instrumento musical-mitología-práctica funerarias, y los vínculos entre las prácticas constructivas y lugares de donde los especialistas suponen pudieran haber procedido los grupos que poblaron el archipiélago cubano.

De todos los aspectos que formaron parte de la cultura de los aborígenes se enfatiza en los instrumentos musicales, los areitos y los mitos; ya que todos ellos nos hablan de la cultura y de la dimensión del desarrollo cultural alcanzado tanto por el apropiador como por el productor. Además, porque las evidencias materiales son pruebas que demuestran procesos de transmisión cultural que se suscitaron desde la entrada del hombre

a América y el poblamiento de las Antillas, así como las respuestas adaptativas que tuvieron que realizar los aborígenes, ante materias primas que diferían de las que existían en los lugares de los cuales procedían.

Se hace énfasis en las prácticas constructivas y los mitos, en aras de visualizar la relación que existe entre estos. Con respecto a los segundos, no se estudian fragmentados por regiones, pues según Hernández, e Izquierdo (2010) en Centro, Sudamérica y las Antillas se aprecia una matriz mítica variada y creativa que se corresponde con las hipotéticas rutas migratorias emprendidas por casi todos estos grupos humanos.

Con este trabajo se pretende contribuir a llenar el referido vacío histórico-musical y en alguna medida, enriquecer la cultura general cubana, urgida del reconocimiento de los aportes aborígenes. Estos fundamentos condujeron al siguiente problema:

¿Cuál es la relación entre los instrumentos musicales elaborados por las sociedades que poblaron la mayor de las Antillas y los valores simbólicos que este hombre pudo asignar a los mismos, atendiendo a sus modos de subsistencia y la dimensión cultural del desarrollo alcanzado en los vínculos que estableció con el medio ambiente?

Del cual derivaron el objeto de estudio así como el objetivo general y los específicos con el empleo de toda una serie de métodos y técnicas tales como: análisis documental, método histórico-lógico, método hermenéutico, analogía comparada, observación documental, observación directa de los instrumentos musicales hallados en sitios arqueológicos de Cuba, análisis y síntesis cualitativos y técnica de excavación para recuperar las evidencias materiales y técnicas de laboratorio para analizar los instrumentos musicales que se hallaron en el trabajo de campo, todos ellos tributaron a la pesquisa.

La investigación se inscribe dentro de la arqueología cognitiva como “estudio de las formas de pensamiento del pasado a partir de los restos materiales” que fundamenta su método científico en “que es el observador, el investigador quien ha de proporcionar la interpretación” (Renfrew y Bahn. 2007, pp. 355- 356). Asimismo tributa a la arqueomusicología como disciplina compleja.

Los resultados de este trabajo investigativo, se han introducido en la práctica social, a través de eventos científicos y publicaciones nacionales e



internacionales. Constituyeron el tema de la tesis de maestría en Historia y Cultura Cubana, titulada Instrumentos musicales aborígenes de Cuba: Un enfoque organológico. (Hernández, G. 2000), en la Universidad Pedagógica de Villa Clara.

Desde el curso académico 2004-2005, se socializaron curricularmente como sistema de contenido, dentro del programa de la disciplina Música Cubana, dirigido a musicólogos y otros perfiles de la Facultad de Música, en el Instituto Superior de Arte<sup>7</sup>. Ello constituye un logro significativo de la referida universidad de las artes, pues estos saberes no se imparten en niveles precedentes de la enseñanza artística y menos aún, en el resto de la enseñanza superior cubana.

Como resultado de la experiencia anterior, en el curso 2006<sup>8</sup>-2007 se asesoró desde la disciplina arqueológica a la estudiante de Composición Madai Licor Broceta –hoy profesora de la antedicha institución- interesada en la temática. Así, tras un largo período de intercambio de información, visitas dirigidas para la observación de instrumentos musicales originales atesorados en el Instituto Cubano de Antropología, concibió varias obras de música étnica experimental aborigen.

Del mismo modo, se colaboró con el grupo Teatro Mediocre del Caribe, proyecto multidisciplinario del Instituto Superior de Arte que dirige el profesor Martín Mesa Soca, con cuyos integrantes se realizaron trabajos de mesa y conferencias. Después de ello, la agrupación ha elaborado reconstrucciones etnohistóricas de instrumentos musicales aborígenes e incorporado las mismas, en clave de una mirada re-visitadora y contemporánea, a su labor de experimentación teatral en la obra Vista Subterránea.

Con esta investigación se ofrece a las comunidades de arqueólogos, musicólogos y demás interesados en el tema, los resultados descriptivos, analíticos y valorativos de los instrumentos musicales aborígenes que son resultado de la pesquisa, para que sirvan de base a nuevos estudios que contribuyan a un conocimiento más profundo sobre una parte invisibilizada de nuestra cultura.

La pertinencia de esta investigación viene dada por la necesidad que asiste a los investigadores cubanos, de transmitir conocimientos culturales sobre nuestra historia, concebida sin fragmentaciones, espacios oscuros y vacíos informativos

que, en definitiva, no ayudan a reconocernos en la conformación de la identidad nacional.

El informe se estructuró en dos capítulos:

En el capítulo I titulado: Hombre, cultura y sociedad. Instrumentos musicales aborígenes, se realiza un análisis sobre lo complejo que resultó adscribirse a un concepto de cultura atendiendo a la diversidad de posturas epistémicas que existen. No constituyó un objetivo dentro de la investigación realizar una crítica al concepto o inventariar el mismo, pero sí declarar los obstáculos que se tuvieron que sortear al respecto.

Sobre el concepto de cultura la musicóloga (Córdova 2011, p.3) afirma:

Mi premisa es que la cultura es expresión de la vida social y de su interacción con la naturaleza y, por lo tanto, requiere un enfoque sistémico y complejo. Ello lleva a considerar que el fenómeno (o proceso) «cultura», debe recibir un tratamiento conceptual abierto a constantes aportes. Tal reto estimula a profundizar en este complejo fenómeno y, en especial, en la cultura musical.

Criterio que se comparte dado en lo fundamental porque en esta investigación se estudian manifestaciones de las culturas de sociedades primigenias que han resultado difíciles de definir para los arqueólogos en Cuba y el resto del Caribe. Entre otras razones, por lo transculturadas que llegaron a la mayor de Las Antillas estas sociedades y la complejidad que conceptualmente esto conlleva. Así se emplearon dos definiciones complementarias de cultura. La primera, aquella definida por Bate, L. (1998) y la de Geertz, C. (1973).

De la indagación derivó que se entendieran las culturas aborígenes que se dieron cita en el archipiélago como: la resultante inacabada de procesos transculturales en desarrollo, que fueron interrumpidos por la conquista –en los productores-, donde probablemente dentro de la dinámica de su formación se suscitaron rupturas y continuidades en su transmisión que fueron conformando todo un entramado simbólico en los constructos de sus identidades.

Al destejer la red simbólica de las culturas de los pueblos originarios llegados a Cuba, se enfocó la pesquisa al análisis de estas prácticas constructivas como una expresión de su desarrollo cultural que estuvo determinada por la noción de desarrollo que se empleó, pues a la definición se le han dado múltiples usos y hoy se hace un poco



difícil hallar un consenso sobre el mismo. Para satisfacer este requerimiento se observó el desarrollo como (...) “una condición social, en la cual las necesidades auténticas de su población se satisfacen con el uso racional de recursos y sistemas naturales (...)”.<sup>9</sup>

Este concepto de desarrollo se aviene a las sociedades estudiadas en tanto se conjetura que estos grupos fueron capaces de satisfacer sus necesidades humanas<sup>10</sup> con un uso efectivo de los recursos naturales.

Se realizó un análisis del concepto de desarrollo cultural expuesto por Hernández, G. J, (2006) et al para concluir, que tanto esta noción como otras que se revisaron han sido elaboradas para sociedades contemporáneas y no se ajustaban totalmente a las que se estudian.

En la investigación se asume el desarrollo cultural como un fin en sí mismo o como apunta el Informe de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo de la UNESCO (1996) “es un fin deseable en sí mismo porque da sentido a nuestra existencia” (Kliksberg, 2000 p. 27). Pues se entiende que el desarrollo cultural es un fin de todas las sociedades que evidentemente enriquece la vida espiritual e histórica de los hombres, donde se amplían las oportunidades reales de los seres humanos (Kliksberg, 2000).

En la relación que se establece entre la cultura y el desarrollo para el estudio de estas sociedades no se reduce las culturas de estos hombres a la dimensión del desarrollo que alcanzaron sino ella como inductora del desarrollo.

En aras de proporcionar una visión contextualizada temporalmente de los verdaderos y primeros descubridores del continente americano, en la presente tesis se hace referencia

a las hipótesis sobre el poblamiento de América; se enfatiza en la más aceptada y comprobada por la comunidad científica hasta el presente, la entrada del hombre por el estrecho de Bering hace unos 15.000 años AP.

Se realiza un análisis de las condiciones paleoambientales para el poblamiento de las Antillas y se concluye que el poblamiento de Cuba se realizó, -de acuerdo a los últimos estudios-, dentro de la etapa geológica Holoceno, último período en proceso de desarrollo y que se puede considerar dentro de los 12 000 a 10 000 años de antigüedad, y que el arribo del hombre al ar-

chipiélago fue navegando (Dacal, R. y R. de La Calle, 1984).

Asimismo se plantea la complejidad -que aún conlleva- cómo nombrar a las sociedades que se asentaron en Cuba, y se explica por qué se seleccionó la nomenclatura de apropiador y productor propuesta por José Manuel Guarch en 1990 y por qué se desestimaron las variantes culturales que el autor formula. Se describe cómo vivían estas sociedades y qué condiciones tuvieron para elaborar instrumentos musicales.

A posteriori se analiza cómo investigadores y cronistas reflejaron los instrumentos musicales aborígenes; se explica el desafío que constituyó describir y clasificar los mismos producto de la inexistencia de antecedentes sobre el tema en la literatura organológica nacional. Para ello, en un primer momento, se requirió la elaboración de un algoritmo de trabajo, se desarrollaron todas las tareas derivadas de este y posteriormente, se propuso un sistema clasificatorio elaborado para los instrumentos musicales aborígenes de Cuba que requiere de:

- Ubicar el instrumento musical en el contexto histórico social que fue construido.
- Entrelazar líneas de pruebas halladas en fuentes documentales, etnográficas y evidencias materiales para corroborar prácticas constructivas.
- Explicar las posibilidades reales que tuvo el hombre para manufacturar el artefacto atendiendo a la materia prima y las herramientas.
- Describir la evidencia material.
- Clasificar en base a: objetos sonoros e instrumentos musicales.
- Analizar la función social del instrumento musical dentro del grupo apropiador o productor.

Capítulo II: Instrumentos musicales en su relación con los mitos y las prácticas funerarias. El areito.

Este capítulo de la tesis tuvo la finalidad de establecer las potenciales relaciones entre hombre-mitología-organología, pues se considera que a través de esta trilogía se consiguieron explicar algunas costumbres de los grupos productores. Este criterio de selección -intencional relativo al modo de subsistencia- obedeció a que fueron los grupos con los que se pusieron en contacto los colonizadores.



Se elaboró un algoritmo de trabajo para desarrollar esta tarea que permitió establecer las relaciones entre los mitos, prácticas supranaturales e instrumentos musicales. Dicho algoritmo se conformó a partir del análisis de guías de observación propuesta por el Dr. Lino Neira Betancourt (2002) y el Dr. Erick Stockmann (citado en Alén 2006).

| Área de investigación                       | Aspectos a investigar   |
|---|---|
| 1-Mitología en sus nexos con la organología | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Análisis mitológico a partir de las rutas migratorias emprendidas por el hombre.</li> <li>• Instrumentos musicales mencionados en mitos.</li> <li>• Mitos cosmogónicos y etiológicos, nexos con idiófonos.</li> <li>• Mitos teogónicos, nexos con aerófonos.</li> <li>• Relación entre cemies e instrumentos musicales.</li> </ul> |
| 2- Función extra-musical                    | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Función social, rol del instrumento en un conflicto humano.</li> <li>• Instrumento musical como ofrenda.</li> <li>• Función del instrumento dentro del ritual y la fiesta.</li> <li>• Función comunicativa a distancia.</li> </ul>   |

Este algoritmo permitió analizar determinados mitos que se relacionan con prácticas constructivas de idiófonos tales como: la maraca, el güiro y aerófonos como los botutos. En este particular se enfatiza en el instrumento musical como símbolo y síntesis de eventos que este hombre resignificó a través de la práctica constructiva y que evidentemente utilizó en los diversos acontecimientos de su vida cotidiana con significados particulares que hoy resultan poco comprensibles para el hombre contemporáneo. Asimismo se analiza el papel que desempeñaron los instrumentos musicales asociados a entierros funerarios práctica que también aparece en otros países como Perú, Bolivia, Venezuela y Nicaragua<sup>11</sup> et al lo cual develó la importancia que estas sociedades le otorgaron a la música y a sus instrumentos musicales como fetiches de ultratumba. Conocimiento al cual se pudo arribar luego del estudio de varios enterramientos donde aparecen asociaciones a instrumentos musicales sirvan de ejemplo: Chorro de Maíta, Mejías, Mayarí, ambos sitios pertenecen a la provincia de Holguín et al.

