

Escuela Nacional de Conservación, Restauración
y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”

***Frankenstein* o ¿cómo enseñar reentelados?: una aplicación 3D en la historia de la pedagogía de la conservación y restauración de bienes muebles en México**

Isabel Medina-González

Estudios sobre conservación, restauración y museología

V O L U M E N III

ISBN: 978-607-484-747-5

publicaciones@encrym.edu.mx
www.encrym.edu.mx/index.php/publicaciones-encrym

Palabras clave

3D, conservación-restauración, fotografía estereopar, historia, didáctica, México.

Resumen

Esta contribución busca en lo general aportar a una iniciativa de restauración de la memoria sobre la historia de la educación mexicana en materia de patrimonio cultural. En lo particular, discurre sobre la sorpresa del descubrimiento concerniente a la innovación didáctica. El caso de estudio es un acontecimiento poco conocido: la aplicación de tecnología estereográfica para producción de imágenes en tercera dimensión aplicadas al ámbito de la documentación y enseñanza en el centro Churubusco, durante los años 1970, una década que coincide con el *boom* de tridimensionalidad en el cine y la ciencia a nivel mundial. Se trata de una nota necesaria en un ambiente de señalamientos sobre la “supuesta” tradicionalidad y conservadurismo de la enseñanza-aprendizaje en la disciplina de la conservación-restauración de nuestro país. Por ello, propone un ejercicio de recuperación de fragmentos históricos que sirve para plantear un espejo de reflexión sobre la investigación y la enseñanza-aprendizaje en el presente.

Introducción

La historia de la conservación y restauración de bienes muebles en México está por escribirse. Detalles resguardados en publicaciones, archivos, notas y en los recursos de la memoria son clave para rescatar, recuperar y preservar las huellas de nuestra profesión desde el terreno particular

de la experiencia latinoamericana (Montero, 1991; Filloy, 1991; García y Alonso, 2003; Medina-González, 2003). Uno de los aspectos más fascinantes de esta arqueología de la conservación es la trayectoria de la enseñanza, cuyas raíces de formación profesional cimentaron la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del Instituto Nacional de Antropología e Historia (ENCRyM-INAH), que es hasta hoy en día un sitio clave en el desarrollo de la educación universitaria de la conservación-restauración de Latinoamérica y del mundo (Cfr. Medina-González, 2010).

Desafortunadamente, la historia temprana de la ENCRyM-INAH está fragmentada, y en algunos casos pulverizada, en diversas publicaciones, tesis, pláticas y recuerdos de aquellos testigos que vivieron el proceso de gestación y desarrollo institucional (Montero, 1991, Gómez Urquiza, 2000, Medina-González, en prensa). Si es limitada la información sobre los detalles y la racionalidad que promovieron cambios en los contenidos curriculares en los programas profesionales y técnicos de esta institución, no es de extrañar que aún sea más escaso lo escrito sobre la didáctica empleada por los docentes para promover la enseñanza-aprendizaje de los aspectos teóricos, metodológicos y técnicos propios de nuestro campo disciplinar. Esta situación es lamentable por muchas razones. Aquí subrayaré una, que aparece como principal: el vacío de reflexión histórica obstruye la evaluación de lo alcanzado al presente, lo cual afecta la posibilidad de una informada construcción sobre nuestro futuro basado en una autorreflexión sobre el camino andado. Por tanto, cualquier huella sobre el desarrollo de la práctica de la docencia en la conservación-restauración merece nuestra atención y análisis.

Este artículo busca contribuir a la restauración de la memoria de la educación mexicana en materia de conservación-restauración, recuperación que no sólo cumple un afán coleccionista sino un deseo de contar con elementos de acción reflexiva para la transformación.

Ciertamente, a la par de abrir la posibilidad sobre discutir sobre la innovación educativa en el pasado, aquí se suscribe una nota que desestabiliza algunos señalamientos que recientemente han aspirado a construir una narrativa monolítica y progresista sobre el desarrollo histórico de la educación de la restauración en México, al dibujarla con un sesgo positivista que reivindica acriticamente al presente, mismo que dibuja erróneamente un retrato sobre la “supuesta” tradicionalidad y conservadurismo de los procesos de enseñanza-aprendizaje en la conservación-restauración que han privado en nuestra institución.

