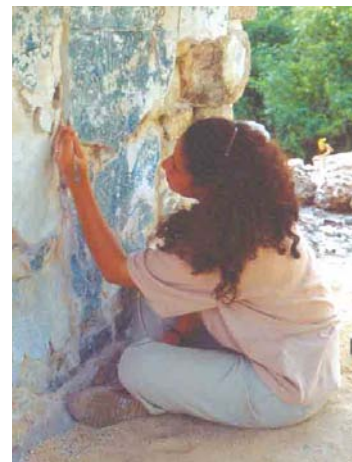
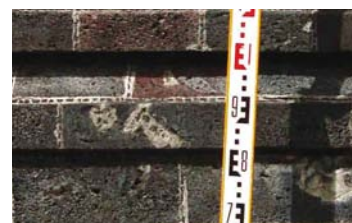
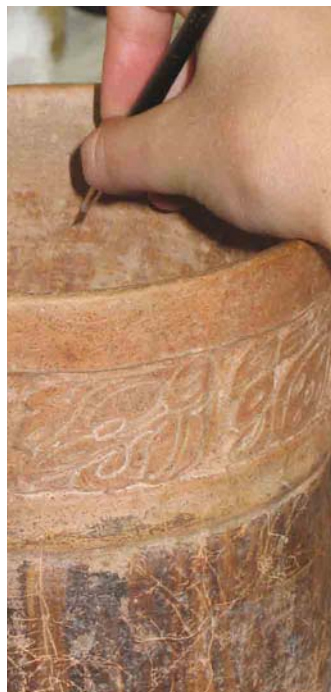


Intervención

Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología

Año 1. Núm. 1 • Enero-junio 2010



Intervención

Revista Internacional
de Conservación, Restauración
y Museología

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Presidenta
Consuelo Sáizar

Instituto Nacional de Antropología e Historia

Director General
Alfonso de María y Campos Castelló

Secretario Técnico
Miguel Ángel Echegaray Zúñiga

Secretario Administrativo
Luis Ignacio Sáinz Chávez

Coordinador Nacional de Difusión
Benito Taibo Mahojo

Director de Publicaciones
Héctor Toledano

Subdirección de Publicaciones Periódicas
Benigno Casas

Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía

Directora
Liliana Giorguli Chávez

Subdirector de Planeación y Servicios Educativos
Gonzalo Becerra Prado

Responsable de la Jefatura Académica de la Licenciatura
Ilse Cimadevilla Cervera

Jefe Académico de la Maestría en Conservación y Restauración
de Bienes Culturales Inmuebles
Carlos Madrigal Bueno

Jefe Académica de la Maestría en Museología
Gabriela Gil Verenzuela

Coordinadora de la Especialidad en Conservación y Restauración de
Fotografías. Programa Internacional
Fernanda Valverde Valdés

Año 1. Número 1
Enero-junio de 2010

Directora
Liliana Giorguli Chávez

Coordinación editorial
Isabel Medina-González

Comité editorial
Ana Garduño Ortega
Gabriela Gil Verenzuela
Carolusa González Tirado
Mariana López Mendoza
Andrés Triana Moreno

Asistente editorial
Andrea Mayagoitia Rodríguez

Coordinación de diseño y cuidado de edición
Gonzalo Becerra Prado

Diseño y formación
Jorge Alejandro Bautista Ramírez

Corrección de estilo
Alejandro Olmedo Pozas

Portada
Fotografías de instalaciones y proyectos de la ENCRyM
Archivo ENCRyM-INAH



CONACULTA



Intervención, Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología, es una publicación semestral, publicada por la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, enero-junio 2010. Editor responsable: Héctor Toledano O'Farril. Número de Certificado de Reserva otorgado por el Instituto Nacional del Derecho de Autor: 04-2010-021814575600-102. Número de Certificado de Licitud de Título, en trámite. Número de Certificado de Licitud de Contenido, en trámite. Domicilio de la publicación: Av. Insurgentes Sur, núm. 421. Col. Hipódromo Condesa, Del. Cuauhtémoc, C. P. 06100, México D. F.

Se terminó de imprimir en mayo de 2010 en los talleres de Offset Rebo-sán. Av. Acueducto No. 115 Col. Huipulco, Tlalpan, México, D. F. 14370. Tiraje: 1500 ejemplares. Distribuidor: Coordinación Nacional de Difusión, Av. Insurgentes Sur, núm. 421. Col. Hipódromo Condesa, Del. Cuauhtémoc, C. P. 06100. México D. F.

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede reproducirse, almacenarse o transmitirse de ninguna forma, ni por ningún medio, sea éste electrónico, químico, mecánico, óptico, de grabación o por fotocopia sin previa autorización por parte del editor. El contenido de los artículos es responsabilidad exclusiva de los autores y no representa necesariamente la opinión del Comité Editorial de la Revista *Intervención*, de la ENCRyM y/o del INAH.

La reproducción, uso y aprovechamiento por cualquier medio de las imágenes pertenecientes al patrimonio cultural de la nación mexicana, contenidas en esta obra, está limitada conforme a la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, y la Ley Federal del Derecho de Autor, su reproducción debe ser aprobada previamente por el INAH y el editor. No se devuelven originales.

ÍNDICE

Intervención

Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología

Año 1. Núm. 1 • Enero-junio 2010

3 PALABRAS DEL
DIRECTOR GENERAL
DEL INAH
Alfonso de María y Campos Castelló

4 PRESENTACIÓN
Liliana Giorguli Chávez

5 EDITORIAL
Isabel Medina-González

DEBATE
El restaurador como artista-intérprete
Carolusa González Tirado 7

Réplicas:
Delicias y riesgos de lo artístico
Salvador Muñoz Viñas 16

Responsabilidad en la acción y la formación
en la conservación
Valerie Magar Meurs 19

Comentario final:
Límites y rupturas de la interpretación
Carolusa González Tirado 26

ENSAYO
La escritura-objeto en los museos de historia
Luis Gerardo Morales Moreno 30

DIÁLOGOS
Los títeres de Rosete Aranda y su restaurador:
Sergio A. Montero
Ana Garduño Ortega 39

INVESTIGACIÓN
El camino de la fórmula:
el caso del uso de tiourea para limpieza de plata
Jannen Contreras Vargas 45

INFORME
La restauración de las pinturas sobre tabla del siglo XVI
pertenecientes al retablo mayor de Coixtlahuaca, Oaxaca
Yolanda Madrid Alanís 52

ESCAPARATE
La intervención del *Jaguar reticulado*, previa
a su exposición en Europa
Margarita López Fernández 60

REPORTE DE CAMPO
La transición de estudiante a profesional: las prácticas
de campo del órgano de San Juan Tepemasalco, Hidalgo
Esteban Mariño Garza 62

REFLEXIÓN DESDE LA FORMACIÓN
La Especialidad en Conservación y Restauración de Fotografías,
Programa Internacional, ENCRYM-INAH.
Logros, balances y perspectivas a un año de apertura
María Fernanda Valverde Valdés 69

DESDE EL ARCHIVO
El Primer Coloquio de Directores de Centros de Restauración
de América Latina, La Habana, Cuba, a 25 años
Salvador Díaz-Berrio Fernández 76

RESEÑA
Los grandes lagartos del Zócalo. Reseña sobre la exposición
Huellas de la vida: un viaje en la historia de nuestro planeta
Jorge Reynoso Pohlenz 82

COLABORADORES 86

Palabras del Director General del INAH

Recordemos que el impulso de la primera urbanización de la Nueva España fue la realización de una utopía renacentista; hagamos memoria que el arte pictórico traído a América suponía la construcción de un espacio donde el individuo -y no ya el arquetipo o el estamento- era el personaje principal, tengamos presente asimismo el asombro de Fray Bernardino de Sahagún por la enorme capacidad de los artesanos indígenas para apropiarse de las artes y oficios europeos e imprimirles su sello característico; sirvan tan sólo estos tres ejemplos para comprender que la tarea de conservar, restaurar y difundir el patrimonio cultural va más allá de una pericia técnica y un conocimiento científico; supone un diálogo histórico, antropológico e incluso filosófico entre el presente de quien realiza la intervención y el pasado donde fue producida la obra.

Pero, además, la gestión y realización de toda intervención sobre el patrimonio cultural vislumbra que se instaure una interlocución entre el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y la comunidad donde el patrimonio se encuentra asentado. Conservar el patrimonio cultural para el disfrute de toda la sociedad requiere de complejas medidas científicas y técnicas que las comunidades y grupos de interés interpretan, muchas veces, como la enajenación de su patrimonio. Es por ello indispensable, sin renunciar a las atribuciones que por ley posee el Instituto, sensibilizar a la sociedad que la labor de nuestros especialistas es una forma de proteger, preservar y difundir los distintos valores del monumento o la obra que la localidad considera su herencia más preciada.

Y es igualmente cierto que la conservación, la restauración y la museología unen –tanto en su práctica como en su cuerpo teórico- a la más radical objetividad de los procedimientos de la ciencia dura con la subjetividad razonada de las disciplinas humanísticas. Esta dicotomía –que en otras áreas del quehacer se vería como una irreconciliable antinomia- convierte al egresado de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM) del INAH en un profesionalista con cualificaciones únicas que, con su actividad multifacética, propicia el diálogo interdisciplinario, intersocial e intercultural.

No es casualidad, entonces, que el ejercicio y formación profesional, en todas sus facetas –como actividad académica, campo de investigación e instrumento de cambio social– sea el espíritu central que anima el proyecto editorial de *Intervención*, Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología. Al lugar de vanguardia que por historia y desempeño le corresponde a nuestros profesionalistas a escala mundial, le hacía falta un espacio donde se analicen, reflexionen, discutan e intercambien ideas, proyectos y aspiraciones con sus pares tanto conacionales como de instituciones extranjeras.

Con *Intervención*, el INAH inaugura una nueva etapa en el desarrollo de la investigación, práctica y docencia en las áreas de la conservación, la restauración y la museología del patrimonio cultural en México. Estoy convencido de que el entusiasta equipo editorial que coordina este proyecto sabrá hacer honor a ese linaje que se asienta en la ENCRyM y que ha dado generaciones de importantes especialistas en la materia patrimonial en América Latina.

Alfonso de María y Campos Castelló

Presentación

Con gran satisfacción y amplias expectativas nace hoy *Intervención*, revista gestada en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM) del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Cumplirá un importante propósito: ser un espacio de análisis, reflexión e intercambio académico para los profesionales y los interesados en el patrimonio cultural, desde las miradas de las distintas especialidades que confluyen en esta escuela y, muy especialmente, a partir de los procesos de educación superior que en ella se realizan. Asimismo, dará albergue a todas aquellas otras profesiones que concurren con nosotros en la misión de conservar, restaurar, investigar y difundir nuestro vastísimo y rico legado cultural.

La ENCRyM nació con carácter internacional hace más de 40 años, y si bien su visibilidad en el mundo se ha preservado, y el nombre de Churubusco sigue siendo un referente de México, esta publicación contribuye a reforzar su sitio en la escala mundial. Concomitantemente, la investigación y la formación de profesionales en las áreas de la conservación y la restauración del patrimonio mueble e inmueble, así como de la museología, misión de la ENCRyM, constituyen el reto que esta revista asume como propio: ser partícipe y vocera de la generación, impulso y difusión de conocimientos. Así, *Intervención* no sólo es un medio de discusión crítica —que acoge tanto el consenso como el disenso—, sino que además conforma una plataforma intelectual que promueve el diálogo interdisciplinario que ha sido connatural a nuestro quehacer, y que gracias a este medio establece un testimonio escrito sobre él.

Contar con una revista de la ENCRyM es fundamental para el fortalecimiento institucional y disciplinar. Con esta convicción, en la elaboración de este primer número se ha conjuntado el talento, el ánimo y la experiencia del Comité Editorial, quien ha reunido valiosos textos que representan el promisorio estado actual de las investigaciones y debates de nuestro campo profesional. Un riguroso proceso de dictaminación da sustento a la calidad de las contribuciones que integran las secciones que estructuran *Intervención*. Su composición temática es prueba de la multiplicidad de perspectivas acerca de la conservación, la restauración y la museología, tanto en el INAH, como en otras instituciones mexicanas y extranjeras.

Con la certeza de que las publicaciones periódicas no son solamente producto de un equipo de trabajo o de una administración específica, será responsabilidad de la comunidad académica de la ENCRyM, asumir *Intervención* como propia para fortalecerla y desarrollarla. Construir y redibujar el rostro que presentará cada número de hoy en adelante será una tarea cotidiana, enriquecida por las capacidades intelectuales individuales y colectivas que existen en esta escuela.

Es por ello que invito a que este esfuerzo editorial se celebre con gran júbilo; y con el mismo ánimo, convoco a profesionales en activo y en formación, tanto nacionales como extranjeros, a que nos sumemos para que *Intervención* eche raíces profundas y tenga la proyección que nuestra herencia patrimonial amerita.

Liliana Giorguli Chávez
Directora ENCRyM

Editorial

A 80 años de la publicación de la “Ley Orgánica” del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), que establece como sus responsabilidades la conservación, la investigación y la difusión en materia de patrimonio cultural arqueológico e histórico de nuestro país, tenemos la gran satisfacción de ofrecer al lector el número inaugural de la que constituye la primera revista académica internacional de uno de sus pilares educativos: la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM). Esta celebración va acompañada de la convicción de responder a un mandato histórico. Efectivamente, en el propio origen de la ENCRyM subyace tanto el deseo de trascender los bordes nacionales como el de estimular la evolución disciplinar a partir de la enseñanza: por un lado, el Centro Churubusco derivó, primero, de una iniciativa impulsada por la UNESCO, y más tarde, por la OEA –sus fundadores docentes fueron mayoritariamente extranjeros, o bien mexicanos formados en otras regiones del globo–; por el otro, desde el principio se buscó que el Centro se posicionara como la cabeza de la formación en el ámbito latinoamericano. Tales acontecimientos no sólo aseguraron que la escuela tuviese una infancia afortunada, sino que propiciaron el crecimiento acelerado de sus especialidades hacia la profesionalización. Así, la ENCRyM es pionera mundial en la educación superior en materia de conservación y restauración, y en Hispanoamérica, precursora en estudios de posgrado en la rama museológica: un gran número de sus egresados ha ejercido en latitudes que van desde Canadá hasta Argentina. Lo anterior, sumado a la acumulación del saber local derivado de las demandas e innovaciones propias, ha llevado a la formación de una escuela mexicana que no puede, ni debe, sufrir de localismos o limitaciones académicas, lo cual sería, amén de incongruente con su tradición, un obstáculo para su desarrollo presente y futuro.

Es difícil definir si en la actualidad las disciplinas impartidas en la ENCRyM siguen siendo relativamente jóvenes o ya han iniciado su madurez. Que se les asigne la mayoría de edad dependerá de la manera en que se sigan desempeñando tanto el quehacer de sus profesionales como la formación de sus nuevos integrantes. Ambos factores, sin embargo, están ligados a un estatus más neurálgico: el epistemológico. En la gestación del conocimiento, a partir de la potenciación de capacidades intelectuales y a través del análisis crítico de las ideas, reside la vocación de la academia en su doble facultad, creadora y educativa.

El hecho es que la existencia de un medio de intercambio académico es, sin lugar a dudas, un indicador de plena evolución profesional. Por tales motivos, se antoja que la salida a la luz de *Intervención* anuncia un momento crucial en el desarrollo de campos de gran importancia en el tra-

tamiento teórico, conceptual, metodológico y práctico del patrimonio cultural en el ámbito académico del INAH. Más aún, inyectados con el optimismo natural de quienes nos embarcamos en el proyecto de gestar una nueva revista, confiamos en que esta publicación, además de ser muestra de lo logrado hasta la fecha, sirva como un motor para el crecimiento disciplinar. La idea es crear un espacio de diálogo, reflexión y discusión informado, crítico, creativo y propositivo. Buscamos que la convergencia de pensamientos y opiniones se traduzca en lograr consensos, o en zanjar desacuerdos, con vistas a la transformación positiva de la práctica profesional, de la investigación y de la docencia profesionalizante. La ENCRyM, por ello, constituye el lógico seno para este esfuerzo editorial.

A estos objetivos corresponde la propia denominación de la revista. La palabra *intervención* no sólo remite a los procesos paradigmáticos de la conservación, la restauración y la museología, sino también a su problemática esencial: la forma en la que nuestro ejercicio transforma el espacio físico, material, contextual y social para la preservación, revitalización o difusión de valores adscritos al patrimonio. La *intervención*, por lo tanto, se constituye en el medio por excelencia a través del cual los profesionales influimos en la historia del propio legado cultural, razón obvia por la cual sus procesos y resultados se convierten en objeto de análisis, evaluación y discusión. De ahí que este concepto nos lleve necesariamente a reflexionar acerca de la responsabilidad profesional y social implícita en nuestro quehacer.

Habrà que agregar que la noción de *intervención* también refiere, más allá de nuestros particularismos disciplinarios, a la acción de impugnar, corregir o cambiar un determinado proceso en curso; su acepción más neutral corresponde a la expresión de una opinión sólidamente argumentada, y en particular sus raíces etimológicas –del latín, *interventio*– remontan a la mediación y al producto que surge de un proceso interactivo. Es la conjunción de estos significados la que, buscamos, ha de ser la *raison d'être* de esta revista y que, consideramos, se ve ya reflejada en las diversas contribuciones del presente número. Éstas, de manera individual y colectiva, reflejan el espíritu analítico de las secciones que conforman la identidad editorial de *Intervención*, al reproducir la complejidad y diversidad de disciplinas que interactúan en la ENCRyM.

La sección DEBATE, concebida como un espacio para el escrutinio y la confrontación de nuevas ideas, abre con una propuesta provocativa de Carolusa González Tirado: la metáfora del restaurador como artista-intérprete. La respuesta acertada de Salvador Muñoz Viñas, consistente en clarificar los límites del acto interpretativo, señala sus beneficios y riesgos en relación con la gran responsabilidad del quehacer de la restauración. El tema de la ética es profundizado en la réplica de Valerie Magar Meurs, quien incorpora elementos claves a la discusión: el papel de la percepción, el juicio crítico, así como la integración de especialistas y agentes sociales en el proceso de toma de decisiones. En el comentario final, González Tirado propone la ruptura de

mitos teóricos, advirtiendo sobre la búsqueda de respuestas fáciles en el desarrollo de conexiones interdisciplinarias y comunitarias; además, abre polémica sobre la formación de los restauradores y la representación de nuestra disciplina ante la sociedad.

La representación es, de hecho, el tema central del ENSAYO presentado por Luis Gerardo Morales Moreno, cuyo análisis teórico, al revelar el proceso comunicativo derivado de la experiencia de la escritura-objeto en el museo histórico, muestra la tensión existente entre la ciencia y la cultura en el espacio museal.

Otra entrada sobre el poder comunicativo, esta vez entendido en la dimensión del bien cultural, se subraya en los DIÁLOGOS entre Ana Garduño Ortega y Sergio A. Montero Alarcón, a colación de la reciente restauración de un lote de tite-res de la Compañía Rosete Aranda. Aquí se sugiere un nuevo parámetro en los criterios de intervención: el performativo, y demuestra que la propia práctica conduce al avance teórico.

El problema del engranaje entre teoría y *praxis* es, justamente, el detonante de la pregunta: ¿es la restauración una ciencia o un oficio?, que Jannen Contreras Vargas utiliza como anclaje de su INVESTIGACIÓN en relación con el uso de la tiourea en la limpieza de plata. Su advertencia es clara: seguir una fórmula no es el camino para un pensamiento científico en el ejercicio y la formación profesionales. A todas luces, el proceso es más complejo. Eso es lo que nos deja ver el INFORME sobre el proyecto de conservación de las pinturas sobre tabla del retablo principal de Coixtlahuaca, Oaxaca, de Yolanda Madrid Alanís. Además, esta contribución enseña que un trabajo interdisciplinario no sólo desvela los trazos maestros de Andrés de Concha, sino que ilumina nuestro conocimiento sobre la historia artística de la Nueva España. Otras facetas del trabajo de conservación-restauración de bienes culturales de gran complejidad son narradas en el REPORTE sobre la investigación inicial, el embalaje y el traslado previo a la intervención del órgano tubular histórico de San Juan Tepemasalco, Hidalgo. Este texto, escrito por Esteban Mariño Garza, deja claro que las prácticas de campo de la ENCRyM, al contribuir a la metamorfosis del estudiante en un profesional, transforman más que bienes culturales.

Una perspectiva autocrítica sobre los procesos de enseñanza-aprendizaje en la ENCRyM queda cabalmente representada en la sección REFLEXIÓN DESDE LA FORMACIÓN, por la contribución de María Fernanda Valverde Valdés. Al describir, analizar y evaluar el primer año de gestión de la Especialidad en Conservación y Restauración de Fotografías, este artículo muestra que es posible generar excelencia

académica a partir de la conjunción de cuadros especializados e interdisciplinarios de diversas regiones del mundo.

Dicha perspectiva internacional es evidente, asimismo, en la sección DESDE EL ARCHIVO, donde se recupera un análisis de Salvador Díaz-Berrio Fernández en torno de los resolutiveos del Primer Coloquio de Directores de Centros de Restauración de América Latina, que tuvo lugar en La Habana, Cuba, en 1984. Aquí queda explícita una deuda: reafirmar el papel de la ENCRyM como la cabeza en la formación de cuadros profesionales en materia de conservación y difusión del patrimonio cultural en el ámbito nacional, así como en el resto de Hispanomérica. Plena justificación a esta demanda se encuentra tanto en la profundidad histórica como en las capacidades actuales de los profesionales nacionales. Muestra de ello es la RESEÑA presentada al final de este número de *Intervención* donde Jorge Reynoso Pohlenz nos lleva a ver una exposición sobre dinosaurios, subrayando las paradojas que conlleva el uso de las nuevas tecnologías, del espacio público y de los discursos ecológicos en una articulación museográfica de gran formato, cuyo montaje tuvo lugar en uno de los espacios más significativos de la ciudad de México: el Zócalo.

Esperamos que la suma de contribuciones en este número provoque la intervención de los lectores. Sólo me queda agradecer a Liliana Giorguli Chávez, directora de la ENCRyM, la confianza otorgada a mi persona para el desarrollo del proceso editorial. Mi mayor reconocimiento a los autores por su abierta, generosa y expedita colaboración. Así mismo agradezco a la Coordinación Nacional de Difusión del INAH su valiosa colaboración y en especial a la Dirección de Publicaciones, Benito Taibo, Héctor Toledano y Benigno Casas.

Espero que el resultado cumpla honores al inmenso compromiso y extraordinario trabajo de Ana Garduño Ortega, Andrés Triana Moreno, Carolusa González Tirado, Gabriela Gil Verenzuela y Mariana López Mendoza, miembros del Comité Editorial, así como al de Andrea Mayagoitia Rodríguez, quien nos apoyó sin reservas. Una mención especial a Gonzalo Becerra Prado, coordinador del diseño y de la producción editorial. Sin la entusiasta, comprometida y siempre profesional participación de este equipo no hubiera sido posible llegar a este momento. Con un grupo de trabajo así, formado por profesionales de diversas especialidades, la ENCRyM confirma su vocación interdisciplinaria.

Isabel Medina-González
Editora

El restaurador como artista-intérprete

Carolusa González Tirado

Mucho se ha discutido sobre el tipo de trabajo que desarrollamos los restauradores. Dentro y fuera del ámbito de la restauración, hay quien la considera como una labor científica porque quienes nos dedicamos a ella compartimos ciertos métodos de trabajo con las ciencias sociales y las ciencias naturales. Hay otros que la estiman como una labor más artesanal o técnica debido a que las acciones de restauración son parecidas a las que ejecutan los artesanos y los técnicos. Quisiera añadir un tercer elemento a la discusión, al comparar el trabajo del restaurador con el de cierto tipo de artistas denominados *intérpretes*.

Proponer este paralelismo no es un tema de discusión nuevo. Disciplinas afines a la restauración, como la arqueología y la antropología, ya han analizado la relevancia de la interpretación en su práctica profesional (Geertz 1973; Shanks y Tilley 1987). También podemos encontrar indicios sobre la relación de nuestro campo disciplinario con el quehacer artístico en el ámbito educativo. En muchas universidades de Europa la carrera de restauración está ubicada en las facultades de artes aplicadas y diseño. Incluso en España, la conservación de obras de arte está comprendida dentro de la carrera de artes plásticas. Adicionalmente, en su libro *Teoría contemporánea de la restauración*, Salvador Muñoz-Viñas (2003:78) propone la idea de que la restauración cumple una función expresiva y que es una actividad performativa. Sin embargo, en México hemos dejado de lado esta perspectiva: la discusión siempre se ha centrado en probar si los restauradores somos técnicos o científicos. Poco se ha explorado la parte artística de nuestro quehacer, y esto se refleja de manera directa en la formación de profesionales, particularmente en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM) del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).

Empecemos por definir a las artes interpretativas como aquellas que presentan al público las creaciones de otros artistas; por ello, incluiremos en este grupo a los actores de teatro y cine, los bailarines, los músicos ejecutantes de algún instrumento y los cantantes.

Estaremos de acuerdo en que no es lo mismo ir a ver la ópera *Elixir de amor* –escrita por Gaetano Donizetti y estrenada en 1832– y escuchar *Una furtiva lágrima* cantada por Fernando de la Mora que por el difunto Luciano Pavarotti. Así, el artista creador es Donizetti, y a Pavarotti y De la Mora se les entrega la misma partitura, pero el resultado de la interpretación no es igual. Lo que el público recibe no es lo mismo.

En este sentido, sabemos que no es igual ver la película *El resplandor*, de 1980, dirigida por Stanley Kubrick, en donde aparece Jack Nicholson, que la

serie de televisión *The Shining*, de 1997, dirigida por Mick Garris y protagonizada por Steven Weber. Aunque una y otra se basan en la novela homónima de Stephen King, es diferente el impacto que producen en el espectador.

Es claro que una pintura cambia después de una restauración. Baste recordar el caso de la limpieza del *Juicio final*, de Michelangelo, realizada bajo la dirección de Gianluigi Colalucci a principios de los años noventa del siglo pasado. Otro caso paradigmático corresponde a la *Ronda nocturna*, de Rembrandt, que durante su restauración, en los ochenta de la misma centuria, fue despojada de varias capas de barnices oscurecidos, y ahora recibe el nombre de *Retrato de la compañía militar del capitán Frans Banning Cocq*. Aunque en la práctica es imposible, sería interesante imaginar el experimento de ver cómo dos restauradores limpiarían la misma pintura: cómo se vería después de haber sido intervenida por el restaurador X y el restaurador Y.

Si John Ruskin hubiese sido el encargado de dirigir la limpieza del *Juicio final*, tal vez hubiera indicado a los restauradores una limpieza con brocha suave, para eliminar el polvo superficial; en el hipotético caso de que la hubiese dirigido Cesare Brandi, quizás hubiera limpiado la superficie con gasolina blanca, para eliminar capas de hollín de las velas. Pero Colalucci fue más allá: no sólo eliminó las capas de hollín y los recubrimientos anteriores de gomas y colas, sino también los paños que *Il Braghettone* añadiera a las partes pudendas de algunos personajes, 40 años después de que la obra mural fuese finalizada por Michelangelo (Figuras 1 y 2).

La importancia de la interpretación

Las diferencias entre una pintura restaurada por fulano o por mengano pueden deberse a varias razones: la habilidad manual de cada uno de ellos; sus conocimientos técnicos y científicos, su juicio crítico, su interpretación de la obra deteriorada o su idea de cómo ésta deberá verse una vez restaurada.

Hay personas que poseen habilidades manuales sorprendentes: son capaces de manejar el hisopo, el bisturí, el pincel, como extensiones de su propia mano y, más allá, abrasionan, rascan, preparan la mezcla de color exacto y la aplican con una fina línea en el sitio preciso; son excelentes técnicos. Tal vez quienes ingresan en las instituciones de enseñanza superior en materia de restauración ya tienen desarrolladas estas capacidades y, durante sus estudios, sólo las refinan.

Por otra parte, están los conocimientos sobre materiales y técnicas de restauración, que pocos poseen antes de ingresar en la escuela y la mayoría los adquieren durante el transcurso de su formación y su carrera profesionales. El saber elegir, según las características de la obra, qué materiales y métodos aplicar en cada caso y cuáles son los posibles resultados, depende de muchas cosas: si el restaurador estudió o se formó en la práctica, cuándo estudió, qué tanto investiga, lee, se actualiza, entre otras.

Discutiremos a continuación el tercer factor que hemos mencionado: la interpretación y su relación con el juicio



FIGURA 1. El *Juicio final* de Michelangelo, detalle del grupo de los elegidos en el aspecto conocido hasta los años ochenta del siglo pasado. (Fuente: Partridge, Mancinelli y Colalucci 1997).

crítico. En términos simples, podemos definir al juicio crítico como la correcta aplicación de la teoría de la restauración. Sin embargo, los restauradores sabemos que no es una tarea sencilla aplicar la teoría de la restauración.

