

NOHÉ GONZALO GILSON REAÑO

EL LENGUAJE ARTÍSTICO HERMENÉUTICO



NUESTRA ALMA MATER

EL LENGUAJE ARTÍSTICO HERMENÉUTICO.

Modelo didáctico Iconográfico para el Museo Arquidiocesano de Coro



San Juan Bautista niño
Escultura. Siglo XVIII
Colección del Museo Arquidiocesano de Coro

Nohé Gonzalo Gilson Reaño

**Universidad Nacional Experimental Francisco
de Miranda (UNEFM)
Vicerrectorado Académico
Fondo Editorial UNEFM
Santa Ana de Coro, Venezuela**



**Dr. Julio Aldana
Director del fondo editorial UNEFM
fondoeditorial@correo.unefm.edu.ve**



**Lcda. Francia Bracho García, MSc.
Editor - Jefe de Textos Universitarios
fondoeditorial_textos@correo.unefm.edu.ve**

**Lcdo. Everth Hidalgo Lanza, MSc.
Editor - Jefe de Publicaciones Periódicas
fondoeditorial_publicaciones@correo.unefm.edu.ve**

**Lcdo. Carlos Rojas Vielma
Editor - Jefe de Diseño Gráfico
fondoeditorial_grafico@correo.unefm.edu.ve**

Equipo colaborador revisión de textos:

**Licdo. Jean Bracho
Licda. Jayling Chirino, MSc.
María Mercedes Fernández, MSc.
Mariangela Gutiérrez, MSc.
Jainy Moreno, MSc.**

**Autor
Nohé Gonzalo Gilson Reaño
EL LENGUAJE ARTÍSTICO HERMENÉUTICO
Libro Versión digital
Depósito Legal: FA2018000040
ISBN: 978-980-245-083-1
Primera Edición 2017**

ÍNDICE

Prólogo	7
Los museos espacio para la sociedad	8
Principios hermenéuticos	15
El museo arquidiocesano de Coro	19
Aporte epistemológico- ontológico	22
Consideraciones teóricas acerca del arte	26
Gadamer y el método didáctico	28
Descripción del arte según Panofsky	35
Ficha de investigación hermenéutica para los museos	37
Lenguaje artístico religioso	39
Historicismo y hermenéutica	42
Arte y hermenéutica	44
Iglesia y arte	46
Objeto, sujeto y museo	50
Comunicación visual en los museos	52
Departamentos de educación en los museos	54
Metodología expuesta	60
Paradigma asumido	60
Método de la investigación	61
Diseño de la investigación	63
Objeto de la Investigación	65
Sujetos de la Investigación	66
Círculo hermenéutico	70
Experiencias del investigador	79
Glosario de términos básicos	85
Referencias bibliográficas	89

PRELIMINAR

Los museos son considerados espacios que tienen como misión y visión generar aprendizajes a todo tipo de público que visitan las áreas de dicha institución, especialmente donde se exponen las colecciones. Además, deben tener un personal o equipo humano capaz de recrear los ambientes expositivos para que sean elementos de formación tanto individual como colectiva para los visitantes de toda edad.

Dentro de este orden de ideas, unas de las principales funciones sociales de los museos es brindar a los visitantes un conocimiento constructivo, ayudándolos a asimilar de una manera directa la historia que presenta cada objeto y el contenido educativo para su formación personal y/o profesional. Este proceso de comunicación efectiva y pedagógica se logra con las ideas planeadas que plantea el personal que labora en el departamento de educación, quienes organizan espacialmente las obras de arte y presentan los dispositivos didácticos ordenadamente por todas las salas de los museos para el fortalecimiento del aprendizaje implícito de los mismos.

En este sentido, este trabajo de investigación titulado: “El lenguaje artístico hermenéutico. Modelo didáctico Iconográfico para el Museo Arquidiocesano de Coro”, reviste de gran importancia a la población mundial ya que las instituciones museísticas no sólo son espacios para salvaguardar las colecciones, sino también un ambiente educativo- recreativo, donde hacen reflexionar a sus visitantes sobre lo que se expone tanto en su interior como en el exterior.

Además, debe existir en los museos, un personal capacitado que puedan ayudar en la exhibición correcta de las obras a los visitantes. Incluso, que sepan interpretar los objetos con un lenguaje pedagógico, filosófico e incluso iconográfico religioso desde el pensamiento hermenéutico de Gadamer y Panofsky, para explicar, guiar y mediar el proceso formativo de los visitantes que asisten a ellos.

Por tal motivo, se generó un instrumento de recolección de información de las obras de arte llamado **“Folium Icónico”**, que no es más que una ficha particular de investigación hermenéutica e iconográfica, presentado y estructurado bajo la filosofía de Gadamer y el método pedagógico de Panofsky, que tiene como función explicar, describir, e interpretar las obras de arte en las colecciones del museo, para que el personal educativo y guía puedan estudiarlas y luego utilizar su contenido para expresar con propiedad y firmeza a los visitantes con un lenguaje técnico apropiado del arte religioso.

Debe señalarse, que por medio de los espacios expositivos de los museos, el espectador pueda adquirir información y conocimientos a través de la interpretación lograda de las obras de arte, esto ayudará a modificar su actitud y su comportamiento. De esa manera podría enriquecer sus propias perspectivas y abordar con sentido crítico- filosófico los hechos y las creencias a través de los objetos, como son: pinturas, esculturas y orfebrería de carácter religioso, para así adquirir un nuevo aprendizaje, no solo de las obras de arte, sino también de los diversos elementos didácticos y técnicos expuestos en cada sala expositiva.

Por todo lo antes expuesto, lo invitamos a leer con detenimiento este material didáctico que ayudará a comprender mejor la obra de arte desde lo estético, religioso como iconográfico que se exhiben en el museo Arquidiocesano de Coro “Monseñor Lucas Guillermo Castillo”

El autor, 2017

PRÓLOGO

Registrar las obras de arte en un documento, es fundamental para ser analizado por los especialistas y por los acuciosos de esta ciencia. Leer cada obra de arte expuesta en las salas ya es un logro pero saber de su historia y de su intimidad es un alcance para conocerla aún más de lo que el ojo humano puede ver.

Esto es lo que nos deja para nosotros y para la futura generaciones el Doctor Nohé Gonzalo Gilson Reaño con este trabajo de investigación, una ficha profunda pero a su vez sencilla por su terminología y su manera de presentar la planimetría e imágenes gráficas del mismo. El llamado “Folium Icónico” no es considerado una ficha de inventario ni un catálogo, ya que va más allá de su estructura, lenguaje artístico, educativo y filosófico.

Gilson nos demuestra que se pueden hacer un modelo didáctico fresco, creativo, dinámico y formativo para las instituciones museísticas, con elementos filosóficos estéticos de Gadamer y la pedagogía artística de Panofsky. Una ficha de carácter civil y religiosa para al servicio de la institución más antigua de la ciudad de Coro como lo es nuestro Museo Arquidiocesano “Monseñor Lucas Guillermo Castillo”.

Arq. Neyla A. Petit M.
Coro, 2017

“Debe existir una nueva actitud social hacia los museos, que son considerados instituciones que deben ser accesibles, comprensibles, apreciadas y disfrutadas por toda la población”.

M^a Pastor Homs

LOS MUSEOS ESPACIO PARA LA SOCIEDAD

Los museos es una institución al servicio de la sociedad, abierta al público que adquiere, conserva, investiga, transmite y expone con fines de estudio, educación y recreo, vestigios materiales del hombre y de su entorno (ICOM, 1996). Es por ello, que los museos son ambientes donde existen de manera organizada la comunicación intencionada y donde también se desenvuelven los procesos de enseñanza- aprendizaje para la formación individual o colectiva de los visitantes. Bien lo plantea Panosfky (1972) estudiar el arte desde una “disciplina humanística”, donde se aplica la razón y la libertad como valores específicos.

Tenemos pues, que los museos dejaron de ser casas culturales pasivas donde el visitante entraba y miraba las obras de arte y no interpretaba ni interactuaba con el personal que laboran en ellos, ni muchos menos con la obra. Este tipo de “acciones” cambió a finales del siglo XIX cuando los museos se convirtieron en instituciones activas de carácter educativo, ya que la meta de la museología es “atraer el mayor número de persona y conseguir nuevas actividades y funciones museológicas” (León, 2006: 67).

No debemos olvidar, que entre los años 1960 y 1970 a nivel mundial, hubo un aumento en las necesidades y expectativas educativas para la población, se integraron críticos y filósofos que cuestionaron los hechos educativos y pensaron que el sistema educativo debe ser más rico, amplio y profundo. Se pensó integrar a los museos en ese sistema escolar convirtiéndose en un centro de atención y objeto de reflexión para que la sociedad se eduque permanentemente.

Junto con ello, se abre la posibilidad de analizar en los museos desde su concepción estructural e histórica, dando paso a nuevas propuestas filosóficas de estudiar la relación entre el sujeto y el objeto, como lo presentaron en la filosofía de Kant y Hegel, que luego, se sumaron otros pensadores en el siglo XX. Todo esto para dar respuestas y completar los ideales filosóficos e incorporar de forma renovada la hermenéutica en el arte, uno de ello que involucró al sujeto para interpretar al objeto fue el alemán Hans-Georg Gadamer.

Gadamer, en su obra magna: *Verdad y Método I*, (1993), aborda nociones sobre la estética de Hegel, ya que el arte bello forma parte de la experiencia hermenéutica, es decir, el ser en sí en la obra de arte, es hermenéutica, eso indica, que existe un hecho de verdad comunicacional de un sentir que hay que interpretar y comprender entre la obra y el sujeto. Para Hegel (1966) el hombre aprende a comprender el arte no sólo de una forma mecánica sino desde su interior que es “su espíritu, saca de su propio fondo el rico tesoros de ideas...”. La interioridad del hombre para comprender y analizar el arte parte de su espíritu y de sus ideas.

De allí es donde se relaciona el hombre con la obra, es un encuentro entre dos mundos que necesitan apoyarse e integrarse mutuamente. Por consiguiente, Hegel (1958:28), va más allá que un encuentro, un comprender hermenéutico: “Tienen por efecto producir en nosotros una fusión serena y pura incompatible con los placeres groseros de los sentidos; eleva el alma por encima de la esfera habitual de sus pensamientos...”. Esto es lo que se llega con esta investigación, que exista una comprensión y relación estética entre objeto y sujeto en los museos desde el punto de vista filosófico- pedagógico hermenéutico.

Es por ello, que la obra se comprende, si existe en el museo un personal como el educador y su equipo capacitado que pueda organizar actividades educativas fomentando la mayor participación de los visitantes e inculcarles los valores estéticos y religiosos en las salas expositivas. Estos los ayudarán a avivar un aprendizaje artístico e iconográfico. La meta del museo siempre será comunicarse con su público, educar, enseñar, embellecer los espacios y ordenar

todos los elementos técnicos y didácticos de la exposición. Ya que el “el rol educativo del museo es aportar las condiciones propicias para una interrelación eficaz entre el visitante y el objeto” (Delgado, 2009:66).

Además, el educador que labora en los museos debe ser un profesional capacitado pedagógicamente y estéticamente (sensible a las artes), así como también, debe ser hábil en las relaciones humanas, motivación, comunicación y jerarquía, tanto en el Departamento de Educación como en los espacios del museo. (González, 1993). Así mismo lo refleja el CONAC (2005: 18) en la Normativa Técnica de los Museos

Educador: es el responsable del área de la museología que formula y ejecuta la política educativa de la institución. Interpreta las exposiciones para el público a través de paneles didácticos, guías de estudio, audiovisuales, etc. Supervisa y organiza las visitas guiadas al museo y establece las pautas para los guías docentes. Debe conocer técnicas de enseñanza. Propone actividades o eventos que complementen las exposiciones.

De este modo, el educador, no debe trabajar sólo, sino que debe planificar las actividades con el resto del personal multidisciplinario (investigador, museólogo, museógrafo, entre otros) que laboran en el museo, para que tengan una propuesta sistemática dirigida al visitante en general. E incluso, se debe integrar al director del museo, quien da las directrices del programa de acción. “El museo debe contar con una estructura de personal capacitado y suficiente para cumplir y desarrollar las metas y los objetivos definidos en su misión, así como la responsabilidad que ello significa” (CONAC, 2005: 18).

En este orden de ideas, el educador es el responsable de la administración y distribución adecuada de los objetos en el espacio, del discurso didáctico y filosófico, que deben ser incorporados en las salas expositivas. Pero para que exista mayor y mejor comunicación con el público visitante y los objetos, debe existir un personal guía que oriente y eduque a estos espectadores. Es por ello el papel fundamental que debe jugar el personal guía de los museos es motivando e incentivando al público, utilizando un lenguaje técnico y pedagógico suministrando aportes significativos de la historia,

iconografía e iconología de las piezas y la adecuación de la filosofía de arte hermenéutica de Gadamer. Como lo plantea León (2006; 304)

Las tareas primordiales que el museo debe realizar atañen a la interacción público- objeto, interacción catalizada por el personal de la entidad museística y pueden resumirse en tres: misión educativa (implicadora de la estética), misión científica y misión difusora y social.

Visto de esta forma, nos interesa en esta investigación trabajar con la misión educativa ya que el público visitante en los museos asimilará la adquisición de un nuevo lenguaje técnico, filosófico y educativo (Folium Icónico) generado por el autor de esta investigación. Además, contribuirá a la asimilación y la retención de esos nuevos conocimientos para la comprensión de nuevos aprendizajes, que lo hará más activo cognitivamente en su ambiente social, y a su vez, tener un acercamiento eficaz, vivencial en otras exposiciones futuras.

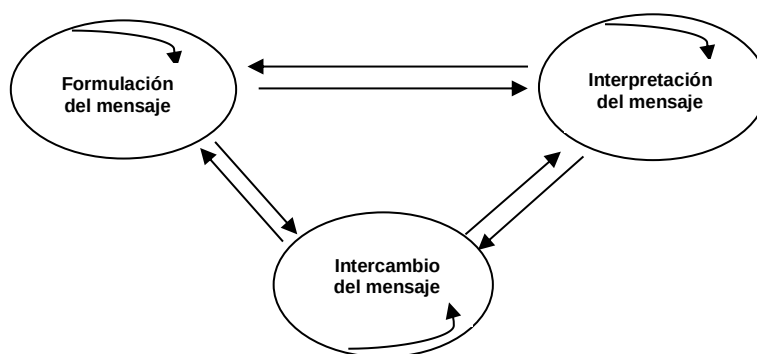
Ahora bien, el educador debe formar al personal específico, en este caso el guía del museo, que deba tener dos aspectos o componentes: “una sólida formación pedagógica y unos mínimos conocimientos museológicos (conocimiento de la historia del museo, de su organización, funcionamiento, etc.)...” (Pastor, 2009; 60). La formación del personal guía de los museos debe ayudar a fomentar un mayor conocimiento de las obras expuestas en las salas a los visitantes. Ya que según Gadamer (1993: 15) “el hombre necesita formación... acoge la determinación esencial de la racionalidad humana en su totalidad”. El personal del museo deben ser unos “animadores capaces de utilizar y transformar los datos de investigación de alto nivel, presentados en las exposiciones en datos accesibles que permitan al gran público una interpretación adecuada...” (Delgado, 2009: 68)

De hecho, durante el recorrido por las salas expositivas el guía puede estimular y sensibilizar al visitante para que exista una comunicación directa con el objeto donde puedan interpretar, analizar, explorar y relacionar con la filosofía reflexiva e interpretativa de Gadamer. Es como lo ve el mismo Gadamer (2011: 235) “ver lo común del «eidos» [ver lo uno en lo múltiple] a partir de la variedad

de los fenómenos. Y así, me gustaría sugerir un eidos, un punto de vista bajo el cual se presente y se interprete la creación artística...”

En este mismo orden de ideas, para que exista una nueva y buena formación para los guías de los museos, éstos deben ir más allá, en búsqueda del “eidos”, no sólo estudiar una sólida formación pedagógica de Panofsky, y de los conocimientos museológicos, sino también, debe tener una comprensión de las obras expuestas. Es por ello que, el guía de sala debe conocer los aportes estéticos de la hermenéutica de Gadamer y de la pedagogía de Panofsky, para que pueda incitar al espectador a pensar y comparar sus conocimientos previos con la obra expuesta.

Cabe considerar, que esta estrategia pedagógica antes planteada, incita al asombro y al interés del espectador de cualquier edad, logrando con ello una audiencia participativa y protagónica del suceso. En el museo, “los espectadores tienen encuentros cara a cara con la obra de arte y sus elementos didácticos, en tiempo real, en un mismo espacio y con objetos físicamente reales”. (Hernández y Salazar, 2006). Esto se desarrollará a través de una especie de triangulación a la inversa de elementos educativos, cognitivos y sistemáticos:



Pastor (2009)

Como se aprecia en el gráfico, el mensaje es activo, asimilativo y lineal, es decir, un aprendizaje por descubrimiento donde la persona por sí misma, o con la ayuda del guía puedan formar aportes significativos e ideas a partir de sus experiencias y esquemas mentales. Esto se logra por la observación y la interpretación, esta última “deben ser ordenadas en un sistema coherente, sin lo cual no hay, propiamente historia” (Panofsky, 1972: 19). Es de allí la importancia

de crear un modelo didáctico para recaudar la historia expuesta en cada obra de arte.

De ese modo, debe existir una labor educativa constante en el Departamento de Educación de los Museos para que los visitantes se instruyan de las exposiciones a través de la observación de los objetos, y a su vez, como lo desglosa Pastor (2009: 54):

- Atraer el interés de los visitantes hacia la temática tratada.
- Que sea una experiencia agradable e incluso divertida.
- Provocar la participación activa de los visitantes.
- Explotar de manera satisfactoria el potencial educativo, tanto de carácter informativo como formativo.
- Ser sensibles a las necesidades y preferencias del grupo de visitantes.
- Estimular los sentidos y capacidades cognitivas de los visitantes.

Estos y otros objetivos son los que deben estar presente en todos los museos, especialmente en el Museo Arquidiocesano “Mons. Lucas Guillermo Castillo” de la ciudad de Coro, la misma guarda una colección artística tanto religiosa como civil de alto contenido histórico y artístico que puede ser observada, comprendida, interpretada, criticada y aplicada en un modelo didáctico.

En otro orden de ideas, el personal que laboró en el museo Arquidiocesano de Coro, manifestaron que las colecciones están documentadas a través de fichas básicas de registro y no guardan una información profunda de interpretación y descripción de los objetos. De allí, pues que todo museo debe tener clasificado los datos generales de las obras, registros fotográficos, plano de ubicación, la descripción detallada de las obras, aspectos relevantes, estado de conservación, patologías de cada pieza. Con esta valiosa herramienta el guía puede tener conocimiento del estado de las obras y con ello ayudarse para educar a los visitantes con un lenguaje educativo y técnico adecuado. Así lo manifiesta León, (2006: 271) cuando explica que:

Los resultados obtenidos se ordenan en fichas que especifiquen todos los caracteres de la obra, desde la documentación fotográfica y descripción de la pieza (autor, fecha, marca, monograma, firma, título, temática, dimensiones, peso, técnica, material, estilo...) hasta las conclusiones de tipo crítico artístico...

Por lo antes descrito, el Museo Arquidiocesano “Mons. Lucas Guillermo Castillo” de la ciudad de Coro debe tener una ficha de investigación particular que rompa con el contenido estructural de registro básico (ver anexo), hay que elaborar una nueva hoja que contenga más y mejor información, es decir un “dossier” de nuevos datos del estado de la obra, que sea más, que una ficha de inventario. Se busca con ello un documento nuevo “donde el testimonio del hombre deje su huella” (Panofsky, 1972: 21). Se elaboró una ficha dinámica y educativa (organizada por cuerpos), que amplía la información recolectando de manera explicativa, descriptiva y educativa los pasos de la hermenéutica gadameriana. Que ayude a analizar, comprender e interpretar la obra de manera especificada y especializada. Apoyándose con el lenguaje técnico requerido en cada pieza, y teniendo como base las ideas filosóficas contemporáneas de Gadamer y el método pedagógico de Panofsky.

En este sentido, el instrumento o modelo didáctico presentado tiene por nombre “Folium Icónico” y es una ficha de Investigación hermenéutica que le sirve pedagógicamente a todo el personal del museo, y específicamente al personal guía, cuando éste asimile todo el contenido que allí se expone, debe ayudar al visitante a tener un recorrido placentero por las salas y podrá analizar las obras por su interés artístico, histórico y religioso. Además, es un instrumento valioso para otros museos que tengan la misma temática de exposición, es decir, de carácter religioso y contemplativo.

Dentro de este orden de ideas, León (2006) plantea que existen muchos visitantes que asisten a los museos y no asimilan, se sienten intimidados, confusos, aburridos, fatigados y, en general, dedican menos tiempo del que sería necesario para beneficiarse de lo que le ofrece la exposición. Es por ello, que los museos representan un nuevo ambiente de aprendizaje integrador, y a la vez, que exista en el seno del Departamento de Educación un modelo didáctico

iconográfico del lenguaje artístico hermenéutico desde la filosofía de Gadamer y Panofsky que sirva para recordar el que, cómo, para que, de lo que esté expuesto y reflexionar en ello.

En esta perspectiva, el museo traza las estrategias comunicativas de manera educativa entre los visitantes y las colecciones expuestas, esto se logra cuando el personal guía medie la enseñanza y el visitante adquiera toda esa información para su interpretación personal y profesional. Esa comunicación se convierte en un “proceso acumulativo de construcción de aprendizaje significativos, que toma tiempo y que está altamente influido por los contextos personal, social y físico”. (Sánchez y Tagüeña, 2004: 29).

PRINCIPIOS HERMENÉUTICOS

En muchos museos del mundo específicamente los europeos, se han convertido en centros culturales que educan a los visitantes de todo género, edad y color, no solo por las colecciones expuestas, sino también, por los diversos elementos pedagógicos y recreativos que se incorporan en las salas expositivas y en otros ambientes programados por el educador del Departamento de Educación. Venezuela se abrió a ese cambio, y los encargados de los mismos, están trabajando en función del público que asisten a los museos. Es por ello, que el personal que labora en los museos (Departamento de Educación) mantiene programas didácticos y renuevan los existentes, para despertar el interés y curiosidad de sus visitantes.

En esta perspectiva, los museos son instituciones que plantean programas educativos y por ende, requieren una buena gerencia educativa con criterios de eficiencia, pues es allí, donde se planifican unas series de actividades a fin de proporcionar a los visitantes las mejores condiciones para facilitar su aprendizaje. Por consiguiente, el personal que trabajan en los museos específicamente en el Departamento de Educación, a través de sus propuestas educativas de acción, logra el buen funcionamiento de los elementos técnicos y didácticos, ya que estos, son los medios más dinámicos del sistema museográfico, para causar impacto en sus componentes, tanto académicos como cívicos.

Siendo las cosas así, resulta claro, que al generar un modelo didáctico iconográfico del lenguaje artístico hermenéutico desde la filosofía de Gadamer y Panofsky, es un aporte significativo para dicha investigación, ya que es un instrumento relevante de manera educativa para todo tipo de visitante que acuda a los museos, dicho trabajo, les ayudará a tener otra visión de cómo ser parte protagónico en los museos (aprender contemplando, analizando- interpretando, escuchando y hablando) con la ayuda de un instrumento didáctico que se propone en esta investigación. El personal guía tendrá como función orientar a los visitantes a una nueva atracción y una transfiguración de ellos mismos. Así lo manifiesta León (2006: 73):

...el hombre se siente libre de sus preocupaciones, centra su atención en la comprensión y estudio de las obras, se aísla en un mundo que parece visionario pero que es real, evoca recuerdos, las obras le trasladan a experiencias vividas, le abre horizontes y nuevas formas de ver el mundo o compara tal obra con aquella que vio en otro museo...

Esa experiencia vivida en los museos demuestra que el visitante puede percibir y asimilar lo deseado, a lo que se llama también como “voluntad de poder” puede existir dicha voluntad cuando existe una estrecha relación entre las experiencias concretas a través de su sentido, produciéndole a éste, sentimientos y emociones en su haber; e incluso, esa fuerza artística lleva al visitante contemplador a una “meditación sobre el arte es, entonces, la consideración de la fuerza que se manifiesta, la fuerza que aparece e interpreta” (Nietzsche, 2007: 13). Esa fuerza llamada por Nietzsche, es la que conocemos como hermenéutica dada entre el sujeto que estudia al objeto por medio de la razón. Además, adquiere una formación nueva de conceptos, motivación, y como consecuencia, la atención y la retención de lo estudiado.

Debe señalarse, que los teóricos claves de esta investigación se centran en el filósofo Alemán Hans-Georg Gadamer, quien plantea unos principios hermenéuticos en el arte y que se apoya de grande filósofos como Hegel, Kant y otros. Además, este filósofo redefine la hermenéutica como una reflexión en la experiencia estética para la comprensión del hombre, a través de la verdad.

Gadamer, recurre a las experiencias del sujeto y la relación de éste con la obra de arte, con la historia y con el diálogo personal.

Ahora bien, Gadamer en su filosofía busca reflexionar el proceso de la comprensión, éste interpreta a Heidegger, y sostiene la circularidad que presenta el ambiente esa comprensión de analizar lo estudiado. La circularidad comprende el hecho histórico de la existencia, esto es: el conocimiento, proceso que se desarrolla por unos pasos de interpretación que hace el hombre y la vincula con la tradición, pasado y presente, de allí que se encuentran desde siempre en una constante relación de tensión.

Otro de los teóricos estudiados en esta investigación, es el crítico de arte Erwin Panofsky, quien analiza el pensamiento del criticismo kantiano, y los estudios de Warburg, Riegl y de Cassirer. Tomando en cuenta a estos autores, Panofsky, crea una manera de ver, sentir y explicar el arte partiendo de una estructura teórica en torno a la formación simbólica, también, a través de la percepción visual como formas de comunicación. Dirigió sus investigaciones hacia la elaboración de un método iconográfico e iconológico, donde la Historia del Arte se concibe como ciencia de la interpretación de la expresión artística. Aplicó el mencionado método en varias obras góticas y renacentistas logrando una gran aceptación entre los críticos de arte moderno.

En cuanto a la teoría del arte, Panofsky estudia la obra partiendo de su forma, su contenido y desde el aspecto de escrudñar la imagen estudiada. Para este investigador, el arte guarda simbólicamente el mensaje de la época, sus valores, ideas, e incluso desde lo psicológico y filosófico. Además, a través del análisis busca interpretar la carga simbólica de las imágenes, su mundo, su significado. Este recorrido visual o primer nivel atraviesa un estudio previo con el objeto, de identificación física, a lo que él llama lo pre iconográfico; un segundo nivel, donde se advierten los valores expresivos y detallado de las imágenes se le da el nombre de iconográfico, y, por último, un tercer nivel de profundización en la carga simbólica, en el mensaje ideológico, en la expresión de su tiempo histórico, de su contexto social y cultural se le da el nombre de iconológico.

De allí pues que, tomando de este método pedagógico de Panofsky se construye el modelo didáctico bajo una estructura hermenéutica como lo es el Folium Icónico, para las obras de arte que resguarda el Museo Arquidiocesano Monseñor “Lucas Guillermo Castillo” de la ciudad de Coro. Para el mismo se elaboró un registro de ficha de investigación bien organizada, detallada y especializada de cada objeto expuesto en el mencionado museo. Esto se logró organizando bien los datos por medio de casillas y cuerpos que se deben incorporar en el modelo, para luego, recurrir con “la interpretación definitiva sintetizando todos los resultados obtenidos... sin omitir las dificultades, interrogantes o puntos oscuros que pueden quedar después del análisis completo” (León, 2006: 269)

Dentro de este orden de ideas, esta investigación servirá de estímulo o ayudará a otros futuros trabajos, que intentan profundizar o ahondar en el tema tratado, ya que cualquier personal educativo que pretenda construir un nuevo modelo didáctico iconográfico en los museos debe tenerlo como referencias en sus investigaciones.