Del mismo modo se realiza un estudio de la relación que existe entre el juego y la fiesta como espacios donde el hombre disipa sus fati-

gas, los ánimos se elevan, se relajan los valores éticos, ambos son elementos de compensación, las jerarquías pueden invertirse, es un tiempo de simulacro, entre otros aspectos. Análisis que se sustenta en el conocimiento de determinadas prácticas realizadas por estos grupos humanos como son el juego de batey y el areito, eventos que se desarrollaban en las plazas. Del mismo modo ofrece una noción de areito que pretende ubicar al mismo dentro de la sociedad aborígena como un evento antropológico complejo y trascendental para los grupos productores. A partir del análisis documental y de las evidencias materiales se ofrecen consideraciones sobre el empleo de los instrumentos musicales dentro del areito y se especifican los diferentes tipos.

A posteriori se dedica un epígrafe a la pervivencia de las sociedades aborígenes pasado el siglo XVI. En el mismo se ofrecen todo un corpus de datos que permiten visualizar la impronta de los otros invisibilizados en la conformación de la identidad nacional. Para luego arribar a la elaboración de la definición de transculturación sucesiva como axioma que fortalece la línea de prueba limitadora que introdujo el etnocidio.

Se arribaron a conclusiones que en alguna medida sintetizaron los diferentes aspectos abordados en la investigación y que se resumen en:

-Existen variadas hipótesis sobre la entrada del hombre al continente americano pero la más aceptada es la del Estrecho de Bering hace unos 15000 años AP.

-El hombre llegó a Cuba navegando hace unos 6000 años aunque las últimas investigaciones arrojan un fechado de 7000 años.

-El desarrollo obtenido por las sociedades apropiadoras y productoras que se asentaron en el archipiélago cubano, emergió como resultado del desarrollo cultural y social alcanzado por estos hombres.

-Las dimensiones culturales de la vida de las sociedades aborígenes que poblaron Cuba, son más esenciales que el crecimiento económico, donde la cultura no estaba al servicio de aquel sino que ella era un elemento constitutivo del desarrollo humano.

-Podemos observar al analizar la dimensión cultural de desarrollo de estas sociedades dos ejes fundamentales la equidad y la participación, que



en el caso de la primera es más apreciable en los grupos apropiadores.

-La necesidad de elaborar un algoritmo que devino en sistema clasificatorio provisorio y flexible para los instrumentos musicales aborígenes estudiados en Cuba, respondió a la imposibilidad de analizar los mismos por sus características, a partir de los sistemas clasificatorios existentes.

-Se ha comprobado que los instrumentos musicales y objetos sonoros colectados en Cuba, fueron elaborados por los grupos apropiadores y productores que poblaron el archipiélago con materias primas que existían en el territorio dentro de las que destacan: maderas, semillas, conchas, piedras, silicato de alúmina, frutos de calabazas o enredaderas, metal, carapachos de quelonios, huesos de animales y humanos, fibras vegetales y pieles de animales; manufacturados con: hachas, tajadores, gubias, raspadores, percutores, cuchillos y perforadores.

-En los instrumentos musicales aborígenes estudiados en Cuba se aprecia un equilibrio entre la función musical y extramusical de los mismos.

-El desarrollo organológico obtenido por las sociedades que poblaron la mayor de las Antillas inequívocamente corresponde a todo un conocimiento de prácticas constructivas, que trajeron estos seres humanos en sus trashumancias de los lugares de procedencia.

-En la mayor de las Antillas hasta el momento y de acuerdo a las evidencias materiales se han podido estudiar las familias de idiófonos y aerófonos con líneas de pruebas sostenedoras, pues los membranófonos y cordófonos solo aparecen en descripciones de las Crónicas de Indias.

-Se afirma que en las Antillas y el continente en general, aparecen mitos asociados a instrumentos musicales que guardan cierta correspondencia con las rutas migratorias –la comprobada e hipotéticas–, que utilizaron estos seres humanos para llegar a nuestro archipiélago.

-Existe una relación para las sociedades productoras entre el sonido y el viaje a Soraya, la morada de los muertos, que se evidencia en la asociación de instrumentos musicales a entierros.

-El areito era un evento antropológico muy importante para los grupos productores no un simple baile como se ha pretendido, pues en él confluía la cosmovisión del grupo envestida en la fiesta.

-Para los aborígenes, la música constituía una praxis colectiva relacionada con la dimensión cultural de desarrollo alcanzada por estos hom-

bres y su capital social, concebida con una gran creatividad e imaginación.

-Se hace necesario a la luz de los últimos descubrimientos de la arqueología un cambio de paradigma a la hora de abordar el estudio organológico de las sociedades apropiadoras y productoras, pues el reduccionismo con que se tratan los temas destinados a la música aborígen en Cuba inciden en el desconocimiento que sobre estas sociedades tenemos los cubanos.

## NOTAS

<sup>1</sup>En Cuba no existe la carrera de Arqueología, la formación es autodidacta y/o a través de cursos y tutores que no en todos los casos son arqueólogos. Con este perfil ocupacional se desempeñan aquellos que fueron formados por el curso básico medio y superior de esta disciplina en la década del 70. Así como otros cursos, diplomados y maestrías, junto a un reducido grupo de egresados de la antigua URSS.

<sup>2</sup>AP antes del presente.

<sup>3</sup> En el año 1998 se tuvo la oportunidad de observar por vez primera una muestra de ejemplares de instrumentos musicales aborígenes pertenecientes a las sociedades asentadas en Cuba que constituyeron un descubrimiento para la autora pues desconocía su existencia.

<sup>4</sup> Véase Kottak, C. (1997). *Antropología Cultural: Espejo para la Humanidad* donde el autor la define como las diferentes tradiciones culturales de sociedades específicas.

<sup>5</sup> Yanes Córdoba Víctor (2009) conferencia *La construcción social del conocimiento artístico*. El autor lo define como aquellos conocimientos básicos que permiten al investigador conformar ideas sobre su tema. En la presente tesis lo constituyeron las lecturas de temas de arqueología, antropología cultural, mitología aborígen y semiótica.

<sup>6</sup> En este período, los reportes arqueológicos no brindaron gran variedad de familias de instrumentos musicales. Posteriormente, Ortiz enfoca sus denuedos hacia el aporte musical del africano.

<sup>7</sup> Propuesta de la doctora María de los Ángeles Córdoba de la Paz, por entonces jefa del departamento de Musicología.

<sup>8</sup> En ese año se presentó parte de los resultados investigativos al concurso de musicología Argeliers León en el cual se obtuvo premio.

<sup>9</sup> Extraído desde web [http://www.oei.es/cultura/cultura\\_desarrollo.htm](http://www.oei.es/cultura/cultura_desarrollo.htm)

<sup>10</sup> Manfred Max –Neef (1993) plantea que el mejor proceso de desarrollo será aquel que eleve la calidad de vida de las personas que está relacionada con la posibilidad de satisfacer sus necesidades humanas fundamentales tales como: subsistencia, protección, afecto, entendimiento, par-



tipación, ocio, creación, identidad y libertad que se cruzan con cuatro categorías de satisfacción ser, tener, hacer y estar.

<sup>11</sup> En este país los instrumentos asociados a las prácticas funerarias, aparecen fracturados de manera intencional. (Gabino La Rosa, comunicación personal 7 de diciembre, 2000).

## REFERENCIAS

- Alén, O. (2006). Pensamiento musicológico. La Habana: Letras Cubanas.
- Bate, F. (1998). El proceso de investigación en Arqueología. Barcelona: Crítica.
- Córdova, M. (2011). Música y transculturación (Fernando Ortiz in memoriam). La Habana (proceso editorial).
- (“Cultura desarrollo”, s.f.) Obtenido el 12 de enero 2010 desde [http://www.oei.es/cultura/cultura\\_desarrollo.htm](http://www.oei.es/cultura/cultura_desarrollo.htm) Sitio web.
- Fernández, de O. (1851). Historia General y Natural de las Indias, Islas y tierra firme de mar océano. Madrid: Imprenta de la Real Academia de la Historia.
- Geertz, C. (1973). The interpretation of cultures. New York:[s.n]
- Gómara, F. (1510 - 1560). Historia General de Las Indias, (2 tomos). Madrid: Calpe.
- Guarch, J. (1990). Estructura para las comunidades aborígenes de Cuba. Holguín: Holguín.
- Hernández, G, J. (2006). Reflexión en torno al desarrollo cultural y desarrollo humano. En Selección de Lecturas sobre promoción cultural, (pp.11-41). La Habana: Centro Nacional de Superación para la Cultura.
- Hernández, G. e Izquierdo, G. (2010). Los instrumentos musicales aborígenes y su relación con la mitología caribeña. Unay Rvna Revista de Ciencias Sociales, 8, 151-160.
- Herrera, F. (1943). Tres notas para la arqueología indocubana: Asas sonajeras tres épocas en un litoglifo. Notable similitud entre dos pendientes Revista de Arqueología y Etnología, (I) ,37-56.
- Kottak, C. (1997): Antropología Cultural: Espejo para la Humanidad, (6 ed.). España: Impresos y Revistas, S.A (IMPRESA).
- Kliksbers, B. (2000). Capital social y cultura Claves olvidadas del desarrollo. Buenos Aires: BID INTAL.
- Las Casas, B. (1474 - 1565). Apologética historia, (tomo III) en Historia de Las Indias, (3 tomos). Madrid: Marqués de Urquijo.
- Max-Neef, M. (1993). Desarrollo a escala humana. Montevideo: Nordan-Comunidad.
- Morales, O. (1948). Ejemplares únicos y ejemplares escasos de la arqueología indocubana en el Museo Guamá. Revista de antropología 14, 3-8.
- Ortiz, F. (1948). La música y los areitos de los indios de Cuba. Revista de Arqueología y Etnología, 6 - 7, 115-189.
- Renfrew, C y Bahn, P. (2007). Arqueología. Teorías, Métodos y Prácticas. 3ra Ed. Madrid: Akal.
- Rivero, M (1966). Las culturas aborígenes de Cuba. La Habana: Editora Universitaria.
- Tabío, E. y Rey, E. (1979). Prehistoria de Cuba, (2da ed.). La Habana: Ciencias Sociales.
- Williams, L. (2005). La mente en la Caverna. Madrid: Lavel, S.A Humanes.



# Mudar la piel

## Shed the skin

**Lucía Loren Atienza.**  
Artista visual plástica.  
Freelance, España.  
*lucialoren@yahoo.com*

Recibido 03/06/2012  
Aceptado 21/06/2012

Revisado 09/06/2012

### RESUMEN

Serie de cinco dibujos que reflexiona sobre la metamorfosis del paisaje. Propones visualmente la idea de cambiar la piel erosionada del terreno por otra nutrida de raíces vegetales. el discurso se secuencia en la sucesión de los dibujos del 1 al 5.

Esta colección interacciona con otras piezas que se articulan alrededor del mismo tema. El proyecto “En la piel del paisaje” recoge la colección de obras que exponen el concepto.

### ABSTRACT

This serie of five drawings is a reflection on the metamorphosis of the landscape. Visually, it proposes the idea of changing broken skin of the terrain. We should take steps to get to another skin which is composite of nourished roots. The speech is in the succession of drawings from 1 to 5.

This collection interacts with other pieces that are articulated around the same topic. The project “En la piel del paisaje / In the skin of the landscape” includes the collection of works that expose the concept.

### PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Paisaje, piel rota, cambio, metamorfosis, cubierta vegetal, instalación artística / Landscape, broken skin, change, metamorphosis, cover, art installation

### Para citar este artículo:

Loren, L. (2012). Mudar la piel. Tercio Creciente, 1, págs., <http://www.terciocreciente.com>



## Mudar la piel

Esta serie de dibujos sugiere una metamorfosis del paisaje, una muda de su propia piel a través de un cambio reversible. Imágenes desarrolladas a partir de estructuras de crecimiento orgánico, grietas que se convierten en raíces o raíces que evolucionan en grietas, y que nos muestran la delicada línea que separa y confunde un proceso de transformación tan peligroso para la piel que nos sujeta a la vida.

La obra emite su mensaje en el conjunto de los cinco dibujos o integrada en proyectos más amplios, la vemos en la imagen adjunta dentro de la exposición “En la piel del paisaje”, al fondo de la instalación “Cubierta vegetal”<sup>1</sup>. El proyecto “En la piel del paisaje” (Loren, 2009) recoge la colección de obras que exponen el concepto.

### FICHA TÉCNICA

“Mudar la piel”, 2009

Serie de cinco dibujo de grafito cada uno 70 x 70 cm

### NOTAS

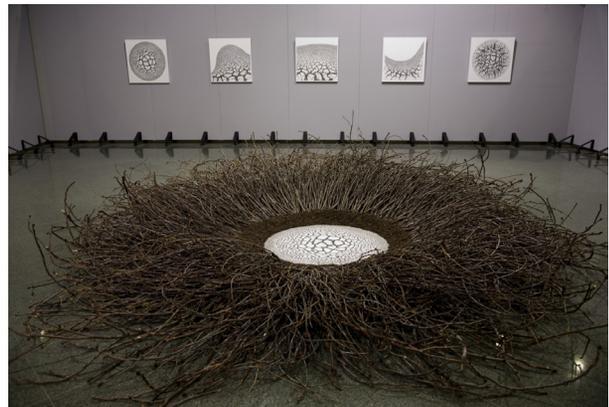
1.-”Cubierta vegetal”, 2008

Ramas, tierra y dibujo intervención 300 cm de diámetro aprox

La intervención específica que se llevó a cabo durante una semana en la Sala de Exposiciones “Zabaleta” de la Universidad de Jaén, reflexiona sobre la última piel del paisaje, el deterioro de su cubierta vegetal y los procesos erosivos que están llevando a una progresiva desertización de los suelos. La acción de construir un espacio con ramas procedentes de árboles derribados por un temporal, reivindica la transformación de esta piel erosionada del territorio a través de la regeneración de su cubierta vegetal. La obra había sido instalada por primera vez en el 2008.