Además de poseer ciertas habilidades manuales y un entrenamiento para realizar las operaciones técnicas que conlleva la restauración, el restaurador requiere ciertos conocimientos científicos que le permitan entender los resultados de los exámenes practicados al objeto con el fin de conocer sus materiales y técnicas de manufactura, así como la manera en que éstos han cambiado a través del tiempo transcurrido desde su creación. También debe contar con conocimientos de historia de la cultura material (arte y arqueología) para poder apreciar la importancia de un objeto y ubicarlo en su contexto histórico y artístico. Aunado a esto, el restaurador debe haber desarrollado las facultades críticas necesarias para apreciar los atributos estéticos de los objetos (Caple 2000:310).

El restaurador también ha de ser capaz de estudiar toda la historia del bien cultural y diferenciar, hasta donde el caso lo permita, la apariencia y la función originales de las modificaciones posteriores. Para ello, no solamente tiene que analizar los textos relevantes, sino hacer uso de sus habilidades para *leer el objeto* mismo y reconocer las huellas

de su historia (Melucco Vaccaro 1996a:203). Este concepto, de leer el objeto, es lo que Jaime Cama, profesor y ex director de la ENCRyM, define como “dialogar con la obra” y que muchos de nosotros hemos tardado años en entender.

Antes de preguntarse cómo restaurar, también es necesario plantear el interrogante sobre qué conservar y para quién (Melucco Vaccaro 1996a:204), cuya resolución conlleva distintos matices. Cuando se trata de una colección de cientos o miles de objetos, la respuesta puede indicar cuáles de éstos merecen una intervención de restauración, cuáles pueden sólo conservarse y cuáles pueden darse de baja del conjunto o destinarse a la investigación como ejemplares de sacrificio. Si, en cambio, se trata de un objeto único, la respuesta adquiere una gran relevancia. No basta con afirmar: *se debe restaurar este objeto*; sino que implica un ejercicio más complejo. Ello significa cuestionarse cuáles son las características de este objeto que deben restaurarse. En todo caso, las decisiones estarán basadas en el “gusto de cada momento o de cada persona” (Muñoz Viñas 2003:96).

Al restaurar un objeto, no sólo es importante tener en mente los principios éticos de la conservación, tales como la reversibilidad o la mínima intervención: es esencial haber establecido de antemano el fin de la restauración, esto es, qué es lo que se pretende lograr mediante el tratamiento de restauración. A este respecto, Chris Caple (2000:33) opina que la conservación puede tener tres objetivos fundamentales: revelación, investigación y preservación.

La preservación o conservación preventiva no implica ningún tipo de interpretación o juicio crítico. Simplemente, mantenemos al objeto en ciertas condiciones que garantizan que la velocidad de deterioro disminuirá de manera considerable; es decir, el objeto permanecerá durante mucho más tiempo tal como está ahora; no se quita ni se pone nada. En realidad, al hacer conservación preventiva el restaurador no contribuye en ese momento a tener un mejor entendimiento del objeto, de su significado, un mayor conocimiento del pasado. Si alguien en el futuro examina ese documento o lo restaura, tal vez podrá aportar datos o revelar ciertas cualidades del objeto, pero en el presente, el restaurador no está generando conocimientos nuevos ni alterando la manera en la que se aprecia el objeto.

La investigación aporta datos nuevos sobre el objeto, sus materiales, su técnica de manufactura, su función y su uso. Aumenta nuestro conocimiento del bien cultural en particular y del pasado en general. Actualmente existen muchas técnicas de análisis no invasivas que no alteran al objeto; incluso muchas de las que son invasivas y destructivas implican la toma de muestras tan pequeñas que las cualidades generales de la obra no se ven alteradas. En la mayoría de los casos, esta información sólo es accesible para especialistas; en algunos otros, mediante ciertos recursos museográficos, la información puede llegar al público. Por tanto, los datos generados por la investigación nos ayudan a apreciar diferentes cualidades de la obra, pero no la alteran, no le quitan ni le ponen nada, no la modifican. Tampoco implican un juicio



FIGURA 2. Detalle del *Juicio final* de Michelangelo después de su restauración por Gianluigi Colalucci a principios de los años noventa del siglo pasado. (Fuente: Partridge, Mancinelli y Colalucci 1997).

crítico ni una interpretación que modifique directamente el objeto; sin embargo, aumentan en mucho nuestro conocimiento del pasado. La selección de materiales y técnicas nos lleva a intuir intenciones de quien encarga o ejecuta la obra: en algunos casos, los materiales empleados en su manufactura son bastante tradicionales, en otras, se utilizaron combinaciones poco comunes o innovadoras. Para ciertos ejemplares se podría pensar que la selección de materiales responde al gusto personal o al capricho del autor o de quien encarga la obra. En ocasiones, el uso de materias primas y la manera de procesarlas responde a preceptos litúrgicos, reglas canónicas, usos y costumbres. El empleo de nuevos materiales o técnicas puede reflejar situaciones de más amplio alcance: el invento de un material o proceso, cambios en gustos o en la moda, influencias de otros ámbitos de la tecnología (González Tirado 2004). De manera similar, las modificaciones posteriores a la manufactura de la obra pueden responder a motivos o contextos históricos muy específicos.

Lo que Caple (2000:33) llama *revelación* —que serían las operaciones propias de restauración: limpieza, resane, reintegración— modifica directamente al objeto, le quita y le pone material, lo altera en sí, tanto en su forma y color como en su integridad. Estas operaciones implican un serio juicio crítico, una interpretación, una responsabilidad cultural. Esto no es



FIGURA 3. Aspecto de la *Máscara de Pakal II* desde su primera restauración –posteriormente a su hallazgo en 1952–, hasta el año 2000. (Cortesía de la maestra Laura Filloy Nadal, Museo Nacional de Antropología-INAH).

nada nuevo: ya Philippot lo señaló desde los años ochenta; su amplia visión no se limita a las consideraciones técnicas, como son las recetas individuales o los métodos de tratamiento, sino que este autor aborda la esencia del problema poniendo énfasis en los temas generales en los que se apoyan las elecciones particulares (Melucco Vaccaro 1996a:204). En los últimos 20 o 30 años los restauradores nos hemos apoyado mucho en la ciencia aplicada a la arqueometría o a las pruebas de nuevos materiales para restauración, y formamos equipos interdisciplinarios con historiadores, arqueólogos, biólogos, químicos, físicos, entre otros. Sin embargo, nuestras decisiones de restauración no son científicamente objetivas, no pueden considerarse de manera absoluta y contundente como la única solución posible. Brandi, inspirado en la filosofía de Benedetto Croce, arribó a la idea fundamental de que cualquier restauración, aun la más hábil y acertada, tiene un carácter relativo, parcial y transitorio, ya que siempre estará marcada por el clima cultural en el que se ejecutó (Melucco Vaccaro, 1996a:207).

Estas dos últimas metas de la restauración, la investigación y la revelación, contribuyen de manera inmediata a nuestro conocimiento del pasado, a nuestra apreciación del objeto (Caple 2000:34-35).

Existen ejemplos de obras que se han desfigurado mediante procesos de restauración. Esto podría atribuirse a la poca habilidad manual de quien ejecutó la restauración o a una mala selección de los materiales y técnicas empleadas para la restauración. Pero en muchas ocasiones el problema es de interpretación: si el restaurador no entiende el objeto que tiene en sus manos, si no es capaz de apreciar

sus cualidades particulares, es imposible que pueda dirigir las acciones de restauración hacia la recuperación de sus cualidades intrínsecas. Es como ponerse a caminar sin saber a qué punto se quiere llegar. Así, una mala restauración distorsionará la apreciación que se tenga del objeto y, por ende, la manera en la que se conciba el pasado. El ejercicio de la restauración implica, por lo tanto, una fuerte responsabilidad cultural.

Un ejemplo muy claro de esto es la *Máscara de Pakal II* descubierta en la Tumba del Templo de la Inscripciones, en la Zona Arqueológica de Palenque, Chiapas, en 1952. Posteriormente a su hallazgo, este objeto se restauró de tal manera que representaba al rostro de un personaje hinchado y deformado (Figura 3).

Durante casi 50 años, este aspecto determinó la forma en que se vio y se apreció el retrato de un glorioso gobernante maya. En el año 2000 se iniciaron los estudios de este mosaico de piedra verde que culminaron en la obra restaurada en 2003 (Laura Filloy Nadal, comunicación personal 2009) (Figura 4).

Gracias al ejercicio de investigación llevado durante esta última intervención se determinó que en los años cincuenta hubo ciertos problemas en la elección de los materiales empleados para unir y montar la máscara. No obstante, el principal error detectado fue de interpretación. Aunque los adhesivos y las pastas utilizados en la década de 1950 para armar la máscara hubieran sido los que ahora se consideran más adecuados y la habilidad manual de quien armó la máscara hubiese sido extraordinaria, si la obra se hubiera interpretado de la manera correcta, el resultado de la restauración no habría sido tan desastroso. En síntesis, una mala interpretación del objeto es tan nociva como una mala selección de materiales y técnicas o una deficiente habilidad manual del restaurador.

Otro caso que ilustra el problema de la interpretación es el de una escultura helenística, *Laocoön*, descubierta en el siglo XVI con notables faltantes en los brazos de la figura antropomorfa central. La restauración más antigua que se conoce, datada para el siglo XVI, completó dichos faltantes de acuerdo con cánones artísticos de la época (Figura 5).

Durante siglos, la obra fue conocida con esa imagen. A principios del siglo XIX, se encontró el brazo original de *Laocoön*, el cual fue reintegrado en su lugar, eliminando los agregados anteriores, durante la restauración realizada entre 1957 y 1960 (Figura 6).

Al margen de la época en la que se hizo cada una de las intervenciones, y enfocándonos solamente en el resultado final, es evidente que la escultura tiene notables diferencias y que el impacto que produce en el espectador es diferente (Philippot 1996:22-22).

Este caso nos puede llevar a discutir, como lo discutieron los restauradores que intervinieron esta obra, la pertinencia de eliminar intervenciones anteriores y cambiar así la manera en que se la conoce. Esto se puede resumir señalando que se decidió eliminar la interpretación manierista de una escultura clásica, lo que Brandi (1971:12) definiría

como la segunda historicidad de la obra, cuyo impacto en la conciencia humana se mantuvo durante siglos, para darle preferencia a la interpretación moderna (segunda mitad del siglo xx), que intenta recuperar la intención original de quienes esculpieron la obra. Mi objetivo no es juzgar cuál de estas interpretaciones es mejor o más correcta, más válida o respetuosa, sino sólo señalar que la percepción de la obra es diferente.

La enseñanza de la interpretación en restauración

Si consideramos que la interpretación de un objeto (llámese obra de arte o bien cultural) es un paso fundamental previo a la decisión de los tratamientos de restauración que se han de ejecutar, entonces es evidente que un restaurador debe saber interpretar el objeto que tiene en sus manos para poder realizar una buena restauración. ¿Cómo y en qué momento aprende a interpretar un objeto que se ha de restaurar? Por ello, en el transcurso de los estudios profesionales en restauración se debe enseñar a los alumnos a interpretar los objetos motivo de su intervención.

Sin embargo, tomando como ejemplo los objetivos de la Licenciatura en Restauración de la ENCRyM no se prevé específicamente este punto. Tampoco se lo menciona en la estructura del plan de estudios ni en el perfil de egreso ni en la descripción del eje teórico metodológico. Pareciera que la noción de la interpretación se sugiere sólo con frases como “respeto a los bienes culturales tangibles y su devenir en el tiempo”, “manera responsable de ejercer la profesión”, “apego a criterios teóricos”, “el sentido ético”, “actitudes para aplicar criterios”, etcétera.

En otras licenciaturas que forman intérpretes, como sería el caso de los músicos instrumentistas, no existe una asignatura específica de interpretación. Éstos la aprenden con su profesor de instrumento. Y la manera en la cual un profesor enseña a sus alumnos a interpretar la música tampoco está sistematizada; cada profesor enseña a su manera (Claudia Herreras Guerra, comunicación personal 2009). Entonces, en el caso de los músicos, la calidad de interpretación que puede esperarse de cierto individuo no depende únicamente de su grado académico ni de sus conocimientos y habilidades técnicas, sino, en mucho, de las personas que intervinieron en su formación. Por esta razón, sus currículos adquieren la siguiente forma:

Atanacio Enríquez. Estudió la Licenciatura Instrumentista en Guitarra bajo la cátedra del distinguido maestro Juan Carlos Laguna. Su formación se ha fortalecido a través de distintas participaciones en diversos festivales y clases magistrales con reconocidos ejecutantes de la guitarra, entre los cuales destacan: Joaquín Clerch, de Cuba; Martha Master y Jason Vieux, de Estados Unidos; Francisco Gil y Pablo Garibay, de México; Denis Azabagic, de Bosnia; Adriano del Sal, de Italia; Eduardo Garrido, de España, y Eduardo Isaac, de Argentina.



FIGURA 4. Apariencia de la *Máscara de Pakal II*, una vez culminada su intervención en 2003. (Cortesía de la maestra Laura Filloy Nadal, Museo Nacional de Antropología, INAH).

En la Licenciatura en Restauración de la ENCRyM no existe una asignatura específica en la cual se enseñe al alumno un método para interpretar obras. Éste aprende a hacerlo dentro de los seminarios-talleres, cuyos programas no describen la manera en que esto se enseña. La experiencia indica que durante su estadía en dichos seminarios-talleres, los alumnos interpretan los objetos que restauran, ya sea antes, durante o después de la intervención. Al revisar las ponencias presentadas en el Foro Académico 2008 de la ENCRyM se puede constatar el aprendizaje. Sin embargo, pareciera que la interpretación no es homogénea, que varía en calidad y nivel de profundidad. Estas variaciones podrían atribuirse a diferentes factores: los conocimientos y aptitudes personales de cada alumno, las características del objeto que se ha de restaurar, el seminario-taller en el cual se realizó el trabajo, el o los profesores que participaron en él en un semestre dado.

Pareciera entonces que el caso de los restauradores es similar al de los músicos; que, en buena medida, uno aprende a interpretar con su profesor de taller. Así, la calidad de interpretación de un restaurador no depende solamente del programa de estudio ni de sus conocimientos y habilidades, sino de las personas que participaron en su formación. Tal vez yo debería cambiar la estructura de mi currículum y escribir:

Carolusa González Tirado. Licenciada en Restauración de Bienes Muebles. Estudió restauración de cerámica con Luciano Cedillo y Luz de Lourdes Herbert; mural, con Martha Tapia y Sergio Montero; caballete, con Liliana Giorguli, etc.



FIGURA 5. El *Laocoön*, obra ejecutada por Agesandro, Polidoro y Atenodoro de Rodas, con la intervención realizada en el siglo XVI. (Fuente: Philippot 1996:220).

Quien lea estas líneas sabrá que mi manera de interpretar un objeto es muy distinta de alguien que estudió con otros profesores.

La responsabilidad cultural del restaurador

Sin embargo, y para terminar, debo recalcar una gran diferencia entre los restauradores y otros artistas-intérpretes. Si compro un disco de Fernando de la Mora y no me gusta cómo interpreta *Una furtiva lágrima*, puedo tirar ese CD a la basura, ir a la tienda y comprarme un disco que contenga la misma aria interpretada por Luciano Pavarotti, que me gusta más. Puedo ver la película *El nombre de la rosa*, dirigida por Arnaud, comprar la traducción al español de la novela o adquirir el texto en italiano y leerlo. Pero, si voy a la *Capilla sixtina* y no me gusta la restauración de Colalucci... no puedo ir a otra *Capilla sixtina* a ver la interpretación que otro restaurador hizo sobre el *Juicio final*, ni viajar en el tiempo y ver la pintura original de Michelangelo.

Con esto quiero subrayar la gran responsabilidad cultural que implica cualquier proceso de restauración. En el caso de las artes escénicas, la obra original permanece sin alteración y puede ser interpretada por otra persona en cualquier momento. Comparativamente, la restauración modifica –en mayor o menor grado y dependiendo del caso en particular– el bien cultural objeto de su intervención. Aquellas operaciones de restauración que implican agregar

algo nuevo a la obra, como son: la unión de fragmentos, la reposición de faltantes, la reintegración, la aplicación de barnices o capas de protección, pueden ser consideradas reversibles y, en este sentido, dejan abierta la posibilidad de nuevas interpretaciones. Sin embargo, las operaciones que implican remover material, como es el caso de la limpieza, son absolutamente irreversibles.

La relevancia de las operaciones de limpieza ha sido reconocida, y por esta razón el concepto de *pátina* ha adquirido importancia al discutir cuestiones sobre la teoría de la restauración.

Hay restauradores que aparentemente prefieren dejar los objetos sin limpiar, ya sea para evitar la pérdida irreparable de restos de acabados superficiales, por considerar que estaremos más en contacto con la mente del artista al dejar la obra con su *pátina* (Brandi 1949), o bien porque se cree que las huellas del uso y del envejecimiento se alteran severamente durante la restauración; pero aun cuando respeten de manera consciente dichas huellas, el resultado puede ser un efecto inadecuado. Como lo indica Van de Wetering (1996:417), la superficie puede adquirir una apariencia que no existe en la naturaleza. Por ello, creo que algunos de los materiales que se han formado o depositado en la superficie del objeto deben eliminarse. Sin embargo, esta limpieza debe ser selectiva.

La razón de ello es que al eliminar toda la suciedad y todos los productos de alteración de un objeto antiguo, le estamos dando la apariencia de *nuevo*, lo cual crea una contradicción histórica: una discordancia dentro del mismo objeto respecto de su paso en el tiempo, lo que constituye un tipo de falsificación (Philippot 1966:141). Es como si una persona de raza negra tuviera piel clara y nariz respingada. El resultado sería una especie de máscara o momia que ya no tiene una expresión natural de persona. Lo mismo sucede con los objetos: uno mal restaurado pierde su expresión de objeto antiguo, creado por cierta persona en cierta época, que ha sobrevivido años o siglos y ha ido cambiando con el tiempo; queda convertido en un objeto estilizado de nuestra propia época (Van de Wetering 1996:419).

Creo que, para evitar caer en este extremo, tanto Cesare Brandi como Ernst van de Wetering prefieren no realizar ningún proceso de limpieza. En este sentido, coincido con ellos: si una obra no se restaura, si no se le hace ningún tratamiento de limpieza, seguirá deteriorándose poco a poco, y tal vez acabe de destruirse en 20, 50, 100 o 200 años. Sin embargo, durante este tiempo la obra seguirá conteniendo toda la información que posee. Otras personas podrán estudiar sus diferentes aspectos y tal vez dentro de algunos años alguien realice un tratamiento de restauración más adecuado para este objeto en particular. Comparativamente, si la obra se somete a una restauración inadecuada, en pocas horas perderemos mucha información que ya nadie podrá estudiar nunca; es más, es probable que ni siquiera nos demos cuenta de cuánta información estamos perdiendo. Muchas veces estos tratamientos erróneos acortan muchísimo la vida de la obra; al eliminar la *pátina* protectora, podemos

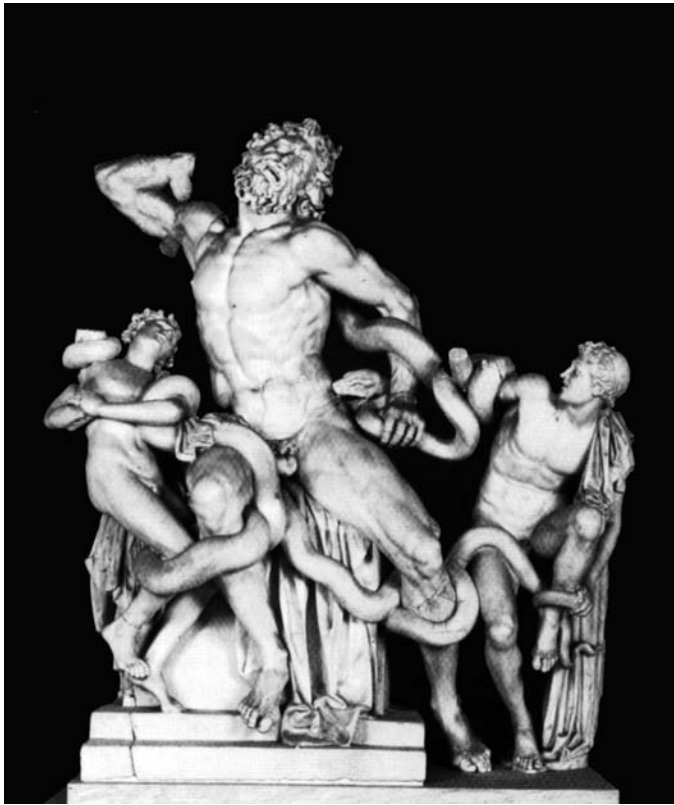


FIGURA 6. El *Laocoön* con la reintegración de su brazo original. (Fuente: Philippot 1996:221).

reducir su tiempo de vida a la mitad, o a una cuarta parte, de la expectativa original. Además, sin importar si dura 20, 50 o 100 años, se debe considerar que una obra mal restaurada transmite información distorsionada. En vez de contribuir a nuestro conocimiento del pasado, la intervención contribuye a nuestra confusión.

Para que un restaurador decida qué tratamiento de limpieza utilizar en un caso específico, debe definir previamente cuál es el nivel de limpieza deseable en ese objeto; es decir, se debe determinar cuál deberá ser su aspecto después de la limpieza. De acuerdo con los lineamientos teóricos y éticos que guían la práctica de la restauración, se debe eliminar toda la suciedad y los productos de alteración que desfiguran la apariencia del objeto, y en la superficie deberá quedar únicamente su pátina. Ésta, señala Paul Philippot (1973:9), está constituida por las alteraciones físico-químicas de los materiales originales, las cuales son inevitables y generalmente irreversibles, e indica que:

cuando estas alteraciones son consideradas como distorsiones del valor formal del objeto y ya no un acrecentamiento de su calidad estética, el objeto no puede ser definido objetivamente y, por lo tanto, se transforma nuevamente en materia de interpretación crítica y responsabilidad cultural.

Es necesario definir, entonces, para cada caso, cuál es la pátina de ese objeto en particular para poder distinguir entre

ésta y el material que debe eliminarse. Ese aspecto de la superficie, que porta las huellas del tiempo al que el objeto ha sobrevivido, se define mediante un término a la vez ambiguo y complejo: la pátina. Esta dificultad fue detectada ya desde hace más de 40 años por el propio Philippot (1966:139), al escribir que ésta no es un concepto físico o químico, sino crítico. Es la combinación de las alteraciones normales que afectan la apariencia de un objeto sin desfigurarlo. Restaurar, según esta noción de normalidad, no niega el concepto de *pátina*: tan sólo revela que no concierne al material, sino que surge del ámbito de la crítica y siempre implica un juicio estético (Philippot 1966:139). Al momento de evaluar cada caso para decidir hasta qué grado debe llegar la limpieza de una obra, es necesario incluir criterios estéticos e históricos para evitar caer en la subjetividad del gusto personal. Indudablemente, éste sería el caso cada vez que un restaurador evade el problema crítico porque no lo tomó en cuenta. Entonces, la objetividad de la restauración es ilusoria al emplear un criterio material, en vez de un juicio crítico. En general, la apreciación de la pátina se funda en una comparación mental entre la apariencia actual del objeto —o de las diferentes apariencias que podría tener según el grado de limpieza— con la idea de cómo se imagina que debió haber sido su apariencia original (Philippot 1966:139).

Nuestro juicio debe fundarse en evidencia objetiva:

- Datos históricos, en particular historia del arte e historia de la tecnología.
- Datos sobre los materiales presentes en el objeto que se ha de restaurar.

Tampoco debemos olvidar que muchos objetos han sido intervenidos en el pasado. Es necesario conocer los objetivos de las intervenciones, así como los materiales y métodos utilizados con mayor frecuencia por los restauradores o reparadores de diferentes épocas y escuelas, para poder explicar ciertas alteraciones en los objetos. A lo largo de la historia ha habido reparaciones que tendieron a limpiar lo que se consideraba mugre, mientras que otras intervenciones han buscado tapar o repintar esa suciedad. Toda esta información es necesaria para evaluar las alteraciones que presente la superficie de un objeto, y decidir si son una pátina o un daño que desfigura al objeto.

Conclusiones

El restaurador deberá asumirse, de manera consciente e intencionada, como un artista-intérprete, en el entendido de que la manera en que él interprete la obra que se ha de restaurar determinará la forma y el grado en el que el público la apreciará. O bien asumirse como un crítico de arte, cuya interpretación de la obra que será restaurada definirá la apreciación que el público podrá tener de ella. Es indispensable que el restaurador asuma de manera consciente su responsabilidad cultural para evitar caer en subjetividades de apreciación personal o en la aplicación indiscriminada de recursos de restauración.

Creo que hasta el momento, los restauradores mexicanos no hemos asumido de manera cabal nuestra responsabilidad como intérpretes. No somos conscientes de la manera en que enseñamos esta habilidad a los restauradores en formación. Negamos la posibilidad de que nuestras operaciones de restauración estén basadas en los gustos personales o grupales.

En la mayoría de los casos, las intervenciones de restauración se justifican utilizando ciertas frases como escudos protectores: “se emplearon materiales cuya estabilidad ha sido probada”, “se realizó una limpieza respetando la pátina”, “se reintegró usando un tono neutro”, etc. Pero rara vez se explica por qué, entre diferentes estados posibles de la obra después de la restauración, se optó por uno de ellos.

Cuando yo abro mi ejemplar de la novela de Umberto Eco, *El nombre de la rosa*, fácilmente puedo encontrar el nombre del traductor, si veo el cartel de la película basada en el mismo libro, aparecen los nombres del director y los actores. Cuando voy a un museo y veo una obra, la cédula no incluye datos que indiquen si la obra está restaurada o no, quién la restauró, cuándo se restauró. ¿Es por modestia del restaurador? ¿Es por que no se quiere asumir la responsabilidad del estado actual de la obra? ¿Es por que queremos que el público crea que ésa es la apariencia de la obra recién creada por el autor?

Referencias

- Brandi, Cesare
1949 “The Cleaning of Pictures in Relation to Patina, Varnish and Glazes”, *Burlington Magazine* 91 (556): 183-89.
1971 *Principios de la teoría de la restauración*, México, UNAM.
- Caple, Chris
2000 *Conservation Skills: Judgment, Method and Decision Making*, Londres, Routledge.
- Cimadevilla Cervera, Ilse y Carolusa González Tirado
1996 “La teoría de la restauración aplicada en la intervención de objetos metálicos”, *Imprimatura. Revista de Restauración* 12: 25-33.
- Geertz, Clifford
1973 *The Interpretation of Cultures*, Nueva York, Basic Books.
- González Tirado, Carolusa
1997 “Importancia de la selección de los métodos de limpieza para metales arqueológicos”, *Correo del Restaurador* 4, documento electrónico disponible en <http://www.conservacionyrestauracion.inah.gob.mx/html/Publindice.html>, consultado en noviembre de 2009.
- 2004 “La miniatura como objeto integral: materiales y técnicas”, en *Santuarios de lo íntimo, retratos en miniatura y relicarios, la colección del Museo Soumaya*, 38-61, México, Carso.
- Melucco Vaccaro, Alessandra
1996a “Introduction to Part III: The Emergence of Modern Conservation Theory”, en Nicholas Stanley-Price, M. Kirby Talley Jr. y Alessandra Melucco Vaccaro (eds.), *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Los Ángeles, The Getty Conservation Institute, 202-211.
1996b “Introduction to Part VII: The Idea of Patina”, en Nicholas Stanley-Price, M. Kirby Talley Jr. y Alessandra Melucco Vaccaro (eds.), *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Los Ángeles, The Getty Conservation Institute, 366-371.
- Muñoz Viñas, Salvador
2003 *Teoría contemporánea de la restauración*, Madrid, Síntesis.
- Partridge, Loren, Fabrizio Mancinelli y Gianluigi Colalucci
1997 *El Juicio Final: la obra y su restauración*, Madrid, Nerea.
- Philippot, Paul
1966 “La notion de patine et le nettoyage des peintures”, *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique* 9: 138-146.
1973 *Restauración: filosofía, criterios, pautas. Documentos de trabajo del Primer Seminario Regional Latinoamericano de Conservación y Restauración*, México, INAH-ICCROM.
1996 “Restoration from the Perspective of the Humanities”, en Nicholas Stanley-Price, M. Kirby Talley Jr. y Alessandra Melucco Vaccaro (eds.), *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Los Ángeles, The Getty Conservation Institute, 216-229.
- Shanks, Michael y Christopher Tilley
1987 *Reconstructing Archaeology: Theory and Practice*, Londres, Routledge.
- Van de Wetering, Ernst
1996 “The Surface of Objects and Museum Style”, en Nicholas Stanley-Price, M. Kirby Talley Jr. y Alessandra Melucco Vaccaro (eds.), *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Los Ángeles, The Getty Conservation Institute, 415-421.
- Weil, Phoebe Dent
1976 “A Review of the History and Practice of Patination”, *Proceedings of a Seminar on Corrosion and Metal Artifacts: A Dialogue between Conservators and Archaeologists and Corrosion Scientists held at the National Bureau of Standards*, Gaithersburg, National Bureau of Standards, 77-92.

