

MUSEO DE ARTISTAS PARA ARTISTAS: EL CASO DEL MUSEO RAYO
EN ROLDANILLO 1981-1995

KATHERINE TABARES ACEVEDO

UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y ECONÓMICAS
PROGRAMA ACADÉMICO DE MAESTRÍA EN SOCIOLOGÍA
SANTIAGO DE CALI
2012

Museo de artistas para artistas: el caso del Museo Rayo en Roldanillo 1981-
1995

Katherine Tabares Acevedo

Trabajo de Grado para optar al Título de
Magister en Sociología

Director
Gilberto Loaiza Cano
Doctor en Sociología,
Filólogo e Historiador

Universidad del Valle
Facultad de ciencias sociales y económicas
Programa académico de maestría en sociología
Santiago de Cali
2012

Museo de artistas para artistas: el caso del Museo Rayo en Roldanillo 1981-
1995

Katherine Tabares Acevedo

Trabajo de Grado para optar al Título de
Magister en Sociología

Descriptores:

Museo

Artistas

Capitales simbólicos y culturales

Universidad del Valle
Facultad de ciencias sociales y económicas
Programa académico de maestría en sociología
Santiago de Cali
2012

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	5
1. El museo, una institución mediadora entre sujetos y objetos	20
1.1 La producción sujeto/objeto	20
1.1.1 La transición del objeto al mediador: el museo	22
1.1.2 El lugar del sujeto	24
1.2 Reflexiones en el contexto latinoamericano y nacional sobre los museos de 1970	25
1.2.1 Las Asociación Colombiana de Museos, Centros Culturales y Galerías	28
1.2.2 Inventarios de museos en Colombia, 1972 y 1979	30
1.2.3 Museos de arte Moderno en 1970	35
2. Espacio de producción cultural	43
2.1 Roldanillo, espacio de posibilidades	44
2.2 Expresiones de una cultura local	49
2.3.1 La pareja responsable de la obra-museo	53
3. Proyecto de construcción del Museo Rayo	63
3.1 Intereses de los gestores del Museo Rayo	64
3.2 Museo construido con recursos privados y del estado	68
3.3 Estructura del Museo Rayo	70
3.4 La colección del Museo Rayo	71
3.5 Los objetivos del Museo Rayo	73
3.6 Divulgación mediática del proceso de construcción del museo	75
4. Erigirse autoridad en el campo artístico local	79
4.1 Constitución del agente “secretario general”	85
4.2 Encuentro de mujeres poetas	92
4.3 Museo de artistas para artistas	97
4.4 Entrar en el juego	108
4.4.1 “Yo llegué gracias al grabado en el museo Rayo”	108
4.4.2 “Se nos abrió una ventana para ver el mundo, han venido aquí y nos lo han traído”	114
4.4.3 “Una posibilidad en el juego”	116
5. CONCLUSIONES	119
BIBLIOGRAFÍA	

INTRODUCCIÓN

Este estudio trata acerca del Museo Rayo, iniciada su construcción en 1976 e inaugurado en 1981 en Roldanillo, municipio del norte del Valle del Cauca, al sur occidente de Colombia. Nos ha interesado examinar cómo una pareja de artistas, Omar Rayo y Águeda Pizarro, hizo posible la construcción de esta institución de arte en un municipio periférico del Valle del Cauca, posiblemente gracias a sus posiciones y relaciones en los ámbitos de la cultura local, nacional e internacional. La pregunta central del estudio fue la siguiente: ¿Qué hizo posible que el Museo Rayo se instalara en Roldanillo y qué relaciones instauró a partir de su actividad cultural entre 1981 y 1995?; las preguntas auxiliares que apoyaron el desarrollo de la central fueron: ¿qué hizo posible que emergiera una institucionalidad cultural en una localidad periférica?; ¿qué caracterizó a los agentes artísticos que instalaron un escenario de interacción cultural en Roldanillo?; ¿A quiénes pudo interesar en la localidad la instauración de un museo especializado? Nos interesa analizar por qué fue posible un museo en un lugar que carecía de espacios para la cultura, cuál fue el papel de algunos agentes culturales, en este caso una pareja de artistas con sus propios capitales simbólicos y sociales. Por tanto, la hipótesis del estudio es la siguiente: El Museo Rayo tuvo lugar en Roldanillo por el prestigio y la iniciativa de un grupo de artistas, y se ha caracterizado por ser una institución que, en sus actividades, expresó el peso de las relaciones de los artistas Rayo y Pizarro con otros artistas, entidades y agentes del Estado. Omar Rayo y Águeda Pizarro, desde la posición de productores culturales, inauguraron un escenario de interacción especializado a través de una institución museística; establecieron reglas de juego que solo ellos, por sus competencias artísticas y por el reconocimiento atribuido de sus trayectorias a nivel internacional, estaban autorizados en sugerir dada la ausencia de instituciones de esta naturaleza en el municipio.

Periodo estudiado

Para dar cuenta del tiempo que contempló el estudio, primero se hace una periodización del museo de acuerdo con su funcionamiento. Se desarrollan brevemente cuatro fases, lo cual permite hacerse una mirada en conjunto de lo que ha sido la labor del museo y el papel de las relaciones de la pareja de artistas Rayo y Pizarro. A partir de la lectura de esta descripción podrá ubicarse en la selección que se ha realizado en este estudio, una fase que permite tener una primera aproximación a labor del museo y que su mayor comprensión implicaría abordar las fases que no se abordan en este informe. A continuación se describe las fases:

Periodo uno: de la idea del museo (1973) al término de su construcción 1980.

Este periodo se caracterizó por ser el proceso inicial de la institución, involucró la donación del terreno al artista, Omar Rayo, para la construcción de una casa cuyo énfasis fuera su

obra artística, la gestión del director para llevar a cabo la obra y la culminación de la estructura física; constituyó una fase de siete años que dio cuenta de las relaciones que hicieron posible el paso de la donación de un terreno por un premio internacional a la consecución de los recursos necesarios para las instalaciones físicas, el proceso de preparación del municipio para la apertura de la institución y la creación de la Fundación Museo Rayo como medio a través del cual se administró este proceso.

Periodo dos: de la inauguración en 1981 hasta 1995, año en que se llevó a cabo el Salón Regional de Artistas Sur Occidente.

Este periodo inició con la inauguración del museo y tuvo que ver especialmente con el modo de administrar, sostener y difundir la institución. La puesta en funcionamiento incluyó, entre otras cosas: la dirección del museo, la organización de las exposiciones permanentes y temporales, el desarrollo del programa editorial “Ediciones Embalaje” (1984), la instalación del Encuentro de mujeres poetisas colombianas (1985) por iniciativa de la poeta Águeda Pizarro y la inauguración de la colección de arte público infantil (1988)¹. Este periodo fue uno de los más activos del museo en su propuesta educativa, fue el inicio y la primera versión de los talleres de grabado, pintura y poesía. El museo inicialmente, contó con el curador Miguel González, que permaneció solo por un año después de la apertura del museo y que contribuyó de manera importante, al montaje de exposiciones de gran reconocimiento nacional y de difusión del museo por su experiencia en el Museo de arte Moderno la Tertulia, en Cali. También contó con tres secretarios generales, jóvenes de la localidad que cumplieron la función de intermediarios culturales, gracias a su participación lograron acercar el contenido de la propuesta museística y educativa con los intereses de la localidad, el primero permaneció por tres años, el segundo por siete años y el tercero, hasta ese momento dos años.

Periodo tres: de la exposición de artistas de la región desde 1996 hasta el 2010, año de fallecimiento del director del museo Omar Rayo.

En este periodo, el museo ya contaba con una imagen y una actividad cultural reconocida por los artistas locales, nacionales e internacionales que entra en declive por el manejo que el artista- director Omar Rayo hacía de las relaciones. Durante estos quince años el museo exhibe a más artistas locales, regionales y nacionales, la participación de los artistas latinoamericanos se reduce al igual que el desarrollo de los talleres de grabado. Sin embargo, fue el periodo en el que se agrupó a seis artistas locales (Rafael Ordoñez, Diego Montoya, Anuar Carillo, Gerardo Fernández, Carlos Humberto Salazar y Vicente Rayo) para presentarlos en exposiciones colectivas en el museo y en algunos museos latinoamericanos como un producto de la labor del museo y de la orientación del artista-director Omar Rayo. También es el momento de consolidación de la labor del encuentro de

¹ Colección ubicada un kilómetro antes de entrar al casco urbano de Roldanillo 1988, programa auspiciado por el Fondo Internacional para la promoción de la Cultura UNESCO.

mujeres poetas colombianas a partir del aumento de participantes regionales y nacionales, reconocimiento por parte del, en ese entonces, recién creado Ministerio de Cultura. El secretario general que acompañó esta fase del museo fue Juan José Madrid, permaneció desde 1991 hasta el 2007, su función fue valorada por los artistas locales como la posibilidad de mediar entre los intereses del artista director Omar Rayo y las peticiones que realizaban otros productores culturales de la localidad; a su salida, ingresa una joven mujer poeta participante de los talleres de poesía y de los encuentros que venía realizando el museo. La gestión de la nueva secretaria general fue percibida por los artistas locales y la poeta Águeda Pizarro como un cierre de las posibilidades que había gestado el museo hasta el momento, correspondiente con una actitud del artista director Omar Rayo que también limitaba el desarrollo de las iniciativas de los productores culturales de la localidad, entre ellas, el encuentro nacional de grabadores que lideró un grupo de artistas y productores culturales de la localidad que habían participado de los talleres de grabado, que no contó con el respaldo de Omar Rayo para su realización en las instalaciones del museo. La descripción de esta fase culmina con la muerte del artista director Omar Rayo y la percepción de declive del museo.

Periodo cuatro: de la apertura del museo, 2011, a sus nuevas relaciones y capitales.

Ante la muerte del artista-director quien pasó hacer la presidenta de la Fundación Museo Rayo fue Águeda Pizarro, poeta y viuda de Omar Rayo. Según la descripción que he realizado, esta fase es la más corta porque es la que aún se está llevando a cabo, hasta el momento ha demostrado una dinámica de funcionamiento diferente y de auge en el museo, respecto a la anterior, por el número de actividades educativas y la participación de otros agentes en la dirección del museo. Ahora, cuentan con un equipo de apoyo en la gestión y funcionamiento del museo que ha sido responsable de la apertura de nuevas salas, de proyección comunitaria y de difusión de las actividades educativas. El equipo del que se habla está conformado por Miguel González, curador del museo que ha realizado una serie de exhibiciones de los artistas de la generación de Omar Rayo, poniendo en diálogo la exhibición de la sala permanente de Omar Rayo con los artistas de gran reconocimiento a nivel internacional y nacional, por ejemplo: Carlos Cruz – Diez, Manuel Felguerez, Edgar Negret, Fanny Sanín, Eduardo Ramírez Villamizar, Carlos Rojas, María Thereza Negreiros, Fernando Botero, Gonzalo Ariza, Armando Morales y Roberto Matta. También vinculo a la exhibición una propuesta escultórica usando los jardines del museo, usando las piezas que había realizado Omar Rayo y la de Lydia Azout.

Una novedad de este periodo es que el museo ahora cuenta con una sala dedicada al intaglio –técnica de grabado sobre papel, repujado-, llamada museo del intaglio. El artista curador Edgar Correal, es el encargado de la selección, investigación y montaje de la obra. Este artista, fue quien realizó los talleres de grabado, mencionados en la anterior fase. El secretario general, es de nuevo Juan José Madrid, poniendo al servicio del museo toda la experiencia adquirida en este espacio y las relaciones que tiene con la localidad. A partir de este periodo han logrado hacer una programación conjunta con la casa de la cultura del municipio, la casa Quintero, las instituciones educativas y el instituto técnico. El servicio

social de los estudiantes de último grado, las prácticas de los estudiantes del INTEP (instituto de educación técnica) ha fortalecido el funcionamiento del museo en el desarrollo de las visitas guiadas y de la participación del museo en las redes virtuales. En este momento, también hace parte del equipo del museo, Sara Rayo, hija del artista, diseñadora y docente de la Universidad Javeriana que se encarga del manejo de la imagen del museo.

En esta fase se ha desarrollado una gestión en compañía de la Cámara de Comercio de Cali, la gobernación del departamento del Valle del Cauca para la viabilidad financiera del museo. Por ello se han emprendido una serie de acciones, tales como: subastas, afiliaciones al club de amigos del museo, difusión publicitaria en periódico, eucoles y vallas de la institución. Finalmente, resalto de esta fase la gestión realizada por un senador de la república, Juan Lozano, para contar actualmente con la declaración del museo como patrimonio nacional, lo cual garantiza el uso de las instalaciones que actualmente alberga el museo como una institución cultural.

Las fases descritas hasta el momento tienen periodos de tiempo similares, quince años, excepto la última que está en vigencia. Cada una tiene un sentido en la trama de relaciones que han mediado aquello que exhibió y difundió el museo. Sin embargo, podemos encontrar una continuidad en ellas, las dos primeras fases son de gestación y construcción de la institución, la puesta en escena fue resultado de los capitales puestos en relación cuando la situación coyuntural de los museos a nivel nacional era muy incipiente, aunque a nivel latinoamericano e internacional era de interés poner en funcionamiento el museo como centro cultural y comunitario, con mayor fuerza sí era la posibilidad de promover los valores de la cultura como apuesta de desarrollo. En este sentido, percibimos que Rayo aprovecho esta coyuntura, logrando gestionar recursos económicos para la edificar el museo, construir un respaldo entre los artistas y promotores de la cultura sobre el valor de la institución en un lugar periférico y finalmente, tener algo que exhibir y compartir con los interesados en las artes a partir de las redes que había construido en su trayectoria como artista de reconocimiento internacional. Es relevante además, la construcción del lugar que hace la poeta y esposa Águeda Pizarro en este proceso, de acompañamiento a las visitas de rutina en la construcción del museo, de conocimiento del país y de las redes que tenía Omar Rayo con artistas y poetas nacionales que la ubica en un lugar de externo. Más tarde ella incidió en la labor educativa, poniendo en juego su saber hacer, la poesía, en conexión con el papel, característica del museo. A partir del primer encuentro de poetas en 1985, el museo Rayo empezó a crear otra lectura que posteriormente tomaría fuerza en la localidad y en la región. Es decir, ahora el museo no solo se destacaba por llevar a un pueblo la obra de artistas de talla internacional y nacional, ahora lograba convocar a las mujeres de la región a compartir sus voces, sus dolores, sus angustias, sus sueños, sus deseos, sus reivindicaciones propias. Una oportunidad para que el hecho poético tuviera lugar, para que la literatura hiciera presencia en un museo, donde no era valorado aquello que se presentaba por una calidad técnica y certificada en una institución, su valor residía en la expresión de lo femenino, un referente que nos sitúa en una reflexión más amplia, el lugar de la mujer en la literatura, tema de otra investigación y que merece ser comprendido en la profundidad que sugiere esta experiencia, sin embargo, tiene sentido aproximarnos en esta oportunidad por la interacción que sugirió con el contexto local; el encuentro de mujeres poetas es un

evento que no solo se desarrollaba en las salas del museo, generó una dinámica en Roldanillo y ha logrado vincular a mujeres poetas de la región que han encontrado un lugar para la expresión, para compartir, para hacer del arte una excusa para la construcción de lazos sociales. Es por esta razón que se hace relevante ubicar en estas dos primeras fases la incidencia de la pareja Rayo-Pizarro como productores culturales en un lugar periférico que ponen en relación los elementos de lo femenino y lo masculino en la gestión cultural.

Ahora, detenerse en la tercera fase es poner el acento en otros aspectos que sugiere el museo, se trata del retorno del artista a Roldanillo, no se trata de construir un lugar para su obra, ahora es de su vida, su producción artística, la administración de su imagen ya de vuelta, cuando ya ha pasado el momento de consagración. Del mismo modo, es el cambio en la pareja Rayo y Pizarro, ahora no es el matrimonio que gestiona su patrimonio, hay un distanciamiento en la relación que en un momento pone en riesgo la continuidad del encuentro de mujeres poetas al interior del museo. En ese momento el museo entra en declive hasta la muerte del artista-director Omar Rayo y del estilo que había caracterizado su labor al frente del museo. Finalmente en la última fase, ya hay otro estado de relaciones en el museo, de apertura, del contenido de la exhibición, de la labor educativa.

Realizada esta breve reseña de las fases del museo, puede situarse el periodo de tiempo seleccionado para el estudio, el cual correspondió con la segunda fase, de la apertura e inauguración del museo (1981); momento en el cual se concretan las relaciones que permitieron la instalación del museo hasta 1995, año en que se identifica un nuevo momento de la institución. En 1995, en las instalaciones del museo se llevó a cabo el Salón Regional de artistas de la región sur occidente, hecho que evidenció el reconocimiento del museo en la difusión del arte. Sin embargo, fue el momento cuando se hizo explícito las diferencias entre la propuesta que el museo había construido a partir de su actividad y los discursos y prácticas que en materia de arte se discutían a nivel nacional. Teniendo en cuenta este hecho, se encontró el momento apropiado para hacer un corte en el tiempo y poder sugerir el análisis de una institución que, actualmente, se encuentra en funcionamiento y que, por razones de tiempo y recursos de la investigadora, no era posible extender hasta la actualidad. Se estudió, en consecuencia, 15 años de una institución que hasta el momento lleva 30 de estar abierta al público.

¿Por qué el interés en el Museo Rayo frente a otros museos monográficos a nivel nacional? Omar Rayo, artista nacido en Roldanillo, regresa a su lugar de nacimiento para buscar un lugar para su obra, su interés es muy semejante al de los artistas latinoamericanos de su generación; esos fueron los casos, por ejemplo: Rufino Tamayo en Oaxaca (México), Jesús Soto en ciudad Bolívar (Venezuela), Eduardo Ramírez Villamizar en Pamplona, Edgar Negret en Popayán y Fernando Botero en Medellín. No siendo, entonces, el único caso de museo de artista; en 1980, el Museo Rayo ya se distinguía en el ámbito nacional y regional por tres aspectos:

- La estructura que lo alberga fue edificada con un objetivo propio de los museos de la década de 1970, es decir, un museo para la recreación, el turismo y la educación.
- A través del discurso y propuesta de descentralización del arte articuló, en un proyecto común, a diferentes estamentos del Estado (nacional, departamental y municipal) y artistas latinoamericanos de reconocimiento internacional.
- Quien se hizo responsable del proyecto y funcionamiento de la institución fue el propio agente productor de la obra, Omar Rayo.

En otras palabras, fue la única institución que contó con un diseño y una estructura destinados especialmente para que fuera museo, porque en otros casos se remodelaron casas antiguas; el discurso con el que se divulgó y gestionó los recursos para su construcción fue la descentralización del arte en un momento en que la museología nacional se proponía establecer relaciones con la comunidad; finalmente, a diferencia de otros casos, no es la familia o un grupo de admiradores de la obra del artista quienes decidieron emprender el proyecto de poner en funcionamiento la institución, fue el propio artista. La institución se comprendió a partir de la definición que propuso el Consejo Internacional de Museos –ICOM–, que la asumió como: institución *al servicio de la sociedad y de su desarrollo*, con funciones de colección, investigación, conservación, comunicación y exhibición para fines de estudio, educación y deleite.

Primer ajuste de la investigación: de la intención que no pudo desarrollarse.

Inicialmente, la investigación se planteó como un estudio de públicos, sin embargo, esto no fue posible de realizarse. La pregunta con la cual se inició, era conocer qué tipo de públicos había contribuido a formar el Museo Rayo a través de su actividad educativa. Esto se planteaba bajo el presupuesto de que el museo había mantenido una relación activa con diversos grupos poblacionales, hipótesis derivada de las conversaciones con el secretario general a cargo del museo. Metodológicamente se definió unos perfiles de públicos: las mujeres poetas, los jóvenes artistas, los niños y adolescentes de la localidad, y los visitantes ocasionales. Para ese momento se había periodizado la actividad del museo y se creía que a partir de la indagación de las actividades de mayor trayectoria del museo: los encuentros de mujeres poetas y los talleres de grabado, se identificarían los públicos que acudían a estas actividades.

La intención del estudio se derivaba de observar, en un caso empírico, una de las funciones del museo, la educativa, característica de los museos modernos y que en especial en la década de 1970 se resaltaba y convocaba a la institución emprender. Esto respondía a una coyuntura internacional en la que se discutía que los museos debían ir más allá de los objetos, de las colecciones, motivando a dinamizar la relación que se establecía con el objeto y preguntándose por el sujeto que los visitaba. En este sentido, se planteaba el componente comunicativo del museo, “*el para qué de las funciones de coleccionar,*

conservar e investigar”², reflexión que se observa con mayor difusión en los coloquios realizados en el año 2001 por el Museo Nacional, cuando se construía el plan que orientaría al museo.

Retomando la idea inicial del estudio, se creía que al observar la actividad del Museo Rayo, especialmente aquellas prácticas con una intencionalidad formativa sobre alguna técnica artística, en este caso de impresión gráfica (serigrafía, elaboración de papel a mano, fotograbado y grabado en metal) pero también de pintura y poesía; mediante talleres y cursos realizados por artistas invitados al museo, se estaría dinamizando dos de las funciones básicas del museo: estudiar y difundir. Interpretando en este hacer un interés por hacer accesible aquello que posteriormente se exhibía, dado que estaba contribuyendo a generar disposiciones de comprensión del objeto, lo cual derivaba en la formación de públicos. De tal modo, empíricamente se había definido dos posibilidades de abordar esta dimensión del museo: los talleres programados anualmente y los casos de formación a los artistas locales.

Ya iniciado el trabajo de campo se reconocieron varios elementos que plantearon dificultades para continuar con el propósito inicial del estudio, entre ellos:

- El museo no contó con un registro de los visitantes permanente, solo con unos listados que daban cuenta del número de visitantes: adultos, niños, turistas o de Roldanillo en los primeros ocho años, de ahí en adelante se desconoce la información al respecto. De lo anterior se puede afirmar que en el primer año de apertura del museo se realizaron 35.085 visitas y el mes en el que se realizó mas visitas fue en enero 5.408. Se resalta de un modo especial el mes de enero, ya que es el momento de celebración del cumpleaños del museo, de Roldanillo y en vida, de Omar Rayo; estos hechos hacen que el museo cuente con una programación especial y que sea el mayor número de visitantes, respecto a otros meses.
- El museo no contó con registros de los jóvenes y población escolarizada participante de los encuentros de dibujo a color infantil. El secretario general, informó que por un corto tiempo se realizaron inscripciones al evento y se generaron fichas que contenía información de los participantes; sin embargo, esto dejó de hacerse y no hay memoria a parte del número total de participantes según rangos de edad.
- Los jóvenes artistas que se habían mencionado en el diseño inicial del estudio era el grupo de los seis artistas de Roldanillo que aparecen en la década del 2000 y el estudio había definido como fecha límite 1995. La siguiente década fue una de las

²MINISTERIO DE CULTURA. Museo Nacional de Colombia. Memorias del Coloquio Nacional. La educación en el museo. Bogotá, 200, p. 15.

más difíciles del museo, ya que las actividades tenían poca acogida, la calidad de las exposiciones se ponía en entredicho, se dice que eran fotocopias exhibidas. También algunos dicen que había más una intención de conseguir apoyos en recursos que formar de manera continua a un grupo de artistas.

- Los visitantes ocasionales no pueden identificarse, no hay registro de procedencia de los asistentes, las edades, género o nivel de escolaridad. Omar Rayo y los secretarios generales hacían una lectura del tipo de visitantes a partir de la conversación que sostenían con ellos, por esta razón es que afirman que en su mayoría llegaban de la zona cafetera y de Antioquia.

Además de observar las dificultades metodológicas y de fuentes, como se han descrito hasta el momento, también debe resaltarse que los estudios de públicos realizados por otros investigadores se han hecho a través de encuestas, observaciones y entrevistas a quienes se encuentran en una exposición o acaban de recorrerla, es decir in situ, situación que facilita el acceso a la información. De este modo, en casos como este, donde el estudio se planteaba abordar un periodo del pasado del museo, implicaba un registro y una memoria que no se conservaba. Así, en la búsqueda de antecedentes y de la tradición de estudios de públicos, se evidenció las dificultades a las que nos enfrentaríamos por la ausencia de las fuentes. Los públicos se consideran como una generalidad de la que se da cuenta de su estructura posterior al estudio.

Se ha descrito en este aparte los planteamientos iniciales del estudio y las razones por las cuales no pudo llevarse a cabo. Ante esta situación, ya iniciado el trabajo de campo en la recolección de la información sobre el hacer del museo, se definió ordenar la información de acuerdo con las posibilidades de interpretación, por ello, los alcances de este estudio serían de agentes de producción cultural; de los agentes responsables de una institución que puesta en una periferia del Valle del Cauca, da cuenta de una novedad y particularidad que se hace relevante estudiar desde la perspectiva sociológica ya que permitió conocer el lugar de la actividad cultural para un municipio. Esto permitió develar el reconocimiento y autoridad atribuida a quienes poseen un saber hacer especializado en un contexto de relaciones sociales donde son pocos los poseedores de estos capitales simbólicos y culturales. Del mismo modo, nos permitió comprender como se materializan las formas de apropiación de las instituciones culturales, los intereses que hacen posible su existencia y continuidad; por ello nos hemos concentrado en describir las relaciones que hicieron posible contar con recursos para el funcionamiento de una institución de este carácter.

Un estudio sobre el museo desde la sociología: museo de artistas para artistas

Este es un estudio sociológico concentrado en el papel de los agentes culturales que han tenido control sobre el museo y deja a un lado un estudio de públicos o de los consumidores de los productos artísticos expuestos en el museo. Nuestro estudio se ha centrado en un museo que en su actividad se convirtió en un museo de artistas para la formación de artistas, es decir, el saber hacer de los artistas Rayo-Pizarro se convirtió en la característica

y particularidad del museo que puestos en actividades educativas, difundieron su saber hacer ante otros que encontraron simpatía y oportunidad para desarrollar un interés en la poesía o en la gráfica, actividades que no tenían otro referente para ser formado en la localidad. De otro modo, también fue la posibilidad para que las relaciones de los artistas Rayo-Pizarro se concretaran en exposiciones, talleres y encuentros; era la oportunidad de conocer el lugar donde había nacido Omar Rayo y contribuir a la institución en un momento en que el arte latinoamericano estaba siendo reconocido en Nueva York y se pretendía difundir la producción que se hacía del arte latinoamericano en aquellos lugares alejados de las grandes ciudades. Por su parte, para Águeda Pizarro, fue la oportunidad para generar una red de mujeres destacadas en la poesía femenina y su difusión, entre un grupo de mujeres heterogéneo en capitales culturales pero que, se formaban al participar de los espacios generados por la *poeta*, forma de llamar a Águeda Pizarro.

En este orden de ideas, conceptualmente las categorías: museo, artista, capital simbólico y cultural son las que aquí hemos utilizado para comprender nuestro objeto de estudio. Categorías que hacen parte de la sociología de la cultura y del arte. Campos de análisis y discusión que adquieren especificidad y diferenciación de acuerdo con el discurso sociológico desde el cual se tome como referente. Raymond Williams en el texto *Sociología y Cultura* (1981), señala las relaciones de este campo de conocimiento con la sociología histórica, siendo útil para poder comprender el hecho cultural según el tipo de sociedades en las que sitúa. No sin antes mencionar que los temas que han caracterizado estos estudios han estado relacionados con la comunicación y el arte. Se ocupa en el texto de los productores culturales y sus formaciones sociales. La especificidad del arte y las instituciones en las que se ubica al artista de acuerdo con la organización social en general. Inicia describiendo que el artista hacía parte central de la organización social, separándose en funciones por el resultado de un desarrollo interno y relacionándose con los cambios en la sociedad en general. Esto permite entender el tipo de relaciones que tenía con el Estado y las condiciones sociales en las que el artista cumplía con su producto. Esclarece cómo entra a participar el público, el mercado y la diferenciación entre el artesanado y el profesional en artes. Este planteamiento es útil para entender la forma como ha tenido lugar la producción cultural del artista, qué la hacía posible y a qué capitales debía acudir para que su saber hacer se compartiera con otros; respondiendo entre otras cosas, mas a unos intereses de quien consumía su producto, básicamente desde el poder.

Otro referente para abordar la sociología de la cultura es, sin duda, Pierre Bourdieu y especialmente su obra *Las Reglas del arte* (1995). Aunque es un estudio centrado en la génesis del campo literario en Francia, el autor, alcanza a presentar los fundamentos de una ciencia de las obras de arte, al concentrarse en la *Educación Sentimental* de Flaubert, Bourdieu sitúa la obra en un espacio de relaciones con otros artistas e intelectuales de la época, evidenciando que la obra en sí misma es una radiografía del campo de producción cultural, en este caso la literatura en Francia en el siglo XIX. Es un ejemplo importante para adoptar un marco interpretativo para el caso empírico del Museo Rayo en su actividad cultural entre 1981 y 1995. Es posible situar quiénes son los agentes artísticos que se ponen en relación, los capitales con los cuentan y las relaciones de dominación y subordinación que se presentan. Si bien es cierto que la relación de dominación y subordinación no se da

de un modo homogéneo y doblegado, sí se describen los momentos en que se hacen visibles, pero también el modo en que la toma de posición hace que se transite de un lugar a otro. En este sentido se toman los dos autores Raymond Williams y Pierre Bourdieu ya que ambos describen los procesos de producción de los bienes culturales. Producción que depende de la posición que se ocupe en un estado relaciones económicas y políticas, que favorece acceder a los medios que permiten la elaboración del producto, pero también, de contar con el reconocimiento entre los participantes del campo de producción para que su producto se le atribuyan valores de consagración y aceptación entre los consumidores.

Acerca de la metodología

El objeto de estudio se conquista, pasa por un proceso de descubrimiento a partir de la cercanía que se tiene con las fuentes, significa, en este caso, situarse en la comprensión de los procesos de conformación que ha tenido el museo aunque limitado al campo de las artes; ha interesado en tal sentido, contextualizar el auge de los museos, las características que le imprime la especificidad de la colección y en especial el museo de arte moderno. Esta entrada, permite ubicar la dimensión de interés del objeto en estudio desde una perspectiva sociológica, relacionada con la acción de una pareja de productores culturales, Rayo y Pizarro.

Los estudiosos que se han encargado de los fenómenos relacionados con la institución museo han sido los museólogos quienes frente al “desencanto y la radicalidad de los años 60, se erige en la conciencia crítica de los museos, haciéndose especialmente influyente en Francia, los países francófonos y Canadá”³. Esta postura, influenciada por la antropología, sugirió una definición de museo más integral relacionándola más con el patrimonio en general que de museos en particular. En este contexto, puede situarse algunas miradas que señalan que estudiar los museos de arte permite desentrañar otro tipo de elementos de la vida social, el museo aparece como cristalización de algo, “el uso de los objetos del museo de arte como artefactos culturales para describir problemas existentes y emergentes relativos a la multiculturalidad”⁴. Sin entrar en la discusión de la multiculturalidad sí es importante señalar como en el museo se proyectan los cambios de una época, dado que la diversidad, la libertad y la democracia en sí mismas son conquistas de las sociedades modernas, que hacen mover los lugares de las instituciones, los agentes que actúan en ellas y la diversidad en la definición de las colecciones adquirir y exhibir. El museo más que contenedor es una fábrica de tensiones y consensos, políticos, culturales y sociales de una comunidad; puede asumirse como patrimonio, dinamizador socioeconómico y agente privilegiado de desarrollo local.

Tiene sentido, en este contexto, recordar lo que plantea Nathalie Heinich sobre lo que aporta el arte a la sociología, donde resalta que la singularidad en el arte no es una

³ HERNÁNDEZ, Ballart Joseph y TRESSERRAS, Juan i Jordi. Gestión del patrimonio Cultural. Barcelona: Editorial Ariel, 2001, p. 77

⁴ Ibíd., p. 67

propiedad objetiva de los objetos, sino un valor proyectado sobre estos objetos, es resultado de una operación valorativa⁵. Según la autora, al sociólogo del arte se le exhorta a “explicar las obras” con dos posibilidades, relacionarlas con instancias exteriores (mercado, mundo social, habitus) o de un modo más interno su posición respecto a una temática o estilo. Así planteó que las trampas de la sociología de las obras incitan al cambio de postura en la investigación que consiste en abandonar la perspectiva explicativa en beneficio de una formulación directa de los sistemas de coherencia que organice el estatuto de los fenómenos artísticos. Se trata entonces, de mostrar los modos de constitución del objeto como obra, y los modos de formación de su valor, destacando los puntos de apoyo empleados por los agentes; propiedades formales, personalidad del autor, historia de las formas, entorno⁶. Específicamente afirma que:

“Por lo tanto, el sociólogo no hace una obra específicamente sociológica al suscitar el interés por los objetos, las obras, las personas o las “condiciones sociales de la producción”, sino al describir la manera en que los agentes, según las situaciones, emplean estos momentos para asegurar su relación con el mundo. Dicho de otra manera, no le corresponde al sociólogo elegir sus “objetos” (en todos los sentidos del término): le corresponde dejarse guiar por los desplazamientos de los actores dentro del mundo tal como lo habitan”⁷.

En este orden de ideas, en especial para este estudio, se desarrollaron dos técnicas de investigación social: la revisión documental y las entrevistas semi-estructuradas. En la primera, se situó el objeto de estudio en un marco de análisis más amplio, los estudios de museos de arte en Colombia, área de conocimiento que empieza a dinamizarse con la maestría en museología en la Universidad Nacional a partir de 2008. La documentación disponible sobre los museos de arte modernos, las organizaciones que los han agremiado y su relación con los procesos del campo del arte nacional se encuentran especialmente en la ciudad de Bogotá ya que es el lugar donde se ubican un número importante de museos en el país. Se accedió a la información sobre los museos de arte moderno a través de los centros de documentación de tales lugares. Se consultó especialmente el centro de documentación del Museo Nacional donde fue posible acceder a las memorias de la Asociación Colombina de Museos, no se pudo acceder a ellas en su totalidad, pero se encontraron varios de sus números (I, II, III, IV, VI y XV). También era necesario hacer una lectura de la actividad cultural en la década de 1970 y 1980 por ello se accedió a las revistas especializadas que estaban en circulación, entre ellas: Arte en Colombia (a partir de 1976 hasta 1985, tres números por año), la revista del Museo de Arte Moderno de Bogotá (dos ejemplares), la revista Gaceta del Instituto de Colombiano de Cultura y el periódico Viva el arte, corporación conformada por varios artistas que tuvo lugar en Bogotá.

En los centros de documentación del Museo de Arte Moderno de Bogotá, el Museo Nacional y la Biblioteca Luis Ángel Arango se accedió al archivo vertical, carpeta de

⁵ HEINICH, Nathalie. Lo que el arte aporta a la sociología. México: Conaculta, 2001, p. 25

⁶ *Ibíd.*, p. 33

⁷ *Ibíd.*, p. 35

artículos de periódico sobre exposiciones de Omar Rayo o eventos en los que su nombre se relaciona. Estos artículos correspondían a los premios otorgados a Rayo a partir de la década de 1970 y todo el proceso de construcción del Museo Rayo entre 1976 y 1980.

La información directa del Museo Rayo fue consultada en la biblioteca de la institución; sin embargo, la información no estaba clasificada. Para identificar fuentes en este espacio se tuvo que consultar las carpetas, catálogos, publicaciones del museo y documentos relacionados con el funcionamiento del mismo. Se pudo acceder a la información porque el secretario general, Juan José Madrid, conocía la ubicación de algunos documentos, tenía presente los informes que había presentado ante el Ministerio de Cultura y permitió que directamente se realizara la revisión de aquellas carpetas presentes en la biblioteca. Sin embargo, su salida del museo entre el 2007 y el 2009 hizo que no fuera posible avanzar con las revisiones de los documentos, ya que la persona ahora encarga del museo no facilitó los espacios de consulta. Esta situación hizo que se interrumpiera el proceso de revisión y que fue retomado a finales del 2010.

La segunda técnica utilizada, las entrevistas semi-estructuradas se realizaron con una guía que orientaba la conversación pero que permitía la profundización en los aspectos que el entrevistado iba relatando. La definición de los sujetos a entrevistar correspondió con su participación en el funcionamiento o actividad del museo: secretarios generales, directores, mujeres poetras, talleristas (en poesía o en los talleres de actividad gráfica), participantes de los talleres de grabado y algunos habitantes de Roldanillo. La entrevista a Omar Rayo no pudo realizarse ya que en tres oportunidades después de haber acordado el encuentro no apareció en el momento definido, de este modo, teniendo en cuenta que interesaba los aspectos vinculados con la construcción del museo y el funcionamiento de los primeros años, se acudió a otro material audiovisual donde se registra desde su perspectiva cómo concibió la construcción del museo, un ejemplar de la editorial embalaje en la cual se publica toda una entrevista donde describe este proceso y finalmente, los artículos en periódicos regionales en los que expresó directamente sus razones para la construcción del museo. También debe señalarse que se desarrollaron conversaciones informales con el artista-director y se percibe que esos espacios, eran aprovechados por él para afirmar la dificultad económica del museo, el escaso respaldo, desde su perspectiva, de la administración municipal, departamental y nacional. Esta situación fue valorada por la investigadora y por esta razón no identifiqué gran dificultad ante la imposibilidad de realizar la entrevista.

Las entrevistas se desarrollaron entre el 2009 y 2010, la investigadora tuvo algunas dificultades económicas que impidieron desarrollar las entrevistas en menor tiempo, sin embargo, hacer presencia en el museo cada seis meses y retomarlas hizo que se contara con cierta familiaridad que facilitaba la ubicación de los entrevistados y la confianza para establecer la comunicación.

Los sujetos entrevistados, se definieron por el vínculo que tenían con el museo y su participación en las actividades realizadas entre 1981 y 1995, tiempo del estudio. A continuación se presenta una tabla que lo describe:

Tabla 1.
Entrevistados

Nombre	Vínculo con el museo	Profesión u ocupación
Miguel González	Primer director del museo. Ayudó en la estructuración del guión del museo en su primer año de funcionamiento.	Historiador y curador de arte
Libardo Díaz	Secretario general. Cumplió labores en el museo por 10 años. Se inició como auxiliar de Miguel González y después continuó como secretario general. Se interesó por tener una programación cultural en el teatrino que fuera de interés para la población de Roldanillo.	Gestor cultural
Juan José Madrid	Secretario general. Cumplió labores en el museo por 11 años. Se inició como auxiliar de montaje y siendo muy joven se encargó de la administración del museo. Hace dos años tomó de nuevo el cargo. Tiene reconocimiento en Roldanillo por el apoyo que ha dado a otras actividades culturales.	Contador
Enrique Espinoza	Artista de Roldanillo. Trabajó en el Almacén durante la construcción del museo e hizo parte de la propuesta de Artistas del parque.	Artista empírico
Edgar Campo	Artista de Roldanillo que por primera vez expuso en el museo. Se caracteriza por hacer retratos de las personas de la vida local del municipio. Tomó varios de los talleres de grabado desarrollados en el museo.	Artista formado en la escuela de Bellas Artes de Cali
Pedro Alcalde	Artista de Roldanillo. Participó de los talleres del museo, fue vocero en la junta de la fundación Museo Rayo cuando cumplió labores de policía.	Jubilado de la Policía Nacional. Escultor
Humberto Giangrandi	Artista que realizó talleres en el Museo Rayo. Italiano que desde 1960 ha contribuido a la difusión del grabado en el país.	Artista ha sido docente de varios talleres de grabado en Bogotá.
Edgar Correal	Artista, amigo de Omar Rayo y orientador en los talleres de grabado, se convirtió en el maestro de varios artistas que llegaron al Museo Rayo.	Artista
Cesar García	Artista formado en el Museo Rayo. Participó de los talleres de grabado y del arte vial.	Artista que actualmente vive en Cali

Henry Villada	Artista formado en el Museo Rayo. Hizo parte del primer grupo de artistas que se forma en los talleres del museo, avanza en una técnica en especial del grabado (mezzotinta) y es llamado después a realizar talleres en el museo.	Artista cumple con una labor formativa y de gestión cultural en Armenia
Águeda Pizarro	Esposa de Omar Rayo y directora del encuentro de mujeres poetas colombianas. La labor realizada en el museo es reconocida por algunas como la cara amable y cordial del museo.	Filóloga y poeta Actualmente es la directora del Museo Rayo, posterior a la muerte Omar Rayo
Guiomar Cuesta	Poeta y promotora del encuentro. Tiene una editorial con su esposo “Epidame” con ella han publicado algunas mujeres participantes del encuentro.	Comunicadora social y poeta. Hace parte de la academia de Historia.
Marga López Díaz	Poeta y responsable de talleres de poesía para mujeres. Gracias al carisma y la relación establecida con la directora del evento, ha logrado que las mujeres de Roldanillo y otras regiones se interesen por la poesía.	Profesora de literatura y poeta
Patricia Inés Jaramillo	Poeta que se forma en el Museo Rayo. Estableció una relación importante con el museo para la gestión y promoción de la cultura en Roldanillo.	Educadora, poeta y antigua directora de la Casa de la Cultura
Luz Marina Vanegas	Poeta que se forma en el Museo Rayo. Hizo parte del grupo de las cinco poetas del municipio reconocidas como hijas del museo. Respeta y admira la función del museo y reconoce desde la fundación que lidera con su esposo (artista que también hizo parte de los talleres del museo) un aporte complementaria en la labor cultural.	Licenciada en literatura y poeta. Cumple una labor de gestión cultural desde la Casa Quintero (fundación de promoción y formación en artes y oficios).
Daniel Rojas	Visitante permanente al Museo desde la apertura.	Profesor Jubilado Tiene un programa radial dedicado a la actividad cultural del municipio.
Álvaro Obregón	Pertenece a la junta directiva de la Fundación Museo Rayo desde sus inicios. Interesado en las actividades culturales para Roldanillo	Médico Jubilado

Habiendo planteado las características del estudio que aquí se presenta, describo a continuación la estructura del informe:

- En el primer capítulo, a modo de contextualización, se presenta de un modo general el lugar de los museos y en particular en Colombia, las características generales de los museos para 1970. Se describe específicamente el caso de tres museos de arte

moderno que permite describir las condiciones en las que tuvo lugar este tipo de iniciativas.

