

HISTORIA DE LA ENSEÑANZA DE LA HISTORIA DEL ARTE Y OTROS TEMAS

Compilación de textos varios



Mayra Lucía Carrillo Colmenares

***HISTORIA DE LA ENSEÑANZA DE LA HISTORIA DEL ARTE Y OTROS TEMAS.
Compilación de textos varios***

© 2021 - Mayra Lucía Carrillo Colmenares. Autora-editora

© Ilustración de portada: Stéphanie Logeais. Del libro Las Aventuras de Steff

Se encuentra totalmente prohibido su uso con fines comerciales o de lucro.



Primera edición: Junio de 2021

Bogotá – Colombia

Presentación

Los textos que el lector encontrará a continuación son resultado y/o forman parte de los procesos de investigación que la autora desarrolló de forma totalmente autónoma o sin estar vinculada a ninguna institución buscando su propio progreso mental y espiritual en los años que fueron del 2011 al 2017.

Los fragmentos de textos inconclusos que contiene, fueron incluidos esperando que los datos y reflexiones que contienen puedan ser de alguna utilidad a quienes se dedican o quieren dedicarse a la educación “con alma, vida y sombrero”.

A pesar de haber existido un borrador del índice éste fue eliminado minutos antes de que el texto fuese publicado con el fin de hacer que el lector tuviese que “aventurarse o hecharse a caminar” sin mapa, ni guía previa alguna.

Confío en que la “azarosa caminata que le propongo” o “armada del rompecabezas” le resulte grata y provechosa en algún sentido.

¡Feliz aventura mental-espiritual!

REFLEXIONES SOBRE LA HISTORIA DE LA ENSEÑANZA DE LA HISTORIA DEL ARTE Y SUS MODELOS DE ENSEÑANZA

Texto elaborado en abril- mayo de 2013

En la última década del siglo XX, hablar de la enseñanza de la historia del arte en un contexto particular es una cuestión que, al poseer repercusiones que influyen simultáneamente al individuo, a grupos sociales y al campo del arte en general (más allá de los temas que se traten), obliga necesariamente, a precisar algunos conceptos y a revisar sus metodologías; otra cuestión muy distinta y posiblemente menos complicada es la de hablar de un tema o momento de la historia del arte, tal como podría ser hablar del impresionismo -por nombrar alguno-. Tan sólo tres décadas atrás en algunos colegios privados se tenía la oportunidad de cursar asignaturas obligatorias dentro de lo que se denomina Historia del Arte; esta experiencia hacia posible que los jóvenes entráramos tanto en el problema de crear nociones y valores sobre lo que se podía entender por el desarrollo de una creación de las artes plásticas y visuales, como en conocimiento de ciertos hechos históricos europeos.

Aquellas asignaturas de Historia del arte que veíamos tenían una relación íntima con la pintura en particular y -hasta cierto punto-, aprender historia del Arte para nosotros fue aprender historia de la pintura, y la forma en que se impartía en el bachillerato era muy similar a la forma de enseñar dicha asignatura en escuelas, academias de arte y talleres (tal como lo pude comprobar cuando más tarde estudié artes en la Universidad); en consecuencia, eran permeables a las transformaciones y nuevas teorías que se podían producir en el mundo del arte incidiendo en el planteamiento de las asignaturas que se desarrollaban en el bachillerato. Aún cabe hablar de un binomio *Historia-Pintura* en el que se mantienen unas relaciones profundas entre dichos saberes - unidos desde el siglo XV cuando los renacentistas deciden ir al pasado para retomar los métodos de representación desarrollados en la antigüedad griega clásica-.

Profesores de Historia del Arte

Es conveniente recordar aquí que aquellas asignaturas de Historia, en dicho bachillerato (o cursos del nivel medio teniendo en cuenta la denominación contenida en la ley general de educación), estaban impartidas, en su gran mayoría, por los graduados en las universidades de Bellas Artes (unas escuelas que desde finales del siglo XIX, venían desarrollando una enseñanza artística con exclusivas referencias occidentales), unos profesionales que culminaban su formación al obtener el título de Maestros en Bellas Artes; con el que se esperaba contribuir en un proceso civilizatorio en el sistema cultural y educativo colombiano.

También se puede recordar que, de cara a esta opción profesional, en ninguna de las escuelas existió un plan en el que se formara el profesorado de Historia del Arte y que por lo común los profesionales que ejercían la docencia en el área lo hacían sin prepararse para ello y asumiendo que para realizar dicha labor bastaba con escoger un texto de referencia y rechazar, repetir o modificar sus experiencias vividas en tanto estudiante de su institución superior.

De esta situación, nada lejana, se pueden destacar algunas evidencias: en primer lugar, la existencia de asignaturas de Historia del Arte, cursadas por estudiantes en los niveles medios de enseñanza independiente de la futura carrera a elegir; en segundo lugar cabe señalar la respuesta institucional, desde las escuelas superiores de artes, quienes apenas hace un par de años están iniciando el desarrollo de conocimientos sobre el tipo de competencias que se requieren para impartir dichas asignaturas de acuerdo a los distintos niveles educativos; y en tercer lugar, la dependencia íntima, amparada por aquellas escuelas superiores, entre la enseñanza de la Historia del Arte y las poco cuestionadas categorías estéticas europeas.

Hoy, estas tres circunstancias que se señalan han cambiado aun cuando sólo parcialmente. En primer lugar, es evidente que se ha transformado radicalmente la enseñanza media por varias razones. En primer lugar ,

porque las clases de historia del arte son bastante inusuales¹, en segundo lugar porque se han introducido dos modalidades para el bachiller en artes (la media especializada y la media articulada, que permiten el estudio de temas propios de los primeros semestres de carreras de artes), en tercer lugar porque ya existe un programa superior encaminado a formar especialistas en la enseñanza del arte y porque muchos de los profesionales del arte hoy toman con un poco más de reservas tanto la mirada europea como sus categorías estéticas.

Bachillerato e Historia del Arte

En relación con el aspecto antes citado, el de la existencia anterior de las asignaturas de historia del arte en ciertas instituciones educativas del nivel medio, se puede observar cómo, desaparece de los planes de estudio y queda sólo la opción del estudio de la historia general.

Aun cuando aparentemente, la historia general podría contener o señalar algo de lo que se pretendía dar a conocer con la historia del arte; es bien sabido que ello no es así, tanto por la baja intensidad horaria de estudio, como porque quien comúnmente imparte dichas asignaturas son profesionales de las ciencias sociales que no suelen estar muy familiarizados con los procesos y conceptos propios del arte. Así, tanto la asignatura de Historia del Arte como de Dibujo, de Pintura, tienden a desaparecer quedando sólo asignaturas denominadas *plástica, educación estética, comunicación visual, cultura visual, expresión artística*². Ahora bien, que las asignaturas cambien, no inquieta tanto como el hecho de saber si en el seno de estas asignaturas, se asume el desarrollo de competencias básicas para comprender lo que implica la investigación en Historia del Arte o que exista una formación tal que el estudiante cuente con un capital susceptible de ser desarrollado en niveles superiores de educación.

En lo que respecta a la transformación de las Facultades de Artes, aun cuando en algunas de ellas se ha incluido cierta reflexión sobre la educación artística, el problema de la enseñanza de la historia del arte (y en general de las distintas disciplinas de las artes), aún no hace parte de las investigaciones de dichas facultades ya que no se le suele ver como lo que es: un problema estructural del cual depende el sentido mismo de lectura y desarrollo de todo aquello que se produce, circula y es consumido por la sociedad en materia de arte.

Paralelamente, los graduados de las facultades de Artes creen poseer todas las herramientas conceptuales, vivenciales y actitudinales para ejercer la docencia de las asignaturas relacionadas con la historia del Arte, sin importar que se trate del nivel medio o el nivel superior y desde allí asumen su labor. Sin darse cuenta que del grado de consciencia y sensibilidad con que se realice dicha responsabilidad social va a depender en últimas el que Colombia cuente tanto con un público preparado para valorar la labor de los profesionales del arte, como con futuros profesionales del arte capaces de ver y tratar sus asuntos con el mismo rigor que se trata una investigación de cualquier otra rama del conocimiento humano.

Resultando por ello paradójico, que los que más se quejan de que el campo del arte en Colombia no permita al artista vivir de su labor, son aquellos profesionales que al ejercer la enseñanza no se han hecho la pregunta sobre cuál es, desde su rol docente, su aporte general a cada individuo, a cada grupo, al campo general del arte y al sistema cultural al que pertenece. Y por ello, con sorprendente frecuencia, la docencia de sus

¹ Tan sólo dos, de los ciento quince estudiantes que ingresaron entre el 2010 y el primer semestre de 2011 al espacio académico Historia del Arte Moderno Occidental de la Licenciatura en Artes Visuales de la UPN, vieron contenidos de la historia del arte en su colegio. Dichos estudiantes provenían: uno de colegio privado con énfasis en artes y el otro de una escuela normalista. La información se obtuvo por medio de test visuales, encuestas y censos realizados de forma directa como parte de las labores de docencia que dan inicio al espacio académico.

² Dichas denominaciones provienen de la adopción de las reformas realizadas en España en 1970 por la LGE - Ley general de Educación- y en 1990 por la LOGSE -Ley de Ordenación General del sistema educativo-. Para ampliación del tema se sugiere la lectura: **TODOS LOS SIGNIFICADOS DE TODAS LAS IMÁGENES**. De la Plástica a la cultura visual y más allá de Ricardo Marín Viadel. Profesor de la Universidad de Granada: ricardom@ugr.es

asignaturas – y en especial la de la historia del arte- no pasa de ser un ejercicio de transmisión de las cosas *tal como fueron* en un modelo en el que lo más importante es la capacidad de memorizar ciertos hechos o hitos considerados de gran importancia.

Historia del Arte para Artistas e Historia del Arte para el Bachillerato o nivel medio

Antes de abordar directamente el tema del título que encabeza estas líneas, el de una reflexión sobre la historia de la enseñanza de la historia del arte y sus modelos de enseñanza, es conveniente realizar algunas precisiones más: no es lo mismo hablar de la enseñanza de la historia del arte en la formación específica de los artistas -como profesionales especializados para la creación plástica-visual-, que referirse a la formación de docentes cuya responsabilidad será ejercer la docencia en el nivel medio o realizar la enseñanza de la historia del arte en contextos de la formación general de individuos que no se preparan expresamente para el ejercicio del arte; no obstante, entre la una y la otra, entre la educación especializada de creadores y la educación de docentes para el nivel medio, existen ciertos puntos de encuentro.

El primero de ellos es un tema que al día de hoy cuenta con tan sólo dos textos en Colombia: uno titulado *La Escuela Nacional de Bellas Artes 1886-1899* escrita por William Vásquez y el otro *A la Sombra de los Artistas* escrito por Paola Camargo. Y por ello se puede afirmar que lo único que se posee de dicha historia³ es el año de 1905 en que se sabe a ciencia cierta que se dicta por vez primera conferencias o cátedras de historia del arte en nuestro país, al lado de un listado de nombres de asignaturas y profesores. Si tenemos en cuenta el caso de estudio desarrollado por Camargo en su texto, también es posible afirmar que la historia de la enseñanza de la historia del arte dirigido a artistas, es la historia de unos personajes cuyo recorrido intelectual y conocimiento directo de colecciones de arte europeas, les daba ciertos criterios, vivencias y herramientas discursivas para abordar los temas y suscitar reflexiones. Poco se sabe de los contenidos de dichas cátedras, de sus metodologías y recursos didácticos ya que, tal como lo señala Camargo en su tesis, no existen documentos o registros de su labor.

El segundo de estos asuntos, con mucho menos desarrollo que el primero, no posee ningún texto o estudio de carácter histórico. Y ello se debe a tres razones determinantes, la primera de ellas es que el tema aún no ha sido considerado ni tan siquiera como tema de investigación, es decir, aun cuando en las siete facultades de artes de Bogotá se dictan clases de Historia de Arte - y se sabe que de allí saldrán los docentes de artes para todos los niveles educativos-, a nadie le ha preocupado formalmente hacer dicho seguimiento histórico y escribir sobre ello. La segunda de ellas es que la labor del docente de Historia del arte del nivel medio (al igual que lo que sucede con casi todas las clases de artes), no suele quedar registrada, no se escribe sobre ella y por lo tanto no es publicada.

Y la última razón de peso es que el surgimiento de programas o estudios formales especializados en Educación Artística o formación de docentes para las artes plásticas y visuales es bastante reciente. Tal es el caso de la Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad Pedagógica, quien a pesar de haberse iniciado en el segundo semestre del 2006, se cuestiona por vez primera el problema de la enseñanza de la Historia del Arte en el nivel medio sólo hasta el primer semestre de 2010⁴.

Aunque hoy sean diferentes las concepciones de la enseñanza de la Historia del Arte dirigida a artistas y la Historia del Arte para la formación de docentes, existe un mismo origen, que vale la pena señalar aquí y que fue el que hizo que la enseñanza de la historia quedara, en un primer momento, garantizada también para la formación de docentes.

³ Según lo que se aprecia en la tesis *A la Sombra de los Artistas*, capítulo: 1.4.2. Distintas maneras de nombrar: Historia aplicada del arte, Conferencias de Historia, Clases de Estética e Historia del arte. Página 36.

⁴ Lo cual es fácil de comprobar cuando se observa que es en dicho momento que se incluye como parte de los objetivos del espacio académico de Historia del Arte Moderno Occidental el “ofrecer herramientas conceptuales y vivenciales para el trabajo de enseñanza-aprendizaje de la historia del arte con jóvenes”.

Desde lo que se sabe, principalmente en sus contenidos, la Historia y la Teoría del Arte, empiezan a ser parte del sistema de conferencias establecidas por la Real Academia de Pintura y Escultura de París (1648-1793) para la formación de artistas y aun cuando no se diga explícitamente, lo hace buscando formar jóvenes, ya que lo que busca es garantizar el surgimiento de nuevas generaciones de artistas. Así, la enseñanza de la Historia del Arte dirigida a jóvenes se inicia con un ideal que aún se mantiene vigente y de forma casi generalizada en todas las instituciones de educación superior: que “al lado de ciertos dominios técnicos el artista sea culto y tenga conocimientos sobre historia”⁵. Ya que al ser artista (en ese caso el pintor y en especial el pintor de cuadros históricos) se pertenecía a un sistema de valores de gran influencia moral y pedagógica sobre la sociedad. Desde ese entonces, desde el siglo XVIII, la Historia del Arte habita en todas las instituciones de enseñanza del arte; así, tanto la primera escuela colombiana de Artes y Oficios fundada en 1867, como todas las que se desarrollaron en el resto del país siguieron este modelo.

También es conveniente recordar que, desde los últimos años del siglo XVIII el arqueólogo Johan Joachim Winckelman (1717-1768) establece el inicio definitivo de la disciplina de la Historia del Arte al “sentar un hito metodológico fundamental que permite abandonar el esquema biográfico mantenido hasta entonces para la escritura de la Historia del Arte y desarrollar una metodología a la vez descriptiva e interpretativa que dá un rigor y cientifismo nuevo con respecto al pasado”⁶. Muy pronto sus estudios, tanto como sus prejuicios sobre lo que era el buen arte y lo que no, fueron la base para el estudio y la escritura de gran parte de las historias de arte en las que sistemáticamente todo aquello que no se pareciera al arte del periodo griego clásico fuese considerado imperfecto, de menor calidad o de pocas cualidades artísticas. Por ello fue sólo hasta la década de los cincuenta cuando desde la disciplina de la historia del arte y sus investigadores, por vez primera se intenta leer y estudiar las producciones presentes en América desde sus mitos, sus religiones, su concepción de la naturaleza y la estructura social de los pueblos precolombinos. Todo ello, gracias a las investigaciones desarrolladas por Paul Westhein⁷ (estudiante de Wilhelm Worringer) en la escritura del libro *Arte Antiguo de México*.

Los Modelos de Enseñanza de la Historia del Arte

Al analizar la enseñanza de la historia del arte en el contexto de lo que ha sido tanto el nivel superior como el bachillerato desde hace más de un siglo, hemos de recordar, aunque sea de forma breve, los cambios sufridos en sus funciones y concepción a lo largo de este tiempo. Aun cuando no exista mayor documentación acerca de cómo se dictaban las asignaturas de la historia del arte ni en el nivel superior ni en el nivel medio, nos es fácil inferir gran parte de los que en ellas pasaba. No sólo porque muchos de los que tuvimos asignaturas de Historia del Arte durante nuestra educación media y superior aún las recordamos, sino también porque, si bien desde el punto de vista del rigor de la investigación histórica, la enseñanza de la historia de arte no se encuentra documentada, no sucede lo mismo con la enseñanza de la historia general.

Así, informes como el publicado por la OEI, titulado *La Enseñanza de la Historia en el nivel medio* y escrito por Carmen María González nos aporta bastante información, no sólo sobre los modelos de enseñanza de la historia que han existido, sino también sobre el recorrido histórico que se ha tenido tanto a la historia que se investiga, como la historia que se enseña.

Sus análisis ofrecen una mirada comparativa a los distintos currículos de gran parte de los planes de enseñanza secundaria que se poseen en Europa (articulados a la enseñanza superior) y algunos de los existentes en América latina (no articulados a la enseñanza superior pero igualmente de origen europeo).

Con el fin de aportar material de reflexión sobre el cual, les sea posible a nuestros docentes (formados y en

⁵ Tomado de la tesis: A la Sombra de los Artistas. p.9

⁶ Tomado de Metodologías en el Estudio de la Historia del Arte. Capítulo I. p. 24.

⁷ Se le atribuye a este autor dicho logro, ya que aunque algunos antropólogos ya habían realizado investigaciones sobre los pueblos precolombinos, es Westhein quien desde la disciplina de la Historia del Arte crea nuevas categorías que hacen posible una amplia lectura y reconocimiento de dichas creaciones en tanto producciones artísticas.

formación), hacer una revisión a sus propios modelos de enseñanza, a continuación se ofrece una descripción de dichos modelos.

Modelo Tradicional

Su nombre se debe a que viene desarrollándose desde que aparecen los primeros docentes para el área y fue prácticamente el único modo de enseñanza de la Historia existente hasta que las teorías de aprendizaje significativo, alrededor de la década de los ochenta, dan origen al modelo integrador.

Este modelo de enseñanza considera que el estudiante es mero receptor de información y que es mediante la asimilación de información sobre hechos de distintos periodos que es posible que él aprenda los contenidos que debe dominar de la Historia del Arte.

Considera que la función de la historia es informar y por ello el docente asume el papel de un narrador ejemplar, capaz de escenificar los acontecimientos que tuvieron un carácter emblemático, simbólico e interpretativo de los hechos sociales elegidos como significativos y objeto de estudio. Además su valor educativo se encuentra en que, mediante dicho relato, es posible la construcción de la realidad o de los hechos tal y como fueron. En su afán por compartir su visión verídica sobre los hechos históricos, dichos docentes suelen elegir un autor de referencia, dejando de lado los problemas de historiografía y las distintas versiones que existen sobre un mismo hecho.

Por ello el sistema de evaluación hace uso exclusivo de pruebas documentadas para que el estudiante fije información precisa sobre hechos, personajes, lugares, etc. Y busca garantizar que la manera en que se organiza dicha información de precisa cuenta de la forma en la que la historia sucedió en un momento determinado.

Este modelo se preocupa por que el estudiante se perciba a sí mismo como un investigador riguroso de los hechos de la historia, capaz de traducir dicha investigación a una imagen o narración. Para lo cual busca fortalecerle la memoria, la capacidad de lectura, de síntesis, de escritura además de una intuición histórica que le permite crearse una imagen del mundo desaparecido.

En este modelo de enseñanza la primera lectura de un autor es tan sólo la captación de unos primeros aspectos de la historia que se afianzarán en su segunda y tercera lectura. Para lograr sus objetivos con el estudiante, el modelo tradicional de enseñanza de la historia centra la mirada del estudiante en la reconstrucción de los hechos.

La evaluación en este modelo se realiza de forma puntual, frecuentemente con la misma herramienta (examen escrito o quiz) y revisa -casi de forma exclusiva- la capacidad de retención memorística sobre los hechos estudiados.

Modelo Integrador

Este modelo inicia su desarrollo a partir de las teorías de aprendizaje significativo desarrolladas en la segunda mitad del siglo XX, con el fin de dar un papel más dinámico al estudiante, responsabilizarlo de su educación y formarlo. Tiene en cuenta que, de los doce años en adelante, se presentan en el individuo operaciones formales que le permiten hacer abstracciones sobre conocimientos concretos observados, emplear el razonamiento lógico inductivo, deductivo y operar con conceptos. Busca la formación continua de la personalidad y un mayor desarrollo de los conceptos morales y por ello desarrolla estrategias para que el joven pueda entender su actividad de aprendizaje dentro de las influencias históricas, sociales y culturales de su educación en sentido amplio.

Por ello le hace explícito de forma organizada y secuencial: Cuáles son las necesidades de la educación, el fin de la educación, los objetivos generales de la educación, los objetivos de cada nivel educativo, los objetivos de cada carrera, los objetivos de cada disciplina, los objetivos de cada unidad temática, los objetivos de cada sistema de clases y los objetivos de cada clase.

Desde el punto de vista de la enseñanza de la historia, el modelo integrador hace énfasis en los procesos y métodos de creación de la historia y asume que la finalidad de la historia es comprender y/o explicar el mundo y que su estudio permite el mantenimiento de la memoria colectiva y el desarrollo de conceptos que permiten la percepción de los cambios y la permanencia.

Considera al estudiante como alguien capaz de familiarizarse con los problemas historiográficos, distinguir distintos autores sobre un mismo contenido de la historia del arte desde una mirada reflexiva, independiente, creativa, sensible y comprometida con lo que sucede alrededor. Así, el modelo promueve la autoeducación y el posicionamiento crítico por medio del cultivo consciente y sistemático de tres competencias o saberes: Conocimientos, Aptitudes y Actitudes.

Se plantea estrategias metodológicas de enseñanza en donde se mezclan con sentido las expositivas, las actividades o trabajos complementarios, por descubrimiento, debates, simulaciones, estudios de caso, vistas, etc. Cuya característica principal es la de presentar un saber no hecho y acabado sino que es preciso reelaborar teniendo en cuenta una evaluación de la influencia socio- cultural que se ofrece en cada tema.

Este modelo se preocupa por que exista un diagnóstico del desarrollo de habilidades, es decir que se seleccionen actividades y tareas que le exijan al estudiante valorar, argumentar y resolver problemas atendiendo el nivel de desarrollo que deberían alcanzar.

Así, en este modelo el docente busca por todos los medios promover la formación de un *Pensamiento Teórico*. Mismo que fue definido por Davidor en 1988 como “aquel que permite al ser humano operar con conceptos, generalizaciones, establecer nexos y relaciones, aplicar lo estudiado a nuevas situaciones gracias a la reflexión”⁸.

La evaluación en este modelo es permanente tratando de averiguar si los alumnos están logrando o no los saberes o competencias deseados y busca reforzar los aprendizajes deficientes por medio de herramientas diversas (actividades de interpretación de datos, resolución de problemas, exposición y desarrollo de un tema, comentarios de textos mapas y otras).

Evalúa la capacidad que puede haber alcanzado el estudiante para desarrollar procedimientos propios de la historiografía, de actitudes y de comprensión y asimilación por medio de ejercicios o actividades de aplicación que incentivan la utilización de hechos y conceptos considerados fundamentales en la explicación de casos, problemas o situaciones concretas además de la memorización y la comprensión.

En esta perspectiva o modelo de aprendizaje significativo, resulta necesario que el estudiante pueda ser consciente y valorar su propio proceso por lo que deberá ser habitual: La reflexión en el aula sobre lo que se está trabajando y sobre los avances con relación al punto de partida, los ejercicios de recapitulación y síntesis, las puestas en común, los debates y las pruebas o informes. De este modo la evaluación se convierte en continua y forma parte del propio proceso de aprendizaje.

REFLEXIÓN DE CIERRE

Hace parte de los imaginarios de nuestra época la creencia según la cual para ser artista plástico o visual no es necesario saber de historia; imaginario que se cristaliza cada vez con más frecuencia tanto en los discursos de nuestros estudiantes, como en muchas de las propuestas que podemos observar en galerías y museos. Así, para muchos de nuestros jóvenes y profesionales del arte los conocimientos que ofrece la historia del arte - bajo la lógica de dicho imaginario-, pueden ser usados caprichosamente (o sin un mínimo de rigor), no necesitan enseñarse o aprenderse, no requieren ser investigados ni desarrollados a nivel profesional y son sólo un cúmulo de datos e información a la que se puede acceder leyendo algunos artículos o mirando algunos videos en internet en cualquier momento.

Desde finales del siglo XIX, el prestigio del arte occidental se importó, a través de los textos, por las clases privilegiadas para enriquecer la preparación de las minorías dirigentes que ostentaban el poder. En el discurso

⁸ Tomado de: Aprendizaje y Enseñanza en una educación por ciclos de Toruncha, José et al. Bogotá: Magisterio, 2009.

dado por Urdaneta a propósito de la apertura de su curso de dibujo para artistas se exaltan los artistas griegos e italianos que se eligen como ejemplos a seguir: Tales, Anaximandro, Apeles, Ceuxis, Fidias, Parracio, Praxíteles, Pythias, mentor, Lisipo, Polidetes, Protógenes, Filón, Rafael, Pasino, Miguel Angel, Leonardo Da Vinci, El Corregio, Primaticio, Julio Romano, Pablo Veronés, Ticiano, Tintoreto, Filiberto Delorme, Sebastián del Piombo, Lecot de Cluny, Andrea Palladio entre otros.

A pesar de la indudable importancia que pudo tener dicha historia del arte, los modelos que validaba, las categorías estéticas que planteaba y los sistemas de representación que exaltaba para todos los artistas de entonces. El reconocimiento de su actual utilidad para el desarrollo de pensamiento teórico y pensamiento visual en las crecientes generaciones dependerá de qué tan capaces seamos de asumir la *enseñanza de la historia del arte* como un campo de investigación. Un campo capaz de ofrecer pertinentes reflexiones y conciliantes ordenamientos tanto a las competencias y visiones de mundo que esta disciplina puede ayudar a desarrollar en nuestros jóvenes para la construcción de sus proyectos de vida, como al conjunto de temas y problemas de la historia misma que bien pueden ayudar a que el campo del arte aporte significativas construcciones de sentido a nuestras cambiantes sociedades de hoy.

BIBLIOGRAFIA

- GONZALES, María (1996), *“La Enseñanza de la Historia en el nivel medio. Situación, tendencias e innovaciones”*. Madrid, Ediciones Jurídicas y Sociales S.A.
- TORUNCHA, José Z. et Al.(2009), *“Aprendizaje y Enseñanza en una Educación por Ciclos”*. Bogotá, Magisterio.
- RESTREPO, Estela (Comp)(2004), *“Escuela de Artes y Oficios. Escuela Nacional de bellas Artes”*. Bogotá, Facultad de Ciencias Humanas.
- SPRANGER, Eduard (1945). *“Psicología de la Adolescencia y otros ensayos”*. México, Secretaria de Educación pública.
- CHECA, Fernando (1999). *“Guía para el estudio de la historia del arte”*. Madrid, Cátedra.
- CAMARGO, Paola (2012). *“A la Sombra de los Artistas. Apuntes para una Historia sobre los comienzos de la enseñanza de la Historia del arte en Colombia: Raimundo Rivas Escobar, profesor de Historia del Arte en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia (1928-1929)”*. Bogotá. Tesis sin publicar perteneciente a la Maestría en Estética e Historia del Arte. Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Departamento de Humanidades.
- VÁSQUEZ RODRÍGUEZ, William (2008). *“La Escuela Nacional de Bellas Artes 1886-1899”*. Tesis de maestría en Historia y teoría del Arte, la Ciudad y la Arquitectura, Universidad nacional de Colombia.

Artículo: ENTRE OCARINAS, RELIEVES, FOTOS Y TEXTOS. *Una clasificación de la cerámica colombiana basada en el estudio y reconocimiento de archivos y colecciones de interés cultural*

elaborado en: Junio – Agosto de 2015
como paso preliminar a la escritura del texto: Enseñanza de la Cerámica

RESUMEN:

El presente artículo surge de una investigación iniciada en el mes de junio del año 2012 en la vía de mejorar los procesos de formación a jóvenes que actualmente posee el país en relación a la cerámica, su historia y sus procesos.