Resumen

Este texto propone comparar el trabajo del restaurador con el de los artistas-intérpretes, en el sentido de que presentan al público las creaciones de otros artistas. Subraya la diferencia entre la habilidad manual, los conocimientos científicos y tecnológicos, en relación con la capacidad y sensibilidad necesarias para la interpretación de un objeto durante su restauración. Mediante ejemplos, se enfatiza la gran responsabilidad cultural que tiene el restaurador al interpretar el mensaje que deberá transmitir el objeto restaurado, cuestionando la enseñanza de la interpretación en los estudios profesionales en materia de restauración y sus implicaciones curriculares. El análisis abunda en las operaciones de limpieza, para discutir el concepto de *pátina*. Para concluir, este artículo se apoya en la idea de que la restauración no puede juzgarse como científicamente objetiva ni técnicamente adecuada, haciendo evidente la subjetividad que implica cualquier proceso de interpretación: un tema, que sin la menor duda, no se ha abordado de manera consciente y responsable en México.

Palabras clave

Teoría de la conservación, subjetividad, restauración, interpretación, profesional.

Abstract

Conservation work is compared to that carried out by performing artists, since they both deliver to an audience the interpretation of the work by other artists. It emphasizes on the difference between hand skills, scientific and technological knowledge, in relation to the sensitivity and ability required for the interpretation of an object during its conservation. Through examples, it highlights the enormous cultural responsibility of the conservator through the interpretation of the message that the restored object should communicate, questioning the teaching of interpretation skills in professional conservation training, as well as its curricular implications. Cleaning operations are used as an illustrative example, in order to discuss the concept of *patina*. This article concludes that conservation cannot only be judged as scientifically objective or technically skilled since it is obvious that any interpretation implies subjectivity: a topic that surely has not been consciously and responsibly examined in Mexico.

Keywords

Conservation theory, Subjectivity, Restoration, Interpretation, Professional.

Réplica a “El restaurador como artista-intérprete”

Delicias y riesgos de lo artístico

Salvador Muñoz Viñas

Es para mí un honor haber sido invitado a ofrecer esta primera réplica en el número inaugural de *Intervención*, revista de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM) de México, a la que, por muchas razones, deseo el mejor de los futuros. Quiero agradecer a los responsables de esta iniciativa, y en particular a Isabel Medina-González, quien cursó directamente la invitación, esta confianza. La tarea de ofrecer una réplica a la reflexión de Carolusa González Tirado es especialmente grata también porque “El restaurador como artista-intérprete” es un texto que, en el buen sentido, incita reacciones, nuevas reflexiones, argumentos y contraargumentos; es *thought-provoking*: provocador de pensamientos.

El texto es rico porque contiene muchas ideas en torno de la naturaleza esencial de la restauración, su enseñanza, las responsabilidades del restaurador, etc. Sin embargo, su mensaje fundamental quizá podría resumirse en estas líneas:

Dentro y fuera del ámbito de la restauración, hay quien la considera como una labor científica porque quienes nos dedicamos a ella compartimos ciertos métodos de trabajo con las ciencias sociales y las ciencias naturales. Hay otros que la estiman como una labor más artesanal o técnica debido a que las acciones de restauración son parecidas a las que ejecutan los artesanos y los técnicos. Quisiera añadir un tercer elemento a la discusión, al comparar el trabajo del restaurador con el de cierto tipo de artistas denominados *intérpretes*.

Al hilo de ello, lo primero que quiero expresar es mi reconocimiento: la metáfora del restaurador como artista –aun como artista-intérprete– es, en mi opinión, muy rica y clarificadora. Sus numerosas virtudes la harán perdurar más allá de las páginas de esta revista: es fácil de recordar, clara, directa (podría decirse, para usar una terminología propia de internet, que es viral) y nos recuerda de manera poderosa

sa que la restauración depende en buena medida de juicios que no son científicos, que no son objetivables.

Esto no es trivial. En algún momento del siglo xx, entre las décadas de 1930 y 1950, la restauración, que había sido una actividad esencialmente artesanal, se vio transformada (o, al menos, en trance de transformación) en una actividad esencialmente científica. En esta época se crearon los departamentos científicos en muchos grandes museos, en diversos institutos nacionales de restauración, y se puso la semilla de instituciones como el International Institute for Conservation –uno de esos organismos internacionales de marcado carácter anglosajón– y de su principal publicación, *Studies in Conservation*, que en la actualidad representa el paradigma de la restauración “científica” –los únicos “*studies in conservation*” que esta publicación difunde son aquellos que siguen los métodos propios de las ciencias duras.

La metáfora del restaurador como artista-intérprete sugiere, asimismo, que éste no es un artesano, sino algo más: no hace artesanía, sino arte, o, mejor dicho, *Arte*; el mismo tipo de arte que hacen los músicos al re-crear una y otra vez una misma pieza musical. Mi réplica, en cierto modo, empieza en este punto.

Como la autora indica sabiamente, existen importantes diferencias entre los intérpretes artísticos y los restauradores: “si voy a la *Capilla sixtina* y no me gusta la restauración de Colalucci, no puedo ir a otra *Capilla sixtina* a ver la interpretación que otro restaurador hizo sobre el *Juicio final*”. La *Sixtina* es, literalmente, única, por lo que no se puede reproducir. A lo sumo se puede replicar, como se ha hecho, por ejemplo, en el caso de la llamada “Capilla sixtina del arte prehistórico”, la cueva de Altamira, para preservar el original. Sin embargo, la contemplación de la réplica no produce ni mucho menos un disfrute comparable con la contemplación del original. Por este motivo, como bien se afirma en el texto, la responsabilidad cultural del restaurador es mucho mayor que la de otros intérpretes. Dicho

de otro modo, una mala interpretación de una ópera de Donizetti no arruina la obra: basta con acudir a otra representación más afortunada para comprobar lo deliciosa que esa pieza puede llegar a ser.

Por su parte, una mala restauración desgraciadamente no siempre tiene una solución sencilla. El daño suele ser irreversible, e incluso cuando no lo es el plazo de tiempo hasta que se produzca una nueva y más acertada restauración puede ser insoportablemente largo, lo que obliga a generaciones de espectadores a no poder contemplar sino una versión que, por decirlo con elegancia, podría ser más afortunada. Por lo tanto, la apelación a la responsabilidad está especialmente justificada. En otras palabras, aunque la metáfora del restaurador como artista-intérprete es brillante (insisto, para que no haya malentendidos: es brillante), los ejemplos que la acompañan pueden sugerir una idea que, creo, es ligeramente errónea y potencialmente peligrosa.

La idea errónea a la que me refiero deriva de la naturaleza tangible de la obra interpretada por el restaurador, que, como bien señala la autora, es distinta de las interpretadas por músicos, actores o traductores: obras intangibles, que escapan al ámbito de la restauración –tal y como actualmente la entendemos–, que se ocupa de manera exclusiva de objetos materiales. Como consecuencia, sus principios, paradigmas, objetivos y métodos de actuación son radicalmente distintos.

El peligro potencial está en lo que sugiere esta metáfora. Casi por definición, los artistas, de cualquier naturaleza, están llamados a cambiar, a innovar, a crear. El artista, como se sabe, es un *creador*, o aspira a serlo, aun dentro de los límites inherentes a su género artístico: los pintores pintan, los actores actúan, los pianistas tocan el piano, los bailarines danzan, etc. Pero sugerir que el restaurador que realiza una restauración debe *crear* en el mismo sentido en el que un artista crea es, en mi opinión, arriesgado. Mi objeción es precisamente esta: que el restaurador no es un creador, sino, a lo sumo y en casos excepcionales, un *re-creador*; o, para ser más precisos, un adaptador. Según mi particular ética de la restauración (que en realidad no es tan particular), el restaurador no debería imponer su gusto artístico, o su noción estética personal, sino la que resultará más satisfactoria para más personas y durante más tiempo. En efecto, entre las personas para las que trabaja el restaurador se hallan los espectadores actuales, pero también los futuros; aunque sea difícil intuir sus gustos, sus querencias,

sus expectativas, es necesario, al menos, tenerlos presentes hasta donde sea posible.

Nótese que estamos hablando de querencias, de expectativas, de gustos. Estos factores son subjetivos, ciertamente. Pero eso no los hace falsos, irreales o menos importantes que otros factores objetivos, es decir, objetivables, medibles, como por ejemplo el peso, el tamaño, la porosidad, el contenido en peróxidos o la acidez de una parte de la pieza. Por el contrario, los factores subjetivos (el gusto, la expectativa, la querencia) a menudo son mucho más importantes, además de que no dependen de la propia obra ni del científico, ni siquiera del restaurador, sino de los espectadores para los que se hace la restauración (que pueden ser muchos, como en el caso de una obra de arte famosa, o muy pocos, como en el de una pieza arqueológica de almacén o una carta póstuma de algún familiar).

Por ello me atrevo a decir que Carolusa González Tirado ha avanzado mucho, y que aun irá más allá; me atrevo a decir que su metáfora del restaurador como artista-intérprete es un fruto que producirá aún más jugo cuando se la exprima con más decisión, o, por usar otra metáfora, cuando se le quite la cáscara que no aprovecha. Los restauradores debemos abrazar la subjetividad (aunque sea la de los espectadores y no la nuestra) de manera decidida. Cuando la autora afirma que “es necesario incluir criterios estéticos e históricos para evitar caer en la subjetividad del gusto personal”, está mostrando, de manera muy brandiana por cierto, una característica reticencia a “caer en la subjetividad del gusto personal”. Esta reticencia es lógica –diría incluso que habitual–, porque cambiar los paradigmas exige un tiempo grande, pero se habrá de vencer si no se quiere permanecer en un estado de contradicción como el que sugiere la propia frase, porque los “criterios estéticos” son obviamente subjetivos y se fundan en gustos personales.

He dicho arriba que la metáfora del restaurador como artista-intérprete es brillante. Mi aportación a este debate podría resumirse diciendo que, en mi opinión, podría hacerse aún más brillante si se sugiriese que el restaurador es no un artista-intérprete, sino sólo (o nada menos que) un intérprete; un intérprete que transforma determinados materiales para hacerlos decir mejor las cosas que otros (los espectadores presentes y futuros) esperan o necesitan que digan; un intérprete cuyo trabajo no se basa en sus propios gustos, preferencias o expectativas, sino en los de las personas para quienes trabaja.

Resumen

La metáfora del restaurador como artista-intérprete, propuesta por Carolusa González Tirado, representa un avance sustancial respecto de la metáfora clásica del restaurador como artista. Sin embargo, es relativamente peligroso sugerir que la restauración deba considerarse una actividad artísticamente creativa, porque ello supone admitir que el restaurador podría, o, mejor, *debería*, transformar el objeto tratado de acuerdo con sus propios gustos estéticos, aunque dicha transformación afecte muy directamente a muchas otras personas y a pesar de que, en muchas ocasiones, el objeto no haya sido originalmente concebido como obra artística.

Palabras clave

Restauración, subjetividad, arte, interpretación.

Abstract

The conservator as a performing artist metaphor, suggested by Carolusa González Tirado, is acknowledged as an improvement over the classical metaphor of the conservator-as-artist. However, there is an inherent danger in suggesting that conservation is an artistically creative activity: this would mean that the conservator would, or indeed *should*, transform an object according to his or her personal aesthetic views –even though that transformation may directly affect other people; and in spite of the fact that, in many cases, the object may not have been originally conceived of as an artistic work at all.

Keywords

Conservation, Subjectivity, Art, Interpretation.

Réplica a “El restaurador como artista-intérprete”

Responsabilidad en la acción y la formación en la conservación

Valerie Magar Meurs

Marguerite Yourcenar, al revivir las memorias del emperador Adriano, escribió que “la medicina es demasiado cercana al hombre para ser exacta” (Yourcenar 1977:46). Desde mi punto de vista, lo mismo podría decirse de la conservación, ya que se trata de un acto eminentemente cultural.

El artículo de Carolusa González Tirado aborda, de manera a veces provocativa, varias materias de interés, incluida la que es sin duda una de las más importantes para todo profesional de la conservación: la responsabilidad. En un siempre apreciado llamado de humildad, una y otra vez en el texto se mencionan las implicaciones de la conservación, en especial por parte de los conservadores. Nunca está de más recordar y aprehender el enorme compromiso que conlleva nuestra disciplina: a la manera de guardianes de un pasado remoto o de tradiciones que continúan y se modifican a ritmos variables, el conservador debe asumir sus responsabilidades de manera clara, con cabal conciencia de que cualquier intervención puede modificar sería e irreversiblemente no sólo el aspecto de un bien cultural, sino también los significados que le ha otorgado la sociedad.

Numerosos ejemplos a lo largo de la historia nos han mostrado el profundo efecto que puede tener una intervención de conservación, capaz de modificar drásticamente la interpretación que se realiza de una obra o, a veces, por extensión, de una cultura, como ha sido el caso de objetos y vestigios arqueológicos. Tales acciones se encuentran tanto en reconstrucciones poco visibles, en el caso de monumentos, como en restauraciones miméticas, en el caso de objetos.

Hoy en día, la antigua ciudad de Cnosos, en Creta, descubierta por sir Arthur Evans a inicios del siglo xx, difícilmente se concibe sin las amplias reconstrucciones y las controvertidas restauraciones de sus pinturas murales y otros objetos. En estos trabajos se han basado diversas interpretaciones de la cultura minoica, de sus estilos, períodos e iconografía.

Otro caso emblemático es el de la escultura del *Laocoön*, citado por la autora de “El restaurador como artista-intérprete”, vinculado con una compleja historia de proyectos e intervenciones de restauración, desde su descubrimiento en Roma, en 1506, hasta su última restauración, en la segunda mitad del siglo xx: es uno de los más ilustrativos para ver el efecto que puede causar el conservador no sólo en la percepción de un grupo escultórico sino en su interpretación desde la historia del arte o la arqueología.

Otro ejemplo interesante es el de la percepción de las esculturas griegas y romanas, cuyo mármol puro y blanco se interpretó durante más de dos siglos como un canon clásico de la belleza y la estética. Aunque se conocía la presencia de policromía, su valor se descartó a lo largo de varias décadas. En 1764, Johann J. Winckelmann dijo en referencia al papel del color en las esculturas de mármol: “El color contribuye a la belleza, pero no es belleza” (Prater 2005:341). Es útil también recordar el amplio debate en torno de las esculturas del Partenón, los *Mármoles de Elgin* (Brandt 1950:3-5), para reconocer el valor histórico otorgado a los vestigios de color. Pero en realidad fue sólo con análisis más recientes, y evidencia cada vez más cuantiosa, como se aceptó que de hecho la mayoría de las clásicas esculturas blancas estuvieron completamente policromadas en la Antigüedad. Una exposición, organizada primero en la Gliptoteca de Munich en 2004, y después en los Museos Vaticanos en 2004-2005, *Los colores del blanco*, exploró de manera muy interesante el aspecto que tendrían algunas de las más famosas esculturas y edificios del pasado clásico, poniendo de manifiesto el cambio en gustos en diferentes épocas.

En México existen también muchos casos en los que los tratamientos de conservación y restauración previos han influido de manera significativa nuestra percepción de objetos y edificios del pasado: uno de los más conocidos, de tantos que podríamos encontrar en la arqueología mexicana, es sin duda el de la *Pirámide del Sol* en Teotihuacan, cuya

forma y dimensiones ya han sido cuestionadas (Schávelzon 1990:63-64). En cuanto a los bienes muebles, me gustaría señalar sólo uno: el de las urnas zapotecas del Museo Nacional de Antropología, restauradas de manera mimética a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, que fueron sometidas a un proceso de de-restauración y re-restauración a finales de los años 1990 y sobre las cuales Cruz-Lara Silva (2008) realizó un análisis excelente.

Respecto de la problemática anterior, es importante considerar una gran cantidad de textos que han demostrado que los valores asignados a los bienes culturales, se traducen en un significado diferente al que poseen otros objetos o materiales, lo cual genera un interés específico en su preservación. De hecho, dichos estudios han buscado generar marcos de referencia para definir de manera más precisa el modo de enfrentar la conservación de dichos bienes que, en virtud de su valoración, se consideran de gran estimación para una comunidad. Algunos de los documentos más antiguos ponen énfasis en los conocimientos y la destreza requeridos para restaurarlos. Un ejemplo particularmente interesante es el tratado sánscrito del siglo XI sobre arquitectura, intitulado *Mayamata* (Anónimo 1985). Al referirse a la restauración de templos sagrados, menciona:

Those [temples] whose characteristics are still [perceptible] in their principal and secondary elements [are to be renovated] with their own materials. If they are lacking in anything or have some similar type of flaw, the sage wishing to restore them [must proceed in such a way that] they regain their integrity and that they are pleasantly arranged [anew]; this [is to be done] with the dimensions –height and width– which were theirs and with decoration [...], without anything being added [to what originally existed] and always in conformity with the initial appearance [of the building] and with the advice of the knowledgeable¹ (Anónimo 1985:335).

Este tratado habla de una continuidad cultural que subsiste en varias partes de mundo y que con frecuencia dicta las soluciones técnicas que se han de adoptar para la conservación y la restauración de bienes de carácter cultural.

En documentos del siglo XX, sobre todo entre la muy rica y bien difundida literatura producida en Europa, y sin importar la corriente de pensamiento al que pertenecieran sus autores, se dieron recomendaciones para buscar una actitud lo más objetiva posible por parte del conservador. Eugène Viollet-le-Duc, en su amplio tratado sobre arquitectura medieval y su conservación, abogó en su momento por

¹ Esos [templos], cuyas características son aún perceptibles en sus elementos principales y secundarios, [deben renovarse] con sus propios materiales. Si tienen algún faltante u otro tipo de desperfecto similar, el sabio que desee restaurarlos [debe proceder de tal manera que] éstos vuelvan a adquirir su integridad y que se presenten [de nuevo] de manera agradable; esto [habrá de hacerse] con las dimensiones –altura y anchura– que fueron suyos, con las decoraciones [...] sin añadir nada [que no hubiera existido originalmente], y siempre de conformidad con el consejo de los informados. (Traducción de la autora).

que el arquitecto restaurador debía “despojarse de actitudes personalizadas y aplicar sólo la arqueología y la técnica” (Rivera 1997:126). Brandi (2000), por su parte, además de aconsejar el análisis de cada obra, defendió siempre la postura de sólo restaurar la materia, para así tratar de no incidir sobre el mensaje de aquélla.

Aunque ambas posturas contienen elementos fundamentales de precaución para enfrentarse a la conservación o restauración, existe siempre un componente inevitable de interpretación, que le confiere al pasado su imagen actual (Philippot 1980:XVIII). De allí la responsabilidad del conservador, la cual sin duda se duplica para aquellos que forman a nuevas generaciones de profesionales.

La formación de conservadores, un tema ampliamente discutido desde la década de 1960, ha tenido que evolucionar con el tiempo en una lenta maduración de la disciplina, pero también como respuesta a cambios constantes en la definición de patrimonio y, por ende, de las implicaciones para su conservación. En los últimos 50 o 60 años, el concepto de *bien* o de *patrimonio* se ha ampliado de manera significativa, siempre en busca de la elusiva colaboración entre –cada vez más– disciplinas. El desarrollo de la conservación, por su mismo carácter cultural, no ha sido jamás, ni probablemente será, lineal.

Por ello la importancia de conocer a fondo nuestra historia: para poder contar con los mejores elementos y, entonces, realizar juicios informados, ya sea sobre actividades de conservación o restauración antiguas, o sobre nuevas propuestas. La proliferación de documentos y cartas en el siglo XX e inicios del XXI han mostrado que no es posible definir una “metodología unívoca, que sea válida para todos y para todo, sobre la que sea posible descargar toda nuestra responsabilidad” (Martínez Justicia 1990:53).

Deseo en este punto retomar cuatro de los temas que aborda González Tirado y que, estimo, nos permitirán ahondar en las implicaciones de la conservación:

- La percepción y presentación de los bienes culturales;
- el juicio crítico de valores requerido para llevar a cabo una intervención de conservación, sea directa o indirecta;
- la formación y capacitación de conservadores, y
- la ampliación de grupos de interés y su papel en la conservación del patrimonio cultural.

Percepción e interpretación

De acuerdo con González Tirado, la percepción e interpretación no se han abordado en México “de manera consciente y responsable”. No estoy del todo de acuerdo con este planteamiento. No porque carezca de una parte de verdad, sino porque son dos conceptos que, desde mi punto de vista, de cierta forma han estado al centro de las discusiones.

Por lo general se acepta la premisa de que cada intervención del pasado ha respondido al gusto y las tendencias de su época. Sin embargo, y sobre todo en las últimas décadas,

se han buscado preceptos, lineamientos y acercamientos metodológicos que permitan, en la mayor medida posible, reducir la toma de decisiones puramente subjetivas. No obstante, y como ya se mencionó, la conservación es una actividad estrechamente ligada con la cultura, y de ahí que quizá sea imposible realizarla de manera estrictamente objetiva.

Para tomar decisiones de cualquier tipo, dependemos en gran medida de nuestra capacidad de percepción, pero ésta no actúa sola. Por un lado, sólo se puede ver e interpretar lo que se conoce o se comprende. Por otro, conocimientos previos e ideas preconcebidas pueden desviar nuestra atención. Abercrombie (1974) mostró el papel fundamental de la percepción en nuestra capacidad de observar. Al hablar de estudiantes de zoología que realizan autopsias de animales, menciona que estos no eran capaces de distinguir de manera suficientemente clara entre lo que realmente estaba allí y lo que les habían enseñado que “debería” estar allí (Abercrombie 1974:16).

La percepción, con el uso de todos nuestros sentidos, es un medio tanto para re-crear y re-conocer un objeto o estructura determinados como para tener los elementos que hagan posible comprender su aspecto material, su mensaje y sus valores, combinando el uso de conocimientos implícitos y explícitos de que disponemos (Magar Meurs, Contrado y Varoli-Piazza 2006:16).

Al referirse a los problemas de interpretación, no es raro que González Tirado haya mencionado el caso de la limpieza, ya que es uno de los temas más complejos y controvertidos en la conservación, tal vez comparable con la cuestión de la reconstrucción (pero ésta es reflexión para otro artículo).

El concepto de *pátina* y el valor de la limpieza son sumamente complejos, y varían significativamente de una cultura a otra. Para la de Europa occidental, el valor de lo antiguo y, por lo tanto, la *pátina* de los objetos son elementos que le confieren un valor específico a los sitios y objetos, y, por lo tanto, en principio deberán respetarse. Pero la controversia de la limpieza de pinturas de la *National Gallery* en Londres muestra que incluso dentro del pensamiento occidental hubo posiciones extremadamente diferentes (Brandt 1996:382). En otras culturas, los templos budistas de la India o Sri Lanka, por ejemplo, deben estar limpios y completos por cuestiones de respeto al valor sagrado de los sitios. En éstos, el concepto de *pátina* sencillamente no se aplica para sitios en uso, y jamás se consideraría adecuado un templo en ruinas o una capa de pintura que no esté completa (Wijesuriya 2005:34-35).

Alois Riegl, Camillo Boito, Cesare Brandi o Paul Philippot, cada uno con su forma de ver e interpretar el patrimonio, coincidieron siempre en la clara importancia de los valores para poder definir una intervención del patrimonio, sobre los cuales es inevitable un juicio de valor: “[...] *le doute fertile érigé en méthode, la conscience aiguë et inquiète de la relativité des valeurs entre lesquelles l'intervention arbitre, inévitablement*”² (Berducou 2001:212). En la mayoría de los casos, se trata de juicios de valores complejos

que no se pueden medir con instrumentos científicos. Nuevamente, las decisiones en torno de la conservación, antes de ser técnicas, son siempre culturales.

Juicio crítico

González Tirado define el juicio crítico como “la correcta aplicación de la teoría de la restauración”. Yo ampliaría este concepto hacia una cabal comprensión e interpretación del contexto y de los valores que diferentes grupos le han asignado a los bienes culturales en cuestión.

Para algunos autores, una parte del acercamiento a los bienes culturales en vista de intervenciones de conservación contiene elementos más objetivos, que incluyen análisis sobre los materiales del objeto de estudio, las técnicas y tecnología implicados en su manufactura, y los procesos de alteración y deterioro.

En estos procesos, se puede tratar de ser objetivo durante las partes descriptiva y de búsqueda de indicios y evidencias; pero en un segundo momento es necesario realizar una evaluación para definir si existen problemas, y cómo pueden enfrentarse. En particular, el juicio crítico debe considerar el reconocimiento, la identificación y la caracterización de los valores del bien cultural que se han de conservar (Philippot 1985:7), responder por qué y para quién se realizaría la conservación y, sólo al final, determinar cómo ésta se llevaría a cabo.

Cada vez más se ha visto que, en la gran mayoría de los casos, las intervenciones de conservación recaen dentro de una cierta continuidad. La historia es algo continuo que se ve influido por numerosos factores, estrechamente interrelacionados, de carácter filosófico, físico y espiritual. Por ello hoy en día se habla, más que de detener o reducir el deterioro, de buscar una gestión adecuada de los cambios.

Se reconoce, asimismo, que la conservación implica siempre situaciones y acciones iterativas (Philippot 1960:64; Cather 2003:64), frente a las cuales es fundamental contar con el mayor número de elementos que nos permitan formar nuestro juicio.

Para asegurar esta visión abierta e iterativa, es fundamental disponer de un verdadero acercamiento interdisciplinario, tantas veces mencionado pero no siempre alcanzado. Con demasiada frecuencia vemos aún trabajos multidisciplinarios en los cuales cada rama trabaja de manera paralela. El beneficio de una verdadera interdisciplina es siempre evidente, y el riesgo de no alcanzarlo resulta en que se deja toda la responsabilidad de una decisión en un solo “especialista”, frente a resoluciones que suelen ser colosales.

Formación y capacitación de conservadores

González Tirado menciona, muy justamente, que la formación de conservadores debe incluir una combinación de ² “...la duda fértil, constituida en método, la conciencia aguda e inquieta de la relatividad de los valores entre los cuales, inevitablemente, la intervención arbitra”. (Traducción de la autora).

habilidad manual, conocimientos técnicos y juicio crítico. Conuerdo plenamente, en la medida en que el juicio crítico y la capacidad de conservar se encuentran al centro de:

- La habilidad técnica y manual (destreza);
- los conocimientos técnicos y materiales;
- los conocimientos científicos (sobre la evolución y el envejecimiento de los materiales);
- el conocimiento y la sensibilidad hacia el contexto histórico, artístico y social;
- los valores atribuidos al bien cultural, y
- las consideraciones de lineamientos y principios éticos de la conservación.

A estos puntos añadiría dos más, frecuentemente ausentes de los programas de formación, que no abordaremos aquí por cuestiones de espacio, pero que en realidad responden a necesidades que serán cada vez más apremiantes en el futuro:

- La difusión y la sensibilización de la importancia de la conservación ante la sociedad civil, y
- la sostenibilidad de la conservación, y su posible papel dentro de la economía, la sociedad y el desarrollo.

El modelo utilizado por los dos centros de formación en conservación y restauración de bienes muebles en México, la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM) y la Escuela de Conservación y Restauración de Occidente (ECRO), que consiste en enseñar la conservación con un fuerte apoyo en estudios de caso y sobre ejemplos reales, me parece imbatible: permite mostrar la diversidad de soluciones que pueden elegirse para casos similares, en función de variables diferentes. Con el apoyo de discusiones y análisis, ayudamos a los futuros conservadores a formar sus propias opiniones.

El método de discusión en la enseñanza, también utilizado dentro de los talleres de ambas escuelas en México, ha mostrado sus beneficios en otros cursos en diferentes partes del mundo. En un mismo grupo, los estudiantes aprenden al comparar entre sí sus observaciones, sus resultados y, sobre todo, la forma en que llegaron a una propuesta o solución, en un proceso que siempre resulta altamente enriquecedor. Como bien lo dijo Barbara Appelbaum (2007:xviii): "*Conservation training is material-based, and yet our dilemmas are not primarily material ones*".³

La formación, por lo tanto, debe enfocarse en impartir conocimientos y prácticas que permitan una conciencia crítica; no sólo en dar información, sino en estimular la discusión y el análisis. Esto se logra a través de una multiplicidad de modos pedagógicos (Ferguson 1999:59).

Se espera que los conservadores formados no sólo sean capaces de tener una buena comprensión de los aspectos

culturales científicos y éticos con los que trabajan, sino también de proponer soluciones creativas o poco convencionales para los problemas a los que se enfrentan.

*... il importe que la pensée y soit en permanence en éveil, une pensée qui contrôle, interprète et adapte, c'est-à-dire crée continuellement, parce qu'elle vit du dedans, comme problème esthétique et technique, le travail qu'elle dirige*⁴ (Philippot 1960:62-63).

La formación que alienta el trabajo en equipo debe basarse en la flexibilidad, tanto de pensamiento como de comportamiento, como herramienta fundamental para resolver problemas complejos. Esto permite realizar conexiones entre ideas, buscar alternativas diferentes, mantenerse abierto a conceptos inusuales y tolerar la ambigüedad, es decir, tener un pensamiento crítico que lleva a propuestas constructivas.