- En el segundo capítulo se describe el contexto de gestación del Museo Rayo en Roldanillo, pasando de su construcción hasta su puesta en funcionamiento. Resaltando la formación de los agentes vinculados en la dirección del museo
- En el tercer capítulo se presenta el proyecto del museo, su proceso de construcción, la colección, los objetivos y la divulgación que se realizaba de la obra.
- En el cuarto capítulo se describe cómo se instaló la autoridad de los artistas Rayo-Pizarro y las estrategias de conservación. Así puede entenderse el lugar de los secretarios generales, los talleres de grabado y los encuentros de mujeres poetas colombianas.

1. EL MUSEO, UNA INSTITUCIÓN MEDIADORA ENTRE SUJETOS Y OBJETOS

Este capítulo trata acerca de la constitución del museo como institución en Colombia y, más exactamente, sobre su situación en la década de 1970. Momento en que empezó a cuestionarse el papel de los museos tanto en Colombia como en Latinoamérica.

El museo surgió de la práctica privada del coleccionismo, algo que en la élite cumplió con fines de distinción; a eso se agrega que el cristianismo, con el deseo de difundir una moral, contribuyó a establecer una relación solemne con los objetos. Todo esto se ha transferido a la institución museo y ha dificultado la interacción de los sujetos con los objetos puestos en esta institución. El museo como institución es un objeto cultural moderno, su conformación responde a un modo de relación que pasa del lugar privilegiado de unas elites que contemplan determinadas reliquias para convertirse en escenario que convoca a los ciudadanos en general, aunque con finalidades muy concretas, preservar la memoria, crear unidad/nación, así como legitimar determinados valores sociales. Aún sin hacer las precisiones teóricas sobre el tema, es importante resaltar que aproximarse al museo desde una perspectiva sociológica implica observarlo como representación de la cultura material de una sociedad particular y que en ella ocurren una serie de tensiones, relaciones y dinámicas que hacen parte de la vida social, agentes involucrados, relaciones de poder, historias construidas así como actividades productivas.

1.1 LA PRODUCCIÓN SUJETO/OBJETO

Para estudiar la institución museo es útil situar la relación sujeto/objeto que propone Aurora León⁸. La autora plantea que hay unos objetos que son puestos en un lugar para que unos sujetos los observen o entren en relación con ellos; esto supone una lógica de producción entre el sujeto y el objeto que en palabras de Karl Marx, significa lo que produce un individuo, que a su vez, hace parte de un todo mayor, de una sociedad en particular. En este contexto, la producción supone o produce su consumo en un doble sentido: en su uso y en la motivación para continuar con la producción *“sin necesidades no hay producción. Pero*

⁸ LEÓN, Aurora. El museo. Teoría, praxis y utopía. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.

*el consumo reproduce las necesidades”*⁹. La necesidad se crea por la percepción del objeto, por ello plantea el siguiente ejemplo: *“El objeto de arte – de igual modo que cualquier otro producto – crea un público sensible al arte, capaz de goce estético. De modo que la producción no solamente produce un objeto para el sujeto, sino también un sujeto para el objeto. La producción produce, pues, el consumo”*¹⁰.

Tomando este referente, puede afirmarse que los objetos y los sujetos que puso en relación la institución museo derivaban de un producto particular y, más exactamente, un fenómeno cultural llamado el coleccionismo. Esta fue una práctica europea de un grupo privilegiado económicamente, dirigente político y moral en determinadas sociedades. León expresa que a través del coleccionismo, el juicio estético fue usado como un elemento de prestigio y por ello los únicos consumidores de arte eran: sacerdotes egipcios, cónsules romanos, la iglesia medieval, la nobleza renacentista, las monarquías absolutas y las burguesías ascendentes. Estos consumidores de arte han tenido que ver directamente con la producción de los objetos-arte, una manera de ejemplificarlo tiene lugar cuando León describe que en las antiguas culturas orientales si bien el coleccionismo no estaba consolidado, la jerarquía estatal se asociaba con la divinidad y los objetos preciosos estaban en templos. Así los sacerdotes y príncipes instalaron los talleres de trabajos manuales (objetos suntuarios, útiles domésticos...) “junto a templos y palacios para controlar oficialmente las producciones artísticas”¹¹. También señala que Grecia y Roma aportaron en la consolidación del coleccionismo. Grecia, cuando en el siglo V propuso un cambio de la admiración del objeto por su carácter religioso al valor por la *calidad y firma del artista*. Y en la cultura romana con el desarrollo del comercio del arte cuando las producciones nacionales se basaron en la expoliación y se tomaron por botín de guerra los objetos de representaciones de arte.

En este desarrollo del coleccionismo, la autora expone un elemento importante para comprender la relación de solemnidad que había entre el objeto y sujeto, pues expresa que “la fuerza política y moral del cristianismo se baso en el arte figurativo” cuando “Constantino Portigenito instituyó que durante las fiestas religiosas y políticas se expusieran las obras de propiedad real en el *pentapyrgion*”¹². Esto indica que el objeto-arte era usado con una finalidad diferente a la estética y que este solo respondía a intereses religiosos. Situación que será transformada cuando el arte fue convertido en ornamento de la ciudad, gracias al desarrollo de la burguesía. En síntesis, el coleccionismo¹³ fue una práctica de diferenciación y fastuosidad. No solo como elemento de prestigio, sino de inversión de capital cuando el mercado de objetos coleccionables creció. Así, en la Edad Media la Iglesia católica fue uno de los principales coleccionistas y en el siglo XVII los burgueses.

⁹ MARX, Karl. Elementos fundamentales para la crítica de la economía política 1857-1858 disponible en <http://www.archivochile.com/Marxismo/Marx%20y%20Engels/kmarx0017.pdf>. Obtenido el 12 de agosto de 2012.

¹⁰ *Ibíd.*, p. 6.

¹¹ LEÓN, Op. cit., p. 16.

¹² *Ibíd.*, p.20.

¹³ Para mayor información sobre la historia del coleccionismo consultar a Aurora León, el Museo y su praxis o Cristóbal Belda Navarro y María Teresa Marón Torres, en *Museología y la Historia del Arte*.

La burguesía, como nuevo grupo social privilegiado, dio un uso a los objetos-arte como elemento de prestigio, traducido en donaciones eclesiásticas, adornos para su casa y colecciones propias. En este orden de ideas el coleccionismo como fenómeno cultural produjo un objeto-arte y un sujeto-consumidor que no solo marcaba diferencias sociales sino que influyo en la producción del objeto asociándolo a las cortes y la iglesia. Solo un grupo minoritario podía acceder a los objetos-arte y su familiaridad con el objeto hizo que solo ellos contaran con las competencias para atribuir valor y comprensión del objeto. En este orden de ideas, el paso del coleccionismo al museo transfirió un modo de relación al nuevo espacio. La distinción y el prestigio atribuidos lo convirtieron en un santuario que transfiguraba el valor del objeto solo accesible para quienes conocían los códigos que permitían su comprensión.

1.1.1 La transición del objeto al mediador: el museo.

El museo se constituyó como emblema del carácter civilizado y progresista de la nación, así lo plantea Hernández Xavier y Joan Santacana: “con la revolución francesa los museos adquirieron carta de naturaleza. Las colecciones que había atesorado la nobleza fueron puestas a disposición del pueblo. En la práctica, la burguesía emergente fue el grupo social que más y mejor pudo disfrutar de los museos concebidos como grandes almacenes donde indistintamente se exponían las más diversas colecciones y el resultado de variados expolios y trofeos, según los casos”¹⁴. Por ello después de la Revolución Francesa se nacionalizaron los bienes de la corona y se pasó a la constitución Museos de la República, un ejemplo emblemático fue el Louvre (1793). También, las colecciones particulares son donadas al Estado y dan paso a grandes museos, por ejemplo, la colección de George Beaumont en 1824, constituyó el National Gallery de Londres.

En el siglo XIX se construyen diferentes museos nacionales a partir de las colecciones reales, los legados de personas ilustres, colecciones oficiales u organismos culturales. Momento a partir del cual, la idea de lo público se manifiesta de un modo general, concibiéndose como la apertura de puertas de los palacios para que todos ingresaran, intentando borrar la asociación de estos lugares con la elite o aristocracia. Aspecto complejo de no tratarse ya que estos espacios cumplían un papel socializador de clase, ya sea por el acceso al conocimiento que favorecía o la oportunidad de encuentro entre sus considerados semejantes. Esta sugerencia del museo como espacio abierto resultó ingenua al no prestar atención a las competencias requeridas para percibir¹⁵, aprehender o participar del lugar.

¹⁴ HERNÁNDEZ, Francesc Xavier y SANTACANA Joan. *Museología Crítica*. Gijón (Asturias): Ediciones Trea, 2006, p. 91.

¹⁵ El estudio de Darbel y Bourdieu “El amor al arte”, da cuenta de la competencia artística y la disposición estética necesarias en la visita del museo, señalando cómo las diferencias de clase se reproducen en el sistema escolar, la distribución desigual de capitales no contribuye a la disposición estética y la percepción que ella deriva. *El amor al arte. Los museos europeos y su público*. Buenos Aires: Paidós, 2004.

La intención de hacer que los ciudadanos accedieran a las colecciones se expresó en la constitución de los museos aunque el énfasis estaba en los objetos. El museo como lugar mediador, priorizó su posición sobre el objeto como dispositivo de conocimiento, clasificación, orden y cohesión de las naciones. La definición de aquello que se coleccionó dio cuenta de una mirada del Estado, una representación y valoración de una comunidad imaginada. Concepto planteado por Benedict Anderson, que indica que la idea de imaginada se refiere a un “sentido de comunión que cree tener una mayoría aunque no se conoce, sugerida en el tiempo por tres instituciones del poder, el censo, el mapa y el museo”¹⁶. Sin embargo, retornando al objeto de interés, la constitución de museos es bastante distante de la vida cotidiana de quien está desprovisto de los referentes para su comprensión, pues como ya se dijo, para quien tenía sentido la posesión u observación era una clase burguesa. El valor estaba en el objeto y este era transferido al sujeto solo porque tenía la capacidad de poseerlo, por ser de su propiedad.

Los museos americanos transcurrieron de un modo diferente, se ocuparon de acompañar la exhibición con información en boletines y revistas, un modo de hacer que sirvió para que el público se acercara e hiciera lecturas propias de lo observado. No obstante, el discurso nacionalista estuvo presente.

Estudiosos del tema, entre ellos Américo Castilla¹⁷, dan cuenta de la configuración de los museos nacionales como expresiones de los museos en Latinoamérica. Primero aparecieron los museos de historia natural como lugares de estudio que dieron paso a la instalación de universidades en la región. En el contexto de la formación de las repúblicas fueron un instrumento para reconocer lo propio. Estos espacios constituyeron proyectos ilustrados que valoraban la razón y el espíritu científico. Objetos e ideas a los que accedían solo un grupo de interesados en el conocimiento, los intelectuales.

Por ello, una forma de conocer el lugar de los intelectuales, la posición de las disciplinas y las disputas en el conocimiento, era estudiar la historia y desarrollo de los museos norteamericanos. Conn Steven¹⁸ describe que la epistemología de los objetos, situó a los museos como escenario de disputa y alianza en la producción de conocimiento entre disciplinas.

Brevemente se ha señalado que la institución medio, al servicio de los objetos, fue escenario de conocimiento y dispositivo de un proyecto ilustrado de nación que solo acogió a unos interesados en los valores de la razón, los intelectuales. Motivo por el cual, el discurso de apertura al público no tuvo grandes desarrollos para este periodo.

¹⁶ ANDERSON, Benedict. Comunidades imaginadas, reflexiones y la difusión del nacionalismo. México: Fondo de Cultura Económico, 1998, p. 223.

¹⁷ CASTILLA, Américo, Compilador. El museo en escena: política y cultura en América Latina. Buenos Aires: Paidós, 2010.

¹⁸ CONN, Steven. Museums and American Intellectual Life: 1876 -1926. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

1.1.2 El lugar del sujeto.

Sólo hasta mediados del siglo XX se plantearon preguntas sobre el vínculo museo-sociedad y el lugar de los sujetos que acudían a los museos. ¿Qué despierta interés en el público, cómo hacer para que su asistencia sea mayor y cuáles serán los medios para que las exhibiciones involucren al espectador de manera activa? Son preguntas de un campo de reflexión que surge y pone a circular revistas especializadas, posterior a la post-guerra. Por ejemplo, la Revista Museum en 1948, críticamente plantea la organización del museo y su función social. Fue un cambio de las metas de producción a utilización, pasando de la adquisición de objetos a la utilización por parte de los sujetos¹⁹.

Un modo de entender este cambio puede describirse a través de un ejemplo. El museo símbolo de las reflexiones sobre el modo de funcionamiento, estructura y relación con el público en la década de 1970 lo constituyó el Centro de arte y cultura Georges Pompidou (la idea de su construcción aparece en 1969 y se culmina su construcción en 1977). Si bien correspondió con un interés del presidente de la época por poner de nuevo en la escena artística internacional a París, sustituida en la postguerra por Nueva York; fue un proyecto que surgió después de la agitación cultural de 1968 y reunía los intereses del momento, centro de creación, investigación y exhibición. Con una gran estructura pretendió proveer a los parisinos de un lugar popular para la cultura, reuniendo diversos departamentos: biblioteca pública, centro de creación industrial, instituto de investigación y coordinación acústico –musical y un museo de arte moderno. Todo un proyecto que vinculaba las propuestas de arte contemporáneo que propiciaba la interdisciplinariedad y el intercambio.

La arquitectura se relacionó con este concepto, planta abierta y tubos visibles de diferentes colores como representación de la diversidad funcional. Las exposiciones temporales, servicios sociales (guardería, restaurante) y espectáculos improvisados hicieron parte de su oferta. Su planteamiento puso a dialogar al museo con el funcionamiento de la vida urbana, más que inspirar solemnidad a sus visitantes propuso una interacción espontánea aunque finalmente éstos no entendieron su propuesta.

El museo como espacio de discusión, intercambio e interpelación aún es una pretensión que se plasma en las programaciones educativas. Los cambios en la estructura física hicieron llamativos los museos y permitió aumentar la asistencia del público por su oferta recreativa, más que por su labor educativa.

Se ha dicho hasta el momento que los museos han sido instituciones que han tenido por sujetos a los dueños de la colección, los sujetos productores se jugaron en sí mismo como

¹⁹ Todo transcurrió después de la segunda guerra mundial cuando se conformó el ICOM, (Organismo Internacional de los Museos y sus profesionales) organismo dependiente de la ONU, que reglamentó y aportó a la institución aspectos relacionados con su definición, funcionamiento y proyección social.

sujetos consumidores lo cual ha significado un consumo de prestigio y distinción, teniendo presente además que han poseído los códigos de percepción y comprensión estética para dar lugar a la necesidad cultural, la cual ha explicado su relación con los museos. Se conoce y espera aquello con lo que se tiene un nivel de familiaridad, cuando el objeto-arte no ha hecho parte de los esquemas de percepción cotidianos se desconoce y no se tiene interés. Por ello, no basta decir que se abren las puertas de los palacios y se hacen públicas las colecciones privadas. Es necesario un proceso de instrucción que saque al ciudadano del común, de su vida cotidiana y pueda, de este modo, apropiarse de los esquemas de percepción necesarios para su comprensión. El privilegio de la institución por los objetos olvidó y descuidó la relación con los sujetos, el público que no hace parte de los grupos de intelectuales, estudiantes o de elite.

1.2 REFLEXIONES EN EL CONTEXTO LATINOAMERICANO Y NACIONAL SOBRE LOS MUSEOS DE 1970

Entre 1970 y 1980, las discusiones sobre el papel de los museos motivaron diversos encuentros y convenciones que reunieron académicos y encargados de temas culturales. En dos conferencias internacionales, una en Colombia (1978) y otra en México (1982), se insistió en la protección del patrimonio cultural, el fomento de las identidades culturales locales y la participación comunitaria. En las reflexiones sobre la importancia del patrimonio cultural se resaltó el lugar de los museos, derivando con ello la creación en Bogotá de la Escuela de Museología de carácter regional con apoyo de la Unesco; lugar de formación de las personas encargadas de la protección del patrimonio museístico de los países en América Latina y el Caribe. La institución llenaba un vacío técnico en el tema museográfico nacional y promovía la cooperación en el desarrollo cultural latinoamericano, aunque éste se entendió solo como encuentros formativos y reflexivos sobre el tema.

El encuentro de expertos en museología, el Convenio Andrés Bello, el ICOM y el Instituto Italo-Latinoamericano definieron las bases académicas de la escuela y prepararon un programa que respondiera a las necesidades y los intereses de la región. Así, a pesar de haberse creado el Centro Nacional de Restauración en 1974, inicialmente dedicado en la pintura de caballete, seis años después pasó de ser un taller de restauración a un centro de formación e investigación para el campo patrimonial. Escenario nuevo que planteaba retos en el conocimiento de las colecciones y de exhibición, al tener que vincularse al contexto. En este sentido, la llamada entonces, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museología, dictó cursos (entre 1979 y 1981) para formar auxiliares y directores de museos, enfatizando en temas de planeación, financiación y organización de museos, así como la presentación y explicación museográfica. Sumado a ello se conformó la Unión de Museos Latinoamericanos y del Caribe – UMLAC (1978)- a partir de la cual se instalaba un circuito de exposiciones y materiales que diera cuenta del campo de las artes visuales de

la región. La primera presidenta fue Gloria Zea de Uribe quien también fue directora del Museo de Arte Moderno de Bogotá y había estado en la gestión de los encuentros de formación museológica.

En este orden de ideas, se conformaron organizaciones no solo para una proyección local, sino también latinoamericana, lo que convirtió al patrimonio cultural en un motivo para reunirse e integrarse en una idea de identidad cultural que cada país debía fortalecer.

Precisamente, los cursos de museología fueron importantes para contribuir al desarrollo de una identidad cultural, pues a partir de la investigación se buscaba modificar la idea del museo como albergue de objetos que carecían de sentido para los sujetos y pasar al uso del objeto como excusa para dinamizar la creación y consolidación de una realidad cultural particular. La investigación aplicada era una alternativa para el área pedagógica del museo, llevando a cabo una labor educativa con la comunidad de un modo más horizontal a la tradicional verticalidad institucional. Se planteaba de fondo una apuesta por cambiar de público; es decir, no solo aquellos que pertenecían a un grupo especial, una elite, sino una comunidad en general.

Se compartieron ejemplos de este tipo como los museos-bus en Cuba enviados a regiones campesinas con exposiciones ambulantes que orientaban al agricultor en la transformación racional del medio ambiente o los museos sobre la invención popular presentados en zonas fabriles y artesanales ajustados a los horarios de los trabajadores y a sus cuestionamientos. Estos ejemplos constituían un cambio del espacio y tiempo del museo: un dónde, cuándo y qué del museo acorde con las cotidianidades del público común. El diálogo se propuso como un recurso para modificar la interacción con el público.

En uno de los congresos de museología realizados en Colombia, Eduardo Serrano²⁰ resaltó el museo como centro de promoción y difusión cultural, una apuesta internacional para una institución caracterizada por la distancia entre los sujetos comunes y los que hacían parte de una clase que le dio origen a este tipo de instituciones. El aura sagrada y esteticista que lo definió y la didáctica que se propuso fue una discusión permanente. A qué se le atribuye valor, quién lo hace, cómo se accede a esta experiencia, cómo reducir la distancia entre el saber institucionalizado y el de la vida cotidiana eran las discusiones que en 1980 se relacionaban con el pluralismo cultural, democracia participativa y descentralización²¹.

En esta perspectiva, surgen los estudios sobre oferta cultural y promoción de políticas culturales²² en Latinoamérica, interesados por los sujetos de los museos. Es el periodo de los estudios de públicos en México y Argentina, que se caracterizaron por identificar la

²⁰ SERRANO, Eduardo. El museo como centro de promoción y difusión cultural. En: Coloquio internacional sobre museología y patrimonio cultural. Bogotá: Convenio Santa Clara, Noviembre 21 y 25 de 1977.

²¹ MANTECÓN, Ana Rosas y SCHMILCHUK, Graciela. Del mito de las raíces a la ilusión de la modernidad internacional en México. En: CASTILLA, Américo, Compilador. El museo en escena: política y cultura en América Latina. Buenos Aires: Paidós, 2010.

²² Se encuentran diversos estudios coordinados por Canclini en 1980 con estos propósitos, los interesados pueden consultar: Canclini, García Néstor (Coordinador). El consumo cultural en México, México: Conaculta, 1993.

diversidad de consumos de acuerdo con las condiciones sociales y académicas de los visitantes.

En México se hizo un intento por plantear la reflexión del museo como lugar de interpelación, de dialogo y de puesta en escena de diversidades culturales, en dos estudios se alcanzo a expresar: “El Museo Nacional de Culturas populares: ¿espacio de expresión o recreación de la cultura popular?” y “La puesta en escena del patrimonio mexicana y su apropiación por los públicos del Museo del Templo Mayor (MTM)”²³. Ambos, realizados a principios de los noventa en México, tomaron el museo desde sus contenidos, la finalidad que se proponían y su aporte a las discusiones en la construcción de la cultura nacional.²⁴ Para el equipo investigador el museo se priorizó como el “lugar de expresión y creación artística, como espacio desde el cual se denuncia, comunica o debate, e incluso donde se gana la legitimidad y se comercializa”²⁵.

El grupo de investigadores asumió la asistencia al museo desde la perspectiva del consumo cultural como un proceso activo de recepción y apropiación, influyendo la edad, nivel de escolaridad, origen social y hábitos de consumo; mediado por un conjunto previo de disposiciones y conocimientos que se actualiza durante la visita al museo. Los museos en estudio con una oferta educativa, visitas guiadas, promoción cultural y publicaciones, generaban posibilidades para crear opiniones sobre la cultura, especialmente desde un público infantil y joven. Sin embargo, estas intenciones se limitaron cuando la mirada de lo pluricultural se agenció por un grupo de intelectuales, y la relación con grupos y sectores populares se estableció sólo a través de la investigación y el montaje de los proyectos sin ser ellos los públicos, finalmente, de la propuesta museística.

²³ Ambos estudios, el primero realizado por MAYA, Lorena Pérez Ruiz y el segundo por, MANTECÓN, están compilados, En: CANCLINI, García Néstor “El consumo cultural en México” México, Conaculta, 1993.

²⁴ El estudio se realizó a través de la combinación de técnicas cualitativas y cuantitativas. Revisión de fuentes bibliográficas del archivo documental del MTM, entrevistas y análisis estadístico de encuestas y observación directa. También el registro de colecciones, eventos realizados, entrevista a directores de la institución, personal de trabajo en el museo y visitantes. También, observación de inauguraciones de exposiciones, revisión del archivo y bibliografía que orienta la función del museo en particular.

²⁵ *Ibíd.*, p.164

1.2.1 Las Asociación Colombiana de Museos, Centros Culturales y Galerías.

Se ha descrito hasta el momento el lugar de las reflexiones museológicas en Latinoamérica y la intervención de los organismos multilaterales en los temas culturales. En este contexto, debe situarse la organización que se gestó en Colombia -que permaneció por varios años a partir de 1970- para describir las preguntas que se hacían en el tema desde el ámbito local; y los diagnósticos realizados en 1972 y en 1979 por el Instituto Colombiano de Cultura que, aunque incipientes en la descripción museográfica, fueron importantes para situar los museos en este periodo.

Los directores de los museos en Colombia conformaron una organización privada sin ánimo de lucro, según sus palabras, por la necesidad de preservar el patrimonio cultural, llevándolos a constituir la Asociación Colombiana de Museos, Centros Culturales y Galerías (ACOM). Hacer de los museos, sujetos vivos y con actividad dinámica en la difusión cultural era su principal tarea. Se planteó del siguiente modo: “El museo del 70 debe orientarse de tal manera que presente a la nuevas generaciones toda la realidad de nuestro pasado una forma de testimonio vivo... vinculado a los problemas e inquietudes actuales...”²⁶. Se presentaron como la primera asociación en su género en Sudamérica, con fines relacionados con la organización y funcionamiento de los museos. Mediaban entre el Estado y los museos para expresar las necesidades de funcionamiento y fortalecimiento. Entre otros problemas señalaban: escasez de presupuesto, de laboratorios de restauración, de programas museográficos e indiferencia de autoridades y el público. A través de publicaciones divulgaban conocimientos prácticos sobre mantenimiento de museos y realizaban asesoría a diversas regiones²⁷. En este punto se encontró coincidencia con el proceso internacional, que llevó a la conformación de la disciplina museológica, aunque solo se ocupara en principio por la organización del museo, las cuestiones técnicas de la exhibición y la preparación del personal a cargo.

Cada año realizaron encuentros para reflexionar, capacitarse y plantearse retos de acuerdo con nuestro contexto. A partir de la revisión de las memorias se identificó una pregunta y reflexión permanente, fue cómo convertir a los museos en centros culturales que involucren a la comunidad y cumplan un papel significativo en el desarrollo cultural. Cuestionamiento que se relacionó con las reflexiones museológicas de post-guerra, que indagaron por el lugar del museo en la sociedad y el modo de vincular el público con la institución.

²⁶ DUSSAN, Alicia. Clasificación de los museos. En: Memorias del primer congreso de museos, galerías y centros culturales. 1971, p.24.

²⁷ *Ibíd.*



Portadas de las memorias de los encuentros, centro de documentación del Museo Nacional.

Las sugerencias en el primer encuentro enfatizaron en la conservación del patrimonio, la realización de investigaciones a partir de las colecciones, el desarrollo de nuevas formas de comunicación y de exhibición. Promovieron un discurso sobre el museo como sujetos vivos, más que depósito de objetos y con un compromiso en el desarrollo de las comunidades. Dussan, señaló que una muestra de lo que se esperaba del museo de 1970, era presentar el pasado en “forma de testimonio vivo y no como una reliquia envejecida”²⁸. Por ello, los museos no se concibieron solo en espacios urbanos sino en diversos territorios; había un interés por reconocer y viabilizar las demandas de los museos de provincia ubicados en municipios que no tenían más 100.000 de habitantes. Hicieron un esfuerzo importante en la política de difusión de varios museos pequeños y así llamar la atención del público visitante; en el tercer encuentro se expresó que el crecimiento del museo dependía de la vida cultural de la comunidad, “es el resultado de la cooperación activa y continua del museo con los organismos encargados de formular la política en materia de educación”²⁹.

Se esperaba que el museo aglutinara y fuera sede de inquietudes, potencialidades y realizaciones de una comunidad. Aunque tardíamente, esto se relaciona claramente con la política nacional desarrollada en la república liberal que describe Renán Silva cuando los museos hacían parte de un programa de extensión cultural vinculado al Ministerio de Educación Nacional; según este autor, el proyecto del ministerio “Incluyó desde el principio la idea de recuperación del “arte popular”, lo que se dejaba claro, por ejemplo, cuando se mencionaba la política de los museos abiertos, que deberían ser entidades vitales, atentas a todas las manifestaciones posibles del arte...”³⁰

De modo que los museos se han percibido como medios de interacción en los que se pone en juego la política educativa y cultural desde el nivel central. Y esto también puede

²⁸ *Ibíd.*, p. 24.

²⁹ *Memorias del tercer encuentro de la Asociación Colombiana de Museos*, 1974, p. 175

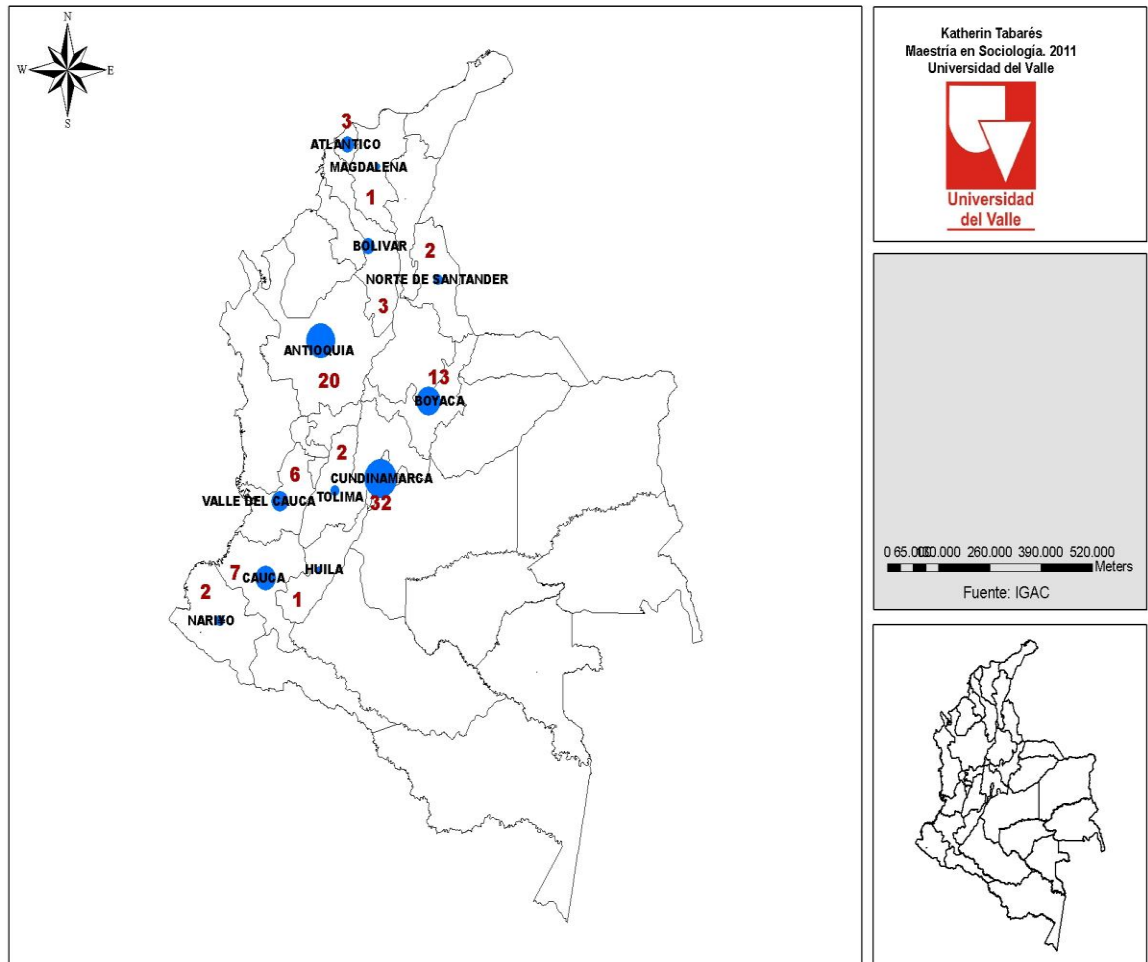
³⁰ SILVA, Renán. *República Liberal intelectuales y cultura popular*. Medellín, La Carreta Editores, 2005, p. 30-31.

evidenciarse en las memorias de cada año de la ACOM, donde se registró la relación de la organización con el Instituto Colombiano de Cultura y la contribución de los museos en una política cultural que además, introdujo el discurso de la descentralización en 1974 y, de nuevo en 1984. Sin embargo, el museo, como recurso de la cultura, a pesar de haber estado en la agenda de proyectos nacionales y de los agentes privados que las han desarrollado, no había logrado constituirse en una institución fortalecida, es decir, que no se ocupara de la búsqueda de recursos para su sostenimiento y que pasara la mayor parte de su tiempo dedicada a su finalidad educativa.

1.2.2 Inventarios de museos en Colombia, 1972 y 1979.

La división de patrimonio del Instituto Colombiano de Cultura realizó inventarios sobre los museos en Colombia, en 1972 y 1979; los estudios identificaron el número de museos, su localización, la entidad a la que pertenecían y las características de sus colecciones. Esta información dio cuenta del estado de los museos para esta década. Los estudios no pueden compararse porque usaron metodológicamente otro cuestionario pero son útiles para tener un panorama general de las instituciones, en el segundo estudio se encuentra mayor información del personal que hacía parte del museo y las dificultades que tenían en lo técnico.

NUMERO DE MUSEOS POR DEPARTAMENTO EN COLOMBIA, 1972



En 1972, el país contaba con 97 museos; estaban concentrados especialmente en los departamentos de Cundinamarca (32), Antioquia (20) y Boyacá (13). En otros departamentos había entre uno y siete museos. La constitución de museos era un interés de los departamentos del interior y especialmente de aquel donde se encuentra la capital del país, parece así un interés más centralista, de lo cual puede inferirse que no era una institución que reuniera los intereses culturales de las provincias.

La mayoría de los museos (32) eran de carácter privado; en general, dependían de sociedades sin ánimo de lucro, fundadas con un propósito cultural, dedicados principalmente al arte, historia o folclor. Le seguían los museos universitarios (18), del Ministerio de Educación (13) y de la iglesia católica (11). Las colecciones son

arqueológicas, etnográficas, artísticas, históricas y de ciencias naturales³¹. Llama la atención que el “73% de los museos del país son privados”, parece ser una iniciativa particular más que del Estado, aunque los museos eran instituciones que tenían fines educativos y los museos hacían parte de su política.

El número de museos tuvo un crecimiento importante en la década de 1960, cuando se amplió el número de estas instituciones a manos de particulares, lo que demuestra que es un fenómeno reciente y con poca tradición en el país.

Tabla. 2
Época de fundación de los museos en Colombia

Época	% en Bogotá	% Otras ciudades	% En el país
Antes de 1900		3	2
1901-1910	3		1
1911 – 1920			
1921 -1930		3	2
1931 – 1940	10		3
1941 – 1950	16	11	12
1951 – 1960	3	12	10
Después de 1960	68	71	70
Total	100 (31 museos)	100 (66 museos)	100 (97 museos)

Fuente: Inventario de museos en Colombia, 1972, Bogotá, p. 17.

Esto indica que quienes han estado a cargo de las iniciativas culturales en el país han sido los particulares. Mena y Herrera en un estudio sobre el discurso de políticas culturales en el país, resaltan lo que ocurría en ese sentido:

“En los países de la Región, la acción cultural en el seno de la comunidad ha encontrado un importante impulso en el esfuerzo de las instituciones culturales privadas. Esta labor ha estado referida a las más diversas actividades, desde los servicios de conservación del patrimonio histórico y monumental hasta el aliento y apoyo a la creación artística, pasando por la gestión y mantenimiento de teatros

³¹ DUSSAN, Alicia. Registro de los museos de Colombia. Bogotá, D.E.: División de Museos y Restauración. Instituto Colombiano de Cultura. Ministerio de Educación, 1972, p. 8.

y salas de concierto, la difusión cinematográfica, actividad editorial y el funcionamiento de emisoras de radio y televisión”³².

Las iniciativas particulares fueron las que apoyaron las actividades culturales y el Estado se caracterizó por ser un promotor ausente, su presencia en las regiones y localidades no tenía lugar pero su estímulo consistía en la exención de impuestos y gravámenes a los bienes, y a las actividades de dichas organizaciones privadas. Se apoyó de este modo, una forma de mecenazgo, a través de personalidades o empresas privadas que financiaban actividades culturales, cuyos intereses no solo tenían relación con el campo de la cultura. Mena y Herrera los definen del siguiente modo:

“Los mecenas no fueron simplemente personas aficionadas por temperamento o formación a las bellas artes, sino hombres públicos que supieron utilizar la creación artística como un medio de poder político. El mecenato, muchas veces utilizado como una actividad de las élites, estuvo siempre ligado directa o indirectamente a actividades del Estado. Hoy se conoce de sólidas instituciones nacionales e internacionales, que practican el mecenato con el objetivo aparente de incentivar la creación artística, aunque de hecho en ocasiones, ésta es también una modalidad de hacer inversiones o bien de dar a las instituciones una mayor protección pública”³³.

Todas estas iniciativas y dinámicas entrarían en contradicción por la forma de promoción y protección de la cultura, pues las empresas privadas internacionales que hacían parte del campo de la cultura, sumadas a las agrupaciones culturales de base discutían sobre el papel del Estado en la cultura, un lugar regularmente difuso y burocrático.

Retomando los diagnósticos sobre los museos, en la tabla 3 puede observarse el tipo de colecciones que predominaban en estas instituciones.

³² MENA, Úrsula y HERRERA, Ana. Políticas Culturales en América Latina. Colombia: Nomos S.A, 1994, p. 81.

³³ *Ibíd.*, p. 88-89.

Tabla. 3
Los museos y sus colecciones, Colombia (1972)

No. de museos	Colección	Características
15	Material arqueológico	El mayor número de piezas lo tiene el Museo del Oro con 15.000 (Bogotá). Los museos se encuentran ubicados en las ciudades de Bogotá, Medellín, Manizales, Cali, Armenia, Barranquilla, Pasto, Cartagena, Socorro y Pamplona.
13	Material artístico	El mayor número de piezas lo tiene la Casa Colonial 1.415 (Pamplona). Los museos se encuentran ubicados en las ciudades de Bogotá, Sonsón, Cartagena, Popayán, Medellín, Duitama, Tunja y Pasto. En varios de estos museos, coexisten otras de las colecciones mencionadas. De ellos solo tres museos son museos de arte moderno, los otros son arte religioso y colonial.
13	Ciencias naturales	El mayor número de piezas lo tiene el Museo Geológico Nacional 40.000 (Bogotá). Los museos se encuentran ubicados en las ciudades de Bogotá, Medellín, Popayán, Pasto, Cali y Belencito. Esta colección es la que tiene mayor número de piezas pues se encuentran museos con 32.440, 12.000, 9.000 piezas, los restantes no bajan de 1.000 piezas y solo uno tiene 309.
9	Material etnográfico	El mayor número de piezas lo tiene el Museo Nacional de Antropología con 3.565 (Bogotá). Los museos se encuentran ubicados en las ciudades de Bogotá, Medellín, Pasto, Pamplona, Barranquilla y Socorro.
7	Material folclórico	El mayor número de piezas lo tiene la Casa de los abuelos con 2.950 (Bogotá). Los museos se encuentran ubicados en las ciudades de Medellín, Pasto, Socorro, Popayán y Sonsón.
6	Material histórico	El mayor número de piezas lo tiene la Casa de la Cultura (Socorro). Los museos están ubicados en las ciudades de Bogotá, Pamplona, Socorro y Santamaría.

Fuente: Inventario de Museos, 1972, Dussan.

Puede notarse que la mayoría de los museos del país se encontraba en ciudades importantes como: Bogotá, Medellín, Cali, Cartagena y ciudades intermedias como Manizales, Popayán y Tunja.

El Valle del Cauca para esta década contó con 3 museos: uno de arte, otro de piezas arqueológicas y el de historia natural. El Museo de Arte Moderno la Tertulia, el Centro Regional de investigación arqueológica C.R.I.A y el Museo Departamental de Historia Natural. Un número reducido frente a otras ciudades como Bogotá, Medellín y Popayán.

El diagnóstico realizado en 1979 dio cuenta de algunas de las problemáticas de los museos, relacionadas con el personal, las colecciones y las labores de investigación. Según el personal empleado en los museos, el 48%, tenía de uno a cuatro empleados por institución

y solo un 8% tenía hasta 34 empleados. Lo cual indica que funcionaba en lo más mínimo, eran los encargados del funcionamiento operativo, es decir un vigilante, secretaria, servicios varios y administración. Esto daría cuenta de las pocas oportunidades de avance de estas instituciones en cuanto a los retos de comunicación e investigación que se esperaba que cumplieran.

En cuanto a la formación del personal, el 50% (35) de los museos, informó no tener personal técnico y especializado. Y de nuevo de manera desigual, 5 museos reunían la mitad del personal técnico 44%. Así, la escolaridad del personal dominante estaba concentrada entre primaria o bachillerato.

