

## ***Sentir para ver: revitalización y proyección del Museo***

**Por: Diego León Arango Gómez \***

Gracias a la especial colaboración del Museo del Louvre y del Museo Nacional de Colombia, el Museo Universitario de la Universidad de Antioquia acogerá en su recinto la exposición *Sentir para ver*. La muestra está dirigida al público en general, pero en uno de los objetivos museológicos y en sus dispositivos museográficos, se orienta a personas en situación de discapacidad física, sensorial y cognitiva.

*Sentir para ver* apela a una reflexión sobre el papel de la percepción y los sentidos en relación con el arte y los patrimonios que conservan y exhiben los museos. Es un hecho que en nuestra relación con el mundo, el papel de la visión ha sido preponderante, y en el desarrollo de la cultura se ha constituido como un elemento básico y fundamental. La construcción de la experiencia y la determinación del mundo en el lenguaje (Logos) tienen en la visualidad un punto originario de amarre que no se puede negar. La mayoría de los términos lingüísticos, las formas de la narrativa y las figuras literarias recurren a la imagen y a lo visual como un elemento esencial de su configuración. En el campo del conocimiento y especialmente en el científico, la forma objetiva de la imagen ha servido durante muchos años de soporte y correlato.

En los dominios del arte de nuestra cultura moderna, aquella que tiene sus inicios en el Renacimiento, se han privilegiado las formas de expresión visual sobre los demás sentidos, pese a que en la percepción concurren todos, simultáneamente, para darnos el reporte de la experiencia. Sentir, ver, oler, saborear y oír son, como dice Merleau-Ponty, modalidades de la existencia que en el movimiento intencional de nosotros hacia el mundo nos dan la perspectiva, la orientación, las bases para el conocimiento y la acción.

No obstante, el privilegio de lo visual se extiende a varios dominios del quehacer humano y predomina en diversas prácticas sociales, rituales, religiosas y culturales. Por la función que la tradición otorga a los

museos, como guardianes del patrimonio y de los productos de la humanidad, éstos han diseñado procedimientos que buscan preservar y conservar los bienes a su cargo, sustrayéndolos al riesgo de su pérdida o deterioro por la manipulación e interacción directa con ellos.

Como pauta general de comportamiento del visitante de un museo se impone el “Prohibido tocar” o “Por favor no tocar”, pese a que muchos de los objetos fueron diseñados y creados originalmente para el uso, la manipulación en los cultos y con la posibilidad de ser olidos, palpados, sentidos y hasta degustados. El origen de esta actitud puede ser rastreada, entre otras fuentes, en el origen de la cultura moderna, cuando la relación con las imágenes entra en nuevas dinámicas. En el dominio de la producción de objetos se operó una división y clasificación que distinguió los objetos utilitarios de aquellos decorativos o suntuarios y de otros que aunque también “inútiles”, se les atribuía un mayor valor por el tipo de materiales y soportes con que se producían, por la calidad y virtuosismo de su factura estética, por el carácter representativo, simbólico y cultural de sus contenidos y por ser creaciones humanas geniales y originales. A estas se les llamó obras de arte y su producción se demandó para usos religiosos y civiles, públicos y privados.

Ahora bien, el hecho de tener el estatus de obras de arte y ser piezas únicas, así hicieran parte de rituales religiosos y estuvieran expuestas al público, planteó una nueva relación con los sujetos que las contemplaban. Desde el momento de su concepción, hasta la elección de los materiales: piedra o metal, la creación de las obras implicaba la idea de su duración. De antemano se preveía la necesidad de que las obras fueran conservadas. Para ello, y en el caso de la escultura pública, se introdujo la base con una doble intención. De un lado, se quería resaltar su carácter conmemorativo y monumental, y por otro, evitar la manipulación excesiva del público.

Una vez se encumbra la obra sobre su pedestal, se opera un distanciamiento respecto del observador, quien solo puede apreciarla visualmente. Quizás no haya sucedido lo mismo con las esculturas de jardines y las de recintos cerrados como palacios, iglesias, capillas y conventos, porque de antemano se consideraba limitado el número de personas que podían apreciarlas y manipularlas, y porque se suponía la preexistencia de comportamientos respetuosos frente a las imágenes y piezas.

Al cotejar el cuidadoso tratamiento que se da a las obras de arte con el uso y abuso de imágenes y objetos corrientes que hacen parte de la cultura material de los pueblos modernos, sean estos utilitarios o decorativos, de menor calidad y riqueza semántica, aunque de excelente factura, se puede deducir que la valoración estética trajo consigo la actitud de respeto y distanciamiento, y una cierta sacralización de las obras, una cierta “aura” como la referirá Walter Benjamin, que luego heredan los museos que las custodian. Desde luego que este fenómeno es una consecuencia de la cultura moderna, que da la primacía a la estética de la contemplación y la valida como vía idónea para la apreciación y acceso al

arte y a los patrimonios del museo. De ahí que no es de extrañarse cuando en un museo la consigna sea “prohibido tocar”.