Ampliación de grupos de interés y definición de conservación y patrimonio cultural

Como se mencionó al inicio de este texto, en las últimas décadas las nociones de patrimonio y de conservación se han extendido considerablemente: hemos pasado de monumentos históricos y obras de arte a patrimonio cultural y natural, paisajes culturales, patrimonio inmaterial... Esta ampliación a partir de los años 1960 curiosamente también correspondió a una división, a la manera de compartimientos, de diversas disciplinas, un argumento abordado de manera profunda por Stanley-Price (2003:18-19).

Podemos distinguir cuatro grandes etapas en la evolución del patrimonio y de su conservación:

1. El periodo en el que la conservación se centraba esencialmente en obras de arte o monumentos y estaba a cargo de artesanos o artistas.
2. La época que vio el desarrollo de la conservación como disciplina, guiada por la técnica, la ciencia y el arte. Podría esquematizarse colocando al patrimonio cultural al centro de un triángulo equilátero en cuyas aristas están: los conservadores (y arquitectos); los historiadores, historiadores del arte y arqueólogos, y los científicos.
3. Una más reciente, que sitúa al patrimonio al centro de un nuevo triángulo equilátero, con los profesionales de la conservación, la sociedad y el Estado.
4. La actual, en la que el patrimonio tiende a encontrarse ya no dentro de un triángulo, sino en el punto interior de círculos concéntricos que incluyen, partiendo del centro:
 - El patrimonio cultural (materia de los bienes culturales);
 - el ambiente de gestión (infraestructura, recursos);
 - el ambiente social (aspectos culturales, religiosos, uso, valores, turismo...);

⁴ "...es importante que el pensamiento esté en permanente alerta, un pensamiento que controle, interprete y adapte, es decir, que cree incesantemente, porque vive desde adentro, como un problema estético y técnico, el trabajo que dirige". (Traducción de la autora).

³ "La enseñanza de la conservación se basa en materiales, pero nuestros dilemas no son esencialmente de naturaleza material." (Traducción de la autora).

- el ambiente humano o construido (considerando tanto oportunidades como limitantes del desarrollo, infraestructura, aspectos económicos, políticos...);
- el ambiente natural (considerando tanto oportunidades como limitantes del entorno, amenazas naturales, riesgos, cambio climático...).

Ante esta amplia visión de temas interconectados, que compiten por recursos, la conservación se ha quedado muy al margen. La autora tiene razón al lamentar la ausencia de cédulas que indiquen los procesos de conservación o restauración a los que han sido sometidos los bienes culturales.

Aunque existe mucho camino que recorrer, en varios países también hay indicios alentadores que, de ser tomados con seriedad, y enseñados desde las licenciaturas, podrían revertir esta tendencia.

Encontramos así ejemplos de naturaleza muy diversa, como los proyectos innovadores que buscaron cambiar la imagen negativa de los proyectos de conservación, al optar por el ahora famoso “*aperto per restauro*” (Nardi 1995:44-45; 1999:10-11). Otras iniciativas muy interesantes se han desarrollado en museos; por ejemplo, el trabajo de Jørgen Wadum (2009) en los Países Bajos y Dinamarca, con días dedicados a la conservación en los cuales el público puede conversar con el conservador o visitas guiadas durante proyectos de excavación y de conservación, como el sistema, ideado con un ancho elevador, para ver los trabajos de la fachada de la iglesia de San Pablo, en Valladolid (España) (Fundación Caja Madrid 2009a, 2009b). Otro ejemplo muy interesante y completo es el de la catedral de Santa María, en Vitoria (España), con un programa especializado de visitas conocido como “Abierto por obras”, que dio a los visitantes la oportunidad de tener un acercamiento personalizado a los trabajos de investigación y conservación (Fundación Catedral Santa María 2009).

A mi juicio, en México el hecho de que gran parte del patrimonio esté bajo la custodia del Estado no facilita el reconocimiento de diferentes grupos de interés –en particular, de las comunidades tradicionales– en su custodia y salvaguardia, y en la toma de decisiones sobre éste. Existen casos, escasos pero de alta calidad, que muestran la importancia y el valor agregado de trabajar de manera combinada con las comunidades (Noval y Schneider 2005:418-419; Sullivan, Hall y Greer 2008; Schneider, comunicación personal 2009) y que sin duda deberían emularse.

Hoy en día, la conservación está inextricablemente conectada con la sociedad, la economía e incluso el ambiente, en un esquema en el cual todos se empobrecen si el patrimonio no se preserva o si se deteriora (Clark 2008:37).

Consideraciones finales

A diferencia de la música, una especialidad en la que no me considero para nada versada y en la que, por lo tanto, no quisiera aventurarme demasiado, pero en la cual existen ciertos estilos definidos de interpretación (de allí la necesidad de

referirse a escuelas o maestros específicos en la formación), para los bienes culturales cada caso exige considerar tantas variables –un análisis minucioso, que llevará (o no) a una intervención específica– que un conservador jamás debería caer en un estilo de conservación. Un mismo conservador, ante dos situaciones aparentemente similares en un inicio, podrá tomar decisiones diametralmente opuestas al momento de intervenir, y ambas sin duda se considerarán justas dentro de su contexto. También es preciso decir que, una vez finalizados los cursos, no se ven muchos de los resultados de la formación de la carrera de conservación: el juicio crítico y la destreza manual se van afinando conforme madura el conservador.

La formación de los conservadores no termina al cabo de los cinco años de una licenciatura: éstos deben ser profesionales conscientes de que la exploración y el descubrimiento duran toda la vida.

Esto, junto con los cambios en el rango de lo que implica la noción de patrimonio y sus actores, deberá verse reflejado en los planes de estudio –no sólo de los conservadores, sino de todas las disciplinas que formarán profesionales dedicados a la atención o estudio del legado cultural–. De esta manera, podremos asegurar trabajos interdisciplinarios sólidos, así como una mayor sensibilidad e implicación con cuestiones sociales, políticas y ambientales, hoy en día indisociables del patrimonio. Así, es nuestra responsabilidad transmitir los bienes culturales de manera que no se reduzcan sus valores ni se impida que las generaciones actuales y futuras formen sus propios puntos de vista. Para ello, será determinante conservar las cualidades intrínsecas que mantienen al patrimonio como un auténtico reflejo de una sociedad viva. En efecto, haciendo uso de los criterios de hoy, de nuestra capacidad de percepción y de nuestro poder de juicio crítico, podremos decidir qué patrimonio cultural se preservará para mañana.

Referencias

- Abercrombie, M. L. Johnson
1974 *The Anatomy of Judgement. An Investigation into the Processes of Perception and Reasoning*, Londres, Penguin.
- Anónimo
1985 *Mayamata. An Indian Treatise on Housing Architecture and Iconography*, Bruno Dagens (trad.), Nueva Delhi, Sitaram Bhartia Institute of Science & Research.
- Appelbaum, Barbara
2007 *Conservation Treatment Methodology*, Oxford, Elsevier/ Butterworth-Heinemann.
- Arjones-Fernández, Aurora (ed.)
2007 *Alois Riegl: El culto moderno de los monumentos, su carácter y sus orígenes*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.
- Berducou, Marie-Claude
2001 “La restauration: quels choix? Dérestauration, restauration-restitution”, *Technè* 13-14: 211-218.

- Boito, Camillo
2000 *Conserver ou restaurer: les dilemmes du patrimoine*, Jean-Marc Mandosio (trad.), París, Les Editions de l'Imprimeur.
- Brandi, Cesare
1950 "Nota sui marmi del Partenone", *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* 3-4: 3-8.
1996 "The Cleaning of Pictures in Relation to Patina, Varnish and Glazes", en Nicholas Stanley-Price, M. Kirby Talley Jr. y Alessandra Melucco Vaccaro (eds.), *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Los Ángeles, The Getty Conservation Institute, 380-393.
2000 *Teoria del restauro*, Torino, Einaudi.
- Cather, Sharon
2003 "Assessing Causes and Mechanisms of Detrimental Change to Wall Paintings", en Robert Gowing y Adrian Heritage (eds.), *Conserving the Painted Past: Developing Approaches to Wall Painting Conservation. Post-prints, London, 2-4 December 1999*, Londres, English Heritage y James & James, 64-74.
- Clark, Kate
2008 "Only Connect: Sustainable Development and Cultural Heritage", en Graham Fairclough, John Schofield, John H. Jameson y Rodney Harrison (eds.), *The Heritage Reader*, Londres, Routledge, 82-98.
- Cruz-Lara Silva, Adriana
2008 "Estética y política nacionalista en la restauración de tres urnas zapotecas durante los siglos XIX y XX", tesis de Maestría en Historia del Arte, México, FFyL-UNAM.
- Ferguson, Robert
1999 "The Conservation and Preservation of Cultural Property and the Development of Teaching and Communication Skills", en Marina Regni y Piera Giovanna Tordella (eds.), *Conservazione dei Materiali Librari, Archivistici e Grafici 2*, Torino, Umberto Allemand, 59-64.
- Fundación Caja Madrid
2009a *Proyecto cultural de restauración Iglesia de San Pedro, Valladolid*, documento electrónico disponible en <http://multimedia.fundacioncajamadrid.es/patrimonio/sanpablo>, consultado el 15 de septiembre de 2009.
2009b *Patrimonio. Fundación Caja Madrid*, documento electrónico disponible en http://www.fundacioncajamadrid.es/Fundacion/Comunes/fun_cruce/0,0,72100,00.html, consultado el 15 de septiembre de 2009.
- Fundación Catedral Santa María
2009 *Fundación Catedral Santa María*, documento electrónico disponible en http://www.catedralvitoria.com/contenido.asp?pos=3_2_1&op=op0&bgFranja=3, consultado el 15 de septiembre de 2009.
- Magar Meurs, Valerie, Corrado Pedelì y Rosalia Varoli-Piazza
2006 "Archaeological Conservation Course. Serbia and Montenegro. Diana-Karatas, 18 August-7 September 2005", documento mecanoescrito inédito, Roma, ICCROM.
- Martínez Justicia, María José
1990 "La nueva Carta del Restauro 1987. Una propuesta metodológica para los años noventa", ponencia presentada en el VIII Congreso de Conservación de Bienes Culturales, València, 20, 21, 22 i 23 de setembre de 1990, Valencia, Generalitat de Valencia.
- Nardi, Roberto
1995 "Open-heart Restoration: Raising the Awareness of the Public", *Cahiers d'étude, study series 1*: 9-11.
1999 "Going Public: A New Approach to Conservation Education", *Museum International* 51 (121): 44-50.
- Noval, Blanca y Renata Schneider
2005 "Conservación de la pintura mural de las capillas familiares de San Miguel Ixtla, Guanajuato: ejemplo de un proyecto integral de conservación con comunidades", *Preprints: ICOM-CC 14th Triennial Meeting, The Hague, 12-16 September 2005*, Londres, ICOM Committee for Conservation y James & James, 416-423.
- Philippot, Paul
1960 "Réflexions sur le problème de la formation des restaurateurs de peintures et de sculptures", *Studies in Conservation* 5: 61-70.
1980 "Introductory Speech: Conservation and Tradition of Craft", *Proceedings of the International Symposium on the Conservation and Restoration of Cultural Property. Conservation of Far Eastern Art Objects, Tokyo, November 26-29, Tokyo*, National Research Institute of Cultural Property, xvii-xx.
1985 "La conservation des oeuvres d'art, problème de politique culturelle", *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie* VII: 7-14.
- Prater, Andreas
2005 "Il dibattito sul colore. La riscoperta della policromia nell'architettura greca e nella plastica del XVIII e nel XIX secolo", en Anna Gramoccia (ed.), *I colori del bianco: policromia nella scultura antica*, Roma, Musei Vaticani y De Luca Editori d'Arte, 341-356.
- Rivera, Javier
1997 "Restauración arquitectónica desde los orígenes hasta nuestros días. Conceptos, teoría e historia", en Antonio Fernández Alba, Roberto Fernández, Javier Rivera, Ramón Gutiérrez, Lauro Olmo y Rodrigo de Balbín Behrmann (eds.), *Teoría e historia de la restauración I*, Madrid, Munilla-Leria, 103-169.
- Schávelzon, Daniel
1990 *La conservación del patrimonio cultural en América Latina: restauración de edificios prehispánicos en Mesoamérica: 1750-1980*, Buenos Aires, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo".
- Stanley-Price, Nicholas
2003 "Movable: Immovable. A Historic Distinction and its Consequences", en David Watt y Belinda Colston (eds.), *Conservation of Historic Buildings and their Contents: Addressing the Conflicts*, Shaftesbury, Donhead, 14-27.
- Sullivan, Sharon, Nicholas Hall y Shelley Greer
2008 "Learning to Walk Together and Work Together: Providing a Formative Teaching Experience for Indigenous and Non-indigenous Heritage Managers", en Francis P. McManamon, Andrew Stout y Jodi A. Barnes (eds.), *Managing Archaeological Resources. Global Context, National Programs, Local Actions*, Walnut Creek, One World Archaeology y Left Coast Press, 35-54.
- Wadum, Jørgen
2009 *Restoring a Masterpiece: Open Workshop at Statens Museum for Kunst. Codart. Dutch and Flemish Art in Museums Worldwide*, documento electrónico disponible en <http://www>.

codart.nl/exhibitions/details/1435/, consultado el 15 de septiembre de 2009.

Wijesuriya, Gamini

2005 "The Past is in the Present. Perspectives in Caring for Buddhist Heritage Sites in Sri Lanka", en Herb Stovel, Nicholas

Stanley-Price y Robert Killick (eds.), *Conservation of Living Religious Heritage*, Roma, ICCROM, 31-43.

Yourcenar, Marguerite

1977 *Mémoires d'Hadrien*, París, Gallimard.

Resumen

El texto es un breve comentario al artículo de Carolusa González Tirado, publicado en este mismo número de *Intervención*. Retoma en particular cuatro puntos. Inicia con una breve revisión de la importancia de la percepción y de la interpretación de los bienes culturales y su impacto en la conservación. Otro tema es el del juicio crítico implícito en la evaluación de un bien cultural en vistas de su conservación o restauración. El tercer punto analiza la naturaleza específica de la formación de conservadores, una combinación de conocimientos y habilidades que, justamente, les permita formarse opiniones informadas y ejercer decisiones fundamentadas. El último se enfoca en la ampliación que la definición del patrimonio ha experimentado en las últimas décadas, y en particular, al número de actores que hoy en día empiezan a jugar un papel más activo en el momento de la toma de decisiones sobre el futuro del legado patrimonial.

Palabras clave

Formación, percepción, interpretación, patrimonio cultural, ética.

Abstract

This text is a short comment on the article by Carolusa González Tirado, published in this volume of *Intervención*. It specifically develops four themes. It starts with a brief review on the importance of perception and interpretation of cultural heritage, and their impact in conservation decisions. Another topic is the critical judgment required following the evaluation of a cultural object or site, in view of its conservation or restoration. The third point analyses the specific nature of training of conservators, a balanced combination of knowledge and skills, which allow them to have informed opinions and decisions. The last point focuses on the broadening of the definition of heritage in the last decades, and in particular, on the number of stakeholders who now tend to play a more active role during decision-making of the future of our cultural heritage.

Keywords

Training, Perception, Interpretation, Cultural heritage, Ethics.



Comentario final a “El restaurador como artista-intérprete”

Límites y rupturas de la interpretación

Carolusa González Tirado

El texto propuesto por Isabel Medina-González para debate en este primer número de la revista *Intervención* originalmente se presentó como ponencia en el Foro Académico de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM), que tuvo lugar en marzo de 2009. Como lo dictó la dinámica de este evento, la exposición se dirigió a alumnos y académicos de la ENCRyM. Mi principal intención al elegir el tema, y desarrollarlo en la manera en la que lo hice, fue lanzar una provocación a los asistentes al foro, con el fin de generar una discusión sobre la problemática de la interpretación de los objetos que se han de restaurar. Mi objetivo era hacer patente la necesidad de reflexionar sobre la manera en la que los profesores de la ENCRyM enseñamos a nuestros alumnos a “dialogar” con la obra. Buscaba, así, cuestionar cómo esa interpretación se ve reflejada en las decisiones de restauración y, principalmente, en los efectos de las intervenciones. Para hacer efectiva esta provocación, me pareció conveniente llevar ciertas ideas al límite, o incluso extralimitarme en las implicaciones de los argumentos, con la intención de que quien reflexionara sobre mis disertaciones no sólo tomara una posición, sino que además fuese capaz de delimitar la cuestión, argumentar con base en qué límite debe ser establecida y por qué. Una vez que esta publicación ha puesto a disersión el tema, se han aclarado puntos, profundizado conceptos y señalado ámbitos de discusión. El resultado parece ya de por sí exitoso, porque se ha promovido el diálogo y el intercambio, con los consecuentes acuerdos y desacuerdos. También se han abierto nuevas preguntas. Sólo me resta contribuir con algunas precisiones.

Muñoz Viñas señala claramente el límite de la interpretación en materia de restauración y coincido con sus argumentos. Sin embargo, quiero insistir en el hecho de que no basta con que una restauración sea técnicamente correcta: no es suficiente con la elección de los materiales que se consideran adecuados, ni con la realización de las intervenciones con gran habilidad manual, ni con la entrega de un

informe de restauración con gran cantidad de datos históricos sobre el contexto en el que fue creado el objeto y cuantiosos análisis sobre sus materiales constitutivos y su técnica de manufactura. Lo que resulta necesario, casi inexcusable, es justificar, con base en una interpretación del objeto que se ha de restaurar, las decisiones de restauración. Más aún: en lugar de hacer justificaciones retrospectivas sobre procesos y resultados, los conservadores debemos establecer los principios y lineamientos de nuestras acciones con base en la valoración crítica del objeto que se va a restaurar, lo que significa conocer, conforme a diferentes visiones o agentes, sus interpretaciones históricas y actuales.

Con esto en mente, se comienzan a resquebrajar ciertos mitos sobre nuestro quehacer. El restaurador debe estar consciente de que el objetivo de su trabajo no es recuperar el original. Tampoco se trata de lograr que el objeto sobreviva el mayor tiempo posible, o para la posteridad. Como Muñoz Viñas lo expresa en su réplica, el trabajo del restaurador va dirigido a personas:

Según mi particular ética de la restauración (que en realidad no es tan particular), el restaurador no debería imponer su gusto artístico, o su noción estética personal, sino la que resultará más satisfactoria para más personas y durante más tiempo. En efecto, entre las personas para las que trabaja el restaurador se hallan los espectadores actuales, pero también los futuros; aunque sea difícil intuir sus gustos, sus querencias, sus expectativas, es necesario, al menos, tenerlos presentes hasta donde sea posible

Las personas usan el objeto para verlo como espectadores, para investigarlo, para entender el pasado, para rendirle culto. El término querencias, que todos entendemos pero nos es difícil definir, es muy significativo y, me parece, muy adecuado. Pese a que ningún restaurador lo emplea en sus reportes, es indispensable considerar nociones como ésta al tomar decisiones de restauración, ya que como explica Muñoz Viñas:

[...] los factores subjetivos (el gusto, la expectativa, la que-rencia) a menudo son mucho más importantes, además de que no dependen de la propia obra ni del científico, ni siquiera del restaurador, sino de los espectadores para los que se hace la restauración (que pueden ser muchos, como en el caso de una obra de arte famosa, o muy pocos, como en el de una pieza arqueológica de almacén o una carta póstuma de algún familiar).

A esto es a lo que me refiero al sugerir la metáfora extrema del restaurador como artista-intérprete. Y el restaurador debe ser consciente de esta parte, no ignorarla ni obviarla, sino discutirla, argumentar al respecto y dejar claras las razones por las que tomó ciertas decisiones.

Ahora bien, como lo señalan Muñoz Viñas y Magar Meurs, el tema de la interpretación en la restauración no es nuevo, ni siquiera en México. Desde hace más de un lustro, en el área de restauración de bienes muebles se han generado textos en los cuales se discute esta cuestión no sólo teóricamente. También existen ejemplos de trabajos de restauración muy bien fundamentados, en los cuales la reflexión sobre las características del objeto y sus contextos pasados y presentes se ha aplicado a la toma de decisiones de restauración. Por citar sólo algunos mencionaré: la restauración de la cerámica olmeca de San Lorenzo Tenochtitlan (Cruz-Lara Silva y Guevara Muñoz 2002) y la ya citada restauración de la Máscara de Pakal II, casos que, sin embargo, son excepciones, al menos en lo que se refiere a la práctica de la restauración en México.

La intención de mi artículo no es descartar la existencia de estos notables y loables ejemplos; en realidad, deseaba llamar la atención de aquellos restauradores que no están conscientes de que, como dice Magar Meurs: “las decisiones en torno de la conservación, antes de ser técnicas, son siempre culturales”.

Al igual que el de los artistas-intérpretes, nuestro trabajo de interpretación va dirigido a un público. Ya antes hice referencia al hecho de que Muñoz Viñas habla de que la restauración debe tomar en cuenta a las personas y sus que-rencias, y en este sentido quisiera llamar la atención sobre un par de ideas expresadas por Magar Meurs:

González Tirado define el juicio crítico „como “la correcta aplicación de la teoría de la restauración . Yo ampliaría este concepto hacia una cabal comprensión e interpretación del contexto y de los valores que diferentes grupos le han asignado a los bienes culturales en cuestión. [...] En particular, el juicio crítico debe considerar el reconocimiento, la identificación y la caracterización de los valores del bien cultural que se han de conservar (Philippot 1985:7), responder por qué y para quién se realizaría la conservación y, sólo al final, determinar cómo ésta se llevaría a cabo.

Quisiera subrayar que en esta frase se hace una referencia clara y directa a una pregunta clave: ¿para quién se restaura? La respuesta es obvia: personas y grupos humanos. Sin embargo, creo que a este respecto algunos restaurado-

res hemos adoptado una actitud arrogante. Muchos antes que yo lo han notado; por ejemplo, en lo que se refiere al área de restauración de libros y documentos, hace ya más de un cuarto de siglo Etherington (1983) observó que “las bibliotecas pasaron de lo que podríamos llamar el bibliotecario dogmático al conservador dogmático”. En efecto, el restaurador no siempre considera necesario escuchar la opinión de otros especialistas para realizar un buen trabajo, por lo que “puede tomar decisiones basadas principalmente en la condición del objeto sin darle suficiente peso a otros criterios” (Etherington 1983).

Desde hace varias décadas, la restauración en México se define a sí misma como de corte antropológico. En coincidencia con esta perspectiva, los restauradores mexicanos evitamos usar el término obra de arte, que resulta excluyente, para utilizar patrimonio cultural, o bien cultural, y realizamos proyectos de restauración en comunidades de nuestro país, iniciativas en las que participan nuestros alumnos como parte de su formación universitaria. Sin embargo, quiero señalar que si al final del proyecto sólo hacemos una junta con la comunidad para explicar qué hicimos, por qué lo hicimos y qué debe hacer ella para conservar el objeto como se lo estamos entregando, caemos en la falacia de trabajar con la comunidad. Creo que esto es, por lo demás, un acto de soberbia, porque el objetivo de este trabajo con la comunidad es que sus miembros entiendan nuestro punto de vista. En lugar, sería más adecuado que al inicio del proyecto los diferentes individuos y grupos de la comunidad nos expliquen su relación con el objeto, las razones por las que lo quieren restaurar y lo que esperan obtener del trabajo de restauración.

Estoy empleando el término *comunidad* de manera genérica; en el caso de un manuscrito, ésta puede ser el bibliotecario, el archivista, el historiador encargado del acervo o colección, los investigadores que consultan ese documento; en otros, estará formada por arqueólogos, museógrafos, historiadores del arte, curadores de colecciones y otros especialistas, que variarán según la naturaleza del objeto que se ha de restaurar. Por supuesto, asimismo, hay gran parte de comunidades que no son especialistas, y también a ellos se les debe tomar en cuenta de alguna manera.

Existen afortunadas excepciones a esta conducta general. Magar Meurs ya se ha referido a algunas de ellas. Yo podría agregar otros notables ejemplos. Sin embargo, insisto, ésta no es la tendencia general de la restauración en México.

Quiero aclarar que de ningún modo estoy sugiriendo que el restaurador deba convertirse en un técnico que lleve a cabo procesos de restauración fundados únicamente en las decisiones de los demás. Creo, más bien, que se debe encontrar un punto medio en el cual el restaurador escuche a la comunidad, conozca su opinión y la conjunte con sus conocimientos, sus criterios, sus reflexiones, para tomar decisiones de restauración informadas y conscientes.

De alguna manera, y en lo que se refiere a opiniones de especialistas, esto se resuelve mediante el verdadero trabajo interdisciplinar, como bien lo señala Magar Meurs:

Para asegurar esta visión abierta e iterativa, es fundamental disponer de un verdadero acercamiento interdisciplinario, tantas veces mencionado pero no siempre alcanzado. Con demasiada frecuencia vemos aún trabajos multidisciplinarios en los cuales cada rama trabaja de manera paralela.

Lo que me preocupa es que esta situación ya había sido detectada hace más de 25 años, no sólo por Etherington (1983) en lo que se refiere a la relación entre bibliotecarios y restaurador, sino también por Urbani (1982:7) en lo concerniente a la ciencia de la restauración:

La relación entre científicos y restauradores será más positiva cuando cada uno se libere del sentimiento de ser usado como herramienta por el otro, y cuando evitemos caer en la tentación de considerar al otro como una herramienta para lograr nuestros propósitos.

Esto significa que, al menos en México, todavía nos quedamos cortos en la formación de restauradores capacitados para realizar un verdadero trabajo interdisciplinario; como dice Magar Meurs, les estamos enseñando únicamente a trabajar en paralelo con otros especialistas.

Lo paradójico es que hablar de la restauración social o comunitaria podría ser una expresión pleonástica: toda restauración implica usuarios, grupos sociales y a una comunidad. De hecho, sin ésta no hay posibilidad del reconocimiento del patrimonio como tal. El problema es cómo desarrollar formas de interpretación y restauración más incluyentes sin caer en relativismos extremos, en falta de respeto a las especialidades o en fórmulas meramente demagógicas. Como resultado de ello, también surge la pregunta de cómo enseñar a desempeñar este tipo de restauración y cómo podemos delimitar su campo ético y de responsabilidad, tema explorado por Magar Meurs con cierta amplitud, pero que aún requiere mayor clarificación sobre sus contenidos deontológicos. Asimismo, y ya entrados en gastos, cabe preguntarse no sólo cómo la restauración interpreta, sino cómo se representa ante la sociedad.

Estoy convencida de la necesidad de promover la difusión y la sensibilización de la importancia de la conservación ante la sociedad civil. Asimismo, como ya lo he expresado en otros foros (Contreras Vargas y González Tirado 2009), tengo la impresión de que la restauración en México se sigue representando como el conocimiento de materiales y técnicas para realizar ciertas operaciones o tratamientos, una figuración que, por sus limitaciones, es necesario modificar.

Magar Meurs señala una serie de aspectos directamente relacionados con la formación de restauradores, que me parecen muy acertados y, por lo tanto, deberían ser conocidos y discutidos por los docentes. En correspondencia con mi argumento, creo que también tenemos que dialogar sobre cómo los procesos de enseñanza aprendizaje pueden impulsar una transformación en cuanto a la imagen que nosotros mismos queremos configurar y transmitir sobre nuestro quehacer.

Muchas otras ideas expresadas por Magar Meurs y Muñoz Viñas merecen ser objeto de reflexión y discusión, no solamente entre nosotros tres, sino en un grupo más amplio. Sin embargo, este ejercicio trasciende ya los límites de la presente publicación y deberá reservarse para una ocasión propicia. Espero que los comentarios aquí vertidos sirvan para provocar cuestionamientos sobre la práctica de la restauración en otras personas que lean las ideas aquí expresadas. Para finalizar, quisiera agradecer a Salvador Muñoz Viñas y a Valerie Magar Meurs por el tiempo y la dedicación invertidos en plasmar por escrito sus comentarios, los cuales me han resultado muy enriquecedores. Lo que celebro ante todo es nuestra coincidencia en los hechos en que el intercambio y la discusión son imprescindibles para el crecimiento de nuestra disciplina.

Referencias

- Cruz-Lara Silva, Adriana y María Eugenia Guevara Muñoz
2002 *La restauración de la cerámica olmeca de San Lorenzo Tenochtitlán, Veracruz: teoría y práctica*, México, UNAM e INAH.
- Contreras Vargas, Jannen y Carolusa González Tirado
2009 "Toque de Midas: la eliminación de pátinas de monumentos en bronce", ponencia presentada en el Tercer Congreso Latinoamericano de Restauración de Metales, México, ENCRyM-INAH.
- Etherington, Don
1983 "Conservator and Librarian", en *Book and Paper Group Annual 2*, Washington, D. C., American Institute for Conservation, documento electrónico disponible en <http://cool.conservation-us.org/coolaic/sg/bpg/annual/v02/bp02-06.html>, consultado el 23 de octubre de 2009.
- Urbani, Giovanni
1982 "La scienza e l'arte della conservazione dei beni culturali", en *La scienza e l'arte della conservazione: storici dell'arte, tecnici, restauratori a confronto sui temi ancora irrisolti del restauro. Ricerche di storia dell'arte* 16, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 7-10.