En cuanto a recursos de funcionamiento, carecían de una base económica; los recursos por visitas del público eran pocos; los edificios, es decir la infraestructura, son circunstanciales, no fueron diseñados como museos; en conservación y restauración no había criterios claros; las exposiciones, proyecciones y publicaciones son escasas y en el campo de la educación, difusión y publicidad apenas se iniciaba.

Los estudios referenciados dan cuenta de un panorama bastante incipiente en los museos de Colombia, centrados especialmente en colecciones que tenían problemas en su catalogación y conservación. Condición que los hacía ocuparse más en los objetos que en los sujetos que los visitaban, cuestión que pasó hacer prioritaria para la década de 1970.

1.2.3 Museos de arte Moderno en 1970.

Los museos con colecciones de arte en el país, en su mayoría, eran de arte religioso o de las consideradas bellas artes. Para la década de 1970, sólo cuatro museos eran de arte moderno o contemporáneo y estaban ubicados en capitales de departamento. Los museos ubicados en provincia eran pocos y estaban consagrados a la historia o etnografía.

Año de fundación de Museos de Arte Moderno en Colombia.

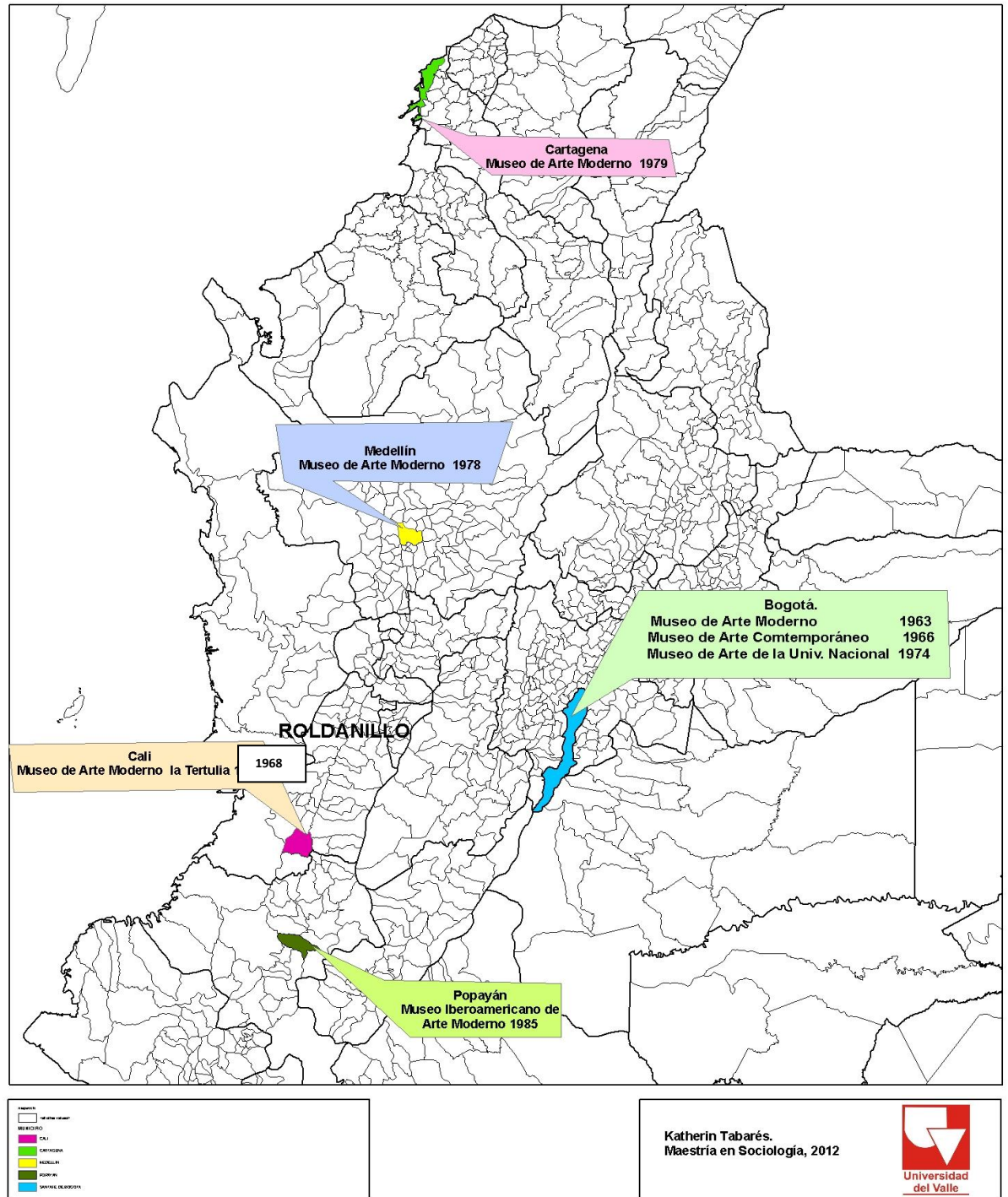


Tabla. 4
Museos de arte moderno, Colombia 1970

Año	Nombre	Colección	Sede
Fundado en el siglo XIX abre sus puertas en 1948	Museo Nacional Dependía del Ministerio de Educación Nacional	Documentos de historia nacional y colecciones de arte siglos XIX y XX	Antiguo Panóptico
1956	Museo de Arte Moderno “La Tertulia”	Dibujos y grabados nacionales e internacionales	En el sector viejo de Cali y después en una estructura moderna inaugurada en 1968
1963 Sin sede	Museo de arte moderno de Bogotá	Arte moderno, donaciones de artistas colombianos y latinoamericanos.	1966-70 en la Ciudad universitaria. 1971 en el Planetario Distrital.
1966	Museo de arte Contemporáneo del Minuto de Dios	Arte moderno colombiano y latinoamericano	Sede ubicada en el barrio Minuto de Dios, en Bogotá
1881	Museo ZEA en Medellín	Pinturas y escuelas de artistas antioqueños	1954 en la sede en el centro de Medellín

Fuente: Rubiano, Germán. Museos, salones, bienales y escuelas. Salvat, p. 1426.

Los museos de colecciones artísticas estaban ubicados en grandes ciudades: Bogotá, Medellín y Cali. En la historia de estos museos se observa que dos de ellos surgieron como iniciativa privada, por intereses de un colectivo de artistas y críticos que requerían de un lugar de encuentro y difusión de un tipo de objeto-arte, fueron los casos de Cali y Bogotá. En ambos, las mujeres directoras hicieron posible que estas instituciones se consolidaran, ellas adquirieron la colección y la sede a través de sus gestiones y donaciones. Maritza Uribe de Urdinola en Cali y Gloria Zea en Bogotá, amabas ocuparon posiciones privilegiadas económica y socialmente, interesadas en el objeto- arte contaron con redes internacionales que les apoyaron cuando fueron directoras en cada institución.

A continuación se hace una breve descripción de cómo se formaron tres museos de arte moderno, dos en Bogotá y uno en Cali. Se escogieron estos, teniendo en cuenta que dos de ellos (Museo de arte Moderno de Bogotá y el Museo de Arte Moderno La Tertulia) aparecen en el campo de producción cultural cuando no se contaban con instituciones de este tipo, constituyeron posibilidades de circulación de artistas nacionales y se conectaron con la producción internacional. El otro, (Museo de Arte Contemporáneo Minuto de Dios) fue escogido porque surgió como un proyecto personal del padre Rafael García Herreros que gracias al respaldo de los artistas logro consolidarse, aunque su público no estaba familiarizado con la propuesta de arte-objeto, eran habitantes de un barrio de interés social que apenas se estaba conformando.

El Museo de Arte Moderno de Bogotá surgió y se instaló sin sede y sin colección. En un momento histórico cuando el arte Colombiano ingresaba a la modernidad con artistas como Alejandro Obregón, Fernando Botero, Enrique Grau, Edgar Negret, Eduardo Ramírez Villamizar y Guillermo Wiedemann, no se contaba con un museo que albergara una colección de estos artistas y que estableciera un dialogo con propuestas que a nivel internacional estaban circulando. A nivel público, su constitución se firmó en un acta en 1955, en la que participaron varios intelectuales, entre ellos: los escritores Luis Eduardo Nieto Caballero y Luis López de Mesa, el crítico de arte Casimiro Eiger, Teresa Cuervo (entonces directora del Museo Nacional), el director de orquesta Olav Roots, los políticos Lucio Pabón Núñez, Cástor Jaramillo Arrubla y Carlos López Narváez y los pintores Alejandro Obregón, Enrique Grau, Luis Alberto Acuña, Dolcey Vergara, Jorge Elías Triana, Hena Rodríguez y Marco Ospina. Sin embargo, el carácter de público fue modificado en 1958 ya que esto implicaba estar al servicio de la cultura oficial y de los vaivenes políticos del Estado, posición que no les interesaba a los artistas vinculados con la propuesta.

La primera sede del museo se adquirió en 1963, siendo directora Martha Traba; se empezó con una exposición de Antonio Roda, después se dio paso a la exposición colectiva de artistas latinoamericanos y se dio espacio a los artistas jóvenes. Además de las exposiciones, se realizaron conferencias orientadas por la misma directora. En 1965, la Universidad Nacional les ofreció ocupar un espacio dentro del campus. Para este momento, el museo ya tenía 65 obras de distinto formato, unas eran pinturas, esculturas, dibujos y grabados.

La estancia en la universidad se dio hasta 1970, en ese entonces ya había asumido la dirección del museo Gloria Zea, que al tener buenas relaciones con los directores del Museo de Arte Moderno de Nueva York y del Departamento de Arte del siglo XX en el Museo Metropolitano, accedió a préstamos de obras de artistas de gran reconocimiento como Alexander Calder y Pablo Picasso. También hizo gestiones con el Museo Guggenheim para el préstamo de una colección de Marc Chagall. Resalto estas primeras gestiones para describir que gracias a los vínculos construidos por la directora, logró poner en relación el museo con exposiciones de alto nivel.

Sin embargo, la dificultad del espacio fue permanente, tuvo varias sedes finalmente, gracias a las gestiones de la directora con el Estado y la empresa privada, a partir de 1979 se inició la construcción de una sede propia con diseños del arquitecto Rogelio Salmona y fue culminada en 1983 en la administración del presidente de la República, Belisario Betancourt. Fue una práctica común por parte de esta directora invitar a los presidentes de turno a las aperturas de grandes exposiciones, una práctica que también fue muy común en el Museo Rayo.

Es importante resaltar que la directora del Museo Gloria Zea, fue de 1974 hasta 1981, directora del Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura), estuvo en este cargo en dos administraciones y fue, gracias a esta posición, que se puede entender la participación de Colombia en las diferentes conferencias y discusiones museológicas que fueron mencionadas y lideradas por Colcultura.

Por su parte, el Museo de Arte Contemporáneo Minuto de Dios, MAC, se instaló en el barrio Minuto de Dios, proyecto de vivienda de interés social, cuando éste solo llevaba 7 años de fundado. Su construcción tuvo dos propósitos: constituir una infraestructura de servicios de desarrollo y hacer parte de las discusiones en la plástica moderna nacional e internacional. Una exigencia interna que sus visitantes no la expresaban ya que sus marcos de interpretación eran otros.

El museo se inauguró en 1966 como una idea del sacerdote eudista Rafael García Herreros responsable del banquete del millón, liderado por la arquidiócesis colombiana. El museo inicio con una colección de 55 obras. El primer director del museo fue Germán Ferrer, al ser artista pudo entrar en relación con otros artistas del momento para que donaran o expusieran en el museo MAC (director de 1966 a 1979). La sede del museo fue inicialmente el colegio Corporación Minuto de Dios y en 1970 se inauguró la sede propia.

El museo se destacó, entre otras cosas, por la promoción del arte joven en la ciudad de Bogotá, promovió un Salón de arte joven llamado el Salón de Agosto y concursos de dibujo. Crearon el Salón Fuego que reunía expresiones como la cerámica, joyería y fundición. Fue una apuesta permanente por articular los intereses de los artistas con la labor comunitaria del museo. Albergó muestras universitarias del distrito. En una publicación que celebra los cuarenta años del museo, se publicó una entrevista al padre García Herreros en 1988 y menciona que para ese momento se contaba con una colección de 1200 obras.

Este museo guarda ciertas similitudes con el Museo Rayo, porque respondió a la iniciativa de un agente en particular y la comunidad que rodea el museo no tenía familiaridad con el arte. Fue apoyado por los artistas internacionales del momento y fue sede de los salones regionales del Ministerio de Cultura y proyectos de arte contemporáneo. En ese sentido, si bien no se puede medir el impacto en la comunidad al igual que en Roldanillo, si describen que hay orgullo en los pobladores del barrio por contar con un museo cerca a sus casas.

Finalmente, el Museo de Arte Moderno La Tertulia, en Cali, se inició como Corporación en 1956 en Cali por iniciativa de unos intelectuales. Al no contar con espacios o instituciones para la discusión, difusión y exhibición de las artes, crearon un espacio para la proyección de películas, de exposición y de lectura en una casa en el barrio San Antonio, por esto el nombre la Tertulia. Fue inaugurado en 1968 como museo cuando ocupó la estructura moderna que lo alberga actualmente. Aunque ésta se construyó por partes: el primer edificio en 1968, la segunda sala en 1971, la cinemateca en 1975 y el taller escuela destinada a las artes gráficas en 1982. La tenencia de una estructura propia y con la diversidad de funciones que se espera que cumpla el museo fue una dificultad permanente de estas instituciones en Colombia, en este caso, también se vivió ya que la estructura completa requirió de cuatro años para ser terminada.

El museo participó de manera importante en los Festivales Internacionales de Arte y posteriormente con el Salón Austral Colombiano de Dibujo y Grabado realizado en 1968, experiencia que dio lugar a otros eventos de mayor magnitud en la gráfica nacional e internacional a través de las Bienales de Artes Gráficas.

El Museo Moderno La Tertulia puede considerarse, por su colección, como el primer museo de arte gráfico en el país, gracias a las bienales³⁴ de gran reconocimiento internacional desarrolladas entre 1970 y 1980. Fue un medio de promoción de la gráfica en el país con el apoyo de la empresa Cartón de Colombia. El museo contribuyó a la difusión y auge del arte gráfico en 1970 a través de la muestra que se tituló Exposición Panamericana de Artes gráficas. Artistas de todo el continente presentaron sus obras y la influencia de este evento fue definitiva para dar a conocer lo que estaba pasando en obra gráfica. El público conoció técnicas de fácil acceso económico, podía adquirir un dibujo y sobre todo un grabado como objetos decorativos. Para los artistas, permitió la confrontación del arte nacional con los países de América y algunos Europeos. En palabras de Miguel González³⁵, curador e historiador de arte caleño, una propuesta que correspondió con un ideal del arte para todos, una popularización de la obra gráfica. Presentó centros de producción gráfica como Brasil y México, Argentina, Puerto Rico, Chile o Cuba, lugares donde estas disciplinas se habían desarrollado. También, trabajos de Mauricio Lasansky, Antonio Frasconi y Omar Rayo, artistas radicados en Estados Unidos y que habían sido pioneros de las técnicas gráficas.

Dibujos, grabados y diseños eran fáciles de transportar y de exhibir lo cual hizo posible que se desarrollaran cuatro ediciones de este evento (1970, 1971, 1973, 1975). El dibujo estaba en auge y desde el punto de vista económico, no había grandes dificultades para acceder a los materiales. Prueba de esto también se expresa en el catalogo de una exposición sobre la gráfica en Colombia en la década de 1970 por el artista Jhon Castles (2002), que lo describe de la siguiente manera:

“Efectivamente la generación del setenta en Colombia pareció ser de dibujantes en un momento dado. Pese a su proliferación, hoy podemos constatar cómo en el dibujo, aunque se llegó a habilidades extremas, contados artistas se consagraron en él. Igual con el grabado, que fue aprendido como técnica fundamental: Quijano Acero, Giangrandi, Rendón lo practicaron con brillantez; Roda lo llevó a instancias de considerable atractivo; Alcántara y María de la Paz Jaramillo lo practicaron en Cali, siendo el primer fundador de una empresa serigráfica de considerable producción y calidades técnicas. Álvaro Barrios en Barranquilla burló la acción de grabar y amplió el hecho de multiplicar en sus “grabados populares”. Serigrafías hizo también Hugo Zapata en Medellín, y en la línea ironista antiacadémica son

³⁴ Las bienales latinoamericanas, muy conectadas directamente con los museos, los salones, y los premios consagrados al arte moderno en general. La iniciativa vino de Venecia, donde a principios de siglo se fundó la primera manifestación de este tipo para 1972; su reunión va por el número treinta y seis.

³⁵ GONZÁLEZ, Miguel. *Latinoamérica, visiones y miradas*. Cali: Corporación para la Cultura. Impresora Feriva, 2005, p. 66-67.

notables las reproducciones de Juan Camilo Uribe en la misma ciudad”³⁶.

El dibujo y la fotografía en esta década no son considerados artes menores. Conceptualizaban la percepción con un nuevo acercamiento a la imagen a través del dibujo de un modo autónomo, no como apoyo a técnicas mayores: la pintura y la escultura. Eran representantes de este periodo: Miguel Ángel Rojas, Darío Morales, Luis Caballero, Santiago Cárdenas, Juan Cárdenas, Oscar Jaramillo, Oscar Muñoz, Saturnino Ramírez, Ever Astudillo, Félix Ángel y Mariana Varela.

En la Revista de Arte en Colombia (1981), si bien se aplaudió el papel que cumplió las bienales de artes gráficas, también expreso preocupación en este modo de producción, en tanto que se podría estar desatendiendo la técnica y calidad, concretamente, el problema de las características de originalidad que tiene la producción en serie. Al respecto Germán Rubiano, historiador y crítico de arte, en un artículo sobre las artes graficas, enfatizaba en que una de las condiciones de este tipo de producto es la supervisión del artista y no limitarse a la entrega de un boceto a talleres especializados en dicha técnica. Aclaraba que una cosa era una litografía original y otra la realizada en “offset”. Por ello, llamaba la atención sobre la autenticidad de los originales múltiples que llevan el número y firma de su autor. “Es extraordinario el alud de carpetas y grabados individuales que ha invadido el mercado del arte del país a fines del año. Las obras mencionadas oscilan entre las excelentes y las completamente mediocres”³⁷.

Ahora, describir brevemente la constitución de los museos de arte moderno en la década de 1970 y enfatizar en las bienales de artes gráficas tiene sentido en tanto es el contexto de construcción del Museo Rayo en Roldanillo, institución de arte moderno y con intereses por el arte gráfico sobre papel. Contexto que me permite afirmar que este tipo de instituciones han surgido por agentes particulares, los protagonistas en el sistema de producción o consumidores de los productos-arte a quienes les interesaba tener espacios propios de exhibición y de circulación de sus productos e ideas, siendo este un modo de legitimar y establecer autonomía en el campo de la cultura, dependiente hasta ese entonces del Ministerio de Educación. También fue evidente el poco apoyo del Estado a este tipo de instituciones, por lo que a nivel particular, los responsables de los museos prefirieron acudir a las elites económicas para contar con el dinero para la apropiación de sedes físicas y el funcionamiento administrativo. Los retos iniciales de muchos museos en Colombia fueron principalmente: poseer sus propias estructuras, sus propias colecciones y su personal técnico.

Sin embargo, fue claro que la preocupación por la ampliación de los públicos y el aporte de los museos a la cultura, aparecerá más tarde, al conectarse con las organizaciones que al

³⁶ Exposiciones ASAB. Colombia, Años 70. Revista del arte Colombiano. Bogotá: Agosto de 2002, p. 69.

³⁷ RUBIANO, Germán. Revista Arte en Colombia. Año 1 No 2 octubre –diciembre 1976.

tener la tradición de estas instituciones reconocían el anquilosamiento al que llegaban cuando privilegiaban la colección, conservación y la estructura en sí misma. Medios de comunicación, de transmisión de un mensaje que ha pasado a ser cuestionado, interpelado cuando el público se reconoce en su diversidad y pluralidad.

De otro modo, situar el arte gráfico como un producto de interés para una década, da cuenta de las altas probabilidades de apoyo y acogida de un museo que se presentaba con esos intereses; aún más, por un agente artístico que se caracterizó por hacer aportes novedosos en este producto y haberse consagrado en esta técnica a nivel internacional. Ponerle su nombre a una institución, fue una forma de garantizar un bien cultural para su municipio; eso generaría distinción a nivel regional, porque no era común este tipo de instituciones en lugares que apenas contaban con instituciones básicas político-administrativas. Pero también era prolongar el ideal de llevar el arte a sectores de la población no iniciados que, de otro modo, no podrían acceder a él.

Después de haber examinado, en el primer capítulo, el lugar de los museos en Colombia, las relaciones e interacciones con organismos internacionales que movilizaban un discurso de descentralización y desarrollo cultural se puede afirmar el contexto favorable para el desarrollo de un museo en provincia. Lo anterior permite presentar el sistema de posiciones y el campo del arte en el que se inscribe una propuesta museística entre la década de 1970 y 1980. Tiempo en el que se gestó la propuesta y se construyó el Museo Rayo; asunto de interés de tratar en el siguiente capítulo.

2. ESPACIO DE PRODUCCIÓN CULTURAL

Este capítulo estará concentrado en la descripción del espacio de posibilidades que permitió la instalación de un museo en un lugar periférico del occidente de Colombia. Algunas preguntas son necesarias para hacer esta descripción: ¿Qué infraestructura económica y social tenía Roldanillo en 1970? ¿Cuál era su actividad cultural? ¿Qué capitales culturales y sociales poseían los agentes artísticos fundadores del museo? y finalmente ¿En el proyecto de museo, qué intereses y disposiciones hicieron posible la construcción del objeto?

Las preguntas se relacionan con las condiciones sociales en la producción del campo cultural, situando la familiaridad o cercanía con el objeto arte a partir de las instituciones existentes y los artistas productores de obra.

Una forma de presentar este capítulo puede iniciarse con un aparte de la Revista El Museo, en la que Inés Floréz de Carvajal, directora de ACOM en 1976 (Asociación Colombiana de Museos) describe la manera como se justificaba y valoraba la iniciativa de un museo para Roldanillo:

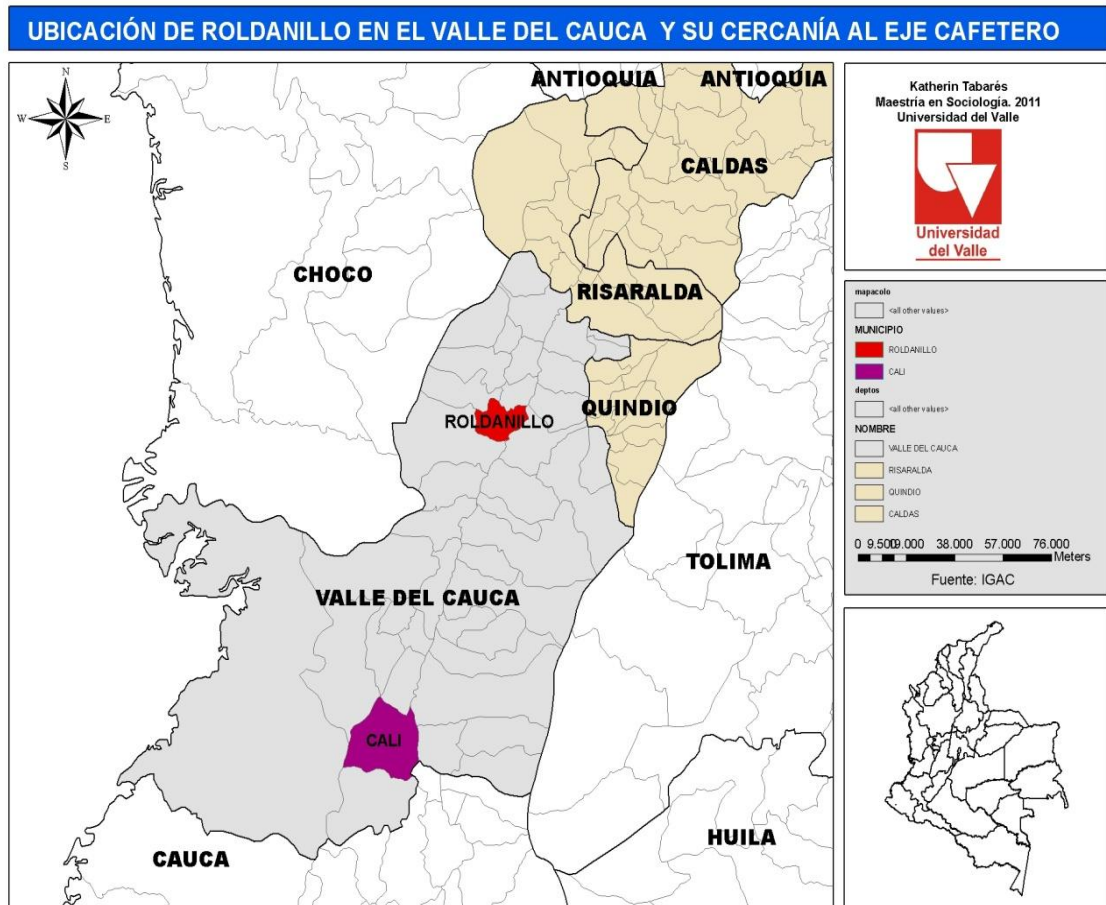
“Tres aspectos del museo fueron repetidamente enfocados en esta encuesta. Primero, su importancia en la descentralización del arte hacia la provincia la cual es considerada necesaria por la mayoría de los entrevistados. Segundo, su importancia como institución pionera en América Latina en cuanto a su enfoque único sobre el grabado y el dibujo. Tercero, todos los artistas, aunque no fueran grabadores estaban interesados en las posibilidades de intercambio con otros artistas y con la juventud de este país ofrecidas por el taller de grabado que propone establecer el museo. En general, el museo es, para el artista latinoamericano, un hecho positivo”³⁸.

³⁸Revista el Museo, Roldanillo: Fundación Museo Rayo, 1976.

2.1 ROLDANILLO, ESPACIO DE POSIBILIDADES

Ubicado en el occidente colombiano, al norte del Valle del Cauca, al pie de la cordillera occidental, forma parte de la vertiente del río Cauca con otros municipios: Riofrío, Bolívar, La Unión y Toro. Luis Antonio Cuéllar, afirma que fue fundado en 1576 por Francisco Redondo Ponce de León y que su nombre se derivó, retomando a Tulio Enrique Tascón, de la estancia donde se fundó; explica que el nombre Roldán era muy usado entre los indios gorriones del pueblo del pescado a quienes se les atribuyó la fundación de Roldanillo, afirma entonces que el Roldán se le agregaría el diminutivo illio, forma usada por los españoles para diferenciar a los indios, y el cual conformaría el nombre del pueblo Roldanillo³⁹.

³⁹ CUELLAR, Luis Antonio. Roldanillo 2000. Cali: Feriva S.A. 2000, p.9



Oscar Almario en un estudio sobre poblamiento y configuración económica en el Valle del Cauca⁴⁰, afirma que dos bandas constituían el valle geográfico del río Cauca, la oriental y la occidental, cada una con unos patrones de poblamiento y un modo de apropiación de la tierra. La ubicación geográfica de Roldanillo, en la banda occidental, hace que tenga diferencias significativas con la banda oriental, no solo por la ocupación del territorio sino el desarrollo de su actividad económica. El poblamiento de la banda occidental se caracterizó por relaciones de grandes hacendados y pequeños propietarios, la propiedad monopólica de la tierra la definió como una sociedad campesina producto de los antiguos pobladores con los migrantes del siglo XIX y de las primeras del siglo XX. Almario, afirmó que las vertientes de las cordilleras fueron despreciadas en la colonia y durante el siglo XIX, hasta que la “colonización antioqueña” las empezó a ocupar. Roldanillo, afirma

⁴⁰ ALMARIO, Oscar. La Configuración moderna del Valle del Cauca, Colombia 1850-1940. Espacio, poblamiento, poder y cultura. Cali: Cekan, 1994.

Almario, “carecía de recursos mineros y los españoles allí asentados, solamente buscaron controlar tierras, definiéndose como un núcleo social terrateniente”. Producto de este proceso, Almario señala que la banda occidental fue la que recibió con mayor fuerza la influencia de los colonos, estableciéndose unas relaciones bastante estrechas con los pobladores tradicionales de la región, en ese sentido, la cultura campesina tenía una concepción del mundo tradicional y conservadora, que explica en su interpretación, fue una causa de su irrupción tardía de los cultivos agro-industriales y de la caña de azúcar que aparecieron solo hasta la década de 1950 y 1960. Sin embargo, la influencia antioqueña en esta región vallecaucana, se convirtió en dominante ya que al estar aislada (geográfica y socio-políticamente) y habitada por campesinos y grandes propietarios, la convirtió en el escenario para que la integración de elementos socio-económicos y culturales se apropiaran fuertemente. De este modo, Roldanillo, La Unión y Toro experimentaron desde finales del siglo XIX y durante las primeras décadas del siglo XX una reorganización de la que se sacó ventaja, fue una práctica común de sus gentes, acoger a los foráneos. Almario cita a D. Piedrahita para señalar que:

“De 1903 a 1910 residió en Roldanillo un número considerable de hombres de negocios, casi todos foráneos, que ayudaron a darle mucho impulso a la ciudad, la animaron y le dieron realce (...) el pueblo contaba con muchos recursos económicos, por el florecimiento de la agricultura, la producción de cacao y de ganados, especialmente el porcino. Todo esto, unido a un gran espíritu de atracción hacia el elemento foráneo, de verdadera comprensión de que todo pueblo requiere de la inmigración para visibilizarse mejor y adelantar, para transformarse con gentes nuevas (...)”⁴¹

En ese sentido, al comenzar el siglo XX “se contaron con economías campesinas, prácticamente autosuficientes, escasamente ligadas a los mercados, al menos durante las primeras décadas. Cada familia campesina poseía entre ½ y 10 plazas, en promedio 5 plazas, según sus propios testimonios”⁴²; por ello, las actividades productivas fueron el uso racional de la tierra, la venta de fuerza de trabajo en las haciendas cercanas y una sobre explotación de la mano de obra en la parcela.

Almario describe que las actividades económicas fueron: la ganadera, la agrícola y la comercial; actividades acordes con el sentido de vida austero y conservador que caracterizaba a sus habitantes, basado en la propiedad, la familia, la religiosidad y una identidad étnica mestizo-blanca, que en general era homogénea. Características que lo diferenciaban de su similar zarzal que en la banda oriental de tradición liberal, tenía asentamientos afrodescendientes.

El autor planteó la conexión e integración entre la banda occidental y la oriental cuando llegó el ferrocarril a Zarzal en 1924, distante de Roldanillo a 10 km., y separados por el río

⁴¹ Ibíd., p.137.

⁴² Ibíd., p.102.

Cauca. “La construcción del puente del “Guayabal”, superó el obstáculo, trayendo un fluido tráfico entre las dos poblaciones. La tierra se valorizó; la ganadería extensiva preservaba las propiedades y acrecentaba capitales; el crecimiento demográfico presionaba sobre la tierra; los hacendados decidieron cercar los indivisos (Rodríguez, García, Patiño) y engullir las pequeñas y medianas propiedades; los campesinos defendieron sus parcelas y asentamientos. Todo lo cual, resume el proceso de conformación y legitimación de la hacienda ganadera, que –como se ha mostrado antes-, ocurre en el período que va de 1910 a 1950”⁴³.

La afiliación política conservadora de Roldanillo, sitúa en el territorio los conflictos agrarios y la violencia liberal de los años treinta con la violencia de los cincuenta. Darío Betancourt afirma que estas violencias en el sur occidente se localizaron en los municipios de las laderas montañosas, o en los centros de mercadeo y abastecimiento aledaños a éstas. Específicamente, las bandas armadas ejercieron presión sobre campesinos y poblaciones por su filiación política, ligándose con las luchas entre los colonos y campesinos.⁴⁴ Dado que en las primeras décadas del siglo XX los departamentos de Quindío y del Valle se poblaron con antioqueños que abrieron camino hacia el sur, los grupos de conservadores armados ejercían labores de policía e impartían justicia con el apoyo y complacencia de caciques y gamonales locales, que asumían cada vez más los asuntos que competían al Estado.

En 1950 se instaló el Distrito de Riego para Roldanillo, La Unión y Toro (RUT) que irrigó el terreno en épocas de sequía y los protegió en momentos de invierno. Esta solución hizo que se fomentara la actividad agrícola ya que las inundaciones que se presentaban echaban a perder la producción. La producción agrícola pudo tener mayor producción a la acostumbrada dos veces por año, entre la producción se encontraba: algodón, cacao, café, caña de azúcar, plátano, maíz, frijoles, yuca, arracacha y papa⁴⁵. Las grandes fincas cafeteras se encontraban en Bolívar y La Unión pero las distribuidoras se encontraban en Roldanillo, las familias que tenían la capacidad para la compra del café se ubicaban en el municipio.

Aunque debe recordarse que ya en 1935 se había inaugurado la Granja Vocacional Agrícola, un centro que permitió que los jóvenes aprendieran sobre prácticas agrícolas y que los campesinos accedieran a “medios para mejorar sus especies de animales y vegetales, así como conocimientos técnicos y científicos en el control de plagas y técnicas agropecuarias”⁴⁶. Esta granja de gran importancia para el proyecto económico del municipio fomentaba la vocación del territorio, generando los medios necesarios para ello.

⁴³ *Ibíd.*, p.139.

⁴⁴ BETANCOURT, Darío y GARCÍA Martha. 1990. Matones y cuadrilleros: Origen y evolución de la violencia en el occidente colombiano 1946 – 1965. Bogotá: Tercer Mundo Editores, p. 43-44.

⁴⁵ CUELLAR, Op. cit., p.59

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 59.

El proyecto de la dirigencia local relacionado con la agricultura tuvo su mayor expresión en la década de 1970; contaba con un Distrito de Riego, una producción agrícola diversificada, producción ganadera en la zona alta de Roldanillo (donde el terreno ya no es apto para la producción agrícola) y una infraestructura básica en educación y salud⁴⁷. En la década de 1980 contaba con otra institucionalidad: Secretariado de cultura extensión y fomento agropecuario, Mercafé, Comité de cafeteros, Cooperativa de caficultores, Himal distrito de riego, Incora, Coagro (crédito mercado y venta de insumos), Asociación de algodoneros (mercadeo e insumos), Coralgodonera (mercadeo), Federación nacional de algodoneros (mercadeo), Caficentro (café) y Feder (algodón). También hacían presencia instituciones financieras como la Caja agraria, el Banco Cafetero, de Colombia y de Bogotá.

En industria y comercio aun era muy incipiente, según el diagnóstico realizado por la Caja Agraria, se contaba con algunos lugares con esta destinación: prendas de vestir (20), calzado (1), otros productos en cuero (2), fabricación de muebles (5), imprentas y editoriales (2), fabricación de productos metálicos (4), mataderos de bovinos (1), panaderías (8) y otras manufacturas (8). Las fuentes de empleo urbanos eran en bancos, comercio, magisterio y empleados municipales. En el sector rural: fincas ganaderas y agrícolas⁴⁸.

El municipio agradeció a determinadas personalidades la pavimentación y avances en infraestructura educativa. En 1948, Francisco Eladio Ramírez (nacido en Roldanillo) fue gobernador del Valle del Cauca y a él atribuyen la pavimentación de las principales calles de la ciudad, hecho que para ese momento representaba un beneficio entre otros municipios del norte del valle. Rodrigo Lloreda Caicedo es recordado cuando era Ministro de Educación Pública, en la administración del Presidente Julio César Turbay Ayala, por inaugurar el Instituto de Carreras Intermedias con el decreto 1093 del 17 mayo de 1979 con los siguientes programas: Técnicas Agropecuarias (diurno) y Dirección de Planteles de Educación Básica Primaria (nocturno), Contabilidad y Costos. Esta fue la única institución de educación técnica en el municipio y quienes deseaban continuar con su educación superior acudían a Cali, Medellín o Bogotá⁴⁹.

En general puede decirse que ha sido un municipio con una vocación agrícola y de concentradas actividades económicas, que según el diagnóstico municipal de Roldanillo realizado por la Caja Agraria en 1983, la ocupación rural y urbana era similar en cuanto a número de viviendas; en la parte urbana 4.418 cuyo promedio era 5.46 y el resto del municipio con 4.118 personas, en promedio 6 por vivienda. Un municipio que de manera progresiva se fue dotando de servicios e infraestructura para hacerse un territorio próspero

⁴⁷ El hospital San Antonio se inauguró en 1936 y en la década de 1940 se instalaron las instituciones educativas; en 1941 el Colegio Oficial Belisario Peña Piñeiro y en 1945 se creó la Normal Rural de Señoritas de Roldanillo, Jorge Isaacs. Instaladas las instituciones básicas para el cuidado y la formación de los habitantes del territorio se garantizaban las condiciones mínimas de desarrollo.

⁴⁸ CAJA AGRARIA. Diagnóstico Municipal de Roldanillo. Departamento Administrativo de Planeación, 1983.

⁴⁹ CUELLAR, Op. cit., p. 63.

aunque en la década de 1980 este proyecto fue truncado con la incursión del narcotráfico que también lo tomó como un lugar estratégico para el tránsito y salida del mercado de drogas por el Pacífico al cañón de Garrapatas.

2.2 EXPRESIONES DE UNA CULTURA LOCAL

Para decidir qué describir en materia de cultura en Roldanillo, vamos a tomar como referente lo planteado por Raymond Williams⁵⁰; según este autor no se prioriza aquello que la define sino sus expresiones, sus instituciones, sus formas y las actividades intelectuales y artísticas se toman como un modo más especializado de ellas.

Roldanillo se caracterizó por ser un municipio mayoritariamente católico y de adscripción conservadora. Como todo pueblo del norte del valle, de influencia paisa, las prácticas religiosas marcan los hechos de reconocimiento y de cohesión social, por ello cuenta con dos parroquias de gran valor estético e histórico (La Ermita y San Sebastián). La parroquia en el parque central, “San Sebastián”, le fue asignado ese nombre por ser el patrono que corresponde a la fecha de constitución del municipio, el 20 de enero de 1842⁵¹. En esta fecha se celebraban las fiestas de Roldanillo, que incluía ceremonias religiosas, desfile agropecuario y presentaciones de danza y música.

En este sentido, la actividad cultural diferente a la religiosa y agropecuaria tendría lugar en pequeños grupos de jóvenes y estudiantes inquietos por la literatura, el teatro y la pintura. En la década de 1970 empezaría a tener mayor auge este tipo de actividad cultural a partir de: la creación del concurso de cuento, la organización de grupos de lectores, la circulación de revistas (*Octágono* y *El Museo*), la creación de la Fundación Museo Rayo (1975), los concursos infantiles de dibujo a color (1975) y finalmente, la celebración del cuarto centenario de Roldanillo (1976). El epicentro de la actividad cultural en este periodo fue el colegio Belisario Peña y la plaza central donde se desarrollaban los espectáculos.

No existían grupos de jóvenes aparte de las juventudes conservadoras, esto lo expresó Erasmo Rodríguez⁵² quien fue uno de los jóvenes que para la época había conformado con otros amigos un grupo para promover la cultura y la historia. Posterior al premio que recibió Omar Rayo en la Bienal de San Pablo en Brasil en 1971, se creó el grupo cuyo nombre era Cejuscul o Centro Juvenil Sociocultural, porque todos sus miembros eran jóvenes que se encontraban estudiando y les motivaba la promoción de actividades culturales. Este grupo lideró la revista “*Octágono*”, que no pudo sostenerse por mucho

⁵⁰ WILLIAMS, Raymond. Sociología de la cultura. Barcelona: Paidós Ibérica, 1981.

⁵¹ CUELLAR, Op. cit., p. 44

⁵² ENTREVISTA con Erasmo Rodríguez, licenciado en educación especial, habitante de Roldanillo. Santiago de Cali, 22 de noviembre de 2011.

tiempo, pues solo alcanzaron a reproducir 7 números entre 1975 y 1976. En esta revista se informaba sobre datos de interés ambiental, cultural, notas sobre los servicios públicos de Roldanillo, muertes o celebraciones que ocurrían en la semana. A través de este grupo se empezó a promover la poesía con las figuras ya reconocidas de Carlos Villafañe y Eustaquio Palacios y también la construcción del Museo Rayo a través de la maqueta que llegó al municipio en 1976.



Las publicaciones periódicas en Roldanillo no han logrado perdurar en el tiempo, algunas de ellas han sido: periódico El Norteño (1971-1987) y Ecos de Roldanillo (1971-1985). Estas publicaciones eran usadas como medios de difusión partidista, la propaganda política era su énfasis⁵³.