Para la obtención de resultados se trabajó un método que permitió tanto la definición de los distintos géneros que posee la cerámica, como la articulación de la información encontrada en la revisión-visita de los archivos y colecciones presentes en ocho instituciones culturales, seis talleres de cerámica y los archivos personales de siete maestros de la cerámica colombiana.

Se ofrece la descripción de la metodología adelantada y los resultados obtenidos a la fecha.

PALABRAS CLAVE: Cerámica Patrimonial, Archivos Cerámicos, Cerámica Colombiana-Géneros.

INTRODUCCIÓN

“Los archivos son una invitación a leer juntos nuestra historia”
Revista Memoria 1998

Los objetos cerámicos, sin importar que se trate de los obtenidos por medio de excavaciones o los que puedan estar creando el día de hoy los ceramistas en sus talleres, generalmente se encuentran elaboradas en arcilla con cierto porcentaje de desengrasante (arena, chamote o ceniza), algún acabado decorativo (alisado, texturado, etc) y se queman a unas temperaturas que oscilan entre los novecientos y los mil doscientos grados centígrados dependiendo del horno que se emplee. La presencia de un cinco por ciento, o más, de óxidos como el hierro, el manganeso u otros en el cuerpo de la arcilla puede ofrecernos colores como el rosado, el naranja o las distintas gamas de cafés. La ausencia total de ellos nos deja con un caolín o arcilla muy blanca. Los engobes, capa delgada mate elaborada a partir de una arcilla diluida en agua, suelen aplicarse tanto para realzar el color de la arcilla con la que se elaboró el objeto, como para recubrirlo u ocultarlo por completo. Se sabe que los esmaltes o vidriados (descubiertos desde el siglo 3.000 A.C. y estandarizados para su uso en industrias occidentales a partir de 1756), se añaden en una segunda quema para dar colores relucientes como los que solemos ver en baldosas, platos, vasos y porcelana sanitaria.

Dentro de este amplio espectro de objetos cerámicos, sus características técnicas, formas y significado se presenta una serie de mezclas que corresponden a las distintas etapas que posee la historia de la cerámica en nuestro país. Para el común de las personas, los objetos de cerámica arqueológica, su composición y la información relativa a su origen, constituyen el cien por ciento de lo que, en materia de patrimonio, herencia y memoria, un profesional debe saber sobre cerámica y la verdad es que ella, por muy extensa y valiosa que pueda ser, tan solo representa un veinte por ciento de todo el patrimonio que poseemos.

Los resultados que se ofrecen en este texto forman parte de los objetivos planteados en junio del 2012 en el protocolo de investigación del proyecto *Cruzada por la gestión efectiva de la cerámica en Colombia*. Mismo que a su vez se deriva de los estudios que se vienen adelantando desde el 2004 en la vía de comprender el *Concepto Ampliado del Arte de Joseph Beuys* con herramientas de investigación provenientes de la Historia y la Teoría del Arte.

El procedimiento adelantado (que se describirá en el apartado siguiente), hizo posible tanto el redescubrimiento de colecciones de interés cultural con amplio reconocimiento (como es el caso de las cerámicas arqueológicas), como el descubrimiento de archivos y colecciones totalmente insospechados (como es el caso de la cerámica Álzate, el archivo de registro mensual de actividades del Museo de Arte

Contemporáneo, entre otros). De modo que, tanto los unos como los otros, resultaron ser auténticas agencias de información e instrumentos indispensables para la comprensión de la historia de la cerámica colombiana.

Así y dado que el valor y significado histórico y social que poseen los archivos y las colecciones de cerámica no vienen dados por su mera existencia, este texto es el breve reporte de una profesional que desde hace tres años viene intentando visualizar con el máximo de precisión, los géneros y su-géneros que componen el campo de conocimiento de la cerámica, luego de analizar obras, visitar talleres, hablar con maestros, leer archivos, escribir y, en general, cuestionarse e informarse de forma permanente.

PROCEDIMIENTO

Tanto la realización de la investigación, como la escritura de éste texto, ha exigido un “subir y bajar” de forma permanente por las diversas experiencias que se fueron suscitando a lo largo de la experiencia de investigación.

Así, nos encontramos con que en el proceso vivido y en sincero intento de hallar respuesta a las inquietudes, desde el momento en que se escribe el protocolo de la investigación y por espacio de tres años y medio se han venido *sumando* diversas experiencias: las de los profesionales de las Artes Plásticas y Visuales, las contenidas en los textos e investigaciones relativos a historia del arte (tanto de Colombia como la de fuera de él), las que ofrecen los ceramistas vivos, las que ofrecen los catálogos y revistas de la cerámica, las que ofrecen quienes escribieron las leyes de patrimonio cultural colombiano y las de mi formación en Artes Plásticas con profundización en cerámica (en la década de los noventa).

En una mirada retrospectiva al proceso, se encuentra que la primera vez que dichas experiencias comienzan a *sumarse* fue en el mes de julio del año 2012 cuando se asume la dispendiosa labor de escribir el protocolo de investigación titulado *Cruzada por la gestión efectiva de la cerámica en Colombia*. Mismo que posee entre sus objetivos el “*producir el conocimiento que se requiere para desarrollar y mantener los movimientos y estrategias educativas y culturales que demanda la revitalización del Campo de la Cerámica en Colombia. Teniendo como especial objeto de estudio los procesos de formación a jóvenes*”⁹.

La escritura del artículo titulado *Cerámica y Educación: Enseñanza dirigida a Jóvenes*¹⁰ puso en evidencia que aun cuando algunos de los profesionales de la cerámica empleáramos categorías para nombrar los géneros de la cerámica, dichas categorías no poseían una clara conceptualización ni argumentación y por lo tanto el conjunto de los bienes culturales propios del campo de conocimiento de la cerámica no podían ser nombrados, valorados, gestionados, ni enseñados. Por ello la primera gran tarea de la investigación, y con el fin de lograr una apropiada conceptualización de categorías de análisis, fue la asumir el conocimiento de los *indicios culturales reveladores de la cerámica*, entendiendo por ellos el conjunto de lugares en los que habita, utensilios o herramientas, modos de producción económica, objetos de colección, archivos y formas fundamentales de concepción del mundo o del sentimiento vital de sus agentes. Sin importar que éstas se encontraran tanto dentro como fuera del país. Dichas categorías fueron surgiendo y refinándose lentamente a partir de las cuatro que, dada su gran popularidad, parecían oportunas: Cerámica Industrial, Artesanal, Semi-Industrial y Artística.

Las preguntas trabajadas en el proceso contemplaban aspectos y preguntas tan aparentemente simples como ¿Quiénes son los autores de las piezas?, ¿Por qué, cómo y para qué fueron elaboradas?, ¿Qué es la cerámica para ellos? y ¿De dónde provienen los conocimientos que emplean en sus creaciones?

Y tan complejas como ¿Cuáles son los problemas que se plantea el ceramista en sus creaciones?, ¿Existen bienes culturales de la cerámica más allá de los arqueológicos? y ¿Qué debería saber un joven sobre la

⁹ Fragmento extraído del Protocolo de investigación del proyecto, página 6.

¹⁰ Mismo que fue socializado en el I Seminario Internacional DA CERÂMICA NA ARTE EDUCAÇÃO y publicado en las memorias de evento.

cerámica que se ha producido y se produce en su país?, entre otras.

De éste modo y aprovechando las herramientas que provee la Historia y la Teoría del Arte, se realizó seguimiento a los temas con consulta y revisión de fuentes primarias y secundarias por medio de la visita a instituciones de educación superior que poseen formación en cerámica, búsquedas en redes, conversaciones con maestros ceramistas y revisión de colecciones que contenían archivos históricos vinculados al tema. Todo ello acompañado del ejercicio frecuente de escritura y enseñanza de los temas en especialmente diseñados para la enseñanza del Patrimonio Cultural Cerámico con jóvenes en instituciones culturales y educativas.

Todo ello como parte de las estrategias de lectura y relectura permanente del material que se iba consiguiendo y para garantizar la interrelación de mensajes e ideas, facilitando condiciones para comprender y captar conceptos.

En la dinámica general de la investigación se verificaba que el archivo que la investigación iba generando fuese consultable, para lo cual se invertían grandes cantidades de tiempo tanto en la elaboración de bitácoras, mapas de gestión y clasificación, como en la realización de relecturas y reelaboraciones permanentes. De éste modo cada nuevo *indicio* aportaba claridad al conjunto de conocimientos adquiridos con anterioridad, ampliando percepciones y vivencias.

Todos los posibles sentidos, posibles interpretaciones e hipótesis fueron sometidos a pruebas mediante la *creación de textos*, mapas y modelos conceptuales. Productos intermedios de investigación facilitaban la consolidación de un sistema abierto de referencias cruzadas e hicieron posible la combinación de instrumentos para la obtención y creación de conocimientos.

Las conversaciones con maestros daban la oportunidad de confrontar opiniones, movilizar percepciones y tratar de captar nuevos sentidos a los conceptos y géneros en construcción, decisivos para la comprensión de lo que significa el acto de producir cerámica.

A medida que, uno a uno, se iban consultando, conociendo, re-conociendo y visitando archivos y colecciones, éstos comenzaban mostrar todas las relaciones conceptuales, históricas, técnicas y culturales que poseen. Porque durante la consulta se hacía uso de los conocimientos que se vienen adquiriendo en la disciplina de la cerámica desde 1994, se pensaba en ella como campo de conocimiento, en la formación que habían adelantado sus profesores, en las piezas originales, en las copias, en los libros existentes, en los ceramistas, en los aprendices, en los contextos de formación y en las distintas formas en que todos se relacionaron en el pasado y se relacionan en la actualidad.

Relación de actividades realizadas en el proceso de investigación

1. Visita a instituciones que investigan y enseñan la cerámica: Universidad Estadual de Sao Paulo – UNESP-(Brasil), Servicio Nacional de Aprendizaje Industrial–SENAI, Sede Mario Amato SP-(Brasil), Instituto Cultural de Cerámica de Cunha -(Brasil), Instituto de Ceramología de Buenos Aires (Argentina) y Escuela de Cerámica N°1 en Buenos Aires (Argentina).
2. Creación de una serie de modelos capaz de hacer visibles el conjunto de relaciones que definen los distintos género y sub-géneros que posee la cerámica colombiana.
3. Revisión del archivo de presente en las instituciones: Museo de Arte Contemporáneo, Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Museo de Arte Moderno y Artesanías de Colombia.
4. Análisis a las colecciones presentes en: Museo Arqueológico –MUSA-, Museo del Oro, Museo Casa Quinta de Bolívar, Museo Colonial y Museo de la Universidad de Antioquia.
5. Visita a los talleres de producción de cerámica: *Hombres de Barro*, *KERAMOS*, *Cerámicas Fray Angélico*, *Cerámicas Renacer*, *Cerámicas Rampini*, *Nacional de Cerámicas* y *Hermanos Valero*.

6. Análisis de las museografías presentes en las exposiciones permanentes de cerámica de los Museos: Municipal de la Cerámica del Carmen de Viboral y Museo de Antioquia, ésta última titulada *El Barro Tiene voz*.
7. Entrevista con visita a la residencia de los maestr@s: Marcela Moreno Restrepo, Verónica Trujillo, José Ignacio Velez, Mercedes Marín, Tina Vallejo, Nijole Sivickas, Saúl Valero y Rosa María Jerez.
8. Realización de espacios de enseñanza vinculados a los temas de patrimonio en las instituciones: Escuela de formación Artística de Usaquén-EFAU, Carrera de Diseño Industrial Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano y Museo Nacional: Exposición Temporal RODA su poesía visual.



Registrador del Museo de Arte Contemporáneo- Wilmar Tovar, colaborando en el proceso de revisión de inventarios de cerámica que se realizó en desarrollo de ésta investigación. Marzo 2015, Foto: Mayra Carrillo

Es gracias a las actividades realizadas que hoy es posible hablar de forma argumentada de los géneros y subgéneros de la cerámica, sus contextos de producción, sus maestros y obras representativas. Tal y como se hace ofrece en el apartado que viene a continuación.

RESULTADOS

Géneros y sub-géneros de la Cerámica Colombiana

Para el campo de las artes cuando se habla de género se está haciendo referencia a cada una de las distintas categorías o clases en las que se pueden ordenar las obras de acuerdo a rasgos comunes de forma y contenido. Sin embargo para nuestro caso y sabiendo que pueden existir dos formas similares y poseer distintos contenidos y viceversa, resultó necesario conseguir información que acerca de los distintos los contextos de producción, de circulación y de uso.

Lo cual dio como resultado la nítida caracterización de cuatro géneros (*Arqueológica, Artesanal, Industrial y Artística*) y nueve sub-géneros (*Industrial-artística, Industrial-arqueológica, Industrial-artesanal, Artesanal-arqueológica, Artístico-artesanal, Artística-industrial, Artística-arqueológica, Artesanal-artística y Artesanal-industrial*). Los cuales se comentan a continuación.

Género: Arqueológica

Su nombre proviene de la palabra arqueología, la cual significa “ciencia del descubrimiento y de la interpretación de las culturas desaparecidas”¹¹. Así la cerámica arqueológica es aquella que poseemos como resultado de las investigaciones que se adelantan en nuestro país y tienen por objetivo el recuperar, interpretar, clasificar, promocionar y preservar la memoria de los primeros grupos humanos que habitaron nuestro territorio.

Este tipo de objetos cerámicos, junto con todos aquellos que provienen de la labor arqueológica, se encuentran protegidos en Colombia¹² tanto en la constitución política (Artículo 72), como en el código de procedimiento penal (Ley 599/2000- Artículos: 156, 239, 241, 246, 265).

¹¹ Definición tomada del texto *El primer americano. El enigma de los indios precolombinos*, escrito por C.W. Ceram. Pág 9.

¹² La información que se ofrece a continuación fue recibida el 1 de agosto del año 2012 en el auditorio del Museo del Oro en la conferencia titulada *Una Mirada a la Arqueología*, ofrecida por el Grupo Investigativo: Delitos contra el Patrimonio Cultural. Dirección de Investigación Criminal de la Policía Nacional e Interpol.

Debido a ello quien las comercialice, manipule o imite con fines de lucro o engaño, se encuentra incurriendo en una de las cinco modalidades delictivas que existen: daño en bien ajeno, estafa, expolio arqueológico, tráfico ilícito y falsificación.

Archivos¹³ clave para el conocimiento e identificación del género: Instituto de Ceramología de Buenos Aires, Museo Arqueológico, Museo del Oro, Museo de Antioquia y Museo de la Universidad de Antioquia.

Género: Artesanal

Como parte de éste género hemos de reconocer, en primera instancia, a aquellos productos que surgen de grupos de personas que pertenecen a un territorio y deciden mantener o desarrollar conocimientos y estrategias de producción y comercialización que les permite sacar provecho permanente a los recursos naturales y humanos que poseen en su entorno inmediato. Este tipo de cerámicas se encuentra directamente vinculado las dinámicas históricas, sociales, políticas y culturales que vive el conjunto de familias que viven en una región y suelen heredarse de padrea a hijos, por lo cual los conocimientos de éste tipo de ceramistas suelen recibir el nombre de conocimientos ancestrales o tradicionales.

Sin embargo, y en segunda instancia, también reciben el nombre de cerámica artesanal aquella que se produce como parte de las estrategias de producción y comercialización que instituciones como Artesanías de Colombia¹⁴ implementa en sus programas de fomento a la artesanía. Mismos que apoyan iniciativas tanto urbanas como rurales independientemente de que las personas se encuentre o no arraigadas a un territorio o que trabajen con materiales del entorno cercano o no.

De acuerdo con el texto Pueblos de Barro, Colombia posee seis centros artesanales de gran importancia: Ráquira, Carmen de Viboral, La Chamba Tolima, Momil, San Sebastián de Urabá y Pitalito.

A pesar de lo difícil que resulta la producción de éste tipo de objetos (ya sea porque se trabaje de forma precaria tanto en la extracción de la materia prima, como en todo el proceso de producción y comercialización), el común de éste tipo de cerámicas es considerado de poco valor.

Archivo clave para el conocimiento e identificación del género: Museo del Barro de Artesanías de Colombia y archivo de la maestra Rosa María Jerez (Ráquira).

Género: Industrial

A éste género pertenecen todos aquellos productos cerámicos que se producen en las fábricas y empresas creadas siguiendo el modelo de producción que estableció la fábrica de Meissen- Alemania hacia 1720 (es decir, aproximadamente diez años después de haberse fundado) y que luego habría de seguirse tanto en el resto de Europa como en ciudades americanas.

De acuerdo con María Astrid Ríos, dicho modelo consistía tanto en el cuadro jerárquico que se daba para el funcionamiento de la fábrica, como en el tipo de máquinas, materiales y herramientas que se manejaban.

Así el cuadro jerárquico de funcionamiento se encontraba conformado (de arriba abajo) así: un director y un inspector de labores (*área administrativa*), un modelista jefe y operarios especializados en el manejo de las arcillas (*área artística*) y tres personas o más encargadas de los hornos, las formulas secretas (de las arcillas, esmaltes y pigmentos), el retoque o ajuste de piezas especiales y el decorado o esmaltado (*cuervo técnico*).

¹³ Es importante tener presente que en este no se emplea el término de Colección (término que usualmente se emplea para denominar el conjunto de objetos que se encuentran presente en estas instituciones) y se reitera el de *Archivo* debido a que, los objetos cerámicos y textos que ellos poseen son “ uno o más conjunto de documentos, sea cual fuere su fecha, su forma y soporte material, acumulados en un proceso natural por una persona o institución pública o privada, en el transcurso de su gestión, conservados respetando aquel orden para servir como testimonio e información para la persona o institución que los produce, para los ciudadanos, o para servir como fuentes de historia”. Pág. 35.

¹⁴ Institución constituida legalmente desde 1965, que mediante el decreto 2964 fue vinculada al Ministerio de Desarrollo Económico con el objetivo principal de promover la comercialización de productos provenientes de: Los Centros Artesanales, las compras, las asesorías integrales y diseño, la organización comunitaria y los talleres artesanales urbanos. Información tomada del texto: Artesanía, diseño y manualidad. Encuentro Interdisciplinario sobre la producción, comercialización y consumo de productos artesanales en Colombia. Artesanías de Colombia. Gladys Salazar Garcés. Bogotá, 2013

Con relación al tipo de máquinas, materiales y herramientas propios de la cerámica industrial encontramos: hornos de carga horizontal (de interior refractario y exterior metálico), tornos (de levante y de tarraja), caolines o arcillas muy blancas (con fundentes como el carbonato de calcio y feldespato), esmaltes (o recubrimientos elaborados a base de vidrio y pigmentos), placas grabadas en cobre para la creación y transferencia seriada de imágenes, moldes en yeso y pinceles de cerda muy fina.

De acuerdo con Ríos Bogotá tuvo una de sus primeras fábricas hacia 1832, misma que funcionó con máquinas, materiales, herramientas y personas provenientes de Inglaterra.

Archivos clave para el conocimiento e identificación del género: Museo Casa Quinta de Bolívar y Museo Colonial.

Género: Artística

A pesar de que en la cotidianidad la denominación de artístico puede presentar diversas lecturas y dar lugar a complejas disertaciones filosóficas, en nuestra sociedad los archivos que reciben dicho nombre son aquellos que se encuentran vinculados a lo que Larry Shiner en su texto *La Invención del Arte. Una historia cultural* denominó *sistema del arte de las Bellas Artes*.

De acuerdo a lo expresado por Shiner, éste nace en el conjunto de conceptos regulativos e ideales del arte que se consolidan en Europa hacia el siglo XVIII (aproximadamente entre 1680 y 1830), a las que se asocian los ideales de libertad, imaginación y originalidad que puede desarrollar un autor (artista) y se encuentra vinculado al conjunto de estrategias e instituciones sociales que fueron creadas para su circulación y conservación.

Así la labor de los museos de arte las salas de conciertos y los derechos de autor, es tanto la de ofrecer ambientes propicios en los que sea posible acceder a dichas creaciones, como la de proteger a los artistas en tanto productores de obras que provienen de los aspectos intangibles de su labor, simultáneamente intelectual-espiritual.

Dos aspectos característicos de los objetos cerámicos considerados artísticos son: 1. Son producidos por los profesionales vinculados al campo de la escultura, la pintura, la arquitectura e incluso el diseño. 2. Se encuentran desprovistos de utilidad inmediata, son objeto de disfrute para la contemplación y alimento del espíritu¹⁵.

Ahora bien, dichos conceptos e ideales creados en Europa poco o nada tendrían que ver con nosotros si estos no hubiesen sido exitosamente importados y distribuidos a lo largo y ancho de nuestro país, gracias a la fundación de instituciones como la Escuela Nacional de Bellas Artes hacia 1886¹⁶.

Así y desde entonces las Bellas Artes mantienen su vigencia porque todos los que estudiamos artes mantenemos (de modo más inconsciente que consciente) el sistema (convicciones, agentes, modos de producción, etc.), el conjunto de ideales que poseemos del arte, en nuestros comportamientos cotidianos y en las leyes que regulan nuestra cultura¹⁷.

Archivos clave para el conocimiento e identificación del género: Museo de Arte Contemporáneo –MAC-, Museo de Arte Moderno de Bogotá-MAMBO, Fundación Gilberto Alzate Avendaño y los archivos de los maestros Marcela Moreno Restrepo, Verónica Trujillo, José Ignacio Vélez, Mercedes Marín, Tina Vallejo y Nijole Sivickas.

¹⁵ De acuerdo con Shiner, las sociedades que dieron origen a las Bellas Artes consideraban que dichas obras cumplen “un papel espiritual trascendente en tanto que reveladoras de una verdad más elevada o en cuanto que auténticas medicinas para el alma”. Pág. 25.

¹⁶ Misma que constituye el origen de la actual Escuela de Artes de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia- Sede Bogotá.

¹⁷ Ello a pesar de los profundos cuestionamientos que vienen dándose a sus ideales desde la primera década del siglo XX y la creación del concepto antropológico del arte en la década de los setenta, mismo que ha sido poco estudiado en nuestro país y propone nuevos conceptos regulativos y nuevos ideales de creación.

Sub-géneros de la cerámica colombiana

Sub-género: Industrial-artística

Las piezas que pertenecen a este sub-género surgen en empresas fundadas por personas formadas dentro de la tradición cerámica europea dedicadas a la producción seriada de objetos que reciben el nombre de utilitarios o especialmente elaborados para ser empleados en labores cotidianas.

Caso típico de este sub-género es el taller KERAMOS que surge en cabeza de Tina Vallejo y luego de su formación profesional en España, Inglaterra y Estados Unidos. Sin embargo, dada la información contenida en los archivos de la maestra, se evidencia la existencia de dos periodos claramente identificables.

El primero o inicial, transcurrido entre los años 1960 y 1997, marcadamente industrial, tanto por el cuadro jerárquico de funcionamiento, como por el tipo de productos que se elaboraban (netamente utilitarios). Y el actual, iniciado desde 1997, marcadamente artístico, tanto por la desaparición del cuadro jerárquico de funcionamiento propio de las empresas de carácter industrial, como por el tipo de productos creados, en los que un alto porcentaje son piezas únicas y con acabados especialmente desarrollados para el disfrute visual.

Archivos clave para el conocimiento e identificación del sub-género: Archivos de Tina Vallejo (fundadora y actual propietaria del Taller KERAMOS).

Sub-género: Industrial-arqueológica

Las piezas de éste sub-género tienen la particularidad de haber sido producidas en fábricas pero existen y hoy forman parte de las instituciones dedicadas a la conservación del patrimonio cultural, gracias a que fueron recuperadas por medio de las excavaciones arqueológicas realizadas en patios de casas coloniales.

Archivo clave para el conocimiento e identificación del sub-género: Museo Casa Quinta de Bolívar

Sub-género: Industrial-artesanal

Este sub-genero posee piezas que combinan los procesos y materiales propios de las fábricas de porcelana con las iniciativas de decoración que los grupos humanos de la región del Carmen de Viboral (Antioquia) desarrollaron y por medio de las cuales dan un carácter único a cada pieza elaborada.

Así y dado que el cultivo de flores es otra de las actividades culturales propias de la región, sus decorados ofrecen la variedad de colores y formas que éstas poseen.

Visitas clave para el conocimiento e identificación del sub-género: Museo Municipal de la Cerámica, Taller Cerámicas Rampini, Nacional y Renacer (Carmen de Viboral).

Sub-género: Artesanal-arqueológica

A éste pertenecen las piezas que producen grupos humanos dedicados al estudio y producción de réplicas arqueológicas con fines didácticos y de difusión del patrimonio cerámico.

Archivos clave para el conocimiento e identificación del sub-género: Taller Hombres de Barro, piezas presentes en la tienda del museo arqueológico MUSA.

Sub-género: Artístico-artesanal

El conjunto de piezas que constituyen este sub-género forman parte del sello creativo personal de un profesional de las Artes Plásticas y Visuales llamado Nadín Ospina.

Así éste artista produce piezas a partir de retomar lugares, personajes o símbolos de la vida contemporánea y los integra a procesos de producción de cerámica que dan como resultado la fijación y/o recuperación de técnicas ancestrales en objetos artísticos.

Archivos clave para el conocimiento e identificación del sub-género: Museo de Arte Moderno de Bogotá (Colección permanente) y Museo de Antioquia (Exposición permanente: El barro tiene voz).

Sub-género: Artística-industrial

Son aquel conjunto de piezas cerámicas que son concebidas con fines estéticos por profesionales de las Artes Visuales, que producen y produjeron piezas de cerámica en el contexto de una empresa de carácter industrial o con capacidad de producción a grandes escalas.

Este tipo de empresas, a la cual perteneció la dirigida por Marcela Moreno y llevó el nombre de Térreos, fueron capaces de exportar abundantes cantidades de piezas (containers) que mensualmente inundaban mercados de países como España.

A pesar de que el único Archivo con el que se contó durante el proceso de investigación fue el de Térreos, se sabe que Colombia tuvo varias empresas de éste tipo y que desaparecieron (quebraron) debido a las decisiones económicas tomadas en el gobierno del presidente Gaviria.

Archivos clave para el conocimiento e identificación del sub-género: Archivo de Marcela Moreno Restrepo.

Sub-género: *Artística-arqueológica*

Este sub-género se encuentra constituido por el conjunto de piezas que hoy se conoce con el nombre de Colección Alzate, originalmente creadas con el fin de estafar a las personas interesadas en la cerámica arqueológica colombiana (lográndolo con tal éxito que un par de ellas llegaron a formar parte de la colección importantes de museos colombianos y extranjeros), hoy son reconocidas como fruto de la creatividad de una familia oriunda de Medellín (Antioquia) debido a que sólo un reducido número de ellas constituyen réplicas de piezas arqueológicas existentes.

Dado que la familia Alzate (de los cuales eran ceramistas tanto el padre como sus tres hijos: Pascual, Luis y Miguel) comenzaron la producción de éste tipo de piezas alrededor de 1885 sin ser descubiertos hasta 1920, obligaron a las instituciones culturales y educativas a desarrollar procesos tendientes a la formación de profesionales especializados en el reconocimiento, clasificación y valoración de cerámica arqueológica.

Archivo clave para el conocimiento e identificación del sub-género: Museo de la Universidad de Antioquia.

Sub-género: *Artesanal- artística*

Se encuentra constituido por el grupo de piezas que fueron y son producidas por una o varias personas que poseen los conocimientos ancestrales de la cerámica de una región y se dedican a hacer uso de su libertad, imaginación y originalidad para la producción de piezas, aunque seriadas, totalmente hechas a mano.