Resumen

El texto que abre esta sección lleva al límite ciertas ideas sobre la interpretación en restauración, con la finalidad de provocar entre los lectores la reflexión y la discusión en torno de la manera en la cual enseñamos a nuestros alumnos a interpretar los objetos y cómo esa interpretación se ve reflejada en los efectos de la intervención. No basta con que una restauración sea técnicamente correcta, es indispensable justificar, con base en una interpretación del objeto, las decisiones de restauración. La restauración no se dirige a atender las necesidades de los objetos, sino de las personas que los valoran. Aunque en México existen ejemplos de proyectos de restauración en los cuales las decisiones se justifican de manera consciente y atendiendo a los valores de los objetos, éstos son excepciones. El restaurador debe aprender a realizar un verdadero trabajo interdisciplinario, no sólo a trabajar en paralelo con otros especialistas.

Palabras clave:

Interpretación, restauración, interdisciplina, comunidad, representación.

Abstract

In order to incite a thoughtful discussion about the way we teach our students to interpret objects and how this interpretation is reflected on the final results of treatments, the opening text in this section takes certain ideas about interpretation in conservation up to the limit. A technically correct restoration is not enough, all conservative decisions should be based on an interpretation of the object. The aim of restoration is to fulfil the needs of the people who cherish an object, rather than those of the object itself. Some examples of conservation projects in which decisions have been thoroughly justified taking into account the distinct values of particular objects, this is not the general rule. The conservator needs to learn how to work in an interdisciplinary way, as opposed to working in parallel with other specialists.

Keywords:

Interpretation, Restoration, Interdiscipline, Community, Representation.

La escritura-objeto en los museos de historia

Luis Gerardo Morales Moreno

Museografía e historiografía

De los enfoques recientes sobre la narratividad historiográfica (Ricoeur 2003; Ankersmit 2004; Vergara 2005) destaca en especial la relación entre la escritura histórica y los museos que escenifican la historia mediante objetos museográficos.¹ La discusión que preocupa a algunos historiadores consiste en saber si, a pesar de que la producción del museo como género moderno de escenificación de la experiencia histórica ha sido una posibilidad existente desde hace más de 150 años (Anderson 2004; Knell, MacLeod y Watson 2007; Hill 2005:36-52; Genoways y Andrei 2008), el discurso histórico únicamente cobra sentido pleno con un modo específico del discurso escrito y lineal. La actual proliferación de la imagen mediante la expansión de otros recursos de representación visual, como la fotografía, el cinematógrafo, la televisión, el video, la virtualidad digital e internet, ha venido a radicalizar la preocupación por el discurso histórico como simple escritura (Debray 1994).² ¿Cómo se enfrenta este asunto desde la reflexión historiadora? Propongo el género de los museos de historia como un modelo ejemplar de esa cuestión. ¿Por qué? Porque el lenguaje museográfico, al comunicarse como un *espacio narrado* (Certeau 1996) del campo visual, se hace *historiable* en sí mismo.³ El *museo como un lugar situado* opera un modo diferente de comunicar la escritura de la historia, lo cual pasa ineludiblemente por las operaciones museográficas que otorgan vida nueva a *lo ya acontecido*.

En general, la cuestión de la escenificación visual de la historia sirve para el estudio del espacio y de las operaciones museográficas entendidas como estrategias narrativas (hipertextuales e intertextuales) capaces de recrear una sensación de *estar-ahí* frente a lo *real auténtico* (evidencia empírica), y la forma en que otorga significado a las cosas se rige por una estructura binaria de sus operaciones comunicativas, que consiste en acciones de ver/no ver, objetividad/subjetividad, presencia/ausencia, conocimiento/rito. Por ejemplo, los monolitos aztecas encontrados en 1790, en el actual Zócalo de la Ciudad de México, adquirieron

¹ El objeto museográfico opera como dispositivo o soporte de transmisión comunicativa.

² Régis Debray (1994) emprende el estudio de las mediaciones para comprender históricamente la mirada en Occidente.

³ Concebimos dos tipos de referencialidad del museo: 1) como género de representación (la épica histórica, la conciencia estética, la antropología simbólica) y 2) como fuente de información sobre los modos de escenificación científica. Ahora, para la distinción entre espacio habitado/espacio narrado, sigo la perspectiva de Michel de Certeau (1990) sobre las operaciones o prácticas de los usuarios.

visibilidad cuando la Corona española evitó su destrucción porque cambió la política científica hacia el mundo americano (Cañizares-Esguerra 2006). Posteriormente, a partir del 16 de septiembre de 1887, una de esas grandes piezas de la civilización mexicana, la Piedra del Sol, se exhibió en el Museo Nacional como una pieza emblemática del porfirismo científico, que más tarde heredaría el nacionalismo revolucionario del siglo XX (Morales Moreno 1994, 2001). Desde los escaparates de la hegemonía museográfica se hizo *visible* una herencia ancestral, al mismo tiempo que los indios de “carne y hueso”, por decirlo de un modo muy concreto, fueron convertidos en *espectros* por el mundo jurídico del liberalismo y el Estado moderno. La novedad del lenguaje museográfico estableció una *ruptura instauradora* entre el pasado antiguo y la modernidad del progreso tecnológico y económico. Marcó un antes y un después, porque instauró una lectura diferente del pasado lejano, al mismo tiempo que lo convirtió en una genealogía moderna. Las colecciones de objetos de la Galería de Monolitos situaron la mirada de la objetividad en la presunción de un origen común preexistente, en un *más allá*, valga la redundancia, trascendente. El conocimiento arqueológico institucional producirá una nueva mitología científica de la grandeza azteca, que culminó con la creación del Museo Nacional de Antropología (MNA), en 1964. Se canonizó un modo del relato museográfico que representa el pasado mitológico como imagen petrificada en el tiempo. Irónicamente, a esa imagen recurrieron los jóvenes estudiantes del verano caliente de 1968 (30 de julio al 2 de octubre) para manifestarse contra la intolerancia policiaca del régimen del presidente Gustavo Díaz Ordaz. Multitudinarias manifestaciones partieron de la explanada del MNA rumbo al Zócalo, en reclamo del advenimiento de un futuro mejor apoyado en el indigenismo museográfico conservador.

Por otra parte, la institución del museo pone en coexistencia la mirada racional del *espacio museográfico* con la mirada contemplativa del *espacio vivido* o existencial. No obstante que, por lo general, el tema de la mirada se sitúa en el mundo de las contemplaciones del arte pictórico o las artes plásticas y decorativas, e incluso la cuestión del goce o disfrute de la exposición suele constreñirse al mundo de la experiencia sensible de los museos de arte,⁴ deberíamos considerar otros géneros de representación, como son los museos de historia. Porque en estos los visitantes/usuarios se comportan como ciudadanías letradas. Predomina en ellos la épica edificante y aleccionadora que los ha convertido casi en un subgénero de la historiografía de bronce, ya que sigue siendo muy estrecha su relación con el texto escrito, principalmente en razón de su subordinación al sistema público escolar. Este modelo del *museo-texto-ritual* hace del objeto museográfico una imagen alusiva de

⁴ Esta postura se debatió recientemente en el II Coloquio Internacional Experiencia, Comunicación y Goce, celebrado en Bogotá, Colombia, del 28 al 30 de octubre de 2008, organizado por la Asociación Mexicana de Profesionales de Museos y el Museo Nacional de Colombia-Red Nacional de Museos.

la palabra escrita y lo ha transformado en fetiche de un modo de practicar la comunicación cívica. Sabemos que esta forma de operar no es nueva: desde el siglo XIX, la institución museística ha sido una intermediaria privilegiada de la transmisión popular de la historia, porque no se ocupa únicamente del conocimiento erudito y, además, reproduce ritos conmemorativos, sociabilidades ciudadanas y una gran variedad de espacios de opinión pública (en los que incluimos el entretenimiento, el ocio o el tiempo libre).

Veamos más detenidamente la cuestión hasta aquí planteada. En la relación museografía e historiografía aparecen dos planos. Uno de ellos se constituye por los fragmentos de la historia colocados *metonímicamente* en un espacio determinado, donde se escenifican los fragmentos que operan como los indicios pertinentes que las comunidades científicas han escogido como *autoconciencia de la temporalidad*, así como parte de una realidad experimentada que existe independientemente de nosotros: la materialidad ontológica del pasado.



FIGURA 1. En el Museo de la Revolución Casa Hermanos Serdán, en la ciudad de Puebla, México, todavía en 2008 se exhibían, dentro de una vitrina, dos platos repletos de “tierra santa” revolucionaria. (Cortesía del autor).

La autoconciencia proviene de la observación de objetos que refieren a hechos de una sociedad determinada, los que remiten a su clasificación temporal dividida en:

- a) Orígenes (causalidades);
- b) evidencias (huellas, monumentos, restos);
- c) formas de explicación/comprensión (taxonomías y clasificaciones disciplinarias), y,
- d) formas de representación (estrategias narrativas y visuales).

Sin embargo, este proceso no se limita a una exposición lineal escriturística debido a que la historiografía se des-

pliega también como una escritura-objeto en el ámbito del museo-texto. En este segundo plano, por lo tanto, la historia representada en objetos museográficos no se ciñe únicamente a la cuestión de la temporalidad, sino también comprende la percepción y la construcción del espacio (Zunzunegui 1990).⁵ Paradójicamente, esa simple cualidad libera al museo de su asidero escriturístico, aunque las prácticas escolares sigan circunscritas a él. Los campos de visión creados por la museografía son específicos de los espacios practicados en que tienen lugar, y plasman la visibilidad (o invisibilidad) social del conocimiento. Como el museo está situado socialmente, eso afecta la vivencia, el recorrido, la mirada, en síntesis, la experiencia museal –toda relación con la memoria– y museográfica (Deloche 2001).⁶ Como sabemos, las transmisiones de la historia se encuentran en todas partes, en toda clase de huellas, y no únicamente en monumentos, piedras u objetos muebles. La historia *habita* en prácticas, recuerdos, rituales y tradiciones, aunque el museo moderno las constriñó básicamente a los objetos, a las cosas-artefacto, de manera semejante a lo que hizo el discurso histórico con la escritura: forman caminos diferentes en la hechura de la memoria archivada y el lenguaje simbólico; yuxtaponen, entremezclan y combinan ambas formas de la comunicación.

En síntesis, el museo constituye una forma narrativa diferente de la meramente escriturística, lo que ahonda la discusión sobre la exclusividad de la escritura en el discurso histórico. El relato del museo constituye la particularidad con la que la museografía produce sentido, y lo hace a modo de *interferencia*.

La interferencia museográfica

¿Esto qué significa? Al menos tres cosas. En primer término, que, si hablamos de *escenificaciones*, reconocemos la mediación del lenguaje museográfico, lo que preferimos denominar como su *interferencia*. En principio, sabemos que el vínculo entre museografía e historiografía consiste en que la lejanía o distancia del presente respecto del pasado se haga significativa, ya sea porque la exposición de los objetos nos haga sentir o pensar determinadas certidumbres. De manera semejante al gabinete de historia natural, el museo histórico muestra una autenticidad de los objetos-artefactos. Por lo tanto, objetiva un extrañamiento entre dos temporalidades diferentes. Precisamente por eso, en el terreno de la experiencia el lenguaje museográfico abre la distinción entre vida y muerte. En lo museal habita la vida, porque comprende toda clase de *espacios de memoria en uso*, en contraste con lo museístico, que se postula como un embellecimiento de la muerte. Al crearse un campo de visión de la vida a la muerte y de ésta a la vida renovada, hablamos

⁵ En su breve estudio de los enfoques semióticos sobre el espacio de la mirada, Zunzunegui (1990) se ocupa únicamente del sentido, pero no de la experiencia fenomenológica del espacio y la vivencia.

⁶ Entendemos el campo de “lo museal” sin circunscribirlo únicamente al ámbito del museo institucional, sino que está relacionado con diferentes campos de la memoria en cualquier lugar.

de un *más allá* del lenguaje museográfico que transmuta lo inerte en un mensaje que pertenece a un proceso cognoscitivo –que se hace acompañar de la experiencia sensible que recrean los dispositivos museográficos, así como los “lugares restaurados”– y a una sensación de historia.

En el museo, nuestra relación con los mundos pasados se *transmite indirectamente* tanto mediante dispositivos y técnicas expositivos como de monumentos conmemorativos, estatuas, cementerios, ceremonias, etc. Algunos reconocidos autores han planteado la importancia del análisis de las *tradiciones inventadas*, de los *lugares de la memoria* o de las *comunidades imaginadas* como formas y prácticas comunicativas donde los museos y los rituales colectivos construyen identidades, fijan memorias o establecen vínculos cohesivos (Hobsbawm y Ranger 1983; Nora 1986; Anderson 1991). Es decir, de unos cuantos pedazos materiales reconstruimos una totalidad imaginaria o aun obtenemos información relevante de los referentes colectivos.

La museografía (la puesta en escena mediática) constituye una forma indirecta de relación con los mundos pasados, de manera semejante a lo que hace el historiador (la escritura de la historia). Ambas *formas y sustancias* de la representación –la del objeto exhibido mediante dispositivos y la escritura mediante trazos– producen sentido, pero lo hacen de una manera diferenciada. En el museo histórico, por ejemplo, la historia se muestra como “*efecto de presencia*” del pasado, como *cuasi vivencia*, porque el observador *deambula* observando un fragmento auténtico del pasado. Esto significa que la historia se transmite mediante el artefacto museográfico. Ese “*efecto de presencia*” adquiere sentido porque el objeto museográfico constituye una comunicación. Representa de muchas maneras un *querer decir algo* para un espectador anónimo. El *objeto museográfico* produce su propio espectador, se convierte en lo que se conoce como *objeto semióforo* (Pomian 1987). En efecto, el *objeto museográfico* no permanece instalado (dispuesto) sin referente alguno, pero su *representación* es autónoma de cualquier atribución de significado –que dependerá del



FIGURA 2. En el Museo del Carnaval se escenifican los viejos tablados barriales de la ciudad de Montevideo, Uruguay, muy populares de fines del siglo XIX a mediados del siglo XX. Se trata de montajes fotográficos y pequeñas maquetas *ad hoc* dispuestos a modo de dioramas narrativos. (Cortesía del autor).

género de representación museográfica de la que se trate—. Sólo una *interferencia museográfica* transforma el tránsito del observador de una *casi vivencia* a una *revivencia* virtual de la memoria. Por esto, en los museos históricos, a diferencia de los de arte, las atribuciones de significado no pueden ser tan “arbitrarias”.

Por el contrario, en la historiografía la *realidad* de los mundos pasados se despliega como *ausencia* susceptible de ser interpretada hermenéutica y paradigmáticamente, ya que el texto histórico pertenece al campo de las atribuciones interpretativas que atañen a una determinada hermenéutica historiográfica. En cambio, en la memoria conmemorativa de los museos esa función interpretativa tiende a expandirse extramuros. En los recintos arqueológicos, los mausoleos o las museografías de la Patria Republicana, una gran variedad de artefactos son apreciados en un sentido afectivo y/o estético. Lo reiteramos: en las museografías de la identidad patriótica o las ruinas de la Antigüedad se produce no únicamente sentido, sino una sensación de historia, una relación de pertenencia.

Así tenemos que la *vivencia* estética de la observación de objetos museográficos es distinta de la lectura y/o escritura de libros. El museo histórico moderno ha unido ambos modos de la observación empírica, al producir simultáneamente significado y percepción; dispone los objetos museográficos enlazados con la escritura que los descifra, nombra y clasifica y, por ello, el museo constituye un ejemplo problemático de la *interferencia* entre producción de sentido y producción de presencia bajo la forma del lenguaje museográfico (Gumbrecht 2005).⁷ Como consecuencia de la *interferencia museográfica*, los objetos cobran vida dentro del museo, no fuera de él. Los museos históricos reúnen los fragmentos, vestigios, huellas o ruinas de lo acontecido. *En el museo la historia ya es otro lugar. Resignifica y presentifica otro espacio.*

Una segunda cuestión es que la relación entre las representaciones museográfica e historiográfica obliga a comprender la especificidad de los distintos géneros de museos actualmente en uso, como son los de arte, ciencias o etnología (antropología y arqueología). Las nuevas tecnologías comunicativas o pedagógicas no pueden extrapolarse por la sencilla razón de que los consumidores de arte, tecnología, ciencias o historia no constituyen comunidades homogéneas. La puesta en escena predominante de la historia va desde los santuarios de reliquias seculares y galerías maravillosas de anticuarios, hasta las *revivencias* turísticas de las visitas *in situ* o multimedia en Atenas, Roma, Barcelona, Teotihuacan o Machu Pichu. La historia en los museos, o en los sitios de la memoria, a diferencia de los de arte, requiere al mismo tiempo atribuciones de significado precisas y *estetizaciones* persuasivas. Cuando observamos

⁷Vislumbramos esta discusión bajo el influjo del filólogo e historiador Hans Ulrich Gumbrecht en sus seminarios impartidos en el Departamento de Historia de la Universidad Iberoamericana durante los años 2001 y 2002. Gumbrecht (2005), sin embargo, no aborda específicamente la cuestión museal, como sí lo hace Bernard Deloche (2001).



FIGURA 3. El Museo de Arte, Ciencia y Percepción Humana Exploratorium, en San Francisco, Estados Unidos, asume la posición mcluhiana de que la investigación científica es, ante todo, un laboratorio exploratorio. (Cortesía del autor).

las imágenes de Simón Bolívar y San Martín, los estandartes de los insurgentes, o las medallas y trajes militares de los héroes republicanos o revolucionarios, no les atribuimos una significación arbitraria (Gutiérrez 2004). Asimismo, cuando visitamos las estremecedoras lápidas verticales que conmemoran el Holocausto judío, en Berlín, o nos comparamos del delirio persecutorio de lo que pudo ser el Museo de la Memoria de la Escuela de Mecánica de la Armada, en Buenos Aires, irremediablemente preguntamos: ¿por qué?, ¿quién?, ¿cómo? (Brodsky 2005). Finalmente, la *interferencia* estética de la museografía sugiere que el museo histórico opera no solamente como yuxtaposición de imagen y referente: objeto y contexto de observación (Karp y Lavine 1991; Karp, Mullen Kreamer y Lavine 1992), sino también como dos tipos de modernidades, en apariencia contrapuestas:

- 1) aquella que concibe al objeto museográfico como resultado de una conciencia inmanente, y
- 2) aquella otra que concibe como trascendente al sujeto cognitivo, porque habita en el mundo de la metafísica no-hermenéutica.

En el primer caso, sabemos de las numerosas historias de la ciencia vinculadas a la evolución de los gabinetes de curiosidades en museos de historia natural. Este tipo de gabinetes marca el tránsito final de las concepciones mitológicas o providencialistas a la construcción de la observación empírica (Daston y Park 2001; Mauries 2002; Beretta 2005). Uno de los trabajos más destacados en la materia ha sido el de la historiadora estadounidense Paula Findlen (1994), quien demuestra cómo en la invención de la curiosidad científica moderna hay una participación crucial del coleccionismo museográfico italiano. Ella nos ofrece una comprensión histórica de la puesta en circulación de la

historia natural durante los siglos XVI y XVII, utilizando la noción de paradigma científico (Findlen 1994; Morales Moreno 2006a).

En el segundo caso, contamos con dos ejemplos ilustrativos. Uno proviene del siglo XVII, de la Contrarreforma barroca, cuando los jesuitas, como Emanuele Tesaurio y Atanasio Kircher, le otorgaron a los objetos de la naturaleza un significado simbólico trascendente, con lo cual la museografía ya no era sólo metonímica, sino también metafórica. Esto explica por qué en la concepción jesuítica del siglo XVII los gabinetes de curiosidades fueron incorporados dentro de una retórica de la imagen que los concebía como una metáfora del Arca de Noé. Posteriormente, otro proceso semejante ocurrió con los nacionalismos patrióticos del siglo XX, especialmente en lo relativo a los objetos históricos y arqueológicos, cuyo significado preciso no será más producto de una revelación metafísica, sino descifrado por los códigos de la interpretación científica empirista conjuntamente con los afanes patrióticos. De hecho, ni los museos de historia ni los de arte se han desembarazado por completo de su herencia naturalista y esencialista (ontológica).

Esto nos lleva a una tercera cuestión, que se refiere al género de los museos de historia en México y América Latina como predominantemente vinculados al contexto de la formación de sociedades poscoloniales. Este largo proceso cultural ha significado la construcción de identidades e imaginarios colectivos desde las hegemonías intelectuales que orientaron ideológicamente a los Estados nacionales. Construyeron consensos sobre lo que podía considerarse tradicional, a diferencia de lo que poseía el ropaje de la modernidad. De acuerdo con esto, al museo sólo entraba lo que estaba en “desuso”, “pasado de moda” y “fuera del tiempo del transcurso del progreso”. Sin embargo, los museos históricos difícilmente pasan de moda. En muchas partes del mundo han caducado sus *interferencias estéticas*, y sus transmisiones didácticas siguen operando como la *rememo-*

ración de los tiempos idos. Y, de todos modos, sobreviven por sus *producciones de presencia*. ¿Por qué decimos esto? Porque en el campo de la historia importa no únicamente una determinada conciencia moderna de la temporalidad, sino también la *presentificación* de los mundos pasados. La operación museográfica hace presente una reencarnación de lo vivido. Y con ello nos referimos a las técnicas que producen la ilusión metodológica del contexto (la fantasía historiadora) de que los mundos pasados pueden hacerse tangibles de nuevo (Pappe 2002), como si fuesen un *simulacro del estar-ahí*.

Es aquí donde el museo histórico tiene un enorme campo por explorar, pues a fin de cuentas nos coloca frente a lo que somos: una cultura histórica. ¿Por qué? Porque anhelamos cruzar la frontera de nuestros mundos originarios yendo hacia el pasado, y el artificio museográfico brinda la posibilidad de “hablar con los muertos” o, más aún, “tocar” los objetos de sus mundos.

Al respecto, resulta intrigante un par de pequeños y modestos museos ubicados en las localidades de Anenecuilco y Tlaltizapán, en el estado de Morelos, en México, donde se rinden sendos homenajes al prócer de la revolución agraria y social de 1910: Emiliano Zapata. En la primera encontramos las ruinas arqueológicas de adobe de su casa paterna, dispuestas como nostalgia de la vida campesina; en la segunda, en una vitrina y de un modo enfático, se exhiben “*los pantalones*” del caudillo suriano. Todo ello rememora el “sentimiento revolucionario” que, dispuesto en vitrinas, se convierte en una estandarización de la “cultura campesina” y en una generalización simbólica del heroísmo zapatista. Me pregunto: ¿Estamos ante el reto de una nueva “estetización” de la historia y, en consecuencia, en una clara neutralización de las rupturas del pasado, o sólo se trata de aprender de otro modo la complejidad del conocimiento?

Transmisión y persuasión

Los museos de historia constituyen una dimensión escénica de la historiografía, o sea, no sólo de los hechos ocurridos, sino también de sus relatos y prácticas comunicativas: ritos, gramática objetivada, *presentificaciones*, evocaciones persuasivas. Porque el museo, además de constituir un medio de transmisión de cánones científicos y estéticos, opera como un espacio de sociabilidad. En el caso de los de historia, como ocurre en numerosos museos latinoamericanos del género histórico-arqueológico, la *transmisión de saberes* sobre el pasado se acompañó de prácticas comunicativas como las del sistema escolar o las de los rituales cívico-políticos. Los procesos de formación de los Estados nacionales hicieron de este tipo de museos espacios de construcción de sociabilidades modernas, como las de la ciudadanía letrada, junto con símbolos de unidad del Estado (Gillis 1994).

Está por verse si en las sociedades poscoloniales resulta viable pensar en un paradigma representacional posnacional.



FIGURA 4. En el Museo Exploratorium, de San Francisco, Estados Unidos, la arquitectura pone en coexistencia las exploraciones cognitivas con la trascendencia de la tradición neoclásica. (Cortesía del autor).



FIGURA 5. Clase de Historia del Arte en el Museo Cluny, en París, Francia. (Cortesía del autor).

Tampoco sabemos si en los referentes metropolitanos o imperiales será posible la deconstrucción de sus imaginarios impuestos más allá de sus fronteras geográficas y lingüísticas.

Es un hecho la diferente forma de narración de la escritura historiográfica con respecto de la museografía, toda vez que la linealidad y la abstracción del trazo escriturístico no contienen la corporeidad de los objetos museográficos. La lectura de las colecciones museográficas se experimenta en un espacio fragmentario de mirada dirigida. Parece una gramática objetivada, porque su relato se configura también mediante un comienzo, un desarrollo y un final. Sin embargo, la fragmentación del espacio museográfico hace discontinuos los tejidos narrativos, y los significantes del objeto museográfico son irreductibles a un significado preciso. Éste sólo se obtiene mediante los referentes culturales y educativos que producen el sentido de cualquier exposición museográfica. El estudio de los museos históricos requiere nuevas *teorías de la referencialidad*. En consecuencia, las visitas guiadas, el audioguía, los folletos informativos y todas aquellas herramientas que desarrollan los programas narrativos de las exposiciones tienden a un mejoramiento cualitativo de los mensajes museográficos.

Lejos de imponer el silencio, los museos de historia han requerido el retorno de la oralidad y, en consecuencia, del relato y de la necesidad de contar historias. El giro comunicativo en los museos de las últimas décadas ha puesto en un lugar problemático al gesto museográfico moderno que arranca a fines del siglo XVIII y permanece hasta la década de 1970, en donde se organizaba mediante la acción de *exhibir-ocultando* (*permitir-prohibiendo*) y *mostrar/representando* (Morales Moreno 2006b). El museo-cadáver está en crisis. El retorno de la oralidad y la interacción participativa en los museos históricos implica ese desafío discursivo del modo-de-hacer-hablar los objetos en relación con los sujetos de su significación en el presente inmediato. La actualización de la historia no está entonces en sus colecciones, que seguirán siendo muy viejas, sino en sus observadores, quienes –ante cualquier ruina– tienen muchas preguntas que hacerse. En los museos de historia el pasado requiere ser repasado. Lo que está en conflicto son los modos de transmisión y persuasión.

Consideraciones generales

La actualización de las distintas versiones museográficas no se realiza de manera tan pronta como ocurre en el campo historiográfico. Si hay una museografía histórica longeva en México es justamente la que se sustenta todavía en concepciones historiográficas y pedagógicas provenientes del mundo liberal y positivista de fines del siglo XIX, así como del nacionalismo revolucionario e indigenista. Desde el viejo Museo Nacional decimonónico hasta el actual MNA, en sus diferentes versiones museográficas de 1945, 1982 o 2005, el pasado del país sigue representado bajo un marco referencial empirista casi naturalista. Porque la actual crisis de los museos históricos no es sólo de forma y contenido, sino de sustancia y expresión. Advertimos la necesidad de un cambio en la forma que concebimos al objeto-signo desde un campo no-hermenéutico. El objeto semióforo nos convoca a un distanciamiento crítico con la hipertextualidad de las exhibiciones museográficas, para adentrarnos en un campo fenomenológico y pragmático de la semiosis de los objetos de culto. Tal campo, no exclusivamente hermenéutico, permite vislumbrar las materialidades comunicativas, cuestión que ha sido soslayada o ignorada por completo por el estructuralismo lingüístico y las prácticas disciplinarias aplicadas al análisis discursivo.

A fin de cuentas, lo que ilustra el caso del museo como problema historiográfico consiste en que sitúa las observaciones construidas sobre un sistema de referencias que distingue entre lugar de la ciencia y lugar de la cultura. El concepto de *cultura* aparece, en efecto, sólo en la modernidad, que la muestra como contingente y susceptible de ser investigada, en este caso, en el reducido espacio de un museo. Al ser reflexionada se puede construir, incluso, como una cosa observable. La cultura del museo forma parte de itinerarios turísticos a veces masivos en varias capitales europeas, estadounidenses y latinoamericanas. El museo yuxtapone ambos elementos (ciencia y cultura), los entrecruza y convierte en una distinción entre conciencia y experiencia. Si pasamos del mundo de la ciencia al de la cultura, lo experimentable depende de las distinciones que hace cada sociedad para observar lo que la parece creíble (Mendiola 2003:138-139).

La experiencia cultural del museo produjo, además de las yuxtaposiciones metafóricas que cambian en el momento de una revolución científica, un laboratorio de intercambios de roles sociales. Si la característica de las revoluciones científicas es su alteración del conocimiento de la naturaleza intrínseco al lenguaje mismo, entonces los gabinetes de historia natural construyeron la posibilidad del museo/paradigma a partir del cual se derivaron posteriormente otros museos, como los de historia y etnología. Esa tradición sigue viva en los museos históricos. Persiste en el naturalismo histórico con que todavía se comportan los modelos vigentes de la representación museográfica, lo que explica su fragmentación narrativa. En síntesis, si el discurso histórico encontró una de sus modalidades de expresión en los museos, y no

únicamente en la escritura, ello no los hace escapar de un vínculo indirecto con la construcción de tramas o relatos, cuyo sentido se transforma al convertirse en cosas-artefactos de la cultura.