En una acotación más personal, esta es la narración de la sorpresa de un descubrimiento, el relato de un suceso poco conocido, como es la aplicación de tecnología de la imagen tridimensional en el ámbito de la documentación y enseñanza-aprendizaje en una época temprana de la historia de la conservación-restauración de bienes muebles en México. En nuestros días, existe un creciente interés en la integración de tecnología digital tridimensional en ramas de la documentación, investigación y difusión del sector patrimonial. Entonces vale la pena recobrar los vestigios de su arqueología: fragmentos del uso de esta tecnología que datan de los años 70, una década de singular importancia en la popularización del lenguaje visual tridimensional, contexto histórico que aborda el siguiente apartado.

Cine, ciencia, terror y arte

Joya de la novela gótica del siglo XIX, *Frankenstein* —de la pluma de la escritora británica Mary W. Shelley— narra la historia de un joven médico que con base en experimentación crea a un grotesco y sensible monstruo; una fábula que encarna un sutil pero contundente advertencia sobre los riesgos del progreso tecnológico sobre los valores tradicionales, un ideario conflictivo para el pensamiento victoriano (Sullivan, 1989: 1932).

Dada la atracción de su trama no es extraño que Frankenstein haya servido a la postre como fuente de inspiración de innumerables obras teatrales, televisivas y cinematográficas. Entre las últimas destaca *Flesh for Frankenstein*, filme italo-francés dirigido por Paul Morrissey y producido por el destacado artista conceptual estadounidense Andy Warhol, el cual mediante la combinación de elementos del cine erótico y de terror ganaría notoriedad, después de su *premiere* en 1973, en diversos países de Europa y América (Marx, 2012) (véase figura 1). En Estados Unidos, donde se le conoció como *Andy Warhol's Frankenstein*, esta película rápidamente alcanzó un lugar de culto, en gran parte gracias al despliegue de Space-Vision 3D, una tecnología tridimensional para entonces innovadora (Marx 2012).



Figura 1. Póster publicitario de *Flesh for Frankenstein* (Fuente: <http://www.ukmovieposters.co.uk/wp-content/uploads/2012/06/FLESH-FOR-FRANKENSTEIN.jpg>).

Space-vision 3D es tan sólo una de las tecnologías derivadas del desarrollo del cine tridimensional, cuyos orígenes datan, de manera sorprendente, de finales del siglo XIX (Zone, 2003). Ya en esa época diversos espectáculos públicos buscaban reproducir la ilusión de la percepción de profundidad tridimensional a partir de la recreación del efecto binocular de la visión humana (Morgan y Lester, 1954). Una de las técnicas más socorridas para lograr ese objetivo fue extender el principio de la fotografía estereoscópica, misma que consistía de la toma de dos fotografías con enfoques idénticos pero una ligera variación de ángulo, mismas que una vez impresas eran visualizadas a través de binoculares especiales para lograr la óptica tridimensional (Morgan y Lester, 1954) (véase figura 2).



Figura 2. Aspectos de la fotografía estereoscópica: binocular, grupo de personas observando a la imagen y postales (Fuente: http://en.wikipedia.org/wiki/Stereoscopy#/media/File:Pocket_stereoscope.jpg).

En la temprana industria fílmica, la creación de la visión tridimensional significó varios desafíos, afrontados desde onerosos procesos de reproducción: por un lado, la duplicación en la filmación —que significó hacer tomas gemelas con dos cámaras en la misma escena— y, por otro, una proyección también duplicada —dos cámaras con cintas sincronizadas— cuyo acoplamiento óptico en el auditorio también se lograba mediante binoculares (Zone, 2003). Fue debido a los altos costos y dificultades técnicas, tanto de producción como de exposición, que el cine tridimensional fue virtualmente relegado durante el primer tercio del siglo XX. Fue hasta la década de 1950, gracias a la innovación de la tecnología *under-and-over* —la cual eliminó la doble proyección con un aparato que acoplaba las dos cintas, y así se logró obtener una mejor sincronización y menor costo de producción —, que se desencadenó un época de oro en la industria fílmica tridimensional, tanto de entretenimiento como de proselitismo político en Estados Unidos y Europa (Zone, 2003). El siguiente salto tecnológico, que permitió la impresión de dos imágenes en una única cinta de 35mm sucedió en la década de 1970, justamente con la tecnología Space-Vision 3D (Zone, 2003).