### REFERENCIAS

Loren, L. (2009). *En la piel del paisaje*, Jaén, Univerisdad de Jaén..



”Cubierta vegetal”, 2008/2009. <sup>1</sup>

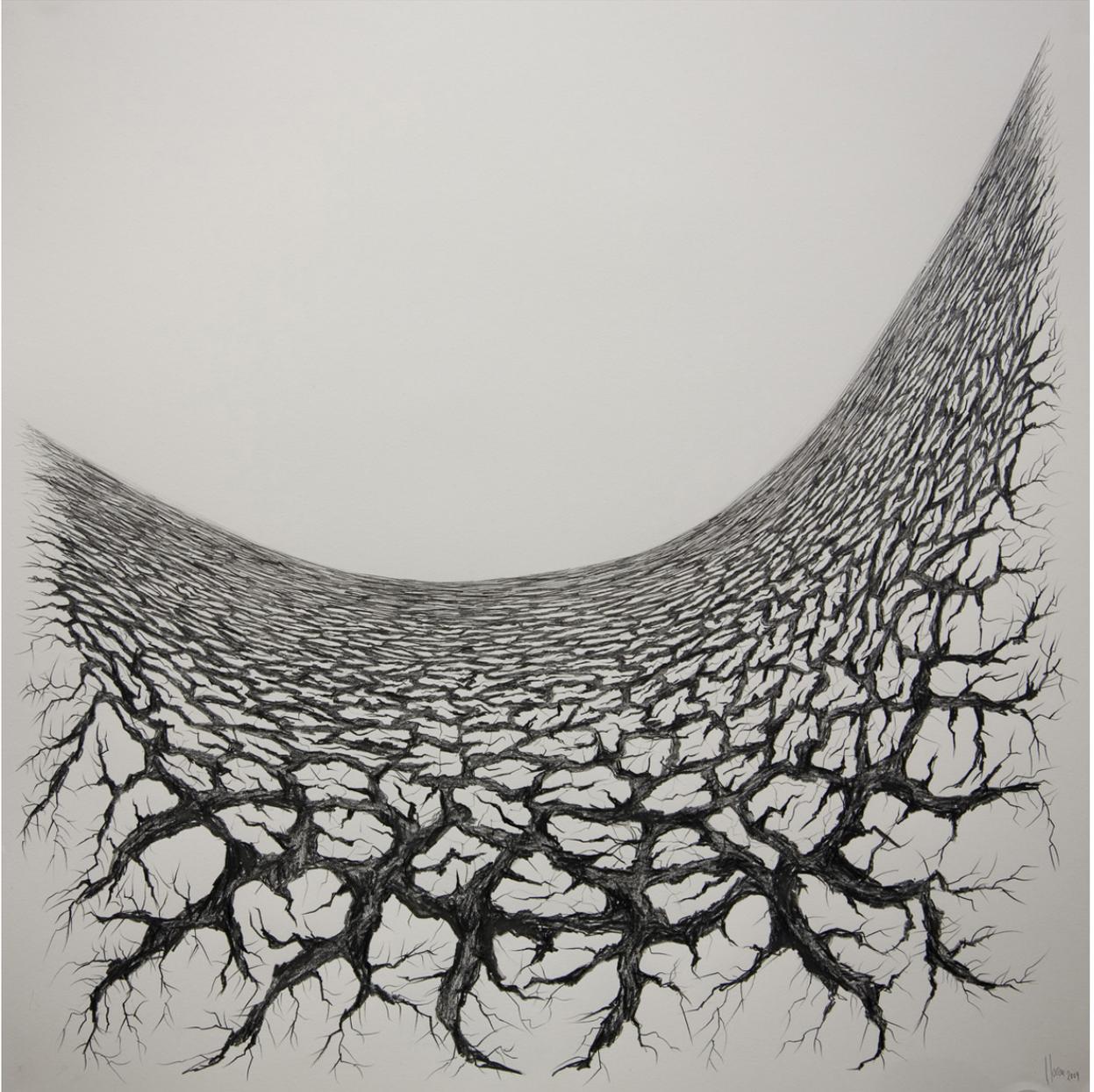


"Mudar la piel 1", 2009.

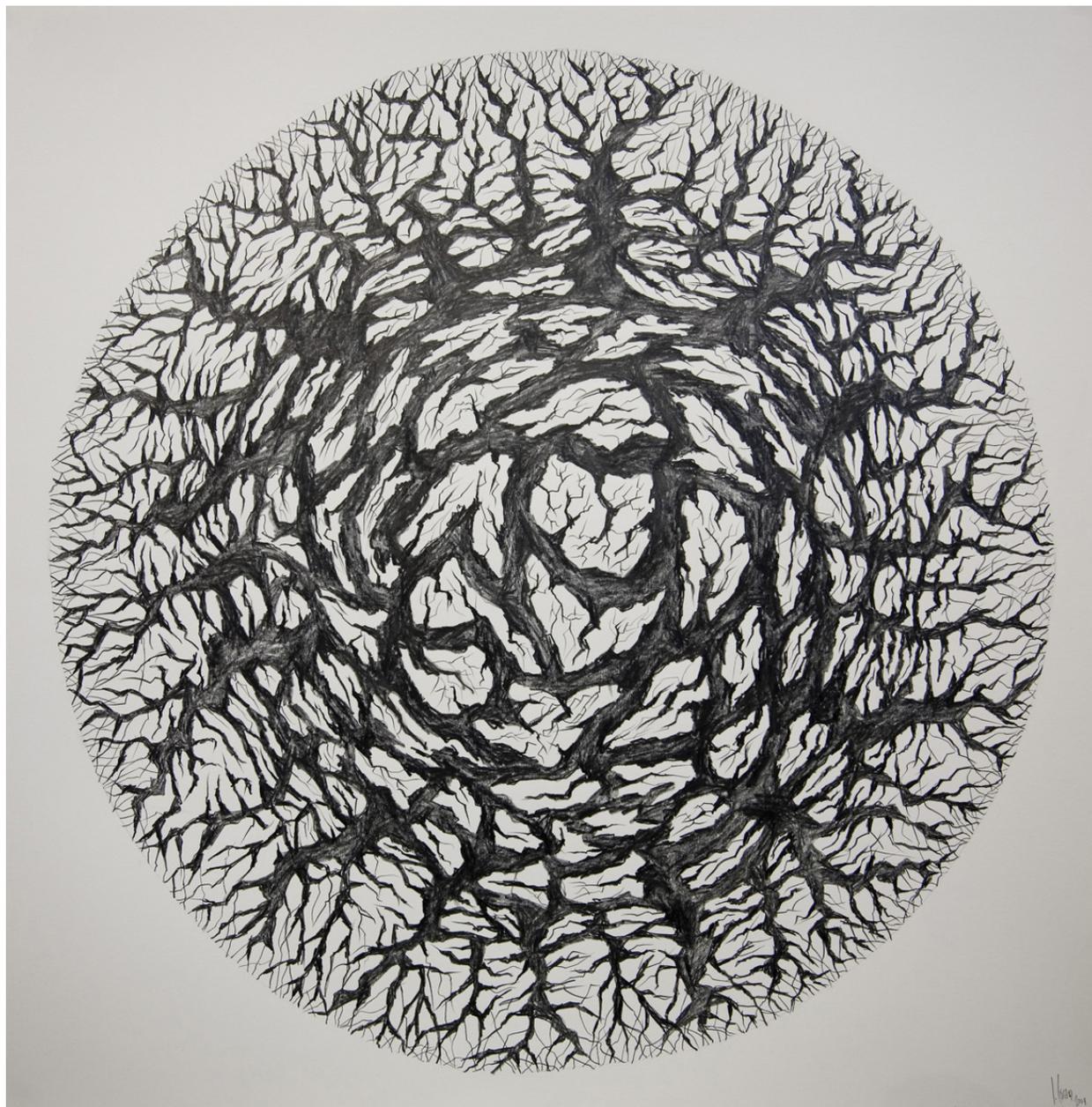


"Mudar la piel 2", 2009.

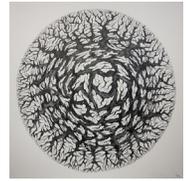
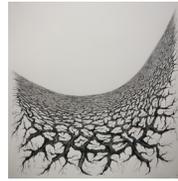
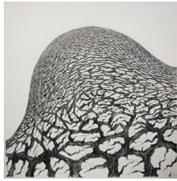
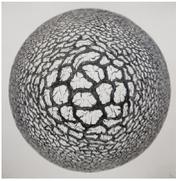




"Mudar la piel 4", 2009.



"Mudar la piel 5", 2009.





# The tide

La marea

**Tamara Campo Hernández.**  
Artista visual./ Visual artist  
UNEAC(Unión Nacional de Escritores y Artistas de  
Cuba). Cuba.  
*tcampoher@pinarte.cult.cu*  
*tcampoher@yahoo.es*

Recibido 19/05/2012  
Aceptado 25/06/2012

Revisado 11/06/2012

## RESUMEN

The tide processes aesthetically the complex reality we live in: changes, transformations, movements, as well as living on an island surrounded by water, with devastating earthquakes and hurricanes. The conflicts damaging our existence in an increasingly uncertain global world where the humankind has caused hopeless destructions.

The title is a metaphor that plays with the irony of the movement and cycles of tides which go up, down, back and forth, moving according to the conditions around them and the historical moments in which they develop.

## ABSTRACT

La marea procesa estéticamente la compleja realidad en que vivimos: cambios, transformaciones, movimientos, así como los que viven en una isla rodeada de agua, con devastadores terremotos y huracanes. Los conflictos dañan nuestra existencia en un mundo global cada vez más incierto, donde la humanidad ha causado destrucciones sin esperanza.

El título es una metáfora que juega con la ironía de la circulación y de los ciclos de las mareas que van hacia arriba, abajo, adelante y atrás, moviéndose de acuerdo a las condiciones que los rodean y los momentos históricos en los que se desarrollan.

## PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Tide; complex reality; transformations; visual essay; aesthetic processes; social critic / Marea; realidad compleja; transformaciones; ensayo visual; proceso estético; crítica social.

## Para citar este artículo:

Campo Hernández, T.. (2012). The tide. Tercio Creciente, 1, págs. 22-30,  
<http://www.terciocreciente.com>





## The tide

The tide processes aesthetically the complex reality we live in: changes, transformations, movements, as well as living on an island surrounded by water, with devastating earthquakes and hurricanes. The conflicts damaging our existence in an increasingly uncertain global world where the humankind has caused hopeless destructions.

The title is a metaphor that plays with the irony of the movement and cycles of tides which go up, down, back and forth, moving according to the conditions around them and the historical moments in which they develop.

Both aesthetic and money values meet in the work, leading you to deep reflections on those moral and human values that interact and fluctuate between ups and downs, multiplicity and divisiveness, going and return. I have created a visual dialogue that creates a sense of weightlessness quite different from what money really means materially speaking.

Money as a commodity, as an essential means of exchange and power, prevents the heritage to fossilize or freeze, as the money-keeper keeps it liquid or makes it circulate. Hence the importance of tides as they achieve a conceptual impact related to the socio cultural, political and economic scenario we live in, an impact in everyday life and cultural imagery, visible not only in the local but also global context. The overwhelming wave of money ends at paradoxes, contradictions, obsessions and conflicts that persist and generate emotional states in any viewer closed to the contemporary world

In previous works I have used wood as an expressive tool, as a key material between sculpture and engraving, i.e., the objectual woodcut as gender or artistic means. I select the wood as an organic natural element, which joins the sense of weightlessness, resistance and buoyancy.

As a contemporary artist, I rely on the codes and languages of minimal and conceptual art, the exhibition is an environment where the floor, walls and ceiling are painted a white bone providing a space built according to the perfect geometry of a hexahedron, and from a back angle, in its interior, a tidal wave is born. It is designed with the minimum resources of expression it is made up: over 650 wooden carved note-objects with graphic prints, acting from their operation and arrangement in space, creating a vital link between the meaning and meditation, viewer interaction and the apparent displacement of all the parts providing that visual and aesthetic value of the installation, to achieve the result of a floating and organic reality.

The installation, unlike other genres, allows us to communicate the message faster to that very diverse public interacting with the work, a public that goes around and feels the sensorial experience of being caught or seduced by that waves that floats, flows, grows to a great human scale, (because here the scale of the work is very important, as it creates contents), and then falls apart as the foam.

## La marea

La marea procesa estéticamente la compleja realidad en que vivimos: los cambios, transformaciones, movimientos, el hecho de vivir en una isla rodeados de agua por todas partes, con acosadores temblores y precipitados huracanes. Los conflictos que afectan a nuestra existencia en un mundo global cada vez más incierto donde el hombre provoca irremediables destrozos.

El título es una metáfora que juega con la ironía del movimiento y del tiempo cíclico de las mareas, que suben, bajan, van y vienen, se desplazan según las condiciones que las rodean y los momentos históricos en que se desarrollan.

En la obra ocurre un encuentro entre valores estéticos y valores monetarios, te conduce a reflexiones profundas sobre aquellos valores morales y humanos que interactúan y fluctúan entre el ascenso y el descenso, la multiplicidad y el divisionismo, la ida y el retorno. He creado un diálogo visual que facilita una sensación de ingravidez en contraste con lo que realmente significa el dinero en su materialidad y en su significado.