Un club de lectores fue organizado en el colegio Belisario Peña en 1972 bajo la dirección de dos estudiantes (Darío Barreto y Efraín Mendoza), de quienes surgió la idea de los concursos de cuento que durarían tres años. Entre los jurados, se encontraban el escritor tulueño Gustavo Álvarez Gardeazabal y los premios que se entregaban eran libros de escritores colombianos, como Gabriel García Márquez, Gustavo Álvarez Gardeazabal, Néstor Madrid Malo o Helcías Martán Góngora. Los concursos fueron un espacio importante para promover la escritura pero no logro mantenerse en el tiempo ya que no contaron con apoyos institucionales y los jóvenes se trasladaron de ciudad.

Una de las primeras exposiciones pictóricas tuvo lugar en 1969 por Edgar Campo, quien realizó una muestra de sus cuadros en el Concejo Municipal ya que no se contaba con un

⁵³ La descripción cultural que se hace toma como referente un documento inédito escrito por un habitante de Roldanillo, Daniel Mayor, en el describe la actividad cultural del municipio en la década de 1970, lo titula del siguiente modo: "Historia Cultural de Roldanillo".

lugar de exhibición. El artista se había formado en la Escuela de Bellas Artes de Cali, ésta era una de las opciones para los interesados en este campo de conocimiento. El artista de mayor reconocimiento para ese entonces, sería Omar Rayo de quien no se sabía mucho ya que se había radicado en Nueva York. También se contaban con otros artistas empíricos como: Enrique Espinosa, Alberto Ayala, Diego Urdinola, Carlos Humberto Salazar y Pedro Alcalde; una generación que protagonizaría el evento “Artistas al Parque” en el marco de la celebración del cuarto centenario del municipio en 1976⁵⁴.

El colectivo *Artistas al Parque*, esperaban homenajear a los visitantes al evento de celebración con una exposición de pinturas y dado que no se disponía de espacios para ello, decidieron hacerlo en el parque. Varios artistas se unieron al evento, entre ellos: “el compositor y cantante José Omar Velásquez, el poeta Annibal Manuel Cedeño, el Poeta Asbel quintero; el escritor poeta Jorge Arango, el compositor y cantante Adolfo Rojas Moreno, el músico Benjamín Torres, el escritor y decano universitario Luis Antonio Cuellar, el maestro Omar Rayo y su esposa poeta Águeda Pizarro, el escultor Mardoqueo Montaña, el pintor venezolano Pablo Fory y los pintores Edgar Campo Urriago, Alberto Ayala, Alberto Soto, Ramiro Soto, Guillermo Marmolejo, Diego Urdinola, Carlos Humberto Salazar, Rodrigo Quintero Vargas, el escultor Pedro Pablo Alcalde Arias, y Enrique Espinoza”⁵⁵.

La iniciativa permitió visibilizar a los artistas y el potencial que representaban como colectivo, la coyuntura sirvió de excusa para posicionar al grupo Artistas al parque por tres años y a Omar Rayo para dar cuenta de la necesidad de un espacio cultural. El evento del cuarto centenario también fue aprovechado por Rayo para poner la primera piedra de lo que será cuatro años más tarde el Museo Rayo. Para este acto conto con la participación del presidente de turno y la visita del presidente de Panamá Torrijos que tenía afectos por Roldanillo ya que su abuelo era nacido en este municipio. La forma cómo se dio la construcción y divulgación del museo se ampliara adelante, pero se quiere señalar que en este momento había un contexto del cual Rayo se servía para lograr la colaboración con su proyecto.

A finales de 1979 e inicios de 1980 se crearon dos grupos que reunieron a jóvenes y docentes inquietos por la literatura y el teatro. Estos grupos no duraron más de seis meses pero es importante resaltarlos ya que algunos de ellos se vincularon posteriormente al funcionamiento del Museo Rayo, entre ellos Libardo Díaz, primer secretario general del Museo; Ana Milena de la Cruz, quien organizó con Águeda Pizarro los encuentros de mujeres poetas; Patricia Jaramillo, poeta que se vinculó a los encuentros y Henry Villada, joven que se vincula a los talleres de grabado.

⁵⁴ Roldanillo adquiere el estatuto de municipio en 1842 a pesar de ser fundado en 1576.

⁵⁵ MENDOZA, Efraín. Premio Jorge Isaacs. Los artistas del parque. Colección de Autores Vallecaucanos – Secretaria de Cultura y Turismo del Valle del Cauca, 2006, p. 26.

La Casa de la Cultura se inauguró en 1992 aunque su proceso de adquisición de lote y construcción se dio a partir de 1990. La primera directora fue Patricia Inés Jaramillo y continuó Luz Marina Vanegas, ambas mujeres poetisas que se vincularon a las actividades del Museo Rayo. La Casa Cultural contó con un salón para músicos, dos salones para exposiciones, dos oficinas, una para la directora y otra para la secretaria, y los servicios, más los corredores en torno al árbol central que allí quedó por razones ecológicas. Este espacio ha sido objeto de múltiples críticas ya que no ha contado con el suficiente apoyo de la administración municipal o departamental. Por ello, sus actividades se consideraban en ocasiones marginales respecto a la programación que el Museo Rayo generaba gracias a sus vínculos con artistas de otras regiones. Patricia Jaramillo afirma frente a la actividad cultural en Roldanillo:

“hay es un manojito de pintores, de músicos, pero más que todo empíricos de pueblo-pueblo... en esos trabajadores culturales habían educadores, habían pintores, habían escritores, había gente del folclor popular que nos reuníamos, a tertuliar, a mirar cómo se hacía, se pidió por mucho tiempo la Casa de la Cultura que no se tenía...”⁵⁶

Debe precisarse finalmente que el Roldanillo de 1970, municipio del norte del Valle del Cauca, contaba con una actividad económica agrícola y ganadera. Las instituciones educativas existentes eran el espacio de promoción de la lectura, el teatro y la poesía. Algunos docentes, profesionales que llegaron al hospital del municipio y jóvenes que estaban en formación universitaria activaron la discusión sobre textos literarios y la escritura de poesía.

Este fue el contexto que recibió a Omar Rayo cuando fue condecorado por la Bienal de San Pablo Brasil en 1971. Un artista que hizo parte de una generación moderna en la pintura y en la gráfica, al ser parte de estilos internacionales (geometría abstracta, el constructivismo y el arte óptico) y residir en Nueva York. Epicentro del arte moderno, donde funcionaba el mercado del arte y se consagraba a los artistas que exponían en determinados museos y galerías.

⁵⁶ ENTREVISTA con Patricia Jaramillo, docente y participante al encuentro de mujeres poetisas colombianas. Roldanillo, 12 de septiembre de 2010.

2.3 LOS GESTORES DE LA PROPUESTA

Omar Rayo y Águeda Pizarro representan un capital cultural y social que hizo posible instalar y consolidar una institución que hasta entonces no poseía los medios para hacerlo. Ambos poseían los títulos que les otorgaba cierta legitimidad a lo que hacían; sin embargo hay una particularidad, ella es la esposa del nombrado “Maestro, Omar Rayo”. Su reconocimiento se dio inicialmente por el vínculo privado y posteriormente por su papel en el museo construyo un lugar propio.

Esto tuvo un efecto en las relaciones que ambos sostuvieron a nivel nacional; a ella no se le puso prueba, hay una institución que la certifica como intelectual, la Universidad de Columbia, a él por el contrario, en el campo de los artistas a nivel nacional siempre se le sometió a prueba y fue reconocido solo cuando su producto cultural fue valorado por instancias de consagración en el arte latinoamericano, concretamente, la Bienal de San Pablo Brasil y su incursión en el mercado del arte en Nueva York a través del intaglio.

2.3.1 La pareja responsable de la obra-museo.

De acuerdo con Pierre Bourdieu, cada productor elabora su proyecto creador en función de sus posibilidades estratégicas de acuerdo con las categorías de percepción y valoración con las que son reconocidos y esto es lo que encontramos en la pareja de artistas Rayo-Pizarro. Ambos construyeron una propuesta de museo de acuerdo con las posibilidades de su saber hacer, acudieron a lo aprendido a través de sus experiencias e instituciones y las trasladaron a un contexto que no contaba con las categorías de percepción y valoración del objeto-arte. Sin embargo, permitieron que su saber-hacer se difundiera para aquellos interesados en el arte y la poesía, haciendo que se construyera un valor sobre lo presentado y generando una serie de actividades en el museo que lo convirtieron en un museo de artistas para artistas.

A continuación vamos hacer una breve semblanza que nos permita precisar cuáles fueron las trayectorias de ambos artistas hasta llegar el momento de la fundación del museo. Se tomo como referencia para esta construcción el texto autobiográfico “El Rayo Nomada”⁵⁷ y algunas publicaciones realizadas por Águeda Pizarro.

⁵⁷ MORALES Hollman, et, al. Rayo, el ojo nómada. Valle del Cauca: Fondo Mixto para la promoción de la Cultura y las Artes del Valle del Cauca. Impresora Feriva S.A. 2007.

Omar Rayo

Omar Rayo nació en Roldanillo el 20 de enero de 1928. Fue el hijo mayor de una familia numerosa, diez hermanos, su padre Vicente Rayo y su madre María Luisa Reyes. No era una familia privilegiada económicamente, su padre era talabartero y su madre además de estar dedicada a las labores del hogar, era una de las modistas del pueblo. Omar Rayo colaboró en el taller de talabartería de su padre y gustaba de tallar cuero haciendo figuras. Este fue uno de los aprendizajes que años más tarde, utilizó en su trabajo plástico como grabador.

Rayo hizo sus estudios primarios en una institución educativa de Roldanillo y gracias al conocimiento que tuvo de las caricaturas de Ricardo Rendón⁵⁸ tuvo interés por este medio; luego a través de un curso por correspondencia se formó como caricaturista de la academia ZIER de Buenos Aires Argentina.

En Roldanillo había poco espacio para avanzar en la caricatura, no contaba con publicaciones periódicas, ni de larga duración por ello se trasladó a la ciudad de Cali a los 19 años en 1947. En esta ciudad trabajó en el Diario del Pacífico al parecer haciendo caricaturas. En busca de oportunidades para avanzar en su carrera de artista, ingresó a la Escuela de Bellas Artes gracias a una beca que logró con la ayuda Clara Inés de Zawadski en ese entonces Directora, Oficina de Extensión Cultural del Departamento para ese momento, sin embargo, allí no permaneció más de un semestre. Rayo dejó la ciudad de Cali y se trasladó a Bogotá en 1948; esta vez, gracias al pasaje obsequiado por Álvaro Mutis, funcionario de la oficina de relaciones públicas de una empresa aérea. Fue una característica de Omar Rayo, buscar en las ciudades a las que llegaba, las personas encargadas de la cultura y gestionar apoyos para su carrera.

En Bogotá permaneció menos de un año, hasta los hechos del 9 de abril de 1948 cuando la ciudad se cubrió de una dinámica de violencia y caos por el asesinato de Gaitán. Previo a estos hechos, Rayo fue un visitante asiduo de un café que en la vida capitalina reunía a la intelectualidad del momento. Se hace referencia del Café el Automático. Ubicado en la carrera séptima y fundado por Fernando Jaramillo, era frecuentado por poetas, artistas, políticos, periodistas y críticos de arte, fue considerado un espacio importante de expresión de la opinión pública⁵⁹.

Rayo logró hacerse un buen lugar en el café, éste era ocupado de acuerdo con los intereses y amistades entre los contertulios. León de Greiff, poeta, acogió a Rayo y le presentó la

⁵⁸ Comenta en el texto, que un tío le regaló un texto de Ricardo Rendón y que a partir de ese momento empezó su interés por la caricatura.

⁵⁹ Para ampliar información sobre este café consultar la investigación realizada por la Universidad de los Andes en el Departamento de Arte de la Facultad de Artes y Humanidades publicada en el texto. IREGUI, Jaime et al. *Café El automático: arte, crítica y esfera pública*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2009.

intelectualidad del momento. En materia de política asistían los hermanos Felipe y Alberto Lleras Camargo, otros poetas como Jorge y Eduardo Zalamea, Luis Vidales, José Umaña Bernal y Juan Lozano y Lozano. Los artistas visitantes eran Ignacio Gómez Jaramillo, Marco Ospina, caricaturistas como Chapete, Merino, Jorge Moreno Clavijo y Roberto Pinzón. Los artistas que llegaban de Europa: Fernando Botero, Enrique Grau y Alejandro Obregón también pasaron por el café. Este era un espacio de formación y exhibición pues si bien se contaban con galerías de arte, en el café también se exhibieron pinturas, entre ellas las de Rayo.

Omar Rayo acudió a las oficinas de redacción capitalina y le recibieron caricaturas esporádicas en: El Tiempo, El Espectador, El Liberal, El Siglo y la Revista Semana. Dada su cercanía con Álvaro Gómez Hurtado, uno de sus benefactores, fue caricaturista oficial de la Conferencia Panamericana en 1948. Después de la muerte de Gaitán, Rayo regresó a su pueblo y permaneció en varias ciudades del eje cafetero. Después de esto planeó su viaje por Sur América, considerado por él posteriormente como su universidad.

La travesía la realizó entre 1954 y 1957, abordó diferentes ciudades, entre ellas: Quito, Lima, Copacabana, San Pablo, Montevideo, Buenos Aires y en cada una de estas ciudades logro gestionar con las embajadas de Colombia, exposiciones de obra que realizaba en ese momento y que le permitían tener de que vivir en ese tiempo. En estas oportunidades logro conocer artistas y poetas de gran importancia como: Oswaldo Guayasamin, Pablo Neruda, Emilio Di Cavalcanti, Alfredo Volpi, Julio Alpuy y Joaquín Torres García, entre otros. Después de esta experiencia regresa a Colombia con un conocimiento de lo que se producía en arte en Sur América, conoció y compartió con los artistas que incursionaron en la geometría abstracta, el constructivismo y el arte óptico. Esto fue útil para el artista que ya había abandonado el arte figurativo y se inscribía en estas propuestas. En ese momento el contexto del país no era fácil por todas las situaciones de violencia y Rayo gestiona una beca con el Icetex para viajar a México. País de gran influencia en la plástica latinoamericana por el muralismo. Tres años dura su estadía en este país, el primero gracias a la beca y los dos restantes por cuenta del artista. Este periodo en la formación de Rayo fue importante ya que tomo varios cursos de grabado y se relaciono con artistas que hacían del arte latinoamericano una novedad en el mercado del arte, eran artistas que hicieron ruptura con el muralismo y se inscribían en una propuesta de arte internacional.

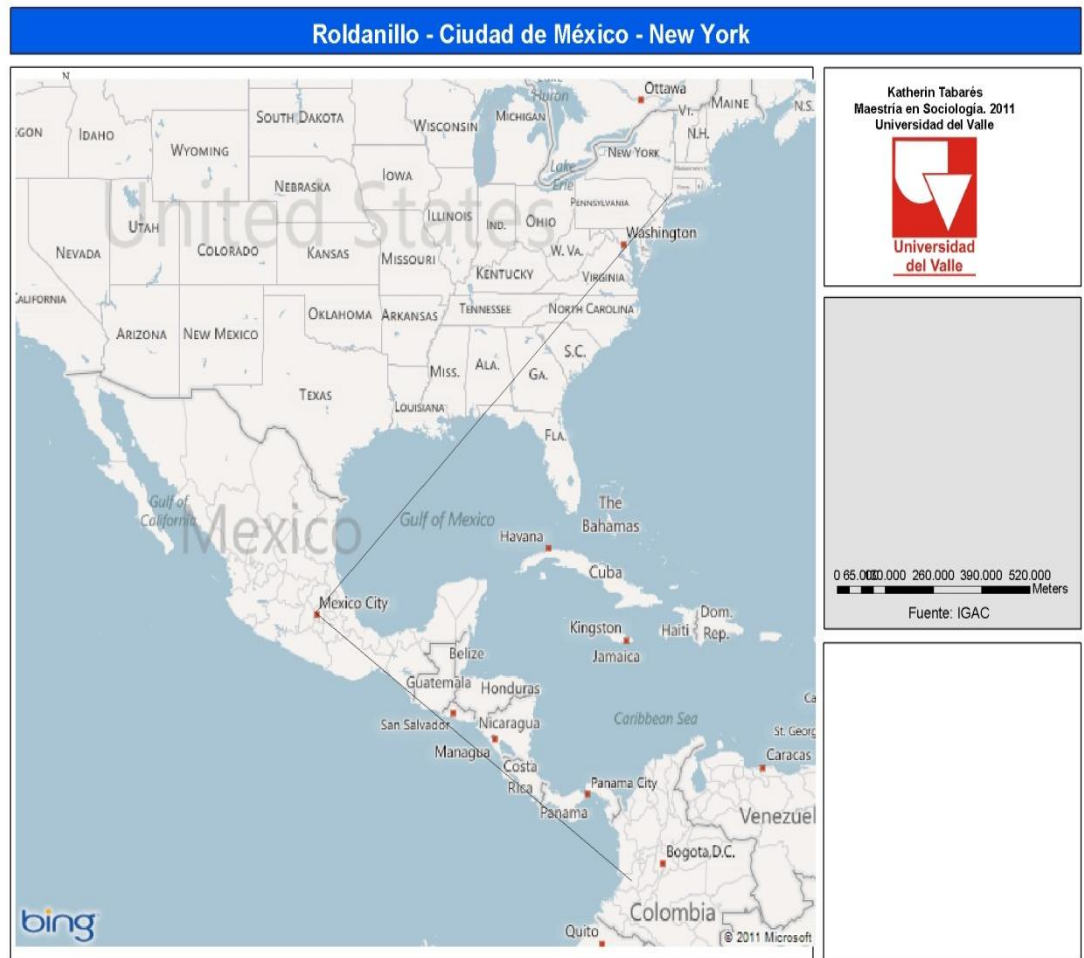
En México, en 1960, estudió en la academia de San Carlos muralismo, en la Universidad Iberoamericana, en el taller de La Esmeralda y en La Lagunilla, grabado. En el taller de gráfica de la Universidad Iberoamericana, su profesor de grabado fue Guillermo Silva Santamaría y sus compañeros eran Roger Von Gunten, holandés; la argentina Liliana Porter y el colombiano Leonel Góngora. En el taller de La Esmeralda, conoció a Alberto Gironella, Francisco Toledo, Emilio Ortiz y José Luis Cuevas. Entre sus amigos en México también se encontraban Tamayo, Fernando García Ponce, Luis López Loza, Manuel Felguérez, Gilberto Aceves Navarro, Tomás Parra y Arnaldo Coen. Esta luego se llamaría la generación de “La Ruptura”. Movimiento que Ana Rosas Mantecón, citando a Goldman, explica por la presión que sobre los artistas ejerció la política cultural de la Guerra Fría, a

través de la OEA y el Museo de Arte Moderno de Nueva York, que buscaban erosionar las expresiones de corte nacionalista como el muralismo y asociar las nuevas producciones con las vanguardias norteamericanas, consideradas verdaderas expresiones de libertad individual⁶⁰.

Es en este periodo, cuando Rayo desarrolla su técnica del intaglio, grabado sobre papel, expresado en un repujado manual de blanco sobre blanco, sin hacer uso de la tinta inicialmente. Será esta técnica la que le dará su mayor reconocimiento a nivel internacional, por hacer un aporte a la gráfica y será expuesta en Nueva York en 1960. Recomendado por su profesor Guillermo Santamaría, Rayo acude a la presidenta de la Associated American Artists (Galería AAA) quien valoro su trabajo y lo expone gracias a la novedad que representaba en el grabado.

En Nueva York (1961), Rayo se había vinculado con el Groupe de Recherche de I, Art Visuel de la galería Denise René, muy famoso en ese entonces y que incluía al argentino Julio Le Parc. A Cruz Diez y Soto los había conocido en la galería Contemporánea en Nueva York. Para este momento Rayo, Diez, Soto y el norteamericano Richard Anueskiewicz son parte del movimiento Op-Art (Arte Óptico), una participación que le daría prestigio ya que no copiaba una idea sino que era parte de ella, en el centro internacional de mercado del arte.

⁶⁰ MORALES, et al. Op. cit. , p.157.



Finalmente puede decirse que Rayo hizo parte del grupo de artistas latinoamericanos que habían llegado a Nueva York en busca de su consagración, entre ellos se encontraron: Felipe Noé, César Paternosto y Marcelo Bonevardi, argentinos; Rodolfo Abularach, guatemalteco; Juan Gómez Quiroz y Mario Toral, chilenos; Luis Molinari, ecuatoriano; Julio Alpuy, uruguayo; Antonio Enrique Amaral, brasilero; Leonel Góngora, colombiano; y, Amado Aldaraca, mexicano.

La obra de Rayo en Colombia

Los historiadores de arte Eugenio Barney, Álvaro Medina y Germán Rubiano coinciden en señalar la entrada a la modernidad de la plástica colombiana con la obra de Obregón, Botero, Grau, Villamizar y Negret. Sus propuestas se escaparon de la tradición académica y lograron construir un lenguaje propio acorde con un movimiento de arte internacional. La obra de Omar Rayo en la historia del arte colombiana, también se sitúa en un movimiento internacional, la geometría abstracta de la década de 1960.

Si bien el abstraccionismo tiene lugar en Europa, después de la post-guerra se difundió en Latinoamérica cuando diversos artistas compartieron ésta expresión artística e hicieron propuestas propias en talleres o colectivos de trabajo, tal es el caso de Joaquín Torres García (uruguayo). Rubiano describe que en los primeros años de la década de 1940, Joaquín Torres García, realizó una serie de jeroglíficos a base de líneas y elementos interceptados no figurativos que culminaron en una larga investigación derivada de Mondrian e influida por ciertas formas decorativas precolombinas. La expresión de arte abstracto en Colombia⁶¹ se inicia hacia finales de la década de 1940 con obras de Marco Ospina, quien fue considerado como el primer abstraccionista en un contexto nacional donde imperaba el arte figurativo de corte nacionalista⁶². En dos hechos, Ospina da cuenta de ello: a) en la “Exposición de Artistas Jóvenes en Colombia”, en 1947, presentó una obra abstracta, al igual que Negret una escultura de este estilo; b) presenta el texto “Arte de la Pintura y la Realidad” en el que describe los aspectos relacionados con la creación del artista como una manera de justificar el arte no figurativo.

En la década de 1940 se leía el abstraccionismo por algunos críticos como expresión de arte no figurativo. En la década de 1950 se presentaron exposiciones, medios de circulación y premios que dieron fuerza a esta expresión en el país. A continuación, en la tabla no. 4 se describe fechas y eventos en los que se exhibió este tipo de obra y sus representantes:

⁶¹ BARNEY, Eugenio. Historia del Arte Colombiano. Bogotá: Salvat Editores Colombiana, S. A. Volumen 5 fascículo 70, 1976, p. 1383.

⁶² Esta producción estuvo influenciada por el movimiento muralista mexicano de gran incidencia en los demás países latinoamericanos. De este movimiento, uno de sus grandes representantes es Diego Rivera. En el contexto nacional, las obras de Pedro Nel Gómez y Débora Arango son ilustrativas de este periodo, expresando un compromiso con la realidad política y de violencia del país.

Tabla. 5
El abstraccionismo y su exhibición

Año	Evento	Artistas
1952	En la Biblioteca Nacional, primera muestra abstracta	Eduardo Ramírez Villamizar, regresaba de Europa.
1954	Concurso de Pintura de la Asociación de Escritores y Artistas de Colombia	Marco Ospina, Eduardo Ramírez Villamizar y Judith Márquez obtuvieron premios y menciones con obras abstractas
1955	Primera exposición oficial de pintura abstracta	Marco Ospina, Eduardo Ramírez Villamizar, Judith Márquez Armando Villegas y Guillermo Silva Santamaría.
1956	“Cinco pintores de la Vanguardia” y “Tendencias Actuales”	La mayoría de obras son abstractas y las más sobresalientes serán las Wiedemann.
1958	XI Salón Nacional	Armando Villegas obtuvo el segundo premio
1959	XII Salón Nacional	Eduardo Ramírez Villamizar ganó el primer premio con el cuadro Horizontal Blanco y Negro, y Wiedemann el segundo con el óleo no figurativo Pintura en Rojo

Fuente: Rubiano, Germán. Historia del Arte. Salvat, 1975, p., 1387

En la década de 1960 se consolidaron como representantes del abstraccionismo: Eduardo Villamizar, Edgar Negret, Augusto Rivera, Juan Antonio Roda, Omar Rayo, Manolo Vellojín, Carlos Rojas y Manuel Hernández. Fue una constante entre los críticos, señalar que la irrupción de este tipo de plástica hacía parecer que fuera una moda, una invasión, un producto importado, sin embargo la producción continua de estos artistas los hace representantes de esta expresión.

Otra de las expresiones de este periodo será el Pop Art y el Arte Óptico, a las que se sumaron varios artistas aunque de un modo distinto. Estas expresiones son leídas de manera crítica por Martha Traba que veía problemática la similitud entre la producción de arte que tenía lugar entre Nueva York y Latinoamérica, no podría ser similar si ambos contextos respondían a desarrollos económicos y sociales disímiles, la crítica expresa ampliamente éste argumento en su texto “Dos Décadas perdidas del Arte en Latinoamérica 50-70”. Intelectual polémica, que llegó al país en 1953 y se destacó por haber impulsado una propuesta de formación de públicos de manera masiva a través de un programa de televisión, su papel como crítica fue particular frente al resto de críticos en el país que eran poetas y pocos tenían estudios especializados en historia o sociología del arte como sí los tenía Traba.

Martha Traba se expresaba de la actividad artística que se producía para 1960 de un modo escéptico y poco respetuoso, momento en que Rayo cobraba fuerza. Traba reconocía para este periodo la influencia de Estados Unidos en la producción latinoamericana y no

encontraba coherencia en ello, ya que consideraba que la propuesta norteamericana respondía a un contexto, derivaba de las alternativas de la sociedad de consumo y establecía una relación “servil” con la tecnología, posición que rechaza por la escasa posibilidad de un lugar autónomo como posibilidad del lenguaje plástico⁶³. Afirmaba que “la movilidad y el cambio, que resolvieron la suerte de tantos espléndidos artistas en la década del 50 y la del 60, termina en el genocidio artístico del setenta, en la improvisación del producto efímero, seguida de su inmediata destrucción, que ni siquiera es consumada por el propio autor, sino por un extraño, el público”⁶⁴.

Esta lectura le permitió señalar que los artistas que pertenecen al grupo pop –art o algunos practicantes del arte óptico, defienden su absoluta carencia de intenciones críticas y desautorizan a los teóricos que ven en ellos jueces sutiles y cáusticos de la sociedad de consumo, situación poca comprensible para el arte europeo que no concibe el arte sin intenciones ni propósitos preconcebidos.

Esto le hizo afirmar una pérdida de actitud creadora en el arte latinoamericano que se debatía entre la conceptualización europea o la tecnología ideológica norteamericana. Es la estética que Traba bautiza como estética del deterioro que no tiene valor en la forma y el contenido. La percibía como un acelerado ritmo de las vanguardias que desaparecen rápidamente y, en oposición a la producción artística de este periodo, propuso una idea de un grupo de artistas de la resistencia. Algunos representantes de ellos eran Alejandro Obregón, Fernando Botero en Colombia, Fernando de Szyszlo de Perú, Enrique Tábara de Ecuador y José Luis Cuevas de México.

Álvaro Medina, en una breve presentación de la historia del grabado en Colombia, resalta a Rayo como un representante del abstraccionismo objetivado, gracias a los intaglios en 1960. Medina resalta que Omar Rayo empezó a grabar a los 32 años cuando llevaba 12 años de actividad profesional, también que:

“vivía en México, un país donde la estampación constituía una tradición con un historial de realizaciones notables tanto en calidad como en cantidad. Rayo grabó centenares de planchas entre 1960 y 1970, convirtiéndose en el artista más prolífico de la historia de las artes gráficas colombianas y tal vez en el más original de todos, gracias a la técnica del intaglio o estampación sin empleo de tintas”⁶⁵

⁶³ TRABA, Martha. Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970 1 a ed. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005, p. 58

⁶⁴ *Ibíd.*, p. 61.

⁶⁵ LOPEZ, Pérez María del Pilar, VARGAS Murcia Laura Liliana, MEDINA Álvaro y ACUÑA Prieto Ruth. Historia del Grabado en Colombia. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana S.A, 2009, p. 95.

La década de 1970 será la de mayor reconocimiento a nivel nacional para Omar Rayo, en 1971 será ganador de uno de los premios del Salón Nacional de artistas y de la Bienal de San Pablo en Brasil, premio que terminaría por legitimar su trabajo gráfico a nivel nacional.

En la descripción puede notarse que el proceso de hacerse artista de Omar Rayo tuvo lugar por el deseo del agente de acceder a los centros de formación de arte y de encontrarse en los lugares de circulación del arte latinoamericano. Lo que le permitió adquirir un capital cultural y social en sus recorridos por Latinoamérica, siendo parte de grupos de artistas de vanguardia y consagrados, con quienes pudo hacerse un nombre a partir de las características de su producto. Con este reconocimiento, cuando llegó a Colombia con su idea de construir un museo, ya era un artista de 50 años, que dado su prestigio internacional podía movilizar redes de artistas, económicas y del Estado.

Águeda Pizarro

Águeda Pizarro nació en Nueva York. Única hija, sus padres eran intelectuales que llegaron en 1937 a Brooklyn, Nueva York; su padre, Miguel Pizarro Zambrano, poeta andaluz, diplomático de la Republica Española y su madre rumana, Gratiana Oniciu de Pizarro, filóloga y profesora. De una nacionalidad diferente, llegan a Nueva York ya que su padre, exiliado, fue cónsul de la España Republicana en San Francisco. Águeda Pizarro heredó de sus padres, cierta disposición cultural que facilitó su acceso a bienes culturales que serán posteriormente sus capitales sociales y culturales.

La posibilidad de aprender español en su casa, rumano, inglés y posteriormente francés, la hace una mujer con un capital cultural amplio que le permite acceder a una campo de la literatura con una diversidad que potenciara en su labor como poeta y docente. Se tituló en Estudios Latinoamericanos en Bernard College, en 1963. Realizó su doctorado en filología rumana y francesa en la Universidad de Columbia, en 1974. Trabajó en el College Bernard en el Departamento de Español en el cargo de lectora. Este cargo le permitió dictar cursos de literatura latinoamericana y tuvo la flexibilidad de organizarlos de acuerdo con sus intereses literarios. En 1984, obtuvo la Beca Fullbrighth, con la cual pudo desarrollar intercambios y lecturas de la poesía femenina americana. Su interés por la literatura femenina, la lectura de textos de Virginia Woolf y Alejandra Pizarnic la llevaron a organizar cursos en el College que le permitieron estudiarlas, difundirlas y destacarlas en su obra particular

Águeda Pizarro es la representación de la mujer intelectual interesada por el papel social que cumple desde el saber, ocupó posiciones que le permitieron contribuir a la difusión de ideas de cambio, de reconocimiento y de expresión de la feminidad desde una posición no subordinada.

En la década de 1960 conoció a Omar Rayo. Su primer viaje a Colombia lo realizó en 1969. Ella describe que en esa oportunidad Rayo le presentó a sus amigos poetas entre ellos, León

de Greiff y los nadaistas. También las poetas: Matilde Espinoza y Maruja Viera. Ser la esposa de Omar Rayo en el país, le facilitó entrar en círculos de intelectuales, situación que refiere paradójica porque su postura feminista, le indicaría que ser la esposa de Omar Rayo no debería ser la que favoreciera el encuentro con otras colegas que reivindican la expresión femenina, ella expresa que esto la ubicó, le dio una posición cómoda respecto a otras mujeres escritoras del país que poca interacción tenían con los poetas de gran reconocimiento.

Águeda Pizarro, al acompañar a su esposo Rayo en el proceso de construcción del museo, participó de la divulgación del proyecto, escribiendo artículos que explicaban en qué consistía el museo, lo que significaba para la obra de Omar Rayo y los catálogos de las exposiciones que se realizaban fuera de Roldanillo, los Rayos del Museo Rayo. Ya puesto en funcionamiento el museo, encontró en la institución una oportunidad para conocer las mujeres escritoras del país. Se puso en la tarea de buscarlas abriendo un espacio para escucharlas en el Encuentro de Mujeres Poetas Colombianas. No hizo parte de colectivos feministas pero su labor poética en el país la llevó a tener contacto con mujeres activistas que convocaba a los encuentros.

A través de las Ediciones Embalaje, editorial propia del Museo Rayo, encontró un medio para auto-publicarse y divulgar la estética de la obra de Rayo a quién le escribió varios ensayos de acuerdo con las exposiciones que iba realizando. Tiene varias publicaciones sobre el lugar de la voz femenina en la literatura en Ediciones Embalaje, realizó las antologías de todos los encuentros que fue desarrollando, las presentaciones de los catálogos y algunas traducciones de los textos promocionales del museo en Nueva York.

3. PROYECTO DE CONSTRUCCIÓN DEL MUSEO RAYO

“Para muchos será insólito que en este ambiente campesino y apacible OMAR RAYO pretenda irrumpir con las complejidades del arte. Pero no podemos olvidar que también existen colegios de bachillerato y que es justamente para esta gente joven que el Museo prestará un servicio invaluable”⁶⁶
Maritza Uribe de Urdinola



Archivo Museo Rayo, Presentación de Maqueta, 20 de enero de 1976. Club social los Gorriones. De izquierda a derecha se identifican a los hombres después de Omar Rayo, Alfonso López Michelsen, Omar Torrijos y Leopoldo Gout.

⁶⁶ URIBE, Maritza. Opinión. El Pueblo, 13 de julio, 1975 En: Revista el Museo, 1976.



Archivo Museo Rayo, Primera piedra del Museo, 1976. De izquierda a derecha se encuentran: María Luisa Reyes de Rayo, Águeda Pizarro, Leopoldo Gout, Omar Rayo, Alfonso Salcedo, Luis Antonio Cuellar, Ramiro Rojas Hormaza, Argemiro Moreno, Gilberto Llanos, Álvaro Obregón Correa, Mario llanos.

Entender cómo se llevó a cabo el Museo Rayo en Roldanillo implica describir los intereses y agentes involucrados en la obra. Es decir, cada uno de los agentes que hizo posible que la institución se construyera, no siendo producto exclusivo de su gestor Omar Rayo sino de la confluencia de sus relaciones locales e internacionales. La forma y contenido del Museo Rayo en Roldanillo recogió los intereses puestos en juego por los agentes de la vida local y las particularidades del matrimonio Rayo-Pizarro.

3.1 INTERESES DE LOS GESTORES DEL MUSEO RAYO

Los intereses descansan en los agentes, por ello se describen los agentes involucrados en la idea del museo: el alcalde, los ediles, el artista de trayectoria internacional y el arquitecto extranjero; cada uno con un interés en juego. Observar esta relación de intereses permite comprender que la actividad cultural no tiene lugar solo por su especificidad sino por su relación con intereses políticos y personales, que hicieron del reconocimiento y prestigio su mejor recurso para poder tener existencia.

Inicialmente aparecieron en escena el alcalde y ediles del momento en Roldanillo que encontraron oportuno el premio recibido por Omar Rayo en la Bienal de San Pablo para hacerle un reconocimiento que implicara la ocupación del espacio que hasta ese momento

era la plaza de mercado del pueblo; lugar de abastecimiento de alimentos para sus habitantes, que debía ser desplazada y modificada en su estructura, que según argumentos del alcalde y ediles tenía lugar por el deterioro físico y la necesidad de modernizarla, explicación que permitió su demolición y desplazamiento hacia otro lugar. Así lo expresó Juan José Madrid, uno de los secretarios generales del Museo:

*“Antes este terreno era donde estaba la galería del municipio, que estaba en el centro de la ciudad, entonces frente a los malos olores, el tráfico de carretas, carretillas y todo lo que acarrea un mercado y que estaba en el centro, se coincidió en que querían sacar la galería de la ciudad...”*⁶⁷

El interés era ocupar un lugar cerca del parque central, un problema de ordenamiento del espacio público que se resolvió haciendo retornar al artista consagrado a nivel internacional por la Bienal de San Pablo en 1971⁶⁸; una coyuntura especial que enorgullecía a muchos aunque fuera entendida por pocos. Se entrega el terreno para que le diera un uso para la cultura aunque esto no era muy claro del todo para ellos, así lo expresa Águeda Pizarro:

*“Eso fue una decisión de los ediles, de donarle un terreno porque además era un problema político..., la galería estaba en ese lote y había una gente que quería que se fuera la galería, entonces se les ocurrió a unos políticos, que mejor que se donara el terreno ya que era interés de otro tipo, no exactamente artísticos y como no tenían ni idea de qué se trataba, sugerían una casa para la cultura, algo especial con el nombre del maestro, no se les ocurrió que él tomaría la cosa en serio e iba a poner un museo de gran tamaño...”*⁶⁹

En Roldanillo, el poder local designó qué hacer con un territorio, sin consultar con los ciudadanos qué uso público podría darse a un lugar que era central y necesario en la vida cotidiana del pueblo; un espacio de producción y consumo de alimentos, de encuentro social que no requería de competencias específicas para participar en su reproducción. Estas características dan cuenta de una sociedad poco especializada y una particularidad de los municipios pequeños del país, el poder político determina la organización social, los

⁶⁷ ENTREVISTA realizada a Juan José Madrid, secretario general del Museo Rayo. Roldanillo, Julio 30 de 2009.

⁶⁸ La bienal de San Pablo consiste en una exposición internacional de artes visuales –en el sentido amplio- de carácter competitivo realizada los años impares. Fue instituida en 1951 y, en sus comienzos, constituía una de las actividades del Museo de arte Moderno de San Pablo fundado en 1949. Su idea fue lanzada por iniciativa del presidente de aquella institución: Francisco Matarazzo Sobrinho. La Bienal de San Pablo incluye obras de pintura, dibujo, grabado, escultura, tapicería, joyas (a partir de 1963), arquitectura, cinematógrafo, fotografía (primera exposición en 1965), artes plásticas relacionadas con el teatro (comenzó en la IV Bienal), y exposición de libros que se realizó por primera vez en 1961. Además de la exposición de carácter competitivo en que se encuentran premios destinados a artistas nacionales al lado de otros de ámbito internacional, se organizan también, habitualmente, salas “fuera de concurso” y otras de tipo didáctico o museológico. Hasta el momento se realizaron once bienales, siendo interesante hacer notar que en la primera, que tuvo lugar en 1951, sólo 19 países participaron, mientras que la XI Bienal, en 1971, contó con la presencia de 55 naciones en el conjunto de esa manifestación.

⁶⁹ ENTREVISTA realizada a Águeda Pizarro, poeta y esposa de Omar Rayo. Roldanillo, Julio 18 de 2010.

espacios para la cultura y regulan todo el orden social. En ese sentido, reconocerse un municipio que tenía una imagen de violencia en el norte del Valle del Cauca, al ser el lugar que administrativamente registraba los homicidios de los municipios cercanos como el Dobio, Versailles y La Unión, motivaba a los agentes políticos para tener algo que les diera distinción y reconocimiento en su vida local y vieron en la cultura una oportunidad para ello, Juan José Madrid lo expresa del siguiente modo:

“Esta institución nace por esa necesidad de la ciudad de recuperar al artista, que volviera. Eso fue en el 71, la ciudad no pasaba de 8.000 habitantes, ciudad pequeña, anónima en la geografía nacional, una ciudad más del norte del valle del cauca..., era uno de los pueblos más olvidados porque los pueblos que estaban al lado del río cauca eran atrasados antes de la vía férrea principal. La connotación de ciudad era por la cabecera de los municipios de la cordillera, el Dobio, Versailles y los muertos los traían acá, porque era el distrito y la morgue era acá y los muertos se contabilizaban en Roldanillo, entonces era la ciudad violenta, es una zona de mucha colonización paisa es muy diferente a la zona plana del valle del cauca y eso también trajo mucha violencia. Entre los 40 y 70 la imagen era de una ciudad violenta. La institución ayudo a cambiar esa imagen y constituirla como una ciudad culta, es una ganancia que no se puede cuantificar, ser territorio de la cultura”⁷⁰.

En este contexto, los políticos que ocupaban una posición privilegiada, agenciaron el reconocimiento de “Roldanillense ilustre” para Omar Rayo y consideraron que no era suficiente la condecoración con la “Medalla Cívica” y dispusieron en donación, un terreno de 2.732 mts, el mismo que ocupaba la antigua plaza de mercado. Lo que resultó fue una venta a un precio muy bajo del terreno al artista (1974), ya que el manejo de los recursos públicos no podían determinarse como bien privado. Sin embargo, los políticos determinaron que el terreno antes destinado para un uso público, ahora pasaba a ser privado, una “casa para la obra del artista”. Otros lo mencionaron como: “Un espacio para colgar sus cuadros”, “generar posibilidades para el arte”, “una casa de la cultura”⁷¹, denominaciones que privilegian la figura del artista Rayo. Posibilidades que orientan la acción de un modo particular, el enaltecimiento a un agente por el dominio de determinados bienes simbólicos o un espacio para la difusión y promoción de la cultura que toma ampliamente las diferentes expresiones del arte; el segundo, más orientado a un bien colectivo a la redistribución de capitales culturales que el primero que tiende a privilegiar un saber y que se invita, a administrar de un modo que no solo lo beneficie al agente sino también a la imagen de un pueblo que quiere diferenciarse entre los municipios del norte del Valle, relacionados con la violencia.