Es importante subrayar que para entonces la imagen tridimensional ganó un *momentum* en otros ámbitos. Por un lado, la fotografía estereoscópica había logrado popularizarse gracias a la distribución de equipos comerciales como el Stereo-Realist© y View-Master Personal Stereo Camera© (Morgan y Symmes, 1982). Aunque desconocemos el impacto de estas manifestaciones en México, evidencias indican que el sector patrimonial estaba en un momento importante de integración de la visualidad tridimensional a la investigación. Así, en 1973 se estableció un departamento especializado en fotogrametría en el INAH, y en ese mismo encuadre institucional se socializa otro proyecto de imagen tridimensional en el campo patrimonial, precisamente en el Centro Churubusco.

El Centro Churubusco, el CERLACOR y el SERCALOR

El desarrollo del Centro Churubusco ha ya sido relatado con base en fechas y acontecimientos clave, mismos que nos limitamos a resumir en la siguiente tabla.

Momentos clave de la historia del Centro Churubusco
<ul style="list-style-type: none"> • 1950 Iniciativas previas en el INBA y el INAH. • 1961 Departamentos de Restauración de Pintura Mural y Caballete, INAH. • 1962: Departamento de Catálogo y Restauración del Patrimonio Artístico. • 1963 Misión a Bonampak entre el INAH y expertos convocados por la UNESCO. • 1964: Paul Coremans gestiona apoyo de la UNESCO para formar Centro de Formación de Profesionales en México. • 1968 -1971 Establecimiento del Centro Nacional de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, del Centro Regional Latinoamericano de Estudios en Restauración (CERLACOR) y de los Cursos Interamericanos de Restauración de Bienes Culturales: Impulso a todas las iniciativas por dirección conjunta: ampliación a talleres, consolidación de programa educativo, claustro de profesores ampliado y traducciones de documentos. • 1973: Seminario Regional Latinoamericano de Conservación y Restauración (SERLACOR).
<p>Fuente: Montero 1991; Filloy 1991; García y Alonso 2003; Gómez Urquiza 2000; Medina-González 2003, en prensa.</p>

Esta enunciación lineal, institucional y progresiva, que desafortunadamente deja de lado muchas historias transversales, fue de hecho recordada en el discurso inaugural del último evento por el propio José Luis Lorenzo (1973: 1), quien retrata al SERLACOR no sólo como el producto final de este desarrollo, sino también como un momento de singular relevancia en términos de sus asistentes, al señalar que en ellos estaba “contenido todo el proceso histórico” del Centro Churubusco.

A pesar de su relevancia, no se ha escrito mucho sobre el SERLACOR; baste aquí, por tanto, mencionar algunos detalles. Se trató de un evento académico que tuvo lugar en el Centro Churubusco del 5 al 9 de Noviembre de 1973. A él asistieron personalidades de gran influencia en la conforma-

ción de la disciplina de la conservación-restauración de Europa y México, entre ellos Salvador Díaz-Berrio, Henry Hodges, Graziano Gaspari, Gertz Manero, Sergio Montero; Edison Mota, Paul Phillipot, Francisco Stasky, Paul Tripp y Luis Torres. Fotografías sobre este evento, hoy en el acervo de imágenes de la CNCPC-INAH, nos muestran a los ponentes como al público asistente a esta paradigmática reunión académica, que transcurrió con intercambios constantes entre todos los participantes (véase figuras 3 y 4).



Figura 3. Imagen del área de ponentes del SERLACOR, Centro Churubusco 1973 (Fuente: Fototeca CNCPC-INAH).



Figura 4. Imagen de intercambio con los asistentes del SERLACOR, Centro Churubusco 1973 (Fuente: Fototeca CNCPC-INAH).