Este modelo didáctico está apostando al progreso de las instituciones museísticas del país y a la formación de su personal y a sus visitantes. Es ir más allá que un aprendizaje por medio de la observación, sino, de la integración comunicacional (lenguaje artístico iconográfico) entre el guía, el visitante y la obra.

Por último, es conveniente resaltar, que con la construcción de éste modelo didáctico “Folium Icónico” les sirve de lectura, recolección e interpretación de las obras, ganan todos los que están entorno al museo, es decir, personal que laboran en el museo, los visitantes, las obras de arte y la sociedad en general.

EL MUSEO ARQUIDIOCESANO DE CORO

Esta investigación tiene como propósito contribuir con la comprensión teórica del lenguaje icónico desde la filosofía de Gadamer y Panofsky para descripción e interpretación de las obras de arte del Museo Arquidiocesano “Monseñor Lucas Guillermo Castillo”, de la ciudad de Coro estado Falcón del Municipio Miranda.

De allí pues, que en lo geográfico dicho museo está ubicado en pleno centro colonial de la ciudad, en el sur por la calle Zamora, por el Norte la calle Urdaneta, por el este calle Hernández y el oeste la iglesia de San Francisco (Av. Miranda). Sus coordenadas UTM son las siguientes: este: 426044,88 mE y el norte: 1261348,13 mN.

En cuanto a lo espacial, se construirá un modelo didáctico llamado “Folium Icónico” que tiene como finalidad recoger la información de seis (6) obras de arte que tiene la institución museística, divididas de la siguiente manera: dos (2) pinturas, dos (2) esculturas y dos (2) piezas de orfebrería, que están resguardadas en el museo; dicho Folium Icónico es una ficha de investigación particular, a diferencia de otros documentos la estudiada tiene presente las etapas filosofía hermenéutica de Gadamer de forma estructurada y la pedagogía de Panofsky ésta en cuanto a la descripción del lenguaje iconográfico e iconológico. Y en lo temporal se desarrollará en los meses de febrero 2014 diciembre 2015.

En el mapa satelital que se muestra a continuación se señalan las calles, fachada e interior del Museo Arquidiocesano “Monseñor Lucas Guillermo Castillo”.

Mapa Satelital



Es bueno resaltar que en un principio dicho museo en el año de 1946 nace como Museo Diocesano “Lucas Guillermo Castillo” es la primera institución museística de la ciudad de Coro que inició sus funciones gracias a las donaciones y recolección de obras de arte religioso y civil, que realizó su fundador Monseñor Francisco José Iturriza Guillen, por los diferentes pueblos del estado Falcón, siendo éste para la época Obispo de la ciudad, albergando una colección “en un inmueble del siglo XVIII en el casco antiguo de la ciudad, situado entre las calles Ciencias y el Paseo Alameda, cuya dueña era Doña Ana Arcaya de Faría, de antigua e hidalga familia coriana” (González, 1998: 23).

Las colecciones crecieron y fueron mudadas dichas obras al antiguo convento franciscano de Nuestra Señora de la Salceda, ubicada en pleno

centro colonial de la ciudad. Es un convento de dos plantas donde se distribuyó las obras en quince (15) salas expositivas, siendo el museólogo el señor Miguel Arroyo. Su inauguración fue el 29 de septiembre de 1982. Diez años más tarde en septiembre de 1992 el museo adquiere la casa adjunta perteneciente a la familia Capriles que contiene 6 salones y es propicia la ocasión para albergar la bóveda del museo y el mobiliario civil de algunas familias corianas.

En el año 2009 el museo cambia de nombre al elevarse la Diócesis a Arquidiócesis, se decreta y queda registrado en el libro de gobierno N  4 folio 76- 77 en el palacio Arzobispal de Coro, distinguiéndose ahora como Museo Arquidiocesano “Monseñor Lucas Guillermo Castillo”. Firmado por la canciller Hermana Nancy Sierra y el Arzobispo de Coro Monseñor Roberto Luckert León. Considerando:

Que este museo custodia un valioso acervo histórico- artístico y religioso que presenta el proceso de evangelización y de implantación de la cultura de la entonces Provincia de Venezuela y del actual Estado Falcón, clasificado y organizado en un solo sitio que le otorga una importancia única en el país, siendo uno de los mayores atractivos turísticos en cuanto al arte colonial y sacro. Dicho museo presenta una colección de arte religioso, mueblería civil y religiosa, pinturas y esculturas de la colonia, piezas líticas prehispánicas, cristalería, entre otros. El museo lleva el nombre del primer obispo de la restauración que tuvo la ciudad de Coro, Monseñor Lucas Guillermo Castillo. Su exposición es de carácter permanente de tipo contemplativo. Presentan unos guías quienes son los encargados de encaminar a los visitantes haciéndoles un recorrido sencillo y modesto.

A pesar que la edificación es una de las más grandes y espaciosa de la ciudad, nunca presentó un departamento de educación, pero con la nueva directiva si se contempla un personal educativo con su espacio y sala lúdica, la biblioteca actualmente está en el centro del convento con libros de tipología religiosa y civil.

Antiguamente se realizaban las actividades educativas del museo, llamado “Museo- Escuela o Aulas Abiertas”, tienen espacios de oficinas y

depósitos. A partir del 2012 se realizó un trabajo de restauración en la casona y en el 2015 ya se estaban conservando y restaurando las obras de arte de la colección. La arquidiócesis trabajó para reubicar las colecciones y reordenar la museología, para ello, se pensó en ambientar las salas por temáticas la misma contaron con el apoyo de la Hermana Niurka Reyes y el Pbro. Jesús Martínez, elaborando la propuesta. En el 2017 se decide reordenar las colecciones en las salas del convento y de la casa Capriles, este trabajo lo realizó mi persona, junto con un equipo de especialista en el área.

En este momento la directiva del museo están re-inventariando y aplicando la estructura de esta ficha de investigación a todas las colecciones expuestas en las salas y las que están resguardadas en la zona de reserva. El museo actualmente está dirigido por el presbítero Jesús Martínez.

APORTE EPISTEMOLÓGICO- ONTOLÓGICO

Las instituciones educativas no formales llamadas museos se han convertido en centros culturales para todos los visitantes que entran en ella, no sólo por las colecciones expuestas, sino también, por los diversos elementos pedagógicos y recreativos que se incorporan en las salas y en sus otros ambientes (cerrados o abiertos) organizados para educar. Desde el punto de vista epistemológico, el visitante es quien se educa a través de esos espacios propicios para el aprendizaje, pero debe ser ayudado cognitivamente por el personal que labora en los museos. Ya que estos deben conocer el lenguaje técnico y artístico religioso que presentan las obras de arte expuestas en las salas expositivas del Museo Arquidiocesano “Mons. Lucas Guillermo Castillo” de la ciudad de Coro. También, de los elementos iconográficos e iconológicos que ofrecen de dichas obras.

De esta manera, se pretende lograr una sensibilización del personal guía, por medio del contenido del Folium Icónico de investigación que presenta cada obra del museo, a través de un lenguaje artístico descrito desde su composición y forma artística, apoyado desde lo metodológico con la filosofía hermenéutica de Hans- Georg Gadamer y el aporte pedagógico de Panofsky. Esto le será más fácil de analizar y comprender o explicar al guía de las salas utilizando un

lenguaje técnico propio del arte religioso a la hora de conversar con los visitantes que quieren aprender de las obras que se exhiben en el Museo Arquidiocesano de Coro.

Por lo demás, estos aportes educativos fortalecen los conocimientos de los visitantes, y a su vez, los orientan significativamente en este mundo artístico. Lo ideal es que a través del recorrido de las salas expositivas, produzca en cada visitante no solo un aprendizaje artístico sino también un goce estético al contemplar los objetos expuestos en el museo.

Desde la realidad social (Ontológico) el Museo Arquidiocesano de Coro, presenta fichas básicas de registro que describen las obras de una manera sencilla con un lenguaje básico sin detenerse para explicar los elementos iconográficos e iconológicos propios del arte religioso. Por tal razón, se implementó un método didáctico tomando la pedagogía descriptiva de Panofsky y la filosofía hermenéutica de Gadamer (1991) de vincular la obra de arte con el contemplador, donde “extraemos con la vista, por así decirlo, la imagen de las cosas y nos figuramos su imagen en ella” (pág. 27).

Ahora bien, cuando esa experiencia humana conviva con la artística debe haber una relación y una vivencia estética que ayude a que la obra de arte hable por si misma ante los ojos del espectador. No es sólo contemplar la obra de arte sino es aprender a leerla interpretando el lenguaje de los signos, símbolos, atributos religiosos. Como lo plantea Gadamer (1991: 18) “podía leerse claramente como una escritura de signos, una estructura de signos figurativos que a la vez nos instruía intelectualmente y eleva nuestro espíritu”.

Siendo las cosas así, resulta claro, que el guía de sala debe alimentarse intelectualmente primero y luego reforzar esos conocimientos religiosos a los visitantes, a través de, primeramente, de cursos, talleres y lecturas hermenéuticas del filósofo Gadamer, y por otro lado, de aprender a interpretar el lenguaje de los signos, símbolos, atributos descrito en las fichas icónicas según la propuesta de Panofsky partiendo desde lo pre iconográfico, iconográfico e iconológico, con su lenguaje técnico apropiado. Es cierto que la obra de arte por

si misma le habla al visitante, pero estos públicos que asisten a los museos hacen preguntas o comentarios que deben ser respondidas y aclarados por el guía de salas utilizando la terminología religiosa o artística adecuada.

Visto de esta forma, se elaboró para el Museo Arquidiocesano de Coro un trabajo educativo o un método didáctico, donde el sujeto visitante y las obras de arte se complementen en el poder de atracción, capacidad de comunicación e interacción para ser interpretado y analizado como proceso de enseñanza aprendizaje. Tales características hacen que la visita sea hasta memorable y estos puedan sentirse como lo plantea Kant (1992:123) “con un sentimiento de placer intelectualizado”.

Cabe considerar, por otra parte los argumentos metodológicos de esta investigación están enmarcados bajo el enfoque cualitativo con la perspectiva del interpretativismo filosófico, y el método tomado para esta investigación es la hermenéutica filosófica del arte de Hans Georg Gadamer y el método pedagógico de Panofsky. Ya que la hermenéutica es comprendida como un método que significa explicar, exponer e interpretar. Estudia el problema de la verdad y del ser; siendo la primera como fruto de la interpretación y el segundo, el ser: el mundo y el hombre (Piñero y Rivera, 2012: 42). Lo que contribuiría a explicar e interpretar lo que se analiza en las obras de arte del Museo Arquidiocesano de Coro por parte del investigador y busca desarrollarlo a través de la “observación de los hechos y la interpretación de su significado” (Martínez, 2011: 100).

En este sentido se comprende, que la visión de esta investigación, es generar un modelo didáctico llamado “Folium Icónico” de investigación hermenéutica centrado en la filosofía de Gadamer y en la pedagogía de Panofsky, que sirva de apoyo educativo no sólo a la población adolescente y juvenil en busca de respuestas a sus preguntas, o inquietudes de lo expuesto; sino también, lo pueden aprovechar, además, los profesionales y críticos del arte para analizar y estudiar por medio de la filosofía hermenéutica de Hans- Georg Gadamer y el método didáctico de Panofsky los diversos obras de arte

expuestas en el museo, ya que, “la hermenéutica tienen algo tan abarcante que necesariamente incluye en sí la experiencia de lo bello en la naturaleza y en arte” (Gadamer, 2011; 55).

Por último, es conveniente anotar que través del lenguaje artístico iconográfico que presenta cada obra de arte del museo Arquidiocesano de Coro nos remontamos a una historia que hay que recuperarla, explicarla, describirla e interpretarla y de esa manera resguardarla en un instrumento tipo ficha llamada “Folium Icónico”, donde el sujeto y el objeto dejan un contenido dialectico adquirido entre ellos para ser luego expuesta en nuestra sociedad coriana como un patrimonio documental artístico- religioso y será fuente documental a las futuras generaciones.



Colección del Museo Arquidiocesano de Coro
Escultura siglo XVII
San Pedro papa

“Desde el contexto teórico ‘tomamos distancia’ de nuestra práctica y nos hacemos epistemológicamente curiosos para entonces aprender en su razón de ser”.

Pablo Freire

CONSIDERACIONES TEÓRICAS ACERCA DEL ARTE

El arte en la sociedad griega antigua, lo relacionaba con la palabra arreglar o disponer (Ezcudía y Chávez, 2010; 28). Hoy en día la palabra arte significa la “cierta virtud o habilidad para hacer o producir algo” (Ferrater, 2008; 36). Tanto el término antiguo como contemporáneo se vincula al hombre o el “uso humano” que transforma y trasciende las reglas de la naturaleza y que tiene su finalidad en exponer su belleza y donde se hace posible la hermenéutica, es decir, el lenguaje, la comprensión y descripción de la obra de arte.

Para Gadamer (2011) “el arte se define como un dominio propio y autónomo donde se rigen las leyes de la belleza...” podemos analizar que el protagonista es el artista, quien imprime el sello de belleza y es el hacedor de la obra quien arregla y dispone según los griegos clásicos, es decir, recupera el sentido de la obra de arte como una experiencia de la verdad. Así también lo refleja Comte (2002:122) “El arte nos ayuda a amar la verdad, resaltando – incluso cuando el objeto evocado es feo o banal –su belleza”. Ya que la verdad parte del entendimiento o conocimiento del artista que le da forma al objeto como una representación de la realidad. A lo que llamaría Sócrates citado por Ferrater (2001: 72) la verdad del arte “ya no es manual sino intelectual, el arte de la palabra o del razonamiento”.

Si bien es cierto, que el hombre artista es que elabora el llamado arte, pero así mismo, el arte se hace posible en la misma naturaleza, así lo plantea Gadamer (1991:22) “el arte que nosotros llamamos arte, en tanto que la obra no es realmente lo que representa, sino que actúa imitativamente”. Gadamer toma los ideales de los artistas clásicos, planteando que el arte es imitación de la naturaleza y lo hace ver como una reflexión desde la libertad de pensar. De allí la imitación de la naturaleza, produciendo obras que tomaban “en sus respectivos ámbitos, religioso o secular, de la vida, como una ornamentación del modo de vida propio...” (pág. 28). De igual manera Nietzsche (2007) plantea que la actividad artística del hombre es copiar de la naturaleza es una “proyección de apariencias”, pero ella de por sí, también es arte.

De allí pues, que la obra de arte “tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que la experimenta” (Gadamer, 1993: 145). El ser humano cuando descubre, e indaga una obra de arte, pueda que le produzca un goce estético que en términos kantiano “es una representación bella de la cosa”. Es decir cuando se experimenta la obra con mayor profundidad no solo produce el “enamoramiento” ante lo bello, sino “una representación de ideas estéticas, esto es algo que está más allá de todo concepto”. (Gadamer, 1993: 39).

Además, esa experiencia artística puede afectar al funcionamiento psíquico del hombre donde se conjuga el pensamiento, el instinto, la voluntad y los sentimientos, tomado de la filosofía hegeliana. Es lo que se podría llamar una comunión vital entre el objeto y sujeto, existiendo un gusto estético por lo que existe y lo que hace representativo como un todo. Platón, citado por Ferrater (2008: 72), siguiendo con la filosofía socrática habla éste que hay un “hacer algo con el arte”, se refiere no un arte manual sino más bien un arte intelectual, es decir, un arte de palabras y de razonamiento en búsqueda de la verdad. Esto es, que el “arte tiene su finalidad en sí mismo” (Ezcurdia y Chávez, 2010: 28).

En nuestra opinión, si relacionamos esta investigación con la sabiduría socrática y platónica lo que se busca es crear o idear un arte que ayuden a las obras de arte. Es decir, desde la filosofía hermenéutica implica ser innovadores y creativos, hacer un modelo didáctico pensado en contribuir en ampliar la descripción o interpretación del objeto estudiado para conservar documentalmente su legado patrimonial, o como lo llamaría Gadamer (1993: 43) un arte vivencial, ésta vida se hace posible para todos aquellos que lo recibe.

GADAMER Y EL MÉTODO DIDÁCTICO

Los trabajos filosóficos de Gadamer está dirigido al sujeto espectador que acude a los museos analizando la historia, se integra a ella para comprenderla e interpretarla. De esta manera, estudiando las obras de Gadamer vemos en sus escritos una preocupación de preservar las obras de arte en el tiempo, donde tiene el hombre la responsabilidad de aplicar el conocimiento, la razón, y a través de ello, analiza el objeto por fases o pasos hermenéuticos necesarios como lo son: la observación, interpretación, comprensión, criticismo y conclusión para descubrir su verdad y esa verdad busca trascender para ser transmitida como un hecho social.

En esta perspectiva, la filosofía práctica de Gadamer ha hecho que el sujeto estando al frente de una obra recurra a ello para mirar, pensar, comunicar y actuar, implementándolo como un estado evolutivo “que sale de la oscuridad... sería la incorporación a una acción, en la que el ser humano, al mismo tiempo, participa y configura”. No es algo subjetivo sino que se interpreta dicha obra desde el DASEIN “el ser” tanto interna como externamente, y así lograr el objetivo planteado para el museo y para la sociedad en general, “el ser en el mundo”. De este modo, podemos analizar cada uno de los pasos que se aplicará en el estudio de la obra tomado del círculo hermenéutico de Gadamer para ser incorporada en el método didáctico: Folium Icónico, la misma se distribuye de la siguiente manera:

Paso I. La Observación: En este primer paso desde el punto de vista de la investigación social, la observación es una recopilación de datos e información que consiste en utilizar los sentidos para no perder de vista los hechos y realidades que presenta el mismo objeto y su alrededor. Según Gadamer (1993) gracias a la observación “nos permite distinguir estéticamente en la obra aquello que es estético...”.

Paso II. La Comprensión: Este paso (después de la observación) es uno de lo más importante, ya que el sujeto se integra directamente con las obra por estudiar a través de la razón. En este sentido, Gadamer (1993) afirma que está

fase comprende el análisis comprensivo de las fuentes y su interconexión con las localidades problemáticas permitió hacer congruente el hilo discursivo del historicismo, en el razonamiento interpretativo y de aplicación de los contenidos a obtenerse.

Paso III. La interpretación: En este tercer paso se quiere exponer las ideas y apreciaciones del investigador con respecto a los objetos analizados, tomando en consideración el contexto y tiempo en el que fueron realizadas, así mismo, la interpretación funge como lo aspirado por el intérprete y lo ofrecido significativamente por el objeto en el acto humano. En este sentido, Gadamer (1993) alude a una suerte de condición ubicua del intérprete sobre el interlocutor, es decir, coloca en la subjetividad razonablemente crítica del intérprete, la responsabilidad de la interpretación, cuando aclara que el trabajo de éste no es simplemente reproducir lo que dice en realidad el interlocutor, sino que tiene que hacer valer su opinión de la manera que le parezca necesaria, teniendo en cuenta la autenticidad de la situación dialógica en que sólo él se encuentra como conocedor del lenguaje de las dos partes.

Paso IV. La Aplicación: En este paso se busca el desarrollo de las ideas iniciales con base en lo extraído de los textos, entrevistas y observaciones. Se trata de la verificación de los objetivos trazados a través de la interpretación de las obras para la vaciarla en los documentos. Para Gadamer (1993) la aplicación no quiere decir aplicación ulterior de una generalidad dada, comprendida primero en sí misma a un caso concreto; ella es más bien la primera verdadera comprensión de la generalidad que cada texto dado viene a ser para nosotros: La comprensión es una forma de efecto, y se sabe a sí misma como efectuar.

Paso V. El Criterio: las obras de arte procede de un pasado desde el cual acceden al presente como monumentos perdurables no convierte en modo alguno su ser en objeto de la conciencia estética o histórica. Mientras mantengan sus funciones serán contemporáneas de cualquier presente. (Gadamer 1993: 81)

Visto de otra forma, todos estos pasos o fases son lo que ayudará al sujeto a ver y sentir de otro modo la obra de arte, siguiendo cada uno de ellos, se logró presentar un modelo didáctico “Folium Icónico” para dejar un registro documental didáctico en el tiempo que le servirá al departamento de educación como elemento educativo para formar a los visitantes que asisten al museo.

Además, es un instrumento que logra preservar la historia artística a través de la conciencia estética, dejando un legado patrimonial que tiene la iglesia que fue objeto de culto y veneración. Los pasos antes señalados por ser dinámicos y flexibles tomados de la filosofía de Gadamer se integra con el modelo del lenguaje iconográfico, los mismos quedan logrados en un nuevo círculo hermenéutico que es presentado en la Fase III llamado Contexto Metodológico.

De allí pues, que Gadamer ayudó a construir el método didáctico “Folium Icónico” con sus aportes filosóficos con el sólo hecho de proponer estudiar la obra e interpretarla desde nuestras vivencias, ya es un logro hermenéutico con carácter crítico: “el análisis de la experiencia estética solo tiene una función religiosa para mí... todo desemboca en el carácter fundamental de que la condición del habla es dialógica. Lo que me parece fundamental es la experiencia del otro”. Es decir, la experiencia estética para Gadamer puede desarrollarse basado en el lenguaje (diálogo) entre lo que experimenta el sujeto y lo que se deja leer o declarar del objeto, esto es la experiencia estética donde existe verdad, bien y belleza, es decir una “manera de manejar las interpretaciones de manera sistemáticas” (Morse, 2003).

Por lo antes dicho, se quiere expresar con todo esto que el modelo didáctico llamado “Folium icónico”, no sólo es un aporte para observar e interpretar el objeto religioso a través de la experiencia de la razón, sino también estudiar su historia (historicismo de Gadamer), su tradición en el tiempo para explicarla e interpretarla. Ese legado que aún se conserva se da a través de la comprensión y por ende, en la tradición de preservar el arte como un proyecto que se muestra para ser estudiada como experiencia religiosa y artística.

Sin duda, esa proyección que plantea Gadamer se relaciona con el modelo didáctico Folium icónico, ya que las cosas (objetos) se ven según Gadamer, desde la pre-comprensión y la comprensión, la primera es necesario que las cosas estén abiertas a poder ser proyectadas, mientras que la segunda se debe proyectar un modelo de proyecto para realizar el paso hacia la comprensión. Es allí donde se diseña el modelo didáctico desde la filosofía de Gadamer donde se incorpora al sujeto quien desarrolla la estrategia pedagógica del lenguaje desde la comprensión de la hermenéutica, y estudia al objeto como la cosa en sí a partir de la historia efectual de manera dinámica y productiva.

En esta perspectiva, se vincula en el modelo didáctico la pedagogía de Panofsky, donde describe el objeto desde su concepción artística partiendo de la historicidad y de los elementos iconográficos que presenta la obra. En resumidas cuentas, los dos pensadores (Gadamer y Panofsky) estudian desde su punto de vista filosófico y artístico al sujeto y al objeto como elementos complementarios, ya que para ellos requieren de la comunicación y la exposición directa del sujeto y el objeto y viceversa, para ser explorados como parte del mundo.

En este sentido se comprende, reordenamiento de la estructura general de la ficha Icónica, diferente a las demás fichas museísticas, desde su contenido hasta su distribución espacial que se distingue por cuerpos y casillas (ver anexo), a saber:

- En el lado anverso de la ficha, en su parte superior izquierda se encuentra el logotipo del Museo Arquidiocesano de Coro, el tipo de ficha y el objeto a estudiar. Se abre un espacio o casilla para citas de Gadamer. En el ángulo derecho de la ficha se encuentra el número de planilla y el del inventario, la cedula del objeto indicando su localización geográfica, clasificación y levantamiento. Aquí, en este cuerpo se incorpora los pasos de Gadamer que son la observación, la comprensión y la aplicación.
- En el segundo cuerpo, lado izquierdo, se aprecia las fotografías de la pieza por su lado anverso y reverso. Y en el otro ángulo se encuentra la foto del lugar de procedencia de la obra y su plano señalando donde estuvo la obra. Se aplica

también los pasos estructurales de Gadamer que son la observación (mirar cautelosamente la pieza), la comprensión, ya que se incorpora el análisis de las fuentes (fotografías) y su interconexión con las localidades (lugar de procedencia) y se une también la aplicación (se vacía la información en la ficha) que sería el cuarto paso gadameriano.

- El tercer cuerpo, lado izquierdo, se encuentra los detalles de la pieza en fotografía y el estado de conservación del objeto, en escrito. Y en el lado derecho una casilla donde se presente la planta y la ubicación de la pieza en el museo, identificando con el número de sala, vitrina, fotos y ubicación (si esto se requiere). Aquí se une los pasos de la observación, del análisis comprensivo, la aplicación y el criterio (estudio estructural profundo de la obra, su pasado y presente).

- El cuarto cuerpo se presenta una casilla rectangular donde se expone el estado de conservación de la obra en detalle y señalando los deterioros. Y se cierra con una cita de Gadamer. Aquí se aplica todos los pasos de Gadamer, es decir: la observación, comprensión, interpretación, aplicación y el criterio. Con esto se culmina el lado anverso del Folium Icónico.

- En el lado reverso de la ficha existe un recuadro que representa el primer cuerpo, donde se aplica el lenguaje iconográfico e iconológico de la obra, según el método de Panofsky, estudiándolo desde el método pre-iconográfico, análisis iconográfico y análisis iconológico. También aplica todos los pasos de Gadamer, es decir: la observación, comprensión, interpretación, aplicación y el criterio.

- Se aplica otro cuerpo donde se muestra la obra donde se identifica, analiza y se detallan los elementos mínimos que contiene la misma pieza, apoyándose en fotos y ejemplos iconográficos. Se puede ver el círculo gadameriano a través de la observación, comprensión, interpretación, aplicación.

- Se culmina, con las referencias bibliográficas consultadas y los créditos.

Podemos apreciar dicha ficha distribuida sus cuerpos por los ambos lados de la hoja (anverso y reverso) en la siguiente estructura:

Anverso de la Ficha

		FOLIUM ICÓNICO		Planilla N°	
P r i m e r C u e r p o	C u e r p o	ARQUIDIÓCESIS DE CORO  MUSEO Museo Arquidiocesano CORO - ESTADO FALCÓN FICHA DE INVESTIGACIÓN		N° de inventario: _____ Nombre de la Pieza: _____ Autor: _____ Época: _____ Materiales: _____ Técnica: _____ Dimensiones: _____ Origen: _____ Levantamiento: _____ FECHA: / /	Revisado: _____ FECHA: / /
		"La obra de arte conlleva una autocomprensión y una transformación al quien la observa" Gadamer		Fotografía de la Obra	
S e g u n d o C u e r p o	C u e r p o	Fotografía de la Obra		Foto lugar de procedencia	
		Detalles de la Obra		Lugar de Procedencia: _____ Ubicación en planta: _____ Planta y ubicación de la obra en el Museo	
T e r c e r c u e r p o	c u e r p o	Estado del Objeto Buena Regular Malo Estado de Integridad Completo Incompleto Unido Agregado Estado de Conservación		Sala: _____ Ubicación: _____ Legenda: _____	
		Fotografía con Registro de Deterioro		Legenda: _____	
C u a r t o c u e r p o	c u e r p o	Fotografía con Registro de Deterioro		Legenda: _____	
		"Cada Obra de arte nos encontramos con un mundo. En él aprendemos a conocernos a nosotros mismos." Gadamer.			