“Ver y no tocar” la obra de arte y los patrimonios atesorados, más que un lema para la conservación, es la consigna de una estética que jerarquiza los sentidos, subordinando y, porque no, degradando otros, a los que se niega su posibilidad de ser fuentes de conocimiento, valoración, creación y disfrute de las obras. Si llevamos el planteamiento al extremo, podemos decir que un museo de corte clásico o moderno le apuesta a una estética de la contemplación cuando privilegia la visualidad y en ella finca gran parte de su misión y esencia. Afortunadamente, los nuevos tiempos traen otras visiones que favorecen la implementación de novedosas estrategias de divulgación de las colecciones, de educación y formación de públicos, de estudio e interpretación de los patrimonios y sus contextos, que nos aproximan a una estética contemporánea de la participación y de la interacción colectiva, donde se involucran todos los sentidos y hasta el cuerpo mismo de los participantes, que había sido excluido y negado por la tradición en función de concepciones éticas, estéticas, ideológicas, religiosas y filosóficas del pasado.

Cabe aceptar que, entre otras cuestiones, la contemporaneidad aspira, por un lado, a restituir al hombre en la integridad de su ser y de su experiencia, lo que implica también la consideración de su ser colectivo y, por otro lado, a formar ciudadanos del mundo con valores humanos universales. He ahí uno de los grandes retos para los museos: transformarse en función de una nueva ciudadanía global, que no se agota en el individuo.

Al asociarnos con el Museo del Louvre y con el Museo Nacional de Colombia en este proyecto de interés formativo y de inclusión, el Museo Universitario busca ampliar el espectro de su acción formativa y desarrollar una política de accesibilidad, que permite establecer nuevas mediaciones con los visitantes y generar otras maneras de abordar el hecho artístico y nuestros patrimonios.

El Museo decidió acoger esta exposición, porque representa una oportunidad para convocar a la comunidad a reflexionar sobre el tema de discapacidad, la cultura y el arte; a repensar los modos habituales y dominantes de la percepción del arte y a meditar, en un plano más general, sobre el papel educativo y formador de los museos, de cara a públicos en situación de discapacidad sensorial, física y cognitiva.

Hacer la exposición es una manera de reconocer los esfuerzos que se realizan en la ciudad de Medellín y en particular en la Universidad de Antioquia y de integrarnos al desarrollo de una política de inclusión de grupos minoritarios, vulnerables, en situación de discapacidad y marginados de los procesos culturales y

sociales, a tenor de las disposiciones constitucionales y legales, específicamente respondiendo al cumplimiento de la Ley 361 de 1997 y a las normas del Icontec sobre accesibilidad de esta población.

De hecho, conscientes de la importancia de ejecutar programas institucionales para favorecer el acceso a la educación superior de grupos vulnerables o en situación de discapacidad, procurar su sostenibilidad y bienestar, y en desarrollo de su propia misión, el Museo Universitario ha realizado desde años atrás exposiciones, talleres y seminarios relacionados con el tema de la inclusión y la accesibilidad. Ahora que culmina una serie de reformas físicas destinadas a favorecer el ingreso de todo tipo de públicos, recibe con gran entusiasmo esta exposición y hace visible el interés humano, formativo del Museo en pro de nuestra sociedad.

Lo interesante de una exposición como Sentir para ver es que está concebida para convocar sentidos como el tacto, el oído y, por supuesto, la vista, invitándolos a explorar nuevas interacciones y mediaciones con algunas obras de arte, objetos patrimoniales o con sus reproducciones, de manera que otros registros, como el táctil, por ejemplo, permitan conocer los materiales y sus texturas, los volúmenes y sus escalas, las formas y sus tamaños, los contrastes y contornos, sus ornamentos, su configuración en el espacio, su composición y estructura.

Más allá de esta aproximación sensible, la exposición propone nuevas estrategias, incluyentes y participativas, de apreciación, experiencia y disfrute del arte, de reconocimiento de la importancia del patrimonio cultural de la humanidad, de valoración de nuestros patrimonios nacionales y de reflexión sobre los vínculos estrechos entre la dimensión estética, la ética colectiva y el conocimiento.

En Medellín, la exposición tiene como núcleo dieciséis reproducciones de obras grecorromanas de la antigüedad que nos facilita el Louvre y que hacían parte de la exposición 2.000 años de creación... según lo antiguo (2000). Las copias están adscritas al Departamento de Esculturas del Louvre y a su Galería Táctil, donde hacen parte de un programa de formación de públicos, especialmente orientado a personas en situación de discapacidad visual. La Galería permite a sus visitantes el acceso táctil a las reproducciones, como una manera de apreciación estética de las obras de la antigüedad.