Otros materiales textuales, resguardados en la biblioteca de la CNCPC, dan pie para conocer el contenido de las presentaciones; gracias a que los organizadores atinadamente decidieron al final del día imprimirlas en el mimeógrafo para su distribución en la serie Documentos de Trabajo, hoy en día contamos con material que me propongo reeditar para que sean de amplio acceso a investigadores, docentes y restauradores de nuestros días, ya que representan un termómetro no sólo del estado de la cuestión respecto a los saberes de nuestra disciplina, sino también de los anhelos, proyectos, sensibilidades y otros ingredientes esenciales en la fragua histórica de la ENCRyM-INAH. Por ejemplo, llama la atención que las contribuciones cubrieron el espectro multidisciplinario –conservación, restauración y museografía– que hoy se mantiene en nuestra casa de estudios. Asimismo, es de notar que en ese espacio se dio lugar a la reflexión sobre aspectos que enlazan

a la práctica y la formación profesional. Entre estos últimos es notable una presentación con un título, de entrada, quizá poco atractivo: “Un elemento auxiliar en la documentación”, escrito por Jorge Zepeda, cuyo contenido, no obstante, es revelador.

Jorge Zepeda y los vestigios de la aventura tridimensional en el campo de la conservación-restauración

Hasta el momento contamos información limitada sobre Jorge Zepeda, salvo que en su calidad de arquitecto, posiblemente egresado de la Universidad de Guanajuato, trabajó en el Centro Churubusco y formó parte de la “Misión de colaboración del INAH de México con los programas de salvamento y restauración del patrimonio cultural de Guatemala”, que tuvo lugar en respuesta a la gran afectación de patrimonio cultural de la ciudad de Antigua Guatemala, debido a los terremotos de febrero de 1976 (Díaz, 2015:36). En esa ocasión colaboró con Salvador Díaz Berrio en la elaboración de un registro en fotogrametría para la evaluación de daños (Díaz-Berrio y Zepeda, 1976). Además de ser fundador de la sección de fotogrametría del propio INAH, Zepeda fue un prolífico fotógrafo de bienes culturales muebles e inmuebles, cuyo legado está disponible a investigación en la Fototeca de la CNCPC-INAH. En ocasión del SERLACOR, la contribución de Zepeda hizo gala de su experiencia en el campo de la fotografía y su estado en ese momento, basado en su empleo, consistente en la documentación y análisis de bienes culturales: se refirió a diversos tipos de técnicas fotográficas entonces vigentes, entre ellas el uso de luz rasante, fotografía infrarroja, de sodio y de emisiones ultravioleta (véase figura 5). Lejos de ser descriptivo, ese análisis logró exponer la racionalidad que privaba en esa época sobre el uso de tales medios como métodos de indagación y análisis, cuyo uso perdura en nuestros días.

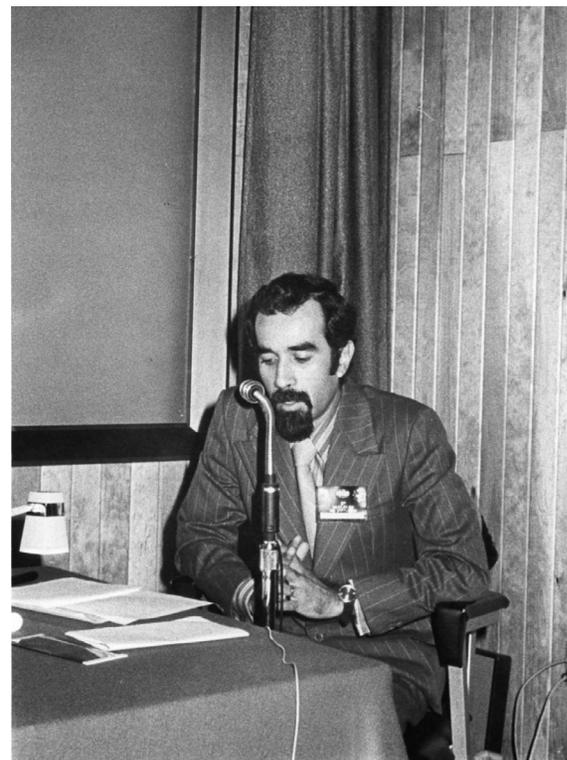


Figura 5. Jorge Zepeda en su presentación en el SERLACOR, Centro Churubusco 1973 (Fuente: Fototeca CNCPC-INAH).