El dinero como mercancía, como un medio esencial de cambio o de poder, pues impide que el patrimonio se fosilice o se congele, lo mantiene líquido o lo hace circular. Por ello la importancia que genera La marea al lograr un impacto conceptual de cara al contexto socio cultural, político y económico que estamos viviendo, un impacto en la vida práctica y los imaginarios culturales no solo visible en lo local sino también en lo global. La aplastante ola de billetes desemboca en paradojas, contradicciones, obsesiones y conflictos que persisten y generan estados emocionales en cualquier espectador, no ajeno al mundo contemporáneo.

En obras anteriores he utilizado la madera como un recurso expresivo, como un material clave entre la escultura y el grabado, o sea, la xilografía objetual como género o medio artístico. Seleccione la madera como elemento orgánico de la naturaleza, que se integra al sentido de ingravidez, de resistencia y de flotación.



Como artista contemporánea, me apoyo en los códigos y lenguajes del arte mínimo y el arte conceptual; la exposición es un environment donde el piso, las paredes y el techo están pintados de un blanco hueso que proporcionan un espacio construido, según la geometría perfecta de un hexaedro, y desde un ángulo trasero, en su interior, nace una gigantesca ola. Está concebida con los recursos mínimos de expresión que la integran: más de 650 billetes-objetos tallados en madera y con impresiones gráficas, actúan a partir de su funcionamiento y disposición en el espacio, creando un vínculo vital entre el significado y la meditación, la interacción del espectador y el aparente desplazamiento de todas las piezas que aportan ese valor estético y visual que contiene la instalación, para lograr el resultado de esa realidad orgánica y flotante. La instalación, a diferencia de otros géneros, me permite comunicar más rápido el mensaje para un público bien diverso que va a estar interactuando con la obra, un público que circula y siente la experiencia sensorial de quedar atrapado o seducido por esa ola que flota, fluye, crece a gran escala humana, (porque aquí la escala de la obra es muy importante, genera contenidos), y luego cae precipitadamente desintegrándose como la espuma.

#### FICHA TÉCNICA

Exhibition: The tide. Installation.  
From 2011 to 2012.

Más de 650 billetes tallados en madera y con impresiones gráficas.  
IX Bienal de La Habana (2012),











# Museo de Bellas Artes de Burdeos, una aproximación etnográfica para un estudio de caso. Observando la institución desde la educación artística.

Museum of Fine Arts in Bordeaux, an approximation for ethnographic case study. Looking to the institution from the artistic education.

Ana Tirado de la Chica  
Universidad de Jaén. España.  
*atirado@ujaen.es*

Recibido 30/04/2012  
Aceptado 21/05/2012

Revisado 09/05/2012

## RESUMEN

Este trabajo que presento se constituye como un estudio de caso sobre el Museo de Bellas Artes de Burdeos (Francia) siguiendo la metodología etnográfica. Para llevar a cabo este estudio me trasladé a este Museo durante los tres últimos meses del año 2011, de octubre a diciembre, para realizar una estancia de investigación en el mismo y con la intención de poner de manifiesto las posibilidades que la gestión cultural de colecciones de obras de arte ofrece en un doble sentido: hacia el desarrollo comunitario y hacia la propia promoción institucional que es titular de una colección.

## ABSTRACT

I present this work as a case study about the Museum of Fine Arts in Bordeaux (France), using an ethnographic methodology. I moved into this Museum during the three last months of the year 2011 and I realised a stay of research from October to December to accomplish this study. The purpose of this study is to reveal the possibilities of cultural management about works of art collections, in double meaning: for the community development and for the institutional promotion, which is the owner of this collection.

## PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

investigación, creación, arte, patrimonio, gestión / research, creation, art, dance, heritage, management.

## Para citar este artículo:

Tirado de la Chica, A.. (2012). Museo de Bellas Artes de Burdeos, una aproximación etnográfica para un estudio de caso. Mirando la institución desde la educación artística. Tercio Creciente, 1, págs.-, <http://www.terciocreciente.com>



Museo de Bellas Artes y Ayuntamiento de Burdeos (Francia).  
Foto propia: octubre de 2011.

### 1. Antes de entrar en el Museo de Bellas Artes de Burdeos.

Al definir los aspectos sobre los que dirigir mi observación, determiné que serían los siguientes:

- El Museo en el contexto de la ciudad de Burdeos.
- La génesis, estructura y gestión cultural de Museo.
- La colección y el tipo de obras que la componen, así como el tipo de obra que es expuesta en las exposiciones permanente y temporal, respectivamente, del museo: autores, géneros, cronología, temática, etc.
- Usos de la colección y difusión pública: el tipo de información que se ofrece en torno a la colección y cómo la colección y la propia institución son presentados, los criterios del programa

pedagógico, el discurso utilizado en estas actividades como visitas guiadas y talleres pedagógicos para los niños y los folletos de información.

- El tipo de personal de la institución que realiza o atiende este tipo de actividades: tipo de preparación profesional, edad, etc.
- El tipo de público que visita la institución: población local, extranjera, de qué edades, de qué nivel social, etc.

Antes de visitar el lugar, realicé un estudio teórico previo en torno al contexto social, cultural y económico en el que el museo está inserto, así como en torno a la propia génesis del museo.

#### 1.1. Contexto: Burdeos y el Museo de Bellas Artes.

Burdeos es una de las ciudades más importante de Francia por su ferviente actividad económica e



industrial, con una población de 235.178 habitantes. Ciudad portuaria del sudoeste de Francia, capital de la región de Aquitania, es conocida en el mundo entero por sus viñedos, sobre todo a partir del siglo XVIII.



Burdeos (Francia). Foto propia: octubre de 2011.

Otro de los ejes económicos importantes de esta ciudad es el Turismo. En 2007, la UNESCO inscribió en su lista de Patrimonio Mundial una parte de la ciudad de Burdeos como Conjunto urbano excepcional con un perímetro de 1.810 hectáreas, el más grande en su categoría, al que se le ha llamado « La Puerta de la Luna »<sup>1</sup>.

Por lo tanto, Burdeos ofrece una rica oferta cultural, ejemplificada en la presencia de más de diez museos dedicados a las artes plásticas, la etnografía, la historia natural y las ciencias. De entre ellos, cuatro son competencia del Ayuntamiento municipal de Burdeos: el Museo de Bellas Artes, el Centro de Arte Contemporáneo (CAPC), el Museo de Artes Decorativas y el Museo de Aquitania.

### 1.2. El Museos de Bellas Artes de Burdeos: génesis

El origen del Museo de Bellas Artes de Burdeos se remonta hasta el año 1801, con la presentación de un informe del ministro Chaptal proponiendo la repartición de las obras del Museo Central entre las quince ciudades de la provincia, y cuyo lote justificaría la creación de un museo en Burdeos. A diferencia de los museos de otras ciudades, la colección del Museo de Bellas Artes de Burdeos no parte en sus comienzos de confiscaciones revolucionarias locales y eso a pesar de la importancia de ciertas colecciones privadas bordelesas anteriores a la Revolución<sup>2</sup>. Sus fondos provienen de envíos directos que realizaba

el Estado y de repartos de obras desde el Museo central.

Desde entonces y hasta nuestros días, la colección ha ido creciendo, pero también se ha visto afectada por las contiendas bélicas que sucedieron a lo largo de los siglos XIX y XX: confiscaciones y otros daños. La colección de obras de arte del museo también se ha visto enriquecida por destacadas donaciones de particulares que cedieron al museo importantes lotes como fueron los casos del marqués de Lacaze, que en 1821 donó un lote de 263 cuadros y el legado de Lodi-Martin Duffour-Dubergier en 1861 de 37 telas<sup>3</sup>.

Asimismo, la Sociedad de Amigos de las Artes desde 1850 también ha jugado un papel importante en la adquisición de obras para los fondos del museo.

El emplazamiento del museo y de la colección ha variado a lo largo de su historia. En un primer momento, en 1810, se ubicó en el antiguo hotel de Jean-Jacques Bel, ocupado con anterioridad por las dependencias de la Real Academia de Ciencias, Letras y Bellas Artes. Este primer museo albergó la galería de cuadros, la escuela de dibujo, la biblioteca, el gabinete de historia natural y un observatorio.

Actualmente el Museo de Bellas Artes de Burdeos está situado en el Palacio Rohan, un edificio monumental de finales del siglo XVIII que participa del estilo de Luis XVI. En él también se emplazan las dependencias del Ayuntamiento de la ciudad, ocupando el Museo el ala Norte y el ala Sur, separadas ambas por un majestuoso jardín por el que se accede a su interior.



Museo de Bellas Artes de Burdeos, ala Norte. Foto propia: octubre de 2011.



## 2. En el Museo de Bellas Artes de Burdeos

2.1. La implicación en las relaciones sociales y la negociación del acceso.

Me presenté como una joven estudiante de doctorado que desde los ámbitos de la Educación del Arte y de la Historia del Arte pretendía hacer un estudio centrado especialmente en torno a la comunicación del museo con la comunidad.

### La estructura interna del Museo

El Ayuntamiento de Burdeos dispone a 42 miembros de su personal en total para atender la gestión cultural del Museo de Bellas Artes del que es titular y responsable. Se trata de una estructura jerárquica y clásica, basada en una dirección y un cuerpo administrativo que controla las diferentes cuestiones técnicas y científicas.

La dirección global del Museo recae sobre una única persona que se constituye como el director. Éste es asignado por el Ayuntamiento.

Los diferentes servicios se agrupan en tres grandes departamentos:

- o Departamento de Conservación. Se compone a su vez de cuatro secciones principales: Artes Gráficas, Restauración y Adquisiciones, Documentación Científica y Concesión de las Colecciones.

- o Administración y Gestión burocrática. Donde se atiende los asuntos económicos y de mantenimiento.

- o Departamento de los Públicos y Servicio de comunicación. Cuyas funciones recaen sobre la difusión en los medios publicitarios y el diseño de programas de dinamización de las exposiciones al público.

Los diferentes departamentos y sus servicios se encuentran repartidos de manera dispersa en el museo, entre el ala norte y el ala sur.

Para mi caso, me situé dentro del contexto de llamado Departamento de los Públicos y Servicio de comunicación. En la oficina de este Departamento entablé relación con las siguientes personas:

- Isabell, como responsable del servicio cultural del Ayuntamiento de Burdeos. Diseña los programas didácticos destinados al público infantil así como las visitas guiadas a público infantil y adulto. Se trata de una mujer de 42 años, doctora en Historia del Arte por la Universidad de Burdeos. En relación a sus actividades vinculadas al servicio cultural global, realiza presentaciones publicitarias sobre las exposiciones y programas didácticos del museo en colegio e institutos de Burdeos.

- Émilie, mediadora cultura dedicada a los programas didácticos para el público infantil del museo. Mujer de unos 35 años. Prepara el material escolar y recursos necesarios para la puesta en práctica de esos programas y atiende como guía las visitas y talleres de este público.

- Jean-Luc, profesor de Primaria en Burdeos. Hombre de unos 40 años. En el museo ejerce la representación de la "Inspection Académique de la Gironde" para elaborar el dossier pedagógico según cada exposición del museo destinada a profesores de colegios. Realiza visitas guiadas a grupos de profesores de Infantil y Primaria, así como a grupos de escolares.

- Murièle, administrativa responsable de asuntos económicos del museo. Mujer de unos 50 años. En su trabajo no establece contacto directo con el público.

- El responsable de seguridad y mantenimiento. Hombre de unos 45 años.

Otros miembros del personal del museo localizados en otras oficinas y con quienes también establecí algún tipo de contacto fueron:

- Elizabeth, asistente de la sala de exposiciones, encargada de taquilla y del acceso al museo.

- Conservadora de escultura y dibujo y la conservadora de pintura que realizan el inventario de obras de arte del museo. Mujeres de unos 50 años.

- Responsable de intercambios de obras de arte entre instituciones nacionales e internacionales.

Además del museo, resulta de interés contactar con personas del mismo contexto del museo pero



exteriores a él. Tuve ocasión de asistir a algunas conferencias y charlas entre gestores culturales:

- Mesa redonda en “Café Pompier”, organizada por la École d’Enseignement Supérieur d’Art de Bordeaux (Escuela de Enseñanza Superior de Arte de Burdeos).

El “Café Pompier” es un lugar asociativo auto-gestionado por los estudiantes de la Escuela de Enseñanza Superior de Arte de Burdeos. Abierto desde el año 2004 como cafetería de la escuela, es a partir de 2005 cuando la asociación de estudiantes la utiliza como espacio de exposición y eventos artísticos: conciertos, juegos, conferencias, deporte, proyecciones, etc., elaborando una identidad en continua renovación. Este abanico de propuestas afirma la singularidad del lugar.

En aquella mesa a la que acudí se discutió en torno a la gestión cultural y de las problemáticas que encuentran sus actores. Las personas que intervinieron hicieron una incisión especial sobre la dependencia que las instituciones culturales públicas tienen de las instituciones políticas, y como éstas están sujetas a las propias fluctuaciones políticas, referidas esencialmente a los cambios de grupos políticos que gobiernan en unos periodos y otros.

## 2.2. Las relaciones de campo

Me presento ante el museo como una estudiante de doctorado. Ante ello adquiero el rol de investigadora, pero sin perder el carácter de aprendiz. A su vez me identifico en relación a una institución homóloga como lo es la universidad. Sin embargo, por otro lado, mi juventud y perfil de estudiante condicionan que el museo me vincule con actividades y conocimientos de primera mano, como la historia del museo y el conocimiento de las obras que componen su colección, al igual que me hacen partícipes de las visitas guiadas al público infantil.