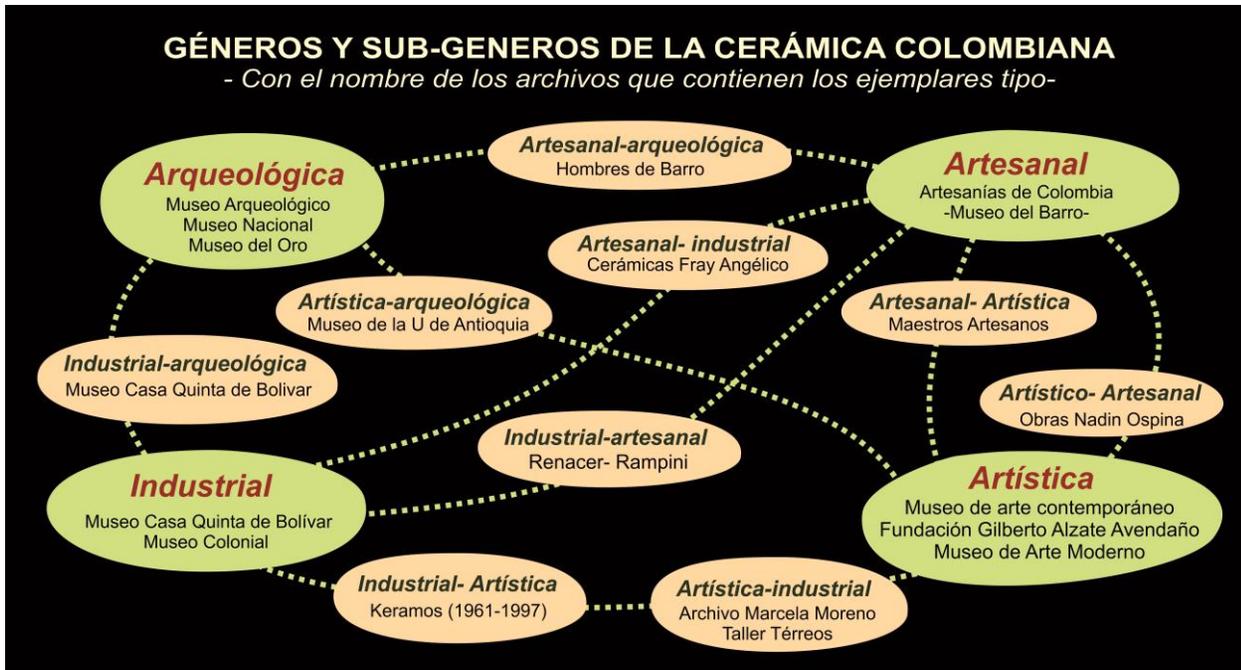
Por ello, una vez creados, éstos objetos constituyen un símbolo doble. De tal forma que por un lado permite conectar el mundo interior del artesano con el exterior. Y por el otro lado constituyen una unión entre grupos de personas que, gracias a las piezas, se sienten parte de una región, territorio o país.

Archivos clave para el conocimiento e identificación del sub-género: Museo de Arte Moderno de Bogotá-Exposición temporal: Grandes Maestros del Arte Popular- , Museo del Barro de Artesanías de Colombia y Archivo de Rosa María Jerez.

Sub-género: *Artesanal- industrial*

Este tipo de piezas son elaborados por grupos humanos que aprovechan los recursos humanos y naturales de su región una región específica a partir, e incorporan máquinas y herramientas propios de las fábricas (tales como los hornos de carga horizontal, el torno de tarraja y los moldes en yeso), sin nunca desarrollar y/o adoptar el cuadro jerárquico de producción creado en Europa.

Archivos clave para el conocimiento e identificación del sub-género: Cerámicas Fray Angélico y Taller de los hermanos Valero (Ráquira).



Mapa que muestra de forma articulada los resultados obtenidos en la investigación.

REFLEXIONES DE CIERRE

En esta investigación sobre la cerámica colombiana se abordan aspectos vinculados a sus géneros prestando especial atención a los aspectos, históricos, conceptuales y técnicos. Se observa que, aún dentro de sistemas de producción que podemos reconocer como provenientes de otros países, los ceramistas colombianos consiguieron dar valores agregados a sus productos y constituirse como comunidad específica, cuya identidad cultural se manifiesta tanto en las formas de los objetos, como en los temas de sus decoraciones.

Explicando el proceso de creación de géneros, es importante el dejar aquí consignado el que se conocieron y analizaron propuestas de clasificación que manejan los ceramistas colombianos, pero fueron descartados en el modelo que hoy se presenta debido a dos razones. La primera de ellas es que son producto de impresiones y no de investigaciones formales tendientes a lograr algún grado de objetividad y la segunda de ellas es que emplean nombres distintos a los que la ley colombiana contempla. Por lo que, en materia de nombres, en todos los casos se privilegió aquellos que ya se encontraban consignados en libros y leyes colombianas. De allí que aunque resulta deseable el cambiar todos los nombres de los sub-géneros por unos más cortos y atractivos, ello no resulta apropiado en éste informe en el que lo más importante era poderlos describir y nombrar con el máximo de claridad.

La investigación demuestra que el estudio a los archivos y colecciones de cerámica que posee Colombia son la única vía por medio de la cual nos es posible actualizar el pasado que tenemos en común (tanto todos los formados en el área, como los no formados), porque conocer lo vivido por las generaciones pasadas nos enriquecen el presente, nos da herramientas para comprender nuestras vidas individuales y hacen que la memoria prolongue esas cualidades en el recuerdo y nos permitan disfrutar de nuestra capacidad de entender, conocer, recordar, inventar, registrar, asombrarnos, rechazar, exaltar, expresar y gozar.

Garantizando de éste modo el poder seguir siendo una persona creativa en todas las dimensiones de nuestra vida y nos permite afirmar nuestro derecho a conocernos, apelando a la maravillosa percepción que ciertos archivos y “cosas viejas” conceden a quien sabe limpiarles el polvo y disfrutar de su brillo.

REFERENCIAS

- ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN**, (1992). Revista Memoria N°1. Bogotá: Archivo General
- ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN**, (1998). Revista Memoria (Enero-Diciembre). Bogotá: Archivo General
- BENJAMÍN, W**, (1982). *Discursos interrumpidos I*. Madrid: editorial Taurus.
- BOTERO, C**, (2006). El redescubrimiento del pasado prehispánico de Colombia: Viajeros, Arqueólogos y Coleccionistas 1820-1945. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e historia. Universidad de los Andes.
- CERAM, C**, (1972). El primer americano. El enigma de los indios precolombinos. Barcelona: Editorial Destino
- CÓRDOBA, E et al.** (2004). Escuela de Artes y Oficios, Escuela Nacional de Bellas Artes, Bogota: UN. Facultad de Ciencias Humanas.
- GARCÉS, G**, (2013). Artesanía, diseño y manualidad. Encuentro Interdisciplinario sobre la producción, comercialización y consumo de productos artesanales en Colombia. Bogotá: Artesanías de Colombia-Multiimpresos
- HORMAZA, M.** (1994). Pueblos de Barro. Medellín: Editorial Colina
- MUSEO FRANZ MAYER**, (2003). Cerámica Inglesa en México. Colección uso y estilo. México D.F: Museo Franz Mayer
- MINISTERIO DE CULTURA.** (2005). Bitácora del Patrimonio: Formación a partir de Comunidad, Territorio y Memoria. Bogotá : Ministerio de Cultura
- PERDOMO, L**, (1979). Manual de Arqueología Colombiana. Bogotá: Carlos Valencia Editores
- RIOS, M.** (2002). *Estudio de la colección de cerámica, porcelana y vidrio del museo de arte colonial y de su presencia en la casa colonial durante el virreinato de la nueva granada en Santa fé*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia
- SHINER, L**, (2004). La invención del Arte. Una historia cultural. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica

*Este documento se terminó de escribir el 30 de Agosto de 2015
en la ciudad de Bogotá- Colombia siendo las 8:57 a.m., en Empresas Malucaco*

Texto: Jóvenes y Bienes Culturales de la Cerámica

Resumen

El texto que se ofrece a continuación contiene reflexiones que vinculan educación, juventudes y algunos momentos de la cerámica en nuestro país. Se retoman algunas reflexiones que ofrece el sicopedagogo de juventudes Eduard Spranger en sus obras y en particular los textos Psicología de la Adolescencia, Educación y Cultura y Ensayos sobre la cultura.

Palabras clave: Cultura, Didácticas específicas, Pedagogía de la Cerámica, Bienes culturales de la cerámica.

“Dependemos del pasado y somos responsables del porvenir” - Es quizás la frase más fuerte con la que Eduard Spranger, sicopedagogo de juventudes, da a conocer lo que él considera el ideal educativo absoluto en el trabajo pedagógico con jóvenes.

La llegada de la adolescencia, para todos un acontecimiento completamente perturbador que lleva al niño de su seguro mundo infantil en el que todas sus necesidades eran satisfechas (sin que él tuviese que preocuparse por nada), al mundo adulto en el que ha de vivir y del que nada conoce. Hace que el joven inicie un camino por el cual ha de aprender a nombrar el mundo que habita, comprender sus inclinaciones inconscientes, a configurar las diferentes esferas sociales de su vida (políticas, sociales, económicas, etc) y tomar las decisiones que habrán de dar forma a su vida.

Al cabo de unos pocos años e integrado al “mundo real” se espera de él que viva como ser *productivo-creativo* ocupado en las cuestiones que la sociedad a la que pertenezca le demande. Aun cuando no podrá prever todos los distintos aspectos de su vida, podrá decidir buena parte de ellas dependiendo de cuanto de su propio corazón y “su mundo” conozca antes de tomar sus decisiones. Así la frase de Spranger es válida tanto para el individuo como para toda una sociedad. Pero ¿De qué pasado habla la frase?.

Habla de todos los pasados posibles

que nos hacen ser quienes somos, de todas las partes interrelacionadas que nos permiten encontrarnos a nosotros mismos en medio de una nacionalidad heredada, cargada de hechos, imaginarios y sujetos a los que la historia nos ha de mostrar como autores de nuestro presente y en la cual, poco a poco van quedando registradas todas nuestras acciones.

Lo cual nos convierte en responsables del futuro de nuestra nación sin importar cuanta consciencia tengamos de ello o cuales sean los resultados. En cada espacio social compartido, se invita al pasado, al lenguaje, a nuestros recuerdos y a los objetos entre los que se encuentra la cerámica. Ella llena nuestras mesas, conforma nuestras casas, nuestras acciones y actos, pero pocas veces pensamos en ello.

Quienes enseñamos el patrimonio cultural cerámico no fuimos los primeros (ni seremos los últimos) en darnos cuenta de la forma en que los objetos cerámicos contienen y modelan nuestra vida. La historia de la cerámica- desde nuestros antepasados precolombinos hasta hoy- que pieza por pieza nos cuenta de la vida y



Cuadro que visualiza las cuatro grandes categorías del Patrimonio Cultural colombiano y posibles sub-grupos. Elaborado por la autora en mayo 19 de 2014.

decisiones que generaciones enteras fueron tomando en el territorio colombiano, se puede narrar hoy bajo la forma de un símbolo, como el cuento en el que huellas de vidas (casi siempre lejanas), bajo las circunstancias más diversas nos legaron su forma de ver el mundo a modo de libros hechos de tierra. Hay muchos motivos, por cierto, para creer que dichas huellas son gratuitas, que poco tienen que decirnos a nuestro presente y uno de esos motivos es el hecho de que dichas huellas sólo recientemente reciben un nombre capaz de reunir las y evidenciar su relación con nosotros: Patrimonio cultural.

De una u otra forma, al decir que somos responsables del porvenir, Spranger hace alusión a la importancia de comprender y preservar nuestro pasado. Porque sin pasado o, para darle otro nombre al mismo, sin tradición –capaz de indicar los símbolos culturales y su valor por medio de seleccionarlos, nombrarlos, transmitirlos y preservarlos-, las generaciones venideras se hallarán desvalidos o fuera de una estructura que les permita recordarse y comprenderse. De allí que al porvenir el pasado le pertenece por derecho si no queremos enfrentar una tragedia.

Misma que no empieza cuando la memoria de una nación se borra sino cuando se advierte que no hay una memoria para heredar, recordar y cuestionar. De allí que todo acontecimiento ocupa y debe ocupar las mentes de quienes han de contarlo para trasladar su significación, de mantenerlo como relato que se pueda transmitir.

Con mucha facilidad y frecuencia las distintas realidades que componen nuestra nación se vuelven opacas a la luz del pensamiento y el pensamiento, falto de su relación con el pasado, puede convertirse en algo sin significado alguno.

Cuando Spranger analiza los rasgos psicológicos de la juventud desde la óptica de las relaciones entre cultura y educación, era muy consciente de que enseñar *algo* implicaba la organización de la multiplicidad de fenómenos implícitos del mundo histórico-social de ese *algo*.

Así, aún mucho antes de que existiera un concepto como el de patrimonio cultural, el autor ya señalaba que para enseñar es preciso investigar los indicios culturales que revelan la existencia de lo que se enseña: lugares en los que habita, utensilios o herramientas, modos de producción económica, objetos y formas fundamentales de concepción del mundo o del sentimiento vital. Vista desde allí, la enseñanza de la cerámica a los jóvenes encuentra su forma más completa bajo el concepto de patrimonio cultural, que para lograrse exige una visualización, un recuento de posibilidades que ilumine todas las generaciones y procesos que conlleva el trabajo en cada uno de sus contextos artesanales, arqueológicos, industriales y artísticos.

El compromiso con dicho patrimonio colombiano se puso en marcha desde junio de 1823, cuando el proyecto republicano crea instituciones en las cuales habría de educarse la “nueva generación científica que reemplazara a los sabios que habían fallecido en la época de la independencia”¹⁸ y que hoy constituyen el origen de instituciones como el Museo Nacional de Colombia. Desde entonces la cerámica arqueológica pasa a formar parte de los bienes de interés cultural y se dio paso a la construcción de relatos que esperan ser completados en las mentes que lo heredan y cuestionan. La tarea de quienes la heredamos no es otra que la de entender lo que ocurrió para reconciliarnos con el pasado, permitirnos comprender los conflictos propios de nuestra nacionalidad y contribuir en su conservación.

Sin embargo, hablando en términos históricos, el patrimonio cultural de la cerámica colombiana se encuentra marcado por tres hechos. El primero fue que el conjunto de culturas que habitaban originalmente el territorio colombiano y aún vivían a la llegada de los españoles fueron dominadas (y casi exterminadas) durante el periodo colonial. El segundo es que la colonia heredó sus costumbres a la generación del periodo republicano, por lo cual su legado cerámico lo constituyen piezas de cristal (botellas, vasos y copas), porcelana y Loza Fina proveniente de México, Francia, España y Alemania y a la cual pertenece tanto el finísimo florero francés de Llorente, como la vajilla del virrey Espeleta, entre muchas otras.

¹⁸ Tomado del texto: El Redescubrimiento del pasado prehispánico de Colombia, Pág. 49

El tercer y último hecho fue la fundación de la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1886, a partir del cual se afianzó la convicción de que la cerámica producida en América no constituían obras de arte, se dio la división *arte/artesanía* y se dio paso a la secuencia de conceptos de arte que nuestro sistema cultural heredó y mantiene: El antiguo, El de las Bellas Artes (traído desde Francia en el siglo XVIII) y el Antropológico (importado de Alemania en la segunda mitad del siglo XX).

Pero, más allá de estos hechos que nos ayudan a comprender nuestros imaginarios y la forma en que nos vemos a nosotros mismos como nación, el problema con nuestra memoria se vuelve desesperado cuando observamos que nuestras instituciones culturales y educativas no se ocupan de realizar pertinentes investigaciones-acciones con las cuales habrían de alcanzar el sueño que les dio vida: “el de reemplazar a los sabios que murieron durante la independencia”.

El descubrimiento realizado en el mes de marzo del 2013 por un grupo de trabajo en Didáctica del Patrimonio acerca de que las instituciones educativas y culturales de Bogotá, tanto por descuido como por desconocimiento, dejan por fuera el problema de formar a jóvenes, docentes y agentes especializados en la gestión del patrimonio a partir de atender sus necesidades, constituye un serio problema social tanto de desconexión entre los jóvenes y los bienes culturales de su territorio, como de ausencia total de desarrollo de competencias, esquemas cognitivos, didácticas y materiales con los que se debe gestionar el patrimonio. Así nos encontramos que en relación al patrimonio cultural cerámico y en la lógica de los asuntos educativos y culturales colombianos, el trabajo de formación de jóvenes y docentes ocupa la última, y más abandonada de las posiciones.

Por ello y si hubiese que escribir su historia intelectual bajo la biografía de una única persona, con el objetivo de visualizar lo que sucede en sus procesos de desarrollo con relación a los asuntos culturales, de la realidad mental de nuestros jóvenes se revela que éste se ve obligado a vivir su infancia no una sino dos veces: la primera cuando la vivió de forma natural durante sus primeros años de vida y la segunda cuando nuestras instituciones culturales lo obligan a volver a ella cada vez que él las visita y le ofrecen las mismas lúdicas con las que esperaban divertirlo a sus seis años.

En la aparente simplicidad de los temas de patrimonio cultural cerámico, las instituciones educativas y culturales registran un solo tema, al que denominamos cerámica arqueológica y que el Ministerio de Cultura gestiona como parte del conjunto de patrimonio mueble. Así el escenario pedagógico de dicho patrimonio se encuentra constituido por un campo de enseñanza en el que hay sólo seis cosas que analizar: Culturas, periodos, estilos, materia prima y usos. Dejando por fuera tanto el estudio a los autores que han escrito sobre ella, como a los problemas que se derivan de su historiografía y los posibles proyectos de investigación que sería preciso adelantar para formar a las nuevas generaciones.

A ojos de nuestros antropólogos (incluyendo los que dirigen instituciones como el ICANH y la división educativa del museo del oro) los temas propios de patrimonio cultural cerámico se agotan allí. Sin embargo, y por muy amplio que sean sus bienes y valores, ellos no constituyen todo el patrimonio cultural que es expresión de nuestra nacionalidad colombiana. Pues los tres hechos históricos arriba señalados, nos dicen que existe un importante diálogo pendiente entre técnicas, contextos, géneros e historia.

Pues si la Loza Fina nos permite producir información sobre los diversos aspectos de la colonia (sus agentes, su cultura material, sus valores, etc), del mismo modo las cerámicas artesanales y artísticas nos sirven de instrumento para construir conocimientos y competencias que no se reducen a la búsqueda de comprensión de sus autores porque en su base está la capacidad de observar, de comparar, de clasificar los conceptos de arte que les soportan dentro de sistemas de pensamiento que nos hablan de las distintas formas en que aparece la cultura: Ordenación normativa (que se refleja en ideales educativos, culturales y leyes), Bienes culturales (que se refleja en todos los objetos producidos y pueden señalarse como representativos), Comunidad Colectiva (que se refleja en los profesionales que pertenecen al campo de la cerámica) y

Portadores subjetivos (que se refleja en todas las personas que se acercan a la cerámica desde vivencias o experiencias puntuales).

Así cada pieza de cerámica tiene algo que contarnos y por ello el trabajo formativo o pedagógico que las contempla como instrumento resulta emocionante y motivador, en cuanto exige actividades cognitivas que provocan la emoción de comprender nuestro presente a partir de construir el conocimiento.

Los bienes culturales propios de la cerámica al plantear problemas de salvaguarda, conservación y tutelas que exigen tomas de decisiones de los gobernantes y administradores locales con respecto a su financiación, nos enfrentan al importante reto de crear estrategias que nos ayuden a adquirir conocimientos que nos permitan a jóvenes, docentes e instituciones a participar en los procesos decisorios que afectan todos los bienes culturales. Mismo que ha de estar apoyado sobre el conocimiento de: el significado de dichos bienes, los valores que les pueden atribuir a los bienes culturales que poseen y los valores que van surgiendo en los procesos de construcción de conocimiento sobre ellos.

Porque tanto nuestra cerámica, como todos nuestros bienes culturales nos remiten al origen, nos impulsan hacia adelante y de allí que sea el porvenir quien nos lleva al pasado.

Observarlas nos permiten tener un intervalo entre pasado y futuro por medio del cual nos es posible proveernos de una postura frente al pasado y darle vida al futuro. En la memoria que contienen nos dejan ver que nuestro pasado es una fuerza, una fuente de conocimiento y potencia que debemos cuidar en nuestro paso al futuro.

Visto en su dimensión más amplia, el problema del patrimonio cultural, a pesar de su carácter admirable, consiste en que es difícil ver su impacto de forma directa, su presencia modela la existencia en creencias fundamentales que orientan y median la forma en que individuos y grupos humanos dan sentido y significado a su labor en la sociedad y cada uno de ellos constituyen el estrato más profundo de la arquitectura de nuestras vidas. Así una vez recibido, vivimos con él y debido a esta condición no solemos pensar en él. Pues es sólo cuando una generación decide que dichos objetos, acciones o convicciones les ofrece conexiones con el pasado e identidad, que el patrimonio cultural se constituye como tal.

Por ello el patrimonio arqueológico, industrial, artesanal y artístico de la cerámica se encuentra, antes que nada en quien lo mira, no como simple cosa cercana, sino como pieza valiosa que posee valores simbólicos, de uso material, inmaterial y/o formal, que una vez organizado, podrá hacer parte de los conocimientos y prácticas de nuestro sistema cultural y educativo.

El trabajo con los bienes culturales, tanto de la cerámica como de otros campos de saber y prácticas culturales, puede contribuir al encuentro creativo entre las facultades que el joven posee y los valores más significativos de la sociedad a la que pertenece. Pero dicho encuentro sólo ha de resultar fructífero en la medida en que garanticemos que de allí surjan y se desarrollen competencias metodológicas, epistemológicas, históricas, científicas, tecnológicas y antropológicas con las cuales, un día nuestro joven (ya convertido en adulto), ha de comprender las funciones que cumplen las instituciones que hereda, sus posibilidades de creación social y un pasado sobre el que se ha de negar rotundamente a “ser responsable”, pero que día a día ayudará a conservar como resultado de su más profundo conocimiento y comprensión, es decir...de su “amor”.

REFERENCIAS:

- CUENCA, José** (2001). *Museo y Patrimonio en la Didáctica de las Ciencias Sociales*. Huelva: Universidad de Huelva.
- RICO, Carlos** (2008). *Cómo enseñar el objeto cultural*. Madrid: Editorial Sílex
- BALLART, Joseph** (1997). *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*. Madrid: Ed. Ariel, Serie Patrimonio.
- RIOS, María** (2002). *Estudio de la colección de cerámica, porcelana y vidrio del museo de arte colonial y de su presencia en la casa colonial durante el virreinato de la nueva granada en Santa fé*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia
- CASTORIADIS, Cornelius**. (1999). *Figuras de lo Pensable*. Madrid: Cátedra, S.A
- (2002). *La Insignificancia y la imaginación*, Madrid: Trota S.A
- GONZALES, Neus- PAGES, Joan**. (2005). *Algunas propuestas para mejorar el uso didáctico del patrimonio cultural en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la Historia*
- SPRANGER, Eduard** (1945). *Psicología de la Adolescencia y otros ensayos*. México: Secretaria de Educación pública.
- (1949). *Cultura y Educación*. Buenos Aires: Espasa Calpe
- BOTERO, Clara**, (2006). *El Redescubrimiento del pasado prehispánico de Colombia: Viajeros, Arqueólogos y Coleccionistas 1820-1945*. Bogotá: ICANH- Universidad de los Andes
- INTER NATIONES, Joseph Beuys**, *En Torno a la muerte de Joseph Beuys, Necrologías, Ensayos, Discursos*, Bonn, Colonia, 1986.

Texto: PENSAMIENTO VISUAL EN LA CREACIÓN DE LOS ARTISTAS VISUALES

Escrito en el 2011

*“La mente para enfrentarse con el mundo, tienen que realizar dos funciones.
Debe recoger información y debe luego procesarla”
“El arte es un instrumento de razonamiento”*

Rudolf Arnheim en El Pensamiento Visual

Para el psicólogo Alemán Rudolf Arnheim, resulta evidente que los profesionales de las artes visuales creamos conceptos, acumulamos conocimiento, relacionamos, separamos e inferimos haciendo uso de altas funciones cognitivas de la mente sin abandonar las particularidades perceptibles. Ya que la percepción - al igual que el razonamiento- puede hacer distinciones.

Quien no sabe lo que Arnheim plantea, en su imaginario suele creer que las artes no pasan de ser un adiestramiento para la creación de cosas agradables, un entretenimiento y una actividad para relajarse o distraer su mente. Por que el individuo que no ha estudiando las artes visuales y sus disciplinas poco o nada sabe todo lo que ellas contribuyen al desarrollo de los seres humanos, a dotarles de razón e imaginación y a ampliar los límites conocidos de su intelección.

Al igual que cualquier otro campo acción humana, el arte y sus disciplinas se basan en un tipo de pensamiento que incluye *percepción y producción*, es decir se basan en un *pensamiento visual*. Así, el artista confía en sus sentidos para poder pensar, afianza su percepción para comprender y crear las imágenes incluyendo generalidades y particularidades tangibles.

Como el matemático, el artista visual obtiene provecho de lo que sus sentidos ofrecen, hace uso de las formas visibles y razonan sobre ellas, aunque “no piensan en ellas, sino en las ideas y las que se asemejan”¹⁹. Su alma percibe y comprende radiante de inteligencia, de soluciones a los problemas que se plantea, y como bien lo afirma Gombrich “algo admirable en un artista es la obstinación para solucionar los problemas que se plantea”²⁰. Por ello y debido a que los artistas usan sus capacidades sensoriales para algo más que orientarse, lo que se aprende de ellos cuando se les estudia es la forma en que focalizan la atención y concentración de sus sentidos sobre ciertas cosas.

El profesional de las artes visuales no solamente observa, sino que utiliza toda clase de facultades mentales y de conocimiento en la exploración activa de los problemas de representación visual y el orden visual que les dá a ellos cada vez que los observa. Cuando un artista visual mira un objeto, trata de alcanzarlo, con un dedo invisible, recorre el espacio que le rodea, se dirige a lugares distantes donde encuentra las cosas, las toca, las hace suyas, examina superficies, explora su textura y analiza el contexto histórico que le da vida y le confiere sentido. Asume una tarea eminentemente activa con el mundo y debido a ello cada cosa le deja una huella en su alma.

Pero dicha impresion no le basta para ser creador, para serlo necesita el sistema de referencias que posee la cultura y desde ella, rechazado, tomado o modificado sus modelos preexistentes es que el creador se constituye como tal. El pensamiento del artista visual mantiene las diferencias entre varios modelos en una comprensión que todo lo abarca, en contacto continuo con las manifestaciones concretas de los fenómenos que le interesa. Por eso un dibujante no sólo sabrá distinguir fenómenos específicos que afectan a su objeto a representar, sino también todos los sistemas de representación que utilizaron los dibujantes que le antecedieron. De allí que cuando un dibujante profesional vé un dibujo, lo vé en relación con sí mismo, con la

¹⁹ R, Arnheim. El Pensamiento Visual Pag 22. Parafraseado.

²⁰ Gombrich Ernst, en Lo que nos dice la imagen. Conversaciones sobre el Arte y la Ciencia. Ed, Norma 1993. Bogotá D.C. página 26

cultura a la que pertenece, con la historia que a heredado. De no poderlo ver así, ello sólo significa que se está hablando de un sicograma, es decir de una imagen que hace alusión a lo que su alma lleva, a los síntomas patológicos que su espíritu posee²¹.

El verdadero artista visual comprende que su tanto su obra como su experiencia es necesariamente el producto final de un proceso de categorización y, en ese sentido, todo en ella se encuentra depurado y posee sentido y significado tanto para su autor como para el campo de conocimiento al que pertenece.

Pero ¿Cuál es el tipo de problemas que asume solucionar el artista visual según Arnheim? Veamos.

Es importante tener en cuenta que Arnheim descubre que la única diferencia que existe entre el científico y el artista es el tipo de problemas que se plantea, ya que a pesar de que ambos hacen *enunciaciões* o planteamientos o exposiciones de los datos que permiten comprender un problema, mientras que el científico se ocupa en comprender los fenómenos de la naturaleza, el artista se ocupa en comprender la *experiencia humana*. Por ello las obras del artista visual nos enseñan a ver aspectos específicos de la realidad que percibimos en tanto humanos, los problemas del ser humano y el mundo. El artista crea y re-crea el mundo de la *experiencia humana* para nosotros por que produce conocimiento recopilando éste de casos individuales y sistematizando experiencias por medio de procesos similares a los que realiza el científico: Observa, se distancia de su experiencia inmediata, procura generalizaciones, obtiene de una familia de casos lo que ellos tienen en común e ignoran toda otra cosa para volver a relacionarse con un *todo*. Este todo es su obra.