Reverso de la ficha

P r i m e r C u e r p o	Descripción Iconográfica e Iconológica				
S e g u n d o C u e r p o	Identificación, Análisis y Detalles de la Obra				
T e r c e r C u e r p o	Referencias consultadas				Observaciones

Por último, es conveniente resaltar que todos estas casillas, cuerpos, pasos y procesos presentados, son los que hicieron posible reinterpretar una ficha de investigación como modelo didáctico dejando un bien documental

histórico, desarrollado bajo la filosofía práctica de Gadamer y el método pedagógico de Panofsky para el uso de una institución artística, religiosa y social como es el caso del Museo Arquidiocesano Monseñor “Lucas Guillermo Castillo” de la ciudad de Coro.

DESCRIPCIÓN DEL ARTE SEGÚN PANOFSKY

Erwin Panofsky, fue un filósofo y pedagogo alemán considerado la figura más relevante de la iconografía e iconología, ya que fue el que se destacó con más énfasis y exactitud de esa tipología artística. Se formó con las ideas del crítico Warburg acerca de la sensibilidad en el arte y el de Cassirer en cuanto a las formas del lenguaje simbólico. De estos dos autores, toma las ideas de su filosofía para desarrollar su método artístico iconográfico.

Queremos con ello significar, que el método artístico para Panofsky está dominada por una regla formal interna que no aparece así, de simple vista, sino cuando es vista “cuando ha de ser mirada” (Ocampo y Peran, 2002: 64). Ésta filosofía educativa ha despertado el interés de varios críticos de arte, tomando en cuenta que la obra de arte no se puede descuidar su aspecto formal, ya que las formas se transforman e interpretan con un contenido espiritual para luego ser analizada o estudiada por el crítico. De ese modo, Panofsky (1972: 18- 21) revolucionó la descripción e interpretación de los objetos artísticos, y nos los enseña a través de un método didáctico que está dividido por tres fases:

1. **Descripción pre-iconográfica**, conocidos por otros, como el contenido temático primario o natural. Se mantiene en el mundo de los motivos, donde los objetos y acciones cuya representación por líneas, colores y volúmenes constituyen el mundo de los motivos, estos pueden ser identificados basándose en experiencia prácticas. Se descifra lo que se ve, según la manera en que los objetos y las acciones eran expresados por las formas, bajo la condición históricas variables.
2. **Análisis iconográfico**, Llamado también contenido temático convencional, es el que se ocupa de las imágenes, historias y alegorías, en vez de motivos,

presupone, desde luego mucho más que la familiaridad de los objetos y acciones que se adquieren de la experiencia prácticas. Presupone una familiaridad con temas y conceptos específicos, tal como han sido transmitidos a través de la fuentes literarias, hayan sido adquiridos por la lectura intencionada o por la tradición oral.

3. **y el Análisis iconológico**, es realmente la Interpretación iconológica, consiste en dilucidar la significación intrínseca o contenido, que se aprende investigando aquellos principios subyacentes que ponen en relieve la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica, matizada por una personalidad y condensada en una obra (Panofsky, 1983: 49).

Dicho método pedagógico aún vigente, unidos como fases, busca comprender el significado formal de la obra y descubrir el contenido del mismo, se puede lograr con la “sensibilidad”, como lo plantea el mismo Panofsky (1983: 46): “Para comprenderla, me hace falta una cierta sensibilidad, pero ésta también es parte de mi experiencia práctica, ósea de mi estrecha relación diaria con los objetos y los acontecimientos”. Esto nos hace pensar que para pasar por esos procesos o pasos panofskyano debe existir en el espectador una correlación entre pensamiento y el lenguaje artístico, pero también una integración entre arte y medio social.

Con el método de Panofsky se logró descubrir e interpretar los valores simbólicos del arte, y a tener un respeto por las obras buscando dar el último y definitivo sentido del fenómeno artístico dejando resultados objetivos cuando se interpreta la obra. Así como lo plantea Morse (2003) cuando afirma: “es describir el significado de una experiencia a partir de la visión del mundo... y como resultado le han adjudicado un significado”.

En todo caso, despertó un gran interés en el ambiente eclesiástico para describir e interpretar las pinturas y esculturas, orfebrería y otros bienes culturales bajo un estudio iconográfico e iconológico que es lo que se presenta como una nueva ficha de investigación, planteado como modelo didáctico del lenguaje iconográfico para el Museo Arquidiocesano “Lucas Guillermo Castillo”.

FICHA DE INVESTIGACIÓN HERMENÉUTICA PARA LOS MUSEOS.

Las fichas en los museos son un aporte muy importante para la organización y ordenamiento de las obras como colección. En el ambiente museístico es considerado un documento más, ya que tiene como propósito recolectar la mayor cantidad posible de datos que presenta cada obra en los museos: “desde la documentación fotográfica y descripción de la pieza (autor, fecha, marca, monograma, firma, título, temática, dimensiones, peso técnica, material, estilo...)” (León, 2006: 270) estas fichas también hay que integrar otros espacios donde se vinculen a los procesos de conservación y/o restauración, e inclusive se debe presentar el estado actual de la obra.

Es por ello que una ficha de este tipo de ir más allá, éste debe profundizar más en la obra y en su entorno donde está vinculada la misma. Se recomienda que cada institución museística diseñe y aporte nuevas casillas o espacios para identificar, describir e interpretar a cada objeto de la colección. El Manual de Normativas Técnicas de los Museos (2005: 42) plantea las siguientes consideraciones que pueden ser tomadas en cuenta para dichos cambios, estos son los siguientes:

1. Es aconsejable partir de la agrupación de renglones de información relacionados entre sí. Cada uno de estos grupos de información se identificará para su fácil localización.
2. La jerarquización de los grupos informativos de acuerdo con su importancia contribuye a la utilización racional del instrumento. Para tal fin pueden usarse líneas que demarquen espacios y cuyo grosor determine áreas y sub-áreas de información.
3. Calcular las necesidades y disponibilidad de información, a fin de delimitar los espacios con suficiente capacidad para contenerla.
4. Considerar las características de los archivos o tipo de carpetas a utilizar, para así poder prever el diseño de la planilla, los espacios exteriores para los ganchos, los espirales.

5. Prever campos que permitan el cruce de informaciones relativas al objeto pero existentes en otros documentos. A esos fines se recomienda la utilización de códigos cruzados.
6. Reservar un espacio para el encabezamiento de la ficha. En éste se discriminarán tres zonas, una para cada una de las siguientes informaciones: país, entidad oficial y código de identificación.
7. Diseñar áreas de información gráfica: fotografía o dibujo.
8. Utilizar la esquina superior derecha para la información relativa a la identificación del bien.
9. Documentación referencial.

Por tal razón, que todos estos lineamientos, nos ayudaran a comprender que los museos no tienen un modelo de ficha estipulada o fija para la identificación y descripción de los bienes culturales, sino que se pueden crear fichas dinámicas y creativas que resguarden toda la información requerida para conservar y preservar su estado e historia. Un ejemplo de ello, fue la propuesta que desarrolló el Instituto del Patrimonio Cultural (1996) quien crea un proyecto de inventario para el llenado de ficha del patrimonio bienes Muebles para ser llenada en todo el país.

Queremos con ello representar, que se logró un aporte significativo para el Museo Arquidiocesano de Coro, fundamentando un estudio detallado de cada obra, organizando la ficha por estructuras corporales y por pequeñas o medianas casillas según su contenido espacial, geográfico y material (ver anexo). También se tomó en cuenta la descripción e interpretación iconológica e iconográfica del objeto tomando el método de Panofsky y la hermenéutica de Gadamer como valor agregado para crear un modelo didáctico para el uso del personal del Museo Arquidiocesano de Coro y para los visitantes espectadores que asisten a las salas del mencionado museo.

LENGUAJE ARTÍSTICO RELIGIOSO

Cada obra de arte tiene su lenguaje artístico propio, ellos de por si nos muestran tal cual como son y se presentan para que las observemos e interpretemos a través de sus formas, elementos y colores. Ese lenguaje artístico nos lleva a conocer sus estilos, época e incluso la huella del artista dejando al espectador su enseñanza a través de sus obras.

Con la reforma de la iglesia en la edad media, con el Concilio de Trento (1545- 1563), reordena todo su legado cultural artístico retomando la lectura y el lenguaje de las imágenes del arte griego para reutilizar sus expresiones faciales y corporales dejando un mensaje de simpleza pero también de autoridad en nuestros templos. Es por ello, cuando se decidió evangelizar a los pueblos, Boulton (1975: 29) escribe lo siguiente:

Por otra parte la enseñanza de la religión a los laicos por medio de pinturas era una política establecida por la iglesia medieval. El papa Gregorio Magno, escribió que en los templos debían exhibirse cuadros, a fin de que los analfabetos estuvieran en condiciones de leer en los muros lo que no podían leer en los libros.

De allí pues, que la iglesia siempre buscó evangelizar pero también sensibilizar a los fieles a través de lo que ven, ya que gracias a la técnica artística son “expedientes imaginados para alcanzar un fin y precisamente un fin de maravillas... puede hacerse perceptibles, creíbles, comunicables” (Argan, 1964: 71). De hecho, en el siglo XVI, los artistas seguían el “Tratado del arte de la Pintura” del artista Francisco Pacheco, que era un libro que contenía como debían ser el modelo iconográfico de los santos, virgen y de Cristo, según las narraciones del Antiguo y Nuevo Testamento.

Es por ello para el creyente espectador no sólo admira la forma que dejó el artista en la obra de arte con el lenguaje evangélico, sino también contempla lo sagrado de la obra “es una forma de educar la imaginación mediante una fuerza sugestiva... actúa sobre la masa como estimulante de la fe y motiva el deseo de ser persuadido” (Gasparini y Duarte, 1971: 14)

Dentro de este orden de ideas, lo mismo ocurrió en Venezuela entre los siglos XVI y XVII cuando se establecía las reuniones sinodales y se aplicaron constituciones que se ajustaron al espíritu artístico religioso para el bien de los pueblos. Una de esas normas era que en el lugar que no existiera iglesia, se adornara las capillas con imágenes, que con su belleza pudiera ser un mensaje para acrecentar la fe de los pobladores y aprendieran de ellos sus virtudes y ejemplos.

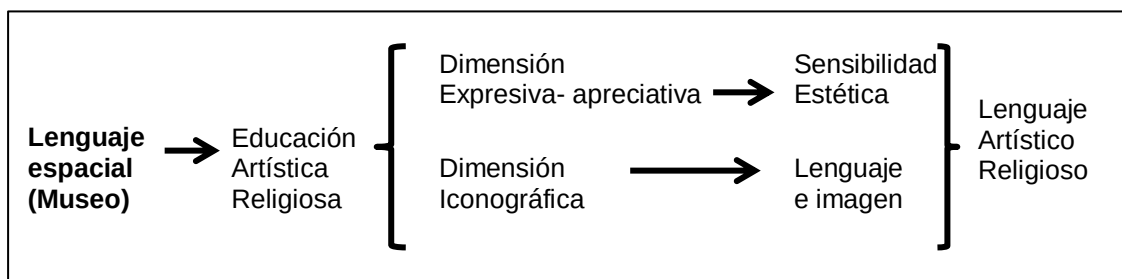
Sin duda, todos estos tipos de manifestaciones religiosas se aprovechan las citas del nuevo testamento para dejar una lectura figurativa de los personajes bíblicos como obras de arte y complementarlos con signos y símbolos para recrear dicha historia. Como lo plantea el Concilio de Nicea II (787) “Para expresar nuestra profesión de fe conservamos todas las tradiciones de la iglesia... Una de ellas es la representación pictórica de las imágenes que está de acuerdo con las predicación de la historia evangélica...”

Además, los artistas tomaban las imágenes religiosas de los santos ya sean de los libros y grabados de la época, que eran traídas de España para copiarlas en las “penumbra de las iglesias y conventos o en los salones mantuanos, formando modesto tesoro de arte” (Boulton, 1975: 24) Esto, para que aprendieran a ver y sentir el lenguaje del arte sagrado desde la óptica de la fe. Gadamer (2011: 284) nos enseña que “aprendamos a ver también la iluminación y tenemos a la vista el entorno que ha influenciado en la configuración del cuadro... puede enseñarnos a ver mejor”. Es decir, que la obra debe estar vinculada con el entorno, o viceversa es allí donde puede existir el lenguaje del arte.

Siendo las cosas así, el artista del pasado se debe vincular con la cultura del cristiano católico desde su esencia y existencia, dejando un lenguaje en los bienes muebles e inmuebles despertando la sensibilidad artística de los espectadores cristianos y no cristianos que contemplan dichas obras en un espacio llamado museo. Es por ello que “el arte cristiano... [dejó] un lenguaje de formas comunes para los contenidos comunes de una comprensión de nosotros mismos” (Gadamer, 1991: 14). Ahora nos preguntamos: ¿Quiénes comprende el

arte cristiano?, solos aquellos que lo han estudiado y vivido, solo el cristiano mismo ven los signos de los tiempos y analizan la simbología de la salvación.

Por tal razón, podemos analizar lo antes explicado con un cuadro sinóptico para visualizarlo en dimensiones:



Es por ello, que la cultura humana, desde el punto de vista del espectador, tiene una actitud especial o educativa frente a la obra religiosa o sagrada, ya que la misma obra le expresa algo y sensibiliza al espectador, es decir, se percibe "respeto, conmoción, adoración, temor, y a la vez tendencia a acercarse como una realidad experimentada" (Guardini, 1960:22). Dejándole al contemplador una dimensión iconográfica en una imagen y un lenguaje artístico religioso.

Queremos con ello significar, que el hombre espectador siendo religioso o no, ve la obra de arte distinta cuando está en el nicho o pedestal del templo como imagen de culto, y cuando está expuesta con otras obras en una sala de un museo. Ya que la primera, el espectador siente un gran respeto y veneración a la imagen como algo sagrado, pidiéndole con rezos y oraciones con fervor para que le cumpla lo deseado, con esto se involucra también el ambiente que enriquece la devoción y la fe.

Cabe considerar, por otra parte, la imagen que deja de ser venerada en un templo y es exhibida en un museo rompe con aquel recogimiento espiritualizado y se convierte en una pieza con un lenguaje religioso por explorar artísticamente sus formas, estilo, colores, entre otros, sin dejar de ser parte de una historia religiosa. Para Fernández (2001) el objeto que entra en el museo

posee la característica de comunicar, eso justifica su presencia en la exposición mostrando su significado y testimonio.

Por lo antes mencionado, para ambos modelos no deja de ser una obra contemplativa, pero a su vez, es una obra bella ante sus ojos. Como lo plantea Maritain (1945: 37) “lo bello es lo que proporciona el gozo de conocer, un gozo que sobreabunda y desborda de este acto por causa del objeto conocido”. Por tal razón, el objeto se presenta ante el visitante como algo deseado, pero es el visitante que debe darle sentido al objeto, “está allí para que alguien lo reconozca, para que entienda lo que significa, para establecer un lenguaje, una relación” (Delgado, 2009: 69)

En efecto, estas piezas de museos por sus materiales y técnicas usadas obliga al personal que labora en el museo interpretar filosóficamente y pedagógicamente toda su composición y registrarlo en fichas o catálogos de investigación con el lenguaje artístico- religioso adecuado. A diferencia del hombre espectador que por su sensibilidad quiere contemplar y admirar la obra por su belleza estética, y también buscan preguntar, conocer su origen y su historia.

HISTORICISMO Y HERMENÉUTICA

El historicismo es una corriente que nace en el siglo XIX, “comienza a mostrar la conciencia filosófica por la comprensión del pasado y por la historicidad del ser humano...” (Garagalza, 2002:28), donde el hombre se siente marcado de los hechos ocurridos por los siglos pasados, y que es tiempo de reflexionar y de retomar lo que ocurrió para “abordarlo con ahora con una actitud de sospecha hacia su verdad inmediata”. Esto es no sólo para estudiarlo e incorporarlo en el contexto, sino también para descubrir su valorar que nos pertenece, es por ello que se logra esta investigación con la interpretación.

Así que, para Gadamer, el historicismo abre paso a comprender el conocimiento y comprensión del pasado aportando una fundamentación epistemológica y metodológica que dejará que los hechos hablen por sí mismo y

que el sujeto extraiga de ellos a través del proceso de la hermenéutica. Bien lo explica Gadamer (1993):

Cuando intentamos comprender un fenómeno histórico desde la distancia histórica que determina nuestra situación hermenéutica en general, nos hallamos siempre bajo los efectos de la historia efectual. Ella es la que determina por adelantado lo que nos va a parecer cuestionable y objeto de investigación.

De esta manera, comprender la historia es ubicarse mentalmente en el pasado y hacer de ella una realidad que se realiza de manera interpretativa. Es decir que ese momento se logra bajo el movimiento de la tradición y el movimiento de la interpretación (hermenéutica), estos no se logra sólo sino es el sujeto un protagonista de la escena “está ya siempre introducido en un círculo de que no puede salirse para contemplar el pasado desde afuera” (Garagalza, 2002:32). Conocer la historia es comprenderla pero a la vez interpretarla por el sujeto, pero esa historia es el objeto hecha obra de arte del pasado que se hace presente, donde se estudia su lenguaje simbólico manifestando la verdad como un acontecimiento.

Es por ello, que el arte del pasado es estudiado por Gadamer y explica lo siguiente: “Al hablar del carácter de pasado del arte se refería más bien a que el arte ya no se entendía de modo espontaneo en que se habían entendido en el mundo griego y en su representación de lo divino como algo evidente por sí mismo” (Gadamer, 1991:16). El arte del pasado vale como hecho histórico, pero también vale como representación divina y artística.

Visto de esta forma, el arte del pasado lleva al hombre a una constante reflexión representativa de lo divino en el pasado, la obra no estaba sola en el templo como escultura, sino también estaban en las figuras humanas moldeadas por manos humanas. Comprender esto es elevar el arte a un nivel divino, cristiano y universal con su propio lenguaje de formas artísticas, figurativas y poéticas.

ARTE Y HERMENÉUTICA

En los museos es donde se aplica el proceso de unificación: hombre y obra de arte se comunican y es donde se desarrolla el fenómeno de la hermenéutica. Gadamer (1964:1) plantea que hay un “encuentro con el arte el que, sobre todo, tienen relación con el proceso de integración que esta encomendado con la vida humana...”. Ese proceso de integración está vinculado el sujeto como espectador y el objeto que no es más que la obra estudiada.

Visto de esta forma, el sujeto estudia la obra de manera descriptiva pero también interpretativa, en cambio, la obra se ofrece y se deja analizar. Esto va más allá de un simple ver o descubrir en el arte, no es sólo un tronco de ese árbol, sino es unas series de ramificaciones con preguntas y más preguntas que se hace el hombre y se integre más para escudriñar la obra. Así lo manifiesta el mismo Gadamer en su obra Verdad y Método I:

...ya que la experiencia de la obra de arte implica un comprender, esto es, representa un fenómeno hermenéutico y desde luego no en el sentido de un método científico. Al contrario, el comprender forma parte del encuentro con la obra de arte, de manera que esta pertenencia solo podrá ser iluminada partiendo del modo de ser de la obra de arte. (Gadamer, 1993:68)

Ahora bien, Gadamer es uno de los pensadores que más contribuyó a relacionar el arte con la hermenéutica. Planteó que la obra de arte es parte de sí misma, ella se ofrece e integra al espectador y habla con el espectador, “nos dice algo, y que de ese modo, en cuanto algo que dice algo, forma parte del orden de todo aquello que hemos de comprender” (Gadamer, 1964: 245). Esa comprensión no es solo individual sino también comunitaria, a lo que llama Gadamer “... a una comunidad de comprensión, a una comunicación inteligible” (1991: 22). Es decir, que todo espectador aprende de lo que comunica la obra de arte:

... que nos dicen algo las obras creadas por hombres para hombre, eso que llamamos obras de arte. Puede decirse, con razón que una obra de arte nos gusta precisamente en el mismo sentido «puramente estético» en que gusta una flor o, acaso, un adorno. En relación con el arte, Kant habla de una satisfacción intelectual... esa satisfacción «impura», por intelectual, que

produce la obra de arte, es sin embargo lo que nos interesa como estudioso de la estética” (Gadamer, 2011:57)

Los críticos del arte, al plantear el estudio de una obra de arte se colmaron de satisfacción y de emoción (lo que llamaría Kant el “goce estético”) proporcionando a lo que observa un extraer filosófico y estético, guiado por el método hermenéutico. El espectador, aprovecha el estudio de la obra de arte para describir de manera amplia el contenido que presenta la obra misma para comprenderla; “comprender la obra de arte, le dice a uno es, ciertamente, un encuentro con uno mismo” (Gadamer, 1964, 246).

De todo lo antes dicho, la hermenéutica se define como lo plantea Sandín (2003: 60) la “metodología de las ciencias culturales y morales”, o como lo cita Becerra (2007: 222) “el arte de la interpretación y comprensión de las ideas, textos, discursos o comunicaciones humanas como fines esenciales del proceso de construcción y manejo del conocimiento”. O bien como lo expone Gadamer (1998: 7) La hermenéutica “... penetra la extrañeza del espíritu extraño”, es decir, la reconstrucción del mundo y aprender a percibir lo que se nos dice”. De este modo, la hermenéutica es una reflexión sobre la naturaleza misma del acto de comprender, también puede despertar en los hombres esa capacidad de asombro en el lenguaje analizando en cada cosa estudiada como una realidad que puede ser usada y trabajada como un estrato artístico.

En cuanto Martínez (2009) analiza la hermenéutica como un método integrador en la mente del hombre donde éste trata de observar algo y buscarle significado. También se busca que el mismo hombre siga las reglas y el procedimiento de la información, logrando con ello diferentes interpretaciones de lo estudiado. Así lo presenta también Gadamer (1993: 107) cuando dice: “la hermenéutica tendría que entenderse entonces de una manera abarcante que tendría que incluir en sí toda la esfera del arte y su planteamiento”.

De todo lo antes dicho, la hermenéutica no es sólo para el arte de la literatura, sino para todas las artes. Partiendo de la cita antes descrita, es lo que se quiere lograr con esta investigación de analizar, interpretar y comprender las obras de arte plásticas como la pintura, escultura, orfebrería, entre otros,

recopilar la información de esas obras a través de un modelo didáctico de carácter hermenéutico para el Museo Arquidiocesano “Mons. Lucas Guillermo Castillo”

IGLESIA Y ARTE

La iglesia católica siempre fue amiga de las bellas artes ya que por medio del “rito regulares y la adopción de ciertas formulas” (Ezcurdia y Chávez, 2010:192) utilizan el arte religioso de las imágenes para la veneración y culto. Se acepta el arte de las catacumbas y se hace suya en la edad media con el Concilio de Trento (1545- 1563), donde “la iglesia le dio un nuevo sentido al lenguaje de los artistas plásticos... otorgándole así al arte una nueva legitimación... que se había heredado” (Gadamer, 1991: 14). Ya que su contenido cristiano era para la comprensión de los fieles partiendo desde una narración figurativa.

Dentro de las actividades más hermosas del ser humano, producto de su imaginación e inteligencia se desprenden las bellas artes principalmente el arte religioso, que es lo que hoy día se denomina arte sacro. Explica Triacca (1988: 539) en su texto "Nuevo Diccionario de Liturgias", que existen varios tipos de bellas artes eclesiales y que se han entendido de múltiples y diversos modos:

Llaman sacro al arte consagrado a Dios, sea mediante un acto interno o por una intencionalidad inherente a la obra, sea incluso tan sólo para expresar la sublimidad de la actividad artística, definible también como divina; llaman litúrgico al arte entendido y utilizado en el ámbito del culto; religioso al que explícita o tal vez implícitamente exige una fe; cristiano a aquel cuyo objeto gira en torno a la fe cristiana. Una obra de arte, sin embargo, adquiere una u otra antedichas características no ciertamente por el hecho de presentar determinados o determinables rasgos o marcos que la distinguen como tal.

De hecho, la mayoría de estas artes ya nombradas, son las que se exponen al público, ya sean en las instituciones museísticas y/o religiosas, como elementos decorativos o piezas de exhibiciones, tales como imágenes escultóricas, pictóricas y hasta arquitectónicas; que ayudan a los fieles a entrar en una atmósfera espiritual y les sirven también como una función catequética,

didáctico y moral. Aunque Gadamer (1993) no fue un fiel católico sino protestante luterano, a pesar de ello, respeta la posición de la imagen religiosa, cuando plantea: “la imagen religiosa permitirá que aparezca plenamente el verdadero poder óptico de la imagen. Pues de la manifestación de lo divino solo se adquiere su imaginabilidad...el cuadro religioso posee un significado ejemplar” (p. 95) y cierra su idea cuando explica. “una obra de arte siempre lleva en sí algo sagrado” (p.99).

Además, estas obras artísticas ya sean pinturas, esculturas orfebrería, entre otros, sirven de reflexión y catequesis a los fieles devotos. Así lo refleja el comentario que hace el Papa Gregorio Magno en el siglo VI; citado por Matos (1995: 34) cuando tomo como elemento comparativo las pinturas artísticas y las sagradas escrituras:

Una cosa es adorar una pintura y otra conocer a través de la historia pintada que es lo que hay que adorar. Porque lo que la Sagrada Escritura proporciona a los que saben leer es lo que la pintura proporciona a los analfabetos que saben mirar: en ella los ignorantes ven los ejemplos que tienen que imitar y leen lo que no saben leer.

En resumida cuenta, la Iglesia se consideró siempre, con razón, árbitro de las mismas, discerniendo de acuerdo con la fe, la piedad y las leyes religiosas tradicionales, aquellas obras que deberían considerarse aptas para el uso del culto sagrado. Los padres de la Iglesia del Concilio Vaticano II (2006: 124) en la constitución sobre la Sagrada Liturgia "Sacrosantum Concilium" les piden a los obispos que excluyan de los templos y demás edificaciones sagradas, "Las obras artísticas que repugnan a la fe, a las costumbres y a la piedad cristiana y ofendan el sentido auténticamente religioso, ya sea por la depravación de sus formas (...) por la insuficiencia, la mediocridad o falsedad del arte".

En este aspecto, se precisa, que la Iglesia ha tratado de conservar y de proteger aquellas obras escultóricas que son dignas de culto. Su Santidad el Papa Juan Pablo II (1985) en el Código del Derecho Canónico, título IV "Del Culto de los Santos, de las Imágenes Sagradas y de las Reliquias" explica en los numerales 1186, 1187, 1189 lo siguiente:

1186. Con el fin de promover la santificación del pueblo de Dios, la Iglesia recomienda a la peculiar y filial veneración de los fieles la bienaventurada siempre Virgen María, Madre de Dios, a quien Cristo constituyó Madre de todos los hombres; así mismo promueve el culto verdadero y auténtico de los demás santos, con cuyo ejemplo se edifican y con cuya intercesión son protegidos.

1187. Sólo es lícito venerar con culto público a aquellos siervos de Dios que hayan sido incluidos por la autoridad de la Iglesia en el catálogo de los santos o de los beatos.

1189. Cuando hayan de ser reparadas imágenes expuestas a la veneración de los fieles en Iglesias u Oratorios que son preciosas por su antigüedad, valor artístico o por el culto que se les tributa, nunca se procederá a su restauración sin licencia del Ordinario dada por escrito; y éste, antes de concederla, debe consultar a personas expertas.

Por consiguiente, Matos (1995:15) explica que en la sección 25 del Concilio de Trento año 1563 "...fue dedicada únicamente a las imágenes. En ella se explica porque son admitidas en el templo, y se prohíben las imágenes insólitas, supersticiosas, profanos o pocos honestos." Y luego entre los años de 1962 al 1965 refuerzan esa idea los obispos en el Concilio Vaticano II (2006) en la constitución *Sacrosantum Concilium*.