Sin embargo, su contribución radica en un revelador foco de interés: la aplicación de la fotografía tridimensional mediante el uso de la fotogrametría –un recurso ya utilizado en el INAH, en sus áreas de arqueología y de restauración de monumentos arquitectónicos– y, un ámbito en el que Zepeda sería un innovador, la fotografía estereoscópica. Al respecto de esta última técnica en el artículo se subrayan cuatro de sus beneficios en comparación con otras tecnologías de la imagen, los cuales hoy en día se consideran válidos (Zepeda, 1973: 3):

- El hecho de que la fotografía tridimensional subsana la selección parcial en la visualización del objeto, así como en su iluminación, dos variables inamovibles en la fotografía 2D.
- La facultad de la tecnología 3d de enmendar el problema de la pérdida de dimensión, sobre todo en el eje de profundidad y volumen, propia de la fotografía bidimensional.
- Las limitaciones de uso extensivo de la fotogrametría, debido a su costo.
- La precisión de la imagen estereoscópica simultáneamente tanto de detalles como de volumen.

Cabe señalar que el último argumento de Zepeda avanza en la idea, ahora vigente, de que los métodos de registro tridimensional en realidad constituyen “instrumentos de medición precisa”, lo que sustenta su empleo como herramientas de análisis científico (Wachowiak *et al.*, 2015). Asimismo, para reforzar el argumento sobre el acceso de la tecnología tridimensional estereoscópica, Zepeda (1973:5) explica que ya en el Centro Churubusco se había empezado a emplear fotografías estereoscópicas, tanto en color como en blanco y negro, en formatos de 6 x 6 cm. Mis indagaciones en la Fototeca de la CNCPC-INAH me ha permitido identificar alrededor de 160 imágenes estereoscópicas elaboradas por Zepeda, las cuales cubren un espectro geográfico, cultural y temporal muy amplio, que van desde vistas del Edificio de las Pinturas en la Zona Arqueológica de Bonampak (Chiapas) hasta las pinturas murales de La Barca, Jalisco, pasando por los retablos y las “ruinas” de pinturas coloniales sobre tabla producto del incendio del Altar del Perdón en la Catedral de la Ciudad de México (véase figura 6). Todas esas imágenes constituyen documentos inéditos que no sólo ilustran la historia de la práctica de la conservación-restauración en México, también son evidencia para internarnos en los detalles de su epistemología en tanto muestran la forma en que se ha construido la mirada

del conservador-restaurador en torno al patrimonio. Además constituyen una herramienta fundamental de evaluación de largo alcance: al retratar monumentos en épocas determinadas, son pruebas de su historia de vida, así como poderosos instrumentos para realizar prognosis de estado físico, entre otras aplicaciones.

El archivo de fotografías estereográficas de Zepeda guarda además relevante material para la propia historia del Centro Churubusco, ya que muestra la modificación de los ta-



Figura 6. Fotografías estereopares de Bonampak, Chiapas; Catedral de la Ciudad de México y La Barca, Jalisco (Fuente: Fototeca CNCPC-INAH).

lles (véase figura 7) e interesantes imágenes sobre detalles de alteraciones en distintas obras precolombinas y coloniales, y en ellas puede apreciarse la construcción de las tradiciones de visualidad en nuestra disciplina (véase figura 8).



Figura 7. Fotografías estereopares de la renovación del Centro Churubusco (Fuente: Fototeca CNCPC-INAH).



Figura 8. Fotografías estereopares de alteraciones en pintura virreinal, Centro Churubusco década de 1970 (Fuente: Fototeca CNCPC-INAH).

Otra instancia significativa de la fotografía estereopar de Zepeda son una serie de imágenes concernientes a procesos de conservación y restauración de obras paradigmáticas de nuestro acervo patrimonial; por ejemplo de retablos de catedral, cerámicas Mictlantecutli y el Señor de las Limas, todos ellos materiales invaluable para profundizar el conocimiento sobre el desarrollo de nuestra práctica profesional (véase figura 9).



Figura 9. Fotografías estereopares de la restauración en piezas de retablo en la Catedral de la Ciudad de México, cerámicas Axecas y del Señor de las Limas, tomadas por Zepeda en la década de 1970 (Fuente: Fototeca CNCPC-INAH).



De manera notable, Zepeda (1973: 3) también subrayó dos potenciales analíticos de la fotografía estereoscópica; el aumento/disminución de proporciones en el eje de profundidad y el manejo de énfasis de relieve, ambas ideas visionarias sobre las posibilidades de manipulación de la imagen y que hoy son plausibles gracias al empleo de la digitalización. Así, la ponencia de Zepeda no sólo puso de manifiesto su amplio conocimiento sobre la fotografía tridimensional sino también su capacidad para adelantarse a su época. Justo en esas líneas se ubica una de las grandes innovaciones de su trabajo: el uso de la fotografía estereoscópica como material didáctico en procesos de enseñanza-aprendizaje de la disciplina de la conservación-restauración.