Veamos un ejemplo de esto último. Si decimos la frase “hace frío”, sabemos qué significa porque conocemos la sensación física causada por un estado climatológico determinado. Sin embargo, también sabemos que esa frase puede referirse a muchas otras experiencias en función de otros contextos de aplicación de su significado. Mediante el contexto de uso y el referente de aplicación es como llegamos al sentido pleno de la frase “hace frío”. Si aplicamos este ejemplo semántico al terreno del lenguaje museográfico, observamos que la misma frase puede querer decir que el clima artificial en las salas de exposición funciona mal o, simplemente, que no hay tal clima ni nada parecido. En consecuencia, el significado de una frase no se define en abstracto, sino en relación con los contextos, códigos y referentes que hacemos diferenciadamente de esa frase.

En los museos, las representaciones se hacen de modo interpretativo conforme a cánones narrativos y paradigmas científicos hegemónicos. Además, en esos lugares cualquier sentido de cualquier frase se complica cuando establecemos categorías estéticas generales, como lo bello y lo no bello; o conceptos historicistas, como *lo que fue auténtico y único* contra *lo falso, o lo común y corriente*; o giros psicologistas como lo pasional y lo racional, o frases filosóficas que pretenden hacer la diferencia entre lo sublime y lo grotesco. Pero el lenguaje del museo no es únicamente narrativo, sino que recurre a la escenificación visual para establecer un modo propio de lectura de lo sensible. Ese modo propio, sin embargo, sólo se ha ocupado de las significaciones eruditas, pero no de los sentidos ordinarios. Es decir, en su ruta empirista y elitista, el museo de las ciencias naturales permeó al conjunto de los museos de otras categorías o géneros, como los de historia, antropología, arqueología, etnografía, e incluso de arte. Si para una galería resulta suficiente la exposición de cuadros, para un museo de historia se requieren ambientaciones, recreaciones y virtualizaciones que produzcan verosimilitud. Nada de esto se resuelve sin una teoría del aprendizaje que enfatice los aspectos contextuales, interpretativos y recreativos con los que diferentes comunidades se comunican, y ahí radica el problema: ¿cómo operamos la distinción entre ciencia y cultura desde una perspectiva de las estrategias y tácticas de uso de comunidades interpretativas diferentes, diversas o plurales? ¿No acaso el concepto de *comunidades* reconoce un círculo homogéneo de identidades cerradas coherentemente?

Las identidades emergen porque alguien decide producir y hacerlas valer como una autoridad del saber, mientras que las identificaciones son las tácticas de respuesta a las imposiciones de las hegemonías comunitarias o de clase que imponen determinados sentidos de la identidad. En consecuencia, ¿qué es lo experimentable del espacio museográfico? O, mejor dicho, ¿cómo traducimos al pensamiento lo vivido en el museo? Tal cosa sólo puede hacerse

bajo las reglas del propio museo, que consisten en: a) el uso de una trama o un relato; b) el uso de la iluminación y la expresión dramáticas; c) la producción de ambientes escénicos de un modo temático; d) la creación de animaciones, y e) el uso del relato hablado. La respuesta a qué es lo experimentable en un museo depende del género, la forma y el uso de las representaciones, así como de las gestiones o negociaciones para su aceptación y legitimación. En los museos de historia los objetos seguirán mostrándose de modo contextualista o empirista, desde la reliquia hasta el ícono popular. Todavía más: siempre habrá una metanarrativa capaz de simbolizar en un solo momento una visita al museo. Ese más allá de lo discursivo convierte las prácticas del museo en un ejercicio de poder y reajuste de las memorias.

El movimiento del 68, abordado en el Memorial de Tlatelolco mediante entrevistas a sus contemporáneos y protagonistas, ha puesto en juego sólo una parte del discurso vivo, vigente y hegemónico. La diferencia entre esa intencionalidad museográfica y la recepción del observador estriba en la siguiente pregunta: ¿y por qué no dijeron tal o cual cosa? ¿Por qué no hablaron de otra cosa? ¿Hay una sola historia o muchas historias? ¿Dónde están las opiniones de Octavio Paz, Daniel Cosío Villegas o José Revueltas? Obviamente, hay muchas historias, y de ahí el acierto de “poner en escena” (en pantalla) la diversidad de enfoques sobre un mismo suceso. Algo que un museo-texto tradicional no logra hacer. Por ejemplo, véase el Museo Nacional de Historia (MNH) en Chapultepec: inmerso en uno de los lugares cruciales de los “hechos” de la invasión norteamericana (el otro es el Museo Nacional de las Intervenciones –MNI–, ubicado en el ex convento de Churubusco), el museo no ofrece ninguna reflexión sobre el tema y sólo alude a ello de manera épica y sesgada: la tesis del fuerte contra el débil. Fuimos vencidos injustamente. Por ello, el MNI ilustra de modo más específico dicha posición. Desarrolla una narrativa trágica apegada a una fórmula nacionalista impuesta a posteriori, durante el siglo XX. El problema se profundiza cuando las visiones contemporáneas de un hecho determinado no están asumidas, o simplemente porque “la historia contemporánea” está fuera del museo histórico tradicional. Por ejemplo, el Museo Nacional de Colombia aborda de manera destacada el “bogatzo” de 1948. En cambio, en el MNH lo contemporáneo no existe, ni siquiera el revisionismo historiográfico sobre la Revolución mexicana, que arranca más o menos alrededor de 1968. Hay una versión institucional de la Revolución dispuesta básicamente en el mural espléndido de Jorge González Camarena, cuya imagen ha quedado congelada para la eternidad.

Por ello, insistimos: ¿qué es lo experimentable en un museo? Depende del género de representación museográfica (arte, historia antropología, etc.) y del lugar social del museo. Ese lugar está situado social e históricamente. El contexto del museo es producto de una recreación socialmente determinada de los referentes. La sensación de historia entonces no se opone a la exposición de objetos en sí mismos. Por el contrario, se complementan y hacen posible

una cierta narratividad no exclusivamente hermenéutica pero, al fin y al cabo, inmersa en el mundo del sentido. Y “ese sentido” va acompañado de su “pragmática” cultural que, en el caso mexicano, representa la vigencia del nacionalismo revolucionario y el indigenismo museográficos.

Referencias

- Anderson, Benedict
1991 *Imagined Communities*, Londres y Nueva York, Verso.
- Anderson, Gail (ed.)
2004 *Reinventing the Museum. Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*, Lanham, Altamira Press.
- Ankersmit, Franklin
2004 [1994] *Historia y topología. Ascenso y caída de la metáfora*, Ricardo Martín Rubio (trad.), México, FCE.
- Beretta, Marco (ed.)
2005 *From Private to Public. Natural Collections and Museums*, Massachusetts, Science History Publications.
- Brodsky, Marcelo
2005 *Memoria en construcción. El Debate sobre la ESMA*, colección Lavistagorda, Buenos Aires, La Marca.
- Cañizares-Esguerra, Jorge
2006 *Nature, Empire and Nation. Explorations of the History of Science in the Iberian World*, Stanford, Stanford University Press.
- Certeau, Michel de
1996 [1990] *La invención de lo cotidiano 1, Artes de hacer*, Alejandro Pescador (trad.), México, UIA.
- Daston, Lorraine y Katharine Park
2001 *Wonders and the Order of Nature, 1150-1750*, Nueva York, Zone Books.
- Debray, Régis
1994 [1992] *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*, Ramón Hervás (trad.), Barcelona, Paidós.
- Deloche, Bernard
2001 “La spécificité du champ muséal”, en Bernard Deloche (ed.), *Le musée virtuel. Vers une éthique des nouvelles images*, París, Presses Universitaires de France, 116-123.
- Findlen, Paula
1994 *Possessing Nature. Museums, Collecting, and Scientific Cultures in Early Modern Italy*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press.
- Genoways, Hugh H. y Mary Anne Andrei (eds.)
2008 *Museum Origins. Readings in Early Museum History & Philosophy*, Walnut Creek, Left Coast Press.
- Gillis, John R. (ed.)
1994 *Commemorations. The Politics of National Identity*, Princeton, Princeton University Press.
- Gumbrecht, Hans Ulrich
2005 [2004] *Producción de presencia. Lo que el significado no puede transmitir*, Aldo Mazzucchelli (trad.), México, UIA.
- Gutiérrez, Rodrigo
2004 *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*, Madrid, Cátedra.
- Hill, Kate
2005 *Culture and Class in English Public Museums, 1850-1914*, Londres, Ashgate Publishing Company.
- Hobsbawm, Eric y Terence Ranger (eds.)
1983 *The Invention of Tradition*, Cambridge, The Press Syndicate of the University of Cambridge.
- Karp, Ivan y Steven D. Lavine
1991 *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington y Londres, Smithsonian Institution.
- Karp, Ivan, Christine Mullen Kreamer y Steven D. Lavine
1992 *Museum and Communities. The Politics of Public Culture*, Washington y Londres, Smithsonian Institution.
- Knell, Simon, Suzanne MacLeod y Sheila Watson (eds.)
2007 *Museum Revolutions. How Museums Change and are Changed*, Londres, Routledge.
- Mauries, Patrick
2002 *Cabinets of Curiosities*, Londres, Thames & Hudson.
- Mendiola, Alfonso
2003 *Retórica, comunicación y realidad. La construcción retórica de las batallas en las crónicas de la conquista*, México, UIA.
- Morales Moreno, Luis Gerardo
1994 *Orígenes de la museología mexicana. Fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional de México, 1790-1940*, México, UIA.
- 2001 “El Primer Museo Nacional de México (1825-1857)”, en Esther Acevedo (coord.), *Hacia otra historia del arte en México. De la estructura colonial a la exigencia nacional (1780-1860)*, México, CONACULTA, 36-62.
- 2002 “De la historia cultural como objeto signo” (Introducción a Krzysztof Pomian: La Colección entre lo Visible y lo Invisible), en Valentina Torres-Septién (coord.), *Producciones de sentido*, México, UIA-Proyecto CONACYT, 119-131.
- 2006a “Invención de la Curiosidad Moderna y el Museo/Paradigma”, en Valentina Torres-Septién (coord.), *Producciones de sentido 2. Algunos conceptos de la historia cultural*, México, UIA-Proyecto CONACYT, 29-48.
- 2006b “Ojos que no tocan: la nación inmaculada”, en Ilán Semo (coord.), *La memoria dividida. La nación, íconos, metáforas, rituales*, México, CONACULTA-Fractal, 263-288.
- Nora, Pierre (coord.)
1986 *Les lieux de mémoire. Tomo II. La nation*. París, Gallimard.
- Pappe, Silvia
2002 “El contexto como ilusión metodológica”, en José Monzón y Saúl Jerónimo (coords.), *Reflexiones en torno a la historiografía contemporánea*, México, UAM-A, 23-34.
- Pomian, Krzysztof
1987 *Collectionneurs, amateurs et cureux: Paris et Vénétie, 1500-1800*, París, Gallimard.
- Ricoeur, Paul
2003 *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid, Trotta.
- Vergara, Luis
2005 “Discusiones contemporáneas en torno al carácter narrativo del discurso histórico”, *Historia y Grafía* 24: 19-54.
- Zunzunegui, Santos
1990 *Metamorfosis de la mirada. El museo como espacio del Sentido*, Sevilla, Alfar.

Resumen

Reflexión museológica sobre el género de los museos históricos, porque sitúan las observaciones construidas sobre un sistema de referencias que distingue entre lugar de la ciencia y lugar de la cultura, yuxtapone ambos elementos (ciencia y cultura) y los convierte en una distinción entre conciencia y experiencia. En la interrelación entre discurso histórico y museografía histórica resalta la diferencia establecida por una escritura-objeto que, además de producir una experiencia cognitiva, la hace susceptible de ser *vivida* como una experiencia real del pasado. Si el discurso histórico encontró una más de sus modalidades de expresión en los museos, amén de la escritura, ello no los hace escapar de un vínculo indirecto con la construcción de tramas o relatos, cuyo sentido se transforma al convertirse en cosas-artefactos de la cultura.

Palabras clave

Espacio narrado, escritura-objeto, interferencia museográfica, efectos de presencia, sensación de historia.

Abstract

The present text approaches a museological critic focused on the genre of the history museum, it locates the attained observations into a reference system that makes a distinction between place of science and place of culture, laying both elements (science and culture) and transform them into a distinction between consciousness and experience. Within the interrelation between historic discourse and museology relies the difference established by an object-writing that, as much as producing a cognitive *experience*, *makes it possible* to feel it like a real past experience. If the historic discourse finds one of its modes of expression at the museum, indeed a form of writing, this does not mean that it can escape from an indirect relationship with the construction of narratives and tales, whose meanings are transformed when they become cultural device-things.

Keywords

Narrated space, Object-based writing, Museographic interference, Presence effect, Historical sensation.



Los títeres de Rosete Aranda y su restaurador: Sergio A. Montero

Ana Garduño Ortega

Una marioneta se convierte en un simple muñeco cuando se instala en una vitrina.

Sergio A. Montero Alarcón (restaurador)

Los títeres

Los orígenes de la Compañía Rosete Aranda se ubican en Huamantla, Tlaxcala: en 1835, se fundó la Empresa Nacional de Automatas, con cuatro miembros de la familia Aranda, quienes confeccionaron la primera generación de títeres; se trataba de alumnos destacados de un titiritero inmigrado de Italia de apellido Aquino. En una siguiente etapa de la empresa, ésta adquirió el nombre con el que ha alcanzado trascendencia, nacido de la unión matrimonial de una de las fundadoras, María de la Luz Aranda, con Antonio Rosete. Sus descendientes trasladaron su arte a la ciudad de México durante las últimas décadas de ese siglo XIX. Alternando los espectáculos en su sede citadina con sus giras nacionales e interamericanas, lograron un prestigio y distinción que a lo largo del siglo XX se convirtió en leyenda, urbana y huamantleca.

Buena parte de su fortuna crítica recayó tanto en la complejidad técnica de las representaciones como en la destreza de los entrenados titiriteros. Para las primeras décadas del siglo XX, el acervo se componía de cerca de 3000 piezas y su repertorio incluía alrededor de 100 narrativas, algunas de las cuales implicaban un considerable número de muñecos en escena. Hacia 1941, la compañía desapareció formalmente, aunque la colección hacía años que se había segmentado: un porcentaje significativo fue adquirido por un recinto museístico estadounidense, con lo que se garantizó su preservación; otra sección vivió procesos diversos de comercialización, hasta que en los años ochenta el INBA adquirió un conjunto representativo de muñecos, otrora propiedad de la familia Espinal.

A pesar de que, con el cierre de la emblemática empresa, concluyó una época de oro del títere, estaban sentadas las bases para la continuidad de un espectáculo que ha vivido diversos *revivals*, alternados con fases de decadencia. Dados los altibajos naturales en el gusto popular de una tradición que con dificultad ha mantenido la vigencia de su lenguaje, y que hoy se la presenta reducida a divertimento infantil, su proceso de institucionalización fue lento, razón por la que no fue sino hasta 1991 cuando se fundó el Museo Nacional del Títere Rosete Aranda (MUNATI), en la ciudad de Huamantla. Más aún, en los últimos tiempos se ha consumado la oficialización del arte escénico con marionetas, a través del Instituto Tlaxcalteca de Cultura (ITC) y del ya mencionado MUNATI, que otorgan

anualmente el Premio Rosete Aranda; además, el Festival Internacional del Títere cuenta con amplia trayectoria, entre algunas otras iniciativas similares.

El restaurador

Sergio Arturo Montero es uno de los principales fundadores de la restauración como disciplina profesional en México y, en consecuencia, ha fungido como trascendental formador de los restauradores educados en el INAH durante cerca de 50 años. En junio de 2009, el profesor Montero finalizó la intervención del significativo lote de 317 títeres, todos ellos amparados bajo el prestigiado patronímico de Compañía Rosete Aranda y adscritos al acervo del INBA.

Como todo conservador profesional sabe, al profesor Montero se le ubica primordialmente en el territorio de la conservación-restauración de pintura mural y escultura pública, sobre todo monumental. Varios de sus proyectos hoy son paradigmáticos, tanto por los avances que han representado para el desarrollo nacional de la restauración como por su evidente capacidad de decisión y su vocación por la experimentación, cualidades indispensables en una época en que la disciplina profesional de la restauración estaba en cimentación.

Son emblemáticas sus restauraciones de la estela 1 de la Gran Plaza de Bonampak, en donde se muestra al gobernante Chaan Muan II en todo su esplendor iconográfico; de la escultura en adobe crudo de El Zapotal, descubierta en 1978, que dio origen al museo de sitio, dada la inconveniencia de su traslado por la frágil naturaleza de la inusual pieza que personifica a Mictlantecuehltli, deidad relacionada con la muerte y el inframundo. De sus trabajos murales, sólo quiero mencionar dos: el enorme Poliforum Cultural Siqueiros, construido a inicios de los años setenta del siglo pasado y que presenta problemas de conservación prácticamente desde el inicio, por los errores técnicos que se cometieron en su confección, y su reiterada intervención en los murales decimonónicos de la casa conocida como La Moreña, en La Barca, Jalisco, en 1972 y, en una segunda fase, a partir de 2007.

Dentro de la productiva y reconocida trayectoria del profesor Montero, poco ha trascendido su *involvement* en el universo de las marionetas, en tanto antiguo hacedor de muñecos, escenografías y teatrinos portátiles; creador y ejecutante de espectáculos desde su agrupación familiar de títeres, Ikerin; eficaz directivo de uno de los más importantes organismos gremiales nacionales, el Centro Mexicano de la Unión Internacional de la Marioneta (UNIMA), y, por supuesto, cuidadoso restaurador de títeres, de hecho el que mayor experiencia ha acumulado en este rubro.

El proyecto

Mediante una colaboración pactada del INAH-INBA, entre 2007 y 2009 se realizó la restauración del lote arriba citado, caracterizado por dos tipos de manufacturas: una más



FIGURA 1. Sergio Arturo Montero realizando un proceso de rescate arqueológico en Las Higueras, Veracruz, en 1967. (Cortesía de Sergio Arturo Montero Alarcón).

antigua y burda, atribuida a la familia Rosete Aranda, y otra de mayor refinamiento, supuestamente confeccionada por la familia Espinal. Se atendieron con base en las cualidades estéticas e históricas de las piezas y con el objetivo de devolver la posibilidad de que las marionetas salgan a escena. Con la contundencia que lo caracteriza, Montero declaró a la prensa: “Tengo la certeza de que los títeres, metidos en una vitrina, dejan de ser títeres. Se les tiene que devolver su entorno, recuperar su funcionamiento, si no, no son títeres” (Cid de León 2009).

Con ello, el experimentado profesor señala al punto neurálgico de la cuestión: si se restauran títeres con la pretensión de reconstituir la funcionalidad de un objeto, su operatividad queda seriamente restringida por su clasificación de bien cultural antiguo, ya que las piezas fueron facturadas de 1835 a las primeras décadas del siglo XX. Más aún, la declaratoria que recibieron en los años noventa de Patrimonio de la Nación, si bien las protege de una posible destrucción, no promueve su eventual retorno a escena, sino, más bien, su exclusión definitiva, haciendo que su confinamiento en bodegas no sea una fase de transición entre una actuación y otra, sino su destino final. En otros casos, los ejemplares mejor cotizados, por su rareza o belleza, se ubicarán en aparadores de exposiciones diversas, temporales o permanentes.

Todo indica que el futuro de esta colección es el letargo y la inactividad. En este sentido, cabe preguntarse: ¿cómo hacer para que una declaratoria de monumento artístico-histórico no petrifique un instrumento tan heterodoxo como el títere? Y es que, a diferencia de un bien inmueble, sea una pirámide o una casa-habitación donde hace mu-

cho nació alguno de esos *héroes que nos dieron patria y libertad*, o de un bien mueble, como la loza china de la Compañía de Indias o un óleo costumbrista decimonónico, el títere es un artefacto que, más allá de sus valores estéticos-históricos, se caracteriza por su valor de uso, por su necesaria interacción con el titiritero para activar su potencial comunicacional, lúdico.

Cierto es que restaurar no es equivalente a reutilizar, a revitalizar; también lo es que los museos, al parecer de manera inevitable, fetichizan y trastocan la misión original de aquello que exhiben. Es por ello que colocar en vitrinas del espacio museal una ambientación con marionetas a la que sólo hace falta el visitante curioso, y ocioso, que accione un botón para su movilidad, a medio camino entre las máquinas y los autómatas, tampoco parece ser una opción que convenza al profesor Montero, ya que no restituye la plena operatividad de los títeres ni pone en acción sus cualidades narrativas.

Estas contradicciones hacen retornar a la mesa de las discusiones —alrededor de la cual nos reunimos virtualmente historiadores y conservadores— una añeja problemática: si bien una de las necesarias finalidades al intervenir un objeto es la recuperación de su función original, al tratarse de piezas con alta significancia documental el mayor logro será conservar sus valores históricos. No obstante, en aquellos objetos fabricados para la *performance*, la actuación, se acentuará el drama de su no funcionalidad, independientemente de que se los coloque en un almacén iluminado y de visibilidad garantizada (museo) o en una bodega con necesarias restricciones en iluminación, temperatura y humedad, además de inaccesible para público alguno.

Las intervenciones y sus fundamentos

Cabe destacar que Montero ha materializado cuatro intervenciones profesionales en grupos diversos de piezas a lo largo de 25 años, todas ellas en títeres registrados bajo el genérico de Compañía Rosete Aranda, sin duda las que mayor fortuna crítica poseen dentro de las fronteras nacionales. En el contexto de la ceremonia de entrega de esta última, se realizó un breve diálogo para conocer los pormenores de la intervención al acervo arriba citado.

¿En qué han consistido sus proyectos de restauración de títeres?

Sergio A. Montero (SAM): El primero tuvo lugar en 1983 y correspondió a un lote del Centro de Teatro Infantil del INBA. El actor y productor Enrique Alonso, en su afán de evocar a los Rosete Aranda, montó tres espectáculos con esos títeres a los que llamó *Titiriglobo*. El segundo ocurrió en 1989-1990, se trató de un conjunto perteneciente al conocido pintor y coleccionista Rafael Coronel, resguardado en el museo que lleva su nombre en la ciudad de Zacatecas. En los dos siguientes, en 1995 y este último, de 2007-2009, se intervinieron piezas que forman parte del acervo del INBA.



FIGURA 2. Paul Coremans y Sergio A. Montero a principios de la década de 1960 en las instalaciones del Centro Churubusco, antecedente de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM-INAH). (Cortesía de Sergio Arturo Montero).

¿Ha restaurado objetos que hayan sido intervenidos previamente y en los que se hubiera dañado el mecanismo de movimiento del títere?

SAM: En realidad sólo he trabajado con los títeres de la Compañía Rosete Aranda. La mayoría de ellos fue arreglada por los propios titiriteros, puesto que el uso constante produce deterioros. A pesar de que esas reparaciones desencadenaron alteraciones estéticas en los acabados, no atrofiaron su mecanismo, pues debían continuar utilizándose en escena. Los daños en la estructura se produjeron por la falta de medidas de conservación, después de la disolución de la citada compañía, en 1941.

¿Cuáles eran los principales estropicios en los objetos?

SAM: Salvo algunos detalles específicos de algunas de las piezas, todas ellas presentaban los mismos deterioros: vestuario muy sucio y maltratado por el uso, ataque de insectos, roedores y moho; faltantes de algunos elementos, en especial extremidades: brazos, manos, piernas, pies; tronco atacado por carcoma, con agujeros de tachuelas o clavos;

oxidación de éstos, que provocó destrucción de fibras textiles y leñosas. Casi todas las cabezas revelaron repintes generales de mala factura y en varios estratos, que alteraban y ocultaban la policromía original, de excelente calidad, aunque con algunos desgastes.

¿En qué consistieron los tratamientos realizados?

SAM: Diagnóstico del estado de conservación en cada pieza, retiro del vestuario para su lavado y desmanchado, reparación de rasgaduras y roturas, reposición de elementos faltantes y, en caso de destrucción irreparable, sustitución del vestuario completo o de forma parcial, con base en su diseño original. Asimismo, reposición de elementos estructurales faltantes, tallándolos en el mismo tipo de madera original, para recuperar el mecanismo; eliminación de repintes en las cabezas y reintegración cromática en las lagunas; consolidación y/o cambio de los sistemas de articulaciones. Todos estos procesos tuvieron la misma importancia para lograr la restauración integral, en función de recuperar sus movimientos para que, eventualmente, se presenten en escena. No se acordaron por falta de recursos económicos.

¿Considera una desventaja haber intervenido diferentes lotes en distintas épocas?

SAM: No hay desventajas. Lo importante es que en cada intervención se ha logrado rescatar parte de este patrimonio cultural.

¿De qué manera aspectos funcionales y de representación teatral han sido determinantes en la restauración de títeres, en relación con aspectos estéticos, de originalidad o historicidad?

SAM: Todos estos aspectos en su conjunto son determinantes. Ninguno tiene mayor importancia sobre los otros, y esto se refiere a la restauración de cualquier bien cultural.

En un artículo de 1995 en la revista *Imprimatura* (Montero 1995:6), usted aseveró que la restauración de títeres debe abordarse de manera multidisciplinaria, haciendo converger en un mismo proyecto a restauradores, titiriteros, historiadores y autoridades de teatro. ¿Considera haber logrado la tan buscada interdisciplina en este último ejercicio?



FIGURA 3. Uno de los lotes de la Colección Rosete Aranda antes de su restauración en 2008. (Fotografía tomada por Rest. Claudia Malvárez López, cortesía de Lic. Verónica Fernández Espinosa, Proyecto de Restauración de Títeres 2008, Archivo de la ENCRyM-INAH).

SAM: No se logró cabalmente a causa de la carencia de recursos económicos. Se sustituyó parcialmente con base en mi conocimiento de los títeres, lecturas sobre su historia, y se aprovechó en algo la investigación que el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU-INBA) realiza actualmente sobre la Compañía Rosete Aranda.

¿Cuáles han sido las diferencias primordiales entre su restauración de títeres y las ejecutadas por otros?

SAM: La principal divergencia es que otras intervenciones no las realizaron restauradores profesionales y, por lo tanto, no se ajustan a los principios y ética de la restauración, respondiendo sólo a intereses particulares.

¿Considera que un egresado de la Licenciatura en Restauración de la ENCRyM, con conocimientos de restauración en materiales tales como pintura en diversos soportes, escultura policromada, textiles, papel, etc., está capacitado para



restaurar de la mejor manera posible un espécimen tan particular como un títere?

SAM: De acuerdo con el Plan de Estudios de la ENCRyM, sus egresados están habilitados para intervenir todo tipo de bienes culturales, tanto desde el punto de vista material, como de sus valores estéticos, históricos y funcionales, es decir, su contexto. Si estos últimos no son conocidos por

FIGURA 4. Lote de títeres de la Colección Rosete Aranda después de su restauración en 2008, bajo la coordinación de Sergio Arturo Montero. (Fotografía tomada por Rest. Andrea Figueroa Elizalde, cortesía de Rest. Lourdes González Jiménez, Proyecto de Restauración de Títeres 2008, Archivo ENCRyM-INAH).

el restaurador, para eso los prepara la escuela con bases sólidas en investigación, requisito indispensable para trazar y ejecutar cualquier proyecto de restauración.

¿Formó parte del equipo que en 1991 creó el Museo Nacional del Títere en Huamantla, Tlaxcala?

SAM: No participé en la creación del museo, pero a partir de su inauguración y hasta 2004, como socio fundador y presidente en dos ocasiones de la UNIMA, colaboré constantemente con apoyos y asesorías, tanto para el propio museo como para el Festival Internacional de Títeres de Tlaxcala que el citado recinto organiza anualmente.

¿Es usted el único especialista en la materia? ¿Con su retiro, se extingue una tradición en la restauración de títeres en México?

SAM: Las especialidades en la conservación –y creo que esto puede aplicarse a cualquier profesión– se dan por afinidades, gustos o necesidades de la demanda. Debido a que además de restaurador soy titiritero, de manera natural me enfrenté al problema de la restauración de marionetas, pero, por la magnitud del último proyecto, fue necesario conformar un equipo de conservadores que aplicaron sus conocimientos y experiencia, adquiriendo el gusto y el amor por los títeres, realizando un magnífico trabajo, por lo que auguro una nueva generación de restauradores con esta especialidad.

Resumen

Mediante una colaboración pactada del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), entre 2007 y 2009 se realizó la restauración de un lote de títeres como parte de un proyecto coordinado por el acreditado profesor Sergio A. Montero Alarcón, docente de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM-INAH). Se trata de dos tipos de marionetas: uno de manufactura antigua y burda, atribuida a la familia Rosete Aranda, y otro de mayor refinamiento, supuestamente confeccionado por la familia Espinal. En esta contribución, Ana Garduño Ortega dialogó con el maestro Montero sobre el proceso de intervención de este lote de títeres, enfatizando no sólo la importancia de mantener un balance sobre los valores estéticos, históricos y funcionales de los muñecos, sino también el de restablecer su potencial regreso a escena.