Debido a la dispersión de la localización del personal de los diferentes departamentos, el acceso a todos los miembros del mismo departamento donde yo misma me situé presentó dificultades. En este sentido, al responsable del Servicio de Comunicación, Dominique, pude conocerle pero resultó difícil conocer la manera en la que desarrollaba su actividad cotidiana y realizar de este modo un estudio etnográfico sobre el ámbito de

difusión y de la información que se ofrece en torno a la colección y el museo.

Para abordar esta cuestión, debí acudir directamente a la propia cartelería y folletos que este servicio elabora y realizar mi análisis a partir de esta información.

2.3. Escuchar y preguntar: los relatos nativos y la entrevista como observación:

La organización corporativa del personal del museo se corresponde igualmente a una estructuración de los espacios departamentales en el edificio sede del mismo. Por lo tanto, la relación interdepartamental de forma oral entre las personas resulta poco frecuente, más allá de saludos cordiales y alguna pregunta esporádica.

En este sentido, por ejemplo, he podido conocer el resto de departamentos y de áreas del trabajo del museo a través de visitas personales para las que diferentes responsables de las mismas se ofrecieron. Por lo tanto, se han tratado en sí mismas de visitas institucionales en las que se me explicaban las tareas que en cada una se estaban desarrollando.

Se trataba de contextos institucionales en los que se describen las tareas a realizar, pero sobre cuyos criterios e intereses resultaban difíciles de demandar directamente, bien por el propio contexto, como por el rol que yo había adquirido en el museo.

Voy a traer a colación una entrevista que realicé a Jean-Luc, que ejerce la representación de la “Inspection Académique de la Gironde”. Cabe destacar que resultó en un contexto que no propicié yo misma. Se trató a raíz de una entrevista previa que una estudiante en prácticas de un colegio de Burdeos comenzó. Durante esta entrevista,

Jean-Luc se mostró afable y atento ante las preguntas generales de la estudiante de 14 años. Al finalizar, yo formulé las siguientes preguntas:

A-. En mi estancia en el museo, he podido constatar que existe una gran demanda de visitas de grupos escolares para venir a la exposición temporal del museo. Quería preguntarle si se debe a una iniciativa individual de cada centro o si hay alguna regla de la Inspección Académica que fomenta estas visitas.

Jean-Luc respondió que se trata de una iniciativa particular de cada centro que no existe ninguna norma que obligue o controle a los colegios de Burdeos a realizar estas visitas al museo.

B-. Anteriormente me dijo que usted es director del colegio donde ejerce como profesor.



Quería preguntarle si cree que el hecho de que profesores y personas con responsabilidad en los colegios como sus directores tengan interés por el arte e incluso formación específica en esta materia, favorece estas visitas de los colegios al museo.

Jean-Luc primero aclaró que actualmente él es el director en funciones de su colegio de forma temporal, sustituyendo al director durante una ausencia temporal. A continuación respondió que sí, que él también lo cree así.

C-. ¿Cuáles son los fundamentos teóricos y objetivos su programa pedagógico para el museo?

Jean-Luc respondió que interesar a los niños por el arte, darles a conocer las técnicas artísticas y las diferentes maneras de trabajar el arte, que entiendan las obras.

Una de mis fuentes de información principales las constituyeron las visitas guiadas organizadas en torno a la exposición temporal. A partir de ella, pude acceder a un discurso institucional actual acerca de la colección, las obras y el museo en sí mismo. Resultó de gran utilidad para esta investigación y por ello lo traigo a colación.

Otras cuestiones que también eran de mi interés como la estructura y gestión cultural del museo, debo de ir las buscando a través de las publicaciones de su biblioteca y del historia de actividades, así como de solicitar directamente al personal con el que estoy vinculado este tipo de información, que se me presenta formalizado.

### 3. Describiendo el Museo y la acción.

A continuación se recoge la información que se ha ido adquiriendo en el transcurso del estudio de caso sobre los diferentes ámbitos de interés:

#### 3.1. La colección del Museo de Bellas Artes de Burdeos.

La colección de este museo es singular por concentrar entre sus fondos pinturas de los artistas europeos más destacados de la Historia del Arte desde la dominante pintura italiana de los siglos XVI y XVII hasta otros artistas europeos del siglo XX, como es visible actualmente en la exposición permanente del ala Norte.

Organizada con un criterio cronológico, la exposición permanente del Museo de Bellas Artes de Burdeos muestra unas 150 obras de sus fondos. Comienza con pinturas de caballete del más puro Renacimiento flamenco e italiano de los siglos XV y XVI. Obras como Virgen de la piedad rodeada de santos de Hans Clot (escuela flamenca), Sagrada Familia con el pequeño San Juan Bautista y San Francisco de Asís de Giorgio Vasari, La Dans de

noces (vers 1600-1610) de Brueghel de Velours dit “Brughel Jan I” o Escena de la vida de San Pedro Nolasco (1598) de Francisco de Zurbarán. En la segunda sala destacan dos óleos de Rubens: El rapto de Ganimedes y El milagro de Sant Just. La sala segunda dedica un espacio especial a la pintura flamenca de paisaje y de naturaleza muerta del siglo XVII, algunos de cuyos ejemplos son Paisaje de montaña de Josse (Joose au Just) II De Momper, Vanitas de Cornelius Norbertus Gysbrechts o Naturaleza muerta de la rosa (1636) de David de Heem; también al retrato, como Retrato de hombre a la edad de 26 años llamado “el hombre de la mano sobre el corazón” de Frans Hals o Retrato de John Hunter de Thomas Lawrence. Se pasa entonces a la sala tercera, dedicada a la pintura del siglo XVIII donde se siguen sucediendo pinturas religiosas, mitológicas y retratos de mayor formato que las anteriores, de autores como Jean Baptiste Vanmaur, Jean-Marc Nattier, Théodore Gudin o William Bouguereau, entre otros. A continuación, una cuarta sala con pinturas de los siglos XVIII y XIX de temática histórica, alegórica, animal y de paisaje como Vue d’une partie du port et des quais de Bordeaux dits des Chartrons et de Bacalan de Pierre Lacour, La caza de los leones de Eugène Delacroix, Bethsabée en el baño de Pieter Frans de Grebber, etc. En esta misma sala, encontramos un pequeño espacio de tránsito hacia el siglo XX dedicado a la obra simbolista de Odion Redon. Finalmente, la exposición termina con una sala dedicada al siglo XX con obras de Matisse (Retrato), Othon Friesz (Desnudo sentado), Renoir (Paisaje de Cagnes), Albert Marquet (Desnudo salvaje), Toulouse Lautrec (Les boeufs sous le jaug-souvenir de Malromé), Claude Lagoutte (Journal indien), Oskar Kokoschka (La iglesia de Notre Dame en Burdeos), entre otros.



Galería de Bellas Artes de Burdeos. Foto propia: noviembre de 2011.



El museo dispone también en la actualidad de la Galería de Bellas Artes, situada en place du colonel Raynal, al otro lado de la calle del museo. Este otro edificio del Museo de Bellas Artes acoge las exposiciones temporales. Actualmente y coincidiendo con mi estancia, se inauguró una nueva exposición titulada *Comme jamais! Oeuvres singulières de la collection*. Se compone de alrededor de 50 obras, entre pinturas y esculturas, una selección de los propios fondos del museo a través de la cual se realiza un recorrido por los más destacados estilos y autores de la Historia del Arte desde el siglo XVI hasta el siglo XX. El orden temático es esencialmente cronológico, aunque también se encuentran interesantes confrontaciones entre obras de la Edad Moderna y otras de la Edad Contemporánea. En este sentido se encuentra la sala de las Vírgenes con el Niño Jesús en la que varias pinturas manieristas con este tema son comparadas con una obra de Picasso titulada *Olga leyendo*, un retrato de su mujer. Otras confrontaciones son: sobre los soportes de las obras, en la que tres pinturas del siglo XVII son confrontadas por el diferente material empleado en el soporte: madera con forma octogonal, pizarra y cobre; sobre la naturaleza muerta: *Nature norte à la roses* (De Heem, 1636) y *Nature norte à la bougie* (Roland Oudot, siglo XX); sobre el paisaje impresionista: *Eugène Bouding y Seurat; Boissy d'Anglas à la Convention* (1831) de Delacroix y *Sacrifice* (1960) de André Masson; sobre la composición *Danse de noces* de Brueghel y *Composition 52* de Bissière.

El Museo destaca de esta exposición un determinado grupo de obras a las que llama “obras mayores”, para referirse a aquellas que considera de mayor importancia y valor. Se tratan de una pintura religiosa del manierismo de Pablo Veronés (siglo XVI), un retrato al óleo de Frans Hals (1632), otro de Giovanni Do al estilo barroco (siglo XVII) y un dibujo de Odilon Redon (hacia 1910). Entre las últimas adquisiciones ha ocupado un lugar destacado el paisaje sobre el río “Garona” en Burdeos de Eugène Bouding (a finales del siglo XIX), por ser considerada como una de las últimas adquisiciones más apreciadas por el Museo tanto por la temática de la obra que conecta directamente con la comunidad de Burdeos, como por el régimen de adquisición, puesto que se ha tratado de una donación por parte de la Sociedad amigos de los museos de Burdeos.

Bajo ese título se quiere destacar el objetivo del Museo en “dar a conocer, por primera vez obras recuperadas de los depósitos, dar a conocer otras esmeradamente restauradas, también adquiridas recientemente y las que se solicitan en el Museo para ser saboreadas con más atención”.

### 3.2. La dinamización de la colección: visitas guiadas y talleres

El programa didáctico y de dinamización del Museo de Bellas Artes de Burdeos que aquí se recoge corresponde a los últimos meses del año 2011, coincidiendo con el cierre temporal de la exposición permanente del museo y la apertura de una nueva exposición temporal titulada *Comme jamais!* del 24 de noviembre de 2011 al 27 de febrero de 2012 en la Galería de Bellas Artes del Museo.



Isabelle realizando visita guiada a escolares. Galería de Bellas Artes (Burdeos). Foto propia: noviembre de 2011.

Con motivo de la exposición, el Museo de Bellas Artes de Burdeos organiza un programa de visitas y talleres para el público infantil y juvenil de 3 a 15 años, ya sea en grupos de escolares con reserva o individuales (para días no lectivos como Miércoles y vacaciones), así como conferencias y visitas para el público adulto que son atendidas por el personal del museo.

Las visitas para adultos consisten en realizar un recorrido de una hora y media por la guía Doctora en Historia del Arte en la que se incluye una explicación de cada obra que se expone. El discurso se basa en una descripción visual de los motivos iconográficos y de la estructura técnica de la obra. A continuación se aborda una interpretación temática según las propias definiciones de los conservadores del Museo, así como de otros investigadores exteriores.

Como ejemplo, la exposición *Comme jamais!* incluye dos pinturas al óleo con tema alegórico. En ambas, las figuras femeninas están asociadas a un libro abierto como atributo. Para uno de los casos la mujer porta un compás y en el otro un pergamino enrollado. En un primer momento ambas alegorías se presentaban como las alegorías de la Geometría y



de la Retórica, respectivamente. Con posterioridad y a lo largo de la apertura pública de la exposición, entre las conservadores del museo se llegó a la conclusión de que el atributo del compás debía de interpretarse más correctamente con la alegoría de la Astronomía. Así se comunicó a todo el personal del museo que trabajaba en las dependencias de la exposición, y especialmente a los mediadores que realizan las visitas y explicaciones públicas de las obras.

Alegoría de la Astronomía, Anónimo. Alegoría de la Retórica. Anónimo.

Museo de Bellas Artes de Burdeos. Foto propia, noviembre de 2011.

En las visitas para adultos también se habla acerca de la historia de las obras, destacando aspectos relacionados con la adquisición y con intervenciones de restauración que se hayan acometido sobre la obra en el museo.

En cuanto al programa pedagógico dirigido hacia el público infantil y juvenil, éste se ofrece tanto de forma individual como en grupo.

Para las visitas individuales de niños y niñas que acuden a la exposición acompañados por sus padres o tutores responsables, se les entregan de forma gratuita una de las carpetas que contiene material didáctico. Éste consiste en la reproducción de caras infantiles y de bebés, por un lado, y en la reproducción de varias de las pinturas que pueden encontrarse en la exposición, pero con estas caras recortadas. De este modo, el objetivo del juego trata de que se asocie correctamente cada cara con la pintura a la que pertenece. Estos rostros se corresponden con diferentes representaciones pictóricas del Niño Jesús en obras de carácter religioso procedentes del Manierismo italiano de los siglos XVI y XVII con el tema de la Virgen y el Niño.

Una segunda carpeta contiene un juego parecido al anterior. Contiene una serie de imágenes que reproducen diferentes detalles de obras de la exposición (objetos, rostros, etc.), y una lista de pistas que deben de seguirse para encontrar la obra real a la que corresponde cada detalle a lo largo del recorrido por la exposición.

Las actividades para grupos de escolares consisten en visitas guiadas temáticas de 35 a 40 minutos, atendidas por un mediador cultural y talleres. Están destinadas a todos los niveles escolares, de 3 a 12 años. Las visitas guiadas recorren la exposición permanente del museo considerando varias líneas temáticas: el paisaje, la naturaleza muerta, las vanidades, el retrato, los animales, la mitología de la Antigüedad, la Virgen y el Niño. En este discurso se combina la explicación con la formulación de

preguntas sobre los aspectos más destacados de la obra: ¿de dónde viene la luz?, ¿qué hace tal personaje?, ¿hacia dónde mira tal personaje?, ¿crees que el pintor ha utilizado un pincel fino o grueso?, ¿crees que esta pintura es real o imaginaria?, etc. También comparaciones entre obras de diferente periodo artístico, con preguntas del tipo: ¿qué crees que tienen en común?, una pintura es realista y otra está idealizada, etc.