El artista concibe su obra desarrollando y manteniendo todos los modos en los cuales la mente trata el *material cognitivo*: la exploración activa, la selección, la captación de lo esencial, la simplificación, la abstracción, el análisis y la síntesis, el comportamiento, la corrección, la comparación, la solución de problemas, como también la combinación, la separación y la puesta en contexto. Y aquí por *cognitivo* se entiende lo mismo que significa Arnheim: ““Todas las operaciones mentales implicadas en la recepción, almacenaje y procesamiento de la información: percepción sensorial, memoria, pensamiento, aprendizaje””²².

PERCEPCIÓN VISUAL = PENSAMIENTO VISUAL

“los pensamientos influyen en lo que vemos y visceversa”

Quien se forma para artista trabaja con la información que le provee la vista, el oído, las formas, los colores, los movimientos y los sonidos y los organiza con suma precisión y complejidad en el espacio tiempo. Sus sentidos son los medios por excelencia para el ejercicio de la inteligencia. En el caos del artista visual, este explora, por contacto inmediato, las formas milímetro a milímetro y paso a paso por que tiene que construir laboriosamente nociones del espacio total, comprendiendo paso a paso los cambios de tamaño y aspecto, creando conexiones, modelos lecturas que le permiten acceder a imágenes visuales existentes y crear nuevas de acuerdo a las conexiones, modelos y lecturas que decida poner en juego.

En el universo de las creaciones visuales, cada forma y color tiene un lugar y función definidos con respecto a varias dimensiones de un sistema de construcción total.

Las Artes Visuales, por tanto y tal como lo afirma Arnheim en su texto, “son uno de los resultados más potentes de la inteligencia humana”. En ellas se da un pensamiento sobre y dentro del universo de *lo visual* en tanto experiencia humana. Sólo ocasionalmente o cuando así lo decide, el artista visual se refiere al mundo

²¹ Al respecto de este tema es importante recordar que artistas como Wilhelm De Kooning, que hicieron uso de el tipo de composiciones que hacen los enfermos mentales o los surrealistas que hicieron investigaciones con el inconsciente humano tematizaron esos aspectos de la experiencia humana para realizar nuevas creaciones en el campo de las artes visuales. Lo cual implica unas apuestas conceptuales precisas que nada tienen que ver con el iniciado en las artes que busca lograr que sus garabatos sean reconocidos como arte, es decir de investigaciones de creación visual específicas.

²² El Pensamiento Visual. Pag 27

de lo físico de la existencia humana, ya que la información visible sobre el mundo, en sí misma es limitada. Quienes se acercan al arte renacentista atendiendo su forma, suelen creer que el centro de su labor se concentraba en la reproducción de lo que su ojo percibía y se olvidan de que sus obras cumplían una función en el marco de la sociedad a la que pertenecían. También olvidan que la construcción de cada una de ellas exigió años de estudio a los sistemas de representación visual existente y que sólo mediante este estudio cada imagen adquirió nueva significación. De allí que tanto las obras renacentistas como toda obra visual ofrece información inagotablemente rica sobre los acontecimientos del mundo exterior.

El artista visual le impone al material que recoge de sus sentidos un orden conceptual y desde allí crea, por ello quien estudia artes debe tratar de comprender el material que el artista recoge en su proceso creativo, el orden conceptual que le dá y el contexto en que la creación surge. Lo cual implica que, por ejemplo, si miramos una obra del comic debemos ver la forma en que se hace uso de los sistemas de representación visual que provee la obra de ilustradores que le antecedieron y la estructura narrativa propia de la historieta: El recuadro, la tira y la serie de globos y viñetas.

Así confirmamos lo que Wolflin afirma en su texto *Conceptos Fundamentales de la Historia del Arte*:

“todo artista se halla con determinadas posibilidades “ópticas”, a las que se encuentra vinculado. No todo es posible en todos los tiempos. La capacidad de ver tiene su historia, y el descubrimiento de estos estratos “ópticos” ha de considerarse como la tarea más elemental de la historia artística” y que “existe una forma de representación vigente en las épocas, que cada artista desarrolla de un modo especial utilizándola para sus fines particulares” (Pag 14).

“La obra de arte genuina requiere organizaciones que implican muchas, y quizás todas, de las operaciones cognitivas que se reconocen en el pensamiento teórico”

Rudolph Arnheim, *El Pensamiento Visual*. p. 276

Artículo: EDUCACIÓN SUPERIOR Y EDUCACIÓN ARTÍSTICA Una mirada desde la cerámica, sus leyes e historias

Creado en octubre de 2017

Introducción

Este texto es producto de la investigación *Educación Artística en el nivel posgradual*, misma que contó con el apoyo de académicos con amplia trayectoria en el campo de la Educación Artística nacional e internacional, tal y como es el caso de Aida Sánchez (España), Miguel Alfonso Peña (Colombia), Roberto Fajardo (Panamá), Cinthya Blaconá (Argentina) y Bernardo Bustamante (Colombia).

Fue elaborado siguiendo el método de *Lectura Analítica* aplicado a los textos: Memorias del III Seminario Internacional de Cerámica en la Educación Artística y las leyes: General de Educación (Ley 115 de 1994), General de Cultura (Ley o 397 de 1997) y de Educación Superior (Ley 30 de 1992). El mismo da a conocer algunos de los aspectos históricos y legislativos más significativos del tema, teniendo siempre como eje de la reflexión el área de cerámica y ofreciendo una comparación entre currículos de enseñanza, comenzando por el que tuvo la Universidad Nacional de Colombia en 1954 y los que actualmente poseen algunos programas en Artes Plásticas y Visuales de instituciones como: la Universidad del Estado de Sao Paulo – UNESP (Brasil), la Universidad de Lisboa (Portugal), El Instituto Cultural de Cerámica de Cunha- ICCB (Brasil), la Universidad Federal de San Juan del Rey- UFSJR (Brasil), La Escuela de Cerámica N°1 (Argentina) y la Universidad Federal Rio Grande del Sur- UFRGS (Brasil), entre otras.

Palabras clave: Educación Artística, Cerámica, Educación Superior, Enseñanza del Arte, Historia de la cerámica.

Desarrollo

“En este siglo estamos en condiciones de aceptar, como regla general, que todo lo que sea posible en un país puede ser también posible en casi cualquier otro, en un futuro previsible”

Hannah Arendt

Educación Superior

En Colombia la ley 30 de 1992 es la que contiene los objetivos y fines con los que toda institución educativa, sin importar que sea de carácter público o privado, debe ofrecer el servicio de la Educación Superior. Entendiendo por ella la formación que se realiza con posterioridad a la educación media o secundaria y tiene por objetivo principal “el pleno desarrollo de los alumnos y su formación académica o profesional”²³. De acuerdo con lo señalado en dicha ley, artículo 6, son objetivos de la Educación Superior y sus instituciones el capacitar a las personas para cumplir las funciones profesionales, investigativas y de servicio social que requiere el país. Dicho artículo señala las razones por las cuales la Educación Superior es importante para el desarrollo de la nación colombiana, su conservación y mantenimiento.

Sin embargo, mucho antes de que existiese dicha ley, un 8 de marzo de 1954 la Universidad Nacional de Colombia- UN creó la sección de Cerámica en la Escuela de Bellas Artes con el propósito de hacer de la cerámica un factor de desarrollo científico, cultural, económico, político y ético a nivel nacional y regional. Conforme a lo que se lee en el Acuerdo No 21 de 1.954 del Concejo Directivo, dicha sección ofrecía dos años de formación. Tiempo en el cual los estudiantes debían: “familiarizarse con las principales condiciones y posibilidades tanto técnicas como artísticas en la fabricación de toda clase de artículos en cerámica. Además, deben estar capacitados tanto personalmente para fabricar cerámica artística, como para dirigir talleres o fábricas de este género”²⁴.

²³ Ley 30 de 1992. Capítulo I. Artículo 1

²⁴ Acuerdo número 21 de 1954 (marzo 8) del Concejo Directivo de la Universidad Nacional. Páginas 3 y 4.

Entre las materias que veía un estudiante en la Escuela de Bellas Artes, Sección de Cerámica, se encontraban: 1. Tecnología, 2. Fasonaje- Moldería, 3. Decorado Composición y 4. Práctica.

Los cambios que luego sucedieron al interior de la institución, hicieron que para 1968 los estudiantes tuviesen las materias de: Decoración Cerámica I, Talleres experimentales, Técnicas Aplicadas, Historia de la Cerámica, Torno, Modelado y Cerámica Industrial.

En los años ochenta la sección de cerámica UN mantiene como núcleo básico las siguientes materias: Taller de Cerámica I, II, III, IV, V, Técnicas de Cerámica I, II, III, IV y V, Taller Integral de Cerámica I y II, Historia de la Cerámica. El título que se otorgaba era: Maestro en Bellas Artes con Especialización en Cerámica. La década de los noventa marcó el fin de la carrera, quedando sólo una electiva y tres profundizaciones: Electiva Cerámica, Profundización en Materiales y Procesos (I y II) y Cerámica Mural. El Título que se recibía era el de Maestro en Artes Plásticas, este llevaba un certificado adjunto que daba cuenta de las horas recibidas en la profundización en cerámica, en grabado, en pintura o en escultura.

Desde su desaparición como formación profesional en los currículos de la UN y su posterior reducción a una materia electiva de facultad con duración de tres horas presenciales, ningún colombiano tiene hoy la posibilidad de adelantar estudios de Educación Superior en el área de cerámica en su país, con excepción de las materias que ofrece el programa de pregrado en Artes Plásticas de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Situación muy distinta a la que hoy viven países como Brasil, Portugal y Argentina, lugares en los que instituciones técnicas y de educación superior ofrecen formación, tanto en programas de Artes Visuales, como en Escultura, ambas con énfasis en cerámica. Ejemplos destacados y vigentes de ello son:

- El área de cerámica que posee el **Servicio Nacional de Aprendizaje (SENAI)** ubicado en la ciudad Sao Paulo-Brasil, que ofrece formación técnica superior teniendo en cuenta once sectores de estudio o investigación, los cuales son: 1. *Cerámicas técnicas*, 2. *Cerámicas avanzadas y refractarias*, 3. *Cerámicas estructurales*, 4. *Cerámicas artísticas y modelaje de productos*, 5. *Cerámicas Utilitarias*, 6. *Esmaltes cerámicos, aditivos, minerales, Insumos Industriales, etc.*, 7. *Decoraciones*, 8. *Procesos de producción industrial*, 9. *Vidrios y afines*, 10. *Laboratorios de investigación, desarrollo de análisis y control de calidad*, 11. *Investigaciones técnicas y avanzadas*²⁵.

- El **Curso de Cerámica del Instituto Cultural de Cerámica de Cunha (Cunha- Brasil)**, que ofrece una Formación técnica de alto nivel para jóvenes entre los 15 y 19 años. Su plan de estudios contempla las asignaturas de: Historia de la Cerámica, Materiales, Procesos y Equipamentos, Torno, Modelado Libre y Esmaltes – Decoración Cerámica.

- El Instituto de Arte de **la Universidad del Estado de Sao Paulo (UNESP)**, quien posee espacios de formación superior de *Pregrado, Maestría, Especialización y Doctorado en Artes Visuales* con Arte-Cerámica como componente Artístico, Educativo y de Inserción Social. Su perfil profesional se encuentra dirigido a la Producción, Investigación, Crítica o Enseñanza de la Cerámica. Su pregrado posee treinta y siete espacios académicos que incluyen, además de la formación en teorías y lenguajes artísticos, formación en pedagogía y actividades complementarias como electivas en cerámica, equivalentes a sesenta horas presenciales por semestre que incluyen: Estudios de Teoría y Práctica e Investigaciones y proyectos en Arte Cerámica: Documentación, Colecciones y vivencias. Sus laboratorios ofrecen espacio para el trabajo con Maderas, Cerámica y Metales. Y el taller de Cerámica se encuentra equipado con: A. 2 Computadores, B. 1 proyector multimedia, C. 2 Hornos eléctricos, D. 2 Hornos a gas, E. 2 Hornos de Rakú, F. 2 Laminadoras, G. 3 Extrusoras, H. 1 Tambor, I. 20 tornos manuales, J. 1 compresor, K. 7 tornos eléctricos, L. 1 Mezclador Industrial, M. Mesas y bancos para cincuenta personas.

²⁵ Para ampliación del tema véase: Hablemos de diseño industrial. Bogotá: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Facultad de Artes y Diseño. Programa de Diseño Industrial, 2016

Tanto los estudios de posgrado como los cursos de extensión se encuentran dirigidos al desarrollo y acompañamiento de proyectos en cerámica. Y de forma general ofrecen los siguientes contenidos con sesenta horas presenciales por semana: **MAESTRÍA:** Tridimensionalidad y Fundamentos de Cerámica: Popular y Contemporánea, **DOCTORADO:** Cerámica latino-americana: tradición, transformación y contemporaneidad. **ESPECIALIZACIÓN** con duración de dos años en las siguientes alternativas: *Cerámica: El modelado como terapia* (Curso Arte-terapia/Terapias Expresivas), *Cerámica, creatividad y Panorama Histórico* (Curso Fundamentos de la Cultura y del Arte), *Cerámica, Ecología y Sustentabilidad* (Curso Ecología Arte y Sustentabilidad), **EXTENSIÓN:** *Curso: Panorama de la Cerámica del Brasil*. Mismo que desde 1994 realiza viajes por el país para el conocimiento y divulgación de la Cerámica.

- La carrera de Escultura de la Universidad de Lisboa- Portugal, misma que se encuentra adscrita a la Facultad de Bellas Artes y ofrece la formación de Escultores de las Bellas Artes, mediante los siguientes ciclos: **Primer ciclo** (3 años): Licenciatura – Formación inicial (3 años) de 180 créditos. **Segundo ciclo** (2 Años): Maestría - Especialización (2 años) de 120 créditos. **Tercer ciclo** (3 años): Doctoramiento - Investigación (3 años) de 180 créditos. El programa posee en su plan de estudios las materias: Escultura I, II, III, IV y V, Laboratorio de Escultura I, II, III, IV y V, Diseño I, II, III y IV (Escultura), Historia del Arte I, 6 Optativas, Teoría de la Escultura-portuguesa, Anatomía / Antropometría I y II, Estética I y Proyecto I y II. Un aspecto importante de la formación son los *Estudios Tecnológicos de Escultura* que cuentan con dos Laboratorios de Cerámica de 36 créditos – obligatorios. El primero contempla el conocimiento de los aspectos de la Baja Temperatura (Terrazas- Rakú- Esmaltes) y el segundo la Alta Temperatura (Gres- Moldes- Esmaltes). Además de ello se ofrece una optativa abierta a otras carreras en estudios tecnológicos de Cerámica.

- El programa de **Artes Aplicadas de la Universidad Federal de San Juan del Rey- UFSJR** que además de tener un programa de extensión dedicado a apoyar iniciativas de recuperación de personas con adicciones a la droga y el alcohol, posee un programa de pregrado con énfasis en cerámica que da atención a segmentos específicos del mercado interno o de exportación con productos de carácter artesanal y /o artístico que impliquen construcción o rescate de valores estéticos tradicionales.

Este ofrece una formación que da al estudiante un manejo técnico, ético y prospectivo de un taller de cerámica. Y tuvo como antecedentes un conjunto de actividades, proyectos y programas que la UFSJR viene realizando desde el año 2006 y que para el 2009 desemboca en la creación del curso. Entre dichas actividades se encuentran:

1. Levantamiento de cadenas productivas (modelaje y quemas),
2. Caracterización pastas/arcillas artesanales,
3. Fomento a desarrollo de actividades para conservación de identidades. Dicho programa también tiene como misión aplicar, consolidar y profundizar en la experiencia de proyectos como: *Revitalización del hacer cerámico de los indígenas Xakriabá y la Implementación de un núcleo de cerámica en el CVT de Salinas.*

- La carrera de **Artes Plásticas de la Universidad Federal Rio Grande del Sur- UFRGS/Rio del Sur**, misma que, además de poseer una licenciatura en Educación Artística tiene también un pregrado en cerámica (fundado en 1963, con reformas del año 2007). Tiene como perfil la formación de artistas de las Bellas Artes en ejercicio de Autonomía y auto-organización de currículo de artista. Dura ocho semestres con treinta y ocho materias divididas en ciento noventa y siete créditos obligatorios y diez y seis optativos. Después del quinto semestre ofrece disciplinas de formación específica tales como: Introducción a la Cerámica, Esmaltes, Técnicas de Construcción, Historia de la Cerámica; Torno; Organización Profesional (portafolio); Creación, Proyecto de Grado (Exposición).

Educación Artística

Por su parte la Educación Artística en Colombia posee una historia significativamente más corta que la Educación Superior, ya que ella se remonta a los años ochenta cuando, luego de la firme consolidación de buena parte de los museos de arte que hoy posee el país, grupos de profesionales y aficionados a las artes se

dieron a la labor de crear estrategias pedagógicas con el fin de garantizar a niños y jóvenes el hacer de las obras de arte una fuente de conocimiento y disfrute capaz de contribuir en su desarrollo integral.

De tal forma que en 1994, mediante su inclusión en la Ley General de Educación, el Gobierno Colombiano decide ratificar su importancia como área obligatoria y fundamental de la educación básica, al lado de las Ciencias naturales y Educación Ambiental, Ciencias sociales, Historia, Geografía, Constitución política y democracia, Educación ética y en valores humanos, Educación física, recreación y deportes, Educación religiosa, Humanidades, lengua castellana e idiomas extranjeros, Matemáticas y Tecnología e informática²⁶. Dando con ello soporte a lo que la Constitución Política de Colombia estipulaba en materia de educación en los artículos 2, 13, 16, 22, 26, 27, 41, 44, 52, 67, 68, 69, 70, 71, 79, 189 y 366. Y promulgando el que hoy toda persona nacida en Colombia que se encuentre entre los cinco y los quince años de edad tiene derecho a recibir conocimientos, información y experiencias en Artes.

En la historia de la Educación Artística en Colombia, son declaradas precursoras-protagonistas de sus objetivos y procesos tanto Beatriz González, como María Helena Ronderos, debido a la importante labor que desarrollaron (y aún adelantan a nivel nacional, tal y como es el caso de Ronderos), tanto desde instituciones museales y educativas, como desde grupos de personas vinculados a procesos educativos. A partir de las cuales surgieron en 1997 los primeros lineamientos curriculares para la Educación Artística que tuvo el país. Con abiertas y declaradas referencias a la propuesta triangular creada por Ana Mae Barbosa en el Brasil hacia 1994 y en la que la labor del Arte- Educador o profesional encargado de realizar la labor de enseñanza de las obras de arte presentes en los museos deberá poseer conocimientos en Comprensión socio-cultural, Apreciación y Creación de la obra²⁷.

Sin embargo, la Educación Artística en Colombia posee dos leyes, que son las que dan legitimidad a las *prácticas* que deseen ser consideradas como tal. La primera de ellas, tal y como ya se señaló, es la *Ley General de Educación*, misma en la que la educación es “un proceso de formación permanente, personal, cultural y social que se fundamenta en una concepción integral de la persona humana, de su dignidad, de sus derechos y de sus deberes”²⁸.

La segunda de ellas es la *Ley General de Cultura*, por cuanto en dicho documento, además de señalarse la importancia de proteger las expresiones culturales, las artes, sus agentes y el patrimonio cultural de los colombianos. Se estipula que las artes son las: **Plásticas, Musicales, Escénicas, Audiovisuales, Literarias y Dramaturgia**²⁹.

De tal forma que, dicho en otras palabras, realiza procesos de Educación Artística aquella persona que se dedica a atender las necesidades educativas que poseen los niños entre los cinco y quince años de edad. A los que, gracias a sus conocimientos y sensibilidad les ayudan a comprender los *derechos y deberes* que poseen en materia de artes, haciendo uso de estrategias de enseñanza acorde con su edad.

Finalidad que nunca se ha cumplido para un Arte Plástica y Visual tan amplia y compleja como la cerámica³⁰ dado que, hasta el momento, el país no ha desarrollado los procesos de Educación Superior que se requieren. Pues además de que la ley 30 de 1992 no contempla la *Educación* como campo de acción³¹, ninguna institución pública de educación superior ofrece programas en los que se capacite a las personas tanto en

²⁶ Artículo 23, Ley General de Educación.

²⁷ Una ampliación de este tema ya fue ofrecida en mi texto Enseñanza de la Cerámica, Caso: Jóvenes Colombianos.

²⁸ Artículo 1. Ley 115 de 1994.

²⁹ Listado presente en el Artículo 18 de la Ley 397 de 1997. Ley General de Cultura.

³⁰ Las Artes Plásticas y Visuales son: “Pintura, dibujo, modelado, tejido, culinaria, dibujo lineal y arquitectónico, ebanistería, cerámica, jardinería, modistería, yesería, vitral, ornamentación, cestería y otras artes de las diferentes tradiciones de las regiones de Colombia”. Ministerio de Cultura 1997.

³¹ Artículo 7° Los campos de acción de la Educación Superior, son: El de la técnica, el de la ciencia el de la tecnología, el de las humanidades, el del arte y el de la filosofía.

conocimientos de pedagogía, como en la historia, procesos y géneros que posee la cerámica colombiana (artística, artesanal, industrial y arqueológica).

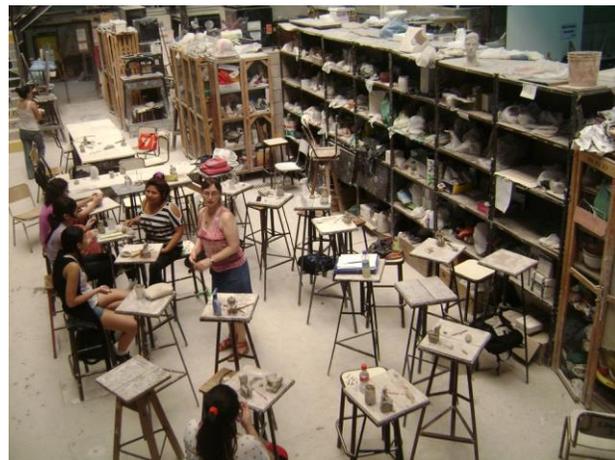
Descuido que, tal y como ya se señaló, no sucede en el Brasil porque sus docentes investigan por igual la cerámica artística, indígena y artesanal, hacen que los conocimientos obtenidos circulen de forma permanente en seminarios, libros o artículos y realizan espacios de formación en los que exigen a sus estudiantes un trabajo sensible, metódico, documentado y totalmente *legítimo* (o reuniendo todos los requisitos que la ley exige).

Debido a ello se producen trabajos de alta calidad, como por ejemplo el proyecto *Desarrollarse en el Barro*, de Cleide Aparecida Vieira, quien en un proceso de Educación Artística adelantado con chicos entre los once y los quince años, tuvo como base Teórica- Investigativa: - El DBAE (Educación Artística Disciplina Base), La Propuesta Triangular de Ana Mae Barbosa, La reflexiones que hace Paulo Freire a la lectura del mundo (de textos y realidades -pedagogía de la autonomía-) y Los Parámetros curriculares del Brasil, entre otros.

Lo que la llevó tanto a organizar posibilidades para la comprensión de lo que implica la producción de cerámica artística en el nivel profesional, como a utilizar las siguientes estrategias de formación: Clases prácticas, Desplazamiento de los niños al taller de cerámica, Historia del Arte, Narración de cuentos infantiles, Presentación de imágenes artísticas con base en la historia del arte y / o artistas populares - referencias artísticas, Análisis y discusión de los trabajos realizados, Visita a los museos, Montaje de exposición, Exposición y Monitoreo de la exposición. Desde el inicio del proceso realizó intercambio de experiencias con la *Oficina del Niño* presente en *Montemor-o-Novo/Portugal*.

De igual forma, un descuido como el que posee Colombia, tampoco se encuentra en Argentina, que además de poseer escuelas de formación superior e institutos de investigación en cerámica, posee, por ejemplo, la Escuela **de Cerámica N° 1** de Buenos Aires. Misma que todo el año ofrece cursos y talleres libres de cerámica a jóvenes que se encuentran cursando estudios de secundaria y en el que pueden aprender todo lo relativo tanto a la Historia del Arte, como a las técnicas, procesos y materiales cerámicos.

En talleres que tienen una amplia variedad de hornos y capacidad de trabajo hasta para cincuenta personas.



*Escuela de Cerámica N° 1: Vista general de la entrada a talleres
Foto de la autora. Año 2012*

Ni qué decir de lo que Francia posee en materia de cerámica, país en el que además de tener una amplia variedad de espacios de formación en todos los niveles de la cerámica, año tras año se realizan eventos que poseen una alternativa mixta de Educación Artística y fortalecimiento a la Educación Superior en el área de la cerámica. Tal y como es el caso de *Les Journées de la Céramique y Marchés de Potiers*³². El primero con una duración de cuatro días se realiza en el Barrio St – Sulpice de París, el segundo en varias ciudades y ambos incluyen en su programación: Talleres para niños, Exposiciones sobre temas cerámicos, Invitados Extranjeros, Concursos de Creación, Esculturas, Diversidad (Música, Arte Floral, Películas, Fabricación de Tejas, Expositores, Música y Hornos de Papel).

³² Iniciativas ampliamente apoyadas por: *Collectif National des Céramistes, SEMA (Sociedad de conoedores y maestros de Arte), Argilité, Arterre, Association des Potiers de la Borne, Corporation des Potiers du Bas Rihn, Terre de Provence, Terretous, Renc-Art y Atelier d'art de France, entre otras.*

Conclusiones

En una mirada comparativa a la Educación Superior y la Educación Artística, sus objetivos e historia en el área de la cerámica, se encuentra que ambas poseen sus propios niveles de complejidad, sus grados de responsabilidad, sus contextos de trabajo y conocimientos específicos.

También se observa que, dado que la Educación Superior es la encargada de contribuir en el desarrollo de los demás niveles educativos, son las instituciones de educación superior y sus docentes, los directos y únicos responsables de todo lo que *no existe* en cuanto a Educación Artística se refiere en Colombia. De la misma forma que en el Brasil y Portugal son los docentes Universitarios a quienes se les debe reconocer todo lo que hoy posee su sociedad en materia de Educación Artística.

A diferencia de los países extranjeros que se señalaron, Colombia nunca ha contado con currículos de enseñanza de la cerámica o prácticas educativas vinculadas a Facultades o Institutos de Arte en las que se estudie y de valor a lo que producen y/o poseen las culturas distintas a la occidental, tales como la judía, Pueblo ROM, americanos, Raizal y Afrodescendiente. Ni apoya investigaciones tendientes a crear memoria y comprender los procesos de producción cerámica que puedan poseer, o no, los ochenta y un grupos étnicos vivos que posee el territorio colombiano, los cuales son: Achaguara, Amorua, Andoke, Arhuaco, Arzario, Bara, Barsano, Bari, Betoye, Bora, Cabiayari, Carabayo, Carapana, Carijona, Chimila, Chiricoa, Cocama, Coconuco, Coreguaje, Coyaimay, Natagaima, Cuaiker, Cubeo, Cuiba, Cuna, Curripaco, Desano, Dujos del Caguán, Embera, Guambiano, Guanaca, Guanano, Guayabero, Cañamomo, Lomapieta, San Lorenzo, Inga, Kamsa, Kofan, Kogui, Letuama, Mocaguaje, Macaguane, Macuna, Macusa, Makú, Masiguare, Matapi, Miraña, Muinane, Muisca, Nonuya, Ocaina, Paez, Piapoko, Piaroa, Piratapuyo, Pisamira, Puinabe, Quillasinga-Pasto, Saliba, Sicuani, Siona, Siriano, Taiwano, Tanimuka, Tariano, Tatuyo, Tikuna, Tsiripu, Tukano, Tunebo, Tuyuca, Waunana, Wuayúu, Witoto, Yagua, Yanacona, Yauna, Yucuna, Yuco, Yuruti y Zenú). Ni mucho menos lo que implicaría el desarrollo de procesos en Educación Artística, basada en el reconocimiento de sus saberes, su visión de mundo y riquezas.

Lo cual resulta a todas luces lamentable, ya que si bien los conceptos de arte que occidente posee nos resultan atractivos a todos aquellos que nos reconocemos como occidentales, no son suficientes en el momento en que reconocemos que el país necesita de todo nosotros para llevar a cabo lo que estipula la ley de Educación Superior y muy especialmente los objetivos de “Promover la unidad nacional, la descentralización, la integración regional y la cooperación interinstitucional con miras a que las diversas zonas del país dispongan de los recursos humanos y de las tecnologías apropiadas que les permitan atender adecuadamente sus necesidades, Contribuir al desarrollo de los niveles educativos que le preceden para facilitar el logro de sus correspondientes fines, Promover la formación y consolidación de comunidades académicas y la articulación con sus homólogos a nivel internacional y Conservar y fomentar el patrimonio cultural del país”³³.