Palabras clave

Restauración, títeres, Sergio A. Montero Alarcón, Rosete Aranda, Carlos Espinal.

Por otra parte, mi retiro es en tanto empleado del INAH, mas no de la profesión.

Este último comentario hace referencia a que el cierre de este proyecto proporciona no sólo una excelente oportunidad para acercarse a tan significativa como desconocida faceta del maestro Montero, sino que también preludia su despedida oficial del INAH, en tanto coordinador de proyectos especiales de restauración, y en su papel de reconocido docente de la ENCRyM, mediante una jubilación que no implica –según su propia aclaración– un retiro absoluto de la profesión que con envidia y pasión ha ejercido durante cerca de medio siglo.

Referencias

Cid de León, Óscar

2009 “Reviven marionetas de Rosete Aranda”, *Reforma*, Sección Cultura, 24 de junio, documento electrónico disponible en www.reforma.com/cultura/articulo/505/1008852/

Montero Alarcón, Sergio A.

1995 “La restauración de los títeres de Rosete Aranda”, *Impri-matura. Revista de Restauración* 11: 3-6.

Abstract

Through an established collaboration between the Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) and the Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), between 2007 and 2009 a large group of string-puppets was restored by a project directed by the Professor Sergio A. Montero Alarcón, teacher of the Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM-INAH). The group was composed by two kinds of string-puppets: one of them was of an old and rough facture attributed to the Rosete Aranda family, while the other of refined craftship was supposedly produced by the Espinal family. In this article, Ana Garduño Ortega talks with Professor Montero about the intervention process of the string puppets, emphasizing not only on the importance of maintaining a balance between its aesthetic, historical, and functional values, but also on restoring its performance potential.

Keywords

Restoration, String puppets, Sergio A. Montero Alarcón, Rosete Aranda, Carlos Espinal.

El camino de la fórmula: el caso del uso de tiourea para limpieza de plata

Jannen Contreras Vargas

La actitud científica es una capacidad de asombro que lleva a la búsqueda, un escepticismo necesario para cuestionar todo, incluyéndose a sí mismo. La gran diferencia que tenemos del resto de las especies es precisamente la capacidad de cuestionar, de preguntar, no sólo de sobrevivir.

Antonio Sánchez Ibarra (astrónomo)

¿La restauración es una ciencia o un oficio? Cuando era estudiante, en varias ocasiones se planteó esta pregunta y recuerdo que, tras muchas discusiones, no se llegó a conclusión alguna. Tal vez la causa se encuentre en el devenir de la historia de la restauración, desde la época en que sólo se la reconocía como un oficio, hasta su actual situación profesional.

Este texto, que aborda el empleo de la tiourea como agente de limpieza de plata, ejemplifica qué tan inadecuado resulta concebir la restauración de bienes culturales como un mero oficio.

¿Ciencia u oficio?

Muchos de quienes nos dedicamos a la restauración la hemos comparado con la medicina, pero, según el *Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia* (DRAE), la *medicina* es la “ciencia y el arte de precaver y curar las enfermedades del cuerpo humano”, en tanto que a la *restauración* la define como “reparar, renovar o volver a poner algo en el estado o estimación que antes tenía”. Parece, entonces, que no hay grandes similitudes, pero además, la definición del segundo término no se ocupa de la disciplina a la que nos dedicamos: prevenir y curar las “enfermedades” de los bienes culturales.

Oficio, por su parte, significa “profesión de algún arte mecánica”, y si bien la restauración necesita un componente artesanal, no podemos delimitarla de esta forma, puesto que implicaría ubicarla como una actividad que, aunque ejercida con sumo cuidado, prioriza la habilidad manual y la aplicación de fórmulas sobre la reflexión y la resolución de problemas; esto soslaya toda la investigación, la argumentación teórica y la consideración del impacto en el inexcusable uso social del patrimonio.

Una *fórmula* –sigo al DRAE– es la “composición de una mezcla e instrucciones para su elaboración”. Así que, como las artes mecánicas, las fórmulas son útiles; el problema es que, si las aplicamos de modo generalizado e irreflexivo, reducimos nuestro trabajo a su simple aspecto funcional, no muy diferente de lo que haría un buen panadero.

En el diccionario citado *ciencia*, por su parte, está definida como el “conjunto de conocimientos obtenidos mediante la observación y el razonamiento sistemáticamente estructurados y de los que se deducen principios y leyes generales”. En restauración, la observación y el razonamiento estructurados resultan indispensables, y se llega a conclusiones válidas y comprobables que eventualmente actuarán, por supuesto, como principios generales con toda la especificidad que cualquier ley general puede tener.

Por lo tanto, la restauración, como disciplina, puede considerarse, desde su definición, como una ciencia. Con base en lo aquí expuesto, propongo entender a la *restauración* como *la ciencia y el arte de precaver y remediar las alteraciones de los bienes culturales que demeriten o impidan su uso social*. Así, merece que los restauradores la asumamos no como un oficio, como ocurre con frecuencia, sino como una ciencia, pues identificamos detallada y analíticamente los deterioros en las obras, para después plantear una propuesta de intervención que suele echar mano de una serie de fórmulas conocidas. Es en este punto donde, comúnmente, sale a flote tanto la perenne presión por concluir las intervenciones como una cierta ausencia de conciencia –o una mezcla de ambas–, con el “argumento” de que *en el pasado así ha funcionado y ha quedado bien*, sin cuestionar mayormente los objetivos de la intervención ni el funcionamiento del tratamiento ni su eficacia o sus resultados a largo plazo.

Consciente de que nuestra profesión sólo se desarrollará cabalmente en la medida en que cuestionemos y nos cuestionemos, planteo lo que ha sido hasta ahora la aplicación y la enseñanza mecánica de una fórmula: el empleo de tiourea ácida para la limpieza de plata.

La limpieza de plata

Al intervenir bienes culturales metálicos, entre otros objetivos buscamos estabilizarlos materialmente para que, mediante la eliminación de fuentes de corrosión potenciales y productos de corrosión activos, su información y significado se transmitan a usuarios presentes y futuros.

El caso de la plata es peculiar, porque sus productos de corrosión más comunes –los sulfuros de plata–, son estables y su eliminación no es esencial para la permanencia de la obra. No obstante, esta corrosión no debiera conservarse, porque frecuentemente afecta el entendimiento de obras que fueron creadas para lucir con todo su brillo y suntuosidad. Sin embargo, esto no implica que la plata siempre ha de restaurarse para lograr un acabado resplandeciente; es necesario evaluar el uso, la intención, el significado y la historia de la obra, antes de determinar cuál será el objetivo de nuestra intervención.

Incluso algunas obras que se crearon con oscurecimientos de corrosión deliberados, para acentuar detalles y volumetría, han sido “limpiadas” –por desconocimiento de la técnica de factura y porque no existe diferencia química alguna que permita distinguir la corrosión natural de la formada intencionalmente–, eliminando sus efectos plásticos y dañando, así, su apreciación y aun su significado. Mención especial merecen

los objetos de “plata oxidada”, acabado que estuvo en boga desde 1840 hasta inicios del siglo XX, consistente en la formación de capas de sulfuros generalizadas que se pulían hasta obtener una apariencia lustrosa (Rudoe 1993:161), y que, debido al desconocimiento de esta técnica, han llegado a sufrir la eliminación total del acabado.

Cuando se trata de superficies de plata sobredorada, no hay lugar para la duda: imposible pensar que la corrosión sobre la capa de oro haya sido intencional. Los dorados se aplican para dar la impresión de mayor lujo y, ya que no se corroe, por razones litúrgicas e higiénicas. De tal forma, la corrosión sobre la capa de oro no sólo afecta su apreciación, sino que adultera su sentido.

Para la eliminación de productos de corrosión de plata existe una variedad de materiales de limpieza química: ácidos, algunos álcalis, agentes reductores y una gama relativamente pequeña de agentes quelantes, secuestrantes o acomplejantes, que son sustancias iónicas que, en condiciones particulares de pH, son capaces de coordinar iones metálicos específicos para formar complejos estables. Entre estos últimos se encuentra el cianuro de potasio, material preferido todavía en los años cincuenta, hasta que los conservadores se hicieron conscientes del peligro que su uso representaba para la salud (Landi 1998:97); fue entonces cuando comenzaron a usar otros quelantes, como la tiourea.

La tiourea

La tiourea, sulfourea o tiocarbamida es una diamida de ácido tiocarboxílico con una estructura similar a la de la urea, sólo que en el radical ácido tiene azufre en lugar de oxígeno –de allí la inclusión del prefijo *-sulfo* o *-tio-*. La característica eléctrica que brinda esta sustitución (valencia –2) y su relativamente pequeño tamaño iónico la hacen muy eficiente en la formación de complejos con iones de plata en condiciones ácidas (Landi 1998:97), pudiendo tener acciones similares con oro y platino (CAMEO 2008). Por ello, las soluciones para limpieza de plata incluyen algún ácido, que suele ser clorhídrico (Stambolov 1966:37-44), sulfúrico, fosfórico o fórmico (Sramek, Jakobsen y Pelikan 1978:114-117) (Figura 1).

Al comparar alrededor de 20 limpiadores comerciales de joyería fue posible verificar que casi todos –soluciones, telas impregnadas o cremas– contienen tiourea. Debido a su rápida acción y uso aparentemente sencillo, son muy aceptados en el mercado.

Al ingresar como parte del personal docente del Seminario Taller de Restauración de Metales (STRM) de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM), no cuestioné el empleo

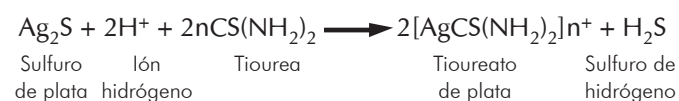


FIGURA 1. Reacción de la tiourea con sulfuros de plata.

de la tiourea en la limpieza de plata planteado en el muy famoso y respetado texto de 1971 de Plenderleith y Werner, *The Conservation of Antiquities and Works of Art*, en el que se aseguraba que sus productos de corrosión podían eliminarse fácilmente con soluciones de limpieza de plata que contenían tiourea al 5 por ciento y un detergente no iónico al 1 por ciento (Plenderleith y Werner 1971:227-229). Si el mismo Plenderleith la recomendaba, se asumía que esta fórmula no tendría efecto secundario alguno para la plata o los recubrimientos de oro, y que su empleo sería seguro.

Aunque la carencia de suficiente registro no permite establecerlo con precisión, en la ENCRyM se empleó durante años una solución de tiourea con las concentraciones descritas por Plenderleith y Werner, acidificada con ácido clorhídrico, posiblemente emulando la composición de uno de los líquidos comerciales limpiadores de plata más empleados, compuesto por agua, tiourea, tensoactivo, ácido clorhídrico y aceite vegetal, cuyo pH invariablemente es 0.

Si bien no cuestioné el empleo de tiourea, sí lo hice respecto del ácido clorhídrico, ya que sabía que los iones Cl⁻ son muy dañinos para los metales, pues en presencia de humedad causan corrosión autocatalítica mediante la formación de ácido clorhídrico, y su pequeño tamaño iónico y alta electronegatividad hacen que sean muy difíciles de eliminar; asimismo, la adición de ácido clorhídrico –aunque sea en poca concentración– hace que la solución siempre tenga un pH 0.

Al considerar inadecuado el uso de ácido clorhídrico, busqué opciones y seguí la propuesta de Glenn Wharton, publicada en el *Newsletter of the Western Association for Art Conservation* (Wharton 1989:4-5), que emplea ácido fosfórico. Aunque el pH seguía siendo muy bajo (1), no pareció del todo inadecuado, pues la plata puede mantenerse estable en ese nivel de acidez y, de cualquier forma, se realizaría una neutralización con solución alcalina de carbonato y múltiples enjuagues posteriores con agua y etanol (Wharton 1989:4-5).

Siguiendo esta nueva fórmula, participé de la instrucción de un par de generaciones de restauradores en la limpieza de objetos de plata y plata sobredorada con soluciones de tiourea, con resultados inmediatos muy notables, hasta que en 2006 pude conocer las observaciones que algunos conservadores del Rijksmuseum habían hecho sobre objetos intervenidos años atrás con soluciones de tiourea.

Efectos del uso de tiourea como agente de limpieza

En 2006, en el Metal Conservation Summer Institute, Robert van Langh, conservador del Rijksmuseum, señaló que en este museo se dejó de emplear tiourea como agente limpiador debido a que se había observado que algunas de las obras que años antes se habían limpiado con este material actualmente mostraban superficies deterioradas con microfisuras (Langh 2006).

Desde ese momento comencé a buscar información relativa al empleo y los resultados de este material, la cual fue abundante. Desde 1966, Todor Stambolov (1966:37-44) señalaba que la limpieza con tiourea se dificultaba a causa de la continua formación de sulfuros en las orillas de las zonas tratadas; esto se corregía parcialmente soplando aire para oxidar los iones sulfuro, pero, aun así, las manchas debían corregirse posteriormente con abrasivos.

Según investigaciones relacionadas con la limpieza de daguerrotipos, su acción parece distar de ser controlable, incluso mediante la modificación, para hacerla más selectiva, de las condiciones de pH (Barger, Krishnaswamy y Messier 1982:13-24). Además, varios autores coinciden en que existe redepositación o reformación de sulfuros (Barger, Giri, White y Edmonson 1986:15-28). También se señala que, pese a su capacidad limpiadora, las soluciones de tiourea alteran la apariencia de las obras, no sólo eliminando la corrosión de la plata, sino llegando a la disolución de la plata metálica, del mercurio, del cobre e incluso del oro, y advierten que el daño es irreversible (Barger, Krishnaswamy y Messier 1982:13-24).

Estudiosos de otros tipos de objetos indican que las superficies de plata tratadas con tiourea tendrán una micro rugosidad característica, que puede describirse como la superficie con apariencia de granos de azúcar obtenida mediante la técnica de grabado al agua fuerte. Este efecto puede eliminarse con un pulimento ligero, pero esto invariablemente constituye un problema para acabados superficiales u objetos de muy poco espesor, como las delgadas láminas que conforman los hilos entorchados.

Quien haya limpiado plata con tiourea sabrá que, si bien en un primer momento las piezas lucen muy limpias, las zonas trabajadas tendrán rápidamente una delgada capa de sulfuros amarillo-marrón que se volverán más oscuros, si no se coloca una capa de protección. Esto puede tener diversas causas, algunas de las cuales se mencionan a continuación.

La reacción de plata y tiourea genera sulfuro de hidrógeno que, en combinación con la humedad del ambiente, se transforma en ácido sulfhídrico. Éste es altamente corrosivo para la plata, y su presencia puede comprobarse por medio del característico olor a huevos podridos, presente durante la aplicación de esta sustancia. Pero aun si no se formara ácido sulfhídrico, el sulfuro de hidrógeno gaseoso en el ambiente puede transformarse en anhídrido sulfuroso y ácido sulfúrico, que generan corrosión tanto en la plata como en el cobre con que se alea.

Por lo anterior, es muy probable que la redepositación de sulfuros registrada desde 1966 por Stambolov se deba menos a la inestabilidad del complejo de tioureato de plata que a una nueva formación de sulfuros, por lo que no es posible evitar el enjuague intensivo de las piezas limpiadas con soluciones de tiourea, para el que se recomienda tallar con detergentes y aclarar por una hora bajo un chorro de agua desionizada para, finalmente, secar con aire, toallas y etanol (Wharton 1989:4-5). En cualquier caso, este proceso no puede aplicarse, bien

por sus dimensiones, su estado de conservación o la naturaleza de los materiales que se encuentren asociados, en una gran variedad de objetos que ya se han limpiado con tiourea.

Más aún, investigaciones posteriores han encontrado que el enjuague no ofrece mucha protección, pues se adsorbe tiourea acuosa que produce una película estable de este compuesto, la cual no se remueve con el enjuague y, tras el envejecimiento, genera sulfato de diciandiamidina (Kurt 1999:465-466). Aquí se abre una línea de investigación que se ha de desarrollar: por lo pronto, una primera hipótesis es que la tiourea acuosa alojada en poros superficiales del metal, convertida en este compuesto de mayor tamaño y peso molecular (76.12 g/mol-102.09 g/mol), sea responsable de las microfisuras generadas a largo plazo (Figura 2).

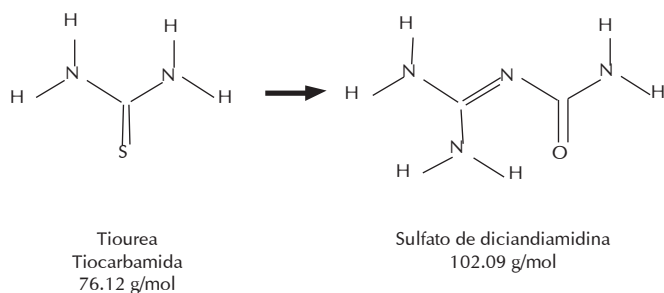


FIGURA 2. Fórmulas desarrolladas y pesos moleculares de la tiourea y del producto formado por oxidación: sulfato de diciandiamidina.

El panorama parece ser peor en los casos de combinación de materiales, pues, como señala la respetada y conocida *Conservation & Art Material Encyclopedia Online* (CAMEO), del Museo de Bellas Artes de Boston, la tiourea puede dañar pintura, coral, marfil, ámbar y una serie de materiales de origen mineral (CAMEO 2008). Posiblemente, esta lista no incluya textiles porque, ante tal posibilidad de alteración, tratarlos con tiourea parece completamente improbable.

Como es bien sabido, la limpieza de hilos entorchados de plata y plata sobredorada siempre ha representado un reto, pues los materiales de limpieza de metales suelen ser muy perniciosos para las fibras textiles. En este caso, es necesario tomar en cuenta, asimismo, que el pH ácido puede alterar aquellos tintes cuya coloración depende de las condiciones de acidez o basicidad, o incluso destruir grupos cromóforos, además de que un pH tan bajo como 0 invariablemente causará la hidrólisis ácida de fibras tanto proteicas como celulósicas —especialmente si están deterioradas (Timar-Balasz y Eastop 1998:28, 46, 245)—, pese a que las alteraciones no se noten inmediatamente o incluso demoren algunos pocos años en hacerlo.

Aun aplicando cuidadosamente las soluciones de tiourea con hisopo, resulta imposible impedir que permeen las fibras que constituyen el alma del hilo, por lo que, a largo plazo, el daño en las fibras parece ser inevitable. De esta forma, una inmersión de los hilos en solución de tiourea para eliminar la corrosión estable de la plata es a todas luces injustificable,

y acusa no sólo el desconocimiento sobre los materiales, sino una gran irresponsabilidad frente a los bienes culturales cuya restauración se nos ha confiado.

Efectos sobre la salud

Si la seguridad de los bienes culturales parece lo más relevante, también debe estimarse la de los restauradores. Es conocido que en restauración se emplean muchas sustancias que pueden tener malas repercusiones en la salud. La ignorancia y el exceso de confianza —fundados en el cálculo de que empleamos pocas cantidades— han hecho que durante su utilización adoptemos una actitud hasta cierto punto negligente.

Aunque no se ha comprobado fehacientemente, existen referencias de que la tiourea es potencialmente carcinógena, y, según la ficha de datos de seguridad del producto, que ordena publicar el Reglamento 1907/2006 de la Comunidad Europea, puede causar irritación y quemaduras en la piel y mucosas; náuseas, vómitos y diarreas, si se ingiere; sensibilización alérgica; edema pulmonar por absorción en grandes cantidades, y alteraciones sanguíneas y metabólicas. Adicionalmente, hay que ser muy cuidadosos respecto de los productos secundarios de la reacción: el ácido sulfhídrico se ubica como el más tóxico de los gases, mientras que, entre éstos, el sulfuro de hidrógeno y el anhídrido sulfuroso son sumamente contaminantes.

El inicio de la experimentación

Si bien la información aquí vertida apunta a que la tiourea no es recomendable para la limpieza de objetos de plata —de modo que incluso resulta sorprendente que, con el único sustento, un tanto frívolo, de que se obtiene una mejor apariencia de los objetos al culminar la intervención, aún haya quienes defienden su empleo en procesos de restauración profesional—, sería asimismo irresponsable no realizar la investigación necesaria para comprobar que esta sustancia resulta verdaderamente perniciosa.

Por lo pronto, tal investigación, que debe identificar la obtención de superficies microrrugosas, la remanencia de tiourea adsorbida en los microporos de los objetos de plata, la formación de sulfato de diciandiamidina y la generación de microfisuras, la he planteado como tema de tesis de la Maestría en Ciencias en Conservación Forense. En tanto pueda llevarla a cabo, para este texto realicé el siguiente pequeño experimento, sólo como un acercamiento al problema.

Se emplearon diez probetas, consistentes en monedas de plata ley 0.720, que se pulieron, lavaron, enjuagaron con agua destilada y alcohol etílico. Cinco de éstas fueron doradas electroquímicamente; ocho, corroídas durante treinta minutos con una solución de sulfuro de amonio al 3 por ciento. La capa de sulfuro de plata así lograda resultó compacta —aunque no del todo homogénea— en las piezas sobredoradas. Se mantuvieron testigos: una moneda

de plata y una sobredorada limpias, y dos, de las mismas características, corroídas.

Las seis probetas restantes se limpiaron de la siguiente forma:

- Solución comercial, "Limpiasteg 130", de tiourea con ácido clorhídrico. Se verificó su pH en 0 y la limpieza se hizo por inmersión, de acuerdo con las instrucciones incluidas. Se requirieron dos minutos para dejarlas completamente limpias.
- Solución de tiourea al 5 por ciento en solución de ácido fosfórico al 8 por ciento v/v (Wharton 1989:4-5). El pH de la solución fue 1. La limpieza se llevó a cabo por inmersión durante cinco minutos.
- Limpieza electroquímica. Por inmersión en una solución de carbonato de sodio al 10 por ciento p/v como electrolito y usando aluminio como ánodo, durante dos horas para la moneda de plata y treinta minutos para la sobredorada. Esta limpieza se hizo sólo para descartar que la corrosión previa fuera la causante de las rugosidades y, por lo tanto, se presentara en cualquier superficie tratada.

Después de cada limpieza, todas las probetas se enjuagaron en agua corriente, agua destilada y alcohol etílico, y se secaron con algodón para después analizarse bajo microscopio estereoscópico (Figura 3).

Resultados

Solución comercial de tiourea con ácido clorhídrico

La moneda de plata se limpió rápida y totalmente, incluso se eliminaron aquellos productos de corrosión que permitían distinguir sus detalles. En la probeta de plata sobredorada también se eliminaron todos los productos de corrosión, incluidos los que estaban debajo de la capa de oro, por lo que hubo pérdida de dorado. En ambos casos es evidente la superficie microrrugosa. Pasada una semana, ambas monedas presentaron zonas con una ligera capa de corrosión marrón –sulfuros–, y algunos puntos más gruesos en la base de las orlas y gráficas de la moneda.

Tiourea en solución de ácido fosfórico

Tras cinco minutos de inmersión, esta solución generó en la moneda de plata una limpieza homogénea, aunque una



FIGURA 3. Detalles de las superficies de las probetas de plata sobredorada vistas al microscopio estereoscópico; la de la izquierda, limpia; la de la derecha, corroída. (Cortesía de la autora).

pequeña zona conservó una capa de corrosión. Por su parte, la superficie sobredorada se limpió de manera heterogénea: se mantuvo un alto porcentaje de corrosión, que impidió apreciar el dorado. Si bien algunos productos de corrosión no se eliminaron, los detalles de las dos monedas son más legibles que en el caso anterior, y la microrrugosidad, menos evidente. Pasada una semana, no se apreciaron mayores cambios en las superficies.

Limpieza electroquímica

Se ha comprobado que la limpieza electroquímica no representa riesgo para la plata, y puede repetirse hasta lograr el resultado deseado, lo que ocurrió aquí, pues ninguna de las monedas presenta microrrugosidades. Incluso se diría que la limpieza permitió conservar los productos de corrosión que, al acentuar convenientemente los detalles, eventualmente se considerarían pátina. Pese a ello, este método de limpieza no se considera adecuado para plata sobredorada, ya que la cavitación, causada por la producción de hidrógeno, característica de esta técnica, causó pérdida del dorado, efecto inaceptable en un bien cultural. Tras una semana, ninguna de las monedas tratadas con este método presenta cambios.

Conclusiones

Es un hecho que las soluciones de tiourea son realmente efectivas en la eliminación de productos de corrosión de plata, y no se puede negar que las soluciones comerciales son, además, muy rápidas, pero la información –disponible desde hace décadas– sobre los efectos negativos de su uso como agente de limpieza de plata es abundante y accesible, y, por ende, resulta lamentable que no la conociéramos aquí, por actuar como si la restauración fuera apenas un oficio, un arte mecánica, e irreflexiva, que sólo exige elegir la fórmula.

Hemos usado muchos materiales por simple hábito (la tiourea constituye sólo un ejemplo de tantos). No nos cuestionamos mayormente sobre sus consecuencias, mecanismos de acción, interacciones, productos secundarios, etc., lo que sin duda ha llevado a cometer más de un error de intervención y, no esporádicamente, a actitudes poco científicas y constructivas, con argumentos del tipo *así se ha usado antes y ha quedado bien o, peor aún, si yo no lo he visto, no existe*.

Un profesional de la restauración informado y consciente no puede sugerir tiourea ni cualquier otro agente sin el respaldo de evaluaciones analíticas y experimentales repetibles. Si bien se mantiene la inercia de seguir considerando a la restauración como un oficio, un mero trabajo manual, y aún no contamos con una estructura institucional que promueva y facilite que constituyamos verdaderos grupos de investigación en torno de materiales y procesos de restauración que permitan seguimientos estandarizados y análisis sobre los resultados de nuestro trabajo en el largo plazo, es nuestra responsabilidad –de los restauradores profesiona-



FIGURA 4. Resultados de la limpieza: con las dos soluciones de tiourea y electrolítica. (Cortesía de la autora).

les— hacer que esto suceda. Debemos dejar de actuar como si Plenderleith hubiera resuelto todo en un solo libro, como si todas las preguntas ya se hubieran planteado y respondido de la única forma posible.

Entre nosotros hay, por supuesto, muchos profesionales conscientes que, pese a las resistencias del exterior, se atreven a cuestionar, analizar y proponer opciones, rompiendo así el anquilosamiento y el hábito, y dan carácter de ciencia y de arte a esta profesión, que sólo así podrá mejorar y ser verdaderamente útil. Nuestra tarea es formar a muchos más de éstos.

Referencias

- Barger, Susan, A. P. Giri, William B. White y Thomas M. Edmondson
1986 "Cleaning Daguerreotypes", *Studies in Conservation* 31 (1): 15-28.
- Barger, M. Susan, S. V. Krishnaswamy y Russell Messier
1982 "The Cleaning of Daguerreotypes: Comparison of Cleaning Methods", *Journal of the American Institute of Conservation* 22 (1): 13-24.
- Baez Vicke, Margarita, et al.
2007 "Informe de los trabajos de restauración realizados a la colección del Museo Nacional de Historia, vajilla Christofle y un revólver", documento mecanoscrito del Seminario Taller de Metales, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, México, ENCRyM-INAH.
- CAMEO
2008 *Conservation & Art Material Encyclopedia Online*, Museum of Fine Arts, Boston, documento electrónico disponible en <http://cameo.mfa.org>, consultado en mayo de 2008.
- Chemicalland
2008 *Thiourea (Thiocarbamide)*, AroKor, Holdings, documento electrónico disponible en <http://chemicalland21.com/industrial-chem/organic/THIOUREA.htm>, consultado en mayo de 2008.
- Kurth, Dirk
1999 "The Reaction of Thiourea to Dicyandiamidine Sulfate on Silver Surfaces Investigated by Reflection-Absorption Infrared Spectroscopy", *Fresenius' Journal of Analytical Chemistry* 365 (5): 465-466.
- Landi, Sheila
1992 *The Textile Conservator's Manual*, Londres, Butterworth-Heinemann.
- Plenderleith, Herbert y Alfred Emil A. Werner
1971 *The Conservation of Antiquities and Works of Art: Treatment, Repair, and Restoration*, Oxford, Oxford University Press.
- ReCollections
2004 *Caring for Cultural Material*, documento electrónico dis-



ponible en <http://amol.org.au/recollections/2/5/03.htm>, consultado en agosto de 2004.

Rudoe, Judy

1993 "Oxidized Silver in the Nineteenth Century: The Documentary Evidence", en Susan La Niece y Paul Craddock (eds.), *Metal Plating and Patination: Cultural, Technical and Historical Developments*, Londres, Butterworth-Heinemann, 161-170.

Šramek, Jirí, Tove B. Jakobsen y Jirí B. Pelikan

1978 "Corrosion and Conservation of a Silver Visceral Vessel From the Beginning of the Seventeenth Century", *Studies in Conservation* 23 (3): 114-117.