Siguiendo con la línea conciliar la II Conferencia General del Episcopado Latinoamericano (1968:66), titulada: "La Iglesia en la actual transformación de América Latina a la luz del Concilio", realizada en Medellín, Colombia, en el séptimo capítulo hace unas recomendaciones pastorales de carácter especial en su numeral 17 a los artistas y a los hombres de letras: "La Iglesia Latinoamericana deberá dar, en su ámbito propio, el debido lugar a los artistas y hombres de letras, requiriendo su concurso para la expresión estética de la palabra litúrgica, de la música sacra y de los lugares de culto". Es decir, que la iglesia les dio mayor libertad a los artistas para expresarse en campo del arte religioso, respetando siempre su valor sacro y su herencia patrimonial, acrecentando así sus atributos, signos y símbolos para ser estudiadas bajo las enseñanzas de Panofsky (1972) desde lo iconográfico e iconológico.

Es por ello que la III Conferencia del Episcopado Latinoamericano (1979) reunida en Puebla, numeral 948, comenta lo siguiente: "Respetar el patrimonio

artístico religioso y fomentar la creatividad artística adecuada a las nuevas formas litúrgicas". En este aspecto Puebla invita a fomentar la creación artística y actualizarlas según las nuevas reformas litúrgicas que la Iglesia asume pero respetando la tradición y los patrimonios que conserva muestras artísticas de gran trascendencia dentro de la historia de la Iglesia.

De tal manera, la iglesia siempre buscó que sus fieles respetaran y veneraran las imágenes, pero también, enseñó como maestra, que lo cuidara y preservara como un valor histórico, artístico y patrimonial. Su Santidad Juan Pablo II (1989) en la Constitución Apostólica "Pastor Bonus" de la Pontificia Comisión para preservar los Bienes Culturales de la iglesia, dicha constitución tiene como finalidad de crear y ordenar museos, archivos y bibliotecas para la recolección y custodia de los bienes patrimoniales en el territorio de las diócesis. Por tal motivo, en el artículo número 100 se cita lo siguiente:

Pertenecen a este patrimonio, en primer lugar, todas las obras de cualquier arte del pasado, que deberán ser conservadas y custodiadas con la máxima diligencia. Aquellas otras además, cuyo uso específico haya decaído, deben ser convenientemente expuestas para su contemplación en los museos de las Iglesias o en otros lugares.

Recordemos que la jerarquía de la iglesia en el año 2001 presentó al mundo una Carta circular sobre la Función Pastoral de los Museos Eclesiásticos" de la Pontificia Comisión para los Bienes Culturales de la Iglesia en los Museos. Esta carta exhorta a los encargados ya sean directores y gerentes de los museos eclesiales a conservar materialmente, tutelar, jurídicamente y valorizar pastoralmente el importante patrimonio histórico- artístico que ya no está de culto para su conservación.

Precisamente en este mundo contemporáneo en que se vive se necesita aún más de la creación artística y de la belleza para no caer en la desesperanza, la belleza como la verdad, es quien pone la alegría en el corazón de los hombres; es el fruto precioso que resiste las dificultades del tiempo, que une a las generaciones y las hace comunicarse en la admiración y en la creación que desde el punto de vista cristiano pertenece a Dios.

OBJETO, SUJETO Y MUSEO

El objeto expuesto en una sala de museo debe dar información de sí misma. Los objetos son capaces de contar una parte de su historia, la porción que corresponde a las necesidades humanas, a sus creencias y costumbres. La importancia esencial de un objeto material está en su capacidad de contar una historia, de aportar unos datos únicos. “el museo no es simplemente una colección que se abre al público... sino es una colección de tales colecciones... bien reordenando históricamente el conjunto, bien completando unas cosas con otras hasta lograr un todo abarcante” (Gadamer, 1993: 61)

Otro elemento importante que se suma a esa composición museográfica es el sujeto, es decir, los visitantes, son estos que asisten y participan en las salas de los museos lo que le da sentido al proceso de comunicación y de información, ya que pueden causar junto con el objeto una relación íntima produciendo incluso sentimientos y emociones encontradas. Así lo manifiesta Montenegro (s/f: 9): “Los Museos nos dicen, nos hablan, nos muestran, nos hacen reflexionar, nos cautivan, nos sorprenden....” Por otra parte, Blanco (1998:17) lo plantea de otra manera cuando explica que el sujeto...

Puede simplemente contemplar las obras y disfrutarlas estéticamente, o bien informarse puntualmente de aquello que le interesa, con la ventaja de la perfecta sincronización de lo que se expone, como se expone y la información que se da de ello...

De esta forma los visitantes no sólo busca ese deseo de obtener para sí la obra, sino también de detenerse para profundizar en detalles acerca del objeto, es decir un análisis del contenido artístico, de esa manera el espectador busca de ella la información necesaria para adquirirla individualmente y desarrollar más el sentido de pertenencia. Como lo explica Gadamer (1993: 82) en su obra Verdad y Método I: “Mirar es una forma de participar...” y más adelante plantea que la esencia del espectador “consiste en entregarse a la contemplación olvidándose de sí mismo”. (p. 83)

En esta perspectiva, los museos siempre deben estudiar a fondo la formación de los visitantes con el uso de sus herramientas didácticas (folletos,

boletines, trípticos, entre otros) y a su vez de un personal capacitado que ayude a difundir y proyectar el contenido de ese material didáctico, como es el caso de los educadores y guías. No se busca que el personal guía “entorpece” la visita del espectador, y a su vez su presencia molestan el transitar de las salas, ya que la función del guía es darle información clara de cada objeto que se presentan en las salas, de manera que el visitante conozca el objeto.

De allí pues que, los visitantes aprendan en los museos con las conexiones personales que puedan establecer con la obra. Estas conexiones se relacionan directamente con la información previa que tenga el individuo, las actitudes, creencias y motivaciones que traiga a su encuentro con las obras, las cuales influyen sobre el modo en que el visitante percibe e interactúa con la exposición. Las relaciones que establece entre un objeto y una idea, tienen que ver con esas referencias personales que cada visitante trae al encuentro con la obra. Estas son los resultados de sus sentimientos, conocimientos y experiencias previas, incluyendo la cantidad y calidad de contactos anteriores con otras obras de arte (Pometa, 2002).

Queremos con ello resaltar de la importancia de los objetos que se resguardan ordenadamente y se exhiben en las salas expositivas de los museos, como valor de formación cultural para el público visitante, ya que por medio de dichas salas los espectadores aprende de lo allí expuesto, es decir, no sólo de las obras, sino también, de los dispositivos pedagógicos didácticos, permitiendo entrar otro tipo de información en la mente para poderla analizar, comparar, interpretar, interrogar y a descubrir o sintetizar con los objetos. Como lo expresa Gadamer, (1993: 81) “Las obras de arte en los museos nunca están completamente enajenadas... sus huellas no se borra nunca del todo y permite así, al que sabe, reconstruirla con su conocimiento”. Es por ello, que Hernández (1994:202) plantea que las salas de los museos son elementales para los visitantes:

Con el tiempo, las presentaciones buscan una finalidad didáctica que conduce a la selección de los objetos, informaciones sobre los mismos a la ordenación del itinerario y a la búsqueda de ciertas sensaciones por parte del visitante.

Siendo las cosas así, el ambiente que debe existir en las salas expositivas de los museos dirigida al público debe tener un alto nivel de estilo, contenido y dotación de apoyos gráficos o rótulos, a su vez, debe ser un lugar donde exista el ordenamiento de los objetos en el espacio y la buena distribución de los elementos técnicos como la iluminación artificial, los elementos de seguridad, la climatización, sonidos, entre otros. Contribuyen todos estos elementos a la cantidad de tiempo que los visitantes pasan en una exposición y el grado al cual ellos se involucran y están satisfechos con la misma.

Por lo demás, otros sujetos que son valiosos estudiar son el personal encargado de ambientar las salas expositivas a través de los elementos didácticos, estos deben tener en cuenta en su propuesta motivar al público visitante a observar, describir, interpretar y discutir con las obras de arte; utilizar las piezas artísticas como instrumento para aprender o comprender otras culturas y su manera de interpretar el mundo estableciendo vínculos entre la obra y el propio mundo del espectador en los museos. “Solamente cuando estos (visitantes) entran por ellas y llenan los distintos espacios y pasillos cobran vida estas áreas, en otro caso pasivas y muertas” (Belcher, 1994: 209).

COMUNICACIÓN VISUAL EN LOS MUSEOS

Un museo es un espacio de comunicación, porque tiene como objeto explícito “comunicar”. En este sentido, aunque todo espacio físico (salas expositivas) puede transmitir por sí misma, sensaciones e informaciones a quien lo observa, se requiere que quien lo posee o administra tenga un interés real en gestionarlo como tal.

Cabe considerar por otra parte, que la misma naturaleza informal que presenta esta institución museística y más aún, las salas expositivas hace que los medios diseñados lo transformen en un espacio digno y en un ambiente de enseñanza y aprendizaje para los visitantes. La política de comunicación creadora en los museos se debe al diálogo objeto-público. Este diálogo puede darse de diferentes formas ante una misma colección o de un objeto,

dependiendo a quién va dirigida y qué es lo que el museo quiere transmitir a través de él.

En resumidas cuentas, un ejemplo es lo que nos transmite Delgado (2009: 69) “el espectador que sabe leer [la obra] o comunicarse con ella, ésta será remplazada por una imagen mental que termina en una apropiación intelectual un enriquecimiento del saber”. El término “apropiación” deriva de la unión o integración del patrimonio y la intelectualidad del visitante.

De hecho, lo que el museo didáctico pretende difundir es una serie de conocimientos a través de un proceso científico de descubrimiento; el “qué” y el “cómo” adquieren igual importancia en este tipo de museos, estos conocimientos suelen estar relacionados con el ámbito científico y del hombre. Así lo plantea Gadner (1960: 5) “Una exposición de hecho, no existe hasta que no esté llena de gente y lo que realmente importa es cómo reacciona esta gente ante lo que ve”.

En nuestra opinión, cuando un museo decide comunicar algo, debe dirigirse a alguien en concreto adaptando esa información para que ese remitente pueda entenderla con facilidad. Si se desea una comunicación con éxito depende de la integración de los elementos dentro de la exposición. El objeto puede contar por sí sola su historia, pero también puede reforzar esa comunicación con el sujeto y con los textos, ilustraciones, sistemas audiovisuales, entre otros, permitiendo con esto que el sujeto “se oriente a través de lo geográfico, psicológico, intelectual y conceptual, que permitirán la accesibilidad a los contenidos.” (Fernández y García, 2001: 98).

Todo este contenido textual y gráfico se sitúa en las salas de los museos dentro de una coherencia visual que tiene como propósito reforzar los mensajes de la exposición, haciendo que ésta sea atractiva, útil y bien orientada hacia la atención educativa del visitante.

Sin duda, este diálogo que emprende el museo debe incitar y motivar a los visitantes, de modo que estos respondan y el sistema funcione, que exista un diálogo verdadero (efectivo y particularmente satisfactorio). Este diálogo se

traduce en las exposiciones, ya que permite a los visitantes que experimenten por completo las cualidades tridimensionales, no sólo de los objetos, sino también del conjunto de la exposición, moviéndose dentro y alrededor de ella, absorbiendo todo lo que le interese y desechando todo lo que le aborrece. Por todo esto, las salas expositivas, según (Belcher, 1994: 53):

...son en esencias espacios dentro de los cuales el visitante puede moverse y deambular con total libertad. Esto tiene la ventaja que permite al visitante seguir su propio ritmo y les permite detenerse en función de los intereses que tengan y obviar aquello que no les interese.

Es por ello, que las salas expositivas de los museos junto con sus obras expuestas es un medio de comunicación y educación, son elementos que buscan convencer, entretener, impresionar, disfrutar y atraer a los visitantes una y otra vez. En una complementación de objetos, ambiente y pensamientos que ayudan a ser seres críticos y analíticos donde también se interpreta y se puede comprender desde la hermenéutica, partiendo de un Folium Icónico que puede ayudar a recabar la información desde el punto de vista didáctico y filosófico.

Por último, es conveniente anotar, que existen además nuevos medios de comunicación que se integran con el museo, con sus usuarios, como son las conferencias, publicaciones, cursillos, charlas, entre otros; las cuales, suelen realizar en torno a una importante exposición temporal, o bien, como parte del programa anual del museo, tocando los temas de actualidad e investigación relacionados con el arte, avances científicos- tecnológicos que ayudan al usuario a vincularse con el museo, y a su vez, de formarse en temas de interés personal como social.

DEPARTAMENTOS DE EDUCACIÓN EN LOS MUSEOS

Todos los museos deben tener: "la misión educativa, es decir, la fuerza primordial de las actividades museológicas ya que radica en el desarrollo y perfeccionamiento de las facultades humanas (intelectuales, culturales, artísticas, ideológicas, perceptivas, afectivas, etc.)" León (2006: 57).

Por tal razón, deben vincular en la organización espacial de los museos los llamados Departamentos y Unidades de Educación de los Museos, estos nacen como respuesta a la demanda de la educación formal. Específicamente como lo expresan Cañizales (2002: 19) "para organizar y controlar las visitas de los grupos escolares cuyos maestros comienzan a considerar a los museos como un recurso para la enseñanza".

Es por ello, que los departamentos de educación son los encargados de organizar y programar las diversas actividades tendentes a satisfacer las expectativas y exigencias educacionales y recreativas de los grupos escolares y del público visitante en general en los museos. Dentro de esas tareas o actividades se encuentran la planificación de visitas guiadas, cursos, charlas, conferencias, talleres, videos, material didáctico y publicaciones que los ayuden a cumplir la función educativa.

En efecto, esta formación debe ser constante y reiterativa al personal educativo de los museos, especialmente a los guías, ya que son los que más tienen contacto con el público visitante. Los instrumentos de información o "ficha icónica" de inventario debe ser el manual del guía, por tal razón deben estar bien elaborado y estructurado en forma didáctica para establecer una comunicación viva y eficaz entre las obras de arte y a posteriori con el público en general.

Por consiguiente, el personal que labora en los Departamentos de Educación debe trabajar para la elaboración, llenado y puesta en práctica de fichas icónicas de carácter hermenéutico por medio de la filosofía hermenéutica de Hans- Georg Gadamer, y que conjuntamente con el personal guía puedan asimilarlo y aportar esos conocimientos a cualquier público visitante. Así lo manifiesta Ricoeur (2003: 10), "Se trata, pues, para ella de elaborar una hermenéutica o un análisis de ese ser que es tal, sobre el mundo de la comprensión y que está en el mundo de la interpretación".

En este sentido, el museo es una institución que presta su servicio a la sociedad en general, además está "... abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, trasmite y expone, con fines de estudio, educación y recreo, vestigio, materiales del hombre y de su entorno" (Belcher, 1994: 12).

De este modo, es importante el papel que juega el educador en el Departamento de Educación para la elaboración de programas educativos que tengan objetivos y metas claras y coherentes que permitan llevar al público visitante a bien insertarse en las actividades relacionadas con las salas expositivas del museo. Como lo expresa Fernández y García, (2001: 156) “la planificación de actividades... debe siempre ejercer su misión pedagógica y cultural...” Estos pueden apoyarse en una variedad de medios y técnicas como son exposiciones didácticas de carácter permanente o temporales, visitas guiadas, conferencias, cursos, películas, programas de entrenamiento, talleres, entre otros (Museo de Venezuela, 2008).

Ahora bien, el trabajo educativo que debe realizar el guía en las salas expositivas debe ser dirigido a los distintos tipos de públicos que asisten al museo. El carácter de las visitas es muy variable y mucho más fortuito, dejando de ser obligatoria como puede ser en el caso de los escolares. Los adultos pueden tener niveles de preparación diferentes, donde la experiencia práctica puede compensar una formación oficial deficiente. Los grupos de adultos pueden ser más heterogéneos dado que puede variar la nacionalidad, el conocimiento de otros idiomas, experiencia profesional, entre otros, cuya coincidencia estará sólo en el interés común por la actividad del museo.

La idea general de todo museo es proporcionar un ambiente de aprendizaje para todos sus participantes y audiencia. Este potencial existe a través de la naturaleza del acceso independiente, la estructura mínimamente predeterminada de las exhibiciones y la interacción dinámica entre los objetos y los espectadores y entre los participantes y la audiencia.

Cabe considerar, por otra parte, que los museos son lugares de aprendizaje comunicacional, cuando el material didáctico que asimiló el guía de los museos lo desarrolla con un lenguaje técnico y didáctico a los visitantes dejaran estos últimos de ser un mero receptor pasivo para convertirse en un elemento activo y motor de su propio aprendizaje.

Queremos con ello significar que, los visitantes dentro de una sala expositiva, se fortalecen las actitudes biopsicosocioafectivas frente a la obra artística, ya que vincula el objeto existente estudiado con lo que ya había visto anteriormente (experiencias propias y lógicas) y los canales sensoriales, todo esto, a través del proceso de “formación y asimilación” (Ausubel, 2002: 61)

En este orden de ideas, el aprendiz no sólo podría adquirir un aprendizaje a través del dialogo con el guía del museo y con los objetos artísticos en las salas expositivas. Si se pudiese lograr esa verdadera metacognición (aprender a aprender) el individuo acepta en su mente la adquisición, la asimilación y la retención de esos nuevos conocimientos para construir un nuevo aprendizaje que lo hará más activo cognitivamente en su ambiente social.

Se trata, que el museo es un espacio de comunicación, porque tiene como objeto explícito “comunicar”. En este sentido, aunque todo espacio físico (salas expositivas) puede transmitir por sí misma, sensaciones e informaciones a quien lo observa, se requiere del personal idóneo, como el guía de las salas que motive e informe al visitante para que exista un ambiente de enseñanza y de aprendizaje.

Es por eso, que la política de comunicación creadora en los museos se debe al diálogo objeto-público. Este diálogo puede darse de diferentes formas ante una misma colección u objeto, dependiendo de a quién va dirigida y qué es lo que el museo quiere transmitir a través de él. Lo que el museo didáctico pretende difundir es una serie de conocimientos a través de un proceso científico de descubrimiento; el “qué” y el “cómo” adquieren igual importancia en este tipo de museos, estos conocimientos suelen estar relacionados con el ámbito científico y del hombre. Así lo plantea Belcher, (1994: 55) “Una exposición de hecho, no existe hasta que no esté llena de gente y lo que realmente importa es cómo reacciona esta gente ante lo que ve”.

Ahora bien, cuando un museo decide comunicar algo, debe dirigirse a alguien en concreto adaptando esa información para que ese remitente pueda entenderla con facilidad. Si se desea una comunicación con éxito depende de la

integración de los elementos dentro de la exposición. El objeto puede contar por sí solo su historia, pero también puede reforzar esa comunicación entre el sujeto y el objeto con la ayuda del guía, de los textos, ilustraciones, sistemas audiovisuales, entre otros, permitiendo con esto que el sujeto “se oriente a través de lo geográfico, psicológico, intelectual y conceptual, que permitirán la accesibilidad a los contenidos.” (Fernández y García, 2001: 98).

De allí pues que, el diálogo que emprende el museo debe incitar y motivar a los visitantes de modo que estos respondan, y el sistema funcione, que exista un diálogo verdadero (efectivo y particularmente satisfactorio). Este diálogo se traduce en las exposiciones, ya que permite a los visitantes experimentar al completo las cualidades tridimensionales no sólo de los objetos sino también del conjunto de la exposición, moviéndose dentro y alrededor de ella, absorbiendo todo lo que le interese y desechando todo lo que le aborrece. Por tal motivo, las salas de los museos, según (Belcher, 1994: 53):

...son en esencias espacios dentro de los cuales el visitante puede moverse y deambular con total libertad. Esto tiene la ventaja que permite al visitante seguir su propio ritmo y les permite detenerse en función de los intereses que tengan y obviar aquello que no les interese.

Es por ello, que las salas expositivas de los museos junto con sus obras expuestas son medios de comunicación y educación, son elementos que buscan convencer, entretener, impresionar, disfrutar y atraer a los visitantes una y otra vez.



Colección del Museo
Pintura sobre madera
La educación de la Virgen. Siglo XIX

“...estos son los métodos que usa, consciente o inconscientemente, todo investigador y en todo momento, ya que la mente humana es por su propia naturaleza, interpretativa, es decir, hermenéutica: trata de observar algo y buscarle significado”.

Miguel M. Miguélez

METODOLOGÍA EXPUESTA

Paradigma asumido

Este trabajo se encuentra enmarcado en el paradigma interpretativo, según Piñero y Rivera (2012: 17) “es un intento de superar la rigidez y la unilateralidad del positivismo”. Para Martínez (2011: 38) “responde a un modelo de análisis y comprensión de la realidad desde una condición posmoderna con diferentes orientaciones del pensamiento actual, la teoría crítica, la posestructuralista y desconstruccionista utilizando la hermenéutica y la dialéctica”. En palabras de Sandín (2010: 56) “el enfoque interpretativo desarrolla interpretaciones de la vida social y el mundo desde una perspectiva cultural e histórica”. Es un método que conjugan la observación y el análisis a través de la búsqueda de su significado.

Por lo antes descrito, se afirma que es interpretativo el paradigma asumido, ya que rompe con todo aquello que ata del positivismo, es dinámico, y por otro lado, estudia la realidad tal cual como se presenta en su sistema social, con el fin de interpretarlo para así tener sus propios significados. Es por ello que, según los cánones del interpretativismo de Kockelmans, cuando se estudia al objeto (obras de arte), que es el fenómeno de estudio de esta investigación, el significado debe derivarse del objeto y no de teorías o esquemas interpretativos preconcebidos, ciertamente se pueden tomar de las fuentes pero en última instancia “la fuente y el criterio del significado articulado es y permanece en el fenómeno mismo” (Martínez, 2011: 113)

De hecho, según Piñero y Rivera (2012: 30) el interpretativismo se puede estudiar sus dimensiones del conocimiento, es decir, desde lo ontológico, epistemológico y metodológico. En cuanto a lo ontológico, la realidad no es totalmente aprehendida obedece a leyes naturales solo podrá ser aprendida de

manera imperfecta y probabilística, es independiente del investigador. En lo Epistemológico, el investigador decide el problema de la investigación. Los sujetos aportan información; y el metodológico, utiliza criterios de validez interna y externa, confiabilidad y objetividad.

Es por ello, que cada paradigma está vinculado con una matriz epistémica que le da sentido y proyección al conocimiento, con ciertas estructuras que genera y controla el pensamiento. Por su parte, es importante estudiar y analizar la metodología cualitativa como enfoque de esta investigación, ya que Martínez (2009: 91) plantea que:

Se trata del estudio de un todo integrado que forma o constituye una unidad de análisis y que hace que algo sea lo que es: una persona, una entidad etnia, social, empresarial, entre otros... La metodología cualitativa trata de identificar la naturaleza profunda de las realidades, su estructura dinámica, aquella que da razón plena de su comportamiento y manifestaciones.

Para finalizar, se puede comprender que la metodología cualitativa es un proceso todo integrado, lo implica e integra donde sea importante, involucra a los actores presente en la investigación. A diferencia de lo cuantitativo que estudia un solo aspecto de lo analizado y desecha el resto.

Método de la investigación

De acuerdo con el paradigma asumido se tomaron con los postulados de la hermenéutica, la misma es conocida como uno de los métodos más antiguo, ya que data del “siglo XVII y se encuentra asociada a la al arte de la interpretación bíblica conocida como exegesis que significa explicar, exponer e interpretar” (Piñero y Rivera, 2012: 42). Se conoce a varios autores que crearon métodos hermenéuticos, ya en el siglo XIX Schleiermacher, planteaba que la hermenéutica tiene que ser comprendida, no como un todo, sino como una pluralidad especializada.

Otro de los filósofos fue Dilthey, (inicio del siglo XX), quien fue el primero que se desliga de la hermenéutica como sistema generalizado y se hace exponente de la hermenéutica de las ciencias humanas. En las últimas décadas

del siglo XX, continúa Heidegger con una hermenéutica humanista que parte del conocimiento y se hace esencia en los seres humanos. Muy cercano a Heidegger se encuentra la filosofía de Gadamer quien retoma la idea del conocimiento y la globaliza integrando el historicismo, el objeto, el lenguaje, la cultura y la vida humana.

Por esto, la hermenéutica es un método que buscaba interpretar los textos sagrados de la biblia, en esta investigación no se va a interpretar dichos textos, u otros, sino, se van a interpretar las obras de arte como objeto o fenómeno de estudio, de tal manera, son las más representativas del Museo Arquidiocesano “Monseñor Lucas Guillermo Castillo” de Coro, como lo son pinturas, esculturas y orfebrerías, analizando su contenido icónico tomando el aporte filosófico de la hermenéutica de Gadamer y la pedagogía de Panofsky.

Por consiguiente, la hermenéutica puede ir más allá de su uso inicial, se le puede dar una nueva dirección, innovadora y creativa, ya que según Martínez (2009: 96) trata de observar algo y darle significado... “este método tiene un área de aplicación mucho más amplia: son adecuados y aconsejables siempre que los datos o las partes de un todo se presten a diferentes interpretaciones”. Para Gadamer la hermenéutica le da un sentido más humano, “donde se une la imaginación, la facultad del hombre para figurarse una imagen, la facultad a la que se orienta el pensamiento estético” (Gadamer, 1991: 27).

Desde esta perspectiva, se entiende por hermenéutica al método “que conjuga la observación y el análisis a través de la búsqueda de su significado...” (Martínez, 2009). Partiendo de esta definición, el método aplicado en esta investigación es la hermenéutica filosófica de Gadamer, se entiende como:

El encuentro con un texto histórico o las expresiones de los demás y el interpretador es un encuentro dialógico... así la Hermenéutica tiene una importancia ontológica profunda, porque trata la comprensión como una forma de ser en el mundo. El investigador se implica así en un dialogo con el otro en un intento de llegar a una mutua comprensión del significado e intenciones que están detrás de las expresiones de cada uno. (Sandín, 2010: 59).

Finalmente, ésta rama del interpretativismo busca el significado e intención donde se emergen a través una mutua comprensión del dialogo y sus expresiones.

Diseño de la investigación

El presente trabajo se adapta al diseño de investigación cualitativa de campo por su carácter emergente, flexible y de adaptabilidad al contexto social. El proceso de investigación de este trabajo se desarrollará a través de la observación, comprensión, interpretación, aplicación y criterio que se retoma de Gadamer y que el autor de la investigación lo involucra en los objetos estudiados, para luego incorporar todos los datos en la ficha de investigación “Folium Icónico”. Se tomaran algunos aportes ya sean de la cedula de la obra y de los aspectos históricos en los textos de los historiadores del estado Falcón, para comprender el fenómeno de estudio y las circunstancias vividas en el museo.

Es por ello, que el proceso de investigación es dinámico donde el investigador construye un método didáctico para la comprensión teórica del lenguaje icónico desde la filosofía de Gadamer y Panofsky, guiada mediante la reflexión epistémica desde el contexto social. Esos procesos son acciones que elabora el investigador según las estrategias que va ejecutando en su trabajo, pueden ser desde el conjunto de ideas o por fases continuas. Este trabajo se adapta al proceso investigativo de Rodríguez, Gil y García (1999) que se desarrolla a través de fases que se superponen y mezclan entre sí.