Hacen parte de la muestra reproducciones a escala y otras al natural de legendarias obras como la Venus de Milo, el Gladiador Borghese, el Laocoonte, El espinario, la Ninfa de la concha, algunas cabezas, como la de Séneca y El Milon de Crotone, algunos torsos y otras piezas, fabricadas en yeso o resinas. El grueso de las piezas corresponde a copias romanas de tradición helenística encontradas en excavaciones de diversas épocas y que ahora integran los acervos del Museo del Louvre. El guión museológico dispone las copias grecorromanas en interacción con piezas del patrimonio nacional que pertenecen a diferentes museos y colecciones del país.

Para el deleite y acorde con los fines académicos y formativos de esta exposición, contaremos con algunas de las reproducciones en yeso de la prestigiosa Colección Pizano, hoy a cargo del Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia. La Colección Pizano está conformada por varias reproducciones de esculturas de todos los tiempos, que fueron adquiridas en 1927 en Europa por Roberto Pizano (1896-1929), entonces director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, con el objeto de que sirvieran de modelo para las clases de dibujo y para la formación del gusto artístico –neoclásico, desde nuestra perspectiva actual– de los estudiantes de la academia.<sup>1</sup> En la exposición de Medellín, contaremos con tres copias: una del siglo xix de un discóbolo en reposo, de tradición helenística; un busto renacentista del siglo xvi que representa a Benedetto de Mariano, obra de Filippo Strozzi; y una cabeza de hombre, posiblemente el retrato de Ingres, del siglo xix.

Del Museo Nacional de Colombia y del Museo Colonial, participarán obras como la pintura de La Virgen de Chiquinquirá, de autor desconocido; la escultura en bronce El Discóbolo de Léger; algunos duplicados en resina de miniaturas y medallones del siglo xix y otras obras de importante significación artística e histórica.

La Casa Museo del 20 de Julio se une a esta exposición con la pintura Dama Santaferreña: Magdalena Ortega de Nariño, de Joaquín Gutiérrez, de 1810.

Del Instituto Colombiano de Antropología e Historia –ICANH– se integrarán originales de figuras antropomorfas femeninas en cerámica, procedentes de comunidades prehispánicas del sur-occidente Colombiano y del norte del Ecuador, como Tumaco-La Tolita, que poblaron los territorios entre los siglos ii a. C. y el i d. C. También se incluyen figuras femeninas de la Costa Caribe, Ranchería y Tamalameque, y una figura del altiplano cundiboyacense, correspondiente al área arqueológica Muisca.

Finalmente, incluiremos piezas importantes de los acervos patrimoniales del Museo Universitario (Área de Antropología), que tiene a su cargo el mayor fondo de cerámica prehispánica del país, de artes visuales y de historia, para enriquecer los diálogos que proponen los temas del guión museológico.

Varias estatuillas cerámicas y urnas funerarias de pequeño formato, procedentes de culturas de la región antioqueña y del Cauca Medio, decoradas con figuras antropomorfas femeninas y fitomorfas, con sus respectivas copias se integrarán al conjunto; de igual forma, imágenes del barroco católico y colonial de estas regiones; medallas y fotografías de finales del siglo xix y comienzos del xx; el prototipo en yeso y la escultura en bronce de la obra Dulce Martirio, de Francisco Antonio Cano; el Obrero de Bernardo Vieco; varias obras de autores antioqueños y los dibujos del artista José Antonio Suárez, que interpretan

---

la Colección Pizano y algunas piezas de nuestra Colección de Antropología, se articularán a la exhibición del Museo Universitario.

Indudablemente, Sentir para ver será la oportunidad para que los visitantes del Museo Universitario extiendan sus sentidos allende los límites de la vista... las puertas están abiertas.

#### Nota

1 Roberto Pizano fue a París a realizar estudios de arte y permaneció allí entre 1924 y 1927. Al ser designado director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, manifiesta al Gobierno Nacional la necesidad de comprar reproducciones de arte para fortalecer los procesos de enseñanza del arte y en especial para facilitar la enseñanza del dibujo que era una disciplina esencial en la formación de los artistas. Con la autorización del Gobierno y gracias a la financiación de acomodadas colonias de colombianos en el exterior, Roberto Pizano adquirió en 1927 más de 200 copias de diversas culturas y momentos de la Historia del Arte, que van desde el Antiguo Egipto, hasta Auguste Rodin. Como el mismo lo expresa: “había logrado comprar para la Escuela un conjunto de reproducciones de seis mil piezas, que incluyen esculturas, relieves, calcos, grabados, proyecciones y una buena biblioteca”. [Citado por Olga Isabel Acosta Luna, en: Ministerio de Cultura-Museo Nacional de Colombia. Sentir para ver. Bogotá: Ministerio de Cultura-Museo Nacional, Catálogo de exposición, 2008. P. 49. La cita es tomada de Francisco Pizano de Brigard, “El pintor”, en: Marta Fajardo de Rueda et. al, Roberto Pizano, Bogotá: Seguros Bolívar, 2001, pp. 65-86].

*\* M.A. Diego León Arango Gómez, Director del Museo Universitario Universidad de Antioquia.  
Escribió este texto especialmente para la Agenda Cultural.*