Hay quienes afirman que la Educación Artística en Colombia se inicia hacia 1886 con la fundación de la Escuela Nacional de Bellas Artes (hoy Escuela de Artes Plásticas de la UN). Lo cual sólo deja ver lo poco que se sabe acerca de la Educación Superior y sus instituciones, pues desde que la UN fue creada, ella estuvo destinada a ofrecer la formación profesional de alta calidad que requiere el desarrollo del país. Y es precisamente debido a ello, que la sección de cerámica buscó cumplir con lo estipulado por la ley 30 de 1992, casi cuarenta años antes de que dicha ley existiera.

Y así como la bicicleta hoy no existiría sin que antes se hubiese inventado la rueda y evidentemente una rueda sola no hace una bicicleta. La Educación Artística no habría nacido con la generación de Ana Mae Barbosa, si antes no hubiesen existido las Escuelas de Artes, pero los conocimientos que ellos produjeron en torno al análisis de la obra de arte y sus estrategias de enseñanza a niños y jóvenes pensando en el aprovechamiento de obras presentes en museos, con la seriedad, disciplina y legitimidad que hoy puede hacerse, no es algo que

³³ Ibidem.

la humanidad haya poseído nunca antes. Menos aún en Bogotá por cuanto cuatro, de los cinco museos de arte que hoy posee, se consolidan alrededor de 1970.

Por otro lado y si bien luego de estudiar nuestras leyes es posible darse cuenta que ellas, en materia de arte y educación, pueden requerir ciertos ajustes. Con todo y ello, siempre serán infinitamente más confiables que cualquier otro documento público y su existencia aporta sólidas bases para construir el estado de paz y bienestar que todos necesitamos. Ello sin olvidar que el conocerlas, aprenderlas a respetar, dialogar sobre ellas y hacer nuestro mejor esfuerzo por aplicarlas nos puede ayudar a disminuir la excesiva subjetividad y estado de esquizofrenia en el que *vivimos*³⁴.

Y por último teniendo en cuenta, tal como ya antes lo afirmó Arendt “*cualquiera puede aprender cosas hasta el fin de sus días sin que por eso se convierta en una persona educada*”³⁵. Efectivamente muchas cosas se han aprendido desde siempre en todos los lugares, incluyendo Escuelas y Facultades de Artes, sin que ello garantice que las personas que allí encontramos (niños, jóvenes, adulto o adulto mayor), hayan sido plenamente educados o conscientes de sus derechos y sepan cumplir a cabalidad con sus deberes, teniendo en cuenta lo que exigen las leyes y la constitución.

Bibliografía.

ARENDR, H. (1996). *Entre el pasado y el futuro*. Ocho ejercicios sobre la reflexión política. Barcelona: Editorial Península

ICCC/ Instituto Cultural da Cerâmica de Cunha. (2013). *ANAIS I SEMINÁRIO INTERNACIONAL DA CERÂMICA NA ARTE EDUCAÇÃO*. SÃO PAULO: DAP/Departamento de Artes Plásticas do Instituto de Artes da Universidade Estadual da Sao Paulo / UNESP

CARRILLO, M. (2007), *Apuntes para la construcción de Historia de Área de Cerámica de la Facultad de Artes UN*. Bogotá: Publicado en Mayra Lucía Carrillo Colmenares. Academia.edu

CARRILLO, M. [et al.] (2015), *Memorias del III Seminario Internacional de Cerámica en la Educación Artística*. Bogotá: Publicado en Mayra Lucía Carrillo Colmenares. Academia.edu

CARRILLO, M. (2016), *Enseñanza de la Cerámica. Caso: Jóvenes Colombianos*. Bogotá: Editorial Malucaco

CORTE CONSTITUCIONAL (2015). *Constitución Política de Colombia Actualizada con los Actos Legislativos a 2015*. Bogotá: Corte Constitucional Consejo Superior de la Judicatura.

GARZÓN, J. [et al.] (2016). *Hablemos de Diseño Industrial*. Bogotá: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Facultad de Artes y Diseño. Programa de Diseño Industrial, 2016

RIOS, M. (2002). *Estudio de la colección de cerámica, porcelana y vidrio del museo de arte colonial y de su presencia en la casa colonial durante el virreinato de la nueva granada en Santa fe*. Bogotá: UN

MINISTERIO DE CULTURA (1997). *Lineamientos Curriculares para la Educación Artística*. Bogotá: Editorial Magisterio.

Este documento se terminó de escribir el 19 de octubre del 2017, siendo las 7:21 a.m.

³⁴ En febrero del presente año Colombia fue declarada en alerta debido a que posee el porcentaje más alto de enfermedades mentales de todo el continente.

³⁵ Arendt (1996), pág. 208.

Artículo: CLASIFICACIÓN DE LA CERÁMICA INDUSTRIAL TENIENDO EN CUENTA LOS SECTORES DE ESTUDIO PRESENTES EN EL ÁREA DE CERÁMICA DEL SERVICIO NACIONAL DE APRENDIZAJE INDUSTRIAL (SENAI)³⁶ – SEDE MARIO AMATO- SAO PAULO/BRASIL

Marzo de 2014

Para el desarrollo de su labor la sede ha delimitado once sectores o contenidos de la cerámica industrial que sus estudiantes tendrán que hacer el esfuerzo por conocer y comprender. Dichos sectores son:

1. Cerámicas técnicas: Comprende el conocimiento de objetos cerámicos cuyo fin es el de apoyar los procesos eléctricos, electrónicos, térmicos o textiles, tanto en empresas como en entornos cotidianos. Ejemplo de los productos estudiados son: las Resistencias, Termocuplas (termopares), Conductores y cerámica para resistencias (guías de hilo), entre otros.

2. Cerámicas avanzadas y refractarias: Contempla el estudio al conjunto de elementos cerámicos especialmente desarrollados para nanotecnología, siderurgia, refractarios y segmentos de la industria afines. Ejemplo de ellas son: Insumos para la aeronáutica, abrasivos, piezas refractarias (para siderurgia, para fusión de metales, para hornos, etc), revestimientos refractarios (manta cerámica, ladrillos, etc), abrasivos, producción y extracción petrolífera.

3. Cerámicas estructurales: Sector que facilita la comprensión y análisis de las distintas cualidades que poseen los objetos especialmente diseñados para la construcción arquitectónica. En él se estudia: Bloques, tejas, placas, ladrillos, canales, elementos arquitectónicos (revestimientos cerámicos, pisos, azulejos, piezas arquitectónicas decorativas y pastillas de vidrio), entre otras.

4. Cerámicas artísticas y modelaje de productos: Sector especialmente dedicado a la investigación de las distintas condiciones que requiere la producción de piezas con fines estéticos y/o decorativos, bien sea elaboradas a mano o vaciadas en molde de yeso e igualmente esmaltadas a mano. Incluye la observación a los



Dos lados de una maqueta didáctica presente en los corredores de la sede.

³⁶ Institución de carácter privada creada por el decreto – Ley Nº 4.048 del 22/01/42. Inicialmente dedicada a la educación profesional, es, hoy, una referencia mundial de formación profesional, asistencia técnica y tecnológica, y producción y disseminación de información y se viene adecuando a las necesidades de la industria nacional, a través del alineamiento estratégico organizado en consonancia con los cambios en los escenarios socio-político-económico. Es un sistema federativo, que integra un Departamento Nacional y 27 Departamentos Regionales, administrado por la Confederación Nacional de la Industria-CNI. Es responsable de la capacitación de más de 2 millones de alumnos matriculados anualmente y lleva formados más de 34 millones de trabajadores. Cuenta con 58 Centros modelo de educación profesional, 730 unidades operativas, 419 Centros de Formación, Centros de Tecnología y Centros de Educación Profesional, 46 Centros Nacionales de Tecnologías, 311 Unidades móviles, 419 Unidas fijas y ofrece 1.800 cursos y programas. Texto tomado de: <http://www.sp.senai.br>

elementos con los que se elabora joyería en materiales cerámicos. Se maneja la subdivisión: Hecho a mano, Semi-artesanal e Industrial.

5. Cerámicas Utilitarias: Estudia el conjunto de piezas cerámicas especialmente diseñadas para estar en contacto directo con el cuerpo humano en actividades totalmente cotidianas. A este grupo pertenecen las vajillas y lozas finas, además de la porcelana sanitaria.

6. Esmaltes cerámicos, aditivos, minerales, Insumos Industriales, etc: Investiga las particularidades físicas y la composición química de por todos aquellos minerales, materias primas sintéticas, colorantes para vidrio, colorantes, defloculantes, adhesivos, etc. A este pertenecen las rocas ornamentales (tales como granitos, mármoles y similares) a partir de las cuales se producen placas, acabados y adornos.

7. Decoraciones: Este sector analiza tanto los procesos de creación de imágenes, como los procesos de transferencia y fijación de las mismas sobre materiales vítreos o cerámicos, a partir del trabajo con óxidos metálicos y esmaltes vitrificables a diferentes temperaturas. Entre los procesos que se estudian se encuentran: desarrollo de calcomanías vitrificables, procesos manuales (al pincel), técnicas industriales (serigrafía, chorreado y pistola mecánicas) y producción de soportes para impresión digital³⁷.

8. Procesos de producción industrial: A este sector pertenecen todos los estudios de producción de piezas cerámicas mediante prensado y extrusión, así como las investigaciones que buscan optimizar el manejo del calor que producen los hornos en el secado de piezas.

9. Vidrios y afines: Propicia el estudio a la composición y características técnicas que posee la producción de vidrios planos, utilitarios, ópticos, envases, decorativos, pastillas, etc.

10. Laboratorios de investigación, desarrollo de análisis y control de calidad: Este sector se encuentra especialmente dedicado a la realización de ensayos e investigaciones que permiten realizar análisis y control a productos específicos tales como revestimientos arquitectónicos. Ya que por la normativa de construcción, tanto ingenieros como arquitectos deben verificar que los productos que emplean cumplan con los estándares internacionales de calidad.

11. Investigaciones técnicas y avanzadas: Comprende el conjunto de pruebas e informes que permiten conocer y comunicar las posibles reacciones que puede tener un material cerámico que, por condiciones diversas, puede encontrarse expuesto a sustancias químicas orgánicas, situaciones físico, térmicas o de índole similar, que pueden o bien acortar su promedio de vida o afectar seriamente su estructura. Este tipo de pruebas se realizan especialmente en recubrimientos cerámicos que han de instalarse en hospitales, laboratorios especializados para el tratamiento de sustancias y similares.

CONCLUSIONES

Llama la atención el que mientras en Colombia no es posible conocer los distintos campos o sectores de estudio de la cerámica industrial, a menos que se realice varias a empresas que producen cerámica, en el Brasil basta con realizar una visita al SENAI para crearse un mapa completo de ellas. Sin embargo, cabe señalar que la visita realizada, no permite una comprensión profunda de lo que cada sector es, ya que para ello sería preciso inscribirse y asistir a uno o varios de los cursos de formación que la institución ofrece.

Un aspecto a destacar de lo encontrado, durante la visita, es la forma en como la institución da a conocer los sectores de estudio de la cerámica industrial que posee por medio de los distintos afiches, maquetas y muestras que se encuentran, tanto en los corredores como en cada uno de los salones. Lo cual permite que cualquier persona que visite la institución resulte, tanto sensibilizada a la presencia de la cerámica en sus entornos cotidianos, como informada sobre los sectores o contenidos de estudio que maneja en sus espacios de formación.

³⁷ En este punto vale la pena resaltar que el Brasil es líder mundial en la producción de mugs de alta calidad que permiten la fijación de imágenes policromas, mediante procesos de sublimación y empleo de resinas termo fijadas.

Los resultados obtenidos dejan ver que podría resultar provechoso para Colombia el adoptar algunos o todos los sectores de estudio que posee el SENAI en instituciones de educación superior que contemplen vínculos con el sector industrial, ya que ello nos daría una mejor comprensión de lo que el campo de la cerámica puede aportar al desarrollo empresarial colombiano.

Nota: Todas las fotos presentes en el documento fueron tomadas por la autora el 14 de Noviembre de 2012.

REFERENCIAS:

<http://www.dtcdesenvolvimentos.com.br/DTC-Hist%F3ria.php>, consultada el 25 de Marzo de 2014. 11:10 a.m.

<http://www.sp.senai.br>, consultada el 13 de febrero de 2014. 1:00 p.m.

<http://www.sp.senai.br/Senaisp/cursos/52315/116/tecnico-de-ceramica.html>, consultada el 12 de febrero de 2014. 2:00 p.m.

<http://www.sp.senai.br/processoseletivo>, consultada el 10 de Febrero de 2014. 3:00 p.m.

LERMA, Héctor, (2011). *Presentación de informes: El documento final de investigación*. Bogotá: ECOE Ediciones

ACTA NÚMERO 21 de 1954. Concejo Académico Universidad Nacional de Colombia

Artículo: FREE INTERNATIONAL UNIVERSITY- FIU El espacio instituido por Joseph Beuys para la libertad y creatividad social

RESUMEN:

El presente artículo es el resultado de la revisión, relectura y reescritura de todo el material textual y documental recopilado sobre Joseph Beuys a propósito de una investigación realizada entre el año 2004 y el 2014³⁸, a la luz del texto *Zur idealen Akademie*, presente en el texto *Joseph Beuys – der Auftritt als Lehrer an der Kunstakademie Düsseldorf 1966-72*, importado a Colombia en el mes de mayo del 2014 y traducido al español en el mismo año bajo el título *Sobre la Academia ideal*.

Así los resultados, trabajados y obtenidos bajo las premisas de construcción de conocimiento que establece la Teoría del Arte y gracias a la aplicación del método de *Lectura Analítica* ofrecen un sensible desglose de los aspectos históricos y conceptuales más relevantes de la *Free International University- FIU*.

PALABRAS CLAVE: Teoría del Arte, Concepto Ampliado del Arte de Joseph Beuys y Free International University.

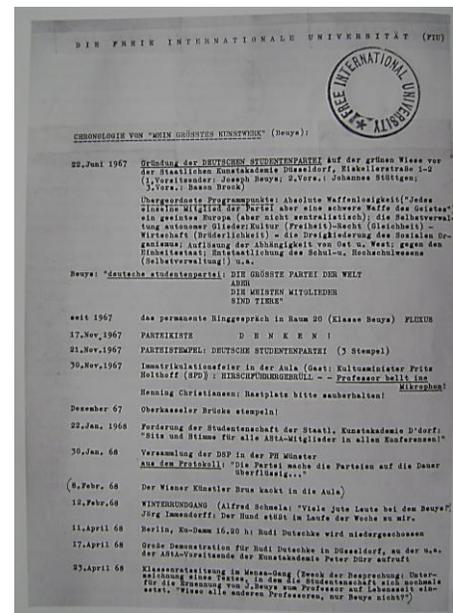
SUMMARY:

The present article is the result of the revision, re-reading and rewriting of all the textual and documentary material collected on Joseph Beuys in connection with an investigation carried out between 2004 and 2014, in the light of the text *Zur idealen Akademie*, present in the text *Joseph Beuys - der Auftritt als Lehrer an der Kunstakademie Düsseldorf 1966-72*, imported into Colombia in May 2014 and translated into Spanish in the same year under the title *On the Ideal Academy*. Thus, the results, worked and obtained under the premises of knowledge construction that establishes the Theory of Art and thanks to the application of the Analytical Reading method, offer a sensible breakdown of the most relevant historical and conceptual aspects of the Free International University FIU.

KEY WORDS: Theory of Art, Expanded Art Concept by Joseph Beuys and Free International University.

INTRODUCCIÓN

“ *Entwickeln, für den Teil, wo er Gesellschaftswesen ist, dasu brauchen wir vor allen Dingen die Stätten, wo del Mensch als Freirer angesprochen wird, wo er als Creativer angesprochen ist. Das wäre unter anderem die Akademie, aber im Grde genommen alle Erziehungsinstiute*”- <<“*Necesitamos, sobre todo, aquellos espacios donde el ser humano es tenido en cuenta como ser libre, como ser humano libre, como creativo. Eso sería la academia, entre otros lugares, pero en el fondo, todas las instituciones educativas*”>>. Es quizás la frase del texto *Zur idealen Akademie* a partir de la cual nos es más evidente empezar a captar la intención con la que Joseph Beuys da vida a la Free International University-FIU.



Página del texto *der Auftritt als Lehrer an der Kunstakademie Düsseldorf 1966-72*, en la que Beuys hace una relación de la serie de actividades que acompañaron su creación.

³⁸ Mismo que tuvo como pregunta central: *¿Qué es el Concepto Ampliado del Arte para Joseph Beuys?* Entre sus productos posee: Dos informes de investigación (*La Huella del Caminar. Estudio sobre el Concepto Ampliado del Arte de Joseph Beuys (2006)* y *Del concepto de arte de las Bellas Artes al Concepto Antropológico del Arte (2014)*), dos ensayos (*Actos de Vida y Voluntad*), tres artículos inéditos, un artículo y un portafolio profesional publicados en revistas indexadas y portales web.

Una *institución*³⁹ capaz de proporcionar un espacio social para el desarrollo de los individuos y dejar de lado tanto las lógicas de funcionamiento, como los problemas estructurales que ofrecían las instituciones de educación superior existentes, tales como: el principio de exclusión como norma, el mantenimiento no argumentado de relaciones jerárquicas e inamovibles, la falta de reflexión frente a los conceptos que sustentan las actividades cotidianas, la subordinación a poderes de dudosa legitimación, adulación mutua como principio de relación y aceptación social y la naturalización de la mentira organizada como elemento de ocultamiento y destrucción de todo aquello que le cuestiona.

De este modo, como resultado de las investigaciones iniciadas en 1955 y en total coherencia con su *yo consciente*, Beuys desarrolla por espacio de año y medio un conjunto de labores por medio de las cuales logra *constituir*⁴⁰ la más extraordinaria institución de educación superior que jamás haya poseído la humanidad. Ya que debido tanto a su estructura conceptual, como a las premisas de ejecución que posee, la FIU es la única institución educativa que permite a jóvenes y adultos aprender percibirse y presentarse en público como individualidades libres en permanente crecimiento mental y espiritual, lejos de las ataduras económicas, sociales y jerárquicas que poseen las instituciones modernas (iglesias, escuelas, universidades, etc.), adquiriendo y sustentando una fuerte identidad personal y voluntad gracias a la cual les es posible actuar en el mundo manteniendo firmemente unidos sentimientos, pensamientos y acciones. Desplegando habilidades y conocimientos que les permite reconocerse como seres humanos responsablemente libres, intelectualmente productivos y socialmente creativos-comprometidos y en la que todos sus integrantes son conscientes del verdadero contenido de la vida política, y en la que pueden aprender a insertarse en el mundo de palabra y obra, disfrutar de la alegría y gratificación que nace de estar en compañía de sus iguales.

De carácter eminentemente didáctico y de socialización de resultados, este artículo de investigación ofrece, tanto un resumen de los resultados presentes en el informe titulado *La Huella del Caminar. Estudio sobre el Concepto Ampliado del Arte de Joseph Beuys*⁴¹, como una respuesta a las preguntas *¿Por qué?, ¿Para qué?, ¿Cómo la crea?* y *¿Qué es la Free International University para Joseph Beuys?*

Así y proveniente de la aplicación del método de Lectura Analítica al texto *Zur idealen Akademie* (presente en el libro *Joseph Beuys – der Auftritt als Lehrer an der Kunstakademie Düsseldorf 1966-72*), su contenido evidencia el tipo de productos propios que surgen de la disciplina de *Teoría del Arte*, por cuanto tiene como fin el que la obra pueda ser entendida desde su autor, atendiendo tanto el fundamento que éste le dio, como el destino que esperaba que tuviese.

Ello debido a que, y teniendo en cuenta lo expuesto por *Konrad Fiedler* en su texto *Escritos sobre arte*, la labor del Teórico del Arte, es la de contribuir en la recuperación y organización de información proveniente directamente de su creador, traduciéndola a sus coterráneos, haciendo visible su vigencia y ayudando a que nuevas generaciones puedan reconstruir y/o recuperar una creación desde sus sentidos y significados más profundos y atendiendo las explicaciones dadas directamente por su creador. Debido a ello el trabajo tuvo en cuenta todos los aspectos relativos a Beuys: su carácter, la técnica de sus procedimientos, sus referentes teóricos, etc. Y nunca pierde de vista que, debido a que en las creaciones artísticas del pasado se encuentran condensadas grandes experiencias de la humanidad, el núcleo de su labor es desplegarlas, dejando de lado lo que él pueda pensar sobre el arte y entregándose a la dispendiosa labor de tratar de entender cómo surge dicha obra de su creador, es decir, de su conciencia artística, conocimientos y sentido de verdad.

³⁹ A lo largo del todo el texto se empleará la palabra teniendo en cuenta la definición de institución que ofrece Cornelius Castoriadis: "Conjunto de normas, valores, lenguaje, instrumentos, procedimientos y métodos desarrollados para tratar las cosas y hacer las cosas", en *Ontología de la Creación*. pp. 287.

⁴⁰ Es importante resaltar que dicha palabra se emplea retomando todas las acepciones que posee: *Formar, Componer, Hacer, Establecer, Asumir una obligación, un cargo o cuidado, Personarse, Presentarse, Entregarse*.

⁴¹ Mismo que tuvo como objetivo principal el aportar elementos que contribuyeran a una clara comprensión de las tres acciones experimentales realizadas por Beuys como ensayos de su creación *El Concepto Ampliado del Arte: La Organización para la Democracia Directa, La Universidad Libre Internacional y La Fundación del Partido de los Verdes*.

Es debido a lo anterior que se espera que este artículo permita al lector importantes comprensiones acerca de la *FIU* o *vehículo de realización personal y transformación social* al que Beuys dedicó, tanto buena parte de sus ingresos mensuales, como los años transcurridos entre 1973 (momento en que lanza el comunicado de prensa en que la da a conocer) y 1986 (momento en que muere).

METODOLOGIA

“El más grande don que el mundo nos ofrece al nacer es una lengua acuñada, desarrollada y perfeccionada por millares de generaciones anteriores. Hemos, los humanos, recibido la palabra como una herencia mágica. Uno sabe quién es solamente por la palabra”.
Mijail Bajtin.

Posiblemente ninguna frase puede evocar mejor el conjunto de satisfacciones que vivimos todos aquellos que empleamos el método de *lectura analítica*, como la que nos ofrece Mijail Bajtin ya que las labores de realización que nos exige dicho *método* nos permiten producir en nuestro interior un espacio virtual en el que cada palabra, cada imagen y, en general, cada aspecto estudiado puede ser re-animado y vuelto a la vida mediante un proceso de reconstrucción consciente, organizado y sistemático que nos permite de forma simultánea tanto comprender el mensaje contenido en un texto, como fijar la obra de un autor en el recuerdo y prolongarla al presente.

Sucintamente descrito por Alberto Manguel, en sus textos *Una historia de la lectura* y *En el Boque del espejo*, la lectura analítica nos permite recordar que los textos son series de códigos, de signos que pertenecen a la estructura generada por el autor y que dicha estructura cambia de acuerdo a cómo, cuándo y por qué lo haya creado. Y que, al igual que cualquier objeto producido por un ser humano, un texto vive conectado a un contexto, unos sentidos y unos significados que lo vinculan tanto al pasado, como al presente mediante sutiles conexiones. Mismas que, al no ser evidentes por observación directa, requieren ser reveladas con ayuda de otros textos y habilidades del pensamiento, de tal forma que un hábil esfuerzo por conocerlo y comprenderlo, garantiza una efectiva extracción de su sentido y significado.

Es por ello que la revisión del texto *Zur idealen Akademie*, exigió: 1. La relectura de todos los apuntes realizados entre 1993 y 2014 (Mismos entre los que se incluye la traducción al español del texto ¿Qu'est-ce que l'art?). 2. Reelaboración de los conceptos centrales de los referentes de Beuys (Steiner, Hegel, Fichte, Schelling y Bakunin), 3. Realización de una analogía entre las labores realizadas por Beuys y las investigaciones adelantadas por dos de sus contemporáneos: Cornelius Castoriadis y Hannah Arendt, 4. Revisión de los textos disponibles en la web sobre el tema, 5. Reescribir algunos de los textos producidos con anterioridad, 7. Relectura del informe *La Huella del Caminar. Estudios sobre el concepto ampliado del arte de Joseph Beuys* (2006) y 8. Escribir este texto.

De tal forma que el método de lectura analítica aplicado al texto *Zur idealen Akademie*, garantizó tanto un aprovechamiento del archivo creado en la realización de la investigación *Origen y sentido del Arte Social en Joseph Beuys* (desarrollada entre el año 2004 y el 2014), como la revisión de resultados y avance en la comprensión de tan asombrosa creación.

Todas las labores realizadas se deben a que el método de Lectura Analítica exige: **A.** Leer llevando a cabo ejercicios de toma de apuntes y correlaciones meticulosas, **B.** Definir y conceptualizar el sentido implícito en cada una de las acciones, palabras, frases o sentidos que enuncia. **C.** Mantener un alto nivel de atención para captar hasta el hecho, en apariencia, más insignificante contenido en él (ya que todos los detalles allí contenidos y observados, en relación con el total de la información, resultan decisivos para su comprensión y asimilación). **D.** Crear y mantener un *archivo especial de apuntes* que sirve de extensión a la memoria y de lugar real para la realización de meditaciones íntimas, fragmentadas y libres. Tiene la función de retener ideas e imágenes mentales que sean fácilmente consultables y dar paso a la reflexión, gracias al mantenimiento de

dos formas de estudio: Comprender o aprehender acontecimientos, personajes y otros, sin detenerse en detalles, a fin de crear un panorama general de una teoría, una historia, autores o técnicas involucradas. **E.** Realizar una cuidadosa exploración, analizando los textos punto por punto, avanzando de comentario en comentario, haciendo anotaciones, compilando índices, rastreando experiencias y contrastando con otros textos producidos por el mismo autor. **F.** Escribir textos permanentemente para crear hipótesis y poder captar posibles sentidos o interpretaciones. De tal forma que todos los textos que crea, le permiten comprender vivencias, asimilar ideas, combinar información, desarrollar comprensiones y adquirir una visión integrada con la que puede darse a la labor de narrar el tema con la imparcialidad del historiador, la independencia del investigador de hechos y la veracidad del testigo.

Es debido a todo lo anterior que los resultados que hoy se ofrecen al lector constituyen la información más completa y profunda que Colombia posee sobre el tema.

RESULTADOS

Acerca del origen general de las Academias

La palabra *Academia* y sus usos posee una historia que data del siglo quinto antes de cristo, momento en que, por iniciativa del filósofo griego Platón, se da inicio a un espacio para la formación de jóvenes de quienes se esperaba desarrollaran conocimientos que les permitiese ayudar a gobernar la *polis* con claros y justos preceptos. De acuerdo a las historias que se conocen sobre el *tema*⁴² la palabra Academia proviene de *Academos*, nombre que recibía el jardín cultivado de olivos en el que se llevaban a cabo los encuentros entre jóvenes, y según se cree, era de carácter sagrado por encontrarse dedicado a Atenea, la diosa de la sabiduría.

De este modo, y de forma paulatina, la palabra comenzó a designar a las reuniones que llevaban a cabo los hombres libres que disfrutaban de reunirse para estudiar y compartir gustos. De acuerdo con Pevsner, es poco lo que se sabe de ellas hasta el siglo quince, momento en que la Italia renacentista, debido tanto a su admiración por la antigüedad, como a su entusiasmo por recuperar la cultura griega decide crear algunas. Por lo que bastaron pocos años, en fechas cercanas al año de 1560, tanto para que existieran más de quinientas, como para que adquiriesen *formas* que les permitía promocionar las ciencias, las artes (arquitectura, pintura y dibujo inicialmente) y todo tipo de conocimientos (equitación, latín, geometría, etc.).

Dichas *formas* se adquirían por medio de un conjunto de normas escritas, en las que se hacían explícitos todos los acuerdos de funcionamiento (las razones de su nombre, la forma de las reuniones -frecuencia y duración-, los mecanismos de elección de funcionarios -y las formas en que debían ser nombrados-, claros parámetros de comportamiento, el emblema y lema que les representa). Con el tiempo y ya hacia 1890 reconocidos intelectuales fomentaron el odio por las Academias por considerar que en ellas se concentraba la "*peor colección de snobs, lacayos y ególatras que el mundo haya conocido*"⁴³.