Por lo antes dicho, en esta investigación se trabajó con el proceso de fases continuas ya que se complementa con la investigación cualitativa de carácter emergente, la cual se desarrolla en cuatro fases, que son:

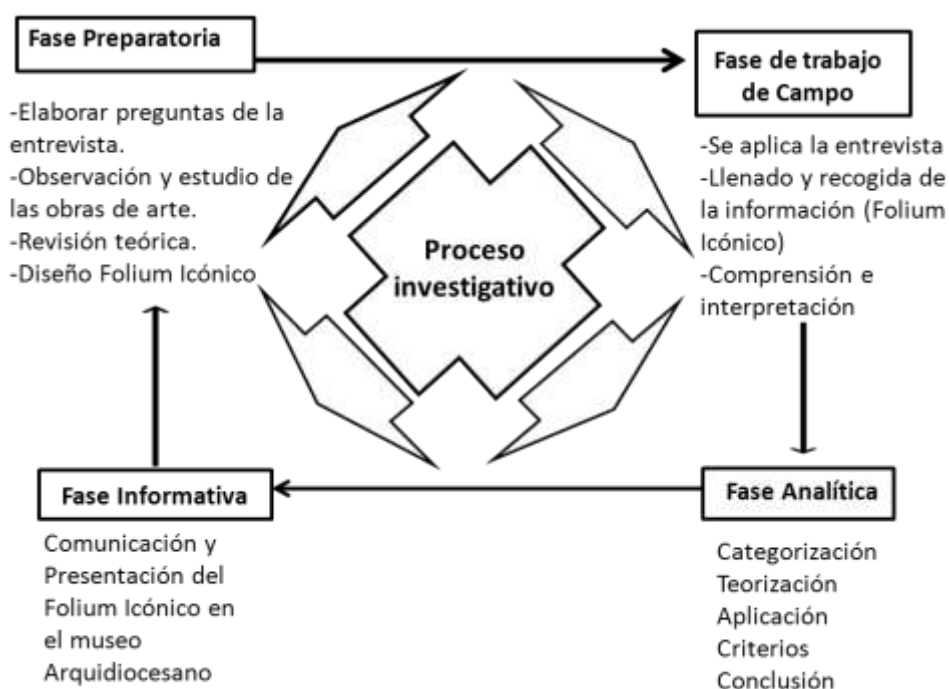
-La fase preparatoria: se elabora las preguntas de la entrevista, se observa y estudia la obra de arte apoyado con la revisión teoría y el desarrollo constructivo del Folium Icónico.

-La segunda fase es el **trabajo de campo**: se aplica la entrevista a los informantes claves. En esta fase se recoge la información para el llenado del Folium Icónico, existe el proceso de la comprensión e interpretación de la elaboración de la ficha.

-La tercera fase es **la analítica**: se desarrollan los criterios de la ficha según los ideales filosóficos y pedagógicos de Gadamer y Panofsky, y la conclusión del proceso investigativo.

-Y la última fase es **la informativa**: donde se desarrolla la comunicación y presentación del Folium Icónico al personal del Museo Arquidiocesano de Coro y público en general, dicha presentación se realizó el día martes 27 de octubre del presente año (ver anexo) en la casa parroquial de la iglesia de San Francisco, anexo al museo. Con la asistencia del director del museo, especialistas, docentes y estudiantes de la carrera de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles de la UNEFM (ver anexo), logrando tener una buena aceptación y comentarios. En forma de gráfico se presenta el proceso investigativo de este trabajo:

Proceso investigativo



Fuente: Gilson (2015)

Por último es conveniente anotar, que este proceso orienta o guía la investigación, ya que ayuda al autor a encaminar su trabajo a través de fases o etapas descriptivas, dinámicas y ejecutoras, para desarrollar con éxito el diseño de dicha investigación relacionándolo con los ideales filosóficos y pedagógicos de Gadamer y Panofsky.

Objeto de la Investigación

Este punto se refiere al conjunto numeroso de objetos, que se consideran el universo de la investigación que se pretende estudiar. El objeto de estudio, según Martínez (2009: 177) “es necesario entender lo presente para descubrir el contexto... se pone el énfasis en el descubrimiento y comprensión de lo que está presente, de lo que es actual y real en el momento...” para luego actuar por medio del descripción, el descubrimiento, sus relaciones y significado. En este caso, el objeto de estudio queda establecida de la siguiente manera: Mil seiscientos veinte (1.620) obras artística de la colección del Museo Arquidiocesano Monseñor “Lucas Guillermo Castillo” de la ciudad de Coro. Entre ellos orfebrería, esculturas, pinturas; vidrio, loza, piedra lítica, muebles coloniales, quienes estuvieron expuestas en las quince (15) salas del mencionado museo.

Por consiguiente, de todos los objetos artísticos que existen en el museo Arquidiocesano de Coro se tomó como muestra intencional seis (6) obras representativas por su valor artístico e histórico de los siglos XVII y XVIII que fueron piezas de culto y veneración en los templos católicos del estado Falcón. De las cuales están divididas de la siguiente forma: dos (2) obras pictóricas, dos (2) obras escultóricas y dos (2) obras de orfebrería. Estas obras están plenamente identificadas y las mismas son las siguientes:

Obras pictóricas	
1) Santa Lucía 2) Armario de ángeles	Siglo XVII Siglo XVIII
Obras escultórica	

1) San Joaquín 2) La Candelaria.	Siglo XVIII Siglo XVIII
Obras de orfebrería	
1) Custodia de plata dorada 2) Sagrario Expositor	Siglo XVII Siglo XVIII

Fuente: Gilson (2015)

El autor de esta investigación seleccionó los elementos que a su juicio son obras artísticas religiosas con un alto valor iconográfico e iconológico que formaron parte de la liturgia y culto en las iglesias del estado Falcón en la época colonial específicamente de los siglos XVII y XVIII. Para luego pasar por el proceso de ser observadas, interpretadas, comprendidas, criticadas, presentada y concluidas por el investigador. Donde se produce un “rechequeo”, es decir, según Guba y Lincoln (1985) “asegura un proceso de análisis e interpretación estableciendo una nueva comunicación...”. Esta recolección de información se vacía todo su contenido en el método didáctico “Folium Icónico” dejando un registro documental importante con un lenguaje iconográfico aplicado para el Museo Arquidiocesano “Monseñor Lucas Guillermo Castillo” de la ciudad de Coro.

Sujetos de la Investigación

En la investigación cualitativa se toma en cuenta los fenómenos sociales que surgen del “acontecer cotidiano y dialógico de las personas en un contexto... son individuos vinculados e identificados con el fenómeno de interés para el investigador” (Piñero y Rivera, 2012: 91). Visto de esta forma, los sujetos de la investigación son el grupo de personas relevantes para el investigador, ya que proporcionan información importante para la investigación partiendo desde su experiencia y su vinculación con el objeto de estudio. En este caso, los sujetos o informantes se justifican para ser parte de esta investigación porque son actores sociales que forman parte de la vida religiosa y de la vida museística de la ciudad.

Se tomaron como muestra a esta población personas por sus diferentes perfiles personales y profesionales (Martínez, 2009) ya que comparten el interés de contribuir con la comprensión teórica del lenguaje icónico, valorando y

preservando los objetos de arte religioso del Museo Arquidiocesano Monseñor Lucas Guillermo Castillo de la ciudad de Coro. En este sentido, los informantes claves que participaron en la investigación fueron seis (6) entre ellos ciudadanos de la población civil y religiosa de la ciudad de Coro.

Estos informantes claves aportan la información necesaria al investigador para reflexionar si es relevante la creación y uso del método didáctico “Folium Icónico” para el museo Arquidiocesano de Coro. Se les aplicó a todos los sujetos una entrevista semiestructurada, este tipo de entrevista se identifica de las demás, ya que es un “diálogo coloquial... complementada posiblemente con algunas otras técnicas y de acuerdo con la naturaleza específica y peculiar de la investigación a realizar” (Martínez, 2009: 99). E incluso, el investigador puede hacer las secuencias de las preguntas según el ritmo y el desenvolvimiento del diálogo. A través de esta técnica pueden surgir temas de interés para el investigador que le sirven para su trabajo de investigación (Rojas, 2010: 86).

Por otra parte, considera Claret, (2011: 178) que una vez recogida toda la información que se obtuvo de la entrevista semiestructurada, se inicia una sólida categorización o clasificación que también pueda nutrir un buen análisis, interpretación y teorización, que conduzcan a resultados óptimos. Para cada uno de estos sujetos se les asignó una codificación con la idea de ser identificados en la investigación y guardar su privacidad. Ante esta situación se presenta la siguiente tabla de códigos:

Codificación de los Informantes Claves
Pbro. Informante N°01-M-AC
Esp. Informante N° 02-M-AG
Doc. Informante N° 03-F-EC
Vic. Informante N° 04-F-AC
Vic. Informante N° 05-M-RC
Pbro. Informante N° 06-M-JM

Fuente: Gilson (2015)

Leyenda:

Pbro = Presbítero.

Esp= Especialista.

Doc= Docente.

Vic= Visitantes.

01= Número de los Informantes Claves.

M o F= Sexo de los informantes Claves.
AC= Iniciales del primer nombre y apellido.

Los informantes claves proporcionan información relevante ya que conocen el escenario de estudio y su vinculación con “el objeto de estudio que está en construcción por el investigador” (Piñero y Rivera, 2012), terminada todas las etapas de la teorización se realizará el llenado de las fichas “Folium Icónico” para la presentación y entrega al Museo Arquidiocesano como modelo didáctico.

Técnicas e instrumentos de recolección de información

La técnica que se empleó en esta investigación, es a través del análisis hermenéutico filosófico, esto “tienen una importancia ontológica profunda, porque trata la comprensión como nuestra forma primordial de ser en el mundo” (Sandín, 2010). Esta técnica se define como un enfoque metodológico para el análisis sistemático de textos siguiendo ciertas reglas y pasos (Rojas, 2010: 131). En este caso, lo que se estudió e interpretó no son textos, sino las obras de arte, del Museo Arquidiocesano de Coro como objeto de investigación, “ya que tiene como objeto sistematizar la información recolectada para interpretar y comprenderla, lo más plenamente posible, desde la versión de los participantes, el significado y la naturaleza del tema de investigación”. (Piñero y Rivera, 2012).

Por tal razón, la técnica empleada que complementa la investigación se tomó del método hermenéutico filosófico, donde se aplicó la primera técnica que sería la intención del investigador para la observación participante, ya que ayuda a la investigación para adquirir información cuando el investigador convive con las personas o grupo que desea investigar. Según Martínez (2009:99) “el investigador visita frecuentemente la realidad a estudiar y vive lo más que puede con las personas o grupo que desea investigar, compartiendo sus usos, costumbres, estilo y modalidades de vida”. Es decir, el investigador se trasladó al escenario o contexto de estudio y en otras áreas donde estarían los especialistas para poderlos observar, escuchar y tomar notas de ideas y comentarios para reorientar la observación e investigación.

En segundo lugar, se tomó como técnica seleccionada el diálogo oral o entrevista semiestructurada. De acuerdo con ello, se aplicó los siguientes instrumentos, el primero, dirigido a los informantes claves, que son las preguntas abiertas donde el investigador pudo grabar y anotar recabando la información, permitiendo “motivar al interlocutor, elevar su nivel de interés y colaboración...” (Martínez, 2009:100) se logró todo este proceso descubriendo el significado de la investigación nutriendo con suficiente información al investigador para generar el fenómeno de estudio.

El segundo instrumento presentado en esta investigación, es una ficha de investigación museística como modelo didáctico llamado “Folium Icónico” que recogerá la información y generará un nuevo enfoque metodológico que servirá para describir, analizar e interpretar las obras de arte como pinturas, esculturas y orfebrerías más destacadas del Museo Arquidiocesano de Coro. Con este instrumento se descubre la función o la acción que debe generar para el personal del museo y sus visitantes como modelo didáctico. Todo ello, siguiendo y respetando el lenguaje de signos, símbolos y atributos iconográficos como normas y vocabulario eclesiástico como valor cultural.

Fases de la investigación

Estos pasos son de vital importancia en este tipo de investigación cualitativa hermenéutica, ya que ayuda a aclarar y repasar las fases trabajadas. El desarrollo de esta investigación se realizó en diez (10) fases a saber:

- Fase I. La inquietud del investigador para la elaboración del proyecto.
- Fase II. Acercamiento a la realidad de estudio.
- Fase III. La justificación de la investigación.
- Fase IV. La profundización teórica.
- Fase V. Contexto metodológico.
- Fase VI. Entrega del proyecto.
- Fase VII. Continuación del análisis y teorización de la investigación.
- Fase VIII. Redacción del trabajo final de la investigación.
- Fase IX. Entrega de la tesis doctoral.
- Fase X. Preparación de la sustentación.

Sin embargo, se hace necesario aclarar, que la idea inicial para generar la tesis doctoral estuvo enfocado en crear un modelo didáctico iconográfico del lenguaje artístico hermenéutico desde la filosofía activa de Gadamer (1993)

donde se integró su estructura desde el círculo hermenéutico, como son: la observación, la comprensión, la interpretación, la aplicación y el criterio. Además, se tomó el método pedagógico de Panofsky (1972) para describir cada detalle de la obra de manera iconográficamente e iconológicamente la misma está distribuida en tres fases: Descripción pre-iconográfica, Análisis iconográfico y el Análisis iconológico.

Estas tres fases del método de Panofsky, lograron crear una propuesta pedagógica y cerrar estructuralmente la ficha de investigación permitiendo desarrollar un nuevo modelo de investigación en los museos para que se pueda aplicar en otras instituciones museística de carácter contemplativo de tipo eclesiásticos.

CÍRCULO HERMENÉUTICO

El proceso hermenéutico se mantienen en una estructura circular del proceso de comprensión, y esto se logra por la alternancia de una visión global del objeto con una visión detallada del mismo. Según Gadamer (1993) el círculo hermenéutico parte de toda interpretación que haya de acarrear comprensión, “ha de partir de la comprensión previa de lo que ha de interpretar: la interpretación ha de moverse dentro de lo comprendido y alimentarse de ello”. Leal (2011) complementa que el círculo o espiral hermenéutico debe seguir unos pasos, que serían los cuatro siguientes: “Una **comprensión preliminar**, la cual debe llevar un proceso de profundización, de **exploración de detalles** o de diferentes perspectivas para tener una **visión holística** que guie a la **comprensión profunda** de lo estudiado”. De igual forma Sandin (2003) explica el movimiento del círculo de otra manera:

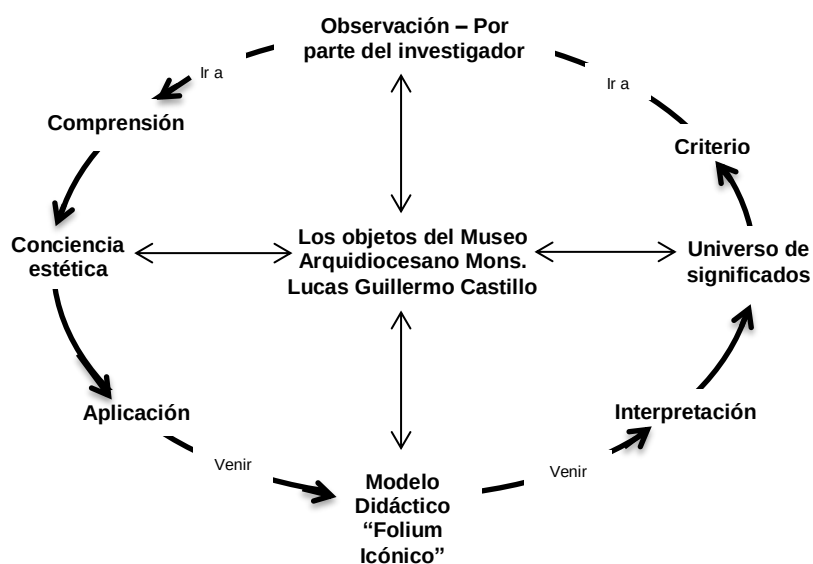
La interpretación del significado puede perseguirse con un constante movimiento hacia adelante y hacia atrás... en la que dicha expresión está inserta. Este proceso circular nos lleva a un desafío importante para la hermenéutica, el grado en que la persona que realiza la interpretación es parte del círculo o contexto en el que se realiza.

Con la hermenéutica se logra un proceso de acción donde se inserta el sujeto de la investigación a través del círculo hermenéutico, que vienen siendo

una vía para interpretar el contexto social, y es allí donde protagonizan no sólo el sujeto sino también el objeto de estudio, a través de una filosofía de acción que busque redefinir y reconceptualizar el objeto con su ambiente actual, recopilándolo en una modelo didáctico iconográfico llamado “Folium Icónico” para así recoger toda la información requerida para valorarla y conservarla.

Con el círculo hermenéutico, este estudio, representa una variación de una propuesta global del objeto con una visión detallada del mismo de tipo dialógico. Se inicia con las ideas planteadas por Gadamer en su libro *Verdad y Método I* (1993) iniciando con la observación y se culmina con el criterio del que lo analiza, basada en el conocimiento previo, prejuicios, creencias y experiencias que posee el intérprete; los cuales deben ser expuestos antes de iniciar el estudio.

Posteriormente, el estudio del objeto se hace en forma alterna o se procederá a examinarlo desde sus varias perspectivas. Un modelo de ello es el presente círculo gadameriano que se adaptó para este trabajo de investigación:



Gadamer adaptado por Gilson (2015)

El círculo hermenéutico es una ayuda para la comprensión totalitaria de la investigación ya que toma la realidad como un decir inconcluso y no acabado. En

éste círculo se toma la facticidad y el lenguaje que son las instancias que decide y dispone el hombre investigador.

El círculo filosófico y estético parte del centro de su eje donde se aprecia el objeto de estudio quienes son las obras del Museo Arquidiocesano “Monseñor Lucas Guillermo Castillo” de la ciudad de Coro. Se lee dicho círculo partiendo desde la observación que hace el investigador al objeto, luego se comprende todos los elementos estéticos que presenta la obra y es donde se produce un despertar de la conciencia estética del explorador, donde este tiene que recoger toda esta información y aplicarlo en un contenedor de información que se llamaría “Folium Icónico”, que a su vez sirve como material didáctico. La misma se desarrolla para interpretar las obras del museo donde el investigador encontrará un universo de significados que será parte de su proceso exploratorio.

Con lo antes mencionado, el nuevo círculo hermenéutico, no se presenta por el sólo hecho de dejar un material en el museo Arquidiocesano de Coro, sino que será analizado bajo un criterio constructivo de modelo didáctico que puede ser analizado por cualquier visitante del museo, logrando con ello un material educativo y formativo a la vez.

Por tal razón, con el criterio no cierra el círculo hermenéutico sino también, se puede seguir estudiando partiendo del mismo criterio hacia el otro sentido de las flechas (lado derecho) para actualizar y mejorar los datos existente en la ficha “Folium Icónico”. En esta perspectiva, se tiene una nueva versión del círculo hermenéutico donde se involucra el sujeto y el objeto como elemento vital para comprender la importancia del arte como fuente de verdad y poderla analizar a través de los pasos de Gadamer y el método educativo de Panofsky. Es por ello, que estamos involucrados por la conciencia estética para aplicarla en el contexto asignado.

Esta circularidad pertenece a nuestro ser histórico porque no sólo estamos involucrados en el hecho de ser seres transformadores de cultura, sino

también de ser parte de un cambio documental donde se involucra la investigación eidética (descriptiva) y la hermenéutica (interpretativa).

Ahora bien, podemos observar que, esta investigación busca realzar los escritos de Gadamer y Panofsky como elementos inspiradores para construir un método didáctico novedoso para los museos, que no sólo contenga los apartados explicativos de la obra, sino que se incorpore el lenguaje, la descripción y la hermenéutica de manera ordenada, rescatando la verdad del arte, a través de los ideales de Kant sobre “un ideal estético”. Pero que a su vez, se construye con la base de la “experiencia religiosa con la experiencia estética y con la experiencia del lenguaje racional... desde el ejercicio interpretativo de Gadamer” (Castrillón, 2011).

Por último, el método didáctico: “Folium Icónico”, es una manera de recopilar la historia del objeto, describirla e interpretarla iconológicamente dejando un aporte filosófico, educativo y artístico para las venideras generaciones que pueden ser “la sociedad cultural interesada por el arte” (Gadamer, 1993: 122)

MARCO FILOSÓFICO: Se tomó el modelo dialógico del círculo hermenéutico de Gadamer para comprender su filosofía y darle significado en el contexto de la ficha de investigación: “Folium Icónico”, también se tomaron algunos términos que están expuesta en su libro Verdad y Método I (1993) dándole fuerza y vida a esta investigación. Describiremos y analizaremos los siguientes:

La Observación: Todo investigador debe partir de esta primera arista, ya que lo primero que realiza es el proceso de examinar atento y a simple vista la obra de arte. De esa primera exploración se adquiere una recopilación de datos e información que consiste donde utilizan los sentidos para no perder de vista los hechos y realidades que presenta el mismo objeto y su alrededor. Con este proceso el investigador estudia la obra de manera superficial determinando sus “rasgos característicos, manifestativos y de desarrollo para registrarlo o guardarlos con algún propósito cognoscitivo...” (Becerra, 2007). De ese recorrido visual se puede apreciar, valorar y estimar la obra sin llegar a evaluarla profundamente.

La Comprensión: Esta segunda arista, es uno de los más importante, de ese proceso de investigación ya que el sujeto se integra directamente con las obra por estudiar a través de la razón y la demostración. Se aplica la reflexión y análisis exteriorizando lo que ve, buscando una explicación general de la obra, de su contexto, del artista, entre otros. Muchas veces pasa que se conoce el significado de un signo (se ven los caracteres de una lengua desconocida, pero no se les comprende) (Ezcurdia y Chávez, 2010). O por otra parte, buscando el conocer o descubrir por qué o el cómo del objeto en estudio. Con la comprensión el investigador tiene que tener la virtud de ser tolerante y paciente frente a la obra, logrando entender o estudiar minuciosamente lo que explora.

La interpretación: En esta tercera arista se integra con la segunda ya que el investigador busca el proceso de “decodificar y recodificar” de los significados, simbolismo y sentidos de los objetos artísticos estudiados. Por su puesto la interpretación va más allá de la comprensión, ya que con la interpretación parte de un proceso personal e intersubjetivo del investigador donde “lo inteligible se convierta en un acto cognitivo y permitir, como consecuencia, los actos de entendimiento y comprensión mental. (Becerra, 2007). En efecto, el acto de interpretar un objeto artístico, se puede verificar que el sujeto investigador actúa frente a la obra más individualmente que colectivamente a través de un proceso intelectual explicando el sentido o significado de una obra artística y esta última se deja explorar y analizar.

La Aplicación: En esta arista el sujeto procede a través del conocimiento ejercer acciones o actuaciones paso a paso sobre el objeto, se maneja o se dispone de él para llevarlo a cabo vaciándolo en el documento o ficha de investigación “Folium Icónico”. Esto se puede lograr siguiendo y aplicando las otras aristas ya mencionadas, para luego proceder al respecto de manera segura y eficaz. En este mismo orden de ideas, para Gadamer (1993) la aplicación no quiere decir aplicación ulterior de una generalidad dada, comprendida primero en sí misma a un caso concreto; ella es más bien la primera verdadera comprensión de la generalidad que cada texto dado viene a ser para nosotros: La comprensión es una forma de efecto, y se sabe a sí misma como efectuar.

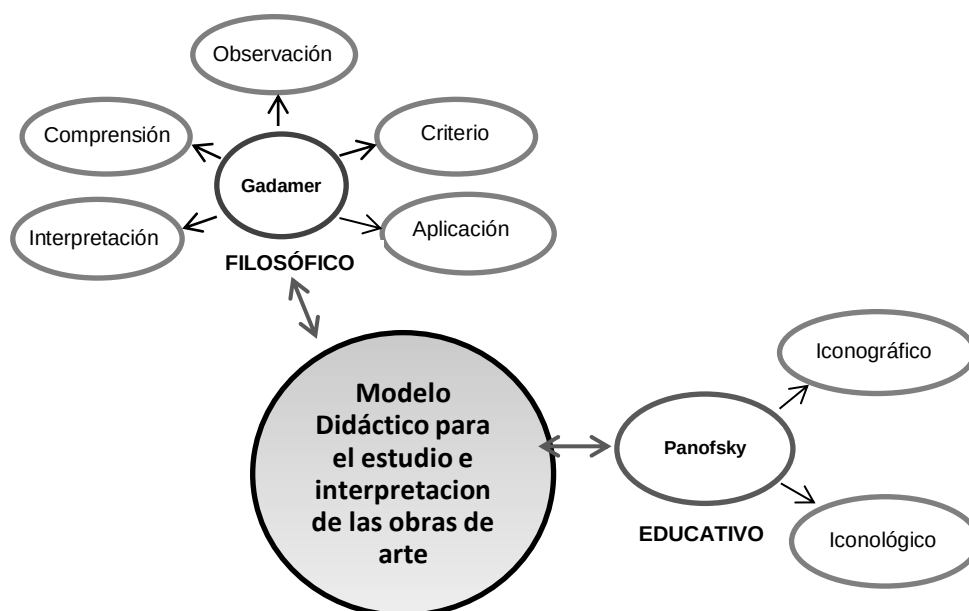
El Criterio: Esta es la última pero no menos importante arista. Importa y por muchas razones ya que el criterio, básicamente, sirve para juzgar para distinguir en lo verdadero y lo falso, buscando siempre obrar para hacer lo que se debe hacer. En este caso, en las obras de arte se busca en ellas su razón de ser, su verdad expresada en ella e interpretada por el sujeto investigador.

El criterio lo desarrolla el sujeto en un proceso cognitivo donde cuestiona la realidad que presenta el objeto en búsqueda de su verdad, logrando con ello un pensamiento constructivo, edificado con valores estéticos, filosóficos y educativos.

MARCO EDUCATIVO: Se tomó el método de Panofsky que sirve para describir e interpretar las obras de arte existente en el Museo Arquidiocesano de Coro, para ser documentada en la ficha de investigación “Folium Icónico”, y ser un modelo didáctico para ser visto por los visitantes del mencionado museo. Estos son el análisis iconográfico y el iconológico:

Análisis iconográfico, Una de las aristas que es fundamental para esta investigación es el análisis iconográfico ya que engloba todo lo referente a la descripción de obras de arte del bien mueble. El término está relacionado al conjunto de imágenes (sobre todo, aquellas que son antiguas) y al informe o exposición descriptiva sobre éstas. Se puede definirse como la disciplina que estudia el origen, la elaboración de las imágenes y sus relaciones simbólicas y/o alegóricas.