En este punto entran en escena otros intereses, los del artista condecorado, Omar Rayo, y el arquitecto amigo, Leopoldo Gout, que residía en México. Al primero, le interesaba construir algo de grandes dimensiones para su pueblo y el arquitecto, darle vida al diseño

⁷⁰ ENTREVISTA, Op. cit. Juan José Madrid.

⁷¹ En las entrevistas realizadas a Águeda Pizarro, Libardo Díaz, Juan José Madrid y Miguel González se encuentran estas formas de nombrar el museo en su proyecto inicial.

de un museo que había participado en el concurso del Museo Pompidou⁷²; ambos confluyen en la idea de un museo de artista, proyecto común en esa época por varios artistas, que pretendían regresar a su lugar de nacimiento después de haber alcanzado su consagración en los centros del arte, Nueva York o París.

En Roldanillo, este sería el primer espacio diferente al lugar escolar para la actividad cultural. Aspecto que fue valorado en el discurso del artista, estaba contribuyendo a la descentralización de las artes, aunque no había una tradición en este sentido, por parte de la población de Roldanillo. Lo que más importaba para la población era que se estaba haciendo un regalo de un artista destacado para un pueblo que apenas contaba con instituciones educativas de primaria y básica secundaria.

De lo anterior puede entenderse que el museo surgió de una convergencia de intereses particulares que privilegiaron el prestigio y el reconocimiento del artista. Su valor no se gestó sobre las obras o la actividad a difundir sino en los sujetos que la producen. Omar Rayo se convirtió en una figura de admirar, respetar y tratar de un modo privilegiado, se creó un valor sobre su producción, llamándose maestro entre los habitantes de Roldanillo que a su vez agradecían aquello que él realizaría porque esto daría distinción a una población que no poseía las disposiciones para la comprensión del objeto-arte pero que sí haría de la figura del artista un fetiche de distinción. En este sentido, puede recordarse a Pierre Bourdieu en el artículo sobre el mercado de los bienes simbólicos, en el cual describe como la administración de los bienes simbólicos permiten la configuración de relaciones de producción, circulación y consumo autónomas constituyendo campos de poder intelectuales o artísticos; originando oposiciones entre posiciones que tienen la capacidad de erigirse autoridad respecto a otras, en este caso, Omar Rayo tiene un capital simbólico respecto a los artistas locales dada su consagración en 1971 y se le pidió por parte de los ocupantes de posiciones de poder político local, que administrara sus bienes simbólicos para que su reconocimiento no solo se atribuyera a su estilo o particularidad en su hacer sino que se redistribuyera en la imagen del pueblo donde nació.

Omar Rayo domina en el ámbito local la producción cultural, su consagración le permite construir lo que en términos de Pierre Bourdieu nombra como campo de producción restringida, definida por él como el *“sistema que produce bienes simbólicos (e instrumentos de apropiación de estos bienes) objetivamente destinados (al menos a un corto plazo) a un público de productores de bienes simbólicos que producen...”*⁷³ lo cual permite la constitución de un campo de producción por el cierre en sí mismo, una supuesta autonomía que *“se mide por su poder de producir y de imponer sus normas de producción y los criterios de evaluación de sus productos, por lo tanto, de retraducir y reinterpretar todas*

⁷² Momento en que la concepción del museo cambia, la estructura y la forma cobran importancia, siendo los arquitectos de 1970 los que contribuyen a ello. Hay un desplazamiento del museo como lugar de espectáculo y recreación. En sí mismo, Pompidou es una representación de lo que serán los museos en este periodo, espacio para la interacción y el entretenimiento.

⁷³ BOURDIEU, Pierre. El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura. Argentina: Siglo Veintiuno, 2010, p. 90.

*las determinaciones externas según sus propios principios...*⁷⁴; posible dada su consagración propia y el poder cultural concedido por los agentes de la vida local.

3.2 MUSEO CONSTRUIDO CON RECURSOS PRIVADOS Y DEL ESTADO

Omar Rayo creó la Fundación Museo Rayo en 1975 con el fin de gestionar y administrar la obra del Museo. El consejo directivo se constituía por representantes de varias entidades y dependencias del gobierno nacional, departamental, municipal y entidades cívicas del Roldanillo⁷⁵. Inicialmente en la búsqueda de recursos para la obra, se inició con cuatro miembros y su presidente vitalicio, Omar Rayo.

A través de la Fundación Museo Rayo, se realizó gestiones para el financiamiento de la obra. Rayo acudió al gobierno nacional, departamental y municipal. En la prensa regional (El País, Occidente, El pueblo) desde 1975 hasta 1980 se registró el proceso de consecución de recursos para la construcción, encontrándose que hubo un aporte en todos los ámbitos burocráticos de la administración política.

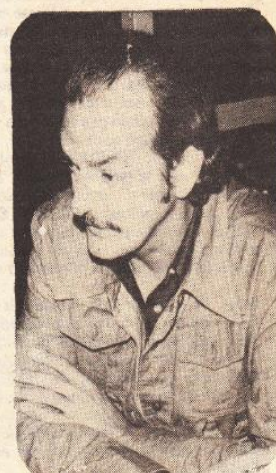
Aporte de tres millones para el Museo Omar Rayo

El gobierno del Valle del Cauca hizo entrega de un auxilio departamental por tres millones y medio de pesos, para la culminación de las obras en el Museo Rayo, del municipio de Roldanillo.

La terminación del Museo Rayo de Dibujo y grabado latinoamericano, ha quedado plenamente asegurada. En el plan de inversiones del departamento del Valle 1978-1979, fueron apropiados cinco millones de pesos, provenientes de los siguientes recursos:

Por Fondo Financiero de Desarrollo Urbano, tres millones quinientos mil
Por recursos ordinarios del Departamento, un millón quinientos.

El ministro de Educación doctor Rodrigo Lloreda Caicedo ha expresado su interés por esta obra de trascendental importancia para la vida cultural del Valle y del país, y se propone intervenir ante el Instituto Colombiano de Cultura, a fin de que en este mismo mes sean girados los auxilios por valor de un millón setecientos cincuenta mil pesos que fueran apropiados en el Presupuesto Nacional para la vigencia de 1979 gracias a las gestiones adelantadas por el Delegado Permanente del Valle en Bogotá Edgar Reina y por el propio ministro Lloreda Caicedo, quien además anunció que propondrá en el proyecto de presupuesto nacional para la vigencia del 80, un auxilio que permita ejecutar las obras complementarias del Museo.



Omar Rayo

to arquitectónico que hiciera el arquitecto Leopoldo Gout, avaluado en veinte mil dólares y el lote destinado por el Municipio de Roldanillo para la construcción del Museo, el cual tiene un área de 2.732 metros cuadrados.

Para la total culminación del Museo, faltan por ejecutar los siguientes trabajos:

Construcción del mezzanine del

El presidente Alfonso López Michelsen a través de la Corporación Nacional de Turismo donó el primer millón de pesos provenientes de la nación en 1976 para iniciar la construcción. El departamento hizo un aporte de 6 millones a través del gobernador del Valle del Cauca y un auxilio regional del Senado por un millón de pesos. En el municipio realizaron el banquete que llamaron “los mil de a mil”, evento en el cual se entregaba al

⁷⁴ Ibíd, p. 91.

⁷⁵ Los consejeros principales eran: Ministro de Educación Nacional, Gobernador del Departamento del Valle del Cauca, Omar Rayo, Alcalde del municipio, dos representantes del consejo municipal, dos representantes del club de leones de Roldanillo, un representante de la sociedad de mejoras públicas y un consejero elegido por el consejo directivo.

visitante una serigrafía por el valor de mil pesos, lo que les permitió recoger un millón de pesos más para la obra.

La construcción tuvo que interrumpirse en varias ocasiones por la dificultad de recursos, razón por la cual Rayo que vivía en Nueva York, tenía que desplazarse constantemente para realizar visitas y gestiones a políticos que habían prometido recursos. La edificación se fue construyendo por partes, primero se terminaron los tres primeros módulos correspondientes con el módulo recepción, la biblioteca y una de salas temporales, los módulos restantes se culminaron el 1980. Las personas encargadas del trabajo de construcción fueron contratadas en la región, el arquitecto y el ingeniero responsable de la obra si eran externos y estaban atentos al proceso de edificación.

La estructura diferente al diseño local urbano fue percibida con gran curiosidad por los habitantes, les llamaba la atención esos espacios modulares que tenían doble pared y a través de la cual jugaban los niños cuando lograban meterse a la obra. Una estructura que fue espacio de juego por los niños y niñas durante el proceso de construcción ya que aprovechaban la doble pared para esconderse y pasar tiempo en ellas.

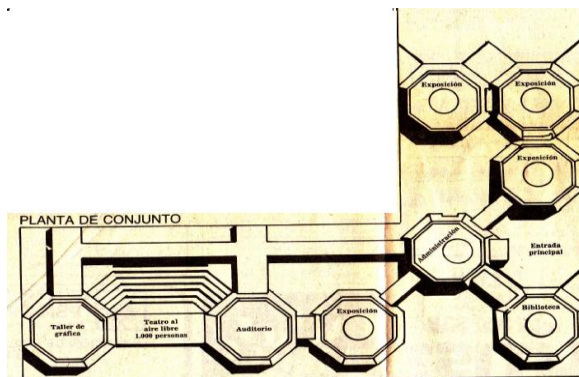


Occidente, 10 de julio de 1979

3.3 ESTRUCTURA DEL MUSEO RAYO



Por fin se convierte hoy en realidad esta maqueta diseñada hace más de cinco años por el arquitecto Leopoldo Gout, para el Museo Rayo.



El Espectador, enero 18 de 1981.

La estructura del museo se conformó con ocho módulos: uno central, dispuesto para la recepción-administración; otro para biblioteca; un módulo auditorio; un módulo taller de grabado; dos módulos de exposiciones permanentes; dos módulos de exposiciones rotativas y el teatrino al aire libre para exposiciones externas. La estructura en principio daba cuenta de una institución que no solo se ocuparía de la exhibición. El módulo taller, la biblioteca y el teatrino eran espacios para que la población de Roldanillo interactuara según sus inquietudes por el arte o la cultura.

Omar Rayo había observado diversas estructuras de museos y esperaba que la suya no opacara la obra, por el contrario, debía protegerla. Los museos diseñados en la década de 1970 regularmente eran una obra en sí misma, situación que no quería Rayo que se repitiera en Roldanillo. Los módulos, en ese sentido, fueron contruidos de tal modo que generan una cámara de aire que protegía el papel y evitaba que se hiciera uso de aire acondicionado, elemento que aumentaría el costo de funcionamiento del museo y afectaría la colección, obra sobre papel; por esta razón, una característica especial de los módulos fue su diseño el cual contribuye al mantenimiento de la obra. A continuación una descripción de las paredes de los módulos por parte de un artista de Roldanillo, Enrique Espinosa:

“El museo tiene una doble pared, por eso es que la luz de arriba es natural porque con luz artificial decolora el papel y deteriora la obra, por eso cuando entras ves que hay una luz homogénea de lo que viene a través de un domo, entonces esto permite no tener lámparas prendidas sino que a través de la luz natural se esparce toda y te permite observar toda la exposición sin que haya la necesidad de tener nada de bombillos prendidos”⁷⁶.

Para los habitantes de Roldanillo, la estructura no correspondía con lo que ellos estaban acostumbrados a ver. A pesar de encontrarse a la altura de las casas de la manzana que lo

⁷⁶ ENTREVISTA realizada a Enrique Espinoza, artista local en Roldanillo, Marzo 25 de 2009.

rodea, no dejaba de percibirse como “una nave espacial que había aterrizado a su pueblo”, así lo mencionó Miguel González.

3.4 LA COLECCIÓN DEL MUSEO RAYO

La especificidad del museo fue la obra sobre papel, el arte gráfico en el país no tenía espacios de estudio y fomento, por ello vio oportuno Omar Rayo como grabador y artista consagrado por una obra sobre papel, la oportunidad de generar una particularidad e identidad para la institución que iba a construir. Además, el antecedente de las Bienales de Arte Gráfico realizadas en la ciudad de Cali en el Museo de Arte Moderno La Tertulia, había indicado la importancia de esta técnica en el Valle del Cauca, optar por ella era un modo de hacer parte de los circuitos de arte nacional e internacional. Por ello, un museo ubicado en el departamento del Valle del Cauca con esta finalidad, generaba expectativa para los nuevos artistas. También, el bajo costo en términos de transporte, seguros y mantenimiento de la obra sobre papel hacían de esta una colección de fácil adquisición. Razón importante para el funcionamiento y permanencia del museo en el tiempo, dado el contexto, donde los recursos y apoyos para la cultura eran escasos.

La colección del museo se construyó a partir de la donación de la obra del propio director Omar Rayo, 2000 obras y 500 donadas por otros artistas latinoamericanos, entre ellos: Lucy Tejada, Eduardo Ramírez Villamizar, Juan Gómez Quiroz, Rufino Tamayo, Roberto Matta, Rodolfo Abularach, Leonel Góngora y Pedro Alcántara, entre otros. La colección se amplió con las donaciones que los amigos del artista hacían cada vez que exponían, así lo expresa Juan José Madrid, uno de los secretarios generales:

“...la colección se logro montar porque los artistas se entusiasmaron y le donaron obras a Rayo, y los que no las donaban decían: “pues te cambio por una de las tuyas” y efectivamente así lo hacían, era trueque, así se fue conformando esa colección, una colección que cuando yo era asistente empecé a conocerla al detalle, yo puedo decir perfectamente qué obras hay allá todavía, las recuerdo perfectamente...”⁷⁷

Colección importante al compararse con otros museos de arte moderno en el país, que se abrieron entre la década de 1960 y 1970 que no alcanzaban a tener un número mayor de 100 obras y que se iba ampliando en el tiempo, en el caso del Museo Rayo, éste ya albergaba un volumen amplio de obra para estudio, promoción y difusión desde el inicio.

La especialidad del Museo Rayo le daba un sello particular, atraía a quienes estaban interesados en adquirir competencias en esta técnica, así lo expresó Cesar García, artista de Roldanillo:

⁷⁷ ENTREVISTA con Libardo Díaz, Ex secretario general del Museo Rayo, en Cartago, 24 de agosto de 2010.

“Claro por la trayectoria de él y porque era él, porque se vio que se podía armar un espacio allí si vos vas al museo Rayo, por ejemplo el taller del museo Rayo es excelente, en todo para trabajar en obra gráfica, tu sabes que el museo Rayo es especializado en obra sobre papel, que son muy pocos los museos especializados en obra sobre papel, y el archivo de obras que tiene el museo es impresionante sobre gráfica colombiana y latinoamericana, entonces el hecho de que ellos tenían nexos fuertes con México entonces por ejemplo podían ir maestros mexicanos a hacer talleres o no solamente a hacer talleres sino a exponer, y..., en el montaje de su muestra se quedaban 20 días, y en esos 20 días también daban conocimiento digamos eran...,pero el catalizador central era Omar rayo”⁷⁸

La obra gráfica estaba en auge y las amistades entre artistas facilitaron la existencia de algo que podía ser exhibido. Esto fue conveniente para el museo especializado en obra gráfica, aunque esto se haya modificado unos años más tarde cuando Rayo exhibió obra sobre lienzo, lo cual permitió que se exhibieran obras de otros artistas sobre este formato. Podemos retomar la noción del campo de producción restringido de Pierre Bourdieu mencionada hace un rato, que se ocupa de “producir los instrumentos de apropiación -cada vez mas imperativamente exigidos por lo obra a medida que se aleja del público-, sino de aportar una interpretación “creadora” para el uso de los “creadores”. Así se forman “sociedades de admiración mutua, pequeñas sectas cerradas en su esoterismo...”⁷⁹

Esto responde a algo que describe Bourdieu como la necesidad que tienen los artistas, como agentes sociales, de la imagen que otros tienen de ellos y de lo que hacen para generarse una imagen de sí mismos, existiendo por un reconocimiento recíproco entre pares. En este sentido afirma que “todo acto de producción cultural implica la afirmación de su pretensión a la legitimidad cultural”⁸⁰. Es coherente con ello, encontrar en la presentación de los objetivos de la Fundación Museo Rayo, la afirmación de Águeda Pizarro: “El nombre y renombre de Omar serían el imán que atraería el interés regional, nacional y mundial. El carácter internacional de su carrera artística le ha dado amplios contactos con otros museos, casas de cultura, galerías y artistas al exterior”. La identidad del artista sería suficiente para garantizar la existencia de la institución, la colección que permitió tener algo que exhibir y una imagen que administrada en el tiempo se convirtió en un capital simbólico suficiente para hacer de la obra una institución en funcionamiento permanente.

⁷⁸ ENTREVISTA con Cesar García, artista de Cali, en Cali el Marzo 15 de 2009.

⁷⁹ Ibid., p. 91.

⁸⁰ Ibid., p. 93.

3.5 LOS OBJETIVOS DEL MUSEO RAYO

La versión del artista sobre la pertinencia del Museo en Roldanillo se sostenía en una oportunidad para los niños y jóvenes del municipio. Una forma de descentralización del arte concentrado en las urbes y a las que no tienen acceso los habitantes de zonas distantes a ellas. Discurso acorde con una década (1970), cuando los museos eran concebidos como espacios dinámicos que relacionaban la comunidad con su hacer, cumplían un papel educativo y eran una posibilidad de desarrollo de la actividad turística. Los objetivos registrados en una publicación de la Fundación Museo Rayo se plantearon del siguiente modo:

1. Administrar el Museo Rayo de Dibujo y Grabado Latinoamericano, que funciona en Roldanillo;
2. Velar por la conservación y propender por el aumento del patrimonio del Museo;
3. Promover, divulgar y desarrollar labores de carácter artístico y cultural y la celebración de exposiciones de artistas nacionales y extranjeros;
4. Adquirir bienes muebles e inmuebles, obras de arte y documentos que tengan valor para la Historia de Roldanillo, o que sirvan para consulta de los estudiosos de las vidas del literato Eustaquio Palacios y del poeta Carlos Villafañe.
5. Estimular las aptitudes de personas que tengan vocación artística para el dibujo y el grabado sobre papel.
6. Fomentar la cultura popular mediante la construcción y/o dirección de escuelas de enseñanza primaria e institutos de capacitación; la Fundación y sostenimiento de museos y pinacotecas, y la realización de campañas de extensión cultural al nivel que lo estime conveniente⁸¹.

El museo puesto en funcionamiento con estos objetivos, funciones y recursos que el director-artista dispuso, constituyó una experiencia particular, en ocasiones distante a lo esperado, algunos elementos sustentan este argumento, por ejemplo:

1. La colección del museo no fue exclusivamente obra latinoamericana sobre papel, el museo a partir del tercer año empezó a exponer lienzos, pintura sobre tela.
2. En los talleres se investigaba y estudiaba las técnicas de grabado, serigrafía y xilografía. Éstos son recordados gratamente por los artistas consultados en la investigación, una oportunidad de formación intensiva y con una metodología que todos resaltaron de manera positiva. Refieren que su saber en el grabado lo deben a su participación en los talleres. Sin embargo a partir de la década de 1990, los talleres empezaron a disminuir.

⁸¹ Fundación Museo Rayo, Boletín. Roldanillo, 1975.

3. La idea de elaborar artesanalmente papel no fue posible realizarse y no hay muchas explicaciones en el tema.
4. Finalmente, uno de los grandes cuestionamientos del museo fue su distancia con las expresiones culturales locales; que si bien, poca relación tenían con la finalidad del museo podría haber tenido lugar en esa idea de hacer del museo un centro cultural.

Una expresión de este reclamo la hace quien fue la primera directora de la casa de la cultura:

“un museo para el pueblo debe ser el encargado de romper las barreras culturales que hay en el pueblo; de permitir que se fomente el arte empírico, pero que también se cultive y se mejore con el arte académico, que incluya concepto, mejore la forma y el quehacer, pero que tenga la libertad y el respeto por la expresión...”⁸²

El museo inauguró en este sentido, posibles disputas entre quienes podían o no exhibir en él y limitó las posibilidades para la divulgación de actividades culturales diferentes a las programadas por el mismo. A pesar de ello, es innegable la importancia atribuida al museo, medio de reconocimiento para el municipio y oferta institucional para los más jóvenes que optaron por la poesía, la pintura o el grabado. Así lo expresa uno de los colaboradores del museo, Libardo Díaz:

“(...) Es una institución cultural la que le dio la imagen y el desarrollo a una ciudad, es un punto de referencia interesante, porque aquí no se desarrolló por un puente, una industria, un político, es el desarrollo de una institución cultural la que le da una identidad al municipio”⁸³

⁸² ENTREVISTA, Op. cit. Patricia Inés Jaramillo.

⁸³ ENTREVISTA, Op. cit. Juan José Madrid.

3.6 DIVULGACIÓN MEDIÁTICA DEL PROCESO DE CONSTRUCCIÓN DEL MUSEO

El proceso de construcción del museo fue reseñado por los periódicos nacionales: El Tiempo y El Siglo; y también por la prensa regional: Occidente, La Patria y El Pueblo por cuatro años, de 1976 a 1980, tiempo que tardó su realización. En esos periódicos se presentó el lote, la maqueta, los propósitos y las dificultades en recursos para el proyecto. Omar Rayo y algunos miembros de la junta directiva de la Fundación Museo Rayo, informaron sobre el proceso resaltando la novedad artística, turística y oportunidad de desarrollo para el municipio. Describían que Rayo después de consultar con varios amigos artistas latinoamericanos en 1974, presentaba la idea de la construcción de un museo “*para las nuevas generaciones de Roldanillo y el Occidente*”. Concibiendo el espacio, una oportunidad de formación para los interesados en las artes pero también un atractivo turístico, lo cual fomentaría una infraestructura de servicios que no se contaba para ese momento en el municipio.



El País, marzo 18 de 1975

El Museo Rayo: polo de desarrollo cultural y económico de Roldanillo, es un artículo en el que se registra la entrega de la maqueta por parte del arquitecto Leopoldo Gout, al municipio y la junta Pro-Museo; presentación de cada uno de los ocho módulos, auditorio para música de cámara, representaciones de teatro y conferencia, auditorio al aire libre, biblioteca para homenajear la memoria del novelista Eustaquio Palacios y el Poeta Carlos Villafañe”; Gout afirmó que es un modo de darle una casa a la obra de Omar Rayo. En este artículo no se especifica de qué manera aportará al desarrollo del municipio aparte de las condiciones físicas con las que contará y que resulta una novedad ya que en el municipio no se contaba con ese nivel de especialidad.

Un museo para la provincia, una frase con la cual se referían constantemente los columnistas que registraban el proceso de construcción del museo y parece haber tenido mayores expectativas de goce estético y de formación de artistas; una institución que impulsaría el desarrollo, aún mas, cuando en la primera piedra del museo se realizó en un evento al que asistió el presidente Alfonso López Michelsen. La existencia de un museo daría un elemento de identidad e imagen cultural que promovería la asistencia de turistas.

El museo fue expuesto con varias razones que beneficiarían su existencia en Roldanillo como un pueblo de pequeñas dimensiones. Una de ellas fue su aporte al desarrollo de la actividad turística, especialmente esto se reseñó en el momento en que estaba próximo a desarrollarse la inauguración de la institución, estaban invitados una variedad de personalidades que de no ser por la existencia del museo no llegarían a Roldanillo; además de una comisión presidencial, las embajadas, representantes de instituciones de arte en el país, artistas de gran reconocimiento. Agentes que en la vida local eran percibidos como una fuente de recurso económico o de aporte a la actividad económica por el uso de servicios de alimentación, transporte, hospedaje y consumo. Sin embargo, esta mención del turismo como una posibilidad solo se percibió como una expectativa de los habitantes de la localidad.

Con el Museo Rayo



Roldanillo
será centro
turístico

Los amantes de las bellas artes y los coleccionistas de pintura tendrán oportunidad de asistir a la inauguración del Museo Latinoamericano "Omar Rayo" de Dibujo y Grabado en el mes de enero de 1981 en Roldanillo —Valle—.

Avianca y Vélez Tours, operadores en Miami, han organizado una excursión especialmente para este evento artístico que será dirigida personalmente por Omar Rayo.

"Nuestro Museo —explica el artista Rayo, quien ha sido el gestor de la creación y financiación de la institución que ostenta su nombre— será el único en América Latina dedicado del todo al dibujo y al grabado".

Roldanillo es una ciudad apacible de unos 50.000 habitantes, situada en el fértil Valle del Cauca. Por su altura de 900 metros sobre el nivel del mar, goza de un clima suave durante todo el año. El ambiente de la ciudad evoca tiempos más tranquilos de costumbres señoriales, cuando había tiempo para el diálogo estimulante y el cultivo de las bellas artes.

Roldanillo tiene fama por la hermosura de sus mujeres y por la nómina de importantes escritores y pintores que ha dado a Colombia.

La excursión dirigida por el maestro Omar Rayo sale vía Avianca el 17 de enero con destino a Cali. El 18 sale de Cali por la mañana el omnibús de lujo para efectuar el recorrido de unas dos horas hasta Roldanillo.

La inauguración está programada para el mediodía, y a la ceremonia asistirá el presidente Turbay Ayala y numerosas personalidades del mundo de las bellas artes.

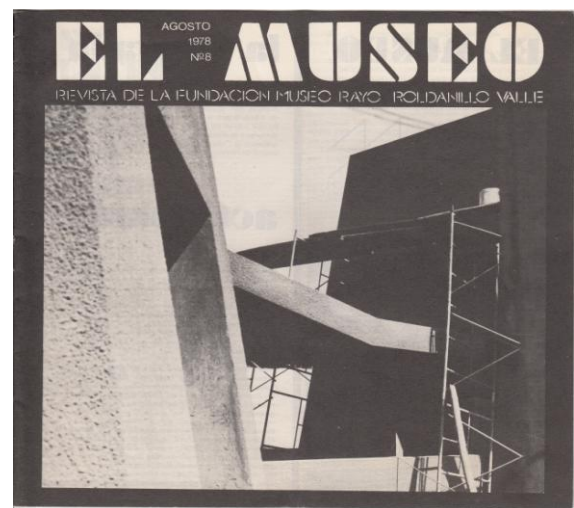
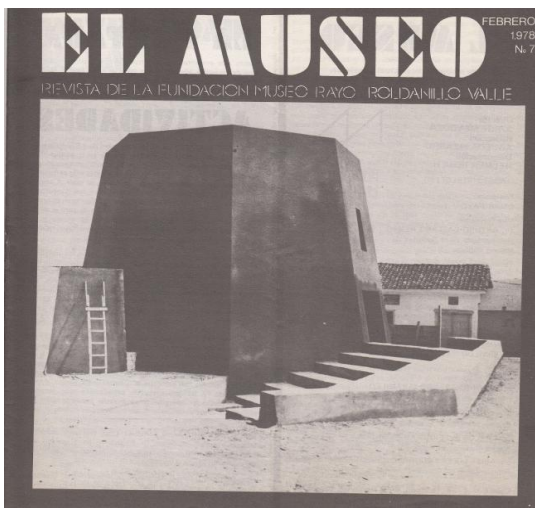
El 19 de enero habrá un paseo por Bogotá con visitas a las principales galerías y museos. El 21 la excursión sale con destino a Cartagena. Los días 22 y 23 son libres para efectuar paseos opcionales o practicar deportes acuáticos.

← →

Este es un aspecto del Museo Rayo, en Roldanillo —Valle— que aparte de cumplir con una labor artística de gran importancia, logrará que dicha población se convierta en un centro turístico tanto para colombianos como para extranjeros.

El Siglo, noviembre 18 de 1980.

Paralelo al proceso de construcción física del Museo, se creó la revista/boletín “*El Museo*” que informaba a la población sobre el contenido de la institución, registraba el proceso de construcción y las reacciones que a nivel nacional e internacional se presentaron frente al proyecto; solo alcanzó a tener nueve números, la diagramación la realizó uno de los jóvenes que participaba de la revista octágono del grupo Cejuscú y la redacción estaba a cargo de Águeda Pizarro. En estos números se indicaba en qué consistían las técnicas de grabado y serigrafía, la poesía, algunas imágenes de la producción pictórica de Rayo, el proceso de construcción del museo, las impresiones que se hacían del museo por parte de otros artistas colombianos y latinoamericanos e información sobre otros museos de artistas o que se estaban construyendo en ese tiempo como el Pompidou. Fue una publicación novedosa por la información que divulgaba.



Entre los comentarios realizados por periodistas de la región que se publicaban en la Revista *El Museo* en 1976 se resaltó, por ejemplo:

- Lino Gil Jaramillo, describió que el museo es una forma en que Omar Rayo respondió a la admiración de su tierra y una forma de contribuir a la difusión y acceso de la cultura, no siendo para unos pocos privilegiados sino una contribución al desarrollo.

Este comentario refleja uno de los aspectos que más reiteró Omar Rayo cuando era entrevistado en el periodo en que difundía el museo, develando en este discurso que la legitimidad cultural es la posesión de determinados bienes simbólicos que lo ubican en una posición privilegiada respecto a otras, aunque es claro en este caso, que es en la región ya que a nivel nacional no fue igual, su reconocimiento a nivel nacional involucra el Valle del Cauca e internacional en Nueva York, sin embargo, el nombre Rayo no tiene la suficiente fuerza como en el contexto regional. La iniciativa de una institución propuesta por Rayo fue leída como un acto altruista, de difusión de la cultura, aunque podría interpretarse como un acto de producción cultural para afirmarse entre sus colegas.

- Leonel Góngora resaltó que el museo es una forma de estimular el arte latinoamericano y en la región, precisa sobre las posibilidades de articular la producción de arte gráfico del Valle del Cauca a partir del taller de grabado.

En especial debe resaltarse el comentario del artista Leonel Góngora porque sitúa las posibilidades de percepción estética y de producción cultural que podría aportar el museo, especialmente el lugar del taller como espacio de producción. El taller estuvo dotado de materiales requeridos para el aprendizaje y realización de la técnica, era además la única posibilidad institucional para conocer este tipo de producción. El taller como medio de producción representó las posibilidades que expresaba la trayectoria de Omar Rayo como artista plástico y las posibilidades para otros artistas interesados en la técnica.

Omar Rayo un exponente de la producción gráfica a nivel latinoamericano, logró contar con el respaldo de artistas colegas con quienes pudo hacer posible un proyecto de museo para la provincia, dedicado a la obra sobre papel. En el departamento del Valle del Cauca recibió todo el apoyo del Museo de Arte Moderno La Tertulia de Cali, la Corporación Prográfica, los artistas de la región, las autoridades municipales, departamentales y nacionales para la construcción, difusión y exhibición del Museo Rayo. Omar Rayo contó con el capital cultural suficiente para que su producto individual fuera acogido como colectivo y que no se discutiera la pertinencia en un contexto que no contaba con escuelas de arte.

Un museo acogido y comprendido por los agentes artísticos y políticos de la región, no tuvo el mismo sentido para la población en general de Roldanillo, aún si fue construido en lo que constituía la galería del pueblo, mercado de abastecimiento de alimentos y de encuentro social cotidiano. El uso del espacio cambió completamente, antes no se requería de una competencia específica para la comprensión de lo que allí ocurría, por ello reunía a toda la población; ahora el establecimiento de la disposición estética instituida, el museo, generó una distancia amplia entre la vida cotidiana de los habitantes de Roldanillo y los productos que se exhibían.

4. ERIGIRSE AUTORIDAD EN EL CAMPO ARTÍSTICO LOCAL

“Ahora está claro que nuestro museo ya sobrepasó los parámetros trazados en el proyecto inaugural, que fueron los de establecer el primer museo latinoamericano especializado en la obra de arte sobre papel, el primero en construirse en la provincia colombiana y el primero en desarrollar la descentralización de la cultura hacia un nivel regional y municipal. Entre los logros de nuestra labor, nos enorgullece además de informarles que hemos realizado más de 200 exposiciones en nuestras salas y más de 50 fuera de ellas en el país y en el exterior. Hemos publicado más de 300 libros artesanales en nuestras ediciones embalaje y participado con ellos en dos ferias internacionales en la feria del libro en New York. Nuestras Artes viales se encuentran en Colombia, Ecuador y Venezuela. Se han celebrado seis encuentros de poetisas colombianas en el museo Rayo, recibiendo una gran acogida en este campo de la creación literaria de la mujer. 16 concursos de dibujo infantil se han llevado a cabo; contamos con un Arte infantil peatonal en Roldanillo patrocinado por UNESCO. Los artistas expositores en el Museo han ofrecido talleres de grabado, serigrafía y fotografía, cine y video, como también se han dado talleres de literatura. Hemos presentado en las instalaciones al aire libre obras teatro, lecturas, conferencias, títeres, conciertos, danzas y cine. En todos estos programas han participado más de un millón de visitantes”⁸⁴.

Las palabras anteriores son del director-artista Omar Rayo; según sus palabras, en los primeros 10 años de funcionamiento del museo, se cumplió con lo prometido en los objetivos institucionales. Un punto de vista que refleja su lugar de productor, acentúa el valor en la realización de exposiciones, actividades culturales, talleres e iniciativas particulares del museo. En este sentido, el consumo tiene lugar en el mismo proceso de producción y no es externo a él, o por lo menos no se hace visible.

La producción genera su consumo, los objetos crean sus sujetos. Planteamiento que se viene desarrollando desde el capítulo dos y que debe relacionarse con lo sucedido en el Museo Rayo en Roldanillo. Producto que tuvo lugar en el Valle del Cauca y que parece marginal respecto a los centros de producción y circulación del objeto-arte institucionalizado. Esto haría pensar que no habían sujetos a quién les interesara este tipo de objetos; se instaló con igual sorpresa para los habitantes de Roldanillo que no poseían ningún referente institucional similar a este, como se afirma en el siguiente comentario:

⁸⁴ Discurso de Omar Rayo en la celebración de los diez años del Museo Rayo en Roldanillo, documento sin publicación.

“Maestro como se le ocurre, es una locura hacer un museo de esta calidad en una provincia, donde son campesinos, montañeros”, “Es mi pueblo y allá lo voy hacer...”⁸⁵.

Un museo para un pueblo que no contaba con una casa o centro cultural se convirtió en un capital cultural para un territorio que carecía de esta tradición. Resultado de los vínculos contruidos del artista local, Omar Rayo, a través de sus viajes por Sur América y su residencia en Nueva York. En este sentido, los sujetos para quienes se crea el objeto son los mismos creadores. Para ellos tuvo un valor y sentido particular, contar con un museo que albergara un tipo de obras y promoviera la poesía femenina.

Sin embargo, un museo como bien lo describe Pierre Bourdieu, es la *disposición estética constituida en institución*, formación autónoma de la actividad artística que gracias a una organización de las objetos/arte pueden ser contemplados. Solo posible para quien posee cierta competencia artística, adquirida y aprendida por el estudio o frecuentación de obras. En este sentido, ¿el Museo Rayo es la disposición estética de quién? Roldanillo no contaba con instituciones educativas que promovieran o distribuyeran un capital artístico entre los habitantes, pero sí un artista local, Omar Rayo, quien poseía la competencia artística por ser productor de obra.

Al Museo Rayo le subyace un saber que produce el producto y el consumo. Entender la relación entre producto y consumo, en este caso, implica prestar atención al saber que lo gesta. Una manera de hacerlo es describir en quién descansa ese saber, de qué saber se trata y qué significa ese saber en el contexto local. Respondiendo a la primera pregunta, los sujetos del saber que institucionaliza el Museo Rayo son la pareja Rayo-Pizarro. Matrimonio que une capitales artísticos y culturales, adquiridos en instituciones y grupos de intelectuales ajenos al contexto local. Su saber se hizo legítimo por instancias de consagración que no hacían parte del sistema de producción local. Títulos reconocidos aunque atribuidos por instituciones internacionales que no tenían presencia en Roldanillo.

La pareja Rayo y Pizarro ocuparon una posición privilegiada en un sistema de relaciones de producción no especializado. Valorados de un modo especial, representaron aquello que no alcanzaba a ser comprendido o calificado por los productores locales. El criterio de valoración no tenía que ver con el campo de producción, ya que no había quien lo discutiera. La posición de Pizarro, fue respetada y reconocida porque era extranjera, nació en Nueva York y era la esposa del pintor reconocido internacionalmente, que acababa de ganar un premio en un certamen (Bienal de San Pablo), no conocido pero publicitado y por ello importante. Ella, extranjera, aunque siempre de lado de su esposo, resaltaba por su belleza y acento particular.

En Omar Rayo, otros elementos le asignaron el lugar privilegiado. Aunque nació en Roldanillo y su apellido lo hacía un agente común a los habitantes del pueblo. El lugar privilegiado lo adquirió por el premio internacional y su residencia en el exterior, ahora

⁸⁵ ENTREVISTA con Daniel Rojas, docente y habitante de Roldanillo, realizada en Roldanillo, 6 de octubre de 2010.

notable porque ha dejado en alto el nombre de su lugar de origen. No importaba que su formación y trayectoria no se debiera a su lugar de nacimiento, los créditos para Roldanillo son legítimos porque ahí nació el artista. Su cercanía a los presidentes de turno y personalidades del campo de la política y el arte, lo hacían un agente estratégico para quienes estaban en el poder local.

El matrimonio Pizarro-Rayó resultaba familiar aunque eran extraños. Podría inferirse a partir de las entrevistas realizadas a las poetisas, secretarios generales y artistas locales que llenaban de orgullo a quienes los observaban a pesar de tener poca relación con ellos, desconocían lo que hacían aunque querían aprenderlo. Eran poseedores de un saber que no fue sometido a prueba y suficiente para abrir un museo que albergara aquello que ellos producían. Museo al que le es transferido, el reconocimiento de que son objeto, aunque son los sujetos de la institución.

La obra sobre papel y la poesía en el museo son dos productos artísticos particulares que, en primera instancia, constituyen la reproducción del lugar del artista y son objeto de contemplación para ellos mismos, en tanto producto que los posicionó. Así, el saber que interesó, fue representado en la obra sobre papel y la poesía. El museo primero se publicitó como lugar especializado para la obra sobre papel (grabado, intaglio, serigrafía y fotografía) y posteriormente la obra sobre lienzo también ocupó las salas. Por su parte, la poesía apareció cuatro años después de haberse inaugurado la institución, producto que mas difusión le diera al museo, años más tarde. Cada saber es representado por la pareja y su desarrollo estuvo mediado por las posibilidades que los artistas tuvieron en un campo de producción cultural más amplio que el arte local.

Rayó, artista colombiano de reconocimiento en Nueva York, tuvo fuertes vínculos con artistas de la Argentina, Uruguay, Brasil, Venezuela, México y Puerto Rico, que participaron de la programación plástica del Museo, por ejemplo: Timothy White, Luis Felipe Noé, Carlos Cruz Díaz, Rufino Tamayo y Wilfredo Chiesa, entre otros. Llevó al museo una generación de artistas de la cual hizo parte e introdujo a su esposa a los grupos de poetisas que conocía en el país. En el caso de Pizarro, el museo fue su punto de partida para la construcción de vínculos con las mujeres poetisas de la región y del país. Ella era una desconocida en el ámbito nacional, que gracias a su lugar de esposa fue construyendo un lugar como poeta y promotora de la poesía femenina. Son dos momentos diferentes: para él, la presentación de un acumulado, del prestigio adquirido por años fuera de su municipio y para ella, la búsqueda y apertura de un lugar para la poesía femenina en el país. Momentos definitivos para hacer que sus productos fueran acogidos en una producción cultural local incipiente. Ella requirió de mayor participación que él de otros agentes de la vida local. Ella exploró lo que había para mostrarse, él presentó lo que ya había hecho o estaba por hacer. El sistema de producción local se dinamiza en dos sentidos: unos que quieren copiar la obra o el proceso de hacerse artista de Omar Rayó y otros, que de un modo particular tienen un espacio de expresión y que se van cualificando sin grandes pretensiones.

El saber convertido en producto tuvo expresión directa en las salas del museo. Las salas exhibieron la consolidación y progresión de los objetos/arte del matrimonio responsable de la obra-museo. Sin embargo, la exhibición tuvo un modo particular y de acuerdo con ello,

interactúo con el contexto. Esto tradujo una diferencia del producto elaborado por Rayo y Pizarro que, a su vez, vistió al museo de las diferencias de género.

El lugar masculino del museo vistió tres salas de exhibición permanente con la obra de Omar Rayo, afirmación de sí mismo y dominación del saber que representó. La producción y circulación de obra no dependió más que de él, curador del museo, eligió el argumento y las obras que dieron cuenta de ello. Esta fue una de las ganancias que tuvo el artista dueño de sus paredes: decidió el tiempo, número y tema de exhibición. Cada año hizo coincidir tres eventos en una exhibición especial: cumpleaños del museo, del municipio Roldanillo y del propio artista (enero 20). Una celebración triple que vinculó la existencia de un artista con la identidad del territorio. Haciendo que el museo fuera percibido como patrimonio y recurso del imaginario colectivo de Roldanillo, como territorio de cultura.