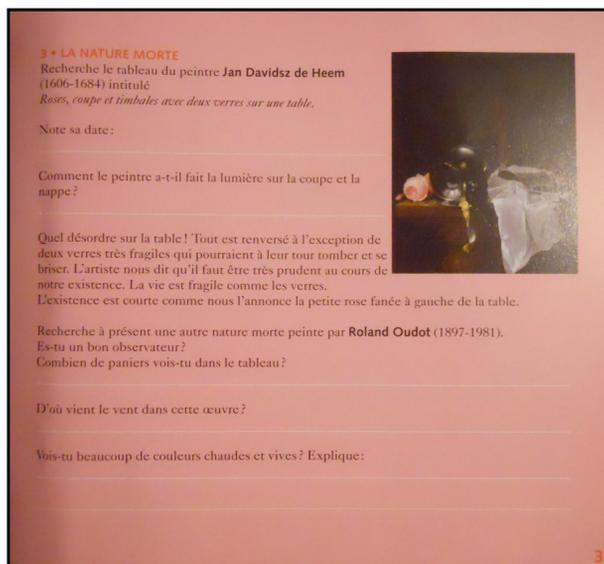
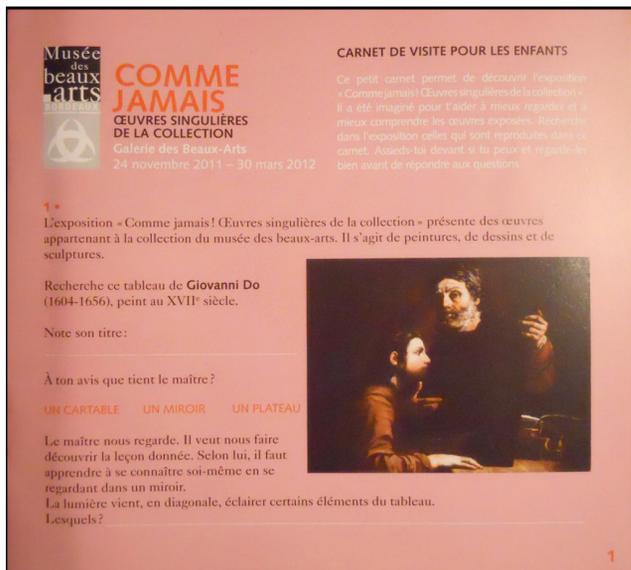


Isabelle realizando visita guiada a escolares. Galería de Bellas Artes (Burdeos). Foto propia: noviembre de 2011.

Para la reserva de estas visitas guiadas, el museo aconseja al centro escolar un acercamiento previo a los temas. Del mismo modo, el museo atiende la petición del colegio cuando éste demanda la profundización sobre algunos de los temas de la exposición (el paisaje, la naturaleza muerta, las vanidades, el retrato, los animales, la mitología de la Antigüedad).

El Departamento del Público del Museo elabora y pone a disposición de los centros de enseñanza un tipo de dossier pedagógico para los profesores y mediadores culturales especializado según nivel Infantil o de Primaria y Secundaria; y un tipo de carné de visita para los alumnos. El dossier describe los criterios temáticos de la exposición y el tipo de obras que la conforman. Por su parte, el carné ofrece una serie de preguntas que van guiando al alumno a lo largo de su recorrido por el museo.

En este mismo sentido, el museo también ofrece visitas de formación para profesores de Infantil, Primaria y Secundaria, que son atendidas por otro



Carnet de visite pour les enfants. Isabelle Beccia, Servicio Cultural. Museo de Bellas Artes de Burdeos. Foto propia, noviembre de 2011.

profesor de Primaria y que pertenece a la Inspección Académica de la Gironda.

manualidades que versan en torno a las obras de la exposición. A continuación se recogen sus ejemplos.

El carné de visita entregado tanto a las visitas individuales de niños como a los grupos de escolares:

- Estilo manierista en la contemporaneidad: pintarles a los personajes de una obra religiosa del siglo XVI la ropa según la actualidad, pero utilizando los tres colores esenciales característicos del Manierismo (el rojo, el azul y el verde).

*Ce petit carnet permet de découvrir l'exposition « Comme jamais ! Œuvres singulières de la collection ». Il a été imaginé pour t'aider à mieux regarder et à mieux comprendre les œuvres exposées. Recherche dans l'exposition celles qui sont reproduites dans ce carnet. Assieds-toi devant si tu peux et regarde-les bien avant de répondre aux questions.*

1. Recherche ce tableau de Giovanni Do (1604-1656), peint au XVIII<sup>e</sup> siècle. Note son titre.

À ton avis que tient le maître ? UN CARTABLE, UN MIROIR, UN PLATEAU.

*Le maître nous regarde. Il veut nous faire découvrir la leçon donnée. Selon lui, il faut apprendre à se connaître soi-même en se regardant dans un miroir. La lumière vient, en diagonale, éclairer certains éléments du tableau. Lesquels ?*

Seguidamente, se ofrece la sala de talleres con una duración de unos 20 minutos para los grupos. Estos talleres son variados y consisten en juegos y



Niños y niñas realizando la actividad. Galería de Bellas Artes (Burdeos).

Foto propia: diciembre de 2011.



- La luz y la sombra en la pintura: colorear las sombras siguiendo los modelos de pinturas de cabeza de perro.



Niños y niñas realizando la actividad. Galería de Bellas Artes (Burdeos).

Foto propia: diciembre de 2011.

- Los objetos en el género de Naturaleza muerta: recomponer los dos cuadros de la exposición de Naturaleza muerta a modo de puzle, colocando las piezas de objetos sobre el fondo de habitación interior y mesa.

- Realizar un puzle con la reproducción de una pintura.

- Juego de memoria: grupo de cartas que reproducen de forma doble diferentes detalles de pinturas. El juego consiste en ir levantando dos cartas en cada turno y encontrar las parejas de cartas.

- Realizar un animal con arcilla: considerando las pinturas con caras de perro y de animales que están expuestas en la sala de talleres, los niños y niñas pueden realizar con arcilla un animal.



Modelo preparado para el animal del conejo.

Foto propia: noviembre de 2011

- El paisaje impresionista. Completar las partes en blanco empleando tres técnicas diferentes dadas para la actividad: una técnica clásica a modo de pintura planta; una técnica impresionista a modo de tramos rectilíneos de color; una técnica neo-impresionista a modo de puntos de color.

Para cada actividad en la que el niño y la niña debe realizar una actividad plástica, ya sea la reproducción parcial de una pintura, de un objeto o de crear una figura en arcilla, siempre existe un modelo ya hecho por los mediadores del museo para que los niños y niñas tengan un referente sobre cómo pueden o deben realizarlo ellos mismos.

En ocasiones, los propios profesores acompañantes del grupo y los mediadores culturales del museo abordaban ellos mismos la actividad sobre los dibujos individuales de los escolares para "ayudar" a los niños y niñas.



### 3.3. Recursos de información sobre la colección y el museo

En la entrada a la Galería de Bellas Artes lo primero que se puede encontrar es la pequeña tienda de publicaciones (libros y revistas) sobre arte y, entre ellas, catálogos de exposiciones anteriores así como otros libros editados por el museo; también se ofrecen folletos de información sobre el museo, la colección y las obras. Entre estos objetos se pueden encontrar: postales y pósters que representan obras de la colección, libros en cuya edición ha colaborado el museo y que pueden ser desde catálogos de exposiciones anteriores hasta monografías en torno a Burdeos y la colección de obras de arte.

También se ofrecen folletos de información sobre el museo y la colección:

- *Museo de Bellas Artes de Burdeos*: colección de obras maestras, donde se presenta de forma general la colección y se habla de cuál es su riqueza. En este sentido, se da una información del tipo: « La collection du musée de beaux-arts de Bordeaux est l'une des dix plus importantes collections de France. Elle est la première d'Aquitaine ».

- *Actualité du Musée des Beaux-Arts*, donde se indica que el museo en la actualidad está cerrado por obras, se presenta la colección y el resto de servicios culturales organizados por el museo. En este folleto hay un espacio dedicado a la Adquisición de obras por parte del museo y en ella se presenta la última adquisición, una pintura de Eugène Boudin titulada *Bordeaux, le voilier blanc. Effet du soir (1874)*. En este capítulo se habla sobre las variadas visitas de Boudin a Burdeos y su vinculación con esta ciudad, del interés del pintor sobre la pintura de paisaje y los diferentes momentos del día.

- *Exposition Comme jamais! Oeuvres singulières de la collection* es el folleto dedicado a la exposición temporal actual. La exposición es presentada de forma general en francés, inglés y español. Se remarca que la exposición incluye obras nunca expuestas anteriormente porque han sido adquiridas recientemente o restauradas. Sólo el último párrafo está dedicado a la relación temática de las obras en la exposición, indicando que existen una serie de confrontaciones entre obras contemporáneas y otras de siglos anteriores.

- *Découverte du Musée*. Se trata de un dossier sobre la exposición que se entrega a cada persona que visita la exposición. En este dossier se presentan

los diversos géneros de la pintura que se tratan en la exposición, de una forma independiente unos de otros, a saber: el retrato, el paisaje, la naturaleza muerta, la vanidad, la pintura de género y la pintura de historia; también se habla sobre los soportes de la pintura: madera, lienzo, papel y cartón, metal y pizarra; finalmente se incluye un vocabulario de términos específicos sobre materiales y técnicas artísticas sobre el dibujo y la escultura. Se trata, por lo tanto, de un dossier descriptivo, que no incluye ninguna interpretación temática o crítica entre las obras y las diferentes salas temáticas de la exposición.

### 3.4. El público del museo

El Museo de Bellas Artes permanece abierto al público todos los días salvo el Martes, en horario de 11 a 18 horas. La entrada es gratuita. Para las exposiciones temporales la tarifa es de 5 euros o 2,5 euros según tarifa reducida.

Según fuentes directas del museo, éste recibe una media de 80.000 visitantes por año, una cifra que varía entre cada mes según las exposiciones presentadas a lo largo del año.

En cuanto al tipo de público, el museo reconoce que aún no se ha realizado ningún estudio al respecto con el que se pueda tener una aproximación de la procedencia y motivaciones de los visitantes. Por otro lado, en el transcurso del día a día se puede observar que la mayor parte de sus visitantes lo constituyen los grupos de escolares que proceden de centros de enseñanza de la ciudad de Burdeos y de otros municipios cercanos. También destacan los grupos de adultos cuya frecuencia se sitúa entre 2 y 4 a la semana, con una cantidad de 25 a 35 personas por grupo, también residentes en su mayor parte de Burdeos. El público extranjero es menor. En general, las visitas individuales totales aportan menor cantidad de visitas al museo que los grupos.

### 3.5. La gestión cultural del museo: identidad/responsables y financiación

El Museo de Bellas Artes de Burdeos es identificado con la denominación de “museo de Francia”, a partir de la Ley nº2002-5 del 4 de enero de 2002 relativa a los museos de Francia.

En el artículo 1 se recoge la definición de “museo” que determina el gobierno estatal francés:

» *Est considérée comme musée, au sens de la présente loi, toute collection permanente composée de biens dont la conservation et la présentation revêtent un intérêt public et organisé en vue de la connaissance, de l'éducation et du plaisir du public.* »



Continuando, el artículo 2 de de la misma ley estipula que los museos de Francia tienen varias misiones permanentes:

- *Conserver, restaurer, étudier et enrichir leurs collections.*
- *Rendre leurs collections accessibles au public le plus large.*
- *Concevoir et mettre en œuvre des actions d'éducation et de diffusion visant à assurer légal accès de tous à la culture.*
- *Contribuer aux progrès de la connaissance et de la recherche ainsi qu'à leur diffusion .*

Por lo tanto, la identidad del museo es definida en base a su colección y al uso público de la misma. De entre las funciones que se le asocian al museo, además de la conservación, cabe destacar la importancia que cobra la educación con carácter público.

En cuanto al ámbito territorial, el Museo de Bellas Artes de Burdeos se trata de un museo municipal cuya titularidad recae sobre el Ayuntamiento de Burdeos. La administración del museo se basa en una “concesión directa” la cual, según la explicación que dieron en el museo, consiste en la explotación por concesión cuando una persona jurídica de carácter público (el Ayuntamiento), se encarga de gestionarse a sí misma, en compromiso con los fondos, los medios y el personal necesario. La cantidad presupuestaria de funcionamiento destinado al museo es votado cada año en el Consejo Municipal junto con el resto del presupuesto global que administra la ciudad.

El Ayuntamiento, por lo tanto, ejerce un control absoluto sobre la gestión del museo. De este modo, las operaciones efectuadas en gastos y en ingresos son integradas en el presupuesto de la comunidad. La gestión municipal se dirige hacia dos cuestiones fundamentalmente: en materia presupuestaria y en materia de personal.

El museo adolece de un modo de gestión burocrático complejo que dificulta la toma de iniciativa por parte del personal del museo así como del desarrollo de ingresos propios. En este sentido, el museo reclama la búsqueda de recursos de financiación exteriores a través del servicio público que ofrece.

La mayor parte de la carga presupuestaria que recibe el museo por parte del Ayuntamiento y libre de otros gastos, se emplea en el montaje de exposiciones (logística, material, préstamos, seguros, etc.) y en las necesidades del personal del museo. Esta cantidad no resulta suficiente para el total de

gastos que debe afrontar el museo en la conservación y difusión pública de su colección.