La Academia ideal de Beuys: La Free International University- FIU

Entendiendo que lo que mantiene unida a la sociedad y determina su forma, es el conjunto de instituciones que posee y que, desde sus orígenes, las Academias han sido el lugar socialmente reconocido para la formación de jóvenes y adultos. Beuys considera que la sociedad moderna debe poseer un espacio o Academia ideal en la que sea posible el cultivo de la voluntad, el fomento de la libertad responsable y el desarrollo de la libertad.

⁴² Un texto clave y del cual se hace un muy breve resumen a continuación es el de Nicolaus Pevsner titulado Las Academias de Arte: Pasado y presente, publicado por Cátedra Ediciones en 1982

⁴³ Ibidem. Página 32

Un lugar en el que se fomente la libertad, todos puedan ser ayudados a desarrollar su personalidad y reconocer que el desarrollo de su personalidad y el fomento de la libertad son tanto fines plenos de sentido, como herramientas de construcción de futuros deseables.

Retomando el concepto o definición elemental según la cual una institución es, ante todo, un *conjunto* de normas, valores, lenguaje, instrumentos, procedimientos y métodos para tratar los asuntos y hacer las cosas, Beuys crea la *Free International University- FIU* (nombre definitivo con el que Beuys luego daría a conocer su Academia ideal) partiendo tanto de retomar bases conceptuales ya existentes, como creando normas, procedimientos y valores capaces de garantizar un profundo respeto por el ser y las experiencias de cada uno de los que se integraran a ellas.

Entre las bases que retoma, se encuentra el conjunto de conceptos creados por Rudolph Steiner a propósito de sus Escuelas Libres, especialmente creadas para ofrecer a los niños entornos de crecimiento en los que su alma, reconocida como un todo orgánico en permanente formación, es cultivada en sus valores de solidaridad, escucha, respeto y amor por la tierra y sus procesos. Parte de los procedimientos de formación que crea es la vivencia de conocimientos y vivencias que comúnmente sólo se imparte en Academias de Artes, tales como: Crítica del arte, teoría de la literalidad, teoría de los sentidos, representación, teatro, presentación. Al lado de materias propias de la formación en Ciencias Sociales, tales como: Sociología práctica, Ciencias naturales y Economía. Acompañadas de otras que nunca antes existieron, tales como: Teoría del Conocimiento, Comportamiento social, Solidaridad, Crítica de la Crítica. De este modo Beuys crea una estructura de pensamiento que ofrece a un grupo humano la autorrealización, la expresión del propio potencial, el logro y crecimiento espiritual e intelectual.

Una estrategia de autoeducación por medio de la cual espera que sus participantes desarrollen técnicas de pensamiento, creen conceptos para el cultivo de las energías fundamentales del alma -pensar/sentir/querer-, comprendan procesos históricos, analicen fenómenos sociales y fortalezcan la voluntad. Su institución es un concepto tan elemental, que puede ser sostenido por la organización interna de cualquier colectivo humano que, sin depender de edificaciones, ni estructuras externas, se proponga descubrir, investigar y desarrollar el potencial de creatividad del individuo.

Para ese primer momento, su labor con la FIU (desarrollada en simultaneidad con la docencia en la institución de carácter público *Academia de Artes de Düsseldorf- AAD*), es desarrollada al interior de dicha institución por medio de un comité creado en compañía de Heinrich Böll.

Un poco más tarde (ya desligado de su labor docente en la AAD), el 20 de febrero de 1973 es publicado un comunicado titulado *Manifiesto de una Universidad Libre Internacional para la creatividad y la interdisciplinaredad* por medio del cual se da a conocer el propósito central de la FIU y se crea un primer grupo, mismo al cual Beuys perteneció hasta el fin de sus días.

En el año de 1974, además de viajar a América, Beuys va a París, Inglaterra, Irlanda, Suiza, Oxford, Edimburgo, Londres, Dublín, Belfast, Irlanda, Suiza e Italia, con el fin de dictar conferencias y desarrollar acciones. Para 1977 y luego de seis años, Beuys se presenta en la Documenta VI de Kassel con la FIU y su *signo*: Bomba de miel en el lugar de trabajo. Ya que, por ser una creación intangible, que se sostiene en la actividad de sus integrantes, Beuys considera fundamental marcar el espacio de realización de su creación y por medio de extensos tubos de plexiglás hacer presente el símbolo más importante del pensamiento vivo y creativo, contrapuesto al pensar racional unilateral y congelado: *La miel*.

De tal forma que además de producir por espacio de cien días la FIU, con las personas que asistían a la Documenta, Beuys da a conocer algunos de los logros obtenidos, por ejemplo⁴⁴:

- En *Derry* contribuyó en la baja de una alta tasa de desempleo mediante el fomento de la investigación y enseñanza de oficios en extinción.

⁴⁴ Información extraída de STACHELHAUS, Heiner. *Op. cit.*, p. 132.

- En *Belfast* permitió la conceptualización y realización de actividades culturales concertadas entre ciudadanos comunes.
- En *Glasgow* ex presidiarios y reclusos de la cárcel de Barlinnie, dirigen las actividades de la FIU desarrollando programas para la prevención de la delincuencia juvenil.
- En *Gales* la FIU permitió a sus participantes la visualización de su historia desde la época prehistórica y céltica, pasando por la revolución industrial, hasta el presente. Además, resaltó investigaciones con relación a los problemas de lenguas minoritarias en extinción y desempleo.

Entre los valores, ideales y principios que promueve la FIU se encuentran:

- Aprender a percibir el contexto físico y espiritual de las cosas, a partir de su análisis. Gracias a la creación y mantenimiento de estrategias que hagan visible la íntima correspondencia que hay entre las diversas estructuras espirituales, psíquicas, físicas y sociales y al desarrollo consciente de las facultades que permiten la visión interna de todo lo existente: imaginación, intuición, espíritu e inspiración.
- Reconocer individual y colectivamente que cada ser humano debe tener los medios materiales y morales para desarrollar toda su humanidad. Lo cual implica que es necesario garantizar a cada uno, contar con medios aproximadamente iguales para desarrollar sus diversas facultades y utilizarlos en su trabajo. Permitiendo a cada individuo social, disfrutar de la riqueza cultural y espiritual que él ayuda a producir, mediante un trabajo consciente y creativo.
- Crear y mantener habilidades sociales que incentive en todos la capacidad de compromiso, destreza en la creación de juicios propios y garantizar el ejercicio de una libertad responsable. Lo cual implica la realización de acciones que aumenten el nivel de conciencia de las instituciones existentes y garantizar la creación de nuevos métodos de regulación social.
- Realizar un examen al material histórico y tecnológico de la humanidad para modificar y o renovar conscientemente lo que contribuye a la preservación de la calidad de vida y la dignidad humana.

Beuys sabe que el desarrollo de la unidad espiritual de la humanidad, permite el descubrimiento de nuevas posibilidades y talentos en los demás y ayuda a incrementar los niveles de iniciativa y creatividad. Por ello se entrega al desarrollo de una cultura de confianza y responsabilidad, mediante una serie de *experimentos*⁴⁵ que, al ser aplicados con un alto grado de sensibilidad, permitirían la total renovación de los fundamentos de lo social.

Busca *dar impulso* a la constitución de una nueva sociedad, que permita un fuerte predominio del capital intelectual y social. Una nueva sociedad que dispondría de todos los medios y elementos necesarios para el mantenimiento consciente y efectivo de la libertad responsable, como tarea individual y colectiva. Asume sus ensayos como estructuras útiles para desarrollar el *Concepto Ampliado del Arte*, como figuras de la sociedad mediante las cuales esculpe, actúa y en las cuales ve la posibilidad servir como *puntos de arranque* para la creación de nuevos modelos de *trabajo* capaces de captar el material físico y espiritual de la humanidad.

Los integrantes de la FIU, saben que ningún problema se resuelve de antemano, que es preciso crear el “bien” en condiciones imperfectamente conocidas e inciertas, y que tener memoria, relacionarse con otros, participar en una historia mayor, demanda compromiso, requiere de presencia. Esta presencia, naturalmente, es vivida en todo tipo de lugares urbanos y rurales particulares, tales como: plazas, calles, cárceles, salones comunales, residencias, etc. Por ello contribuye al conocimiento y mantenimiento de la diversidad, permite tejer el presente en un particular tejido de la historia de cada lugar, además de resaltar vías posibles para el desarrollo del potencial de innovación cultural. En otras palabras, hace posible la apertura de caminos a soluciones creativas y orgánicas en todas las necesidades y campos de interacción humana mediante el

⁴⁵ “Tras de la época moderna ha de llevarse a cabo necesariamente una profunda transformación de la conciencia humana, yo me he esforzado por hacer correspondientes... digamos ensayos, experimentos, o también podría decirse acciones”. INTER NATIONES BONN (Ed). *Op. cit.*, p. 43.

manejo de información, conocimientos y habilidades susceptibles activar un desafío a las creencias básicas y prejuicios habituales de las personas. Teniendo como meta el lograr que las personas transformen conscientemente la información, los pre-supuestos, las creencias y sentimientos que determinan la forma en que se desenvuelven consigo mismos y con su entorno. Y a partir de allí ser capaces de aceptar, profundizar, reestructurar y resolver las paradojas con las que se enfrentan cotidianamente.

Esperando lograr, gracias al esfuerzo continuado de un intercambio creativo de energías humanas⁴⁶, una reactivación consciente de aquellos *valores vitales* sepultados bajo la indiferencia, la rutina, la decepción, la violencia física y psicológica, la destrucción del medio ambiente, Beuys desarrolla acciones que se concentran más en los puntos fuertes, recursos, competencias y oportunidades de los individuos y su comunidad que en sus problemas. Cada integrante es simultáneamente profesor y estudiante, ya que: al hablar es profesor y al escuchar es estudiante.

Un poco acerca de las imágenes-sellos de la FIU

Hasta el momento, tres son las imágenes- sellos que se sabe, fueron creados por Beuys para marcar el conjunto de documentos propios de la FIU, teniendo todos ellos como base visual común la de incluir el texto *Free International University* acompañados de un círculo, (símbolo de perfección y unidad).

El primero de ellos incluye la cruz Beuysiana, misma que él comienza a emplear alrededor de 1964 con el fin de ratificar que esos objetos buscan captar o hacer visibles sustancias espirituales. Así dicha cruz, símbolo de autorrealización, sufrimiento y redención e imagen de razón e intuición unidas en armonía, marcada con la sustancia de la cual depende la vida animal, señala para la FIU la posibilidad de que ella sirva a los seres humanos para el fortalecimiento de su espíritu, autorrealización y afianzamiento de su intuición.

Un segundo sello incluye una estrella con la que se busca acentuar en carácter de guía cósmica de la FIU. Y el tercer sello el cual surge alrededor de 1970, incluye los símbolos de la luna y la liebre, por cuanto ambos símbolos se encuentran relacionados a la intuición, el movimiento y la capacidad de renacimiento de todas las cosas.

Consideraciones finales

En esta investigación a la FIU se abordó el sentido y significado que dicha institución tenía para su autor, observados desde la metodología antropológica que plantea la Teoría del Arte. Se observa que, aun siendo formado dentro del concepto de arte de las Bellas Artes, perteneciendo a su época, produciendo objetos artísticos y habiendo, en su aspecto religioso, estudiado la figura de cristo y crecido dentro de la cultura católica, éste artista consiguió dejar de lado todos los dogmas e instituciones sociales existentes para dar vida a una forma de actuación social y de producción de lo nuevo partiendo de reivindicar las facultades presentes en todos los seres humanos. Una institución auténticamente libre de ideologías, mecanismos económicos preestablecidos y tendencias religiosas, en la que lo más vital que habita en cada individuo puede ser compartido y cultivado gracias al fortalecimiento de la voluntad...

por ser, estar, compartir y buscar soluciones a problemas sociales concretos.

Bibliografía

CASSAGNAU, L. (Trad.) (1992). Joseph Beuys- Volker Harlan, *Qu'est-ce que l'art?* París: Ed. L'Arche. **Nota:** Se trabajó la traducción propia realizada en el año 2004.

FIEDLER, K. (1991). *Escritos sobre arte*. Madrid: La Balsa de la Medusa.

KLÜSER, B. (Ed) (2006). *Joseph Beuys. Ensayos y Entrevistas*. Madrid: Editorial Síntesis.

MANGUEL, A. (1998). *Una historia de la lectura*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.

INTERNACIONES, (1986). *Joseph Beuys- En Torno a la muerte de Joseph Beuys, Necrologías, Ensayos, Discursos*. Colonia: Bonn.

STÜTTGEN, J. (1982). *Joseph Beuys, – der Auftritt als Lehrer an der Kunstakademie Düsseldorf 1966-72*. Düsseldorf: FIU-Verlag.

Este documento se terminó de elaborar en el mes de marzo, con reescritura da partes realizada el 23 de septiembre de 2017 (Bogotá- Colombia).

⁴⁶ *Ibid.*, p.131.

Fragmento de Artículo:

DIDÁCTICAS ESPECÍFICAS Y SUS IMPLICACIONES PARA LA FORMACIÓN DE PROFESIONALES DE LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA

Proyecto de investigación: *Educación Artística en el nivel posgradual*
Texto elaborado en Enero de 2017

Resumen.

El texto, en un momento inicial hace un breve recuento del contexto en que surge el concepto de Didáctica Específica describiendo sus componentes. En un segundo momento, ofrece reflexiones en la vía de analizar en qué medida puede aportar elementos para la formación de profesionales en Educación Artística. Por último ofrece algunas conclusiones de los temas tratados.

Palabras clave: Práctica educativa, Didácticas específicas, Formación del profesorado

INTRODUCCIÓN

Las Didácticas específicas, campo de conocimiento especialmente desarrollado en Estados Unidos (y extendido luego por toda Europa), es el resultado de un programa de investigación dirigido L.S. Shulman en la Universidad de Stanford que en la segunda mitad de los años ochenta⁴⁷, se propuso unir conocimiento y didáctica provocando la renovación sin precedentes del trabajo académico docente de la enseñanza en la Educación superior al formular puntuales preguntas acerca de los modos en que los profesores comprenden y representan la materia a sus estudiantes. Así, y teniendo en cuenta las observaciones dadas por Antonio Bolívar⁴⁸, la investigación adelantada por Shulman, al proponerse explicar y describir los componentes del “conocimiento base” de la enseñanza llega a ofrecer un marco epistemológico para la investigación en didácticas específicas mucho más sólido que el que en su momento ofreció Chevallard con su “transposición didáctica”.

De éste modo fue el reconocimiento de que existe una forma en que los profesores desarrollan su conocimiento profesional, como transforman dicho conocimiento en representaciones didácticas y lo utilizan en la enseñanza, lo que llevó al reconocimiento de que hay un *conocimiento de la materia específicamente didáctico*. Dicho de otra forma, es sólo el reconocimiento de que existe una forma en que un profesor desarrolla su conocimiento en una materia, por ejemplo la Historia del Arte, como transforma dicho conocimiento en representaciones didácticas empleables con jóvenes y lo utiliza en la formación, es lo que justifica la necesidad de hablar de una didáctica específica.

⁴⁷ Titulado “Desarrollo del conocimiento en una profesión: desarrollo del conocimiento en la enseñanza” (*“Knowledge Growth in a Profession: Development of knowledge in teaching”*)

⁴⁸ En su texto **CONOCIMIENTO DIDÁCTICO DEL CONTENIDO Y DIDÁCTICAS ESPECÍFICAS**. Universidad de Granada 2005

Fragmentos escogidos del informe de trabajo realizado en la fase de ejecución del Proyecto de investigación titulado:

LAS COLECCIONES DE CERÁMICA.

Valor social y divulgación

GDP- GRUPO DIDÁCTICA DEL PATRIMONIO

Escrito en mayo 16 de 2019



Importante:

Los fragmentos que el lector encontrará a continuación fueron realizados entre el 27 de abril y el 16 de mayo del 2019. Y tres años después no han sido terminados debido a que el proyecto nunca recibió apoyo alguno por parte del Instituto Distrital de Patrimonio Cultural y sus convocatorias, ni de las instituciones de educación superior a las que se presentó copia del informe de investigación (entre las que se encuentran más de veinte facultades de Educación y otras).

El informe completo posee 46 páginas y se divide en dos grandes apartes:

1. **BITÁCORA (o relación de las actividades desarrolladas hasta hoy)**
2. **Anexos**

A continuación se ofrece la bitácora completa y fragmentos de los anexos:

1. BITÁCORA

Entre el 27 y el 16 de mayo se realizaron las labores que se relacionan a continuación:

- **Abril 27: Creación del acta de inicio de la fase de ejecución del proyecto**
 - Se da inicio a la escritura del texto *El Valor social de las Colecciones de Cerámica*
- **Abril 29: Desarrollo de primeras visitas a instituciones:** Las instituciones visitadas fueron Instituto Distrital de Patrimonio Cultural – Centro de Documentación, Instituto Colombiano de Antropología e historia- ICANH (Laboratorio de Arqueología y librería), Fundación Erigaie, Museo de Trajes, Ministerio de Cultura- División de Bienes Muebles y Universidad Externado de Colombia- Biblioteca (Se consultaron cuatro tesis (dos de Restauración y dos de Museología), con toma de apuntes).
- **Abril 30: Visita al ICANH:** Conversación con Héctor Vargas, Antropólogo que colabora en el proyecto Catálogo de Cerámica de Colombia, el cual se concentra en sistematizar dibujos técnicos y registros fotográficos organizado por regiones arqueológicas para el libre acceso del público. No se conoce la fecha de finalización de dicho proyecto, se cree que en el 2020. Ofrece el número de Jairo Orjuela, posible integrante del grupo con conocimientos en Calidad de la Educación.

Visita al Museo Nacional de Colombia: Se radica carta al director solicitando agende fecha para entrevista y se habla en el programa de fortalecimiento de museos para actualización de listado de museos inscritos en el SIMCO (Sistema de Información de museos colombianos).

Visita a la Casa Museo Quinta de Bolívar: Se indaga acerca de la no atención de los mensajes que se enviaron en el mes de marzo para levantamiento de las fichas básicas de la colección de cerámica. Se habla con Karla Rodríguez, conservadora del museo.

Envío de correo a la casa Museo Quintana de Bolívar ratificando la solicitud de fichas básicas de inventario.

Se realiza búsqueda en internet para conseguir modelos para la creación del formato de entrevista que se aplicará a los personajes que se incluyeron en el desarrollo del proyecto.

Lectura del texto: Cartilla resumen. PEMP- Bienes Muebles que hacen parte de la semana santa de Popayán, Ministerio de Cultura, año 2018. Se realiza toma de apuntes.

Se realiza búsqueda de textos sobre Valoración Cultural de Bienes Muebles y se consiguen los textos: Propuesta metodológica para la valoración participativa de testimonios de museos y entidades culturales en

colombia- 2012 y Propuesta de evaluación cultural de Bienes Muebles de Patrimonio Religioso, grupo GE-conservación.

- **Mayo 1:** Se realiza la primera lectura del Propuesta de evaluación cultural de Bienes Muebles de Patrimonio Religioso. Con toma de apuntes.

Se crea primer borrador de consultores nacionales e internacionales del Grupo.

Se revisa el proyecto Las Colecciones de Cerámica. Valor Social y Divulgación haciendo unos últimos ajustes a texto y portada.

- **Mayo 2:** Se realiza lectura con toma de apuntes al texto Manual de Inventario Bienes Muebles. Ministerio de Cultura.2005, con toma de apuntes.

Se visitan más páginas web con el tema de valoración de Bienes Culturales, se amplía del Directorio con correos electrónicos de los autores de textos publicados.

Se realiza relectura del texto La Historia como sistema de José Ortega y Gasset, 1972.

Se realiza relectura de apuntes del texto De la Historia a la acción de Hannah Arendt.

Se crea un primer borrador de la guía estableciendo un primer borrador del índice partiendo de revisar el proyecto de 1998- Contrato jardín Botánico.

- **Mayo 3:** Se trabaja en el texto El Valor Social de las Colecciones de Cerámica, tratando de madurar pensamientos en torno a la pregunta: ¿Qué tipo de conocimientos debe manejar una institución cultural en relación a las colecciones de cerámica de Bogotá?

Se crea primera portada de la Guía haciendo uso de ilustraciones realizadas por Stéphanie Logeais en los que ofrece escenarios de la ciudad de Bogotá y lugares vinculados a la cerámica.

- **Mayo 4:** Se continúa con la escritura del texto El Valor Social de las Colecciones de Cerámica.

Se relee el proyecto del grupo estudiando lo que se incluyó de Mattozzi, verificando el objetivo que cumplen la escritura de textos dentro del proyecto de investigación y de acuerdo con lo que propone Mattozzi. También se repiensa la propuesta de Spranger en la vía de realizar cruces para los Bienes Culturales entre: Indicadores de desarrollo de Piaget, objetivos educativos de Spranger y los ciclos educativos que maneja el Ministerio de Educación.

Se da inicio al Producto 1 de la investigación, dándole por título: *Didáctica de los Bienes Culturales para mayores de 12 años: Caso Colecciones de Cerámica de Bogotá.*- Primer intento de índice.

- **Mayo 5:** Se continúa con la escritura del texto *Didáctica de los Bienes Culturales para mayores de 12 años: Caso Colecciones de Cerámica de Bogotá.*

Se da inicio al primer borrador de informe de actividades de ejecución del proyecto.

- **Mayo 6:** Se continúa con la escritura del texto *Didáctica de los Bienes Culturales para mayores de 12 años: Caso Colecciones de Cerámica de Bogotá.* Para refinar conceptos sobre Valores Culturales y profundizar en las definiciones se releen apuntes de los textos: Ensayos sobre la Cultura de Eduard Spranger, Sobre la Crisis de la historia de Gerald Noiriel y El Individuo y la libertad- Ensayos de Crítica de la Cultura de Georg Simel. Cuaderno de apuntes 1: Maestría en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura.
- **Mayo 7:** Se continúa con la escritura del texto *Didáctica de los Bienes Culturales para mayores de 12 años.*

Se realiza gestión del proyecto escribiendo al ICANH para solicitar datos actualizados de la cerámica arqueológica de Bogotá.

Se escribe a Luz Guillermina Sining docente y autora reconocida en el tema de Valoración Cultural de Bienes Muebles, saludándola y preguntándole acerca de la posibilidad de contar con su colaboración en la lectura y mejora del texto El Valor Social de las Colecciones de Cerámica.

- **Mayo 9:** Se trabaja en el artículo El Valor Social de las Colecciones de Cerámica.

- **Mayo 10:** Se trabaja en el artículo El Valor Social de las Colecciones de Cerámica, para refinar conceptos de memoria se lee el texto: Reflexiones sobre el museo y la memoria en la contemporaneidad y el papel del Diseño Industrial en una nueva configuración del lugar, escrito por Johanna E. Zárate. 2015.
- **Mayo 11:** Se trabaja en perfeccionamiento del texto El Valor Social de las Colecciones de Cerámica, se seleccionan e incluyen las fotografías que le acompañan.

Se realiza primera reunión con Jairo Orjuela en la que ambos ofrecen información que hace posible visualizar sus recorridos profesionales, sus experiencias en educación y sus intereses profesionales. Se habla del origen conceptual del proyecto y su antecedente el proyecto Cruzada por la Gestión efectiva de la Cerámica en Colombia y la función que cumplen los conceptos de Plástica Social, Escultura Social y Arte Social en la consolidación del proyecto profesional de Mayra y en las metas macro y/o a larguísimo plazo: 20 años. Se acuerda realizar reuniones los martes, a partir del día 14 de mayo para la consolidación del grupo y desarrollo del proyecto de investigación.

- **Mayo 13:** Se envía texto El Valor social de las Colecciones de Cerámica a Luz Guillermina Sining, Maite Barrio Olano, Ion Berasain Salvarredi, Jesús Muñoz Petralanda, Ignacio Migueliz Valcarlos, María Pía Timón Tiemblo e Itziar de Azua Brea.
- **Mayo 14:** Se realiza segunda reunión con Jairo Orjuela en la que se hace una mirada general al proyecto y se reflexiona acerca de los posibles métodos pedagógicos que se pueden emplear en la realización de la prueba piloto, se habla acerca del concepto de competencia que se empleará y en la Biblioteca se solicita para lectura por parte de Mayra la tesis titulada: Plan de conservación preventiva para el Museo de Arte Moderno de Bogotá- MAMBO. Se acuerda que la próxima reunión se realizará en la Biblioteca de la Universidad Externado de Colombia el día martes 21 de mayo a las 7:30 a.m.

Se realiza reunión con Ana Roda, directora de la Biblioteca Luis Ángel Arango y se hacen acuerdos para que se realice el inventario de la cerámica decorada por su padre.

Se realiza primera reunión con Miguel Ignacio Salazar, se habla del objetivo general del proyecto, se le da a conocer fragmentos de los productos que se tienen y se le hace entrega del proyecto GDP y del texto El Valor Social de las Colecciones de Cerámica. Se toman datos de su biografía para incluirlo en el grupo.

- **Mayo 15:** Se continúa con la escritura del texto *Didáctica de los Bienes Culturales para mayores de 12 años*.
- **Mayo 16:** Se continúa con la escritura del texto *Didáctica de los Bienes Culturales para mayores de 12 años*.

Se termina de crear el primer informe de ejecución del proyecto del GDP y se hace envío del mismo a los integrantes del grupo.

2. Fragmentos de los Anexos

Nota: Los anexos completos incluyen los documentos:

- **Artículo: El Valor Social de las Colecciones de Cerámica**
- **Borrador de trabajo del texto: Cerámicas de Bogotá:** Guía para estudio de colecciones por parte de mayores de 12 años: Segundo borrador de trabajo.
- **Borrador de trabajo del texto: Didáctica de los Bienes Culturales para mayores de 12 años.**

Artículo: El valor social de las colecciones de Cerámica presentes en la ciudad de Bogotá

creado entre el 27 de abril y el 11 de mayo de 2019

Resumen

Este texto hace uso de la información que el proyecto *Cruzada por la Gestión Efectiva de la Cerámica en Colombia* recopiló entre el año 2012 y el 2015 con el fin de perfilar y describir con nitidez las necesidades que se posee en materia de Educación Cerámica dirigida a jóvenes.

Las reflexiones que ofrece se encuentran destinadas, en un primer momento crear una visualización del conjunto de colecciones que posee cada género de la cerámica presente en Bogotá, como una gran colección compuesta de sub-colecciones distribuidas en diversos lugares e instituciones. Y en un segundo momento ofrecer puntual respuesta a la pregunta: *¿Por qué son importantes las colecciones de cerámica de Bogotá?*

Introducción

El *Valor social* de un objeto de patrimonio mueble constituye uno de los cinco valores esenciales, criterios de análisis o ejercicios de valoración que hacen posible el que un individuo o comunidad pueda asignar cualidades a un testimonio. Dicho de otra forma “es el conjunto de pasos que se deben llevar a cabo para definir cuáles valores culturales, determinan por qué un testimonio es importante”⁴⁹. Ellos permiten analizar de forma profunda y/o detallada los objetos que posee una comunidad, les permite evidenciar su contenido cultural y les orienta en la creación de sólidos argumentos para exigir a los administradores locales el desarrollo de acciones tendientes a la inversión de recursos físicos, humanos, técnicos y económicos destinados a su salvaguarda, conservación y tutela. Dichos valores con sus subvalores son:

VALOR (Contenido de un Bien Cultural)					
	HISTÓRICO	ARTÍSTICO	SOCIAL	MATERIAL	DE CONJUNTO
Subvalores	Antigüedad	Autoría/Producción	Identitario	Naturaleza	Vinculación
	Testimonial	Calidad técnica/Estética	Continuidad de uso	Integridad	
	Documental	Singularidad	Educativo	Conservación	
	Referencial	Representatividad		Vulnerabilidad	

Cuadro resumen de los valores y subvalores de un objeto de patrimonio mueble. Elaborado por GDP-Grupo Didáctica del Patrimonio en mayo 3 de 2019, según información proveniente del texto: *Propuesta de evaluación cultural de Bienes Muebles de Patrimonio Religioso*, publicado en junio del 2016.