Dicho planteamiento didáctico constituye una innovación intelectual significativa del trabajo de Zepeda e implicó una serie de desarrollos tecnológicos y epistemológicos a seguir:

El primero se refiere al medio: para el empleo didáctico de la tecnología tridimensional debe contemplarse no sólo el uso de fotografías que de manera forzosa deben ser vistas por un observador a través de binoculares, sino además trabajar con diapositivas que pueden ser proyectadas para su apreciación por parte de grupos grandes. Aunque no me ha sido posible localizar estos materiales, es obvio que fueron ejecutados, pues el texto sugiere que fueron presentados al auditorio del SERLACOR (Zepeda, 1973:4).

El segundo desarrollo, correspondiente a la construcción del conocimiento, refiere a la idea de “recopilar material y formar lecciones por materias y temas” (Zepeda, 1973: 4-5), aspecto que fue expuesto cabalmente en la forma de una primera prueba piloto “que será utilizada por el maestro de restauración de pintura de caballete en sus clases teóricas, cuando hable del proceso de reentelado”. Tampoco ha sido factible rastrear esos materiales en dispositiva, pero aquí se

presenta una serie análoga, en cuanto expone los pasos de ese proceso de intervención en pintura de caballete (véase figura 10).



Figura 10. Fotografías estereopares del proceso de reentelado, tomadas por Zepeda en la década de 1970 Centro Churubusco (Fuente: Fototeca CNCPC-INAH).

Por último, en el ámbito otra vez de la tecnología Zepeda (1973:5) explicitó la necesidad didáctica de poder utilizar un señalador que permitiese indicar con precisión algún detalle que resultara de interés, enfatizando que ello significaría

trascender el uso de una señal luminosa de las proyecciones normales para inventar uno que funcionara con imágenes de tres dimensiones, a manera de punto flotante en el espacio. De manera asombrosa, sobre tal cuestión Zepeda (1973: 5) afirmó:

Tenemos el honor de presentar el primer punto flotante en el espacio. Esta marca lumínica está dotada con movimiento en los tres ejes; el aparato se encuentra en fase experimental [...]. Hemos realizado pruebas con fotografías estereoscópicas a través del microscopio y de lupas, los resultados son alentadores [...] también hemos realizado pruebas estereoscópicas con placas de rayos X, comprobando su utilidad a integrarlo dentro de nuestros programas de documentación, de análisis y didáctico [...]. La aplicación que ahora le damos puede abarcar todos los campos; tan útil será para la arquitectura como para la escultura y la pintura [...]

Mis esfuerzos para reproducir ese efecto han hasta el momento limitados: no puedo más que persistir e invitarlos a transportarse a ese momento mágico —cuasi futurista— del efecto de la suspensión de un punto flotante rojo en la tridimensional de una imagen de reentelado en aquel espacio del viejo auditorio Paul Coremans (véase figura 11).

¿Cuál fue el impacto y el corolario de esta magnífica visión de la tridimensionalidad en materia de documentación, análisis acoplado y didáctica en materia de conservación-restauración? Aún falta mucho por investigar, pero hay indicios de que quizá su potencial no fue reconocido en ese momento, y con ello su futuro se desvaneció. Lo cierto es que esa instancia muestra un desconocido, pero asombroso, aspecto de las virtudes de integración práctica/formación profesional, así como innovación en el campo didáctico de la conservación-restauración en México.



Figura 11. Recreación de punto flotante en fotografías estereopares del proceso de reentelado, tomadas por Zepeda en la década de 1970, Centro Churubusco (Fuente: Fototeca CNCPC-INAH).

Reflexiones

Este artículo constituye una arqueología sobre el anhelo de la creación de un programa de enseñanza-aprendizaje basado en la tecnología 3D durante el desarrollo temprano de nuestra disciplina. Los restos materiales en la forma de textos e imágenes nos hablan de un proyecto didáctico innovador que desarrolló el Centro Churubusco para enseñar el proceso de reentelado mediante una técnica utilizada casi al mismo tiempo por Andy Warhol para atraer al público a las proyecciones cinematográficas de *Flesh for Frankenstein*. Además de su valor histórico-documental, sirva este ejercicio de restauración de la memoria como un punto de partida para discutir diversas

cuestiones que aquí desplanto, alejándome de un intento de conclusiones para embarcarme en la apertura de dos líneas de reflexión activa.