Águeda Pizarro le imprimió a las tres salas mencionadas, su vestido femenino. Por tres días las salas acogieron poetas, habitantes de Roldanillo y otras regiones, desde 1985, en “El Encuentro de Mujeres Poetas Colombianas”. Si bien esto pudo darse por ser la esposa de Rayo, ella marcó una diferencia, no fue un acto de afirmación de sí misma sino de construcción de vínculos, de incluir a mujeres que hacían poesía sin prestar atención al prestigio y/o reconocimiento. En el espacio compartían mujeres que ya habían publicado o tenían reconocimiento nacional con aquellas que por primera vez leían poesía a un auditorio y en su mayoría, no habían publicado.

Entre los dos productos, el pictórico y el poético, el segundo fue el que redujo la distancia del museo con la vida local. Teniendo claro que el objeto-arte solo existe para quien tienen los medios que le permiten percibirlo en su forma más que su función, es decir posee el código de desciframiento. La poesía exigió menos competencia en tanto que fue vinculada a un modo de reivindicación de la voz femenina, redujo la distancia⁸⁶ en tanto no comprendió actitudes, procedimientos y etiquetas que solo compartiría un grupo minoritario, como si ocurría con los artistas plásticos. Águeda en los encuentros permitió que participara toda mujer sin distinción de edad, escolaridad, oficio, territorio o etnia; la única condición era ser mujer. El evento se convirtió en un encuentro de mujeres diversas, interesadas en la poesía: amas de casa, bachilleres e intelectuales. El único código de desciframiento era el modo de hacer poesía, acudir a la vivencia propia; la expresión de sus preocupaciones, sueños y miedos. Águeda expresa:

“El encuentro es oral y se teje una narrativa y un canto que es invisible, no hace barreras. Se está esperando el próximo encuentro para renacer, empapa las salas y la voz es lo que se desconocía como los cantos y bailes de los esclavos, es un contrapunteo con los amos,

⁸⁶ Karl Mannheim introduce el concepto de distancia como una categoría clave para el análisis de las actitudes autoritarias en la política, la etiqueta social, los procedimientos científicos, el lenguaje y la estética. La cual puede tomarla como clave para entender la democracia integral en la progresiva tendencia a eliminar la distancia.

cada cosa es una resistencia y afirmación en contra de la narrativa dominante”⁸⁷.

La poesía redujo la distancia del museo con la vida cotidiana ya que se promovió como medio de expresión femenina y aquellas que no sabían leer o escribir igual se sintieron convocadas porque acudieron a la tradición oral. Los instrumentos de producción no eran especializados, la distribución de él no dependía más que de la propia existencia, del querer compartir sufrimientos, alegrías y esperanzas. Por ello, la experiencia en el museo era formativa para quienes tenían menos trayectoria y reivindicativa para las intelectuales feministas. Visto de ese modo, el significado del saber de la pareja en el contexto local, representó inclusión en el caso de Pizarro, y disputa y distancia en el caso de Rayo.

A través de la exhibición, Rayo sólo invitó a participar a colegas latinoamericanos y los colombianos que ya eran reconocidos a nivel internacional. La pretensión del museo como nodo de una red de relaciones en lo cultural que acogiera las expresiones y capacidades de los habitantes de Roldanillo, fue solo una de las expectativas de quienes estaban fuera del museo. El acumulado de Rayo tuvo lugar en la institución y este no permitió el desarrollo de otras expresiones diferentes a su estilo e interés. La desilusión se expresa en el siguiente comentario de una poeta y primera directora de la casa cultural en Roldanillo:

“No solo es hablar de pintura, tenemos gente que escribe, compone. El museo se planteaba como apoyo en todos aspectos del área cultural. Teniendo en cuenta que Roldanillo es un municipio privilegiado en ese aspecto, y es que vas hacer un taller de lo que sea y aparece gente y buena”⁸⁸.

La distancia entre lo local y lo nuevo, hizo que fuera percibido el museo como un lugar solo para la obra de Rayo. Un producto, consumido solo por su sujeto creador. Una lectura distante de lo que se esperaba del museo de 1970, que se identificaba por su labor de educación y difusión. Uno de los artistas que dictó talleres en el Museo Rayo lo expresa:

*“él quería que el museo fuera el epicentro de Roldanillo, o sea si tu vas a Roldanillo tú ves que hay un pueblo dedicado a Omar Rayo, esas cosas uno a veces no las puede dejar de mirar con cierta crítica, porque llega un momento en que el museo pierde dimensiones y se vuelve realmente en un mausoleo del mismo artista...”*⁸⁹

Ocupar un espacio para la cultura en lo que antes constituía una galería del pueblo, fue la oportunidad para discutir sobre aquello que se valora como producto cultural y que vincula a un municipio más allá de la figura de un artista. Esto fue comprendido por los **secretarios generales del museo** que organizaron una agenda de recitales, obras de teatro, títeres, conciertos y danza en el teatrino del museo; actividades culturales que permitieron el

⁸⁷ ENTREVISTA con Águeda Pizarro, poeta y directora del Museo Rayo, realizada en Roldanillo el 13 de enero de 2012.

⁸⁸ ENTREVISTA, Op. cit. Patricia Jaramillo.

⁸⁹ ENTREVISTA con Humberto Giangrandi, artista italiano, realizada en Bogotá el 18 de febrero de 2012.

encuentro con lo local que, a su vez, era una labor de difusión, conexión con varios agentes sociales con los que tenían vínculos el matrimonio Rayo-Pizarro, haciendo que el museo hiciera partir de su hacer. De este modo, la figura del secretario general fue importante en la percepción y cercanía con el museo, por ello será presentada y desarrollada como estrategia de conservación en el juego que instaló el Museo Rayo en la producción cultural local.

La disposición estética instituida en el museo definió aquello legítimo en la producción cultural en el contexto local. Para ello acudió a determinadas estrategias para que el objeto-arte, no reconocido en el contexto, fuera valorado. Las estrategias adquirieron una forma particular y permitieron anclarse a una lógica de producción cultural propia del contexto local. Es un resultado interesante entre la apropiación del saber referido al arte gráfico y el hecho poético con las formas populares de reproducir los bienes culturales en un pueblo.

El Museo Rayo definió dos estrategias para establecer una relación directa con los habitantes de Roldanillo y de la región, aunque estas no surgieron con el funcionamiento de la institución. No hicieron parte de un plan previamente formulado. Emergieron de situaciones prácticas: el mantenimiento administrativo del museo y la difusión de la poesía femenina. En el primer caso, se requirió de una persona que lograra cumplir con los pedidos de Rayo en cuanto montaje y administración del museo al tiempo que vinculara a los habitantes de Roldanillo con la propuesta educativa del museo. Esto dio lugar al secretario general, una figura que se creó en el museo y que logró legitimarse entre los habitantes locales, al punto de tener autonomía respecto a Rayo. En el segundo caso, se trató de una iniciativa que creció progresivamente, la idea de generar encuentro entre mujeres que hicieran poesía que pasó de reunir a 7 mujeres en 1985 a 200, aproximadamente, en 1995. Esto le dio una imagen al museo que lo vinculó con la promoción y difusión de la poesía femenina. Señalar estas dos estrategias, me permite coincidir con Pierre Bourdieu en su argumento que el productor del valor de la obra de arte no es el artista sino el campo de producción. Lo que quiere decir, prestar atención aquello que hace el productor para que su producto sea acogido.

4.1 CONSTITUCIÓN DEL AGENTE “SECRETARIO GENERAL”

La posición de director del Museo Rayo siempre fue ocupada por el artista fundador. Rayo decidía qué se exponía, cómo y quién lo podía hacer, para ello contaba con el apoyo del “secretario general” quien se ocupaba de ejecutar dichas orientaciones, desarrollando las actividades administrativas y operativas de las decisiones que tomaba.

En el periodo 1981 a 1995 el museo contó con seis secretarios generales. Algunos, antes de ocupar esta posición, fueron asistentes o voluntarios en el museo. La común en ellos fue la cercanía y admiración concedida al director general, Omar Rayo, condición que de alguna manera influyó en el tiempo y permanencia en el Museo.

Tabla. 6
Directores del Museo Rayo 1980 -1995

Nombre	Ocupación	Tiempo en el museo
1. Miguel González	Historiador y Crítico de arte	1980-1981
2. Aníbal Manuel	Poeta	1982 -1983
3. Libardo García	Estudiante de sociología, interesado en la literatura	1983-1990
4. María Claudia Rengifo (sobrina Omar Rayo)	Desconocida	1990
5. Elizabeth Rojas de Gordillo	Desconocida	1990
6. Juan José Madrid	Técnico en Contabilidad y Costos	1991 – 2007 Regresa en el 2010 hasta la actualidad

Se entrevistó a dos secretarios generales priorizando el tiempo que ocuparon en esa posición (dos años en adelante). Ambos secretarios llegaron al museo siendo muy jóvenes, uno venía de iniciar una carrera en sociología en la Universidad de Antioquia que no culminó y el otro, que después de terminar la secundaria en una institución educativa en Roldanillo se vinculó al museo como voluntario en montaje de las exposiciones. Ambos se formaron en el museo, sin tener un conocimiento previo del arte, adquirieron esta competencia a partir del conocimiento directo con las obras y los artistas, siendo esta experiencia suficiente para cumplir con el papel que les fue encomendado. Esto hace pensar que el espacio-museo fue una oportunidad para la circulación de ideas que se constituyeron en un saber-hacer. Uno de ellos, Juan José Madrid, lo define del siguiente modo:

“... no hay una carrera que te forme como director, cada museo tiene su característica, cada museo debe formar a su director. El siempre llamaba a gente muy joven para que se formara, además él era el

director general. El saca una dirección ejecutiva y lo que se hace es ejecutar lo que él diseña o planea”⁹⁰

El artista-director Omar Rayo decidió que quienes se encargaran de poner en ejecución sus intereses en el museo fueran jóvenes que hicieran parte del pueblo. No tenían que tener una formación en el campo del arte. Se esperaba que el aprendizaje se diera a partir de las conversaciones con el artista director, los artistas visitantes, las exposiciones realizadas y las oportunidades que generaban los talleres o experiencias formativas gestadas por otras instituciones culturales. Estos jóvenes se constituyeron en un referente para las acciones culturales cuando no se contaba con instituciones interlocutoras en ese sentido. Esta situación puede entenderse como la formación de un intelectual desde la experiencia, al respecto, Karl Manheim afirma que, “en la continuidad de la experiencia cotidiana el individuo se ve obligado a resolver los problemas prácticos que aparecen ante su propia vida” acudiendo a los conocimientos que adquiere de manera espontánea y casualmente o por imitación, pero sin ningún método consciente⁹¹.

Un museo en una ciudad pequeña, desde la perspectiva del artista-director, requirió de un saber que se aprendía in situ y que daba lugar a las funciones de secretario general, puesto que ejecutaría entre otras funciones de montaje, aquellas operativas de mantenimiento y administración del museo, por ello, Juan José Madrid afirma:

“Pues por las características del museo, tenemos pocos recursos y pues básicamente todos somos unos toderos, te toca el manejo del personal administrativo, mantenimiento de la sede, las relaciones públicas, montaje de las exposiciones, charlas, recibir a los grupos y de todo”.

Deteniéndonos en el proceso que cada uno de los secretarios generales inició en el cumplimiento de su función, debe resaltarse que la formación de Libardo Díaz, empezó como ayudante en 1981 con los montajes que hacía Miguel González; y que le sirvió posteriormente cuando pasó de ser el auxiliar del cine club a secretario general. Libardo Díaz expresa que aquello que le permitió construir su lugar y función fue la relación directa con Omar Rayo a través de una comunicación permanente con el artista, según sus palabras:

“...no es lo mismo que tu estés desempeñando una labor de asistente con un tipo de vínculo con él, no directo, a tenerlo directo, son dos tipos de conocimiento... (sic) ya uno empieza a saber qué es lo que quiere, cómo lo quiere, cuál es su criterio, hacia donde quiere ir, ... el proceso de formación para manejar el museo,..., era aprender haciendo, Rayo -en esa época- yo lo oí hablar mucho de eso: “es que esto es sui generis, esto no lo vas a aprender en ninguna academia, esto lo vas a aprender es aquí...”⁹²

⁹⁰ ENTREVISTA, Op. cit. Juan José Madrid.

⁹¹ MANHEIM, Karl. Ensayos de sociología de la cultura. Madrid: Aguilar, 1963, p.169-170.

⁹² ENTREVISTA, Op. cit. Juan José Madrid.

Por su parte, Juan José Madrid, a su llegada al museo en 1989 empezó cubriendo las labores de mensajero y de auxiliar; el lugar de secretario general sucedió después del retiro de Libardo Díaz, que después de haber estado en el museo por siete años, fue sucedido por cuatro meses por unos familiares de Omar Rayo que no permanecieron mucho tiempo, en esas circunstancias, Juan José tuvo la oportunidad de ser el secretario general ya que conocía la dinámica interna y el funcionamiento del museo, a continuación lo expresa:

“Nos formaron para montar exposiciones, para ser maestro de ceremonias, para hacer las charlas de los grupos, ... como toderos... El museo me coge a los 18 años y a los 20 ya me pone a dar charlas para los grupos cosa que yo no hacia porque en el colegio me daba pena hablar, me formó para estar en un programa de una emisora, en un programa local, son tantos abanicos, te da tantas oportunidades. Por ejemplo, en la curaduría, montaje, él te decía este cuadro no va aquí, el contacto con los artistas escucharlos y en cada exposición era diferente, para cuando no tienes a un artista ya te has alimentado y sabes que hacer”.

Como puede percibirse, ambos jóvenes expresaron interés por adherirse a la propuesta del museo porque compartían inquietudes intelectuales o por simple curiosidad. Libardo Díaz inició su vínculo con el museo a través de Pizarro, buscando orientación y formación en literatura latinoamericana. Antes de darse apertura al museo, este joven que había iniciado estudios en sociología en la ciudad de Medellín y que, sin culminarlos, regresó a su pueblo, se acercó a la casa de Rayo en Roldanillo para formar un grupo de estudio con otros jóvenes del pueblo. Después de esta iniciativa, se acercó al museo directamente, interesado en que la población de Roldanillo conociera la oferta de actividades del museo, ya que consideraba que la gente no estaba preparada para la propuesta de la institución. Realiza una encuesta para conocer qué se percibía del museo y motivar la asistencia a él, posteriormente, se vincula como voluntario y apoya las actividades de promoción del museo, entre ellas el cine, que en ese entonces organizaba Miguel González, y que posteriormente sería su responsabilidad.

Para Juan José, su primera aproximación al museo se dio como lugar de juego. Cuando se construyó la estructura, comenta que él y otros niños les gustaba jugar entre las paredes y estructuras que se estaban levantando. Después de terminada la construcción, le interesó las actividades que se realizaron en el museo y sin saber sobre las labores del museo se ofreció como ayudante, iniciándose como auxiliar de montaje.

Ambos jóvenes iniciaron su experiencia en el museo, se encargaron del montaje de obra, visitas guiadas de grupos, organización y funcionamiento de la institución. Privilegiaron la experiencia para acceder al conocimiento museográfico, esto también puede explicarse por dos razones: para la época solo existía en el país un centro de saber especializado en esta materia, ubicado en Bogotá, lo cual da cuenta de las dificultades de acceso a este tipo de conocimiento. Segundo, el sello que caracterizaba al artista, la valoración del aprendizaje cuando se adquiría a través de la experiencia, como su formación de artista gracias a su viaje por Latinoamérica. Esto se relaciona con el acceso al conocimiento que plantea Karl Manheim: “La clave de la nueva época del saber estriba en el hecho de que el *Hombre*

culto ya no constituye una casta o un rango compacto, sino una capa social abierta, a la que personas procedentes de una variedad, cada vez más amplia, de posiciones sociales pueden llegar”⁹³.

Las habilidades del secretario general también implicaron saber manejar y responder a las demandas del artista- director. El artista director determinaba que se quería y el campo de libertad de los secretarios se ampliaba cuando el artista no se encontraba ya que residía en Nueva York, viajaba a Roldanillo dos veces en el año regularmente.

“Pienso que también había mucho de intuición en uno, y había otra cosa muy importante, que yo me la tomaba con cierto grado de humildad, y que creo que fue muy sabia de mi parte: es que yo muy claramente, desde el principio, quería saber cómo era la personalidad de un artista como él...yo absorbí mucha información de él, eso fue así por 8 o 9 años, eso fue un privilegio, un gusto maravilloso tener una interlocución de esas”⁹⁴.

Ese saber hacer del secretario general tuvo mayores logros cuando, gracias a sus relaciones, hicieron que el público roldanillense respondiera a las exhibiciones del museo.

*“la prueba de fuego la tuvimos cuando cumplimos 5 años, no había donde ponerse, eso era multitudinario, el museo estaba lleno, pasillo, salas, teatro, el área de la calle peatonal..., Rayo no era muy dado a reconocer los aciertos de nadie, como una semana después me dijo “Libardo estoy muy agradecido contigo” le dije: ¿por qué maestro? me dijo “porque se nota cuanto has trabajado en el museo estos 5 años, cuanto has trabajado estos últimos tres años”, ¿y por qué usted dice eso maestro? “Mira la inauguración cómo fue, quien hizo el trabajo de convocatoria, quien llamó la gente”, ahí fue la prueba de fuego y eso continuó así, es que no sólo fue la gente de Roldanillo, sino todo este eje cafetero, todo este tiempo significa que esa institución se estabilizó y ya se quedó en la memoria de la gente, por lo menos de esta generación, si es así”*⁹⁵.

Los secretarios generales, a pesar de ser privilegiados por su cercanía con los artistas y el saber apropiado, no marcaron distancias con el público general. Su saber no se impuso a otros y lograron vincular a las personas del pueblo. En ese sentido, el hecho de no contar con un capital cultural asociado a las competencias estéticas por la mayoría de los habitantes de Roldanillo, pero sí de un capital social, unas relaciones, afectos y reconocimientos hicieron que la estructura no se percibiera extraña, ajena. El primer director del museo y los secretarios generales cumplieron un papel de mediación entre la institución y el espectador. Cada uno, desde su perspectiva, desarrolló acciones para familiarizar el museo con la vida diaria. A continuación lo expresan:

⁹³ Ibid., p.171.

⁹⁴ ENTREVISTA, Op. cit. Libardo Díaz.

⁹⁵ Ibid.

“Estuve dos años, mi idea fue incorporar la población de Roldanillo porque eso no tiene que ver con nada del pueblo, puede parecerles una cosa muy extraña, y presentarles unas obras que ni idea, ellos no tenían unos valores con respecto a... yo cree los amigos del museo para las inauguraciones, para que la gente se apropiara, hacían rifas, la actividad principal era el cine de la plaza, yo hice unos ciclos, y eran unos bonos mensuales..., se vendía todo. Inicie con ciclo de terror y todo el mundo estaba ahí...”⁹⁶

“Era obvio que tenía que ser para la gente de allí..., porque también tiene que ver con la forma en que tú te relacionas con tu vecino, y en los pueblos eso es muy delicado, tu dejas de saludar a alguien y hasta ahí llegaste..., si no lo haces empiezan a verte con distancia, y más en una labor tan especializada como es el arte...”⁹⁷

El crítico de arte es preciso en señalar que el museo debió acudir a diversas maneras para ser percibido como algo cercano. Una de ellas fue explorando las múltiples posibilidades de la imagen, acciones que desde su experiencia le parecían oportunas y más aprehensibles para el contexto local; ya que el Museo Rayo no fue una respuesta a una dinámica de relaciones donde el saber y los artistas tenían lugar, el primer director del museo, Miguel González, afirma:

“En otras ciudades los museos son resultado de las escuelas de artistas, de comunidad de coleccionistas y esto aquí es una cosa que aterriza como unos marcianos donde no hay escuelas, ni comunidad de artistas o coleccionistas. Hice una exposición de Villafañe poeta de allá con la iconografía propia porque hay que buscar que la comunidad se incorpore al proyecto”⁹⁸.

El valor por la percepción de la imagen se inició con actividades audiovisuales que facilitaron la interacción entre los asistentes y la actividad cultural. El cine, el teatro, la música, la danza y en ocasiones títeres para niños fueron las actividades programadas de mayor acogida. Iniciativas que fueron gestionadas por el director o secretarios generales y que encontraron acogida entre los artistas locales de otras áreas diferentes a la plástica, y que coincidieron en una propuesta cultural para un contexto local que carecía de ello. Como lo expresa Miguel González *“era interesante que generara espacios culturales y proyectos propios porque todo es importado entonces eso era una carencia”*.

Debe insistirse que la propuesta de un museo con una oferta permanente fue desconocida por gran parte de la población de Roldanillo, que en palabras de Pierre Bourdieu, puede explicarse porque no cuentan con las competencias de apreciación del arte. Situación que podría explicarse, según el autor, por la distancia entre las instituciones educativas con el museo, medio a través del cual se pueden generar las disposiciones necesarias para la

⁹⁶ ENTREVISTA, Op. cit. Miguel González.

⁹⁷ Ibíd.

⁹⁸ Ibíd.

apreciación. En este sentido, se entiende que el Museo Rayo intentara ampliar la disposición estética mas allá de sus paredes, estableciendo relación con las instituciones educativas del contexto local y de eso se encargaron los secretarios generales, a continuación lo describen:

“Se buscaba familiarizarlos a través de la imagen con la obra de arte gráfico, y entonces se armaron todos los programas de alianza para los colegios, al mismo tiempo, los colegios se les invitaba que trajeran sus estudiantes a través de los profesores de estética que era como se llamaba esa asignatura, ...les decíamos vengan y hagan su clase en el museo, nosotros les prestábamos información, algo que yo aprendí a hacer, que era lo más de interesante, contarles, se hablaba de la exposición...”⁹⁹

“En el colegio privado el gimnasio norte del valle, aprovechan lo que se tiene y para ellos el museo ha sido fundamental y uno de sus directores de cátedra de historia del arte era del museo, que era Aníbal Manuel, él estuvo por varios años e implanto la cátedra muy interesante y después que se va y nos proponen que lo asumiéramos, y ahí son dos horas que yo empecé que están en un bloque de 12 a 2 pm, se hizo por seis años, era un vínculo muy estrecho con ese colegio”¹⁰⁰.

Cómo hacer para contar con un público permanente, fue una de las tareas de mayor preocupación para los secretarios generales, ellos eran resultado de la apropiación de un saber especializado pero también sabían que los habitantes de Roldanillo, no entendían de qué se trataba el museo, expresaban desinterés aunque se sintieran orgullosos de su existencia.

“comenzó Roldanillo a tener su museo, ya la gente venía miraba las obras de Rayo, con un fenómeno muy particular, de que la gente en Roldanillo no despertaba por ningún motivo, parecía que esa, esa colocada del museo aquí, como un golpe en la cabeza de los Roldanillenses, que los atontó, y no les daba, y no se daban cuenta de lo grande que había aquí lo importante, la gente pasaba por esa calle peatonal, y parece pasaran al lado de un museo de cera del terror porque, no se atrevían a entrar...”¹⁰¹

De este modo, puede resaltarse la efectividad de la estrategia de conservación, secretario general, que permitió transformar la competencia estética de Omar Rayo hecha institución a una competencia social. El agente local estableció alianzas con las instituciones locales

⁹⁹ ENTREVISTA, Op. cit. Libardo Díaz.

¹⁰⁰ ENTREVISTA, Op. cit. Juan José Madrid.

¹⁰¹ ENTREVISTA, Op. cit. Daniel Rojas.

para reducir conflictos y distancias con aquellos que encontraron en el museo un espacio para la producción y divulgación de otros productos culturales.

Sin embargo, uno de los valores que más deben resaltarse en los secretarios generales, es la competencia estética y el capital cultural que adquirieron, que se tradujo años más tarde en un rol, gestor cultural, para Juan José y un título, gerencia y gestión cultural, para Libardo Díaz.

Juan José Madrid describe que al preguntarle cuál es su formación, el responde que gestor cultural, definido por él como aquel que sirve de puente entre el creador y el público; facilita el proceso de exhibición, comunicación y difusión de la obra artística. Por su parte, Libardo Díaz afirma que después de haber pasado varios años en el Museo Rayo logró validar esa experiencia en un programa de gerencia en gestión cultural de la Universidad del Rosario en Bogotá entre 1994 y 1995; una posibilidad donde el saber apropiado desde la práctica era puesto en relación con el saber institucionalizado. Ambos afirman que su saber hacer, fue definido por su participación en el museo. La experiencia como secretario general, les permitió entrar en un sistema de relaciones del campo de producción cultural y encontrar una ocupación por su reconocimiento.

“...cuando yo me retiro del museo sigo en la misma labor, sigo haciendo curadurías de obras de arte, montando exposiciones alrededor de todo eso, aquí hago un trabajo para una fundación que es mía, y si no está 100% dedicada a la labor artística, por lo menos está la mitad del trabajo, sí hecho en la parte cultural”¹⁰².

Las posiciones de los secretarios generales, permitieron que hicieran parte de lugares estratégicos en la organización de las actividades culturales, por ejemplo: las Juntas Regionales de Cultura fueron una apuesta de descentralización en el campo cultural en el país a mediados de la década de 1980, en ese entonces, Libardo Díaz como secretario general fue el coordinador del distrito de cultura de Roldanillo, ya que no se contaban con una infraestructura pública de cultura que acogieran a varios municipios de la zona. De este modo, ante la ausencia de espacios para la cultura en el municipio, el Museo Rayo se convirtió en el punto de referencia para la llegada y distribución de los escasos apoyos en materiales o recursos para la cultura, si bien solo era un lugar de referencia permitió por un periodo contar con una red para tratar las iniciativas y demandas sobre la cultura.

¹⁰² ENTREVISTA, Op. cit. Libardo Díaz.

4.2 ENCUENTRO DE MUJERES POETAS



Archivo Museo Rayo, Primer Encuentro de Mujeres Colombianas, 1985. De izquierda a derecha: Libardo Díaz, Mario Escobar, Elvira Alejandra Quintero, Ana Milena Puerta, Gilma de los Ríos, Águeda Pizarro, Carmelina Soto, Nelly Arias de Ossa y Dominga Palacios.

El encuentro de mujeres poetas, iniciativa que se gestó en el funcionamiento del museo, surgió como una exploración de las mujeres que hacían poesía en Colombia, Pizarro su gestora, esposa de Rayo influida por la literatura femenina del siglo XX, decidió hacer una cita con algunas mujeres poetas que había conocido gracias a su esposo Omar Rayo. Sin saberlo, el modo en que fue concebido este espacio y cómo se fue desarrollando en el tiempo, fue una de las formas de acercamiento a la población de Roldanillo y de la región que mayor acogida tendría y que, en el tiempo, tuvo reconocimientos del Ministerio de Cultura, aunque en el escenario literario se le realice cuestionamientos por su calidad desde la academia. En un texto que recopila lo sucedido en los encuentros, Pizarro afirma por qué decidió llamarlo encuentro:

“Encuentro es una palabra muy apta para lo que está pasando aquí. “Encuentro” es un sustantivo que significa una cita cumplida, una reunión. Implica comunicación, pero también significa “hallazgo”. El hallazgo aquí es doble. Primero, el descubrimiento, la investigación, la exploración y el rescate de nosotras mismas en nuestras hermanas y nuestras madres. Al leernos y oírnos nos encontramos por primera vez con las generaciones de palabras dichas por nosotras en otros tiempos. Cada una de las que escribimos, lleva en sí la memoria de las palabras de alguna otra mujer, ya sea Safo, Gabriela Mistral, Santa teresa, Sor Juana o nuestra propia madre que nos bañó, antes que nadie, con lenguaje”¹⁰³.

¹⁰³ PIZARRO, Águeda. Universos Verbo Hembra . Cali: Centro Editorial Universidad del Valle, 1996, p. 40.

A partir del 10 de agosto de 1985, Águeda Pizarro, cinco mujeres más y el secretario general del museo desarrollaron el primer encuentro. Según su directora, un espacio de reivindicación del lugar de lo femenino en la producción y difusión de la poesía. Producto de un estudio sobre la poesía en América Latina, Pizarro identificó que las mujeres no eran publicadas, no contaban con el prestigio que esto conlleva y no eran conocidas. Así, durante el primer encuentro, planteó:

“Estamos aquí porque tenemos la conciencia de una necesidad y de un deber. Yo necesito saber cómo habla cada voz por ella y por mí, cómo hablaste tú en mi lengua. Tiene sentido oírnos porque creo que nuestra realidad es ignorada, disminuida y muchas veces negada por la crítica, por los demás poetas y por nosotras mismas. Debemos escucharnos y unirnos a la corriente de la poesía de habla española. Es nuestra responsabilidad sentir y oír, como poetas y como seres humanos”¹⁰⁴.

El discurso de Pizarro más que definir características de lo poético como escenario artístico, puso el acento en la reivindicación de la voz femenina, compartiendo con las mujeres la posibilidad que brinda el espacio del museo para que ellas mismas conozcan su producción y sean quienes la valoren, la juzguen y la enriquezcan con la propuesta de otras. Guiomar Cuesta, poeta que ha participado del encuentro, lo describe del siguiente modo:

*“...lo que queríamos era que lo femenino tuviera una mirada de mujer, no una mirada desde lo masculino, que siempre es lo que ha juzgado si es bueno, es malo, sirve, no sirve... para mí, la mujer puede hablar de lo que sea y como sea; o sea, hay toda la libertad, pero cada una se va dando cuenta si lo que dice está bien dicho o no está bien dicho...”*¹⁰⁵

Para el segundo año del encuentro, realizado el julio 19 de 1986, su autora planteó que su labor como poeta se enriquecía en lo colectivo, lo percibía como un conocimiento que le permitía encontrar nuevas perspectivas de su propia obra, era un modo de buscar nuevas palabras e imágenes para el nuevo contexto. Los encuentros se realizaron en el tiempo de las vacaciones de verano de Águeda, ya que ella residía en Nueva York y su cargo de lectora, le permitía contar con tiempo disponible para desarrollar sus propios intereses poéticos y no solo responder a la producción académica que le exigiera el College por su cargo de docente. Para ella, los encuentros permitían avanzar en su investigación sobre la poesía de la mujer de América.

En su proceso de indagación, reconoció que las mujeres no hacían parte de las antologías, expresaba así que la no presencia de la mujer en la poesía era un ejemplo de la invisibilización en el contexto político, social y cultural. Por eso menciona los casos de Alfonsina Storni, Sylvia Plath, Alejandra Pizarnik y Anne Sexton, ella fue poco a poco

¹⁰⁴ Ibid., p. 11

¹⁰⁵ ENTREVISTA con Guiomar Cuesta, poeta, realizada en Cali, 22 de agosto de 2010.

recopilando material para realizar sus cursos y compartir con otras mujeres que apenas se iniciaban en la poesía.

El tercer encuentro de poetisas colombianas, en 1987, logró la asistencia de mujeres de trayectoria en la poesía colombiana: Maruja Vieira y su hija, Ana Mercedes Vivas. Esto lo realizó con la intención de ir posicionando el encuentro, aunque su mayor pretensión era contar con un espacio para la poesía que no tenía ninguna exigencia, que no sometía la obra a un proceso de selección, un espacio libre de poesía, donde encontrar a las mujeres de Colombia, que para ella eran: amas de casa, profesoras, indígenas, guerrilleras, activistas, monjas, académicas, mujeres diferentes con temas diversos. Una de las mujeres participantes reconociendo esto, señalaba que ese espacio de igualdad para las mujeres: *“allá la blanca, la negra, la verde, la gris, la indígena, todas somos iguales... allá no hay joyas que valgan, allá no hay nada, allá es lo que tu digas en un micrófono, lo que te da tus quilates, el resto no vale nada...”*¹⁰⁶

Para 1988, el encuentro de mujeres poetisas, en su proceso de descubrimiento y oportunidad para que las diversas mujeres se expresaran, se encontró con la poesía cantada y recitada por mujeres afrodescendientes e indígenas. Águeda Pizarro buscaba mujeres escritoras y poetisas; sin embargo, al encontrarse con estas mujeres, las acogió en la propuesta y resalta que esto hacía parte del pluralismo que le interesaba visibilizar, coincidiendo con lo que pasaba en la literatura norteamericana, donde la poesía de la mujer afroamericana estaba en auge. Fue un encuentro local que sorprendió a las mujeres de Roldanillo y que, al pasar el tiempo, ellas se acostumbraron a acoger ofreciendo alojamiento a las participantes. De esta manera, lo expresa el secretario general del momento:

*“... el primer encuentro fueron 5, al segundo 12, al tercero 33 yo dije: uy! esta vaina va así, cuando yo me retiré estaban viniendo más de 50 escritoras, ya después, que he tenido contacto pues son 100-120, una cosa descomunal; las escritoras les buscábamos alojamiento, algunas decían que no pues se quedaban en un hotelito, más sueltas, más libres, algunas se quedaban en la casa de Rayo las más cercanas a Águeda...”*¹⁰⁷

Al cuarto año del encuentro, el número de participantes aumentó, de cinco que iniciaron, se pasó a treinta y tres dada la participación de otras mujeres que hacían divulgación de este espacio en sus respectivas ciudades (Bogotá, Pereira y Cali), Águeda, resalta para ese momento la labor de Guiomar Cuesta, Nelly Ossa y el Taller del Valle de Cali.

Guiomar Cuesta, comunicadora social, llega al encuentro después de haber iniciado un proceso de investigación sobre la poesía femenina para realizar una antología y es a partir de ese momento que también empezó a valorar este espacio como una posibilidad para difundir y posicionar la producción de las mujeres. Ella lo expresa del siguiente modo:

¹⁰⁶ Ibíd.

¹⁰⁷ ENTREVISTA, Op. cit. Libardo Díaz.

“la importancia es uno enriquecerse, de lo bueno, de lo malo, de lo regular, porque el encuentro tiene esa característica, le permite a todo tipo de público, desde la mujer popular, la barrendera, la aseadora, la que dice las coplas, la que canta las cosas más sencillas en su pueblo en Obando, esta señora que canta unas cancioncitas que el primer día, eh, puso el CD y no se le escuchaba la voz, no se sabía ni qué decía... pero Águeda tiene tal respeto por cada mujer que no le importa, pues ella tendrá sus diez o quince minutos, y será un espacio donde hay libertad para que esa mujer o la que hace sus coplas, venga y las diga... pero también vienen las grandes, la Meira Delmar, la Matilde Espinosa, Marga, Águeda... o sea, quien escucha tiene un panorama total de qué ocurre en Colombia en todos los estratos sociales...”¹⁰⁸

Los encuentros se desarrollaron cada año con un número mayor de participantes, provenían de diversos lugares del país: Cali, Armenia, Manizales, Pereira, Bogotá, Medellín, Pradera, Bolívar, Caldas, Cartago, Popayán, Corinto, Caicedonia y Versalles. También participaban las consideradas poetas de gran reconocimiento, aquellas que no eran publicadas y de las que se desconoce su nivel de escolaridad. Ambos grupos de participantes expresaban el encuentro como un espacio para estimular la formación, cualificación y consolidación del proceso de cada una como poeta.

El encuentro no establece criterios de exclusión o filtros para la selección de las participantes así que el interés de ser escuchada era el único requisito para su presentación.

“significa que hay mujeres que no soportan escuchar tonterías, y a veces hay mujeres que salen a decir tonterías, lo cual es muy valioso porque las hace crecer, o sea hay mujeres que les puede faltar alguna generosidad o que son estrictas en su escritura, y les parece una bobada ir a escuchar mujeres que comienzan y que no salen con la inmensa poesía, entonces por ejemplo algunas no entienden que entonces cómo crece una mujer sino escucha a otras mujeres que están más arriba, que tienen una poesía más elaborada, allá van mujeres de alta calidad...”¹⁰⁹

Posterior a cada encuentro se realizaba una antología, “Universos”, en las Ediciones Embalaje¹¹⁰; a cada participante le publicaban tres poemas de la lectura que realizaban; a

¹⁰⁸ ENTREVISTA, Op. cit. , Guiomar Cuesta.

¹⁰⁹ ENTREVISTA con Marga López, poeta, realizada en la Ceja Antioquia, 6 de marzo de 2010.

¹¹⁰ Las ediciones embalaje representaron la concreción de un proyecto de diseño y publicación de libros que el artista había iniciado en 1972 cuando elaboró ejemplares únicos con poemas de 4 poetas del departamento del valle del cauca: Carlos Villafañe, Antonio llanos, Aníbal Manuel y Daniel mayor. El proyecto editorial se concretó finalmente en 1984 cuando se presentaron los 5 primeros títulos: De fabula (David Sánchez Juliao), Eros y Silaba Nómada (poesía Águeda Pizarro), Ata (ensayo de Omar Rayo y Águeda Pizarro), Cotidiana (poesía de Aníbal Manuel de Roldanillo), Beber la sal (poesía de Daniel Mayor de Roldanillo). Las ediciones Embalaje conformaron una colección amplia de títulos, entre ellos: reportajes, crónicas, relatos, ensayos, aforismos, biografías, manifiestos artísticos, dramaturgia y, en su gran mayoría, poemas de creadores de diversos lugares. Los textos se particularizan por destacar o poner a circular la obra de quienes no han sido publicados –sin importar su edad- o no han tenido el reconocimiento que en virtud del artista lo merecen.

través de este editorial también se publicaba un libro inédito de las mujeres que participaban del concurso anual, desarrollado en el marco del encuentro, y que nunca se declaró desierto ya que es política de Águeda difundir la obra femenina. Este fue medio para avanzar en la documentación de la poesía femenina, de poner a circular una producción local en una editorial propia del museo y que la conserva en su biblioteca. Una estrategia de legitimar aquello que se hacía y fomentarla al mismo tiempo. Del mismo modo, a partir de 1990, Marga López¹¹¹ realizó talleres de poesía (participan hombres y mujeres), espacios formativos que surgieron como una forma de cualificar la producción local y difundir la literatura. Así lo expresa una poeta participante:

“Mujeres y hombres, gente del pueblo, intelectuales del pueblo, gente joven del pueblo que quería iniciar en la poesía, muchachos entre sus trece y catorce años, mujeres jóvenes también de esas edades, gente mayor que viajaba, viaja desde otros lugares de Colombia para ir al taller...”¹¹²

Varias mujeres participaron de manera continua en estos espacios, de ahí se conformó el grupo de cinco mujeres de Roldanillo, finalizando la década de 1990, a quienes les publicaron un libro titulado “Cosecha de Tiempo Verde”, el primero de otras publicaciones que han tenido. Los espacios formativos eran valorados positivamente por las participantes que lo consideraban exigentes pero también alentadores; consistían en una combinación de lecturas, ejercicios de observación y descripción que les permitió avanzar en la expresión que cada una realizaba.

“he visto unos cambios muy altos en la literatura escrita por mujeres allí y por hombres, eh un mejoramiento de ciertas técnicas de escritura, porque en un taller no se hacen poetas, en un taller se estudia el hecho poético, como un hecho sagrado, como un hecho sagrado que viene desde que el primer ser vio una noche estrellada, o vio una flor y la vio diferente, o hablaba con el agua, con el aire o con el viento, entonces pienso que allí se mejora el hecho poético, se estudia el hecho poético...”¹¹³

Este es un ejemplo de producción local que se fortaleció con el museo. Los talleres formativos, lecturas en público, recomendaciones de mujeres con mayor trayectoria en la escritura de poesía, hicieron que las mujeres locales, percibieran la propuesta del museo como una oportunidad para sus intereses de producción pero también que se acercaran a la oferta que desarrollaba la institución. El espacio de los talleres, la publicación que pueden tener las mujeres a través de Ediciones Embalaje, y los encuentros anuales constituyeron una apuesta formativa y de difusión que generó una percepción diferente del Museo; la poesía la reconocen como una práctica incluyente.

¹¹¹ En 1989 cuando asiste Marga López al encuentro se genera una importante conexión entre ella y la pareja de artistas, que al escuchar su recital le ofrecieron publicarla (llevaba 30 años de trabajo poético sin ninguna publicación) y le convencieron para que se encargara de los talleres de poesía para las mujeres.

¹¹² ENTREVISTA, Op. cit. Marga López.

¹¹³ *Ibíd.*

La poesía fue un producto valorado no solo por quienes accedieron al código de comprensión, sino por otras relaciones sociales y económicas. La interacción que ellas dinamizaron hizo que se nombrara la calle peatonal donde está ubicado el Museo como calle de las poetas, en respuesta a la apropiación que estas mujeres realizaban de la calle que hasta altas horas de la noche cantaban, bailaban y conversaban. Pero también era la temporada en que los hoteles estaban totalmente llenos y los restaurantes recibían más clientes; es decir, había una percepción que el encuentro de poetas generaba un efecto económico y social para Roldanillo.