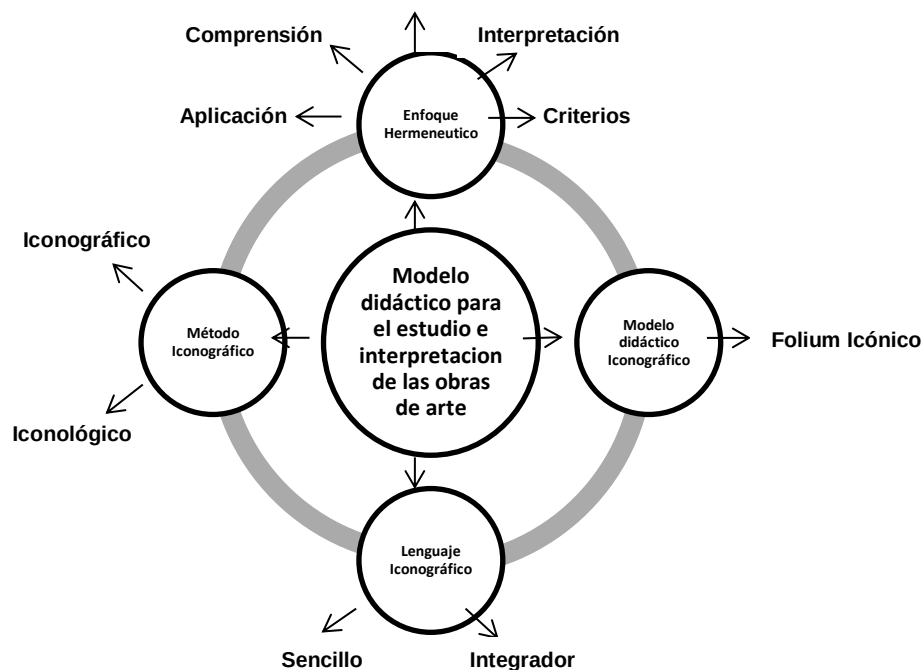
y el Análisis iconológico, esta es la segunda arista del aporte educativo, siendo la iconología un estudio más amplio que la iconografía, ya que busca con la obra clasificarla y compararlas, también estudia más allá de su semiología y su simbología, llegando incluso a crear leyes o reglas bien especificadas para conocer su antigüedad y diversos significados e interpretaciones. De manera ilustrada podemos presentar el modelo teórico por medio del siguiente gráfico:



Fuente: Gilson (2015)

Visto de esta forma, este trabajo de investigación busca integrar sistemáticamente estos dos elementos o marcos de estudio como lo son en lo filosófico y en lo educativo, ambos con sus aristas que le dan peso y estructura al modelo didáctico “Folium Icónico”. De tal manera que el modelo didáctico no es una ficha de investigación aislada, sino, que se sustenta y apoya sobre dos ciencias y con ella a dos pensadores (Gadamer y Panofsky), buscando que el visitante se integre, describa e interprete las obras expuesta en el Museo como un proceso de formación constante.

En resumen; podríamos señalar que modelo didáctico servirá de guía en el departamento de educación de cualquier Museo donde el personal docente y guía puedan enriquecerse con el contenido pedagógico que aporta dicha ficha. En el Museo Arquidiocesano de Coro será éste “Folium Icónico”, un modelo a seguir ya que es una ficha con una distribución del contenido didáctico involucrando no sólo la pieza estudiada sino también donde estuvo inicialmente, su ubicación en el museo, su estado de conservación, la explicación, descripción e interpretación de la obra. Buscando una adecuada organización de ideas y de contenido en una acción filosófica y educativa para el disfrute de la misma sociedad que entra en el museo como espacio de disfrute, recreación y de aprendizaje significativo.



Fuente: Gilson (2015)

Precisemos antes que nada, que se puede apreciar en el gráfico, que el modelo didáctico se construyó a partir del propósito general que los rodea con los cuatro propósitos específicos de la investigación, logrando con ello que todos se integren sistemáticamente unos con otros y aporten, para que se pueda materializar y apreciar la ficha de investigación: "Folium Icónico". También se interpreta que se vincula con el círculo hermenéutico de Gadamer logrando que cada uno de sus elementos se proyecte pero que también se complemente como una unidad filosófica y educativa.



Colección del Museo Arquidiocesano de Coro
Pintura sobre lienzo. Siglo XVII
Santa Lucía.

“La tarea que se nos ha asignado es la búsqueda del conocimiento libremente, Teorizar, oír las corazonadas, las intuiciones, dialogar con la realidad para Construir el futuro; se trata de una deliberada preocupación por abrir nuevos Caminos, explorar y generar, más que aplicar, validar, comprobar y verificar”

Jesús Leal G.

EXPERIENCIAS DEL INVESTIGADOR

Reflexiones sobre el proceso

Las experiencias que he realizado como investigador en esta investigación, se ha desenvuelto desde la realidad social, es decir desde lo ontológico, ya que se mantiene desde el objeto de estudio, creando una ficha de investigación que a su vez sea un método didáctico desde la pedagogía descriptiva de Panofsky y la filosofía hermenéutica de Gadamer (1991) de vincular la obra de arte con el contemplador, donde “extraemos con la vista, por así decirlo, la imagen de las cosas y nos figuramos su imagen en ella” (pág. 27).

De esta manera, busqué en lo posible de entrevistar a especialistas en museología y museografía para tener una visión más amplia de lo que yo quería lograr con una ficha de investigación. También, las entrevistas eran dirigidas a personas que estén involucradas de manera directa e indirecta con el Museo Arquidiocesano de Coro, por tal razón, es que las preguntas eran abiertas o semi- estructuradas, de manera de dialogo; a ellos luego les ofrecí mis servicios de fotógrafo y de conocedor de la iconografía e iconología cristiana para el estudio de las obras.

Es allí pues, que estando adentro del escenario de estudio, me involucré con las obras de manera directa, para tomar fotos de los detalles de deterioro para su proceso de conservación y restauración. Pero también me involucré con las diversas fichas tanto de inventarios como las de registro existentes en el museo, ambas con una documentación muy elemental o básica de las obras. Es por ello, que se me presenta la oportunidad de dejar un catálogo o una ficha en el museo que sirva para enriquecer el sistema documental de la institución, pero con una propuesta creativa- dinámica, y con una visión científica o de

investigación, estudiando en su totalidad a la obra desde su pasado y su presente histórico.

Por lo demás, la ficha razonada o de investigación, no nace sólo de una idea, sino de la ayuda de los informantes claves de esta investigación quienes aportaron premisas epistémicas desde sus perspectivas para lograr analizar y proponer alternativas teóricas emergentes en el marco de esta investigación para el Museo Arquidiocesano de Coro, siempre analizando el valor cultural que presenta dicha institución y su legado artístico que ella ofrece. Se trata, de obras emblemáticas que datan del siglo XVI hasta el siglo XIX es de vital importancia de dejar algo por escrito bien estructurado, organizado con una visión pedagógica y hasta didáctica para lograr con ello una transformación social y educativa en el ambiente cultural falconiano.

Es por ello, esta investigación busca dejar un aporte, como ya dijimos Ontológico, pero también, epistemológico y metodológico. En lo epistemológico, gracias a los informantes clave, se examinó y se tomó una posición crítica ante la construcción y el aporte cognitivo de crear una ficha de investigación para el Museo Arquidiocesano “Monseñor Lucas Guillermo Castillo”. En cuanto a lo metodológico se estudió de manera progresiva el surgimiento, desarrollo y validez del método pedagógico empleado para la creación de la ficha de investigación, “Folium Icónico”. Por lo antes mencionado, en relación al propósito específico se presentan los siguientes presupuestos teóricos:

Develar el enfoque hermenéutico del lenguaje icónico presente en las obras del Museo Arquidiocesano “Mons. Lucas Guillermo Castillo” de la ciudad de Coro.

Este propósito específico nos lleva directamente a cada objeto religioso expuesto en el Museo Arquidiocesano de Coro “Monseñor Lucas Guillermo Castillo”, ya que cada obra artística se expone así misma ante el público visitante espectador, y manifiesta o expresa todo su lenguaje iconográfico a través de sus formas, texturas, colores, adornos, atributos, símbolos, llevando a tener en el intérprete una visión de lo que quería expresar la iglesia, a través del artista que

trabajó esa obra. Todo ello, debe ir relacionado con el lenguaje eclesiástico, desde el color hasta los gestos, posturas, e incluso con los atributos asignado por cada santo. Donde el artista asumía y respetaba todas las reglas que impuso la iglesia (Concilio de Trento) para la elaboración de las obras pictóricas, escultóricas y de orfebrería, para dejar en la humanidad un lenguaje artístico que puede ser enfocado hermenéuticamente por los visitantes para descubrir, explorar y conocer la obra, para que se formen intelectualmente y artísticamente orientado por el personal docente del museo y su guía.

La mayor experiencia como investigador en esta fase del proyecto, es la auto reflexión que me permitió ser parte de ese proceso de develar el enfoque hermenéutico de muchas obras de arte del Museo Arquidiocesano de Coro, explorando su lenguaje iconográfico para ser planteado en una ficha de investigación que quedará en el museo, y así continuar describiendo e interpretando las obras con el método del modelo didáctico con el personal del museo para tener un registro documental y científico para que sea analizado y estudiado por los visitantes.

Describir los niveles del método iconográfico para el estudio y análisis de las obras de arte que se encuentran en el Museo Arquidiocesano de Coro de la ciudad de Coro.

Para este tipo de investigación se requiere aplicar un plan de acción para describir e interpretar cada obra religiosa basada en la observación y el conocimiento previo iconográficamente e iconológicamente que debe tener cada investigador para estudiarla. Es por ello, que se estudió cual método es el que más se adapta, ya que existen métodos sociales, históricos, formales, entre otros, que se aplican en los museos; pero el que más se adapta a la colección del museo Arquidiocesano de Coro, es el método Iconográfico de Panofsky por su manera de describir e interpretar los símbolos artísticos planteado en cada obra religiosa, desde su contenido temático primario, pasando por el contenido convencional y terminando con la interpretación iconológica, ayuda a tener una visión clara de cómo debe ser organizada de forma detallada una ficha documental investigativa en los museos.

El método de Panofsky y sus niveles me enseñó a seguir unos pasos para la descripción e interpretación de las obras, utilizando el lenguaje eclesiástico y litúrgico apropiado para crear un documento ordenado estructuralmente y documentalmente llamado: “Folium Icónico”.

Descifrar el lenguaje icónico desde la filosofía de Gadamer y Panofsky para el museo Arquidiocesano Monseñor “Lucas Guillermo Castillo” de la ciudad de Coro.

Este tercer propósito se enfoca en la filosofía que presentan Gadamer y Panofsky, ya que con sus conocimientos artísticos y sociales contribuyeron a través de sus textos a enlazar al sujeto y el objeto como un complemento vital en el arte. Donde el sujeto extrae del objeto, y el objeto se deja estudiar, describir e interpretar del sujeto con un lenguaje iconográfico para así generar un modelo didáctico llamado “Folium Icónico” para el Museo Arquidiocesano de Coro. Gadamer nos enseñó a cómo estudiar los objetos a través de unos pasos que se vinculan en el círculo hermenéutico, como lo son: la observación, comprensión, aplicación, interpretación y el criterio. Todos ellos importantes para lograr una relación comunicacional (lenguaje iconográfico) entre el objeto y el sujeto. En cuanto a Panofsky su pedagogía y su método logran enriquecer este trabajo ubicando desde lo particular a lo general todo el lenguaje iconográfico que presenta la obra religiosa, no solo describiéndola sino también interpretándola.

Este aporte como investigador me ayudó a reflexionar que no podemos desligar las ciencias, ni los aportes o ideales de hombres sabios que pueden conducir a crear nuevas propuestas para la sociedad. Unir la filosofía, el arte y la pedagogía contribuyó a generar un método didáctico para fortalecer la documentación de una institución museística, pero también ayudará a unir lazos de enseñanza y de investigación entre el personal del museo y el público visitante que asiste al Museo Arquidiocesano de Coro.

Generar un modelo didáctico iconográfico del lenguaje artístico hermenéutico desde la filosofía de Gadamer y Panofsky para el Museo Arquidiocesano “Mons. Lucas Guillermo Castillo” de la ciudad de Coro.

En este último propósito específico, se generó un modelo didáctico para el Museo Arquidiocesano “Monseñor Lucas Guillermo Castillo” de la ciudad de Coro. Se construyó aplicando las reglas y sugerencias de las Normativas técnicas de Museos en Venezuela, incorporando también el aporte científico como lo son la filosofía, arte y la pedagogía, ya que la idea esencial de este trabajo es dejar un modelo de ficha de investigación que sea de carácter educativo, que sirva de lectura para todos los visitantes de los museos, porque su manera de ser presentada y estructurada se piensa no sólo a una población de investigadores, sino también pensada en la población infantil y juvenil que busca alimentarse visualmente de las cosas artísticas.

La experiencia de generar una ficha de investigación como modelo didáctico llamado: “Folium Icónico”, fue gratificante tanto en lo personal como en lo profesional de construir y presentar un elemento formativo, y porque no evangelizador, a la nuevas generaciones que visitan al Museo. También dejar un trabajo al director y personal educativo del Museo Arquidiocesano de Coro para que puedan analizar, ampliar y aplicar lo planteado a los visitantes que buscan mayor información de lo que muestran las cedula, paneles, entre otros, que están entorno a la obra.

RECOMENDACIONES

De acuerdo a los procesos de reflexión sobre el estudio de investigación, se plantean las siguientes recomendaciones:

- La política educativa de los museos de la ciudad de Coro, en especial el Museo Arquidiocesano “Monseñor Lucas Guillermo Castillo”, deben hacerles ver a los visitantes el valor histórico, pedagógico y artístico que contienen cada obra de la colección. Con esto se logra que todos los visitantes puedan adquirir un aprendizaje para mejorar su calidad de vida, tanto personal como profesional.
- Los guías, e incluso el personal de educación del museo Arquidiocesano de Coro deben apropiarse del contenido de las fichas de investigación:

“Folium Icónico”, para brindarle a los visitantes una información científica y detallada de cada pieza desde lo iconográfico e iconológico expuestos en las salas expositivas.

- El personal especializado de las instituciones museísticas, educadores, museólogos, conservadores, entre otros, deben brindar asesorías a los otros museos locales y estatales del país, en cuanto a los elementos o material educativo y culturales que presentan; para poder luego transmitir lo aprendido al personal que labora en esa institución y también aplicarlo a toda la comunidad que vive en torno al museo.
- Los educadores que trabajan en los museos deben presentar el modelo didáctico “Folium Icónico” para hacer las experiencias de aprendizajes gratos y entretenidos. Tener claro que la diversión y el aprendizaje no son excluyentes, sino que la presencia de ambos es esencial para lograr experiencias exitosas o de calidad en los museos de tipo contemplativos.
- Los museos de la ciudad de Coro deben presentar un espacio de ambiente educativo, cuya función básica esté relacionada directamente con el conocimiento y el contenido que exhibe en las salas expositivas.



Colección del Museo Arquidiocesano de Coro
Escultura. Siglo XVIII
San Agustín (Detalle)

GLOSARIO DE TÉRMINOS BÁSICOS

FICHA BASICA PARA BIENES MUEBLES: En esta ficha se enumeran ordenadamente los objetos de la colección que se hallan en cada espacio de exposición o bodegaje. Este trabajo es la base real, para programar el tiempo el personal y los recursos necesarios para acometer la etapa de la identificación. (COLCULTURA, 2002: 28)

FICHA O CEDULA PARTICULAR: Son todos los datos requeridos en la ficha con los atributos característicos de cada objeto, precisando su peculiaridad entre todos los de su grupo. (COLCULTURA, 2002: 33)

EDUCACIÓN- COMUNICACIÓN: Es la acción del museo encaminada a mejorar el acceso del público con el objetivo de que éste pueda entender e interpretar mejor las colecciones y demás recursos de la institución. (Fernández, 2002: 180)

ESTRATEGIAS DE COMUNICACIÓN: Es el plan que ofrece el modo a través del cual el museo o la exposición pueden transmitir su mensaje y llegar más al público, con el fin de prestarles un mejor servicio de conocimiento, educación, cultura, entretenimiento y desarrollo comunitario. (Fernández y García, 2001: 229).

FORMACIÓN: Proceso de desarrollo personal del ser humano. En el estudiante, adquisición de conocimientos, habilidades y procedimientos, y desarrollo de valores, creencias y actitudes personales durante su etapa escolar. (Manual de Educación, 2007: 52)

GUIAS: Personas que atienden en las propias salas de exposición informativa y didácticamente al visitante, y que no deben confundirse con los visitantes. (Fernández, 2002: 183)

HERMENEUTICA: Rama de la filosofía que se ocupa fundamentalmente de estudiar y hacer énfasis en la interpretación y comprensión de ideas, textos, discursos o comunicaciones humanas como fines esenciales del proceso de construcción y manejo del conocimiento. (Becerra, 2007: 222)

ICÓNICO: Perteneciente o relativo a la imagen. En la teoría clásica de la comunicación, mensaje que emplea imágenes estructuradas. (Bello, 2008: 85)

ICONOGRAFÍA: Es la rama de la historia del arte que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte, en cuanto algo distinto de su forma. (Panofsky, 1972: 13)

INTERPRETACIÓN: Es la actividad de comunicación que se establece entre el museo y el público sobre el contenido, el valor, la significación y la representatividad de los objetos de una colección o de la exposición concreta. Esa interpretación por parte de los visitantes que tiene que ser propiciados tanto por la estructura y organización del museo, como por la calidad y preparación de sus profesionales, medios e instalaciones, objetivos y tareas, y

por los programas concretos de acción educativa. (Fernández y García, 2001: 231).

LENGUAJE ARTISTICO: Plantea que el arte no se ofrece libre e indeterminadamente a una interpretación dependiente del propio estado de ánimo, sino que nos habla con un significado bien determinado. Lo maravilloso y misterioso del arte es que esta pretensión determinada no es sin embargo una atadura para nuestro ánimo, sino lo que abre un campo de juego a la libertad para el desarrollo de nuestra capacidad de conocer. (Gadamer, 1993: 39)

MODELO DIDÁCTICO: Símil material o abstracto representativo de un objeto, situación, idea, proceso o estado, que adquiere el carácter de prototipo y puede considerarse como la imagen abstracta de una determinada clase de equivalencia de objetos. (Becerra, 2007: 283)

MUSEO: El museo es un medio de comunicación, el único dependiente del lenguaje no verbal, de objetos y de fenómenos demostrables. El museo, es una institución al servicio de la sociedad que adquiere, comunica y, sobre todo, expone con la finalidad del estudio, del ahorro, de la educación y de la cultura, testimonios representativos de la evolución de la naturaleza y del hombre. (León, 2006: 131)



Colección del Museo Arquidiocesano de Coro
Pintura sobre lienzo. Siglo XVIII.
Santa Bárbara.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abadi, Florencia (2003) ***Dialogo entre Gadamer y Adorno en torno a una definición del arte.*** Jornada de Estética. Disponible: <http://www.uma.es/gadamer/resources/Abadi-G-Adorno.pdf>. Consultado: 15 de marzo de 2013.
- Albornoz, Hernán (1990) ***Diccionario de Filosofía.*** Vadell hermanos editores. Valencia Venezuela.
- Argan, Giulio (1964) ***La Europa de los capitales.*** Ediciones dl' art Albert Skira. Geneve. Italia.
- Arias, Fidas (2007) ***El Proyecto de Investigación.*** Introducción a la metodología Científica. Editorial Epistema. Caracas.
- Atlas Universal de Filosofía*** (2008) Editorial Océano. Barcelona. España.
- Ausubel, D.P. (2002). ***Adquisición y Retención del Conocimiento. Una Perspectiva Cognitiva.*** Barcelona. Ediciones Paidós.
- Balestrini, Mirian (2006) ***Cómo se elabora el proyecto de investigación.*** Consultores Asociados. Servicio editorial. Caracas.
- Barraba L. y Delgado F. (2010) ***Estrategias para la innovación de la gestión del Museo Arquidiocesano "Lucas Guillermo Castillo" en Santa Ana de Coro. Estado Falcón.*** Trabajo de grado no publicado. UNEFM. Coro
- Becerra, Arcángel (2007) ***Thesaurus Curricular de la Educación Superior.*** Fedupel. Caracas.
- Belcher, Michael. (1994). ***Organización y Diseño de Exposiciones. Su Relación con el Museo.*** Gijón. Ediciones Trea, S.L.
- Bello, José (2008) ***Diccionario de Educación.*** Panapo C.A. Caracas.
- Benítez, Ana (2011) ***El escritorio del museólogo.*** Disponible en: <http://elmuseologo.blogspot.com/2011/03/glosario-catalogo-razonado.html>. Consultado: 14 de julio 2015.
- Blanco, Ángela. (1998). ***Didáctica del Museo: Descubrimiento de los Objetos.*** Ediciones Torre. Madrid.
- Bracho, Luis. (2008) ***Nietzsche y Gadamer: encuentros y desencuentros.*** Revista de arte y estética contemporánea. Mérida. Disponible en: www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/29035/1/articulo13.pdf. Consultado: 15 de marzo de 2013.
- Boulton, Alfredo (1975) ***Historia de la Pintura en Venezuela.*** (Tomo I) Época Colonial. Ernesto Ermitano. Editor. Caracas.

Cañizales, Rosario. (2002). **Unidad II: El Aprendizaje en los Museos**. En módulo 6: Proyección museística (anexos). Dirección Nacional de Museos- Universidad Nacional Experimental “Francisco de Miranda” Coro.

Carrillo, Alberto. (2002) **Las oposiciones de Gadamer y la Experiencia estética**. Aparte Rei. Revista de Filosofía. Disponible: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/oposicion.pdf>. Consultado: 15 de marzo de 2013.

Carta circular sobre la Función Pastoral de los Museos Eclesiásticos (2001) Comisión Pontificia para los Bienes Culturales de la Iglesia. Ciudad del Vaticano. Italia. Disponible: www.vatican.va/.../rc_com_pcchc_20010815_funzione-musei_sp.html. Consultado: 20 de marzo de 2014.

Castejón, A. y Linares, L. (2000) **Los Museos como Recurso Didácticos**. Universidad de Madrid. Madrid.

Castrillon, Juan (2011) **Gadamer y la Religión**. Disponible: http://www.academia.edu/1961726/Gadamer_y_la_religion. Consultado el 13 de marzo del 2013.

Chaparro, Jesús (2010) **El juego como metáfora de libertad y responsabilidad la ética hermenéutica de Gadamer**. Disponible: www.yumpu.com/es/document/view/12421652/chaparropdfjsessionidf50b051e21bcf56d994ae4906aea0e0e. Consultado: el 13 de marzo del 2013

Catecismo de la Iglesia Católica (2012) Ediciones Tripode. Caracas.

Chirino, Marilyn (2009) **Museo Arquidiocesano “Lucas Guillermo Castillo” un espacio para la enseñanza- aprendizaje de la asignatura Educación Artística**. Trabajo de postgrado. No publicado. UNEFM. Coro.

Claret, Arnoldo (2011) **Proyecto comunitarios e investigación Cualitativa**. Editorial texto. Caracas.

Cofey, Amanda y Atkinson, Paul (2003) **Encontrar el sentido a los datos cualitativos**. Estrategias complementarias de Investigación. Editorial Universidad de Antioquia. Colombia.

Colorante (2004) **La gerencia en los museos de Carabobo: utopía o desafío Superable**. Trabajo de postgrado. No publicado. UNEFM. Coro.

II Conferencia del Episcopado Latinoamericano. (1968). Medellín. Colombia. La Iglesia en la actual transformación de América Latina a la luz del Concilio. Ediciones Trípode, Caracas.

III Conferencia del Episcopado Latinoamericano. (1979). Puebla. México. La Evangelización en el Presente y en el Futuro de América Latina. Ediciones Trípode, Caracas.

Constitución de la República Bolivariana de Venezuela. (1999). Gaceta Oficial N° 36.860. Diciembre, 1999. Caracas.

Concejo Nacional de la Cultura (2005) **Manual de Normativas Técnicas para museo.** CONAC. Caracas.

Concilio Vaticano II (2006) **Documentos completos.** San Pablo. Bogotá Colombia

COLCULTURA (2002) **Manual de inventario Bienes Culturales Muebles.** Colombia

Comte, André (2002) **Invitación a la Filosofía.** Ediciones Paidós Ibérica S.A. Barcelona.

De Man, Paul (1996) **Ideología Estética.** Ediciones cátedra. Madrid.

De Santiago, L. (1997) **Hans- Georg Gadamer.** Ortos. España.

Delgado, Coral (2009) **Museo y Educación Popular.** Laboratorio Educativo. Caracas.

Ezcurdia, Hajar y Chávez, Calderón (2010) **Diccionario Filosófico.** Editorial Limusa. México.

Fernández, A. (2006). **Museología y Museografía.** (3ra ed.) Ediciones del Serbal. Barcelona.

Fernández L. y García I. (2001). **Diseño de Exposiciones. Concepto, Instalación y Montaje.** Madrid. Alianza Editorial.

Fernández, Luís. (2002). **Introducción a la Nueva Museología.** Alianza Editorial. Madrid.

Ferrater, José (2001) **Diccionario de filosofía de Bolsillo.** Tomo I y II. Alianza Editores. Madrid.

Ferrater, José (2008) **Diccionario de filosofía abreviado.** 2da edición. De bolsillo. Buenos Aires.

Gadmer, Heller (1960) **Exhibición y Visualización.** Editorial Batsford. Londres.

Gadamer, Hans-Georg (1964) **Estética y Hermenéutica.** Conferencia pronunciada en 5to Congreso Internacional de Estética. Ámsterdam.

- Gadamer, Hans-Georg (1991) ***La actualidad de los Bello***. 1era edición. Ediciones Paidós Ibérica. S.A. Barcelona. España.
- Gadamer, Hans-Georg (1993) ***Verdad y Método I***. Quinta edición. Hermeneia 7. Salamanca. España.
- Gadamer, Hans-Georg (1998) ***Verdad y Método II***. Ediciones Sígueme S.A. Salamanca. España.
- Gadamer, Hans-Georg (2011) ***Estética y Hermenéutica***. Tercera edición. Editorial Tecnos Grupo Anaya S.A. Madrid.
- Gasparini G. y Duarte C. (1971) ***Los Retablos del periodo Hispánico en Venezuela***. Editorial Armitano. Caracas.
- Garagalza, L. (2002) ***Introducción a la Hermenéutica Contemporánea***. Anthopos. España.
- González, Carlos. (1998) ***Museo Diocesano Lucas Guillermo Castillo. Coro***. Tecno Impreso. Coro
- González, Carlos. (2002) ***Coro Historia de su conservación monumental***. UNEFM, IPC. Banco Mercantil. Caracas.
- González, Mauricio. (1993). ***El Museo en las Universidades Estatales***. Universidad de San Carlos de Guatemala. Guatemala. Editorial Universitaria.
- González, María (2007) ***Claves para la actualidad de la hermenéutica***. Disponible: www.trust-cm.net/es/documentos/get/id/31.html. Consultado el 23 de Mayo de 2014.
- Guardini, Romano (1960) ***La esencia de la obra de arte***. Ediciones Guadarrama. Madrid.
- Guba, E. y Lincoln, Y. (1985). ***Naturalistic Inquiry***. Londre: sage.
- Hegel, G. (1958), ***De lo bello y sus formas (Estética)***, tercera edición, Ed. Espasa Calpe. S.A, Trad. Manuel granell, Madrid.
- Hegel, G. (1966) ***Fenomenología del Espíritu***. Ed. Hoffmeister. México- Buenos Aires.
- Hernández, Carmen (1997): ***Temas de Museología***. Una propuesta metodológica para el catálogo razonado de las colecciones de pintura, escultura, ensamblaje e instalación".
- Hernández, Francisca. (1994). ***Manual de Museología***. Editorial Síntesis, S.A. Madrid.

Hernández, Y. y Salazar D. (2006) ***Efectividad de las Colecciones expuestas en los museos como recurso didáctico para la adquisición de Habilidades en la composición escrita de los alumnos de 7mo grado de la escuela Básica “Miguel López García” Coro- Estado Falcón.*** Trabajo de Grado no publicado. UNEFM. Coro.

International Council Of Museums, Consejo Internacional de Museos (ICOM) (1996). En: Noticias del ICOM, número especial aniversario, París. Francia. Disponible: museum/fileadmin/user_upload/pdf/imd/1996/1996-2A_spa.pdf

Juan Pablo II. (1985). ***Código de Derecho Canónico. Constitución Apostólica Sacrae Disciplinae Leges.*** La curia Romana, Vaticano.