A pesar de la gestión pública, el museo defiende que debe de encontrar sus propios recursos financieros exteriores dirigiéndose hacia una política de mecenazgo y de patrocinadores, considerándole indispensable hoy en día para las estructuras culturales públicas. Éstos aportan una importante ayuda financiera.

Un tercer recurso económico del museo lo constituye el préstamo de obras mayores (quiere decirse de obras con alta cotización en el mercado del arte) y la venta de exposiciones itinerantes llave en mano.

Entre los documentos que el Departamento de los Públicos puso a mi disposición para conocer la organización y gestión cultural del Museo de Bellas Artes, además de su historia, génesis, servicios, etc., encontré una reflexión sobre sí mismo en torno a sus objetivos y recursos. Se trata de un documento elaborado por el propio museo y en el cual no constan los créditos de publicación, por lo que cabe la duda de que exista una difusión pública del mismo. Evitando por lo tanto la reproducción de este documento en este trabajo, considero de gran interés e importancia recoger en este trabajo la idea fundamental que versa en torno a esta reflexión. En ella, el museo se lamenta por no tener una “boutique”, es decir, una tienda de ventas de productos, merchandising y souvenir, pues con sus escasos recursos y financiación, el museo está lejos de constituirse como una gran empresa cultural. Más adelante se indica que uno de los deseos del museo es poder desarrollar su oferta cultural multiplicando la cantidad de exposiciones temporales, así como desarrollando talleres pedagógicos.

#### 4. Interpretando el Museo y su acción.

El resultado es que he podido identificar el Museo de Bellas Artes de Burdeos con un modelo que pone la colección de obras de arte en el centro y como lo más importante, en cuyo contexto la comunidad resulta un sujeto dirigido.

La conformación de la colección no ha seguido un criterio logístico, sino que las obras se han ido adquiriendo desde principios del siglo XIX de forma arbitraria y sin orden temático. Incluso a la hora de hablar de “adquisición” para este caso, sería más propio decirlo en forma pasiva, es decir, que “las obras les han sido adquiridas” por donaciones particulares y por depósitos del gobierno estatal



francés –como el Louvre en los años ochenta del siglo XX, de cuya colección procede la mayor parte de las obras de Odilon Redon–.

Por otro lado “elitista” y “de exclusividad” pues integra fundamentalmente obras cuyos autores gozan del reconocimiento del Academicismo y de una crítica de la Historia del Arte clásica, lo cual se revela en una colección compuesta por obras de carácter tradicional, a saber: retratos de personajes ilustres, paisajes naturalistas y especialmente de la ciudad de Burdeos, temas populares de estilo costumbrista; así como unas obras fundamentalmente figurativas, de pinturas al óleo y de esculturas en piedra o bronce.

En este sentido se podría decir que el museo, más que coleccionar obras, “colecciona autores”. Los fondos totales del museo se componen de cientos de obras, y entre ellos es de suponer que se encuentra mayor variedad de autores. Sin embargo, el museo tiene un interés por mostrar un determinado tipo de obra de arte, por lo que se puede identificar con este criterio fundamentalista del arte y de la historia.

Las obras de la colección del Museo de Bellas Artes de Burdeos, en la mayor parte de los casos, proceden de siglos anteriores al nuestro. A lo largo del tiempo y de una crítica del arte que pone en valor esta misma cuestión, las obras han adquirido un alto grado de historicidad y el reconocimiento del academicismo de la Historia del Arte, e igualmente para sus autores. Ello legitima su éxito cuando las obras son mostradas al público.

Del mismo modo, el museo distingue en la conformación de la exposición un grupo de obras a las que llama “obras mayores”, para referirse a aquellas que considera de mayor importancia –por lo que se revela un interés de “exhibición” por parte de la institución, desplazando el interés de conocimiento y educación pública–, lo cual coincide a su vez con una mayor valoración económica en el mercado del arte, pues se tratan de obras con grado de historicidad y de autores de alto prestigio y reconocimiento en la Historia del Arte.

A continuación si observamos su público, se constata que este éxito tan solo se proyecta sobre un determinado grupo o espectro de la población bordelesa: grupos escolares que visitan la exposición “llevados” por sus profesores; grupos de adultos jubilados; jóvenes que en su mayoría trabajan el arte de forma académica y visitan el museo acompañados por sus profesores también. En este sentido, la difusión y la dinamización de la colección no está llegando a un amplio espectro de la comunidad, como así reza en la ley francesa referida a los museos de Francia, y como yo misma defiende como idea.

- La difusión y dinamización de la colección: visitas guiadas e información publicitaria.

Las visitas guiadas sobre la exposición presentan un marcado carácter descriptivo sobre los temas y personajes de las obras, actuaciones de restauración ejecutadas y propietarios anteriores de la obra quienes la donaron al museo. Se trata de una forma de resaltar que las obras del Museo y también del Ayuntamiento son importantes y reconocidas. Se habla también sobre la composición pictórica de las obras y la estructura de forma descriptiva, careciendo de una reflexión crítica sobre la ejecución de dicha técnica, la aparición de nuevas técnicas artísticas.

En las visitas para adultos también se habla acerca de la historia de las obras, destacando aspectos relacionados con la adquisición y con intervenciones de restauración que se hayan acometido sobre la obra en el museo. En este sentido, el conocimiento sobre la propia génesis de la obra queda fuera del discurso, primando “su génesis” entendida a partir de que el museo la adquiere para su colección.

Otro ejemplo lo constituye el discurso que se ofrece en torno a la sala dedicada a la Virgen y el Niño Jesús. Las visitas guiadas evitan una explicación religiosa de las pinturas. Se identifican los personajes como una madre con su bebé, se dice que son personajes de la religión cristiana y se identifica la aureola como un símbolo divino. Quiero decir, que se evita hablar sobre el contexto cultural e histórico de la Italia y Europa de los siglos XVI y XVII, dominada por el poder de reyes y nobles y por la Iglesia, que la pintura de esta época era de encargo y que esta pintura representa los personajes e historias más importantes para las personas del poder, y que por ello se representa la Virgen. Esta reflexión en un principio no debe ser considerada como inadecuada, pues se trata de una reflexión histórica de instituciones del pasado. Pero indirectamente, esta reflexión nos hace pensar también sobre las personas de poder de decisión y de ejecución del presente.

La identificación de estos actores del poder a través del reflejo de una obra de arte presenta también aspectos sobre la identidad política y social de nuestro entorno más político, que puede ser la propia ciudad de Burdeos u otros lugares.

Otro ejemplo del que podría hablar se trata de la aparición de las vanguardias artísticas del siglo XX. El surgimiento de estas experiencias artísticas no son inocentes. Se trata de un periodo de la Historia del Arte en el que el artista reclamara su libre ejecución y capacidad de creación, reclama ser libre de la realidad y del encargo de obras. En este contexto se encuentra Matisse y Picasso, por ejemplo, de



quienes el Museo tiene obras. Estos artistas también pertenecen al grupo de los elegidos y contribuyen a la construcción del mito del “artista divino”. El autor de las obras que desde el Renacimiento cobra importancia como creador, en este periodo refuerza su papel, pero sigue siendo más de los mismo: el arte es algo que no pertenece a todos los mortales.

Evitar o no atender este tipo de reflexiones históricas y artísticas, tiene consecuencias también sobre los talleres infantiles. Estos talleres se basan en la realización de una obra de arte que se expone en la Galería. Para ello, los niños y niñas se basan en un modelo realizado anteriormente por los mediadores. Este tipo de actividad significa que los niños copian y ejecutan una obra y realidad preexistente, pero que ellos no crean una obra propia. De este modo, las obras les son presentadas como objetos exteriores y ajenos a los que deben mirar para continuar con la norma establecida.

La consecuencia de este elitismo sobre la colección del Museo de Bellas Artes de Burdeos y la reflexión en torno a sus obras es que para el público tanto adulto como infantil, las obras son presentadas a modo de objetos exteriores que nada tienen que ver con su propia experiencia e interés, más allá de cultivar un hobby. En este sentido, el Museo se coloca como una oferta de ocio y tiempo libre más, ofreciendo actividades entretenidas de manualidades donde se copia un modelo y sin perseguir el objetivo de la propia creación y personalidad del niño o niña. Como ejemplo claro de ello, el Museo ofrece celebrar un cumpleaños infantil en una de sus salas bajo el título “Invite tes amis au musée!” (“Invita a tus amigos al museo”) e indica: “para celebrar tu cumpleaños o sólo para reunir a tus amigos, el Museo de Bellas Artes te acoge para una visita guiada seguida de un taller (...). Esta sala puede ser utilizada para una merienda. (...) propuesta los Miércoles y todos los días durante las vacaciones escolares para grupos de diez niños mínimo”.

En relación a la información de difusión elaborada en el museo, ésta sigue los mismos criterios. Lo constituyen esencialmente los folletos y catálogos de exposición. Presentan un carácter fundamentalmente descriptivo como ya se apuntaba en párrafos anteriores. A su vez el museo se presenta a favor de un carácter de riqueza, no específicamente referido al interés social y educativo que puedan suponer sus obras y las actividades que organiza, sino fundamentalmente en relación a la valoración económica de sus obras con expresiones como: “de cuál es su riqueza”, así como: « La collection du musée de beaux-arts de Bordeaux est l'une des dix plus importantes collections de France. Elle est la

première d'Aquitaine » (en Museo de Bellas Artes de Burdeos).

Con el mismo sentido, en el folleto dedicado a la exposición temporal que pude coincidir con mi estancia, Comme jamais! Oeuvres singulières de la collection, remarcaba que la exposición incluye obras nunca expuestas anteriormente porque han sido adquiridas recientemente o restauradas. Sólo el último párrafo está dedicado a la relación temática de las obras en la exposición.

- La promoción institucional: beneficios e identidad del Museo.

Con este tipo de criterios coleccionistas, el Museo y el Ayuntamiento, las dos instituciones responsables, son colocadas en el centro de la acción en torno a la colección.

Esto significa que, sobre todo, el tipo de obra que el museo adquiere de carácter elitista, y el tipo de actividades que organiza de carácter descriptivo, pretenden publicitar con esta misma imagen al museo.

Por otro lado, el museo se adolece de no disponer de capacidad de resolución y acción propia. Esto significa que los criterios de su gestión cultural son marcados por el Ayuntamiento. En este sentido, en el museo y sus actividades pueden encontrarse devaluadas y desfavorecidas a merced de fluctuaciones e intereses políticos. De esto mismo se quejaban gestores culturales y profesores de arte en una de las mesas redondas a las que asistí y que recogí anteriormente. Con la intención de resolver esta cuestión, con la creación del Centro “Georges Pompidou” a finales del siglo XX, se propuso para un equipo de dirección, evitando de este modo que recayese sobre una sola persona, así como una mayor independencia en cuanto a los criterios de dirección y de gestión del centro con respecto a la institución titular que es gobernada por partidos políticos.

## CONCLUSIONES

Con las siguientes conclusiones busco una manera de establecer un equilibrio entre la promoción institucional y el desarrollo comunitario en torno a la gestión de colecciones de arte y de espacios artísticos de exposición, pues la relación entre el arte, la estética y las personas ofrece muchas posibilidades paralelas pero tienen que tener algún interés para sus protagonistas. Y esto para mí es lo principal. No considero el Arte o la Institución el protagonista de la acción, y a los ciudadanos y ciudadanas los supeditados, sino que ellos son los



protagonistas de toda acción en la que participen y la acción artística se pone a su servicio.

Precisamente quiero destacar la función discursiva del conocimiento estético en la misma medida y de forma paralela a la función discursiva de la razón que, de forma conjunto, se aplican para entender el hecho artístico desde la idea de socialización, referida no sólo a la transmisión de un mensaje concreto, sino muy especialmente al diálogo que establece la obra cuando un espectador se acerca hasta ella y se interroga frente a ella (Bourriaud: 2006). En estos enigmas y en la manera de afrontarlos encontramos a la obra de arte como herramienta de aprendizaje social.

De este modo vamos a **entender el arte como productor de comunicación** e interacciones de intercambio en el ámbito público.

Una vez entendido el arte como productor de mediaciones podemos alcanzar:

Evitar la lectura centrada en la historia particular y en la técnica del objeto artístico que nos está excluyendo de la comprensión del mundo de las ideas y, por extensión, del conocimiento y comprensión del mundo complejo y diverso en el que vivimos.

**La comprensión crítica y performativa vinculada a la interpretación de discursos** (Hernández, 2007).

En relación a la obra, el espectador debe situarse en conexión con sus necesidades e intereses contemporáneos para vincularla a un sentido personalizado y desarrollar así un proceso de subjetivización. A través de éste y considerando el enfoque cognoscitivo del Constructivismo, el espectador podrá desarrollar una crítica y reestructuración mental sobre sí mismo y sobre el entorno cultural que habita.

**Renovar**, invertir el sentido en el que se ofrecen las colecciones y los espacios artísticos: pasar de “ven y mira” a “acompañame y construyamos”. Compone un discurso actualizado del que la propia comunidad forma parte activa.

Quiero considerar la institución cultural como promotora del Patrimonio artístico. Ejerce como mecenas del arte adquiriendo obras y conformando una colección, ya sea por donación o compra directa. Las obras de este fondo artístico serán más tarde expuestas en las salas que esta institución gestione. En este sentido, la Institución posee un medio de comunicación más, un medio de información y transmisión de mensajes. Es en este aspecto donde recae una importante responsabilidad educativa, que en este caso quisiera enfocar en la idea abstracta de identidad cultural que es susceptible de crear

entre los ciudadanos de la misma localidad sobre sí mismos, pero también la idea cultural que visitantes adquirieran sobre el lugar.