4.3 MUSEO DE ARTISTAS PARA ARTISTAS

La definición de un punto de vista legítimo tiene lugar, por el dominio que se tiene de los bienes simbólicos que sitúan una situación privilegiada respecto a otra. La posición privilegiada de director-artista de Omar Rayo era el punto de vista que definió el derecho de entrada al juego en el campo del arte, parafraseando a Pierre Bourdieu puede decirse que este punto de vista limita las posibilidades de entrar en el juego y según sus palabras: “*que nadie entre aquí si no cuenta con un punto de vista que concuerde o coincida con el punto de vista fundador del campo*”¹¹⁴. En este sentido se puede inferir que el punto de vista legítimo se instaló sobre aquellos artistas que hicieron parte de la generación de Omar Rayo, que pertenecieron a un circuito internacional, que tenían títulos y capitales que en un contexto local no podrían poseer los artistas locales.

La existencia del museo inauguró un lugar de exhibición de obra plástica, estableciendo reglas implícitas por el director que generaron distancia con la producción local, aunque en tres casos del periodo en estudio tuvo lugar exposiciones de artistas locales. Rayo, en su posición de director general, abrió espacios para nuevos artistas y posibilitó la interlocución con aquellos consagrados que respondían a una característica común, vivían en Nueva York. En la siguiente tabla se da cuenta de las exposiciones realizadas en Roldanillo por artistas amigos de Rayo que residían, al igual que él, en Nueva York:

¹¹⁴ BOURDIEU, Pierre. Las reglas del arte. Barcelona: Editorial, Anagrama, S.A, 1995, p. 331.

Tabla.7
Artistas latinoamericanos en Nueva York

Nombre del artista	Nacionalidad	Año de exposición en el Museo Rayo
Rodolfo Abularach	Guatemala	1981
Richard Anuszkiewics	Norteamericano	1982
Wilfredo Chiesa	Puerto Rico	1982
Rufino Tamayo	Mexicano	1982
Marius Sznajderman	Francés	1982
Carlos Mérida	Guatematelco	1982
Armando Londoño, Renán Darío Arango, Alvaro Peñarete y Helio Salcedo	Jóvenes artistas colombianos en N. Y	1983
Carlos Cruz Díaz	Venezolano	1982
Luis Camnitzer	Uruguayo	1983
Julio Alpuy	Uruguayo	1983
Jaime Iregui, Hernan de Osorio, Jorge Olave y Gustavo rojas	Jóvenes artistas colombianos en N. Y II	1983
Pablo Obelar	Uruguayo	1983
Luis Felipe Noe	Argentino	1983
Vita Giorgi	Brasileña	1983
Timothy White	Norteamericano	1983
Leonel Góngora	Colombiano (Cartago)	1984
Fanny Sanín Colombiana que reside en Nueva york	Colombiano	1984
Nicholas Sperakis	Norteamericano	1992

Los artistas eran de diversas nacionalidades: mexicanos, argentinos, uruguayos, venezolanos, ecuatorianos, chilenos, brasileros, norteamericanos y europeos. Todos con algo en común, producían obra gráfica. Por su parte los artistas colombianos¹¹⁵ tenían una experiencia común con Rayo, vivían en Nueva York, eran reconocidos internacionalmente o trabajaban con alguna expresión gráfica sobre papel.

El museo cumplió un papel de mediación y de protección entre los allegados a la pareja de artistas. Espacio parecido a los salones organizados en otros contextos, donde una mujer conocedora de las artes o literatura invitaba a quienes compartían opiniones sobre una obra puesta en circulación. En los cafés ingleses en el siglo XIX ocurría algo similar, un espacio para compartir ideas de escritores o escuchar las de otros sobre temas en particular.

¹¹⁵ Pedro Alcántara, Edgar Negret, Leonel Góngora, Fanny Sanín, Fernell Franco, Eduardo Ramírez Villamizar, Santiago Cárdenas, Álvaro Barrios y Antonio Caro.

Espacios con una característica en común, reúnen artistas, intelectuales, interesados en la literatura o las artes, no llega quien carece del código de comprensión.

En la producción local, aquello que se exhibió pasó por el punto de vista de Rayo. El realizaba las invitaciones de acuerdo con el conocimiento que tenía de la obra de sus compañeros. La asistencia o participación de Omar Rayo a otras galerías o museos permitió que se definiera con otros artistas las exposiciones a llevar cabo en el Museo Rayo. El artista-director enviaba la carta de invitación para exhibir indicando el número de obras esperadas de acuerdo con el tamaño (solicitaba entre 35 o 40 obras).

El artista-director inscrito en un marco de producción latinoamericano, contó con el apoyo de los colegas que veían en el museo local una posibilidad de integración, difusión y aprendizaje para los iniciados en arte, Rayo lo expresaba en un boletín del siguiente modo:

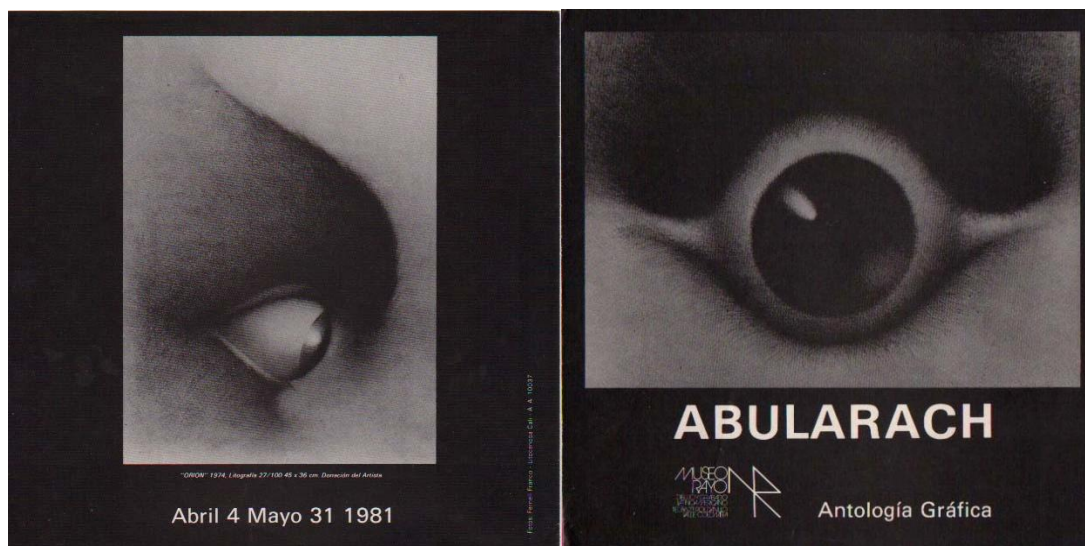
“...Cuando se difundió la noticia de la realización de nuestro sueño en Colombia, los primeros que apoyaron la idea fueron los creadores plásticos del continente. Ellos compartían conmigo la visión de una comunidad artística o una sede de la estética en una provincia de Latinoamérica donde no solo se albergaran, se catalogaran y se expusieran sus obras sino donde ellos pudieran participar activamente en la producción y la difusión de su obra a través de los talleres. Se ha realizado plenamente este sueño nuestro y además, la colección permanente ha sido generosamente ampliada con las donaciones de obras por los artistas, algunas entidades particulares y galerías...”¹¹⁶

A continuación, una breve presentación de quienes expusieron en los primeros años de exhibición del museo, artistas consagrados y de vanguardia (latinoamericanos y colombianos) que vivían en Nueva York.

4.3.1 Artistas consagrados.

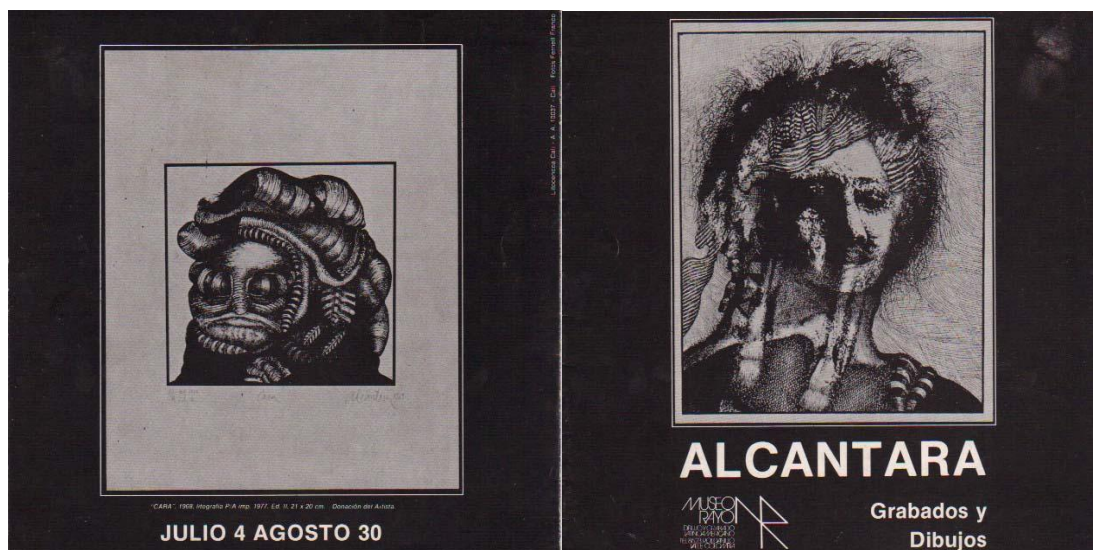
Las obras de artistas latinoamericanos que participaron en los dos primeros años de exhibición del museo, habían participado de los Festivales de Arte realizados en Cali finalizando la década de 1960 y en las Bienales de Arte Gráfico realizadas en la década de 1970 y 1980 por el Museo de Arte Moderno La Tertulia. Fueron también representantes de las propuestas de arte latinoamericano reconocidos por los centros del arte internacional para la década de 1970, Nueva York y París. Estas relaciones situaban al museo en una propuesta actualizada con un tipo de colección para los conocedores de arte que permitió el encuentro lo internacional y lo local.

¹¹⁶ Rayo, Boletín, Museo Rayo, 1991.



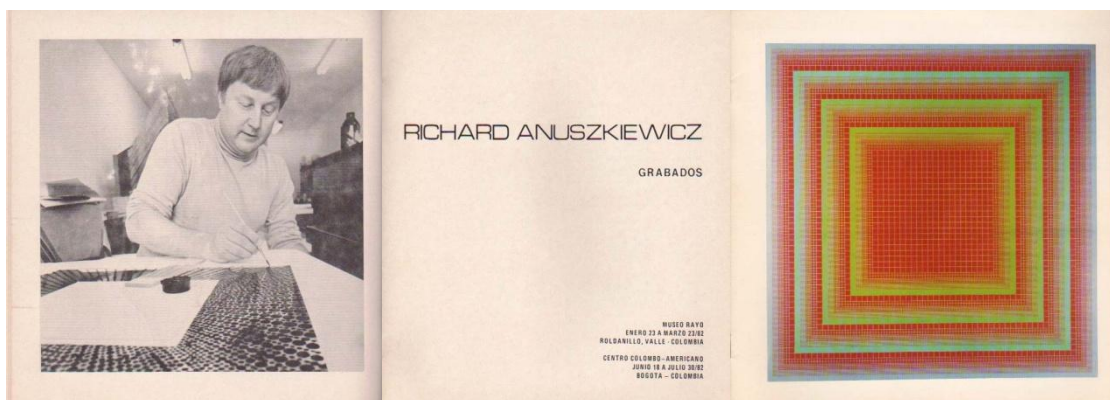
Catálogo Museo Rayo, 1981.

La exposición de Rodolfo Abularach en 1981 fue la oportunidad de contar con un artista de gran reconocimiento, en el catalogo de la exposición realizada en el Museo Rayo se daba cuenta de su trayectoria. El guatemalteco (nacido en 1933) residía para ese momento en Nueva York, había participado en un centenar de exposiciones. Fue acreedor, entre otras becas de: Fundación Simón Guggenheim 1954, Unión Panamericana de Washington 1962-1964. Ganador de varios reconocimientos: Premio Adquisición V Bienal de Sao Paulo 1961. Dibujo, Arte actual de las Américas y España, Madrid 1965. Primer premio de dibujo y grabado latinoamericano en Caracas 1967. Grabado en Nueva York. Premio de Dibujo en el IX Festival de Arte de Cali, 1969. Premios de Grabado en San Juan de Puerto Rico, Chile, Venezuela, Cali en la década de 1970.



Catálogo Museo Rayo, 1981.

Pedro Alcántara, artista caleño (1942), se formó entre 1959-1963 en Roma. Ganador del primer premio en dibujo en los Salones Nacionales de Artistas en Colombia (XV, XVII, XVIII, XIX, XXII). Segundo premio de dibujo en la Bienal Latinoamericana de dibujo y grabado latinoamericano en Caracas, 1967, también participó de la Bienal Grafica del tercer mundo en Bagdad Irak, 1980. A su llegada a Cali, se unió al grupo de los nadaistas y coordinó el Festival de Arte de Vanguardia. Fundador presidente de la Corporación Prográfica de Cali fue también asesor de Artes plásticas en el Museo de Arte Moderno la Tertulia.



Catálogo Museo Rayo, 1982.

Los grabados del norteamericano Richard Anuszkiewicz (1982), representante del expresionismo abstracto y maestro del Op art en Norteamérica; “Los ópticos y geométricos latinoamericanos” (1982) reunieron a Carlos Mérida, Carlos Cruz Díaz, Julio Le Parc, Rogelio Polesello, Soto y Alejandro Otero¹¹⁷. Luis Camnitzer, Pablo Obelar¹¹⁸, Julio Alpuy (Uruguayos), Rafael Bogarín (Venezolano) Luis Felipe Noe (Argentino), Timothy White¹¹⁹ (norteamericano) y Marcos Irizarry¹²⁰ – (Puertorriqueño). Todos exhibieron obra en el

¹¹⁷ Los venezolanos Jesús Rafael Soto y Carlos Cruz Díaz, (nacidos en 1923), y el argentino Julio Le Parc (1928), pertenecieron al grupo “Recherches d’ Art Visuel” que exhibían en París. Varios de los integrantes fueron latinoamericanos y su participación fue decisiva para el desarrollo de diversas ideas. La cabeza visible del movimiento fue el argentino cuya obra se enunció paralelamente con teorías encaminadas a desacralizar el arte, a sacarlo del museo y de la galería a lugares públicos, y a suscitar en el espectador curiosidad y extrañeza, para que su participación fuera activa y, según sus propias palabras, “completara la obra de arte”.

¹¹⁸ En 1971 forma parte del grupo Grabas de Buenos Aires, centrada en los medios gráficos que explotan todas sus técnicas. El grupo se disuelve en 1977. Disuelto a manera individual.

¹¹⁹ Timothy White, New yérsey 1955 Estudio en la escuela de Rhode Island de Diseño Fotográfico y en la Universidad de Arizon. Realizo un taller de fotografía para aficionados en blanco y negro en Roldanillo en 1983

¹²⁰ Irizarry nació en 1936 en Puerto Rico. Estudia en la escuela central de Bellas Artes de San Fernando Madrid. Reside en España en 1956 y desde ese momento se quedo. Después se iría a Ibiza. Contribuyo al montaje del Taller de Grabado de la Escuela de Bellas Artes de Puerto Rico en 1968. En 1982 trabajo en el taller de Giorgio Upiglio en Italia. Ha participado en más de 20 exposiciones individuales y colectivas. En 1983 se le rindió homenaje en la Bienal. Le fue otorgado el Premio Adquisición de la Fundación Museo Rayo.

Museo Rayo y representaban para ese momento la circulación del arte latinoamericano en dos centros del arte internacional: París y Nueva York.

Wilfredo Chiesa de San Juan, Puerto Rico, que nació en 1952, era profesor en Boston y dio un taller sobre hechura de papel a mano en 1982 en el Museo Rayo; su obra está en la Casa de las Américas de la Habana, Museo de Arte Contemporáneo, Brasil, Londres y Nueva York.



Catálogo Museo Rayo, 1982.



Catálogo Museo Rayo, 1987.

Marius Sznajderman nació en París, Francia en 1926. Vivió en Venezuela desde 1942 a 1949, después se trasladó a Nueva York. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de Caracas y en la Universidad de Columbia en Nueva York. En 1974 fue director de la Galería Venezuela en Nueva York, miembro fundador del Modern Artists Guild de New Jersey. Profesor de historia del arte en Universidad de Nueva York, la escuela de artes visuales en Nueva York.

Los primeros años de exhibición del museo se destacó por tener una calidad comparable con los museos de arte moderno en las ciudades de Cali, Bogotá y Medellín. Anualmente se realizaron entre 8 o 15 exposiciones, todas gestionadas por el museo, usando la colección propia y ubicando oportunidades de exposición a partir de la conexión con galerías, revistas, artistas, museos y embajadas. Los artistas internacionales exhibieron en las salas y desarrollaron talleres con los artistas de la región y se promovieron nuevos artistas. Sin embargo, deben describirse cinco eventos que en el museo local reflejaron lo que ocurría en al arte latinoamericano y nacional. Esos eventos fueron:

1. Un Museo de artista

En 1986, la celebración de los cinco años del museo, con la exposición Integración Latinoamericana, Rayo da muestra de lo que podría representar una apuesta común con sus colegas de la región, regresar a sus lugares de origen, promover el arte latinoamericano y su obra en particular respecto a otras. De acuerdo con el boletín preparado, para ese tiempo, Águeda Pizarro consignaba que:

“conociendo la necesidad de comunicación que hay entre las instituciones de arte de América Latina y el deseo de los artistas de diferentes países de entablar un dialogo a muchos niveles, estamos proponiendo una integración del arte latinoamericano a través de los artistas y los museos. El museo enviará una exposición de 35 obras de su colección permanente a diferentes países de América Latina. La exposición acompañada por 6 de los artistas representados en ella, servirá de enlace entre los museos que visita... quienes ven en el nuevo concepto de la relación entre el artista y el museo y entre la obra de arte y el espectador, la comunidad del país y del mundo, participaran de una serie de conferencias y charlas sobre la serie de programas novedosos y la actitud pionera de un museo que ha hecho que el arte latinoamericano llegue a su público con una nueva fuerza”¹²¹.

Los primeros cinco años del museo fueron una apuesta por corresponder con los objetivos iniciales de la institución, ser de talla internacional y una oportunidad para poner a circular el arte latinoamericano. Entre los artistas que expusieron en la integración latinoamericana se encontraron: Rodolfo Abularach, Pedro Alcántara, Julio Alpuy, Roser Bru, Edgar Correal, Pedro Coronel, Carlos Cruz Díez, José Luis Cuevas, Roberto de Lamónica, Fernando de Szyslo, Luis Díaz, Antonio Frascóni, Leonel Góngora, Oswaldo Guayasamín, Marcos Irizarry, Julio Le Parc, Eduardo MacEntyre, Roberto Matta, Armando Morales, Pablo Obelar, Alejandro Otero, Luis Piza, Rogelio Polesello, Augusto Rivera, Francisco Ruiz, Emilio Sánchez, Luis Solari, Jesús Soto, Marius Sznajderman, Rufino Tamayo, Francisco Toledo, Mario Toral, Guillermo Trujillo, Oswaldo Vigas, Eduardo Wilches, Armando Villegas, Julio Zachrisson, Enrique Zañartu.

¹²¹ PIZARRO, Águeda. Integración Latinoamericana 1986 - 1987 . Colombia: Ministerio de Relaciones Exteriores, 1986.

2. Una muestra del arte gráfico nacional e internacional

Rayo tenía conexión con talleres de grabado en el país y en especial con la Corporación Prográfica de Cali, a partir de esto hizo una muestra colectiva en 1988, de 38 artistas colombianos de gran reconocimiento en el país con 5 latinoamericanos. Un panorama amplio de investigación que reunía diversas expresiones de gráfica. En el boletín promocional se informaba:

“El sábado 16 de abril de 1988 a las 5 P.m en el Museo se abrirá una exposición de 50 obras gráficas realizadas en diversas técnicas, entre las que se encuentran litografías, serigrafías, xilografías y grabados en metal de 38 artistas colombianos y 5 de varios países latinoamericanos, cuyas ediciones fueron elaboradas en el Taller Arte dos gráfico¹²² de la ciudad de Bogotá”¹²³.

Los artistas que participaron: María Mercedes Ángel, Álvaro Barrios, Luis Caballero, Manuel Camargo, Antonio Caro, Edgar Correal, Santiago Cárdenas, Jorge Cortés, Federmann Contreras, Mauricio Cruz, John Castles, Hernando del Villar, Humberto Giangrandi (Italia), Beatriz Gonzales, Mario Gordillo (Ecuador), Leonel Góngora, Enrique Grau, Eduardo Garzón, Flavio Garcíandia (Cuba), John Grillo (USA), Eduardo Esparza, Manuel Hernández, Miguel Huertas, Jorge Jaramillo, Víctor Laigneles, Juan Manuel Lugo, Yairo Mejía, Pedro Miranda, David Manzur, Diego Mazuera, Eduardo Ramírez, Francisco Rocca, Augusto Rivera, Luis Fernando Rodríguez, Saturnino Ramírez, Antonio Samudio, Tabo Toral (Panamá), Gabriel Silva, Fernando de Szyszlo (Perú), Jaime Valencia y Gustavo Zalamea.

3. Posibilidad para entrar en el juego

En general fueron pocos los artistas que sin tener una trayectoria amplia de exposición en otros museos o ser acreedores de premios y reconocimientos pasaron por las salas del museo. Sin embargo, en dos casos, se dio juego a la inexperiencia y se tomó el museo como oportunidad para fomentar nuevos valores en el arte, siendo el artista director quien le diera este atributo. El primer caso, fue la exposición de Edgar Campo en 1982 y el segundo, una exposición colectiva de tres artistas de Roldanillo, nueve años después (1991). Para Edgar Campo esta exposición significó su lanzamiento como artista nuevo de Roldanillo:

¹²² Arte dos gráficos fue creado en 1978, bajo la dirección del señor Luis Ángel Parra, y la exposición constituye un homenaje a su labor durante 10 años. Arte dos gráfico brinda en sus instalaciones la posibilidad de realizar obras en técnicas tales como serigrafía, litografía, xilografía, linóleo, fotograbado, fotografía y grabado en metal en sus modalidades de aguafuerte, punta seca, buril, mezzotinta y aguatinata. Posee el taller un molino para fabricación de papel y un lugar para exposiciones y ventas: La Galería Sextante, también con sede en Bogotá.

¹²³ Museo Rayo. Boletín de prensa 110, 1988

*“un museo de estos de tanta envergadura, ya esto para artistas ya muy profesionales y entonces el hizo el afiche a mano... se fotocopio el afiche de la exposición mía, la exposición se llamo **casos, cosas y ocasos**. Para mí fue un acontecimiento porque era la primera vez que exponía en el museo Rayo y ahí prácticamente se hizo mi lanzamiento como un nuevo artista de aquí de Roldanillo”¹²⁴*

Diez años después de haberse inaugurado el museo, se realizó la exposición de tres artistas de Roldanillo: Henry Villada, Edgar Campo y Pedro Alcalde. La exposición colectiva se dio como reconocimiento a una habilidad artística, a determinadas cualidades que Rayo convocaba a afirmar y los incitaba a continuar trabajando, una idea de dedicación y persistencia era el sello del artista-director. Esto no constituía una consagración, sino, por el contrario un respaldo para continuar con la producción. Cada artista tenía una trayectoria diferente: un artista graduado de bellas artes que regresa a su pueblo por situaciones familiares, un joven policía que desarrolla habilidades manuales en obras de escultura, pintura y poesía; y, finalmente, un joven que ha tomado cursos de grabado en el museo y que a nivel personal había cultivado cualidades de dibujo y pintura, Henry Villada, artista participante, afirmó que:

“...el maestro decía que en el Museo Rayo sólo exponían los maestros... entonces, exponer y eso, nadie... solamente antes de nosotros... Entonces estos que venían ya haciendo un trabajo, uno de ellos ya había estado en el Salón Nacional, Edgar Campo... y el maestro en algún momento pues vio, se dio cuenta del trabajo y hizo una selección e invitó a exponer a Edgar Campo, Pedro Alcalde, y Henry Villada... (Sic)”¹²⁵.

4. La exhibición de la producción local y regional

En 1992 se realizó el Primer Salón Regional del Museo Rayo. Asistieron 23 artistas. Actividad que estimulaba el trabajo de artistas de escaso reconocimiento masivo y que en el marco del encuentro, favoreció la exposición colectiva en el museo. Ante las pocas posibilidades que había ofrecido el museo de exhibir a los talentos locales, está fue una novedad que se recuerda del siguiente modo, en palabras de un artista local:

“convocó a los artistas de Roldanillo y se hizo aquí una curaduría, una selección de las obras, inclusive con asistentes de la región y eso se hizo acá en esta sala recuerdo, eso fue una cosa muy importante, por allí empezó el museo a mostrar que el museo también tenía que atraer a los artistas para que ellos mostraran qué están haciendo, cuál es la evolución

¹²⁴ ENTREVISTA con Edgar Campo, Artista local, realizada en Roldanillo, 29 de julio de 2010.

¹²⁵ ENTREVISTA, Op. cit. Humberto Giangrandi.

dentro de su arte, dentro de lo que están haciendo- me pareció importantísimo- se hizo una charla también sobre eso... ”¹²⁶

El Salón Regional del Museo Rayo, organizado dentro de su política de apoyo a los nuevos valores artísticos de la región, seleccionó artistas que llevaban varios años de trabajo, entre ellos: Anuar Carrillo (1968 de Roldanillo); Diego Campo (1959) y Fabián Esteban Guzmán (1966) de Zarzal; Eduardo A. Parra (1966) de la Unión; Holbein Jaramillo (1948) de Versalles; Jesús Aguirre Hernández (1968) de Bolívar; Fanny recio (1928) de Bugalagrande; Diego Fernando Baena, Eduardo Mejía (1946) y César Augusto Castaño (1962) de Caicedonia; Merquimer Galeano (1962) de Cartago; José Horacio Martínez (1962) de Buga, Alfredo Arango (1957), Carlos A. Marmolejo (1951), Doris Lucía Jiménez (1951), Hernando Henao (1961), Leonardo Magaña (1951) y María Liliana Guerrero (1956) de Palmira; Diego Posso (1957), Federico Iván Arbeláez (1973), Hamer Bolaños Flaker (1936) y José Larrahondo (1961) de Cali y Marcos Hernández (1935) de Miranda, Cauca. Las obras eran elaboradas en diferentes técnicas sobre papel. Fue un reconocimiento de una generación joven, la gran mayoría no llegada a más de 30 años. Los artistas fueron contactados por comunicación enviada directamente por el museo y mediante instituciones de la cultura, entre ellas: la Casa de la Cultura de Palmira adscrita al Instituto Departamental de Bellas Artes, la Fundación Casa Popular de Cultura, Promotora Cultural del Municipio de Dagua, la Casa de la Cultura de Caicedonia Valle del Cauca; en la comunicación se decía:

“Con el interés de seguir apoyando y promocionando las nuevas manifestaciones artísticas de Roldanillo y la región, el Museo Rayo ha previsto en su programa del año 1992 la realización de varias exposiciones con obras de artistas de la región; por lo tanto me dirijo a ud. Que conoce los valores de su ciudad ya que han sido incluidos en este proyecto, le estamos haciendo invitación para que haga extensivo este llamado a los artistas de su región. El número de obras que deben presentar es de cinco y la fecha límite que se ha designado para la entrega del material es el 15 de enero de 1992. Podrá participar con obras creadas sobre papel en técnicas tales como: fotografía, grabado, pintura, acuarela, etc. La exposición se realizará tan pronto las obras hayan sido seleccionadas por el Museo rayo”¹²⁷

Esta fue una muestra que no se volvió a realizar por parte del museo. Si bien los salones son una forma de dar a conocer los artistas que se van formando y que van renovando o cuestionando las formas de exhibir el arte, ésta no fue una práctica que Rayo estimulara. Años más tarde, el museo promovió un grupo de 6 artistas llamados los artistas del Museo Rayo, aunque esto estuvo mediado por circunstancias particulares.

¹²⁶ ENTREVISTA, Op. cit. Edgar Campo.

¹²⁷ Carta al director, Fundación Casa Popular de Cultura, 8 de noviembre de 1991.

5. Conexión con la institución de ámbito nacional

En 1995 en el contexto de la descentralización del Salón Nacional de Artistas se llevó a cabo encuentros por regiones y el de Sur Occidente en el Museo Rayo. El Instituto Colombiano de Cultura, organizadores del evento, señalaban que la obra de arte era una posibilidad para establecer enlaces y que el artista era porta voz de la comunidad donde vive. En el catalogo del salón se expresaba que:

“un código estético de la exploración del que hacer, del pensamiento y comportamiento de la comunidad... el pintor, el dibujante, el grabador están ahora en la punta del filo, en el más vulnerable, porque el concepto de obra maestra abre paso al vínculo y obliga a plantearse nuevos problemas espaciales y a proponer modelos distintos y más ambiciosos que los actuales”¹²⁸.

El interés de descentralizar los Salones Nacionales llevó a que se desarrollaran encuentros regionales que permitieran cubrir la producción de artistas que en el ámbito nacional estaban produciendo obra, esto con el fin de promover otros artistas diferentes a los que se concentraban en la capital del país; en ese sentido, en la región sur occidente en la versión VII del Salón Regional de Artistas, Roldanillo fue escogido como sede porque sin hacer parte de los municipios capital del departamento, contaba con las instalaciones físicas que permitían el desarrollo del evento y, según Miguel González, era un modo de reconocer la labor que desarrollaba Omar Rayo en el museo. Durante el evento realizado, por primera vez en el Museo Rayo se amplió el formato de los productos exhibidos, no solo eran las pinturas sobre lienzo y grabados acostumbrados, ahora se daba paso a ensambles, performances, fotografía y dibujos. Este salón constituyó un hecho importante para este estudio, ya que puso en cuestión el punto de vista legítimo de Omar Rayo, ya que marcaba distancia con la producción que lo caracterizaba. El artista-director no fue receptivo a la propuesta artística que se hizo en el Salón Regional, al punto que decidió no facilitar de nuevo las instalaciones del museo para eventos de similares características.

Debe tenerse en cuenta que Rayo había preparado a los habitantes y los artistas locales para el arte gráfico y la pintura sobre lienzo por ello algunos de los habitantes no identificaron que aquello que se exhibía pertenecía a la definición de obra de arte y percibieron agresivo para su contexto algunas de las exhibiciones realizadas, entre ellas, la ganadora por la zona sur occidente. En este caso se trataba de un performance, donde el artista invitaba a participar a los espectadores hombres de la obra con una tarjeta, y les decía que dejaran parte de su muerte, semen. Una obra diferente al grabado, la pintura y la poesía que los invitaba a compartir parte de su vida privada. Fue una propuesta de otra generación de arte que no correspondía con aquella de la cual Rayo surgió y que no logró ubicarse en ella.

¹²⁸ Catalogo. Ministerio de Educación. VII Salón Regional de Artistas Roldanillo Valle Zona 3, División de Artes Plásticas Colcultura – Granahorrar. Colombia, 1995.

4.4 ENTRAR EN EL JUEGO

El museo es la institución que en Roldanillo estableció un juego entre posiciones de agentes que participaban de la producción cultural y que estableció un punto de vista de lo legítimo para cierto tipo de producción cultural. Acudiendo al saber- hacer de la pareja Pizarro y Rayo.

Para mantener el punto de vista de lo legítimo, el museo dinamizó una serie de estrategias para hacer que se estableciera el juego. A partir de recursos, espacios e invitados se atribuyeron valores a lo que exponía el museo, a pesar de desconocer la naturaleza de lo que allí se realizó. Relaciones sociales basadas en el prestigio y el reconocimiento coincidieron con la actitud que genera una institución como el museo; la solemnidad, la contemplación de algo que no se entiende fue una actitud común.

Sin embargo, debe precisarse que participar en el juego se entiende en este caso como la implicación en las acciones que propusieron la pareja Pizarro y Rayo en la difusión del saber-hacer que los caracterizaba, concretamente los talleres de grabado y de poesía, llevados a cabo por amigos artistas de la pareja. De este modo, la idea de hacerse artista y compartir con otras mujeres, la poesía femenina; son los intereses que permitió el Museo Rayo que tuvieran lugar en Roldanillo. Una búsqueda que evidencia una racionalidad diferente en un municipio pequeño del norte del Valle del Cauca.

“De los fenómenos que me han hecho feliz y que era una incógnita en el año 81, ha sido la acogida de nuestros programas por la gente joven de Roldanillo y la región, que ahora son conocedores de que en su entorno existe una entidad que les pueda alimentar intelectual, espiritual y estéticamente. No todos estos niños serán artistas, pero los conocimientos y las oportunidades recibidas a través de nuestro Museo les ha dado una visión más amplia de sus capacidades y una conciencia de la inteligencia creativa que poseen, en la que creo más que en mí mismo”¹²⁹

A continuación se describe a partir de las entrevistas realizadas a los artistas de la región y a las mujeres poetas, su percepción sobre su participación en las actividades que gestionaron la pareja Rayo- Pizarro. Iniciamos con la descripción del modo en que dos artistas se acercaron al grabado y desarrollaron un estilo que los hace actualmente artistas que comparten con otros su saber, su experiencia; después pasamos a describir lo que afirman dos mujeres de cómo participaron en los encuentros de poesía.

4.4.1 “Yo llegué gracias al grabado en el museo Rayo”.

La formación en una técnica artística fue una apuesta que emprendió el Museo Rayo, por interés del artista-director, ya que contaba con amigos artistas de gran trayectoria en estas

¹²⁹ ENTREVISTA. Op. cit. Libardo Díaz

técnicas y a quienes les podía sugerir una permanencia de dos semanas en su casa en Roldanillo para que compartieran su saber a los interesados en esta técnica. El prestigio del artista y la idea de difundir el arte son elementos que juegan a favor de Rayo para que su pretensión fuera posible. Esta fue una manera de responder a uno de los compromisos que el artista asumió en la construcción de la obra museo, pues él decía que los interesados en artes podrían tener mayores oportunidades contando con una institución que les permitiera formarse. Así lo afirmó uno de los participantes a los talleres, Henry Villada:

“nosotros aprendíamos directamente era con los grandes... por ejemplo serigrafía con Pablo Obelar, grabado con Edgar Correal, después grabado con Sperakis un americano de ascendencia griega, después nuevamente con Jaime Osorio, después vinieron unas señoras muy importantes se llaman, Clemencia Latorre y la otra... bueno, historiadoras a hacer todo un seminario de Historia del Arte...”¹³⁰

La estructura construida para el museo contó con un módulo taller que fue dotado con las máquinas y elementos necesarios para la producción de obra gráfica. Y ante la carencia de este tipo de infraestructura en el territorio, el museo respondió a las necesidades de los iniciados en esta técnica, por cierto bastante común para esta década en el valle, por los eventos realizados en el museo de arte moderno en la ciudad de Cali. Acudir al Museo Rayo para poder hacer trabajos en grabado era una oportunidad que no esperaban desaprovechar los interesados en ello, así lo expresa Cesar García:

“cuando vas a hacer unos grabados de metal lo más complicado es tener una prensa de grabado y no son muy comunes, por costos..., una buena prensa de grabado era la que tenía el museo Rayo, que era una prensa japonesa, era la niña mimada del museo y todo ese rollo, entonces él quería era una buena prensa, cuando uno es grabador y tiene que imprimir, quieres una buena prensa o si no vas a sufrir imprimiendo”¹³¹

Los talleres se dirigían a los artistas de la región y aquellos que estuvieran interesados en estas técnicas, el cupo de los talleres era de 15 participantes y fue tomado en su mayoría por artistas que pertenecían a diferentes lugares del país y con diversos niveles de experticia frente a la técnica, así lo describe Cesar García:

“...llegaba gente de todas partes de Colombia y de diferentes niveles de preparación..., llegaban desde grabadores profesionales hasta gente como yo que no sabía ni por qué grababa en ese momento... era súper intenso, de hecho había varios maestros que llegaban y decían..., lo que yo veía en quince días acá, no lo podían ver ellos en veinte días en la universidad, porque aquí terminaban igual de cansados que nosotros a la 1 de la mañana...”¹³²

¹³⁰ ENTREVISTA con Henry Villada, artista de Roldanillo, realizada en Armenia el 21 de agosto de 2010.

¹³¹ ENTREVISTA, Op. cit. Cesar García.

¹³² Ibíd.

El costo de los talleres no fue una limitante para que los interesados asistieran, la percepción de que tenía un bajo precio, bastaba para considerarse como una oportunidad que no querían desaprovechar. El fácil acceso a los materiales para producir arte gráfico y la posibilidad de ser hospedado por alguna familia en Roldanillo fue la mejor manera de describir el encuentro de condiciones de producción cultural que relaciona la trayectoria y acceso de Omar Rayo con las formas de vida local de Roldanillo. Cesar García lo describe del siguiente modo:

“...conseguir las herramientas nuevas no es tan fácil, todas tienen un costo, no es como comprarle un linóleo, es otro proceso,... no se consigue acá, que el barniz, bueno tiene una cantidad de cosas y cuando llegas al museo cobraban un dinero casi simbólico, el mismo museo se encargaba de conseguirte un sitio donde quedarte, porque las casas en Roldanillo, que es parte del fenómeno del museo, las casas de familia terminaban siendo muy cercanas al museo, entonces la familia te decía tranquilo yo tengo dos habitaciones y cargaban un costo también muy bajo y si no querías en un hotel...”

Roldanillo, pueblo conocido por varios artistas internacionales solo porque fue el lugar de nacimiento del artista, Omar Rayo, fue el contexto privilegiado para que se difundiera una técnica del arte gráfico, el grabado. También, puede inferirse que representó, una oportunidad para transformar las vidas de los interesados y de los artistas que de grandes ciudades ya que el municipio ofrecía pocos atractivos para ocupar el tiempo, era percibido como un lugar tranquilo, existían pocos billares y las actividades diarias se percibían se desarrollaban a otro ritmo; por ello, los entrevistados afirman que quienes visitaban el museo por los talleres se dedicaban a ellos con intensidad en la enseñanza y en la práctica.

“...cuando llegabas allá, muchos de los maestros que llegaban de la ciudad, llegaban de Ciudad de México, de otras partes, Buenos Aires, llegaban con el acelerar y cuando llegaban allá se desaceleraban, porque todo era pues más tranquilo, pero se empezaba una relación totalmente diferente, eran como las clases en la cafetería de la esquina, no sé qué..., era un ritmo diferente, que lo daba el mismo entorno”.

A continuación se presenta en la tabla. 8 los talleres realizados, según la versión de los artistas entrevistados:

Tabla. 8
Talleres realizados en el Museo Rayo

Artista	Técnica	Año
Federman Contreras	Serigrafía	1982
Wilfredo Chiesa (Puerto riqueño)	Producción de pulpa de papel como medio creativo	1982
Luis Camnitzer (uruguayo)	Curso de fotograbado	1983
Pablo Obelar y Pedro Alcántara	Taller del Maestro	1983
Le Parc, Pablo Obelar, Pedro Alcántara, Helio Salcedo y Omar Rayo	Impresión de serigrafía y pochoir (plantilla)	1984
Pablo Obelar	Serigrafía	1984
René Rebetez	Taller de cine en 16 mm	1986
Humberto Giamgrandi	Taller de grabado	1991
Dioscoridez Pérez	Grabado experimental	1994
Edgar Correal	Taller de grabado en metal, agua fuerte, mezzotinta y punta seca	1986
Marius Sznajderman	Taller de grabado	1982
Marcos Irizarry	Grabado en metal Gran trayectoria en centros artísticas de América y Europa	1983
Pablo Obelar	Taller de grabado	1984
José Luis Cuevas	Taller de grabado	Desconocido
Manuel Felgueres	Taller de grabado	1991
Jaime Osorio	Taller de grabado	1991
Nicholas Sperakis	Taller de grabado	1992
Gilberto Aceves Navarro (mexicano)	Taller del dibujo creativo	1995
Martín del Campo	Taller de grabado	Desconocido

En este sentido, los talleres pueden percibirse como una vía para el aumento del capital simbólico y también, proyectos concretos donde demostraban las habilidades adquiridas y valoradas por el artista-director. Puede ahora verse a través de dos casos, la incidencia del Museo Rayo en la formación de artistas: Cesar García y Henry Villada. Dos jóvenes, uno de Roldanillo y otro de la ciudad de Cali, que encontraron en el museo un saber-hacer, que pudo ser apropiado, a través de los talleres; se iniciaron en el arte gráfico con los talleres del museo, aunque anterior a ello se habían dedicado a aprender por cuenta propia el dibujo, muy similar a lo ocurrido con Rayo, que inició su aprendizaje sin participar en una escuela solo hasta cuando llega a México. El museo fue percibido por los artistas entrevistados como un medio para iniciar su carrera como artistas, fue el lugar que les ofreció una serie de talleres de gran calidad al estar orientados por artistas de reconocimiento internacional en la producción de arte gráfico.