Juan Pablo II. (1989). ***Pastor Bonus. Pontificia Comisión para la Conservación del Patrimonio Artístico e Histórico (Reforma de la Curia Romana).*** La curia Romana, Vaticano.

Kant, Emmanuel: (1992) ***Crítica de la Facultad de Juzgar.*** Monte Ávila Editores, Caracas.

Leal, Jesús (2011) ***La Autonomía del Sujeto Investigador y la Metodología de investigación.*** 3er edición. Azul intenso C.A. Valencia. Venezuela.

León, Aurora. (2006). ***El Museo. Teoría, Praxis y Utopía.*** Madrid. Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.).

Ley Orgánica de Educación (1980). Gaceta Oficial N° 2635 (Extraordinario) Julio, Caracas.

Ley del Consejo Nacional de la Cultura (Gaceta oficial N° 1768 Extraordinario, de 29 de agosto de 1975. Caracas.

Ley de protección y defensa del Patrimonio Cultural. (Gaceta oficial N° 4.623, Extraordinario de fecha 03 de septiembre de 1996). Caracas

López, Marga. (2011). ***Elementos de Gerencia educativa para educación Básica. Diplomado en gestión de instituciones Educativas. Universidad a las peruanas. Perú.*** Disponibles en: www.scribd.com/doc/ Consulta: 24 de junio 2011.

López, María (1998) ***El arte como conocimiento en la estética hermenéutica.*** Disponible: http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Endoxa-19984D6F9A79-550F-A644-F18A-EF260AB4C344&dsID=arte_como.pdf. Consultado: 23 de Mayo 2014.

Lorca, Oscar (2005) **Arte, juego y fiesta en Gadamer**. Aparte Rei. Revista de Filosofía. Disponible: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/lorca41.pdf>. Consultado: 15 de marzo de 2013.

Lorca, Oscar (2007) **Gadamer y la obra de arte**. Capítulo III Vuelta a la pregunta por la verdad del arte. Trabajo de grado para optar el título de filosofía. Santiago de Chile. Disponible en: http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2007/lorca_o/pdf/lorca_o.pdf. Consulta: 15 de marzo de 2013.

Manual de la Educación. (2007). Barcelona. Editorial Océano.

Maritain, Jacques (1945) **Arte y Escolástica**. La espiga de oro. Buenos Aires

Martínez, Miguel (2009) **Nuevos paradigmas en la Investigación**. Editorial ALFA. Caracas.

Martínez, Miguel (2011) **Ciencia y arte en la metodología cualitativa**. Editorial Trillas. México.

Matos, Gabino. (1995) **Ideas y Formas de la Pintura Colonial**. Museo Diocesano de Coro, Coro.

Mayos, Gonzalo (s/f) **El abismo y el círculo hermenéutico**. Universidad de Barcelona.

Molina, Alberto (2012) **Símbolo y reconocimiento en el arte: (Indagaciones sobre la noción de Representación Simbólica en la obra La Actualidad de lo Bello de Hans-Georg Gadamer)** Trabajo de Grado publicado. UCAB. Ciudad Guayana.

Montenegro, Jacinto, (s/f). **Material didáctico para un adecuado aprovechamiento en las visitas a Museos**. Facultad de Educación Universidad de Zaragoza España. Disponible: www.unizar.es/bilingue_frances/uploads/File/Ciencias%20Sociales/visitamuseo.pdf. Consultado: 15 de marzo de 2013

Morse, Janice (2003) **Asuntos críticos en los métodos de Investigación Cualitativa**. 1era edición. Editorial Universidad de Antioquia. Colombia.

Manual de Normativas técnicas de Museos (2005) Ministerio de la Cultura. Caracas.

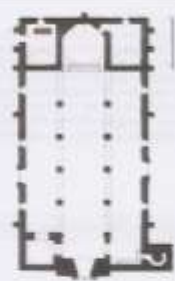
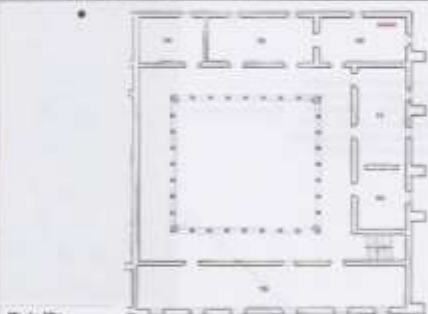
Museos de Venezuela (2008). [Página web en línea] Disponible en: www.museosdevenezuela.org/index.shtml. Caracas.

Navia, Mauricio y Rodríguez, Agustín (2010) **Hermenéutica. Interpretaciones desde Nietzsche, Heidegger, Gadamer y Ricoeur**. Universidad de los Andes Consejo de Publicaciones. Mérida.

- Nietzsche, Friedrich (2007) **Estética y teoría de las artes**. Editorial Tecnos (Grupo Anaya S.A.). Madrid.
- Ocampo E. y Peran M. (2002) **Teorías del Arte**. Icaria Editorial. Barcelona. España.
- Ortiz, Frida (2008) **Diccionario de Metodología de la Investigación Científica**. Editorial Limusa. México.
- Pastor, H., M. I. (2009). **Pedagogía Museística**. Nuevas perspectivas y tendencias actuales. 3era Reimpresión. Editorial Ariel C.A Barcelona España.
- Panofsky, Erwin (1972) **Estudio sobre iconología**. Ediciones Castilla. Madrid. España
- Panofsky, Erwin (1983) **El significado de las artes visuales**. Tercera edición. Alianza forma. Madrid.
- Piñero, María y Rivera, María (2012) **Investigación Cualitativa: orientaciones procedimentales**. UPEL – IPB. Barquisimeto.
- Pometa, Allison (2002). **La educación en los museos de arte**. Núm. 1 Octubre 2002. Revista Teína. La compañía del té. Disponible: redaccion@revistateina.com. Consultado: 20 de diciembre de 2013.
- Proyecto Nacional Simón Bolívar –PPS-** (2007- 2013) Desarrollo económico y social de la Nación. Caracas. Disponible: <http://www.psuv.org.ve/wp-content/uploads/2011/03/Proyecto-Nacional-Sim%C3%B3n-Bol%C3%ADvar.pdf>. Consultado: 18 de marzo de 2013
- Plan de Gobierno Josefa Camejo** (2005) Coro. Disponible: www.cne.gob.ve/divulgacion_municipal_2013/.../09/104.11728.pdf. Consultado: 18 de marzo de 2013
- Ramírez, Filiberto (2009) **Legislación**. Disponible en: legislacionmonumentos.blogspot.com. Consultado: 15 de marzo de 2013.
- Read, Herbert (1973) **Educación por el arte**. Editorial Paidós. Quinta edición. México.
- Read, Herbert (1975) **Imagen e idea. La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana**. Fondo de Cultura Económica. México.
- Requeijo, D. y Lugo, A. (1995). **Administración escolar**. 4ta edición. Caracas: Editorial Biosfera.

- Ricoeur, Paul (2003) ***El conflicto de las interpretaciones***. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Risquez y otros (1999). ***Metodología de la Investigación***. Caracas. Editorial Universo de
- Rivas, C. (1996). ***Un nuevo paradigma en educación y formación de recursos humanos***. Caracas: Editorial Arte.
- Rodríguez, Gil y García (1999) ***Metodología de la investigación Cualitativa***. Ediciones Ajibe. España.
- Rojas, Belkys (2010) ***Investigación Cualitativa. Fundamentos y Praxis***. FEDUPEL. Caracas
- Ruiz, Ariel (1999) ***Metodología de la investigación Educativa***. Ed. Grifo Chapecó. Cuba.
- Sagues, Ramón (1985) ***"Los Departamentos de Difusión Cultural de los Museos"***. IV Jornadas de Departamentos de Educación y Acción Cultural de Museos. Ministerio de Cultura Madrid. Madrid.
- Sánchez y Tagüeña (2004). ***Exhibir y diseñar, ¿para quién? La visión del público en los museos de ciencia***. Revista elementos, ciencia y cultura. No. 52, Vol. 10, Diciembre - Febrero, Página 29. Disponible en: DocumentsandSettings/administrador/misdocumentos/recursodidáctico . Consultado: 12 de agosto del 2008.
- Sandin, María. (2010) ***Investigación Cualitativa en Educación. Fundamentos y Tradiciones***. Mc Graw Hill. Madrid.
- Triacca, Doménico. (1988) ***Nuevo Diccionario de Mariología***. Ediciones Paulinas. Madrid, España.

ANEXO
MODELO DIDÁCTICO
“Folium Icónico”

FOLIUM ICÓNICO		Planilla N° 0001
ARQUIDIÓCESIS DE CORO MUSEO Arquidiocesano CORO - ESTADO FALCON FICHA DE INVESTIGACIÓN PINTURA	N° de inventario: MLGC- P5- 0000 Nombre de la Pieza: Armario de Angeles Autor: Domingo Vital Garnez (Atribuye) Época: siglo XVIII Materiales: Oleo, tempera y madera de cedro Técnica: Pintura sobre madera Dimensiones: 113 x 123x 64 cms Origen: Catedral de Coro	
<i>"En la pintura no se basa de experimentos... de algun modo, el experimento se basta así mismo con tener buen resultado. Lo que sale es el mayor". Galdames</i>		
Fotografía de la Obra   Anverso Reverso	Foto lugar de procedencia   Lugar de Procedencia: Catedral de Coro. Ubicación en planta: Sacristía	
Detalles de la Obra   	Planta y ubicación de la obra en el Museo  Planta Alta Levantamiento Planimétrico del Museo Arquidiocesano "Monseñor Lucas Gallardo Castiblanco". Antigua Catedral de San Francisco, Coro, Estado Falcón    Sala 12. Ubicación: Parte superior derecha de la sala. Leyenda: Pintura	
Estado del Objeto Bueno ☐ Regular ☒ Malo ☐ Estado de Integridad Completo ☐ Incompleto ☒ Unido ☐ Agregado ☐ Estado de Conservación La obra pictórica se encuentra en estado de conservación regular, por el anverso se aprecia desprendimiento de la capa pictórica en las fangallas de la parte inferior y pérdidas de la pintura por golpes en la vestimenta del ángel derecho. También se observan pérdidas de la pintura y de la base de preparación donde van los ángeles. Se evidencia oxidación en los elementos metálicos, manchas por humedad y polvo. Por los costados derecho e izquierdo en las fangallas se tiene desprendimiento de la pintura, y en la parte inferior del ángel del costado derecho. En el interior se presenta pérdida de la policromía: golpes por golpes de las piezas.		
Fotografía con Registro de Deterioro    Pérdida de la capa pictórica, manchas y oxidación de los elementos metálicos Interior. Pérdida de la capa pictórica Leyenda: ☐ Perdida ☐ Manchas ☐ Oxidación Costado derecho. Pérdida de la capa pictórica <i>"La imagen no se agota en su función de revelar a otra cosa, sino que participa en lo que revela". Galdames</i>		

Descripción Iconográfica e Iconológica

PRE-ICONOGRAFICO
 Armario de madera rectangular pintado por su anverso y costado con figuras de ángeles. Las puertas internas tienen ángeles tocando instrumentos musicales y el recto interno pinturas de náhuas y estrellas.

ICONOGRAFICO
 Es un trabajo de carpintería en madera rectangular de cedro con pintura al óleo y temple. En el anverso están dos puertas que tienen pintados dos arcángeles adosados con coronas de flores en semi perfil que sostienen unas banderas con palabras en náhuatl, al de la izquierda reza la siguiente: Gloria in Excelsis deo. Que se traduce al español "Gloria a Dios en las alturas". Y el otro ángel el de la derecha indica su bandera: Et in terra pax hominibus, esto quiere decir: "y paz en la tierra a los hombres". Cita bíblica del evangelista Lucas (2, 14) que proclama con alabanza la corte celestial al nacer el hijo de Dios. Entre dos arcángeles preside un vestimentas que representan a los santos y reyes con botas negras, "son arcángeles de Coro y por lo tanto vestidos de acuerdo al clima nicotense de la región" (Quarte, 1970). También, la obra presenta con un fondo tipo cielo de tonos naranja y gris que le da sensación de un escenario celestial pero también de legaña. Enmarcadas estas figuras angelicales con franjas de flores y hojas de rosas azules que le da a la composición de pinturas individuales con marcos decorativos. A los lados de cada puerta, se dice al costado del mueble aparecen unos ángeles muy similares en sus posturas a los dos del anverso, el de la izquierda toca el libro y el de la derecha la flauta.

En la parte interna del armario en sus puertas, se cambia por completo las facciones, posturas y fondo de las figuras allí expuestas en comparación con los otros ángeles ya explicados. Todos los ángeles, vestidos de rojo con un manto azul, que en total son cuatro (4) están tocando instrumentos musicales y dan la sensación de estar inclinados como reyes de adoración. Los de la puerta izquierda, el de la parte superior toca el violín y el de la parte inferior el arpa. Los de la otra puerta (derecha) el ángel superior toca el violoncello y el de abajo una guitarra de cinco cuerdas que según González (1990) fue el instrumento más popular de la zona de occidente. El segundo plano es una variedad de colores buscando dividir el escenario celestial entre el naranjo, azul claro y gris, como una forma de unir el ambiente, el día y la noche con estrellas, todo ello le da un sentido integral cósmico a la obra. No podemos olvidar que las franjas que rodean la puerta están bellamente decoradas con elementos florísticos bien elaborados a mano en pender la simetría de las formas individuales, que así como las del anverso le da un trabajo pictórico, pero a la vez, enmarca las pinturas angelicales. El recto es un encuentro con el cielo de alta con nubes semi redondeadas y en cada nube una estrella simbolizando también la noche.

ICONOLÓGICO
 Se cree que este armario fue elaborado y pintado por el maestro Mayor de carpintería local llamado Domingo Antonio Vital Gómez, la misma data a mediados del siglo XVII. Se presume que en el contenido del mueble se guardaban los libros de "un pequeño compendio de figuras de esculturas que hay han descubiertas" (Quarte, 1970). El comentario del autor se basa por dos ángeles adosados portando quince vestimentas unas banderas que dicen en náhuatl: GLORIA IN EXCELSIS DEO ET IN TERRA PAX HOMINIBUS. Palabras bíblicas proclamada por la corte celestial al nacer de su hijo Jesús. Dicho mueble conocido también como escapielito es de forma sencilla en decoraciones talladas. Dando cuando visitó la iglesia parroquial en el año de 1893, manteniéndose en su estado: "Escapielito pintado con figuras fantásticas de ángeles tocando guitarras y bandurrias probablemente de la misma época". El maestro Vital Gómez de origen español vivió en la ciudad de Coro y trabajó varios muebles estructurales y pinturas para las iglesias del estado, entre ellas el retablo de Nuestra Señora de la Flor que perteneció a la iglesia de San Francisco. Se aprendió que en las pinturas de los ángeles del retablo que son atribuidos a Gómez, tienen las mismas posturas de los pies, las mismas formas de los personajes y vestimenta, (de igual forma los ángeles de las orlas del retablo de el Cantón) reconociendo el trazo del pincel del maestro también en las obras pictóricas del armario de ángeles que estamos estudiando.

Identificación, Análisis y Detalles de la Obra

Armario que se usaba en la sacristía de las iglesias para guardar imágenes. Muy parecido al cajón donde se guarda la imagen de san Pedro en la Catedral de Caracas.

Elementos decorativos de flores y hojas de rosas en las franjas de las puertas.

Pintura en el retablo de nuestra señora de la flor, iglesia de San Francisco, Coro.

Ángeles adosados están parados muy similares. Posición igual de los pies.

Los seres celestiales están portando unas vestimentas similares.

Puertas externas con Arcángeles adosados presentan coronas de flores sobre sus cabezas con banderitas que tienen una cita en náhuatl que se traduce: "Gloria a Dios en las alturas y paz en la tierra a los hombres".

Costado izquierdo: Ángel tocando el arpa.

Puerta interior izquierda con ángeles el de arriba toca un violín y el otro (abajo) un arpa.

Interior del armario.

Puerta interior derecha con ángeles, el de la parte superior toca un violoncello y el de abajo una guitarra.

Costado derecho: Ángel tocando flauta.

Referencias consultadas

Quarte, Adolfo (1970) Cultura de Venezuela, Apéndice sobre la evolución de la cultura desde la conquista. Emancipación, Tipografía Americana, Caracas.

Pintura e Iconografía Popular de Venezuela, Consejo Editorial: Caracas.

González, Carlos (1990) Museo Diocesano de Coro "Luz de Guillermo Cerdillo". FONCA, Coro.

Latinoamericana (2005) editorial Verbo Divino. San Pedro, Madrid.

CRÉDITOS:
 Fotografía: Nicolás González
 Puntos: Miguel Ángel
 Fotografías: Néstor E. Salas E.
 Hoja elaborada por: Néstor E. Salas E. y Néstor Pardo

FOLIUM ICÓNICO		Planilla N° 0002
ARQUIDIOCESIS DE CORO  MUSEO Arquidiocesano CORO - ESTADO FALCON FICHA DE INVESTIGACIÓN ESCU LTURA		N° de inventario: MLGC-ES-0013 Nombre de la Pieza: Virgen de la Candelaria Autor: Se desconoce Época: siglo XVIII Materiales: Madera policromada y dorada Técnica: Tallado, dorado y estofado Dimensiones: 1,8 x0,52 x0,44 m Origen: Convento de San Francisco
<i>"La obra de arte conlleva una auto-comprensión y una transformación al quien la observa"</i> Gadamer		Levantamiento: Nohé: G. Gibson R. FECHA: 02 / 09 / 2015 Revisado: FECHA: / /
Fotografía de la Obra 		Foto lugar de procedencia 
Detalles de la Obra 		Planta y ubicación de la obra en el Museo 
Estado del Objeto Bueno Regular X Malo Estado de Integridad Completo Incompleto X Unido Agregado Estado de Conservación La obra escultórica se encuentra en estado de conservación regular, por el anverso se aprecia manchas en el rostro y pérdida por golpe en la capa pictórica en una parte de la mano, también desprendimiento de la pintura en ciertas partes de la vestimenta. Se observa aberturas en la madera y pérdida en varios de los dedos de ambas manos. Perdió el brillo por completo de la falda. Por la parte de reverso se observa serios grietas en las articulaciones de los hombros y codos. En la prebura se puede ver fisuras, desprendimiento de la misma y pérdida del brillo.		Planta Alta Inventarios Plasmados del Museo Arquidiocesano "Museo del Sur Guillermo Castillo" Antiguo Convento de San Francisco, Coro Estado Falcón 
Fotografía con Registro de Deterioro 		Legenda: Perdió Manchas Fisura Grietas Pérdida de la capa pictórica y manchas Pérdida de algunos dedos Grietas y pérdida de la pintura Pérdida de la capa pictórica, del brillo de la falda y existen fisuras en la misma
<i>"Cada Obra de arte nos encontramos con un mundo. Es el aprendizaje a conocernos a nosotros mismos..."</i> Gadamer.		

Descripción Iconográfica e Iconológica	
PRE-ICONOGRAFICO Escultura de mujer morena con niño blanco sentos de vestir. La señora en su brazo derecho sostiene al niño y el otro brazo se extiende con sus dedos semi cerrados. En la parte posterior al final de la escultura tiene una punta en la faldita blanca.	
ICONOGRAFICO: Escultura limeña conocida como Nuestra Señora de la Candelaria o simplemente, Virgen de la Candelaria, es una imagen de vestir con tez morena y tallada en madera de teca pulcramada, dorada y estofada que se mantiene en pie. En su brazo derecho sostiene muy delicadamente al niño Jesús que está desnudo, éste tiene los brazos extendidos y las manos semi cerradas como si estuvieran originalmente agarrando algo. Los niños Jesús de la Candelaria sostiene dos tórtolas como signo de la purificación, según la ley Judía. El otro brazo de la virgen está extendido con los dedos casi abiertos como si agarrara la vela de gran tamaño símbolo de su atributo. La vestimenta tallada de la madre de Dios es una rica de combinaciones de frutes y flores de colores rojos y azules emblemáticos de la majestuosidad mariana, acompañados con flores más grandes y esbeltas en hojuelas de oro con fondo grisáceo. Todo combinado en la iconografía se contempla una belleza pictórica de elementos biomórficos cuando el creyente la vea entre sus ropajes solemnes.	
ICONOLÓGICO La fiesta de la virgen de la Candelaria, o conocida litúrgicamente el día de febrero como la purificación de la virgen, es tomada de la ley judía, ya que después que la mujer dé a luz debe llevar a su hijo a presentado en el templo como ofrenda al señor. Según las escrituras (Lc 2, 22-40) María dejó pasar cuarenta días después de su alumbramiento para hacer su purificación y presentación del niño Dios, ofreció dos tórtolas o dos pichónes al Señor en el templo por medio del anciano Simón quien estaba lleno del Espíritu Santo. Dicha fiesta se continúa celebrando hasta nuestros días, "las mujeres que han tenido hijos a lo largo del año los llevan a la iglesia para presentárselo al Señor y a la comunidad y pedir a la virgen que cuide de ellos" (Mojica, 2002). La escultura de madera pulcramada y dorada aquí estudiada, procede de la isla de Tenerife en pleno siglo XVIII para ser enterrada en el convento de San Francisco en uno de los ocho capillas que tenía el templo. Según el Obispo Martí en el año de 1773 mencionó a la capilla que se llamaba "de los terciarios" donde estaba la escultura, "en dicho altar un retablo dorado con tres nichos y velos de tafetán carmesí. La imagen de nuestra señora de la Candelaria, de rostro y manos y el santo niño Jesús de Meda estatura". Cuando el Obispo describe a la moldura de rostro y manos que dichos miembros salían solo a la vista del espectador la talla es conocida de imagen de torsi o de vestir. Así como la cultura española la "virgen morena" era resuelta de ropas suaves, sencilla, coronas y alfileres de oro o plata, así también lo hacían con el niño Dios. Bien, se expresa Monsiñer Barrios de la escultura cuando dice: "Vean cómo están el artista resaltar nuestro mestizaje, a los hijos de indios y de esclavos y por eso la ven negra. Observen la policromía de su talla. Esto es una imagen de vestir y sacada de procesión y darle más belleza y mejor devoción de los fieles al verla vestida a la usanza antigua". Según González, 1996, en los documentos de las visitas pastorales a la ciudad de Coro en el año de 1816, la imagen tenía en su mano izquierda, "una vela de plata con una flor de oro, y ésta con una rosita en el medio con varios pedruzcos de colores montados en dichas palmitas, con tres compenidos de oro". Se cuenta que la punta ubicada en la parte posterior de la imagen en pleno periodo colonial se guardaba una pintura con su velo para adornarla y calentar a la comunidad criolla de color.	
Identificación, Análisis y Detalles de la Obra	
El niño Jesús según investigaciones era también moreno. Perteneció al color por el Para el siglo XVIII la imagen estaba en su capilla y altar coronada y estofada. Los Canchis vienen a la virgen morena. Tiene en su mano izquierda una vela de plata. Ese elemento representa su atributo. Hoy está perdido. La virgen y el niño se vestían con ropas de sedas coloridas y brocados decorados. Escultura cancha según XIX. He perdido el bello original del vestido. En la foto, la pinta en el año de 1977 con su resplandor y color original. Punta donde se guardaba pintura y velo para adornarla y calentar. Elementos decorativos de flores y frutos pulcramados, dorados y estofados.	
Referencias consultadas: González, Carlos (1996) Muebles Esculturales de Coro "Lucas Guillermo Castillo". PUNSA Coro. Latinoamericanos (2002) Cultura/Virgin Chino. Madrid. Mojica, Luis (2002) Los santos del día. Editorial LIDSA, Madrid. (1987) Documentos relativos a la visita Pastoral de la Diócesis de Caracas (1771-1786) tomo IV. Inventario. Caracas. Diócesis de Coro. Lapover, Coro. CREDITOS: Fotografía: Nayla Peña. Fotografía: Miguel Ángel. Fotografía: Nayla Peña, Carlos R. y de los Muebles Museo. Escultura de Coro (Muebles, Escultura) y Museo Diocesano. Lucas Guillermo Castillo (Miguel Ángel). Vela de plata por: Nayla Peña, Carlos R. y Nayla Peña.	

FOLIUM ICÓNICO		Planilla N° 0003							
ARQUIDIOCESIS DE CORO  MUSEO Arquidiocesano CORO - ESTADO FALCON FICHA DE INVESTIGACIÓN ORFEBRERÍA		N° de inventario: MLGC-OR-0000							
Nombre de la Pieza: Custodia de plata dorada Autor: Anónimo Mexicano Época: Medios del siglo XVII Materiales: Plata dorada y vidrio Técnica: Plata repujada, martillada y cincelada Dimensiones: 58 x 21,5 x 15,5 cms		Origen: Catedral Basílica Menor de Coro Levantamiento: Nane G. Gilson R. FECHA: 02 / 09 / 2015							
Revisado: _____ FECHA: ____ / ____ / ____		Foto lugar de procedencia  							
Fotografía de la Obra   Antverso Reverso		Lugar de Procedencia: Catedral de Coro. Ubicación en planta: Se guardará en el sacristía o en el sagrario expósito. Legenda:  Custodia de plata dorada							
Detalles de la Obra    Campanillas Vaso siglo XVI Base y pie de la custodia		Planta y ubicación de la obra en el Museo 							
Estado del Objeto <table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 33%; border: 1px solid black;">Bueno X</td> <td style="width: 33%; border: 1px solid black;">Regular</td> <td style="width: 33%; border: 1px solid black;">Malo</td> </tr> </table> Estado de Integridad <table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 25%; border: 1px solid black;">Completo</td> <td style="width: 25%; border: 1px solid black;">Incompleto X</td> <td style="width: 25%; border: 1px solid black;">Unido</td> <td style="width: 25%; border: 1px solid black;">Agregado</td> </tr> </table> Estado de Conservación La custodia de plata dorada se visualiza que esta levemente inclinada, quizás producto de un golpe de igual forma la cruz del remate. Se aprecia los puntos de soldadura tanto en el extremo de la cruz como en el viril. Existe pérdida de una campanilla que está ubicada en la parte posterior del baldaquino y tres de las esmeraldas que estaban entorno al viril.		Bueno X	Regular	Malo	Completo	Incompleto X	Unido	Agregado	Planta baja. Ubicación del objeto: sala 2 Levantamiento Planimetría: del Museo Arquidiocesano "Monseñor Lucas Guillermo Castillo", Antiguo Convento de San Francisco, Coro Estado Falcon    Fachada del museo Sala 2 del museo Plaza del museo
Bueno X	Regular	Malo							
Completo	Incompleto X	Unido	Agregado						
Fotografía con Registro de Deterioro    Existe una leve inclinación de la cruz al costado derecho y se aprecia la soldadura de la misma en su parte inferior. Inclinación del baldaquino y se observa la soldadura del viril. Pérdida de tres esmeraldas entorno al viril solo queda una. Pérdida de una de las campanillas: parte posterior del baldaquino. Legenda:  Inclinación  Soldadura  Pérdida									
"La obra de arte se entiende como realización plena de la representación simbólica de la vida... toda obra de arte se encuentra siempre en camino" Gadamer.									