La oferta temática debería ser más democrática, es decir, que tuviera la tendencia de extenderse a un amplio abanico de obras y autores, incorporando a su vez las propuestas y manifestaciones de la comunidad, porque es en la variedad donde se encuentra un mejor conocimiento y fidelidad del tema que se quiere mostrar. Olvidando el trabajo artístico de “autores menores”, se pierde una importante aportación histórica y comunicativa de una realidad de la Historia o de la actualidad.

On comprend ainsi que le regard que les mouvements d'éducation populaire portent sur la culture se différencie de ce que l'ensemble social appelle communément « la culture » et qui est porté par les institutions ou les médias. Notre objet n'est pas seulement de faire accéder le plus grand nombre à une culture qui serait déterminée d'en haut (culture élitiste) ou par l'histoire (culture, ciment d'une identité). Notre ambition est, surtout, de permettre un travail des personnes sur les représentations sociales, que l'on peut qualifier de « représentations culturelles »<sup>4</sup>.

**Construcción social e individual.** La cuestión es que el desarrollo y el conocimiento deben ser útiles para algo, y esto lo encontramos en el sentido social e individual (que repercute socialmente) que podemos darle a la actividad artística. Pero no queremos decir con ello que se trate de trabajar temas sociales y transversales -que también- sino que el fin de una buena educación artística es lograr individuos que formen una sociedad que comprendan y apliquen el desarrollo de su inteligencia en el bien común.

Esos principios constituyen un punto de partida que apuesta por la comprensión de las ideas, el cambio, el desarrollo del conocimiento y la búsqueda del sentido social del arte.

Son principios que no priorizan el despertar un “gusto estético” que provea de consumidores turísticos, sino el despertar de un interés por las manifestaciones humanas que construyen la realidad de una sociedad y a través de las cuales podemos acercarnos a aprender quiénes somos.

Considerando la existencia de gabinetes pedagógicos en algunos museos y centros de arte, se podría creer que la tarea ya está realizada. Muy lejos de esta utopía, en la gran mayoría de los casos se tratan de gabinetes basados en un concepto historicista del arte, siguiendo a su vez la estela general de la institución. Se da en estos gabinetes una total



ausencia de las últimas tendencias de Pedagogía y Educación artística. Ni a Eissner ni Malaguzzi ni Kerry Freedman ni Fernando Hernández ni Imanol Aguirre, entre muchos otros, han empleado para definir los criterios y los diseños de programas pedagógicos y de dinamización con los que los museos y centros quieren dinamizar públicamente su colección. Como consecuencia, en la mayor parte de los museos, si bien éstos son abundantes a lo largo y ancho del territorio europeo, se da una confusión entre lo que es conocer la historia (del arte o del artista objeto de estudio) y pasar por la experiencia de interesarse por lo que nos pueda suscitar lo que creó. (Moreno Montoro, 2009).

De esta manera, el público es introducido en la creación artística como espectadores pero, por qué no cómo productores. Es precisamente en el proyecto personal donde aflora la intimidad del individuo, lo que le hace comprometerse con la actividad que está desarrollando; si tratamos la creación, utiliza la expresión artística como un camino de salida para «esos asuntos» que nos dan vueltas por dentro, y si hablamos de percepción, se proyecta en la acción u objeto observados «el asunto». Se despierta así su motivación y el interés crece, no sólo en la acción puntual que están viviendo sino también en las próximas.

La acción de observar una obra de arte ya se supone interactiva, el artista espera que esto ocurra en el público, sobre todo en relación a las obras de arte contemporáneo, y si no es así, mala suerte; la obra ya ha hablado suficientemente por sí sola.

No son pocos los artistas que afirman desconocer que haya interés por parte del público al que no va dirigida su obra de una forma específica. Muchos se quejan de la falta de eco que su obra produce entre la población, sin embargo, esto parece un mal menor si cuentan con un buen postor; se apoyan en conceptos como: público selecto, obra de elite, si al vulgo no interesa.

Todo esto trae nuevamente la cuestión del reparto de importancias: la del hecho artístico, que por sí mismo existe sin necesidad de espectadores, o la de éstos. Furió y Zolberg, cada uno a su manera, afirman que es la interpretación por parte del espectador, la que le da sentido a la obra de arte; pero si esta interpretación, como nos venía a decir Power, está absolutamente filtrada por la pauta establecida por los artífices de los poderes, no estamos ganando nada con utilizar las manifestaciones artísticas sin haber descubierto antes a nuestros discípulos esas pautas establecidas, pero sobre todo haberlos iniciado en el conocimiento y uso del lenguaje a través del que nos están manipulando por dos vías: la primera es la que

nos lleva a embadurnarnos de toda la información que nos quieren meter por los canales mediáticos. Y la segunda es la que nos impide compartir las expresiones de aquéllos que por antonomasia han sido el clavo del poder establecido: los artistas.

Provocar la interacción más allá de lo que debiera ser espontáneo parece forzar la situación, pero lo que las intervenciones a las que nos vamos a referir pretenden no es la comprensión de las obras concretas que se observan, sino que esta comprensión nos sirva como trámite para abrirnos a la comprensión estética de forma global. Luego forzar estas situaciones con el público no deben interpretarse como un método necesario para cada vez que el individuo se enfrente a un acto comunicativo artístico, sino como la apertura a un campo de comunicación y sus recursos de lenguaje.

Los museos y centros de arte, también los medios de comunicación y la crítica artística y cultural en general, actúan como educadores del arte en su papel propio de mediadores culturales. Esto quiere decir que la Educación del Arte integrada en el sistema educativo e institucional no es exclusiva del aula, sino que también se encuentra fuera de ella.

Por tanto, no cabe duda que el desarrollo del conocimiento estético pervive también en los contextos no formales, sin por ello dejar de reclamar una Educación del Arte integrada en el sistema educativo e institucional, pero sin perder la perspectiva de la necesidad de sostenerse. Fundamentalmente por dos razones:

a) La integración de contextos formales y no formales y el concepto de educación a lo largo del transcurso de toda una vida, demandan la presencia de la Educación artística en estos medios como resulta de la necesaria intervención del desarrollo del conocimiento estético en la formación integral de los individuos inseparables de un mundo social.

b) La intervención de especialistas responsables en torno a la Educación del Arte y que ponen en práctica una intervención social a través del conocimiento estético, entendiéndolo así la práctica del arte como educación social, se hace imprescindible en la gestión cultural de los museos y centros de arte, pues se constituyen como organismos que se encargan de mediar entre los ciudadanos y ciudadanas y la cultura a través de la producción artística.

Desarrollar una capacidad comunicadora con el arte requiere necesariamente el desarrollo del conocimiento estético, el cual debe ser entendido como una experiencia sensible y personal que tan solo transcurre cuando uno mismo la experimenta por sí mismo. Por lo tanto, ante la explicación



oral de otros o ante actividades “pedagógicas” meramente descriptivas, que son las propias de esos gabinetes pedagógicos, las obras y el arte en general se presentan como objetos exteriores con los que es prácticamente imposible poder desarrollar esta experiencia sensible planteada anteriormente.

Como conclusión observamos que la política de intervención social por el arte a través de centros artísticos y museos es una de los pilares fundamentales y una de las necesidades de primer orden. No sólo por poner a disposición de la sociedad una educación humana completa y democrática en cuanto a materias, sino fundamentalmente para que esta educación consolide una actuación sobre las mejoras sociales en muy diversos ámbitos: tolerancia, democracia, ciudadanía, solidaridad, igualdad de derechos en cuanto a género o de cualquier otra clase, etc., pasa por la comprensión y el desarrollo del conocimiento estético. Fomentar el arte, su producción y su acercamiento a la población es fundamental para una sociedad más democrática y justa.

El compromiso educativo con el ámbito cultural debe ser global. Desde la posición crítica, un profesional (profesorado, dinamizadores y dinamizadoras, gabinetes pedagógicos, museógrafos). Con estos criterios se pondría a disposición del público ejercicios y prácticas en las que desde pequeños a mayores, se acostumbren a utilizar una posición reflexiva sobre el arte, lo cual viene a significar sobre la cultura y la condición humana al mismo tiempo.

4. LIOT, Françoise, *Projets Culturels et Participation Citoyenne. Le rôle de la médiation et de l'animation en question*, Paris : L'Harmattan, 2010, p.10.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bourriaud, N., (2006). *Estética Relacional*, Buenos Aires: ed. Adriana Hidalgo.
- Hernández, F., (2007) *Espigadoras de la cultura visual: otra narrativa para la educación de las artes visuales*. Barcelona, Octaedro.
- Moreno Montoro, M. I., (2009) “*Un apunte para preguntarnos por nuestro desarrollo estético*”, en Guinovart, Catálogo de exposición, Jaén: Universidad de Jaén, págs. 71-79.

## NOTAS

1. « Commission du Patrimoine mondial de l'Unesco n'avait encore jamais honoré un ensemble urbain de cette ampleur. », web oficial del Ayuntamiento de Burdeos : [http://www.bordeaux.fr/ebx/portals/ebx.portal?\\_nfpb=true&\\_pageLabel=pgPresStand8&clasofcontent=presentationStandard&id=63765](http://www.bordeaux.fr/ebx/portals/ebx.portal?_nfpb=true&_pageLabel=pgPresStand8&clasofcontent=presentationStandard&id=63765).
2. « et ce malgré l'importance de certaines collections privées bordelaises avant la Révolution », web oficial Musée des Beaux-Arts de Bordeaux : <http://www.culture.gouv.fr/culture/bordeaux/index.htm>
3. VV.AA., *Musée des Beaux-Arts de Bordeaux. Guide des collections XVIe siècle*, Bordeaux : LE FESTIN, 2010, pág. 2, 3.



# Somos barro: una investigación usando la creación artística

We clay: an investigation using the artistic creation.

**Dra.: María Isabel Moreno Montoro.**  
Profesora de Educación Artística. Artista Plástica  
Universidad de Jaén. España  
*mimoreno@ujaen.es*

Recibido 30/06/2012  
Aceptado 15/07/2012

Revisado 01/07/2012

## RESUMEN

Se presenta un proyecto artístico como ensayo visual sobre un tema de reconstrucción social indentitaria.

Se pretende utilizar dicha propuesta artística como evidencia pragmatista del funcionamiento del procedimiento de creación como proceso de investigación.

Una investigación que se nutre desde la interacción de diferentes agentes y que da como resultado un producto creativo.

Una investigación que utiliza el arte desde múltiples expresiones para profundizar en aspectos desde diferentes campos de estudio, especialmente desde el ámbito psicosocial y el artístico.

Una investigación que dentro de los ámbitos citados se centra de manera muy específica en la relacionalidad y en la investigación.

## ABSTRACT

We present an art project as visual essay on a topic of social reconstruction indentitaria.

This artistic proposal is intended to use as evidence of the procedure by creating as research process.

Research that draws from the interaction of different agents which results in a creative product.

Research that uses art from multiple expressions to deepen aspects from different fields of study, especially from within the psychosocial and artistic.

A research that is a very specific focus on the relationality and research.

## PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Barro; ensayo visual; investigación artística; relacionalidad; reconstrucción indentitaria. / Clay, visual essay, artistic research; relationality; identity reconstruction.

## Para citar este artículo:

Moreno Montoro, M. I. (2012). Somos barro: una investigación usando la creación artística. Tercio Creciente, 1, págs. 49-62, <http://www.terciocreciente.com>



## Somos barro

Estamos ante una investigación que dentro de los ámbitos citados se centra de manera muy específica en la relacionalidad (Bourriaud, 2006), en la investigación artística y muy especialmente en el aprovechamiento de ambos aspectos para la consecución de resultados artísticos como eficaces productos que sirvan como documentos para el estudio y el progreso de la investigación no solo en el ámbito artístico sino en todos aquellos pertinentes con el tema tratado

El título de esta obra es una apropiación de una idea de mi amiga Ana que convertimos en una acción performativa en la que presentamos una intervención grupal basada en un proceso de subjetivación de las propiedades matéricas del barro, con el que tratábamos cuestiones relativas a la identidad, lo individual, lo colectivo, la norma, la jerarquía, el orden preestablecido.

La performance a su vez se apropiaba de una estrategia utilizada en el ámbito dramático como ejercicio práctico para la mejora de la interpretación.

La acción consistía en que los participantes interiorizaban la sensación de “ser barro”, primero individualmente, para que después las actitudes y movimientos que desarrollasen en grupo estuvieran condicionados por esta sensación.

Por tanto, los participantes inicialmente “sufren” un proceso de desconstrucción de si mismos para “convertirse” en barro y, posteriormente, “olvidados” ya del propio yo, construir una colectividad en la que las individualidades se convierten en una sola obra.

A través de la fotografía he pretendido llevar el mismo concepto en un ejercicio en el que personas de mi entorno, se autorretratan originalmente con la deformación que los convierte en barro, autodeformándose para poder incorporarse a la trama colectiva que yo urdo en mi particular mundo.

## REFERENCIAS

Bourriaud, N. (2006) *Estética Relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora

## FICHA TÉCNICA

Título: Barro

Año: 2012

Autora: Isabel Moreno (María Isabel Moreno Montoro, Jaén)

Técnica: fotografía digital.

Dimensiones:

Montaje en muro-cada pieza 16 x 16 cm (conjunto variable en función del número de piezas que se utilizan).



























**TERCIOCRECIENTE**



**ESAGEC**  
Estudios en Sociedad,  
Artes y Gestión Cultural

**Nº 1, JULIO 2012**

Revista de Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural.

[www.terciocrecente.com](http://www.terciocrecente.com)

—