De acuerdo con el texto *Propuesta metodológica para la valoración participativa de testimonios de museos y entidades culturales en Colombia*, el *valor social* es aquel que “manifiesta modos de ver y de sentir el mundo”⁵⁰. Y dicho valor es importante debido a que tiene un fuerte poder de cohesión social e identificación por cuanto mantiene, renueva y actualiza deseos, emociones e ideales construidos e interiorizados que vinculan tiempos y espacios de memoria. Pero él es sólo aplicable en aquellos objetos o colecciones que

⁴⁹ Tomado de *Propuesta metodológica para la valoración participativa de testimonios de museos y entidades culturales en Colombia*. Página 8.

⁵⁰ Tomado de *Propuesta metodológica para la valoración participativa de testimonios de museos y entidades culturales en Colombia*. Página 46.

demuestran vínculo actual con un grupo o comunidad y se encuentran vinculadas con “procesos, prácticas, eventos o actividades significativas para la memoria o el desarrollo constante de la comunidad”⁵¹

Teniendo en cuenta el texto *Propuesta de evaluación cultural de Bienes Muebles de Patrimonio Religioso*, el *subvalor Identitario* se encuentra presente cuando la colección “agrupa una serie de valores intangibles, como el de pertenencia a una comunidad, valor simbólico, emocional, devocional, conmemorativo o de su historia particular. Son objetos representativos de una colectividad, testimonio de ella y de sus valores propios, sociales, espirituales y/o religiosos⁵²”. El *subvalor Continuidad de uso* representa un valor añadido y hace referencia a que la colectividad mantiene el uso o función original para el que fue fabricado el objeto. Y el *subvalor Educativo* se atribuye en aquellas ocasiones en que las colecciones son capaces de suscitar el interés público, poseen un valor para la formación, hacen parte de programas didácticos, transmiten mensajes, etc.

A lo largo del texto se reflexionará sobre cada uno de ellos partiendo de visualizar todas las colecciones de cerámica que pertenecen a un mismo género, como una colección compuesta de sub-grupos⁵³.

LAS COLECCIONES DE CERÁMICA



Lo anterior implica que, por ejemplo, para efectos del presente documento y previa descripción del contexto histórico del que surgen, se hablará de La Colección de Cerámica Artística de la ciudad de Bogotá como aquella que se encuentra conformada por ciento doce piezas (112) piezas, divididas en cuatro subgrupos o instituciones: Museo de Arte Moderno de Bogotá- MAMBO, Museo de Arte Contemporáneo-MAC, Museo Nacional de Colombia y Fundación Gilberto Alzate Avendaño- FUGA. Y el mismo procedimiento se seguirá para los otros tres grandes géneros: *Artesanal, Arqueológica e Industrial*.

Dada la importancia que posee el concepto de patrimonio en el texto y sabemos que él es diverso, existe más de una docena de definiciones y tiende a cambiar cada cierto tiempo⁵⁴, informamos al lector que adoptamos el

⁵¹ Ministerio de Cultura, 2009. Páginas: 37-38.

⁵² Página 49.

⁵³ Es importante que el lector de este documento no pierda nunca de vista que se está trabajando con datos del año 2015.

concepto proveniente de la *pedagogía del patrimonio*. Mismo según el cual él es “*toda huella material e inmaterial de la obra creada por el hombre, así como toda huella combinada del hombre y de la naturaleza*”⁵⁵. Ya que ella nos permite tener en cuenta todas las colecciones y analizarlas sin importar que algunos de sus subgrupos no posean hoy una formal declaratoria de patrimonio distrital y/o nacional, tal y como es el caso de Museo de Arte Contemporáneo-MAC y Fundación Gilberto Alzate Avendaño- FUGA, por señalar dos de ellas. Partiendo del reconocimiento que los objetos de cerámica son huella combinada del hombre y de la naturaleza, a continuación, se desglosan los temas.

EL VALOR SOCIAL DE LA COLECCIÓN DE CERÁMICA ARQUEOLÓGICA

Esta colección, con más de 86.500 piezas provenientes de excavaciones realizadas a lo largo y ancho del país, se encuentra distribuidas en 181 sub-grupos (instituciones privadas, públicas y personas naturales), entre los que se sobresalen El Museo Nacional de Colombia, El Museo del Oro, El Museo Arqueológico-MUSA, El Laboratorio de Arqueología de la Universidad Nacional de Colombia, El Laboratorio de Arqueología de la Universidad de los Andes y el laboratorio de Arqueología del Instituto Nacional de Antropología e Historia-ICANH, entre otros. Todas las piezas poseen en común el haber sido creadas y decoradas a mano partir de arcillas de colores y haciendo uso de hornos a cielo abierto que podían alcanzar hasta 900°C.

En una mirada a su origen histórico (y si bien las colecciones privadas ya debían existir desde mucho antes a dicha fecha), de acuerdo con el texto *Redescubrimiento del pasado prehispánico de Colombia*, es en 1823 cuando se constituye el Museo de Historia Natural (antecesor del Museo Nacional de Colombia) y la Escuela de Minería como centro científico y educativo que hizo parte del “proyecto republicano de fomento a la nación, al lado de las escuelas públicas en todas las ciudades”⁵⁶. La creación de dichas instituciones representa el inicio de toda una serie de políticas de estado dedicadas a: destinar recursos para su divulgación, desarrollar leyes capaces de proteger este patrimonio⁵⁷ y formar investigadores capaces de recuperar, interpretar, clasificar, promocionar y preservar la memoria de los primeros grupos humanos que habitaron el territorio colombiano.

Así y desde el punto de vista del valor social esta colección mantiene un vínculo entre dichos primeros grupos y los grupos que hoy le habitan. Ella es el espacio más idóneo para reforzar el sentido de consciencia histórica que poseemos todos los nacidos en Colombia, por que nos permite reconstruir parte del pasado que posee el territorio.

Desde el punto de vista del subvalor identitario, esta colección agrupa la historia particular de algunos de los ochenta y un grupos étnicos que hoy habitan Colombia y es testimonio de los valores sociales, espirituales y religiosos con los que vivieron muchos grupos ya desaparecidos.

En relación al subvalor Continuidad de uso, ninguna pieza de esta colección mantiene su uso o función original

Y en relación al subvalor educativo esta colección suscita un alto interés público, tanto por parte de personas no ilustradas sobre los temas de la cerámica arqueológica y la arqueología, como por parte de profesionales

⁵⁴ El lector puede encontrar en el *Capítulo I* de la tesis *LA DIFUSIÓN DEL PATRIMONIO EN LOS MATERIALES CURRICULARES. EL CASO DE LOS GABINETES PEDAGÓGICOS DE BELLAS ARTES* escrita por Lida Rico (2009), un recorrido completo sobre el concepto de Patrimonio desde la antigüedad hasta nuestros días.

⁵⁵ *Ibidem*. Página 64. *Importante*: El empleo de esta sencilla definición permite una aproximación entre el cuidado del entorno, como actitud personal cotidiana y el cuidado del patrimonio como responsabilidad social con las futuras generaciones.

⁵⁶ Página 45 del texto.

⁵⁷ Hoy Colombia hace alusión a este tipo de patrimonio en el artículo 72 de la Constitución Política de Colombia y en el Código de procedimiento penal Ley 5599/2000, Artículos 156, 239, 241, 246 y 265, mismas que hacen alusión a: daño en bien ajeno, estafa, expolio arqueológico, tráfico ilícito y falsificación.

especializados de todas las nacionalidades. Si bien no existen textos en los que se hable nunca de toda la colección y el número de ejemplares que posee la ciudad de Bogotá, ejercicios de estudio a sus piezas o a grupos de ellas se encuentra presente en todos los niveles educativos. Debido a lo anterior existen textos que contienen algunas de sus piezas, ya sea para colorear, sencillos catálogos y revistas o tesis de pregrado y doctorado en los que se ofrecen profundos análisis técnicos, históricos y antropológicos.

EL VALOR SOCIAL DE LA COLECCIÓN DE CERÁMICA INDUSTRIAL

Esta colección que posee alrededor de trescientas cincuenta piezas distribuidas en cuatro subgrupos que nombrados del que posee el mayor número de piezas al menor son: Museo Mercedes Sierra de Pérez El Chico, Museo Nacional de Colombia, Casa Museo Quinta de Bolívar, Casa del Florero- Museo de la Independencia y Museo Colonial. Todos los objetos de ésta colección poseen dos características en común: 1. El haber sido fabricados bajo un sistema de producción estandarizado en la ciudad de Meissen, Alemania hacia 1720, el cual tiene en cuenta con un cuadro jerárquico compuesto de arriba abajo por un área administrativa, una artística y un cuerpo técnico, 2. Haber sido producidos haciendo uso de caolines, feldespatos, cuarzo, fundentes, pigmentos industriales, moldes en yeso y maquinaria (tornos y hornos con capacidad para alcanzar hasta 1.200°C). Adicional a lo anterior, algunas de ellas poseen imágenes creadas haciendo uso de las técnicas del sistema de transferencia de imágenes creado por John Brooks hacia 1950 y refinado por Sadler y Green en 1756⁵⁸.

En una mirada a su origen histórico, la lenta conformación de dicha colección inicia entre 1760 y 1800 como resultado de la permanente importación de este tipo de productos desde Inglaterra, Francia, Holanda, España, Alemania e Italia. Debido al alto aprecio que los españoles les tenían a estos objetos, esta colección representa el establecimiento de toda una serie de costumbres sociales y procesos industriales, que aún hoy se mantienen.

Así y desde el punto de vista de su valor social, ella es espacio depositario de información sensible que evoca sentimientos, acontecimientos, símbolos y parte de la identidad que se consolida desde finales de la colonia y hasta creación de la república de Colombia. Ella es conciencia histórica de la forma en que la cultura occidental (sus costumbres y valores), fue implementada en el país.

Desde el punto de vista del subvalor identitario, esta colección agrupa tanto la historia particular de muchos de los extranjeros que habitaron estas tierras, como de las primeras fábricas de loza que tuvo la ciudad.

En relación al subvalor Continuidad de uso, algunas piezas de esta colección mantienen su uso o función original, particularmente aquellas que se conocen con el nombre de loza parlante, por cuanto contienen textos e imágenes con fines decorativos y/o conmemorar fechas y eventos especiales.

Y en relación al subvalor educativo esta colección suscita poco interés público, debido a que, con excepción de ciertas piezas altamente elaboradas, casi todas ellas ofrecen características muy similares a las que poseen muchos de nuestros hogares hoy. Además de lo anterior existe muy poco material divulgativo, nunca se han creado textos en los que se hable de toda la colección y, con excepción de la visita al Florero de Llorente durante los años de educación media y los pregrados en Arqueología y Restauración, no se incluyen actividades en los que se incluyan análisis (históricos, estéticos u otros) a este tipo de piezas.

⁵⁸ Fuente: *Cerámica inglesa en México*, Colección uso y estilo, Museo Franz Mayer. Páginas 10 a la 16.

EL VALOR SOCIAL DE LA COLECCIÓN DE CERÁMICA ARTESANAL

Esta colección que posee alrededor de doscientas piezas distribuidas en dos subgrupos que son Artesanías de Colombia⁵⁹ y Cerámica Amarilla. Los objetos de esta colección poseen características totalmente diversas y ofrecen todo tipo de técnicas, desde acabados en frío (con vinilos, resinas, lacas y otros), hasta esmaltados industriales y gres de 1250°C.

En una mirada a su origen histórico, su lenta conformación se inicia hacia 1965, momento en que se expide el decreto 2964 y se da vida a Artesanías de Colombia como dependencia adscrita al Ministerio de Desarrollo Económico con el objetivo de “promover la comercialización de productos provenientes de: Los centros Artesanales, las compras, las asesorías integrales y diseño, la organización comunitaria y los talleres artesanales urbanos”⁶⁰.

Así y desde el punto de vista del valor social esta colección es espacio depositario de información sensible y símbolos que evocan parte de la identidad de grupos artesanales con origen indígena (tales como Ráquira, Guajira, Amazonas y La Chamba- Tolima), pero también de grupos urbanos actuales (como Pitalito- Huila, San Sebastián de Urabá, Momil), familias con tradición cerámica (como Terán, Bello, Jerez) e individuos singulares (como Saúl Valero, Julia Castillo, Rodrigo López, María Ángela Pushainha, Rosa Salazar, Cecilia Vargas, Javier Sierra, Mayory Ruíz y Kevin Yukuna, entre otros). Ella es conciencia histórica de los centros Artesanales que poseemos en la actualidad, de algunos de los resultados que ha tenido Artesanías de Colombia en sus asesorías integrales de diseño, algunas de las organizaciones comunitarias que se han tenido y de algunos talleres artesanales urbanos.

Desde el punto de vista del subvalor identitario, esta colección agrupa historias regionales y particulares diversas y es testimonio de sus valores sociales.

En relación al subvalor Continuidad de uso, las piezas elaboradas con fines decorativos o simbólicos mantienen su uso o función original.

Y en relación al subvalor educativo esta colección suscita un alto interés público entre los extranjeros que visitan el país y un interés relativamente bajo entre los colombianos, debido a que, existe poca difusión en instituciones educativas y el trabajo artesanal suele ser poco valorado por el ciudadano común. Una fortaleza muy grande, aunque no de todas las piezas de la colección, es que por parte de las dos instituciones que poseen los subgrupos existe una permanente labor de divulgación mediante la programación de talleres, realización de exposiciones, programación de muestras y publicaciones impresas y digitales.

EL VALOR SOCIAL DE LA COLECCIÓN DE CERÁMICA ARTÍSTICA

Esta colección, con 112 piezas distribuidas en cuatro sub-grupos, que nombrados en su orden de mayor número de piezas al menor son: Museo de Arte Contemporáneo-MAC, Museo de Arte Moderno de Bogotá-MAMBO, Fundación Gilberto Alzate Avendaño-FUGA y Museo Nacional de Colombia. Todas las piezas poseen en común el haber sido creadas por personajes vinculados al campo del arte (Arquitectos, Escultores,

⁵⁹ Importante: La colección a la que aquí se hace referencia es la que la institución expuso durante la realización de Expo artesanías, pabellón de maestros artesanos, año 2015 y mantiene en sus almacenes de forma permanente para el fomento de la artesanía. A diferencia de las colecciones presentes en otras instituciones, dicha colección se encuentra clasificada por maestros y no por piezas, ya que éstas rotan de forma permanente.

⁶⁰ Información tomada del texto: Artesanía, diseño y manualidad. Encuentro Interdisciplinario sobre la producción, comercialización y consumo de productos artesanales en Colombia. Artesanías de Colombia. Gladys Salazar Garcés. Bogotá, 2013

Artistas Plásticos, Diseñadores, etc.), haciendo libre uso de todo tipo de materiales cerámicos y todo tipo de hornos. La gran mayoría de ellas son piezas únicas.

En una mirada a su origen y si bien el Museo Nacional es quien posee las piezas más antiguas, es el Museo de Arte Contemporáneo- MAC quien posee la mayor cantidad de las piezas (74) debido a que fue en dicha institución que se creó el Salón del Fuego hacia 1972, en cabeza de Germán Ferrer⁶¹, fundador del museo. Mismo que al trasladarse a la Fundación Gilberto Alzate Avendaño- FUGA (dependencia de la Alcaldía mayor de Bogotá) y viendo que el museo no dio continuidad a su iniciativa decide darle continuidad realizándolo con dicha institución pública desde 1997 y hasta el año 2006, otorgando premios en efectivo para la adquisición de obra.

Así y desde el punto de vista del valor social, esta colección mantiene un vínculo entre los primeros agentes de las artes plásticas que tuvo la ciudad y los artistas de hoy. Ella es el espacio más idóneo para reforzar el sentido de consciencia histórica que poseen todos los profesionales del arte, porque les permite reconstruir parte del pasado que posee dicho campo de conocimiento.

Desde el punto de vista del subvalor identitario, esta colección agrupa la historia particular de los Escultores Ceramistas nacionales y extranjeros que hicieron parte de la vida cultural del país entre 1930 y el año 2006 y es testimonio de los valores estéticos predominantes que existieron durante ese periodo. Es debido a lo anterior que ella posee piezas elaboradas siguiendo las pautas de creación que ofrece la historia del arte desde el canon griego de representación de la figura humana, hasta las propuestas estilísticas que predominaron a finales de los años noventa.

En relación al subvalor Continuidad de uso, dado que dichas piezas fueron creadas para estar y ser expuestas en dichos lugares, esta colección mantiene su uso y función original.

En una mirada al subvalor educativo esta colección, se observa que éste es muy bajo debido a dos grandes factores. El primero de ellos es que la colección suscita interés sólo en los formados en artes que conocen de su existencia y gestionan la exhibición de algunas de sus piezas cada cierto tiempo. El segundo de ellos es que dicha colección (con excepción de los catálogos producidos con motivo de la serie de exposiciones lideradas por Diana Lamir hasta el año 2012 bajo el nombre de *Transformaciones* y algunas tesis producidas en el pregrado en Artes Plásticas de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas), no posee investigaciones, ni publicaciones especializadas en los que se realicen profundos análisis que contribuyan a su comprensión desde todos los puntos de vista posibles (histórico, técnico, conceptual, etc.). El estudio de esta colección no se promueve en ninguno de los niveles educativos y las instituciones tenedoras de las mismas no han producido catálogos o textos resultados de investigaciones que faciliten su valoración y divulgación.

BIBLIOGRAFÍA

BOTERO, C. (2006). *El redescubrimiento del pasado prehispánico de Colombia: Viajeros, Arqueólogos y Coleccionistas 1820-1945*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e historia. Universidad de los Andes.

BASTIDAS, M et al. (2012). *Propuesta metodológica para la valoración participativa de testimonios de museos y entidades culturales en Colombia*. Bogotá: Publicación financiada con fondos de IBERMUSEOS, de la II Convocatoria de apoyo, impulso y desarrollo de políticas de museos en Iberoamérica.

GARCÉS, G. (2013). *Artesanía, diseño y manualidad. Encuentro Interdisciplinario sobre la producción, comercialización y consumo de productos artesanales en Colombia*. Bogotá: Artesanías de Colombia-Multiimpresos

⁶¹ Fuente de la información: La Contemporaneidad en Colombia. MAC-40 años, noviembre de 2006

MUSEO FRANZ MAYER. (2003). *Cerámica Inglesa en México*. Colección uso y estilo. México D.F: Museo Franz Mayer

MINISTERIO DE CULTURA. (2005). *Bitácora del Patrimonio: Formación a partir de Comunidad, Territorio y Memoria*. Bogotá: Ministerio de Cultura

------(2005). *Manual para inventarios de Bienes Culturales Muebles*. Bogotá: Ministerio de Cultura

OLANO, M et al. (2015). *Propuesta de evaluación cultural de Bienes Muebles de Patrimonio Religioso*. País Vasco: Grupo Español de Conservación Ge-Conservación

RIOS, M. (2002). *Estudio de la colección de cerámica, porcelana y vidrio del museo de arte colonial y de su presencia en la casa colonial durante el virreinato de la nueva granada en Santa fé*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia

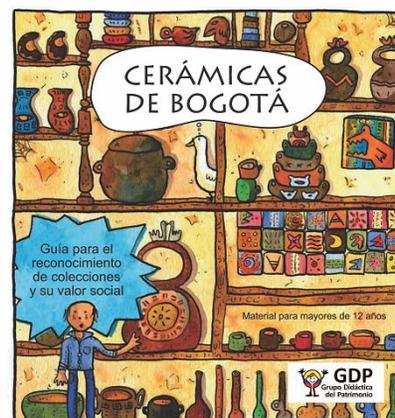
RICO, L. (2009). *La difusión del patrimonio en los materiales curriculares. El caso de los gabinetes pedagógicos de Bellas Artes*. Málaga: Universidad de Málaga.

Borrador de trabajo: CERÁMICAS DE BOGOTÁ. Guía para el reconocimiento de colecciones y su valor social

Material para mayores de 12 años

Possible portada:

Introducción



Todos y cada uno de los que vivimos en Bogotá, formamos parte de la larga cadena de experiencias humanas que unen nuestra vida con la de nuestros ancestros y la del ciudadano que nacerá después de nosotros.

Debido a ello, cuando un día del año 310 D.C. un Muisca hizo una múcura y de forma inmediata todos nosotros quedamos en contacto con los conocimientos de su creador. Un día del año 1500 alguien creó tejas y ladrillos y de inmediato quedaron implementadas entre nosotros las formas de españolas de construcción. En un instante de 1762 alguien regaló al Virrey Amar y Borbón un vaso de porcelana y en el acto la historia de china quedó conectada con la nuestra. Otro día de 1834 alguien decide fundar la fábrica de Loza La Bogotana e inmediatamente todos los Bogotanos comenzamos a tener la posibilidad de producir objetos teniendo en cuenta las imágenes y procesos que crearon los ingleses hacia 1760.

Los ejemplos son muchos y es posible continuar por esa línea hasta hoy, porque cada cerámica presente en la ciudad es historia micro y macro que contar. Ya que siempre que ella se cuente, se estará haciendo alusión a cuatro historias: la del ceramista (con sus conocimientos y los procesos que empleó), la de la cultura-época a la que perteneció el ceramista, la de Bogotá y la de la forma en que poco a poco la ciudad se fue conectando con el mundo y las diversas culturas que le habitan.

Así cada cerámica, sin importar que se encuentre a la vista o escondida, resulta ser conciencia de la forma en que la ciudad se ha venido transformando hasta convertirse en lo que hoy conocemos de ella. Conciencia gracias a la cual podemos pensar, recordar y cuestionar parte de nuestro pasado, nos hace posible comprender y captar la realidad histórica y los acontecimientos que han hecho de la ciudad lo que hoy es.

Más aún en el caso de una herencia española tan cotidiana y poco reflexionada como el ladrillo y sus familiares la teja y la baldosa.

Y ya que como bien nos lo dijo Hannah Arendt “sólo la actividad de pensar permite reconstruir el hilo que une vivos y muertos, salvan de la ruina y el olvido nuestra herencia y nos permiten entrar al corazón del tiempo”, éste documento que tienes en tus manos busca proporcionarte información confiando en que sabrás hacer los ejercicios y procesos mentales por los que podrás deducir, inducir y extraer tus propias conclusiones acerca de las colecciones de cerámica. Pero no como un problema puntual de ese conjunto de objetos, sino como parte del derecho que tienes a comprender los distintos periodos por los que ha pasado la ciudad y poder crear amplios paisajes de la historia de Bogotá.

Posible Índice-contenido de la Guía:

Capítulo 1: EL MUNDO DE LA CERÁMICA Y LOS CERAMISTAS

- **¿Por qué hablar de cerámicas?**- Hablar de los lugares en que hoy se encuentran las cerámicas (crear esquema de una casa, con celular, televisor, baldosas en el piso , floreros sobre mesas, ladrillos, prótesis dentales, taza de baño, un avión a través de una ventana, un mug en el comedor, etc.).
- **¿Cómo se crea una cerámica?** - Hablar de la arcilla, de los ingredientes, su composición molecular, los colores, los hornos.
- **¿Cómo se forma un ceramista?** - Hablar de los espacios formales y no formales de educación, de los conocimientos de indígenas, Artesanos, Artistas y de los productores vinculados a la industria.
- **¿Cómo se puede valorar una cerámica?** - Hablar de valoración de Patrimonio Tangible e intangible de la cerámica y de la cerámica en tanto Bien Cultural Mueble.

Capítulo 2: LAS COLECCIONES DE BOGOTÁ

- **Quien las crea:** Historia de algunos de los personajes que dan inicio a las colecciones que hoy se poseen.
- **Dónde se guardan:** Importancia de las instituciones y su labor de conservación
- **Recordando ceramistas Bogotanos:** Hablar de ceramistas destacados en la historia de Bogotá (del arte, la artesanía, la industria y grupos Muisca).
- **El valor social de cada colección:** Hablar de cada género por separado desde el punto de vista de la identidad, continuidad de uso y educativo.

Capítulo 3: COMO ESTUDIAR LAS CERÁMICAS BOGOTANAS

- EDUCACIÓN CERÁMICA

La palabra educación posee dos significados concretos. El primero de ellos hace alusión a la posibilidad que alguien posee de ayudar a una persona a ser sí mismo contribuyendo en el desarrollo de su identidad y capacidades. Y el segundo de ellos hace alusión al proceso social de vivificación y re-creación de la cultura. Debido a lo cual, cuando se habla de Educación Cerámica se está haciendo alusión tanto a la posibilidad de ayudar a una persona a ser sí mismo teniendo en cuenta las necesidades psicológicas que posee en cada etapa de su vida (infancia, niñez, juventud y adultez), como al proceso social de vivificación y re-creación de la cerámica.

A diferencia de muchos otros materiales y objetos, la cerámica ha estado presente en la vida de los seres humanos de muy amplias y diversas formas. Ofreciendo alternativas para crear desde el más simple y antiguo recipiente, hasta los más complejos sistemas de superconductividad y las más llamativas naves espaciales. En cerámica, además de las materas y vajillas que posiblemente ya conozcas, se crearon también algunas de las

primeras bibliotecas, exóticos vestidos, lujosas esculturas, llamativas joyas, bellas casas y algunos de los más atrayentes edificios que hoy puedes visitar en *la ciudad de la cerámica*. Y sin ir tan lejos ella recubre tu cocina, da forma a tu baño, te permite tomar el chocolate cada mañana, conserva las flores que le regalaste a tu mami ayer, permite que tu abuelo tenga un reemplazo de la muela que perdió, ayuda a que tus aparatos electrónicos funcionen y en algunas de las casas, forma parte de sus muros, “se lleva las aguas sucias”, la protege de la lluvia y muchas otras cosas más.

Es por ello que no saber de cerámica o aprender tan sólo sus aspectos técnico-manuales es perderse de uno de los capítulos más fascinantes de la historia humana.

El concepto de Educación Cerámica no ha existido siempre, nació en febrero del año 2012 como resultado de un largo proceso de experiencias, investigaciones y acciones que llevaron a descubrir que era necesario ayudar a organizar la información que la humanidad posee sobre la cerámica, tanto en función de las necesidades psicológicas que cada individuo pueda poseer en determinada etapa de su vida, como en función de la sociedad, en tanto lugar en el que sucede y debe preservarse o rememorarse la historia.

Etapas que deben estudiarse y desarrollarse en función de los ideales culturales: **Educación básica, Educación media, Educación técnica, Educación profesional, Educación posgradual (especializaciones, maestrías, doctorados, posdoctorados)**

- PEDAGOGÍA DE JUVENTUDES

La pedagogía en tanto ciencia consiste en poner en marcha o mantener una potencia ordenadora, formadora y conciliante capaz de asumir la tarea de estudiar las particularidades entre Cultura y Educación desde sus casos concretos. Entendiendo que cuando se habla de casos concretos se está hablando tanto de un conjunto determinado de bienes formativos, como de un periodo de la vida del ser humano. Así nos encontramos con que desarrollar una pedagogía de la cerámica especialmente dirigida a jóvenes que necesitan ampliar su círculo de conocimientos y/o, tener experiencias que les ayude a comprender su vida, aprender a expresar su mundo Interior y tomar decisiones que le permitan perfilar un proyecto de vida implica el reconocimiento de tres asuntos esenciales:

1. Que las cerámicas son un conjunto de objetos-imágenes que se definen en contextos de prácticas específicas Técnicas, conceptuales e históricas. Lo cual implica que se deben trabajar clasificaciones por géneros y realizar taxonomías especiales que permitan su visualización.
2. Que la enseñanza debe contemplar un nivel de formación *general* y uno *específico*. De modo que el *general* ha de darle la oportunidad de probar de forma elemental las facultades teóricas, técnico-constructivas, oratorias y estéticas. Y en el nivel *específico* motivarle a indagar sobre los indicios culturales reveladores de la cerámica: lugares en los que habita el ceramista, sus utensilios y herramientas, sus modos de producción económica y sus formas fundamentales de concepción del mundo o sentimiento vital.
3. Que cada estudiante posee ritmos de trabajo e inquietudes diferentes.

Dichos asuntos pueden ser el punto de partida para la construcción de un programa que maneje en su desarrollo las colecciones de cerámica presentes en Bogotá y sus fuentes secundarias más importantes (libros, tesis y catálogos de arte entre otros).