Descripción Iconográfica e Iconológica PRE-ICONOGRÁFICO Custodia de plata dorada con pie, fuste y cabeza. La cabeza de la custodia contiene el baldaguino que presenta en el medio el viril con su luneta. Remata la custodia con la gloria en forma de cruz. ICONOGRÁFICO La custodia presenta una base o pie redondeado achatado ricamente trabajado. La misma presenta decoraciones de hojas lanceoladas que se unen entre ellas y unos óvalos que simbolizan unos espejos típicos de la orfebrería, estos dividen la escena, de ella nace el fuste de forma cilíndrica y anillada, de él sale otro anillo pero de forma de vaso cincelado y martillado y para finalizar la columna hay el último anillo más grande que los otros pero de igual decorado que tiene forma de vasija redondeada. Sigue la base o zócalo del baldaguino que en la parte inferior en sus cuatro esquinas aparecen tres campanillas (anteriormente eran cuatro). Luego en la parte inferior están cuatro columnas amekochadas o salomónicas, dentro del mismo están el viril cilíndrico y plano anillado con su luneta, en torno a él cinco (6) querubines atados y abajo de ellos estaban cuatro (4) esmeraldas, hoy día queda sólo una. Continúa un friso donde arriba de ella en sus cuatro esquinas salen unos pináculos y en el centro aparece hermosamente una cúpula decorada con líneas onduladas de estilo manierista, rematando la misma con una cruz latina de oro. ICONOLÓGICO La custodia colonial perteneciente a la Catedral de Coro, que según la tradición fue donada por "la Reina de España Juana la Loca..." a la mencionada Catedral (Dorelio, 1933). La misma rompe con el esquema estructural clásico de rayos de sol, más bien es descrito como un baldaguino de plata dorada que remata con una cruz latina (que no pertenecía originalmente a la obra), elaborada en oro, agregada en el año de 1600 por el cabildo catedralicio ya que la antigua fue robada por el campanero de la Catedral de Coro llamado Miguel de Rojas Borregales. Dicha custodia es única por su forma y estilo, fue elaborada para salir en procesión. Se cree que fue la primera que llega al país. En el baldaguino se encuentra el viril con su luneta, el Obispo Talavera citado por González (1998) explica que el viril o estera fue donado por Felipe II (medios del siglo XVI) "para colocar en la custodia la hostia consagrada...". En el año de 1607 el cabildo eclesástico decidió donar el viril e incluir al lado de cada ángel tres esmeraldas de una mitra y el pectoral perteneciente al obispo Salinas' (Duarte, 1998), hoy día se conserva solo una. El viril es la única pieza que se conserva de aquel regalo hecho por la reina de España al cabildo eclesástico de Coro. Se dice que la custodia de gran tamaño original fue robada por los piratas ingleses dirigido por Cristóbal Ming en el año de 1659 cuando saquearon y quemaron la iglesia parroquial de la ciudad. Solo se pudo salvar el viril que ahora junto con la custodia mexicana se conservan y guardan dos historias en una sola orfebrería.	
Identificación, Análisis y Detalles de la Obra En el Museo Arqueológico de Coro se conserva otra custodia con baldaguino de plata pero del siglo XVI.	
Referencias consultadas Cordero, Adolfo (1933) Cultura de Venezuela, Apuntes sobre la evolución de la cultura desde la conquista. Tipografía Antillana, Caracas. González, Carlos (1988) Museo Diocesano de Coro "Luisa Gallardo Castillo", PUNTA, Coro. Museo de Coro Luisa Gallardo Castillo, (1983) Placa Escultórica de ciudades y pueblos de Venezuela, Editorial Arta, Caracas. Martínez Barri (1987) Documentos relativos a la visita Pastoral de la Diócesis de Caracas (1771-1794), Tomo IV, Investigata, Caracas.	

FOLIUM ICONICO		Planilla N° 0004
ARQUIDIOCESIS DE CORO  MUSEO Arquidiocesano CORO - ESTADO FALCON FICHA DE INVESTIGACIÓN ORFEBRERÍA		N° de Inventario: MLGC-OR-0073 Nombre de la Pieza: Sagrario Expositor con Baldaquino Autor: José A. Adamas (nick). Se desconoce quien lo terminó. Época: siglo XVIII Año: 1769 Materiales: Madera y laminas de plata Técnica: Plata repujada y cincelada Dimensiones: 3, 25 x 1,55 x 0,75 m Origen: Catedral Basílica Menor de Coro
"En el propio ensayo de una filosofía hermenéutica, he querido dar validez a la producción de verdad del arte y al significado que este tiene para las ciencias del espíritu". Galtzer		Levantamiento: Nuri G. Gilson R. FECHA: 02 / 09 / 2015 Revisado: FECHA: / /
Fotografía de la Obra 		Foto lugar de procedencia 
Detalles de la Obra 		Planta y ubicación de la obra en el Museo 
Estado del Objeto Bueno ☐ Regular ☒ Malo ☐ Estado de Integridad Completo ☐ Incompleto ☒ Unido ☐ Agregado ☐ Estado de Conservación El sagrario está totalmente suelto por el polvo por la parte superior de todo cuerpo y con manchas de color negro en su laminas de plata. Se observa en diferentes partes del anverso con leves levantamiento de la laminas. Se desprendió la columna lateral izquierda cercana a la puerta. En el reverso es totalmente de madera, la misma se encuentra con polvo, tolerancia y mancha de humedad.		Planta baja. Ubicación del objeto sala 2 Levantamiento Planimétrico del Museo Arquidiocesano "Monseñor Lucas Guillermo Castillo", Antiguo Convento de San Francisco, Coro Estado Falcón 
Fotografía con Registro de Deterioro 		EXPOSITOR SAGRARIO Legenda: Perdido Manchas Desprendimiento
"Las conclusiones que ocupan el arte religioso se hacen ya proximidad al arte realista, lo que se quiere es que se reconozca la representado". Galtzer.		

Descripción Iconográfica e Iconológica	
PRE-ICONOGRÁFICO Sagrario expositor alto con baldaquín, hecho de madera y recubierto de láminas de plata. (Elaborado por un artista local)	
ICONOGRÁFICO El sagrario expositor una pieza rectangular alta y se divide en dos partes o cuerpos: la primera (abajo) donde se guardaban las sagradas formas en un caje actualmente adornado con símbolos eucarísticos sobre leales salinadas bordadas en hilos de oro y plata. Tiene por el anverso una puerta donde aparece un cordero acostado (quien representa al Agnus Dei "Cordero de Dios") que sostiene el banderín de victoria (donde aparece una filigrana que dice en latín: "ECE AGNUS DEI" y se traduce: "HE AQUÍ EL CORDERO DE DIOS"), también sostiene un banderín con el anagrama JHS (Jesús Hristo Santa) sobre el una especie de toldo o tienda del santuario (Ex. 25); en la misma puerta está decorada con elementos filonómicos con hojas, ramas y frutos en relieve, en la parte inferior aparece un ovalo con la siguiente inscripción latín en latín: "CARO MEA VERE EST CORPUS" que quiere decir "MI CARNE ES VERDADERA COMIDA". La puerta está resguardada en su extremo por dos columnas salomónicas sin terminar. El fruto que aparece es el de la granada que por sus semillas aceptadas unas con otras representa simbólicamente a la unidad de la Iglesia. En sus laterales están recubiertos de los mismos frutos y hojas antes nombradas, y además, presentan seis (6) columnas de tipo estípitas, tres (3) en cada lado. La segunda parte, es el pedestal o Baldaquín, lugar donde se exhibía la custodia con el Santísimo Sacramento, la decoración de fondo es una exhibición de aves que es el antiguo signo de la pasión de Cristo, hojas lanceoladas dentadas que se entrelazan entre sí uniéndose con el fruto de la granada; y se centra con una concha marina como signo de purificación. Antiguamente se remataba en la parte superior una corona imperial de plata símbolo de la majestuosidad de Cristo Rey, hoy se exhibe sin la corona.	
ICONOLÓGICO El nacimiento y uso del sagrario es tan antiguo como la misma iglesia, ya que se remonta a los tiempos apocólicos cuando los primeros cristianos tenían que llevar a los enfermos y moribundos el cuerpo del Señor, o para los ausentes, en las iglesias y lugares de culto, que al principio estaban en casas particulares. Los sagrarios fueron elaborados en pequeñas dimensiones, como son las arquetas y púlpitos, que se ponían en pequeños armarios especiales para ello. A partir del siglo XIV el sagrario se le dio un sitial de honor dentro de las celebraciones eclesiales por el Concilio de Trento, en su sesión nº 13. Dicho mueble litúrgico estaba ubicado en la parte central del zócalo del retablo sobre el altar, todos en conjunto como objetos sagrados para el servicio (Nm: 3,31). Después de la reforma litúrgica (Concilio Vaticano II) "ha sido desplazado a un altar lateral, a un nicho mural o a un pedestal aparte" (Vitor, 1999) expuesto en un lugar noble y destacado de la iglesia (OGMR, 314). El sagrario - Baldaquín de la Catedral de Coro fue mandado a construir por las familias Zárraga y Colina, según González (1993), el testamento de Doña María Concepción de la Colina dispuso lo siguiente: "quiero y es mi voluntad que de mis bienes se den quinientos pesos de limosna para el sagrario que está haciendo y su Baldaquín", se inició por los años 1764 y elaborado su primera parte por un artista local llamado José Antonio Adams, al enfermarse éste, fue terminado en el año 1769 por otro orfebre, quien se desconoce su nombre. En el año de 1773 el obispo Marín la describe: "un sagrario grande de elevación de plata amantillada con su corona imperial también de plata".	
Identificación, Análisis y Detalles de la Obra	
Referencias consultadas La Biblia Latinoamericana (2010) edición: Nueva Biblia, San Pablo: México. Coronini, Carlos (1995) Nuevo Diccionario de Arte "Luzon Guillermo Coronini", FONSA, Cor. Novas de Coro Lucas Guillermo Coronini. (1995) Historia (Sociología de ciudades y pueblos de Venezuela, Editorial Alfa, Caracas. Barbosa Martí (1967) Documentos relativos a la visita Pastoral de la Diócesis de Coro (1771-1784), Tercer N° Inventario, Caracas. Ordenación General del Mural Russeco, OGMR, (2007) Conferencia Episcopal de Colombia, Bogotá.	
NOTAS: María Iglesio, (Orfebre) Supervisor María Mercedes Miguel Arroyo, Investigadora: Nidia C. Olvera, A. y delicias, "Las maravillas de la Catedral de Coro" Fotos elaboradas por Nidia C. Olvera, A. y delicias	

FOLIUM ICÓNICO		Planilla N° 0005
ARQUIDIÓCESIS DE CORO  MUSEO Arquidiocesano CORO - ESTADO FALCÓN FICHA DE INVESTIGACIÓN PINTURA		N° de inventario: MLC- P- 0071 Nombre de la Pieza: Santa Lucía Autor: Juan Agustín Riera (Atribuye) Época: siglo XVII Materiales: Oleo, madera y Lienzo Año: aprox. 1623 Técnica: Pintura al oleo en pincel sobre lienzo Dimensiones: 1.7 x 0,86 Origen: San Luis de Cariagua
<i>"La creencia en la fuerza idealizante del arte, que le ofrece a la naturaleza su verdadera perfección". Gerdamer</i>		Levantamiento: Nohé G. Gibson R. FECHA: 02 / 09 / 2015 Revisado: _____ FECHA: / /
Fotografía de la Obra  Anverso  Reverso		Foto lugar de procedencia  Lugar de Procedencia: Iglesia de San Luis de Cariagua. Ubicación en planta: Depósito
Detalles de la Obra   		Planta y ubicación de la obra en el Museo  Planta Alta Unidad de Mantenimiento: del Museo Arquidiocesano "Monseñor Juan Guillermo Castillo". Antiguo Convento de San Francisco, Coro Estado Falcón    Sala 12. Ubicación: Parte superior derecha de la sala. Legenda: — Pintura
Estado del Objeto Buena ☐ Regular ☒ Mala ☐ Estado de Integridad Completo ☐ Incompleto ☒ Unido ☐ Agregado ☐ Estado de Conservación La obra pictórica se encuentra en estado de conservación regular, por el anverso aunque fue restaurada se aprecia sobre todo en los bordes la pérdida de la capa pictórica y la base de preparación dejando ver el lienzo al descubierto. También se puede observar grietas y craqueladura por la parte superior e inferior del mismo. Por el reverso existen manchas producto del aceite del óleo. En el marco se aprecia que hubo intentos de atillaje por las canchales y orificios dejados por ellos.		
Fotografía con Registro de Deterioro  Desprendimiento de la capa pictórica y craqueladuras. Parte superior central.  Desprendimiento de la capa pictórica y craqueladuras. Parte inferior central.  Manchas por la parte posterior del cuadro.		
Legenda: ☐ Perilla ☐ Manchas ☒ Desprendimiento ☐ Grietas ☐ Craqueladura		
<i>"También una imagen que sea una obra de arte tiene el poder de alcanzarnos de modo inmediato" Gerdamer.</i>		

Descripción Iconográfica e Iconológica

PRE- ICONOGRÁFICO

Pintura de mujer de pie con vestimenta clásica, en su mano derecha sostiene una palma y en la mano izquierda una bandeja con un par de ojos viendo al espectador. De fondo como segundo plano dos hombres semidesnudos y un paisaje de cielo, árboles y tierra.

ICONOGRÁFICO:

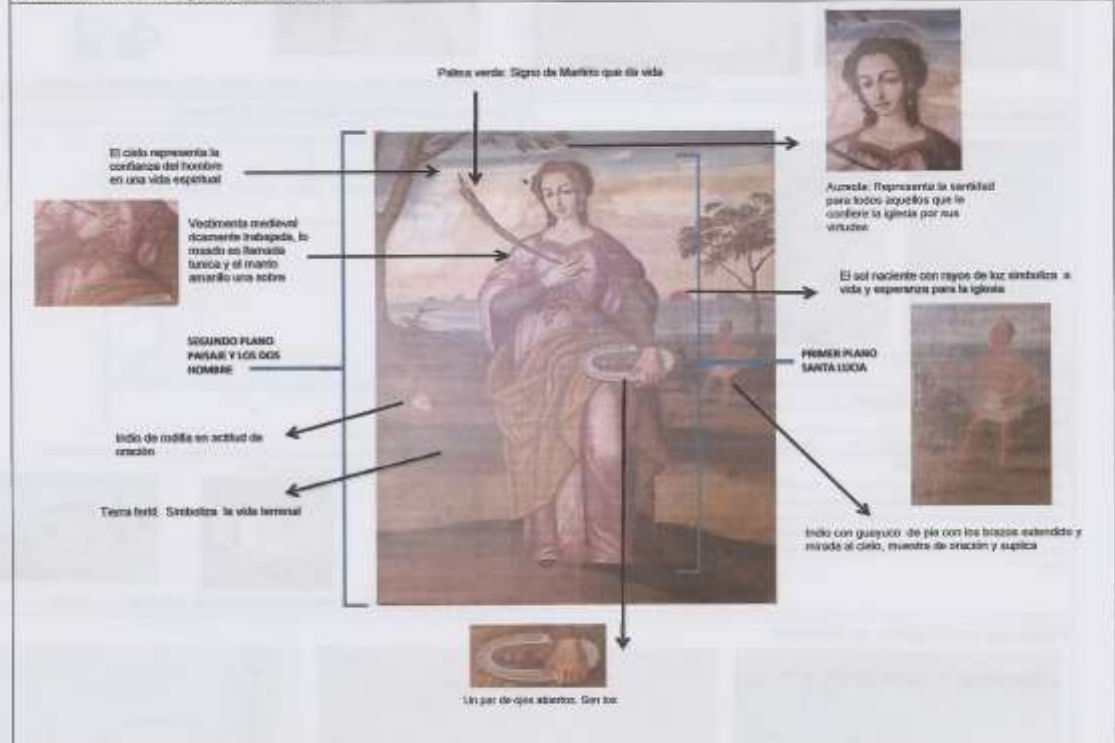
La figura pictórica es de una mujer expuesta en primer plano situada en todo el centro de la composición, representa a Santa Lucía. La misma está erguida con aureola, diadema, sandalias y vestimenta clásica de época medieval con túnica rosada, sobre túnica amarilla, cinta anudada en la cintura y zapatos negros. En su mano derecha sostiene en su pecho una palma verde símbolo de su martirio. Y en su mano izquierda sostiene la bandeja donde tiene sus atributos iconográficos que son dos ojos abiertos. En segundo plano se observa un paisaje que según González (1999), pertenece a la tierra helconiana llamada de san Luis, posiblemente vista desde la llanura de Taroana. En la parte superior un cielo azul que se difumina con el naranja y el amarillo, también existen nubes y la presencia del sol color naranja que se oculta. Sigue unos pequeños montañas de color azul grisáceo, continas de manera decreciente en cada lado del lienzo se aprecia dos árboles uno se asemeja al bálsamo y el otro al olivo. En el centro de la composición pero en el lado externo aparecen dos figuras masculinas semidesnudas quienes representan a dos indios. A la izquierda uno de rodillas y el otro de pie mirando el cielo ambos en actitud de oración, tienen sus brazos y junto con ellos unas plantas que pueden ser la del cocay. Y termina el segundo plano con una degradación de materias claras y oscuras que representa el área natural del lugar y sobre un espacio marrón oscuro está de pie la santa.

ICONOLÓGICO

Lucía muere joven (año 304) por unas series de heridas producidas cuando la estaban torturando, que le confirió los atributos del juez que la ejecutó. El prometido de Lucía pactó con su madre que se casaría. Pero ésta no sabía que la santa había hecho una promesa de castidad para consagrarse a Dios. El joven molesto y dolido le denuncia a las autoridades y el juez ordena que lo torturen por cristiana. Se desconoce si sus verdugos los amaron los ojos, lo cierto es que la iglesia lo venera con devoción a través de esos atributos. Por tal razón, se le conoce como la patrona de la "Buena Vista" (Mejía, 2002). La iglesia celebra su fiesta el día 13 de diciembre de cada año.

La obra pictórica se le atribuye a un pintor español del siglo XVII que vivió muchos años en la ciudad de Coro llamado Juan Agustín Riera. Según González, 2005, la pintura se hace por exigencia del obispo Fray Gonzalo de Angulo (1623) por ser ante cabeza episcopal de Venezuela (1617- 1633) quien desarrolla las normas sinodales Diocesanas que él impuso en los pueblos de encomienda: "debe existir en los pueblos de doctrina un altar o imagen pintada o retablo de la advocación de la iglesia o del santo que le pareciera el encomendado". El artista lo pidió para el pueblo de Santa Lucía a mediados del siglo XVII, cuando el mencionado pueblo desaparece en el siglo XVIII, todos los objetos de culto y sustrato litúrgico pasa al pueblo de San Luis de Carriague que fue fundado a principios del siglo XVII y donde se construyó una capilla (la de la epístola) dedicada a Santa Lucía (Gaspard, 1976). Por el marco se visualiza que la obra era mucho más grande ya que en su descubrimiento existía un cráneo de papel todo ahucado, pegado sobre el lienzo en su parte posterior, que decía: "Cuadro de Santa Lucía, tenía su capilla que hoy sirve de baptisterio (foto), era más grande. El padre Nava lo redujo". La pintura estaba toda repintada y ocurrencia entre el humo y el hollín de las velas, fue encontrada en el año de 1979 "en un depósito entre basura y elementos desmontados", (González, 2005) dentro de la iglesia de san Luis de Carriague, donde luego se trajo al Museo Diocesano de Coro. En el año de 1993 fue restaurada por el Dr. Fernando de Tovar.

Identificación, Análisis y Detalles de la Obra

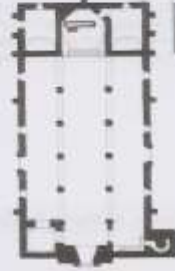


Referencias consultadas

Dirección Cultural Municipal (D/C) Manual para inventario. COCULTURA, Colombia.
(1976) Templos coloniales de Venezuela, editado Análisis Editor, Caracas.
Sobre los orígenes de la pintura en Venezuela, COMAC, Valencia, Venezuela.
González, Carlos (1998) Museo Diocesano de Coro "Luz de la Guadalupe", FUNSA, Coro.
Mejía, Luis (2002) Los santos del día. Editorial LUISA, Mérida.

CRÉDITOS:

Plano Iglesia Instituto del Patrimonio Cultural (IPC)
Plano Museo Miguel Arroyo.
Fotografía: Walter G. Gilson R.
Edición: elaborada por: Nelly G. Gilson R. y Nelly P. P.

FOLIUM ICÓNICO		Planilla N° 0006
ARQUIDIOCESIS DE CORO  MUSEO Arquidiocesano CORO - ESTADO FALCON FICHA DE INVESTIGACIÓN ESCULTURA		N° de inventario: MLGC- ES- 0025
Nombre de la Pieza: San Joaquín Autor: Se desconoce Época: siglo XVIII Materiales: Madera policromada y dorada Técnica: Tallado, dorado y estofado Dimensiones: 0,94 x 0,25 x 0,15		Origen: Se elaboró en México para la Catedral de Coro
Levantamiento: Nohé G. Gilson R. FECHA: 02 / 09 / 2015		Revisado: FECHA: / /
Fotografía de la Obra   Anverso Reverso		
Foto lugar de procedencia   Lugar de Procedencia: Iglesia Catedral Ubicación en planta: Nicho del retablo		
Detalles de la Obra   		Planta y ubicación de la obra en el Museo 
Estado del Objeto Bueno ☐ Regular ☒ Malo ☐ Estado de Integridad Completo ☒ Incompleto ☐ Unido ☐ Agregado ☐ Estado de Conservación La obra escultórica se encuentra en estado de conservación regular, por el anverso se aprecia suciedad y manchas en el rostro, se observa más en la barba y legirte ya que son blancos. También presentan pérdida de policromía en algunas partes de la túnica y en sus dedos de la mano derecha, quizás por golpe. En el lado reverso se aprecia también perdida en la parte inferior de la túnica. La base presenta una fisura de forma vertical, también suciedad y la cabeza del santo no está sujeta con ningún pegamento.		Planta Alta Levantamiento Planaltimétrico del Museo Arquidiocesano "Monseñor Lucas Guillermo Castillo". Antiguo Convento de San Francisco, Coro Estado Falcón.    Iglesia y Museo La imagen en la antigua sala 4 Fachada del museo Sala 12 Ubicación: Pabellón superior derecha de la sala. Legenda:  Escultura
Fotografía con Registro de Deterioro     Fisura en la base de la recatula Pérdida de pintura en los dedos y manchar Pérdida de la capa pictórica, manchas y Pérdida de la capa pictórica base de preparación en la cabeza Legenda:  Perforación  Manchas  Fisura		
"El arte debe gustar sin que se advierta la menor coacción por reglas cualesquiera" Gadamer		

Descripción Iconográfica e Iconológica

PRE-ICONOGRÁFICO

Escultura de cuerpo entero de hombre anciano de barba y bigote de piel clara con vestimenta y bastón, la misma pieza se encuentra de pie.

ICONOGRÁFICO

Escultura masculina de madera, se describe a un anciano de piel blanca que se le atribuye a San Joaquín, quien fue según la historia padre de la Virgen María. La obra tiene su cabeza inclinada levemente a la izquierda. El cabello en su cabeza es blanco pero muy poco, la barba abundante y el bigote son de color blanco. Su rostro se aparece cansado, tiene ojos de vidrio y boca semi abierta. Su mano derecha sostiene un bastón fino sin trabajar (quizás el antiguo fue tallado) y la mano izquierda está abierta sobre su pecho. Se aprecia un bello trabajo en su vestimenta de color vino tinto, tanto en la túnica y sobre túnica de estofado decorados con hojas y flores grandes doradas. La sobre túnica es abierta por su lado frontal, en sus costados de la misma se dobla y se asemeja a una estola de color rojo, en la parte reversa de la misma sobre túnica queda abierta como si fuese una capa. Sus pies presentan unos zapatos negros semi puntiagudos, uno de ellos (izquierdo) poco hacia adelante y otro hacia atrás como si estuviese dando pasos cortos. La base de color amarillo mostaza redondeada es muy pequeña tanto de altura como su ancho para el peso de la escultura. Esta apoyada toda la pieza sobre una base de madera cuadrada con un florón de cuatro pétalos en su parte frontal. La pieza escultórica es un trabajo íntimamente elaborado tanto en el tallado como en la policromía y brujado. Sus formas y colores proporcionan a la pieza un 'acabado' de un hombre sabio con autoridad de presencia, pero a la vez, de anciano que brinda respeto.

ICONOLÓGICO

Joaquín significa "preparación del Señor". En los evangelios no hablan de él ni de su esposa Ana, pero sí hacen algunas referencias en los evangelios apócrifos. La escultura de cuerpo completo de San Joaquín fue elaborada en México, en la cuarta década del siglo XVII, junto con él se encargó también la escultura de Santa Ana del mismo tamaño y belleza plástica y escultórica para la Catedral de Coro. Esta última, se conserva actualmente muy repintada en el templo de Santa Ana de Paraguará en el retablo central. En la época colonial las dos piezas, estaban expuestas en los ricos taberos del retablo principal (elaborado por Pedro de la Perla) en la Catedral. Cuando el Obispo Martí visita a la Catedral en el año de 1773 lo describe de la siguiente manera: "Un retablo de tres cuerpos... en el primero está el... sagrado y colateral a él están en sus nichos las Efígies del Señor San Joaquín y Señora Santa Ana, fabrica de escultura, de vara y cuarta de alto, vestidos de toda, dorados y estofados". La fiesta litúrgica de la Iglesia, celebra a San Joaquín y Santa Ana juntos el día 26 de julio de cada año, reconociéndolos como los padres de la Virgen María y como modelo de familia notén, virtuosa y feliz.

Identificación, Análisis y Detalles de la Obra



Referencias consultadas

Genovese, Carlos (1988) Museo Diocesano de Coro "Luceo Guilhermo Costello", POVSA, Coro.
 Mager, Luis (2002) Los santos del día. Editorial LIBSA, Madrid.
 Obispo Mariano Martí (1987) Documentos relativos a su visita Pastoral de la Diócesis de Caracas (1771-1784) tomo IV. Inventario. Caracas.
 Museo Cultural Madrid (2002). Manual para Inventario. Colombia, Colombia.

CRÉDITOS

Foto de la Iglesia: Graciela Gargallo
 Foto del Museo: Miguel Arroyo
 Fotografías: Nohé G. Gilman R.
 Ficha elaborada por: Nohé G. Gilman R. y Nohé Pardo.

NOHÉ GONZALO GILSON REAÑO

Nace en la ciudad de Coro estado Falcón Venezuela. Trabaja como docente en la UNEFM desde el año de 1999. Dicta y coordina unidades curriculares de pre grado en el Área Ciencias de la Educación y en las maestrías de Educación y Turismo como también en los doctorados de la UNEFM. Licenciado en Filosofía (IUSI), Licenciado en Educación (LUZ) Especialista en Gerencia y Liderazgo Educativo (UNEFM), Magister en Museología (UNEFM) y Doctor en Educación (UNERMB)



Ha desempeñado cargos de Director del programa Académico de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles (2008-2010 y en el 2016-2018). Jefe de postgrado en Museología en la UNEFM (2008-2012). Coordinador del postgrado en Museología (2014-2015) Artista plástico, poeta y Restaurador. Ha publicado los libros: “Oscuro Agonía Silente Grita” (poemario filosófico sobre la muerte), “La Retablística Religiosa Coriana. El recuerdo de una ayer y la mirada desde un hoy”, “Formación en gestión para el liderazgo educativo” co- autor junto con Norelit Gutiérrez y Josía Isea. Es articulista en los diarios de circulación regional, en el Diario Digital UNEFM y en las diferentes revistas de la UNEFM como Bacoa y De la crítica y CienciaMatria.

- Coordinador del grupo de Investigaciones “Conservación y Restauración de Bienes Culturales” Centro de Investigación Jesús Farías (CIHJF) Coro
- Investigador A en el Programa de Estímulo a la Innovación e Investigación (PEII).
- Miembro del comité redactor de la Revista Interdisciplinaria CienciaMatria UNEFM.



2017