“Yo llegué al grabado en el museo Rayo y lo que yo sé de grabado y la manera como llegué al grabado es inmejorable... nos decían en los talleres: les voy a enseñar las técnicas y todo esto del bagaje del grabado clásico y ustedes después verán qué hacen con eso, era toda una carreta de cocina - que llamaba uno-, entonces era enseñar a hacer los barnices ¿no?, las cajas de colofones...”¹³³

“después de que yo llegué..., preciso conozco al maestro Edgar Correal, mi maestro de grabado... que además quiero muchísimo, él llega a dar un primer taller de grabado al Museo, que fue como te digo un taller de tres semanas, con esas intensidades, entonces yo allí llego y me encuentro y descubro el grabado...”¹³⁴

Los talleres permitieron la participación de artistas que se encontraban en un nivel diferente, el que estaba iniciándose como aquel que ya contaba con experiencia. La interacción de este tipo de participantes fue valorada como oportunidad que permitió generar redes en la producción de arte gráfico y un mejor acercamiento a la producción de la obra. Se expresa que las redes fueron de utilidad posteriormente para adelantar proyectos de divulgación de la técnica cuando ellos ya desarrollaron su carrera como artistas, así lo relata Cesar García:

“significó mucho en ese momento, como te digo las relaciones que se hicieron, porque no era sólo tomar el taller, conoce gente de Medellín, de Bogotá, en ese tiempo el museo era como un centro, o sea uno iba, viajaba a ciertos sitios, se iba a Bogotá y volvía al museo...”

Para estos jóvenes el museo fue un nodo de relaciones para la producción de arte gráfico, significaba entrar en el campo de producción, conocer quiénes eran los artistas de mayor reconocimiento, cuáles eran sus modos de hacer, qué instituciones y medios de circulación (salones, bienales y portafolios) existían del arte gráfico, así lo expresa Cesar García:

“..., de esos talleres pues, yo amo el grabado, por eso te decía ahora, es una cosa súper compleja, llena de ese mundo engorroso que barnices, que ácidos, es una técnica dispendiosa, pero a partir de eso, supongamos este taller ha estado en muchas bienales, si que en España, Bulgaria, Italia, uno manda sus grabados y hemos estado en muchas bienales y muchas cosas de grabado, a través de estos años hemos estado siempre pendientes de ...”

Según los testimonios de Cesar García y Henry Villada, dos artistas que actualmente cuentan con sus propios talleres, la experiencia en el museo Rayo da cuenta de la incidencia del museo en la formación de artistas, una institución que logro transferir las redes personales e intereses del artista-director a una oportunidad de difusión del arte para otros. Aunque de un modo tradicional, reprodujo las relaciones de los artistas de gran prestigio

¹³³ ENTREVISTA. Op. cit. Cesar García.

¹³⁴ ENTREVISTA. Op. cit. Henry Villada.

con los artistas en formación que son auxiliares y ayudantes; el reconocimiento en el museo era para los artistas de gran trayectoria y de vigencia internacional, por ello, es que se percibe un mayor interés por legitimar la obra del artista-director y de quienes ya tienen un nombre.

Posteriormente los participantes asumieron el compromiso de difundir la actividad gráfica, a pesar de no continuar participando de los espacios generados por Rayo, la mayoría empieza abrir sus talleres propios. Algunos entrevistados señalaron que el Museo Rayo fue un detonador de una red de grabadores que años más tarde liderarían el encuentro de grabadores, así lo expresa Henry Villada:

“arco iris realmente han sido los que han cogido ese conocimiento adquirido de la gráfica en el Museo y la han distribuido por todo el país, sí... porque había gente de Medellín, Cali, y así... entonces casi todos estos chicos, o estas personas han generado talleres de grabado o espacios de formación de grabado... a esa labor de esos doce artistas que habían venido de diferentes partes de Colombia a cumplir una función de homenaje al Museo, sí...qué pasó y qué desembocó eso después... en una cosa que realizamos en este taller, anualmente que se llamó El Encuentro Nacional de Grabadores, ese es el encuentro de arco iris...”

Finalmente puede decirse que el museo fue acogido y comprendido por los agentes artísticos y políticos de la región de un modo diferente, no tuvo el mismo sentido para la población en general de Roldanillo como para quienes se acercaron con un interés especial. Teniendo en cuenta que fue construido en lo que constituía la galería del pueblo, mercado de abastecimiento de alimentos y de encuentro social cotidiano. El uso del espacio cambió completamente, antes no se requería de una competencia específica para la comprensión de lo que allí ocurría, por ello reunía a toda la población; ahora, el establecimiento de la disposición estética instituida, el museo, generó una distancia amplia entre la vida cotidiana de los habitantes de Roldanillo y los productos que se exhibían.

Se ha dicho que la pareja de artistas como autoridad del campo de producción cultural local lograron compartir la forma como concebían sus productos. Águeda Pizarro a través del encuentro de mujeres poetas y los talleres de poesía logró que las mujeres contaran con un espacio para que su voz fuera escuchada. Omar Rayo por su parte, a través de los talleres de grabado difundió una técnica que permitió que los interesados en las artes se iniciaran en la técnica. Así, quienes establecieron una relación permanente con el museo fue el grupo de artistas cercanos a Omar Rayo y Águeda Pizarro, por esto se constituyó en un museo de artistas para artistas.

4.4.2 “Se nos abrió una ventana para ver el mundo, han venido aquí y nos lo han traído”.

El encuentro de mujeres poetas y los talleres de poesía son espacios generados por Águeda Pizarro como medios de afirmación e interacción entre mujeres de la localidad y de la región. Acogen a quienes han desarrollado un interés por la poesía y no necesariamente en la academia. La apertura a todas las mujeres interesadas en la poesía, sin criterio de selección, cumplió un papel desde los propósitos de su directora, el encuentro con la otra mujer para compartir diferencias en sus experiencias y búsquedas. El espacio no trasciende a los 15 minutos de lectura de cada una y esto ha sido percibido como el acto de mayor inclusión y respeto del museo, Marga López lo refiere del siguiente modo:

“... allí ha habido la oportunidad de que mujeres del campo, mujeres muy sencillas se expresen, y aunque no tienen que cambiar su trabajo poético, se nutren de oír a las otras, aprenden a oír la poesía que es bastante difícil...”

Las mujeres construyeron valores particulares del museo a partir de su asistencia a los encuentros. Así como dos jóvenes participaron de los talleres de grabado hicieron de su experiencia un inicio de lo que fue su trayectoria como artistas. Dos mujeres de Roldanillo se vincularon al encuentro y talleres de poesía como medios para desarrollar sus habilidades como poetas. Ellas han participado de los talleres realizados por Marga López, han contado con el apoyo de Guiomar Cuesta, han podido publicar en Ediciones Embalaje, participar de eventos de carácter nacional y son reconocidas como las mujeres poetas de Roldanillo.

Ambas mujeres con formación universitaria no participaron del museo como punto de partida en sus intereses por la literatura, ellas salieron de Roldanillo para formarse en centros de educación superior. El museo fue percibido como espacio de creación, de diálogo, reconocimiento y de interpelación desde su lugar de mujeres. Acercarse al museo no por la actividad plástica sino por la poesía, como se ha mencionado, estableció un juego de relaciones diferentes al inaugurado por Rayo. Por su parte Águeda Pizarro, en su punto de vista, por lo legítimo, no excluye, ni separa; construye lazos a partir de la diversidad que le propuso la tradición oral con la llegada de las mujeres negras y guambianas.

La primera mujer de Roldanillo que participó de los encuentros fue Patricia Jaramillo en 1990, ella sería posteriormente la primera directora de la casa de la cultura, tenía intereses por la literatura y fue invitada por el secretario general, Libardo Díaz; a continuación describe cuál ha sido su papel en el desarrollo de los encuentros y lo que ha significado según su experiencia:

“más como mujer Roldanillense empecé a motivar y hacer que la gente participara, que la gente quiera el encuentro, que la gente llegue al encuentro, más ha sido esa mi labor, más que me reconozcan...”

Ella ha logrado el reconocimiento de su poesía, lo que le ha permitido tener publicaciones en Ediciones Embalaje. En la producción cultural del contexto local, a partir de su experiencia propuso talleres de poesía para niños y niñas. Un modo de contribuir a la comprensión de la poesía, así lo expresó:

“estoy dando talleres a niñas y niños de poesía en el museo, yo fui la primera después me sucedió Rocío y ahora está Luz Marina. Yo soy maestra, entonces yo tengo la iniciativa hablo con Juan José, abrimos un taller para niños, lo promocionamos en las escuelas, lo abrimos, y yo lo tuve cuatro años seguidos, y estuve allí, el museo siempre me abrió el espacio...”¹³⁵

En coherencia con lo anterior, ella expresó que el contenido de su poesía tenía que ver directamente con su contexto, daba cuenta de la vida sencilla y cotidiana de su pueblo. Al parecer contenido que era legitimado por Rayo, donde al parecer, este sí era un medio para hacer visible en el producto cultural los elementos que hacían parte del contexto local, Patricia Jaramillo describe su poesía con las siguientes palabras: *“...en mi poesía siempre canto al campesino, pueblo y todo esto, lo sencillo”*

Por su parte Luz Marina, la otra poeta de Roldanillo, llegó al museo en 1991, ella ha sido la directora de otro espacio cultural en Roldanillo “La Casa Quintero”, lugar que apareció en la década de 2000. Ella expresó que el museo fue una oportunidad para acceder a formas de pensamiento y producción cultural, se percibe privilegiada al haber participado de la mayoría de las actividades de formación literaria. Dada su disposición e incondicionalidad con las propuestas del museo ha podido obtener beneficios, que facilitan la circulación de su obra en otros contextos.

“Por nuestra constancia nos sacaron una antología y tenemos unas pupilas llevamos entre 20 y 21 años. Hemos estado en varios lugares en recitales como representantes de Roldanillo. Se nos abrió una ventana para ver el mundo, han venido aquí y nos lo han traído, merecíamos la oportunidad de conocerlo, fue una bendita locura”

En ambas mujeres poetisas, el museo fue el medio para ratificar y avanzar en su interés por la poesía así como compartir y explorar las preguntas comunes entre mujeres diversas. El encuentro las hizo sentirse orgullosas de lo que producían y agenció competencias específicas que les hizo no perder el valor estético de la poesía, Luz Marina Vanegas lo expresó del siguiente modo:

“Hacer ver a los demás la belleza de las palabras. Mas que orgullosas es un privilegio, nosotros crecemos a nivel individual y espiritual, compartimos con mujeres de todas las etnias, uno se alimenta. Posibilidad de conocerse en la diferencia étnica y cómo ser mujer”

¹³⁵ ENTREVISTA. Op. cit. Patricia Jaramillo.

Se encuentra en estas palabras, diferencias importantes entre la producción cultural que se realiza desde lo femenino agenciado por Águeda Pizarro y lo masculino por Omar Rayo. En el caso de las mujeres poetas, su mayor valor se atribuye al fortalecimiento de sí misma, lo cual nos lleva a retomar a George Simmel al reflexionar sobre la cultura femenina, donde afirmó que “en la mujer no existe ninguna actividad satisfactoria de las fuerzas productivas que sea independiente del sexo en la que no encuentre un objeto adecuado...”¹³⁶ Invitación que nos lleva a no disociar aquello que hace de lo que es, algo que también correspondió con los intereses de Águeda Pizarro, hacer que las mujeres se reconocieran, que su voz fuera escuchada, una correspondencia entre unos valores y un saber hacer del cual ella fue representante.

4.4.3 “Una posibilidad en el juego”.

Marga López Díaz ha sido la mujer encargada de hacer de la poesía un medio de expresión para mujeres, hombres, jóvenes y adultos de Roldanillo y de la región; a través de sus talleres (a partir de 1990), realizados anualmente en semana santa, en los encuentros de mujeres poetas y en enero en la celebración del cumpleaños del museo.

Marga López Díaz, poeta y profesora de historia del arte y literatura, no cuenta con un título institucional que certifique este saber. Su capital cultural lo adquirió a partir de su disciplina y lectura. Resalta de su participación en los encuentros haberse convertido en una “oyente muy virtuosa” esa frase la aprendí de Aaron Copland en su libro “¿cómo escuchar música?” cuando dice: “así como hay violinistas virtuosos, deberían existir también los oyentes virtuosos”. Su conocimiento literario le ha permitido encontrar un código de desciframiento posible de ser compartido y apropiado por las mujeres de Roldanillo, que gracias a él han mejorado en sus escritos de poesía femenina. Un modo de hacer poesía que tiene en cuenta y relaciona la vivencia cotidiana con la expresión poética, por ello comprensible para las mujeres.

La llegada de Marga López al museo fue en 1989, en el cuarto encuentro de mujeres poetas, así lo describió:

“mi experiencia fue única, yo dije los poemas y hubo un aplauso cerrado de pie, hubo un deslumbramiento como, un descubrimiento extraño yo nunca había dado un recital en esa forma, había dado muchos otros recitales, pero no en un lugar así, el Museo Rayo es como un templo, como una nave espacial, era algo muy extraño; ...yo llevaba treinta años de poesía sin publicar, entonces me publicaron los libros al año siguiente,... entonces Roldanillo para mí se convirtió en una casa, donde se dice el

¹³⁶ SIMMEL, George. Cultura Femenina. México: Espasa- Calpe, 1961, p.133

poema de una forma diferente a como se dice en cualquier lugar del mundo”¹³⁷.

Para esta mujer, el museo significó una experiencia afectiva y un modo de legitimación frente a su producción poética. La pareja Rayo-Pizarro contando con los medios para reconocer la producción de un agente artístico, a través de Ediciones Embalaje publicó parte de la producción inédita de la poeta Marga López. Una forma de valoración que les permitió vincularse con el modo de producción del museo, en este caso, la poesía. El producto más democrático y reivindicativo del lugar femenino del museo, así lo expresó Guiomar Cuesta:

*“las mujeres nunca han tenido la palabra dentro de la sociedad... y pensar que ya hay chicas, jóvenes, niñas, como de diez, de ocho, de diez, de doce años, que están diciendo poemas... eh... la primera guambiana que fue, ya su hija de trece años dice poemas... y hay dos o tres niñas más del grupo, que están con poemas y los leen en guambiano y en español...”*¹³⁸

Las mujeres de Roldanillo que continuamente han participado de estos talleres son quienes han tenido un mayor avance en su producción al punto que ya cuentan publicaciones de las Ediciones Embalaje, editorial propia del museo. Sin embargo, llama la atención de la difusión de la poesía, el lugar pedagógico que se ha construido en el tiempo a través de la labor de esta mujer, reconocida por las mujeres participantes entre ellas, Patricia Jaramillo, *“Hemos sido constantes como en eso de los talleres, y por eso, pues el crecimiento”*.

La poesía ha sido vivida de un modo particular, de acuerdo con las posibilidades del contexto y los diferentes oficios de las mujeres en Roldanillo, las cuales han servido de fuentes de expresión y ha permitido que sus dificultades sean más llevaderas cuando son transformadas en versos. Guiomar Cuesta, lo expresó del siguiente modo:

*“...ella las ha ido transformando, pone a la gente a leer, a estudiar, a trabajar, y ha creado una conciencia de la importancia del oficio y de la lectura y de tener un gran rigor... que no es ni la inspiración, ni la pendejadita de que las mujeres bordan croché...”*¹³⁹

Marga López Díaz, señala que en su proceso pedagógico, el museo ha cumplido un papel especial en la producción poética, siendo distinto de otros lugares donde ha desarrollado talleres, ella lo menciona del siguiente modo:

¹³⁷ ENTREVISTA. Op. cit. Marga López.

¹³⁸ ENTREVISTA. Op. cit. Guiomar Cuesta.

¹³⁹ *Ibíd.*

“Dar un taller de poesía en el museo Rayo es dar un taller distinto a los que doy en el país porque el museo tiene la exposición allí, tienen una energía especial, tengo mi módulo para el taller de ocho lados, que son octagonales los módulos, eso imprime otros caracteres, otros asuntos. El museo se presta para el arte, la pintura, el grabado, la poesía, el cine, el museo se presta para todo, y es un museo único...”

El museo fue tomado como medio de producción cultural, representó un tipo de disposición estética por la oferta que realizó, logró hacer que la vivencia cotidiana saliera al encuentro con las posibilidades de la vivencia estética a través de la pintura, el teatro y la poesía. Sin embargo en esta actividad cultural, no solo se valoró a la institución, también se hizo con el entorno, los parques, los árboles y las tardes, elementos del contexto que afirman las poetas necesarias para el producto poético. En este orden de ideas, ha contribuido a que el museo sea percibido como un lugar para la creación del mismo modo que el contexto local, Roldanillo.

CONCLUSIONES

En este trabajo se ha podido demostrar que instituciones culturales como el museo, surgen de una iniciativa privada, con poco apoyo del Estado y motivadas básicamente por el prestigio o autoridad atribuida a unos agentes en particular. La pareja de artistas Rayo y Pizarro poseían capitales simbólicos y culturales que les permitió erigirse en autoridad en el campo cultural local, en Roldanillo. Ambos artistas, contaron con los títulos que respaldaron la colección y el papel cumplido del museo en la difusión de la obra gráfica y la poesía femenina. Omar Rayo, artista consagrado en la Bienal de San Pablo Brasil en 1971 y Agueda Pizarro, licenciada en Estudios Latinoamericanos e interesada en la poesía femenina en América a través de la investigación y cursos de literatura latinoamericana femenina en el Barnard College (Nueva York). La posición de la pareja de artistas permitió que el Museo Rayo entre 1981 y 1995 pudiera realizarse en la periferia del Valle del Cauca, en un territorio de campesinos y ganaderos, como lo expresó el primer director del museo, Miguel González. Este museo no fue resultado de un movimiento de artistas, de escuelas de arte, de desarrollos de una estética en particular, fue un interés particular de un artista y de unos políticos del municipio, que pretendieron en nombre de su pueblo Roldanillo, inaugurar una institución que incidiera en la imagen del municipio en sus similares vecinos, que generara distinción, al tiempo que, representó para el artista-director, una oportunidad para proteger y mantener un prestigio otorgado por su producción cultural.

El Museo Rayo (inaugurado en 1981) a diferencia de otros museos de arte moderno como el Museo de Arte Moderno de Bogotá (1963), el Museo de Arte Moderno la Tertulia (1968) y el Museo Contemporáneo Minuto de Dios (1966) que le precedieron, contó con unas condiciones que favorecieron su construcción y desarrollo; por un lado, un terreno que permitió albergar su estructura, es decir, los museos mencionados pasaron varios años sin contar con una sede propia, situación que no vivió el Museo Rayo, a éste último se le cedió el terreno que ocupaba la plaza de mercado (1974) realizándose su edificación entre 1976 y 1980. De otro modo, inició con una colección propia de 1500 obras, una ventaja respecto a los museos mencionados que, en su primer año de funcionamiento, no alcanzaban a tener 100 obras como parte de su colección propia. Y finalmente, que el director y promotor del proyecto fuera propiamente el artista, Omar Rayo, esto hizo posible que accediera a sectores privados y públicos del nivel nacional, departamental y municipal, facilitándose la gestión de recursos, aunque estos fueran escasos e insuficientes para el mantenimiento del museo. Debe recordarse que para la década de 1970 la mayoría de los museos en Colombia fueron resultado de iniciativas privadas y el Estado aparecía interpelado y cuestionado frente a su política de desarrollo cultural en las provincias, ya que las acciones eran en su mayoría realizadas en un nivel central, por esta razón, el discurso que promovió el proyecto del Museo Rayo de democratización de las artes tuvo acogida entre los ámbitos gubernamentales, aunque se presentaran al mismo tiempo interrogantes, por ser una propuesta del autor entendida por algunos sectores como un monumento al ego que consagraba al artista en vida.

Las conclusiones realizadas hasta el momento permiten señalar que el Museo Rayo, tiene características particulares de interés para la sociología de la cultura en la medida que demuestra que los agentes sociales dependiendo de los capitales culturales y simbólicos con los que cuentan, pueden ocupar posiciones privilegiadas y cercanas con el poder político favoreciendo el desarrollo de instituciones culturales como lo son los museos. Del mismo modo que, en un museo como este, son los intereses y motivaciones de los agentes sociales en posiciones privilegiadas en el campo del arte y político, los que hacen posible que las instituciones culturales construyan un discurso y una práctica particular artística, en este caso, una mas exclusiva que otra; el arte gráfico que instauró una interacción mas dirigida a quienes eran conocedores y representantes de esta práctica y la poesía, de mayor acogida e inclusión en la localidad que no exigió mayores recursos para ser comprendida que la expresión de la voz femenina.

El Museo Rayo en este sentido, se convirtió en una institución que, apoyándome en Karl Manheim, no solo permitió la intermediación directa o indirecta entre artistas, sino también un modo de protección frente al tipo de obra de arte, es decir la construcción de unos límites entre quienes podían o no participar de las salas; en los primeros cinco años de exhibición de las salas del museo tuvieron lugar especialmente los artistas latinoamericanos que compartieron estadía en Nueva York con Rayo, entre ellos: Rodolfo Abularach, Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Julio Alpuy, Pablo Obelar y Luis Felipe Noe, entre otros. De un modo más restringido, años más tarde, permitió la participación de cuatro artistas locales, que bajo su punto de vista tenían el nivel para exhibir en el museo, ellos fueron: Pedro Alcalde, Henry Villada, Enrique Espinosa y Edgar Campo. La selección que realizó Omar Rayo se convirtió en una oportunidad para conocer la producción de artistas latinoamericanos que para los interesados en las artes era de gran valor, ya que estas exposiciones solo eran posibles de llevarse a cabo en ciudades capital y que fueron posibles solo porque eran amigos del artista director. En otras palabras, es el capital social de los artistas fundadores del museo los que explican la afluencia de artistas destacados en un campo cultural restringido y legítimo para la pareja Rayo-Pizarro. Del mismo modo, gracias a los vínculos construidos por el artista director, logró tener una oferta de formación en grabado, contaba con el taller, las maquinas, los ácidos y la disponibilidad de algunos artistas que se destacaron a nivel nacional y latinoamericano en esta técnica, entre ellos: Humberto Giangrandi, Pedro Alcántara, Edgar Correal, Nicholas Sperakis, Wilfredo Chiesa y Federman Contreras, entre otros.

El Museo Rayo en el periodo estudiado, entre 1981 y 1995, aglutinó redes de beneficio mutuo de artistas, que mejoraron las posibilidades de producción y circulación de obra grafica sobre papel para los jóvenes y artistas locales, así no expusieran en el museo. Sin embargo, abría que resaltar que la difusión de la poesía tuvo mayores alcances si es de percibirse desde el punto de vista de quienes tenían un espacio en el museo, pues gracias a los encuentros de mujeres poetisas realizados anualmente a partir de 1985, mujeres de la localidad, la región y a nivel nacional compartieron su producción sin tener que pasar por un punto de vista que aprobara o desaprobaba su expresión, en este caso, la condición de

participación era ser mujer. Aspecto que fortaleció el museo con la publicación de las memorias de cada encuentro a través de las Ediciones Embalaje, -editorial propia del museo- textos a través de los cuales la poesía femenina ha logrado hacerse visible y circular entre académicos y no académicos.

El Museo, inicialmente orientado a la obra gráfica sobre papel, enriqueció la actividad cultural de Roldanillo no solo por las actividades de teatro, música, cine, ballet y títeres que ofreció como único espacio cultural en el territorio; sino también por el desarrollo de las Ediciones Embalaje y el encuentro de mujeres poetas. La posibilidad de contar con una publicación artesanal del museo, logró poner en circulación las ideas que representan el acto creador de los artistas fundadores del museo, entre otros autores de poesía local y nacional. Esto hizo que quienes no eran reconocidos en el campo de la literatura accedieran a la publicación de su obra, un hecho que tiene gran valor para quien no hace parte de los circuitos de las editoriales que median el encuentro entre el artista y el público. Entre otras cosas, facilitó un lugar de mediación del museo con otros símbolos de la identidad cultural de Roldanillo, Carlos Villafañe y Eustaquio Palacios, en tanto permitió que la poesía fuera una expresión accesible y propia para los habitantes del municipio. Del mismo modo, el encuentro de mujeres poetas construyó un lugar para la producción femenina permitiendo que el museo se convirtiera en un referente de conocimiento y difusión del museo en esta expresión cultural.

Otro de los modos de comunicación del museo con la localidad y que hizo un aporte importante en reducir la distancia del museo con la comunidad local fue el lugar de los secretarios generales, posición construida en el Museo Rayo, que administró las instalaciones y las actividades culturales; si bien cumplía con las recomendaciones de Rayo, fue el encargado de gestionar la actividad audiovisual y de relación cercana con las personas de la localidad a través de la programación de presentaciones de teatro, música y títeres, una dinámica que lograba ser de mayor interés para un público general. Del mismo modo, el secretario general, constituía el lugar de intermediario cultural que se encargaba de tener relaciones con las instituciones educativas para hacer difusión del arte y de la obra de Rayo, abriendo además, las posibilidades para que los estudiantes recibieran las clases de arte en el Museo. Esta sería una de las maneras en que el museo aseguro la participación de un público local permanente, al igual que un número amplio de invitados cada vez que había cumpleaños del museo y apertura de las exposiciones, pues el secretario general se encargaba de hacerle llegar a las personas de la localidad una invitación personalizada a los eventos programados. Generándose de este modo, una dinámica social novedosa hasta ese entonces entre los habitantes de esta localidad.

Roldanillo a partir de la construcción del Museo Rayo fue puesto como centro de atención turístico en el Valle del Cauca, así fue descrito en varios de los artículos de prensa en los que se difundió el museo en el periodo de su construcción e inauguración, sin embargo, no es posible afirmarse a partir de esta investigación el impacto en la identidad cultural de sus habitantes al igual que el impacto económico en la localidad, serian estos temas sugeridos a profundizar de estudio para los interesados en el tema, ya que permitiría sociológicamente establecer la incidencia de los hechos culturales con el contexto económico y la dinámica

de vida comunitaria. Roldanillo ha tenido más que festivales agrícolas y procesiones religiosas, aspectos de la vida cultural y comunitaria tradicional; a partir del museo, la presencia de poesía femenina, los talleres de grabado, las exhibiciones de arte latinoamericano se convirtieron en repertorios que ampliaron el referente de comprensión de lo cultural en una sociedad campesina, especialmente para el grupo de jóvenes escolarizados que pasaron por las salas del museo y que decidieron seguir participando de una oferta continua. Del mismo modo, restaurantes, hoteles y posadas en la localidad adquirieron mayor movimiento a partir de las actividades que realizó el museo, actividades que generaron interrelaciones sociales, económicas y culturales que no son posibles de describir en este caso.

También es importante resaltar que este estudio hace un aporte al conocimiento de los museos de arte moderno ubicados en la periferia y de artista que alcanza a dar cuenta del papel que cumplen las clases medias, que gracias a un saber y a unas trayectorias particulares poseen capitales culturales y sociales capaces de producir y mantener un discurso y prácticas que respaldan determinadas instituciones culturales. Aspecto que merecería mayor atención en futuros estudios que tomen por interés el papel de las clases medias y las elites en la producción de determinadas instituciones y prácticas culturales. Del mismo modo, este estudio solo alcanza a esbozar algunos aspectos de la producción artística de los artistas fundadores y deja la puerta abierta para estudios biográficos que de un modo más particular puedan dar cuenta del valor estético de sus objetos-arte y que permitiría a su vez explicar con mayor precisión si un museo de artistas, como el Museo Rayo, responde a elementos de ejemplaridad y novedad de los agentes sociales o como bien se describió en este estudio por las relaciones de poder en las que se inscribieron las trayectorias de los artistas fundadores.

BIBLIOGRAFÍA

ALTAMIRANO, Carlos. Intelectuales: Notas de investigación. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2006.

ARIÑO, Antonio. Sociología de la Cultura: La constitución simbólica de la sociedad. Barcelona: Ariel, S.A, 2000

BARBERO, Jesús Martín. De los medios a las mediaciones. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2003.

BARBERO, Jesús Martín. Recepción de Medios y Consumo Cultural: Travesías. En: Sunkel, Guillermo (Coordinador) El consumo cultural en América Latina: Construcción teórica y líneas de investigación. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1999. P 2- 25

BARNEY, Eugenio. Historia del Arte Colombiano. Bogotá: Salvat Editores Colombiana, S. A. Volumen 5 fascículo 70, 1976

BAYÓN, Damián. América Latina en sus artes. México: Siglo Veintiuno, 2006

BETANCUR, Jorge Los museos en Colombia. Bogotá, D. E: Colcultura, 1979.

BETANCOURT Darío y GARCÍA Martha. Matones y cuadrilleros: Origen y evolución de la violencia en el occidente colombiano 1946 – 1965. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1990.

BOLAÑOS, María. Historia de los Museos en España. Ediciones Trea: España. 1997.

BOURDIEU, Pierre y DARBEL, Alain. El amor al arte. Los museos europeos y su público. Buenos Aires: Paídos, 2004.

BOURDIEU, Pierre. Las reglas del arte. Barcelona: Editorial, Anagrama, S.A, 1995.

_____ La distinción. Criterios y bases sociales del gusto. Madrid: Grupo Santillana de Ediciones S.A, 1998.

_____ El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura. Argentina: Siglo Veintiuno, 2010.

CASTILLA, Américo, Compilador. El museo en escena: política y cultura en América Latina. Buenos Aires: Paidós, 2010.

CONN, Steven. Museums and American Intellectual Life: 1876 -1926. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

CORPORACIÓN UNIVERSITARIA MINUTO DE DIOS.MAC 40 años. Alcaldía Mayor de Bogotá D.C.: Instituto Distrital Cultura y Turismo, 2006.

COSER, Lewis. Hombres de Ideas. El punto de vista de un sociólogo. México: Fondo de Cultura Económica, 1968.

CUELLAR, Luis Antonio. Roldanillo 2000. Cali: Feriva S.A. 2000.

CAJA AGRARIA. Diagnóstico Municipal de Roldanillo. Departamento Administrativo de Planeación, 1983.

DICKIE, George. EL CIRCULO DEL ARTE, Una teoría del arte. España: Paidós Ibérica, S.A., 2005.

DUSSAN, Alicia. Registro de los museos de Colombia. Bogotá, D.E.: División de Museos y Restauración. Instituto Colombiano de Cultura. Ministerio de Educación. 1972

ELÍAS, Norbert. El proceso de la civilización, México: Fondo de Cultura Económica, 1987

FERNÁNDEZ, Uribe Carlos Arturo. Arte en Colombia 1981-2006. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2007.

GARCÍA Canclini, Néstor. La producción simbólica. México: Siglo veintiuno. 1993

GARCÍA Canclini, Néstor (Coordinador). El consumo cultural en México, México: CONACULTA, 1993.

GIRALDO, Efrén. La crítica del arte moderno en Colombia, un proyecto formativo. Medellín: La Carreta Editores, 2007.

GÓMEZ León Arango y otros. El museo y la validación del arte. Medellín: La Carreta Editores, Universidad de Antioquia. Facultad de Artes e instituto de Filosofía, 2008.

GONZÁLEZ, Miguel. Latinoamérica, visiones y miradas. Cali: Corporación para la Cultura. Impresora Feriva, 2005.

_____ Extranjeros cercanos. Cali: Impresora Feriva, 2007

_____ Cali, visiones y miradas. Cali: Impresora Feriva, 2007

GRIGNON Claude y PASSERON Jean-Claude.) Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión SAIC, 1991

HEINICH, Nathalie. Lo que el arte aporta a la sociología. México: CONACULTA, 2001.

HERNÁNDEZ, Ballart Joseph y Tresserras Juan i Jordi. Gestión del patrimonio Cultural. Barcelona: Editorial Ariel, 2001.

HERNÁNDEZ, Francesc Xavier y SANTACANA Joan. Museología Crítica. Gijón (Asturias): Ediciones Trea, 2006.

KONIG, René. Los artistas y la sociedad. Barcelona: Editorial Alfa, S.A, 1983

LEÓN, Aurora. El museo. Teoría, praxis y utopía. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.

LOPEZ, Pérez María del Pilar, VARGAS Murcia Laura Liliana, MEDINA Álvaro y ACUÑA Prieto Ruth. Historia del Grabado en Colombia. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana S.A, 2009

MANHEIM, Karl. Ensayos de sociología de la cultura. Madrid: Aguilar, 1963.

MEDINA, Álvaro. Procesos de arte en Colombia. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura. Subdirección de Comunicaciones Culturales. División de Publicaciones. Biblioteca Básica Colombiana, 1978.

MEMORIAS. IV Curso Regional de museología. Instituto Colombiano de Cultura y Secretaria Técnica Ejecutiva convenio Andrés Bello, 1982.

MENA, Úrsula y HERRERA, Ana. Políticas Culturales en América Latina. Colombia: Nomos S.A., 1994.

MENDOZA Millán, Efraín. Premio Jorge Isaacs. Los artistas del parque. Colección de Autores Vallecaucanos – Secretaria de Cultura y Turismo del Valle del Cauca, 2006

MESTRE, S. Joan y HERNÁNDEZ, S. Frances Xavier. Gestión del patrimonio Cultural. Barcelona: Ariel, 2001.

MINISTERIO DE CULTURA. Museo Nacional de Colombia. Bogotá: Memorias del Coloquio Nacional. La educación el Museo, 2001

_____. La arqueología, la etnografía, la historia y el arte en el Museo, 2001.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN. VII Salón Regional de Artistas Roldanillo Valle Zona 3, División de Artes Plásticas Colcultura – Granahorrar. Colombia, 1995.

Ministerio de Cultura. Museo Nacional de Colombia. Marca Registrada. Salón Nacional de Artistas: Tradición y vanguardia en el arte colombiano. Editorial Planeta Colombia S.A, 2006

MORALES Hollman, GARCÍA Juan, ACHA Juan, GONZÁLEZ Miguel, REY Mario, RAYO Omar. *Rayo, el ojo nómada*. Valle del Cauca: Fondo Mixto para la promoción de la Cultura y las Artes del Valle del Cauca. Impresora Feriva S.A, 2007

MUSEO DE ARTE MODERNO DE BOGOTÁ, Arte internacional. Colombia Nov/dic 1994

MUSEO, Rayo. Boletín de Prensa. *4 Artistas Colombianos desde N.Y. al Museo Rayo* . Roldanillo, Valle del Cauca, Colombia, 1982.

----- (Inédito). Actividades del Taller.

----- Boletín de prensa 110. Roldanillo, Colombia, 1988.

----- (Inédito) *Exposiciones Didácticas del Museo Rayo* .

NESTOR, Gustavo. Arte Vial. En: *La Patria*. (18 de Marzo de 1983); p, 1 D

NUEVA HISTORIA DE COLOMBIA. (1989) VI Literatura y Pensamiento, Artes, Recreación. Bogotá, D.E. Colombia: Planeta Colombiana Editorial S. A.

ALMARIO, Oscar. La Configuración moderna del Valle del Cauca, Colombia 1850-1940. Espacio, poblamiento, poder y cultura. Cali: Cekan, 1994.

PIZARRO, Águeda. Integración Latinoamericana 1986 - 1987 . Colombia: Ministerio de Relaciones Exteriores, 1986.

PIZARRO, Águeda. Universos Verbo Hembra . Cali: Centro Editorial Universidad del Valle, 1996.

REY, Márquez, Juan Ricardo. El dibujo en Colombia 1970-1986. Medellín: La Carreta Editores, 2007.

SCHORSKE E, Carl. Pensar con la historia. Ensayos sobre la transición a la modernidad. Madrid: ediciones Santillana, 2001.

SILVA, Renán. República Liberal intelectuales y cultura popular. Medellín, La Carreta Editores, 2005.

SIMMEL, George. Cultura Femenina. México: Espasa- Calpe, 1961.

TRABA, Martha. Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970 1 a ed. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

URREGO, Miguel Angel. Intelectuales, Estado y Nación en Colombia: de la guerra de los Mil Días a la Constitución de 1991. Bogotá: Siglo del Hombre, 2002.

VALDÉS, María del Carmen. La difusión Cultural en el museo: servicios destinados al gran público. España: TREA, 1999.

WILLIAMS, Raymond. Sociología de la cultura. Barcelona: Paidós Ibérica, 1981.

FUENTES PRIMARIAS

CATÁLOGOS EXPOSICIONES MUSEO RAYO EN ROLDANILLO.

Maldonado, Estuardo. Dibujos. Agosto- septiembre de 1982

Anuszkiewicz, Richar. Grabados. Enero - marzo de 1982

Alcántara, Pedro. Grabados y dibujos. Julio - agosto de 1982

Alcalde, Pedro. Villada, Henry, y Campo Edgar. Grabados. Abril de 1991

Alpuy, Julio. Acuarelas, grabados y dibujos. Abril de 1983

Arango Renán. Fotografías. Noviembre de 1989

Bogarín, Rafael. Serigrafías. Abril de 1983

Camnitzer, Luis. Grabados recientes. Enero-febrero, 1983

Buenaventura, Enrique. Dibujos. Noviembre – enero 1984

Cardillo, Rimer. Grabados en relieve. Noviembre de 1989

Correal, Edgar. Grabados. (Sin fecha)

Coen, Arnaldo. Obra sobre papel. Octubre de 1995

Cuevas, José Luis. Dibujos. Enero de 1996

Cuatro Jóvenes Artistas Colombianas en Nueva York. Mayo de 1984

Franco, Fernell. Fotografías recientes. 31 de marzo de 1984

Frasconi Antonio. Obra Gráfica. Junio 20 de 1987

Ferre, Felipe. Fantasma –fotografías. Enero de 1987

Fernández, Rafa. Obra sobre papel. Octubre de 1993

Giorgi, Vita. Grabados. Junio de 1983

Gironella, Alberto. Obra sobre papel. Enero de 1995

Gómez, Quiroz Juan. Acuarelas, pasteles, grabados y dibujos. Mayo de 1984

Gongora, Leonel. Grabados y Dibujos. Enero 21 de 1984

Gongora, Leonel. Pinturas. Agosto- Septiembre 1992

Gorodine, Alexis. Acuarelas y Grabados. Marzo – Junio de 1985

Guadarama, Humberto. Fotografías. Enero de 1993

Irizarry, Marcos. Grabados. Noviembre 1983-enero 1984

Ikeda, Masuo. Grabados. Octubre de 1982

La Nueva escuela de París. Agosto 1989

Lam, Wilfredo. Obra gráfica. Enero de 1989

La generación intermedia de Venezuela. Enero de 1981

Leparc, Julio. Variaciones temáticas. Julio de 1984
 Navarro, Gilberto. Obra sobre papel. Octubre de 1994
 Noe, Luis Felipe. Dibujos y xerografías. Junio de 1983
 Nuñez, Guillermo. Obra en papel. Julio de 1995
 Obelar, Pablo. Serigrafías. Junio de 1983
 Parra, Tomas. Obra sobre papel. Octubre de 1995
 Pérez, Dioscórides. Obra sobre papel. Noviembre de 1993
 Picasso Pablo. Obra Gráfica. Enero 1986
 Rayo, Sara. Fotografías. Julio de 1995
 Rayo, Omar. Punta Secas. Enero 1986
 _____ Vía Sur: 1954-1957. Junio de 1987
 _____ Pinturas, grabados. Enero de 1988
 _____ Tubolencias. Intaglios/pinturas recientes. Octubre 1989
 _____ Humor Gráfico. Julio de 1989
 _____ Maderismo. Enero de 1989
 _____ Dibujos. Julio 1990
 _____ Intaglios y pinturas. Enero de 1991
 _____ Intaglios. Junio de 1992.
 _____ Eco-color. Enero de 1992.
 _____ Mi bestiario. Julio de 1993
 _____ Los bodegones. Enero de 1993
 Reyes, Emma. Retratos imaginarios. Octubre de 1993
 Roussille, Guy. Pintura sobre papel. Octubre de 1993
 Salinas, Baruj. Pulidor de cristales. Agosto- octubre de 1992
 Sanin, Fanny. 21 de julio de 1984
 Sebastian. Serigrafías. Enero de 1993
 Sznajderman, Marius. Obra en papel. Octubre 1982
 Tabara, Enrique. Dibujos. Octubre – Noviembre 1985
 Tancredo de Araujo. Dibujos. Octubre de 1985
 Tejada, Lucy. Antología Gráfica. Octubre de 1982
 Vásquez, Isabel. Colografías. Marzo de 1984
 Von Gunten, Roger. Dibujos y pinturas sobre papel. Agosto de 1985
 White, Timothy. Fotografías. Julio Agosto de 1983

 Revista El Museo No 2, 1976
 Revista El Museo No 4, 1977
 Revista El Museo No 9, 1978
 Revista Museo de Arte Moderno de Bogotá. Edición 4, II Trimestre 1988