- **Claves para “leer” una cerámica:** Hablar de la forma, el color de la pieza (por técnicas en frío y técnicas al calor (por esmaltado- craquelado-, por engobe, por sales de colores, por óxidos, por carbonatos, por pigmentos industriales, por empleo de vidrios, por aplicación de pátinas, etc.), la decoración, los materiales cerámicos (ver guía de la clase patrimonio cultural cerámico), las marcas, el timbre, el peso, la dureza, los procesos de restauración, el desgaste por uso, etc.

- POSIBLES ACTIVIDADES A DESARROLLAR

- **Al aire libre:** Proponer recorrido en donde la cerámica tiene especial visibilidad y protagonismo en muros y calles: Archivo general de la nación, Chapinero (Instituto de medicina, conjunto de casas inglesas),

Incluir también los murales cerámicos más importantes: Instituto de Ciencias Naturales, Consulado, Parque Guernica, UN (Yoshie, Richter, Schlenker, Jorge Riveros, Ordoñez,) Centro de Memoria, Circunvalar con calle 63,

- **Bajo techo:** Proponer actividades para realizar (ficha de análisis de objetos tridimensionales) en lugares en los que se encuentran exhibidas piezas importantes de la historia de la cerámica de Bogotá.

- **DIDÁCTICA DEL PATRIMONIO CULTURAL (o elementos para la formación profesional de agentes culturales especializados en cerámica)**

Historia de la disciplina, autores importantes, conceptos clave

- **PARA FINALIZAR**

Recomendaciones a docentes de la arqueología, de las artes, del Diseño Industrial y de lugares artesanales.....Recomendaciones a padres con hijos Bogotanos....Recomendaciones a habitantes de Bogotá no nacidos aquí.

Borrador de trabajo del texto: DIDÁCTICA DE LOS BIENES CULTURALES PARA MAYORES DE 12 AÑOS. Caso Colecciones de cerámica de Bogotá

Material para docentes

Posible portada:



POSIBLE CONTENIDO

Presentación

Introducción

Aspectos generales de la didáctica de los bienes culturales para mayores de 12 años

- 1. De la Didáctica General de Comenio a la Didáctica Específica de los Bienes Culturales de Mattozzi 9
- 2. De los Bienes Culturales y formativos (Definiciones, valores y contenido cultural) 9
- 3. Competencias de formación general para educación media 12
- 4. Competencias de formación técnica 14
- 5. Competencias de formación profesional 17

Didáctica de las Colecciones de Cerámica de Bogotá

- 1. Las Colecciones de cerámica 31
 - 1.1. Artística 31
 - 1.2. Artesanal 32
 - 1.3. Industrial 33
 - 1.4. Arqueológica 34
- 2. La didáctica de Colecciones como Educación para el Territorio 34

Anexos

- 1. Copia de la guía práctica ilustrada CERÁMICAS DE BOGOTÁ. 46
- 2. Presentación de la estructura conceptual del video ¿Qué pasaría si Bogotá perdiera sus colecciones de cerámica? 47
- 3. Resultados de lo hallado en la realización de prueba piloto 49
- 4. Copia de las postales digitales diseñadas 60
- 5. Copia del artículo de investigación 66
- 6. Link de acceso al archivo digital del proyecto y todos sus productos 67
- 7. Copia de los mensajes que se enviaron a los 6.834 colegios 67
- 8. Copia del material didáctico MI BOGOTÁ

Bibliografía



Presentación (Primer borrador)

*“Los adultos desecharon la autoridad y esto sólo puede significar una cosa:
que se niegan a asumir la responsabilidad del mundo al que han traído a sus hijos”*

Hannah Arendt

Tal vez sólo hasta hoy y luego de aceptar que lo que menos importa al docente universitario (sin importar que dedique toda su vida a ese oficio), es aprender criterios responsables sobre educación y desarrollar su labor teniendo en cuenta: la Constitución política de Colombia, la ley general de educación, un mínimo de conocimiento por los artículos 6 y 30 de la ley de Educación superior, los derechos de los estudiantes y claros parámetros de evaluación de sus trabajos. Es que logro comprender cómo pude estudiar en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia desde 1992 y hasta 1997 sin que nunca nadie me dijera nada sobre la existencia, origen y función de una Colección de Bienes Culturales Muebles de la magnitud que posee la Colección *Pizano* (a pesar de haber sido creada hacia 1921 con el explícito propósito de servir de apoyo para la formación profesional en artes).

Y no menos sorprendente que dicha situación, fue el descubrir en octubre del año 2018 que el *Ministerio de Educación Nacional* no posee ningún mecanismo legal para obligar a las instituciones públicas y privadas a respetar y hacer efectivo el numeral *J* del artículo seis de la ley general de Educación Superior. El cual afirma que uno de los objetivos de todas ellas es “*Conservar y fomentar el patrimonio cultural del país*”. Pero adicional a lo anterior, también me enteré de que dicha dependencia no posee forma alguna de castigar a las directivas y profesores de dichas instituciones por todas las omisiones que viene haciendo desde que se crea la ley de Educación Superior en 1992.

Pero como más importante que señalar carencias y errores, es aportar elementos por medio de los cuales los niños que nacieron ayer tengan la oportunidad de recibir lo que en ninguna institución de educación superior colombiana encontrarán hoy. Escribo este texto haciendo uso de toda las experiencias, información y conocimiento que conscientemente vengo organizando y manteniendo desde 1993, momento en que me di a la labor de hacer resúmenes de los libros que leía como resultado de mi necesidad de tratar comprenderme y la nación en la que nací...intentando hallar sólidas respuestas a mis inquietudes personales, profesionales y sociales.

Por ello, visto desde mi realidad interior, hoy declaro al lector que éste documento es un fragmento de mi alma (quizás el más amplio, complejo y profundo), un reflejo de mi corazón, una manifestación de mi espíritu y uno de los tantos esfuerzos que mi mente hará buscando proveer a mis conciudadanos de apropiadas herramientas conceptuales para pensar su ciudad y su educación... sabiendo tener en el horizonte de su labor los valores históricos, culturales, pedagógicos, psicológicos y sociales más relevantes.

Mayo 4 de 2019

Introducción

“Sólo podemos poseer algo real como resultado de un proceso cuyo escenario somos nosotros mismos en calidad de seres que sienten, perciben, imaginan y piensan”
(FIEDLER, 1991)

Este texto puede ser visto Como un doble producto. Así y mientras, por un lado, forma parte del conjunto de creaciones que proyecto *LAS COLECCIONES DE CERÁMICA. Valor social y divulgación* incluyó en su plan de actividades para el presente año. Por otro lado, forma parte del conjunto de productos que el proyecto *CRUZADA POR LA GESTIÓN EFECTIVA DE LA CERÁMICA EN COLOMBIA* desplegó buscando producir el conocimiento que se requiere para crear y mantener los movimientos y estrategias educativas y culturales que demanda la revitalización del Campo de la Cerámica en Colombia. Teniendo como especial objeto de estudio los procesos de formación a jóvenes.



Portada del proyecto ejecutado de julio de 2012 a noviembre de 2015. Imagen: Archivo Cerámica Amarilla

Por ello él cumple las tres funciones que, de acuerdo con *Ivo Mattozzi*⁶², deben cumplir los textos de las investigaciones dedicadas a la didáctica del patrimonio, los cuales son:

1. Reestructurar, integrar, reconfigurar y reescribir saber experto (ejercicio de análisis de la estructura de dichos saberes),
2. Producir el conocimiento que se requiere en los procesos de enseñanza para el desarrollo de competencias en jóvenes y
3. Producir Material didáctico realizando consecutivas transposiciones didácticas que hagan posible el crear una forma discursiva adaptada a jóvenes inexpertos en vías de su formación. Esto último se logra tomando el saber experto como modelo del cual se deriva: a. La terminología apropiada, b. La modalidad de enunciación de las descripciones, c. La modalidad de organización de las narraciones, d. La modalidad de organización de la lógica argumentativa, e. Textos completamente diferentes a los de referencia.

Debido a lo anterior el mismo contiene toda la información que requiere una institución que se proponga diseñar y desarrollar actividades especialmente destinadas a que las personas mayores de doce años puedan hacer efectivos la serie de derechos fundamentales que tienen en relación al *patrimonio*⁶³. Mismos que nuestros jóvenes deberán poder ejercer tanto dentro de los lugares que ya reconocemos como parte del campo del patrimonio (tales como museos, archivos y otros), como los que no asociamos comúnmente a él (tales como escuelas de artes y oficios, instituciones de formación técnica, colegios e instituciones de educación superior).

Este texto fue tomando forma a partir de los incontables esfuerzos que el GDP-Grupo Didáctica del Patrimonio hizo por responder a la pregunta *¿Cómo se va a realizar una mediación didáctica eficaz que ponga en relación a las personas mayores de diez años con los bienes culturales de la cerámica presentes en Bogotá?*,

⁶² En su texto *La Didáctica de los Bienes Culturales*, noviembre de 1999.

⁶³ Que, de acuerdo con los expresado por Lidia Rico en su texto ellos son: *“el derecho a conocer y respetar al patrimonio como testimonio de su propia identidad, el conocer también el patrimonio de otros grupos culturales y respetarlo, el derecho al buen uso del patrimonio y la participación en las decisiones que le afectan, y el derecho a asociarse para la defensa y la valorización del mismo”*. Páginas 65 y 66.

Comprometidos con tal problematización, y en el interés de hallar resultados que pudiesen hacer importantes aportes al tema, se desarrollaron dos momentos estratégicos: uno inicial que se propuso hacer el máximo esfuerzo por conocer y comprender en profundidad las reflexiones que Ivo Mattozzi y Eduard Spranger hacen, el primero sobre Didáctica de los Bienes Culturales y el segundo en Psicología de juventudes. Ya que dichos autores dedicaron más de treinta años de sus vidas profesionales al desarrollo de sus conocimientos y por ello sus textos ofrecen clara, decantada y puntual información sobre dichos temas. Un segundo momento se orientó, a partir de lo comprendido en los textos de los autores, mirar el uso que es posible darles en el contexto de la ciudad de Bogotá y la enseñanza de los Bienes Culturales a jóvenes. Y para lograrlo se contrastó la información con otros autores y se consultó a arqueólogos, artistas, historiadores, restauradores, educadores y otros profesionales con quienes fuese posible cuestionarse el máximo posible de los aspectos que implica la enseñanza de las colecciones de cerámica.



Portada del material didáctico adicional para el trabajo de construcción de memoria

Es entonces, tras el recorrido relatado, como hoy se ofrece este libro a sus lectores, acompañado de citas, esquemas y todo tipo de elementos por medio de los cuales es posible informarse sobre el tema de la enseñanza de los Bienes Culturales a jóvenes y desarrollar prácticas tendientes a dar a divulgar las colecciones de cerámica presentes en Bogotá. Debido a lo anterior su contenido se ofrece en dos grandes apartados: en primer lugar, el titulado *Aspectos generales de la didáctica de los bienes culturales para mayores de 12 años*, el cual ofrece cinco subdivisiones por medio de las cuales el lector puede iniciarse en todos los temas relativos a la historia de la didáctica y conocer la propuesta que, en materia de formación a jóvenes hace el grupo.

Un segundo gran apartado es el de Didáctica de las colecciones de cerámica de Bogotá en el cual, se describen la génesis histórica y las características que ellas poseen y ofrecen elementos para realizar su enseñanza.

Finalmente, el libro ofrece un *Anexo* que contiene copia de los otros productos que tuvo la investigación *LAS COLECCIONES DE CERÁMICA. Valor social y divulgación*, el cual incluye: 1. Copia de la *guía práctica ilustrada* a todo color titulada *CERÁMICAS DE BOGOTÁ*. Diseñada para personas mayores de doce años especialmente pensada para acompañarles en su proceso de aprendizaje en los temas de colecciones de cerámica presentes en la ciudad de Bogotá. 2. Presentación de la estructura conceptual que se siguió en el desarrollo del video *¿Qué pasaría si Bogotá perdiera sus colecciones de cerámica?* 3. Resultados de lo hallado en la realización de prueba piloto dirigida a cuarenta docentes y guías de museos, a los que se orientará acerca del uso de *guía práctica ilustrada* y se realizará una encuesta que permitirá dejar registro de sus sugerencias de mejora y observaciones. 4. Copia de las seis (6) postales digitales se diseñaron para

ayudar a contribuir en la circulación de conocimiento sobre el tema. 5. Copia del artículo de investigación *CERÁMICA Y SOSTENIBILIDAD: Reflexiones acerca de la salvaguarda de colecciones*, mismo que se socializará en el marco de la realización del Seminario Internacional de Arte, Urbanismo y Sostenibilidad-SIAUS, desarrollado por la Universidad Federal del San Juan del Rey- UFSJ, Brasil, 6. Link de acceso al archivo digital del proyecto y todos sus productos LAS COLECCIONES DE CERÁMICA. Valor social y divulgación y 7. Copia de los mensajes que se enviaron a los 6.834 colegios públicos y privados de Bogotá, dándoles a conocer los resultados de la investigación y compartiéndoles el link de acceso al archivo digital. Todos esos productos se ofrecen con el fin de ponerlas en relación con el público objetivo y motivar su uso como herramientas idóneas para la labor educativa.

Y con el ánimo de que nuestros jóvenes y docentes encuentren en la consulta de este texto, (además de conocimientos sobre Didáctica de los Bienes Culturales: Caso las colecciones de cerámica), pertinentes elementos que les permitan perfilar proyectos de vida, refinar miradas, conocer la historia del transporte en la ciudad y afianzar competencias para el trabajo con el patrimonio y la memoria, el Grupo decide incluir en los anexos copia del material didáctico que lleva por título *MI BOGOTÁ*, para que éste circule de forma permanente y gratuita.

Al final de todo el documento se ofrece la *Bibliografía*, en la cual se encontrará la relación completa de los textos consultados tanto en la investigación como en la construcción del libro, además de los *Comentarios* ofrecidos por nuestros lectores preliminares y/o Consultores Internacionales expertos en el tema de la conservación y difusión de patrimonio.

Parte 1. Aspectos generales de la didáctica de los bienes culturales para mayores de 12 años

A. De la Didáctica General de Comenio a la Didáctica Específica de los Bienes Culturales de Mattozzi

La historia de la humanidad se encuentra cargada de infinitos antes y después, antes y después del arco y la flecha, antes y después de la invención de la rueda, antes y después de la invención de la imprenta, antes y después de la invención del bombillo, antes y después de la invención del teléfono, antes y después de la invención de la bicicleta, antes y después del avión, etc.

Pero dicho antes y después no sólo es aplicable a los objetos tridimensionales creados por el ser humano, sino también es aplicable a todo tipo de objetos e invenciones mentales, antes y después de la creación de la escritura, antes y después de la filosofía de Platón, antes y después de la raíz cuadrada, antes y después de la óctuple senda budista, antes y después del método científico, antes y después de la teoría de la relatividad y ...antes y después de la didáctica general de Comenio.

Y es que efectivamente el mundo nunca más volvió a ser el mismo después de que éste contemporáneo de los alquimistas (mitad moravo y mitad alemán), ofreciera al mundo sus escritos, su forma de ver el mundo y su particular pasión por ayudar a los jóvenes a conocer todo lo creado por Dios.

Para Comenio la vida humana tiene un propósito y este es el de ayudar a todos nuestros semejantes a llegar a Dios mediante la "reunión, iluminación y santificación de la humanidad"⁶⁴. Pero dicha labor no puede ser

⁶⁴ Tomado de Cultura y Educación (Parte histórica). Página 41.

alcanzada sin que el ser humano aprenda a usar su razón, aprenda a nombrar las cosas y crear su patria en su propia alma, acogiendo dentro de sí el mundo entero, ya que Dios y el mundo se comportan como original y copia.

Dotado de una extraordinaria sensibilidad por el alma de los más jóvenes y sus procesos de desarrollo, Comenio fue uno de los primeros seres humanos en darse cuenta que, así como el niño necesita aprender a caminar erguido de la mano de alguien que ya sabe hacerlo, también para aprender a usar sus facultades y manejar sus emociones e imaginación, necesita algo de ayuda por parte de alguien que ya lo sepa hacer. De allí surge su didáctica y los cuatro principios de aprendizaje que le sostienen: *Inducción, Observación, uso de los sentidos y uso de la razón*, pero ellos solo deben ser aplicados partiendo de los derechos y los gustos del joven que aprende. Ellos deben guiar al joven a conocer el mundo conservando dentro de sí mismo unidad espiritual, simplicidad y firmeza interior, porque la ciencia desarrollada por Comenio tiene como fin el que la humanidad pueda alcanzar un saber universal y que el individuo tenga la oportunidad de fortalecer y liberar su alma mediante la comprensión del mundo.

Sin embargo y de acuerdo con Spranger (alemán que vive en la primera mitad del siglo XX), tras de la muerte de Comenio, la didáctica continuó su desarrollo logrando un gran refinamiento, pero totalmente desprovista de sus intenciones originales y/o propósitos metafísicos con los que nació e inmersa en la vida profana. Ya en 1922 Spranger afirmaba que la Didáctica se encontraba enteramente dedicada a la realización de experimentos y tratar de encontrar más y mejores modos de enseñar. Una didáctica dirigida al cuerpo que no tiene en cuenta el espíritu, no se dirige al alma y no despierta a la vida y por ello él dedica toda su obra a la comprensión de morfología de la cultura, el problema de los valores culturales y el desarrollo de la ciencia pedagógica.

A Spranger le ocupa la educación en tanto re-creación y vivificación de la cultura y la posibilidad de ayudar a cada persona a ser “sí misma”. Para él, la igual que para Comenio, actuar en el mundo de la educación es actuar cuidando la fuerza espiritual del individuo, ya sea para descubrirla en la cultura o para ayudarle al joven a “verla” presente en las creaciones culturales que hereda. La educación tiene un fin y ese es el de ayudarle al joven en su camino hacia una vida espiritual superior y la labor del educador es la de mover almas para que en ellas se afiancen valores morales.

Para Spranger “*toda cultura es una creación vital, dotada de un sentido espiritual*”⁶⁵, por ello la labor del educador es la de examinar los *bienes culturales* en función de objetivos de formación para hacer que los *bienes espirituales* que en ellos reposan, puedan ser convertidos en *bienes formativos* en función del sujeto que aprende. De allí que, de acuerdo con su propuesta, la función de la ciencia pedagógica es la de ayudar a ordenar la multiplicidad de los fenómenos del mundo histórico-social de la humanidad teniendo en cuenta los cuatro puntos que hacen posible el proceso de enseñanza, en tanto actividad social consciente y planificada, los cuales son: *El ideal de formación, La plasticidad, El formador de almas y la comunidad formativa*.



⁶⁵ Tomado de Ensayos sobre la Cultura. Página 38

En donde el primero debe existir en todo proceso porque marca un punto de llegada deseado-explicito, el segundo se ocupa en comprender las necesidades síquicas individuales y los procesos de enseñanza que deben desarrollarse. El tercero se ocupa de la psicología y ética del formador de almas. Y el último, la comunidad formativa, en tanto organización cultural que hace parte de la sociedad y de la cual depende la posibilidad de que el espíritu educativo se haga presente por medio de Conferencias, seminarios, exposiciones, planes de enseñanza, publicación de textos, perfeccionamiento de maestros y comisiones de orientación pedagógica.

Desde su punto de vista (y sin llegar a emplear nunca la palabra patrimonio cultural), considera que las instituciones de educación superior deben tener como único núcleo de actuación los bienes espirituales comunes del pueblo, por que sólo desde allí es posible ayudarle al joven a “desarrollar su lado ético, el sentido de responsabilidad personal, la autodeterminación y la voluntad propia”⁶⁶.

Y que para que un joven desarrolle su ser y pueda llegar a su vida adulta conservando todas sus facultades y capacidades debe dársele la oportunidad de probarlas elementalmente en las siguientes direcciones:

1. *Teóricas* (o referidas a la capacidad de aprender a usar su razón, su logos, en la comprensión de la forma en que se relacionan las cosas entre sí y aprender a percibir sistemas).
2. *Oratorias* (o referidas a su capacidad ampliar de forma permanente su lenguaje para poder aumentar su comprensión sobre temas específicos y aprender a expresar puntos de vista diversos y pensamientos propios).
3. *Estéticas* (o referida a la comprensión acerca de cómo se producen las formas, sin importar que ellas hayan sido desarrolladas por la naturaleza o por el ser humano)
4. *Técnico-constructivas* (o la referidas a la posibilidad de hacer uso combinado de razón, entendimiento intuitivo y experiencia en la producción de “lo nuevo”).

Ve con preocupación aquellos espacios sociales en lo que al joven no se le exige valores objetivos en lo que hace y/o se le cultiva un excesivo uso de su subjetividad y predominio del goce de sí mismo, pues sabe que por esa vía un el individuo pierde su alma, el sentido de su vida y su fuerza espiritual.

Tan sólo dos décadas después de la muerte de Spranger, el mundo el mundo entero presenció el nacimiento de uno de los conceptos más revolucionarios del mundo de la pedagogía y la Didáctica del siglo XX, el de *Transposición Didáctica*. Surgido del conjunto de reflexiones que desarrolló el matemático francés Jean Chevalier, el concepto de transposición didáctica, además de ofrecer una clara visualización de lo que hace todo didacta (desde Comenio en adelante), puso en evidencia que el éxito de un proceso formativo o en el que un grupo de sujetos adquiere nuevos conocimientos y competencias, radica tanto en que el estudiante asuma la cabal responsabilidad que tiene de trabajar por el desarrollo de los temas que se le enseñarán, como en la forma en que quien tiene la responsabilidad social de enseñar un tema, se da a la tarea de consultar saberes expertos para extraer de ellos lo que el estudiante requiere de acuerdo a su contexto social específico y un momento histórico dado.

Así el proceso de transposición didáctica garantiza el proceso de inducción del aprendiz haciendo un uso consciente, sensible y regulado de conocimientos que, si bien provienen de distintos lugares del planeta y de distintas épocas, aparecen ante la mirada de quien aprende como un conjunto de elementos ordenados que se encuentran “a la medida de su inexperiencia y comprensión”. Y por lo tanto le ayudan a mantenerse

⁶⁶ Ibidem. Página 37.

plenamente motivado, consciente de las metas cognitivas que debe alcanzar y de las competencias que se espera que alcance al final de su formación.

A dicha claridad entre lo que el docente enseñará y lo que el estudiante habrá de aprender durante el proceso para desarrollar determinados conocimientos y competencias, Chevalier dio el nombre de Contrato Didáctico, concepto que permite un alto nivel de consciencia frente a el sentido de la relación educador-educando.

Las investigaciones de Chevalier dieron la vuelta al mundo y muy rápidamente los años noventa vieron cómo profesionales de todas las nacionalidades concentraron sus energías en el desarrollo de las *Didácticas Específicas* o conjunto de investigaciones expresamente dedicadas a la producción del conocimiento que requiere un docente para enseñar un tema en un contexto específico dado. Y dentro dicho conjunto de investigaciones se encuentra la obra de Ivo Mattozzi.

Italiano de nacimiento, Mattozzi forma parte de una extensa lista de profesionales europeos que desde 1999 vienen consolidando el *campo de la Didáctica de los Bienes Culturales* o espacio de conocimiento que requiere el desarrollo de investigaciones capaces de ayudar en la gestión de los bienes culturales, pero también la formación de docentes y estudiantes, la producción de información especializada y la circulación de dicha información de acuerdo con contextos sociales específicos. Luego de trabajar en la enseñanza de las Ciencias Sociales por espacio de veinte años, Mattozzi reconoce que el trabajo con los Bienes Culturales requiere la existencia de expertos, la creación de competencias, el desarrollo de conceptos, la consolidación de esquemas cognitivos, la producción de mediaciones didácticas, conocimientos previos y materiales capaces de favorecer el surgimiento de la relación con los bienes culturales. Y que ello sólo se puede lograr cuando los bienes culturales son considerados *objetos de estudio, instrumentos y fines*, es decir, cuando se les reconoce como textos o portadores de información acerca de los múltiples aspectos de la vida humana y movilizan saberes hacia la comprensión de técnicas, prácticas, creencias, relaciones sociales y valores. Son *instrumentos* cuando son capaces de remitir a un mundo de experiencias del pasado y permiten producir información sobre él. Y son *fines* por que plantean problemas de salvaguarda, conservación, tutela y exigen toma de decisiones por parte de gobernantes y administradores locales.

Para Mattozzi es evidente que los focos o puntos de investigación de la Didáctica de los Bienes Culturales son siete:

1. Los sujetos en formación (la indagación en los aspectos psicológicos de las personas)
2. Las relaciones entre sujetos y bienes (o la investigación que se pregunta por la transmisión de conocimientos según contextos)
3. Bienes Culturales (la pregunta permanente por sus valores y sus formas de conservación)
4. Los conocimientos expertos (la pregunta por sus rutas e itinerarios de construcción)
5. Las mediaciones didácticas (o la pregunta por las que se requieren, su calidad, cantidad, etc.)
6. La producción de los materiales (o la pregunta por el trabajo interdisciplinar para la creación de videos, impresión de textos, producción de publicaciones, etc.)
7. La formación de Competencias profesionales (o la pregunta por el tipo de competencias que debe desarrollar un profesional, de acuerdo con el tipo de formación -técnico, superior, posgradual u otro-, y de acuerdo con la dedicación que va a tener, si va a ser docente o si va a tener otro rol social)

1. De los Bienes Culturales y Formativos (definiciones, valores y contenido cultural).

¿Qué es un Bien cultural?

De acuerdo con la ley 397 de 1997 (modificada en 2008, ley 1185), los “*Bienes Culturales son todo aquello que el hombre ha elaborado en algún momento de la historia, (entendiéndose como bienes tangibles o intangibles), que dan cuenta de las culturas y lugares de creación*”.

(OJO: Revisar las definiciones de otros autores y relacionarlas aquí en ampliación a la definición de la ley)

¿Cómo valoran los Bienes Culturales los profesionales dedicados al patrimonio cultural y su difusión?

Desde el momento mismo en que se promulga la *Carta de Atenas* o Carta internacional para la conservación y restauración de monumentos y sitios, hacia 1931, se comenzó a dar importancia al documento creado por Alois Riegl hacia 1903 y se dio paso a una extensa lista de documentos internacionales destinados a establecer conceptos, normas y principios bajo los cuales fuese posible realizar acciones de conservación, proyección, difusión y repatriación de patrimonio cultural⁶⁷.

Dicho documento creado por Riegl, mismo que llevó por título *El culto moderno a los monumentos*, constituye el primer esfuerzo por dar puntual respuesta a la pregunta: ¿Qué caracteriza al patrimonio cultural? Y si bien otros pensadores como Baudrillard, Avrami, Sztelme y Mason y de la Torre se enfrentaron al reto de responder la pregunta, los documentos que más impacto poseen hoy a nivel global son los desarrollados por entidades dedicadas a la gestión y conservación del patrimonio cultural, tales como: Parks Canada, Getty Conservación Institute, English Heritage, Dutch Cultural Heritage Agency y Australia Government, entre otras.

Autores y documentos que sirvieron de referentes conceptuales y fuentes directas del proyecto *Propuesta de evaluación cultural de Bienes Muebles de Patrimonio religioso* realizado en el año 2015 por el grupo español *Ge- Conservación* y publicado en el año 2016. Mismo de cual se retoman las conclusiones a las que llegan y se estudian los valores y subvalores de un objeto de patrimonio mueble que se expondrán en el siguiente apartado.

**Por terminar (reescribir cinco veces, releer y conseguir la información que falta....
..... el día que alguien entienda que, si bien por convicción hago circular de forma gratuita
mi trabajo con el fin de contribuir en el progreso mental y espiritual de la humanidad.....**

**Me es imposible continuar haciendo mi trabajo y ayudar a mi país en las condiciones que
llevo haciéndolo desde el año 2012 ... es decir:
sin contar con el apoyo de las instituciones y personas que por consciencia, afinidad de
temas, leyes y responsabilidades deberían dármele.**

FIN

**Esta compilación se pone al alcance del público
el 15 de mayo del año 2021 siendo las 12:30 p.m.**

⁶⁷ De acuerdo con el texto titulado Documentos Internacionales fundamentales para el patrimonio cultural, al año 2007 existían ya sesenta y siete documentos (67): 11 Convenciones, 18 Cartas culturales, 10 Declaraciones, 11 Recomendaciones, 1 Principio, 6 Convenios y 10 Otros documentos.