Una primera reflexión se relaciona con las formas de aproximación a la historia de la conservación-restauración en México. A la par de insistir que la construcción de la misma es un asunto en gran medida pendiente, subrayo que su aproximación debe abordarse de forma sistemática y tomando en cuenta todos los “materiales” que le son evidencia. Por “materiales” me refiero no sólo a documentación oficial y escrita –hasta el momento la más socorrida– o a las fotografías empleadas para ilustrar nuestros argumentos, sino a un amplio espectro de fuentes y metodologías. En cuanto a las fuentes, debemos considerar la materialidad de nuestra historia: nuestros espacios e instrumentos. Este ejercicio arqueológico me ha llevado a la búsqueda de los vestigios del breve, pero significativo, esfuerzo de documentar nuestro patrimonios con fotografía estereoscópica. Además de las propias imágenes, un fruto inesperado de las relaciones humanas consistió en haber localizado los lentes binoculares, o “araña”, que se encontraban en la bodega de la CNCPC-INAH y hoy han sido reintegrados a la fototeca de esa misma institución, la cual seguramente todavía guarda muchas sorpresas (véase figura 12). Ahora bien, es obvio que este esfuerzo de recuperación de colecciones históricas no sólo requerirá el apoyo institucional para su preservación, restauración y difusión –un proyecto por demás atractivo–, sino también hará evidente la necesidad de incorporar nuevos métodos de indagación derivado de los estudios de cultura material, museología y la propia conservación-restauración. En ello quedará patente, además la posibilidad de nuevos equilibrios que integren diversas fuentes, metodologías, voces, e incluso formas de historiar que incluyan los proyectos inconclusos, como la anécdota de Zepeda y el sueño de la didáctica tridimensional.



Figura 12. Lente binocular para observación de estereopares, empleado en el Centro Churubusco en la década de 1970, recuperado en abril de 2015 (Fuente: Fototeca CNCPC-INAH).

Quisiera ahora abordar el segundo punto de análisis, relacionado con la didáctica, y con ello, lo que podemos llamar los ingredientes de la enseñanza-aprendizaje. Además de que la anécdota aquí analizada será una pieza asombrosa para iniciar la reconstrucción del maravilloso rompecabezas del pasado de la formación profesional en conservación-restauración, sus contenidos me ayudan para subrayar un asunto muchas veces olvidado: que la profesionalización de una disciplina depende de una colaboración y reciprocidad virtuosa entre la formación y la práctica profesional. En efecto, la práctica profesional debe señalar rumbos de embarque para la formación, y esta última, por su parte, debe proponerse avanzar e innovar la práctica (Medina-González y Villegas Yduñate, 2006). Zepeda

se embarcó en ese intercambio, y quizá lo más importante de su aportación es que muestra el poder de la didáctica como instrumento de construcción y progreso epistemológico. Al igual que la restauración, la arqueología y otras disciplinas relacionadas que estudian al patrimonio cultural como un mecanismo de abordaje, de reflexión sobre el presente y futuro, es necesario que la historia de la restauración motive, e inspire, nuestras visiones presentes y futuras sobre los objetivos ulteriores de nuestra profesión. Naturalmente, no hay espacio aquí y ahora para profundizar en este cuestionamiento, por lo cual me limitaré a tomar parte del discurso inaugural del SERLACOR, en que José Luis Lorenzo (1973: 3), en su contundente manera, trazo con precisión los fundamentos de de nuestra misión profesional como “lucha contra la estúpida destrucción de lo irrecuperable que una rampante iniciativa sacrifica en aras de modernizaciones insustanciales”.

Agradecimientos

Quisiera dedicar este artículo a todos los profesores y colegas que a lo largo de mi carrera profesional me han guiado en la oblicua e incompleta historia de la conservación-restauración en México, en particular a Luis Torres Montes, Roberto García Moll, Jaime Litvak, Sergio Montero, Jorge Angulo, Jaime Cama y Enrique Nalda. Agradezco en especial a los fieles guardianes de muchos de materiales de la memoria de la restauración en el INAH: José Luis Pérez González, Ana María Álvarez, Griselda Martínez (Fototeca CNCPC-INAH) y, en paralelo, a José Pepe Ramírez y Humberto Medina (archivo de la CNA). Finalmente, mi gratitud para el encargado de la bodega de materiales de la CNCPC, Armando Muñoz Esquivel, quien al encontrar la araña binocular de los estereopares hizo posible mi sueño de descubrimiento arqueológico.

Referencias

CNCPC-INAH (s.f), Folletería de la Biblioteca, México, ENCRyM-INAH.

Díaz Berrio, S. y J. Zepeda (1976), “Misión de Colaboración del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) de México con los Programas de Salvamento y Resturación del Patrimonio Cultural de Guatemala”, México, Archivo CNCPC-INAH.

Díaz Cisneros, M. (2014), “El INAH al rescate del patrimonio cultural guatemalteco después de los terremotos de San Gilberto, 1976”, *Hacer Zvo: Fototeca-Archivo-Biblioteca*, 2, documento electrónico disponible en <http://www.mener.inah.gob.mx/archivos/17-1429120953.PDF>.

Filloy, L. (1993), “La conservación de madera arqueológica en contextos lacustres: la cuenca de México, tesis de licenciatura en restauración, México, ENCRyM-INAH.

García Vierna, V. y Alejandra Alonso (2002), “Lineamientos teóricos y prácticos para la conservación arqueológica: una propuesta de la Subdirección de Conservación Arqueológica, CNCPC-INAH”, en D. Magaloni (coord.), *Décimo Coloquio de Estudio y Conservación del Patrimonio Cultural*, México, IIES-UNAM.

Gómez Urquiza, M. (2000), “Escuela Nacional de Conservación Restauración y Museografía”, en *Memorial. Patrimonio de todos. Tomo VII, Docencia*, México, INAH.

Lorenzo, José Luis, “Discurso inaugural de la SERLACOR”, México, Biblioteca de la CNCPC-INAH.

Marx, Rebecca Flint (2012), "Flesh For Frankenstein". *Allmovie*, documento electrónico, disponible en <http://www.allmovie.com/movie/flesh-for-frankenstein-v2341/>, consultado en abril de 2015.

Medina,-González, Isabel. 2003 (septiembre). Desarrollo de la Conservación Arqueológica en México en el Marco Internacional. Ponencia presentada en el Primer Aniversario del Seminario de Conservación Arqueológica. CNCPC-INAH, Ciudad de México, México.

--(2010), "Editorial", *Intervención, Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología*, 1: 4-5.

--(2011), "Hacia un nuevo centro de gravedad: el proceso de toma de decisiones en la definición y formación de conservadores- restauradores profesionales", *Revista Conserva*, 16: 5-16.

--(2015), Entrevistas con personal de la Fototeca de la CN-CPC-INAH.

--(en prensa), "La enseñanza-aprendizaje de la conservación-restauración de bienes culturales", *Actas del IV Congreso Chileno de Conservación y Restauración*, Santiago de Chile, AGCR.

Medina-González, Isabel y Mercedes Villegas Iduñate (2006), "El papel del conservador-restaurador en el INAH. Algunas observaciones sobre su presente y futuro", Primer Symposium de Teoría de la CNCPC, noviembre de 2006.

Montero, Sergio (1991), "Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museología", en Olive Negret, *INAH una historia*, 348-354.

Morgan, Hal y Dan Symmes (1982), *Amazing 3-D*, Boston/ Nueva York, Little, Brown and Company.

Morgan, Willard y Henry Lester, Henry (1954), *Stereo Realist Manual*, Nueva York, Morgan & Lester.

Sullivan, Z. (1989), "Race, Gender, and Imperial Ideology in the Nineteenth Century", *Nineteenth-Century Contexts*, 13:1: 19-32.

Wachowiak, Melvin J. y Basiliki Vicky Karas (2015), "3D Scanning and Replicatoion for Museum and Cultural Heritage Appliications", *Journal of the American Institute for Conservation* 48 (2015), 141-158.

Zepeda, Jorge (1970), "Un elemento auxiliar de la documentación", Seminario del CERLACOR, México.

Zone, Ray (2007), *Stereoscopic Cinema & the Origins of 3D film*, Kentucky, University Press of Kentucky.