Stambolov, Todor

1966 "Removal of Corrosion on an Eighteenth-Century Silver Bowl", *Studies in Conservation* 11 (1): 37-44.

The PubChem Project

2008 *The PubChem Project*, documento electrónico disponible en <http://pubchem.ncbi.nlm.nih.gov>, consultado en mayo de 2008.

Tímar-Bálázszy, Ágnes y Dinah Eastop

1998 *Chemical Principles of Textile Conservation*, Londres, Butterworth-Heinemann.

Wharton, Glenn

1989 "The Cleaning and Lacquering of Museum Silver", *Newsletter of the Western Association of Art Conservation* 11 (1): 4-5.

Resumen

El uso de la tiourea para la limpieza de bienes culturales en plata no parece totalmente conveniente. Además de poseer un pH 0, derivado de la presencia de ácido clorhídrico, que afecta la conservación del material constitutivo, la bibliografía indica que sus residuos no pueden ser eliminados por completo, que forma productos secundarios, y que es posible que se generen microfisuras superficiales. El presente artículo evalúa este tratamiento, no sólo desde el punto de vista técnico, sino desde el ético. Así, se critica su uso como un ejemplo de la aplicación de materiales que, por mero hábito –sin investigación sobre sus consecuencias, sus mecanismos de acción, sus interacciones, sus productos secundarios, etc.– han llevado a errores en la intervención. Adicionalmente, se reflexiona sobre la actitud profesional que puede posicionar a la restauración como un oficio: una actividad que prioriza la habilidad manual y la aplicación de fórmulas sobre la reflexión y la investigación. Se concluye que un pensamiento científico es indispensable para el desarrollo de la disciplina.

Palabras clave

Tiourea, ciencia, oficio, restauración, investigación.

Abstract

The use of thiourea for the cleaning of silver cultural heritage has not been absolutely convenient. Apart from having a 0-pH, as a result from the presence of chlorhidric acid, which affects the conservation of the constituent materials, the bibliography indicates that its residues cannot be completely eliminated, that it forms secondary by-products, and that it might cause superficial micro-fissures. Hence, this article criticis its use, as an example of the application of materials, that by habit –without investigating its consequences, its mechanisms of action, its interactions, and its secondary by-products– have lead to serious mistakes in the intervention. It additionally analyses the professional attitude that can place restoration as an art-craft: an activity that prioritizes manual skills and the application of formulas over the self-reflection and investigation. It concludes that a scientific thinking is indispensable for the discipline development.

Keywords

Thiourea, Science, Office, Restoration, Investigation.

La restauración de las pinturas sobre tabla del siglo XVI pertenecientes al retablo mayor de Coixtlahuaca, Oaxaca

Yolanda Madrid Alanís

El proyecto de restauración del retablo mayor del templo de San Juan Bautista, Coixtlahuaca, Oaxaca, constituye uno de los esfuerzos de colaboración intrainstitucional más importantes del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) en la actualidad. Como parte de ello, el Seminario-Taller de Restauración de Pintura de Caballete (STRPC), de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM) del INAH ha participado en la investigación y el tratamiento de once pinturas sobre tabla y tres sobre tela. Estas obras, de gran calidad artística y técnica, han sido atribuidas al sevillano Andrés de Concha, considerado uno de los pintores más sobresalientes del México virreinal. El proceso de investigación no sólo ha sido clave para comprender más a fondo el desarrollo creativo del arte sacro durante el Virreinato en México, sino también ha aportado información fundamental para una adecuada toma de decisiones en materia de conservación y restauración de las pinturas.

Además de la estabilización de las obras pictóricas –garantía de su preservación a futuro–, diversos procesos de restauración han permitido restablecer los valores estéticos y plásticos de estas joyas patrimoniales del siglo XVI. En este informe se detallan las actividades y los resultados logrados, los cuales constituyen un ejemplo paradigmático del papel del restaurador en la preservación y en la recuperación de los múltiples valores culturales inmersos en nuestro patrimonio cultural.

Antecedentes

Hacia el año 2003, la entonces titular del STRPC-ENCRyM, licenciada Liliana Giorgulli, colaboró en un proyecto de investigación interdisciplinario e interinstitucional acerca de la pintura sobre tabla producida en la Nueva España durante el siglo XVI. Esta iniciativa buscaba incorporar las experiencias y visiones de varios equipos de trabajo, unos pertenecientes al INAH, como la ENCRyM y la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC), y otros asociados al Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (IIE-UNAM). El objetivo principal del proyecto consistió en analizar las cualidades históricas, estilísticas e iconográficas, así como las particularidades técnicas y de materiales empleados en la factura de estos bellos y complejos componentes de nuestro patrimonio cultural.

Su primera etapa enfocó sus alcances en la obra pictórica de una región caracterizada, dados sus relevantes antecedentes en la época prehispánica, por su gran riqueza patrimonial, así como por su significativo desarrollo arquitectónico





FIGURA 1. Fachada principal del conjunto conventual de San Juan Bautista Coixtlahuaca, Oaxaca. (Fotografía tomada por Magdalena Rojas en 2008, Archivo ENCRyM-INAH).

conventual, datado hacia el siglo XVI: la Mixteca Alta del estado de Oaxaca. Se eligió ésta en particular porque se trata de una zona que conserva una cantidad importante de pinturas sobre tabla del periodo en estudio, las cuales se encuentran vinculadas de manera documental con los principales artistas europeos que trabajaron en la Nueva España en el transcurso del último cuarto del siglo XVI: Simón Pereyñs y Andrés de Concha.

Uno de los primeros casos de estudio seleccionados fue el retablo mayor del templo de San Juan Bautista Coixtlahuaca (Figura 1), edificio de estilo renacentista construido durante el tercer cuarto del siglo XVI, el cual se ubica en el sector noroeste de estado de Oaxaca, aproximadamente a 169 km de su ciudad capital.

Dicho retablo no sólo cumplía con las condiciones requeridas para el desarrollo de pesquisas históricas, estéticas, iconográficas y tecnológicas, sino, adicionalmente, se percibió que su estado de deterioro era alarmante, lo cual hacía imperiosa su restauración. Por lo tanto, la CNCPC y la ENCRyM, por medio del STRPC, coincidieron en estructurar un proyecto integral de restauración. De esta manera, la investigación se complementó con el reto de intervenir el retablo, con el fin de restablecer su estabilidad estructural y mejorar su aspecto, ambos ya mermados por el paso del tiempo y los movimientos telúricos que se presentan en la región.

Los primeros trabajos del proyecto integral de restauración del retablo fueron llevados a cabo por la CNCPC-INAH, instancia responsable de coordinar la restauración del bien mueble *per se* y sus esculturas policromadas. Adicionalmente, se acordó que el STRPC-ENCRyM se haría cargo de la restauración de la obra pictórica perteneciente al retablo. Se realizaron los primeros muestreos y análisis de estratos pictóricos para dar inicio a ello, lo cual, sin embargo, no sucedió sino hasta el primer trimestre de 2008, con la intervención directa de 14 pinturas, 11 sobre tabla y tres sobre lienzo.

Los objetivos particulares de esta intervención se dividieron en tres rubros por seguir:

- Investigar de manera interdisciplinaria las muestras pictóricas sobre tabla del retablo de Coixtlahuaca como un ejemplo icónico del desarrollo artístico del México virreinal.
- Proporcionar su estabilidad material como una garantía de su preservación en el presente y el futuro.
- Restablecer sus cualidades y valores culturales, que han sido distorsionados o mermados por el paso del tiempo, o bien alterados por intervenciones anteriores que afectan de manera negativa la lectura de la imagen.

El retablo y sus pinturas

El actual retablo principal de Coixtlahuaca, de proporción esencialmente cuadrangular (16 m de altura x 15 m de anchura), posee una planta dodecagonal y está compuesto por cuatro cuerpos y cinco calles (Figura 2). Dicha composición es, en realidad, el resultado de dos momentos creativos. El primero de ellos data del siglo XVI, cuando un primer retablo, de estilo manierista, incluía doce pinturas sobre tabla y nueve esculturas policromadas, obras de extraordinaria calidad artística y tecnológica, atribuidas a la factura del pintor sevillano Andrés de Concha (Cfr. Fernández 1988; Sotos Serrano 2003). Los nombres de estas obras corres-



FIGURA 2. Retablo principal del templo de San Juan Bautista Coixtlahuaca. (Fotografía tomada por Pedro Rojas en 1975, Archivo Rojas Vences).

ponden a pasajes y personajes de la liturgia cristiana: *La Adoración de los Pastores*, *La Ascensión*, *San Joaquín*, *La Crucifixión*, *La Anunciación*, *San Pablo*, entre otros.

Hacia el siglo XVIII se reconfiguró el mueble del retablo, siguiendo el estilo barroco. Como parte de ello, se reutilizaron tanto las pinturas sobre tabla como las esculturas policromadas del mueble original. Asimismo, dos pinturas sobre tela de formato mixto se agregaron al discurso iconográfico del retablo (Figura 3).

En una de las obras sobre lienzo del siglo XVIII se identificó una firma y una fecha directamente sobre el soporte, cuyos trazos rezan: "Lara 1749". Con base en ello, se ha planteado la hipótesis de que su autor fue el pintor de apellido Lara, quien tuvo una importante producción pictórica en la zona de Puebla durante la citada centuria.

Hoy en día, el retablo conserva sólo tres de las cuatro predelas originales. Aunque se desconoce en qué momento una de ellas fue extraída del conjunto, se estima que se trató de aquella que ostentaba la firma del pintor sevillano. Además, el retablo presenta siete pinturas sobre tabla de formato rectangular y una más, triangular, a manera de tímpano, correspondiente al remate.

Una imagen adicional en soporte textil, que representa a los santos Abdón y Zenen, corresponde al nicho del último cuerpo de la calle central. Por su disposición, puede deducirse que fue colocada ahí para suplir algún elemento decorativo perdido, ya que su temática no corresponde con el discurso iconográfico primigenio ni con el seguido durante la recomposición del retablo.

Dado que las 14 pinturas forman parte de un bien inmueble por destino, se decidió estudiarlas y restaurarlas en conjunto. Sin embargo, los esfuerzos del proyecto integral se centraron principalmente en la obra pictórica sobre tabla.

El proyecto integral

La restauración del mueble del retablo por parte de la CNCPC empezó en el año 2007. Como parte de las labores iniciales, la obra pictórica fue desmontada y, posteriormente, resguardada dentro de la nave de la iglesia. En esta condición permanecieron las pinturas aun hasta el primer trimestre de 2008, fecha que, como se mencionó anteriormente, corresponde al inicio formal del proyecto del STRPC-ENCRyM.

El equipo de trabajo de la STRPC-ENCRyM fue entonces conformado por ocho restauradores egresados de la Licenciatura de Restauración, quienes fueron coordinados *in situ* por la profesora Magdalena Castañeda y dirigidos por la titular del seminario-taller, la licenciada Yolanda Madrid Alanís. Se contó, asimismo, con asesoría de los especialistas en restauración de pinturas sobre tabla, el restaurador Jaime Cama Villafranca y la licenciada Liliana Giorguli Chávez, profesor y directora de la ENCRyM, respectivamente, e impulsores de este proyecto desde sus inicios. A lo largo de las fases de ejecución también participaron diversos especialistas: La doctora Josefina Bautista, investigadora de la Dirección de Antropología Física-INAH, realizó el aná-

lisis por tomas a base de rayos X; los doctores en Historia del Arte Magdalena Vences y Nelly Sigout, y el maestro Rogelio Ruiz Gomar, adscritos al IIE-UNAM, colaboraron en estudios de contextualización sobre el retablo, el autor y sus pinturas. En el área de análisis químico se trabajó estrechamente con el químico Javier Vázquez (ENCRyM-INAH), quien coordinó, conjuntamente con el ingeniero José Antonio Alba, investigador del INAH, los trabajos con fluoroscopia de rayos X, microscopio electrónico de barrido y de espectroscopia RAMAN. Asimismo, se incorporó la doctora Alejandra Quintanar, investigadora de la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa (UAM-I), especialista en identificación de maderas empleadas en la producción de objetos culturales. El registro fotográfico de antes y después del proceso estuvo a cargo del fotógrafo Gerardo Ruiz Hellió (ENCRyM-INAH), quien además realizó tomas con luces especiales en radiaciones de ultravioleta e infrarrojo.

La restauración de las pinturas comenzó con su traslado al espacio asignado para su tratamiento: la sala *De Profundis*, ubicada en el claustro bajo del ex convento de Coixtlahuaca. Este proceso, aunque aparentemente simple, resultó de gran complejidad, ya que el peso de cada tabla es superior a los 100 kg, lo cual significa importantes riesgos durante el movimiento.



FIGURA 3. *La Adoración de los pastores* previa a su restauración. (Archivo ENCRyM-INAH).

Subsecuentemente, se llevó a cabo el desprendimiento de los marcos de madera tallada y pintada en blanco con motivos dorados, los cuales se encontraban clavados directamente sobre la capa pictórica. Cabe mencionar que, debido a su diseño, la talla de los marcos cubre las esquinas de la obra pictórica en un margen aproximado de 35 cm. Por ello, algunas figuras ubicadas en la periferia de la composición, que habían permanecido ocultas al observador, pudieron apreciarse en su integridad (Figura 4).

Técnica de factura

La investigación sobre la técnica de manufactura de las pinturas sobre tabla aún no ha concluido. Sin embargo, se cuenta con datos significativos que vale la pena exponer, ya que son fundamentales para comprender la historia de vida de estos bienes culturales, su relevancia en la historia de nuestro país, así como su condición actual.

Los soportes de las pinturas están conformados por tablones de madera de pino y cedro,¹ unidos a tope con cola animal, los cuales están reforzados por tres travesaños, embutidos al pánel con un ensamble de cola de milano. Dicho ensamble hace posible que los travesaños se adecuen a los movimientos del soporte producidos por cambios de humedad y temperatura. Esto significa que los diferentes estratos que convergen en la factura interactúan como un verdadero sistema integral.

Por el anverso de los tablones se encuentra un lienzo adherido con cola, que restringe los movimientos del pánel y permite una adecuada unión entre el soporte y los estratos pictóricos. Asimismo, este lienzo le confiere tersura y suavidad a la capa pictórica. Este acabado permitió que el pintor lograra efectos pictóricos extraordinarios, particularmente en el manejo de paños.

La estratigrafía pictórica es muy compleja. Un primer estrato está conformado por varias capas de una mezcla de yeso y cola en diferentes proporciones y grados de molido. Dicho estrato está superpuesto por una delgadísima



FIGURA 4. Detalle del área de capa pictórica que cubre los marcos del siglo XVIII, donde se observa la pérdida del diseño de los pies de San Juan. (Archivo ENCRyM-INAH).

capa de imprimatura en color gris.² A ello le sigue una capa pictórica compuesta de pigmentos y esmalte³ aglutinados con un aceite secante, técnica conocida como pintura al óleo. Por último, se detectó la presencia de varias capas de barniz de resina natural.

Toda la información derivada de estos estudios actualmente se está interrelacionando con los datos recabados de manera documental. Sus resultados se presentarán en el informe final del proyecto en fechas próximas. No obstante, su conocimiento es esencial para comprender el estado de conservación de las pinturas.

Estado de conservación

El deterioro observado en las pinturas se puede dividir en dos categorías: estructural y estético. Problemas de carácter estructural afectaban a las predelas y a dos pinturas de gran formato, denominadas

La Anunciación y *La Crucifixión*. En las primeras se presentaban grietas, fisuras y deformaciones de plano, mientras que en las últimas se observó la presencia de grietas que atravesaban verticalmente a las imágenes. En el caso de *La Crucifixión*, fue posible determinar que se trataba de un problema de origen, pues fueron identificadas varias reparaciones anteriores que buscaron rellenar la grieta hasta el nivel del estrato pictórico, cuyos resanes fueron repintados para homogeneizar la superficie.

El segundo problema más importante de la colección se relacionaba con la afectación estética. En general, las obras presentaban un alto grado de oxidación en las capas de barniz aplicadas, así como una acumulación considerable de materiales ajenos en la superficie de la obra. En ambos casos se ocultaban formas, se perdían los planos compositivos y volúmenes, se volvía imperceptible la variedad de tonos existentes y no se apreciaban cabalmente los colores propios del estilo pictórico manierista. Como parte de los

² Análisis llevados a cabo en 2008 por el químico Javier Vázquez Negrete, profesor de la ENCRyM-INAH.

³ El esmalte es un vidrio potásico con pequeñas cantidades de óxido de cobalto, cuyo molido es grueso. Este pigmento azul se utilizó en pintura europea desde el siglo XV, y su uso se extendió en el siglo XVI y de manera particular en el XVII (Binger 1996:36-39).

¹ Análisis realizado durante 2008 por la doctora Alejandra Quintanar, investigadora de la Universidad Autónoma Metropolitana, Plantel Iztapalapa (UAM-I).

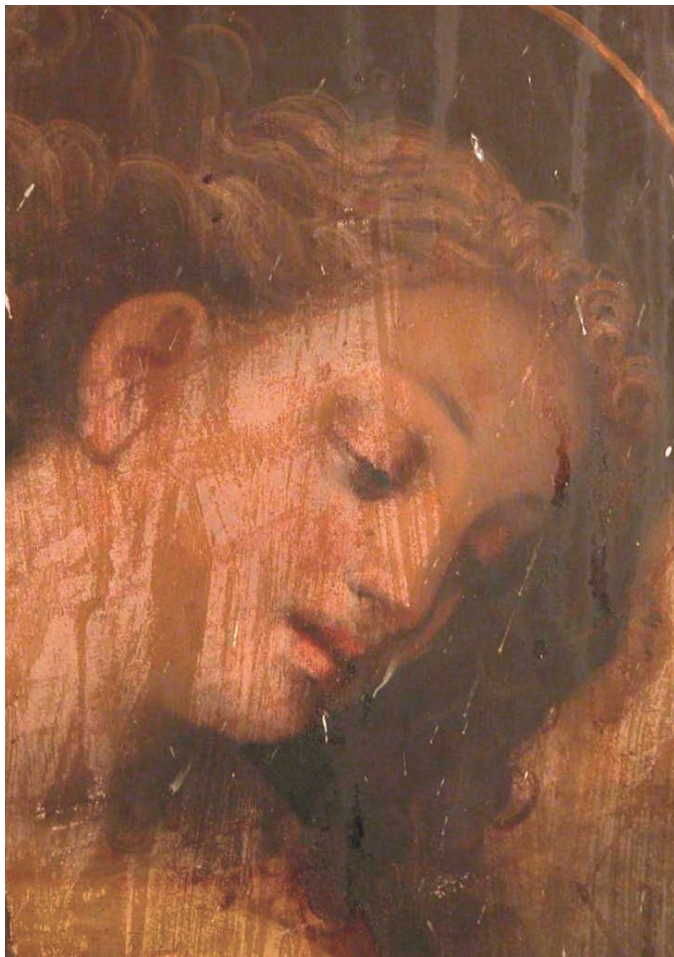


FIGURA 5. Detalle de la *Anunciación* antes de su intervención por la ENCRyM. (Archivo ENCRyM-INAH).

deterioros estéticos, también se consideró la presencia de lagunas que afectaban la lectura de la imagen. Estas alteraciones se produjeron por pérdidas de estratos pictóricos en áreas cercanas a escamas, en torno de las grietas del soporte y por la alteración de las capas de barniz y pictórica. Este último daño fue provocado por una intervención anterior a los años treinta del siglo pasado, en la que se intentó “refrescar” el barniz mediante la aplicación de un material que provocó su deterioro, conjuntamente con el de la capa pictórica, que adquirió una textura distinta a la original.

La intervención directa

La intervención directa de las pinturas sobre tabla del retablo de Coixtlahuaca inició con una medida preventiva: la fumigación de todas las obras con insecticidas piretroides de baja toxicidad, tales como el Canon Plus®⁴ y Drag-net®.⁵ Posteriormente, se procedió a la estabilización ma-

⁴ Insecticida piretroide sintético de amplio espectro, generador de humo que contiene como ingrediente activo permetrina al 5 por ciento.

⁵ Insecticida emulsionable, cuyo ingrediente activo también es la permetrina. Su fórmula química es (3-fenoxybencil) (+)cis,trans 3-(2,2 diclorovinil)- (2,2 dimetilciclopropano-carboxilato).

terial tanto de las predelas como las dos pinturas de gran formato, *La Anunciación* y *La Crucifixión*, que, como se mencionó anteriormente, presentaban grietas en su soporte. El proceso fue similar en todos los casos, ya que se colocaron lascas de cedro para sellar las grietas. En ciertos lugares también se incluyeron mariposas de cedro con el fin de frenar el avance en el agrietamiento. En el caso específico de las predelas, se adhirieron enlucidos generales por el reverso de la obra, con el objetivo de aislar el pánel del medio ambiente y controlar las deformaciones de plano del mismo (Figura 5).

Una vez concluida la estabilización, se dio paso a la restauración. Tras la evaluación de la imagen, se establecieron los niveles de limpieza. Se eliminó la suciedad y los materiales ajenos depositados durante años sobre la superficie pictórica. Posteriormente, se realizó el rebaje del barniz original ya oxidado. Para ello, se aplicaron geles que permitieron una acción gradual controlada del agente limpiador, cuyos efectos fueron evaluados continuamente. El nivel de limpieza permitió la recuperación de colores, formas, tonos y texturas perdidas por la oxidación del barniz, sin que ello significara la pérdida total de la pátina.

Los procesos seguidos consistieron en la aplicación de resanes de carbonato de calcio y cola, y del barniz, más la reintegración de color mediante el sistema de *rigattino*, con el objetivo de dejar un testimonio muy claro de las áreas que son producto de esta restauración. Además de las lagunas, se reintegraron aquellas áreas en las que se presentaba abrasión de la capa pictórica.

Como un producto adicional al proyecto, el cual confirmaba su carácter académico, en el mes de octubre de 2008 el STRPC-ENCRyM llevó a cabo una práctica de campo con alumnos. Con ello se buscó transmitir la experiencia de participar en una iniciativa de grandes dimensiones y de carácter multidisciplinario. Con este equipo de trabajo se intervinieron las pinturas sobre tela, en las que se realizaron tratamientos de limpieza superficial, colocación de parches y soldaduras en roturas y faltantes menores, rebaje de barniz original y resane. La reintegración fue abordada posteriormente por el equipo de trabajo de planta del proyecto (Figuras 6 y 7).

Cabe mencionar que las pinturas de *La Anunciación* y *La Crucifixión* permanecieron en estudio durante varios meses, debido a la presencia de agregados pictóricos de gran magnitud que, en algunos casos, modificaban las formas de las imágenes principales. Ello requirió la toma de placas de rayos X adicionales, el muestreo estratigráfico puntual, el análisis de composición formal y estudios comparativos digitalizados de las fotografías de luz infrarroja y las placas radiográficas.

Con base en la información obtenida, se tomaron decisiones particulares sobre su restauración. Para el caso de *La Anunciación*, se decidió no remover el agregado pictórico localizado en el brazo izquierdo y faldellín del arcángel san Gabriel. Esto, en virtud de que el conjunto de análisis no arrojó datos contundentes sobre la temporalidad de estas



FIGURAS 6 y 7. Pintura de la predela: San Mateo, Santiago El Menor y San Pablo. Imágenes de antes y después de su restauración. (Fotografías tomadas por Gerardo Ruiz Helli6n, ENCRyM-INAH).

modificaciones, por lo que se opt6 por mantenerlos como testimonio de su segunda historicidad.

Comparativamente, *La Crucifixi6n* presentaba un repinte o agregado pict6rico sobre el torso, hombros y piernas del Cristo, que manifestaban un tono amarillento, similar al del barniz original ya oxidado. Estas 6reas carecían del manejo de luces y sombras, ya que la capa amarillenta era plana y deslucía el trabajo anatómico del Cristo. Adicionalmente, debido a que este repinte fue colocado sobre una capa de resane sumamente duro, la base de preparaci6n sufría un trabajo mecánico diferencial, que provoc6 levantamientos, escamas y caballetes, los cuales se observaban con una textura desagradable, en comparaci6n con la original, en la que s6lo es posible apreciar las huellas de las pinceladas del pintor. Lo anterior se hizo m6s evidente una vez que se rebaj6 el barniz, ya que se puso de manifiesto la distorsi6n visual que causaba el agregado pict6rico. Debido a lo anterior, y toda vez que las placas radiogr6ficas⁶ y las calas exploratorias confirmaron la presencia de capa pict6rica original debajo del agregado, se decidi6 eliminar por completo el repinte. Ello permiti6 recuperar la capa pict6rica original y restablecer la lectura de la obra en su conjunto.

⁶ An6lisis realizados por la doctora Josefina Bautista, investigadora del INAH.

Conclusiones

El proyecto de restauraci6n de las pinturas sobre tabla del retablo de Coixtlahuaca pr6cticamente ha concluido. Se ha finalizado con la intervenci6n directa en las obras pict6ricas y se cuenta con avances considerables en materia de investigaci6n. Debido a ello, es posible afirmar que los objetivos planteados no s6lo se cumplieron cabalmente, sino que incluso quedaron rebasados, ya que fue posible integrar elementos de formaci6n profesional.

Como resultado de los trabajos realizados, se ha logrado preservar, rescatar y revalorizar un conjunto de objetos culturales que, por todas las cualidades hist6ricas, estilsticas, tecnol6gicas y funcionales mencionadas a lo largo del texto, son excepcionales. En gran parte esto ha sido debido a la experiencia, empeño y dedicaci6n del equipo de especialistas que se conform6 a lo largo del proyecto. Así, las aportaciones individuales se transformaron en productos de gran valía para el conjunto de las diferentes disciplinas. Por ejemplo, el estudio de la t6cnica y los materiales empleados en la elaboraci6n de estas pinturas resulta de gran relevancia para el entendimiento de la producci6n pict6rica de la Nueva España, surgida, justamente, a partir de las obras de Andr6s de Concha y Sim6n Pereyrs. Por ello, la informaci6n derivada de esta investigaci6n permitir6 una mejor comprensi6n so-



FIGURAS 8 y 9. Tabla de *La Ascensión* antes y después de su restauración. (Fotografías tomadas por Gerardo Ruiz Hellión, ENCRyM-INAH).

bre la pintura tanto del siglo XVI como de la que le precede. Como se mencionó, los datos duros derivados de estudios con diferentes técnicas analíticas se están interrelacionando con la información documental, por lo que se están complementando y enriqueciendo los conocimientos derivados de diferentes áreas de estudio. Adicionalmente, el análisis de técnica de factura fue determinante en la toma de decisiones acerca de las intervenciones de estabilización y restauración. Todo lo anterior demuestra de manera concreta los beneficios de la interdisciplina.

En cuanto a la conservación de este patrimonio cultural, se puede informar que se logró estabilizar la materia física de las 14 pinturas sobre tabla del siglo XVI pertenecientes al retablo de Coixtlahuaca, lo cual es garantía de su preservación a futuro. Concomitantemente a los procesos de restauración, fue posible realizar una notable recuperación de los valores estéticos y plásticos inmersos en sus imágenes. Efectivamente, la presencia de un velo blanquecino del polvo, la deposición de capas ennegrecidas del hollín y la transformación natural de los materiales constitutivos del barniz ocultaban y obliteraban una buena cantidad de información, hasta ahora desconocida, sobre la composición formal, la paleta cromá-

tica y los detalles maestros característicos del pintor Andrés de Concha (Figuras 8 y 9).

Es importante señalar que a lo largo de la ejecución del proyecto y en horarios de gran concurrencia en el templo (v. gr., misas dominicales), se realizaron varias pláticas informativas de carácter público, durante las cuales se exhortó a la comunidad a visitar el taller para conocer la problemática de sus pinturas, comprender su tratamiento y valorar los avances logrados en cada etapa de trabajo. En estos ejercicios, el equipo de restauradores percibió una actitud positiva hacia la intervención de estos bienes culturales, que han sido, y siguen siendo, celosamente custodiados por su comunidad.

Las pinturas sobre tabla permanecerán embaladas hasta que se inicie el rearmado del mueble del retablo, responsabilidad que corresponde la CNCPC-INAH. Sin embargo, en el camino se han planteado nuevos propósitos para el futuro, tal como la elaboración de una publicación conjunta.

Con tales perspectivas, hoy por hoy podemos darnos por satisfechos, ya que la investigación y la restauración de las pinturas de tabla de este retablo han permitido rescatar una de las manifestaciones pictóricas más complejas y de mayor belleza del acervo patrimonial heredado del México virreinal.

Referencias

Binger, Heike

1996 "Das blaupigment smalte", *Restauro* 1: 36-39.

Fernández, Martha

1988 "Andrés de Concha: nuevas noticias, nuevas reflexiones", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM* 59: 51-68.

Sotos Serrano, Carmen

2003 "Luces y sombras en torno a Andrés y Pedro de Concha", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM* 83: 123-152.

Vences Vidal, Magdalena

2000 *Evangelización y arquitectura dominicana en Coixtlahuaca (Oaxaca), México. Monumenta histórica iberoamericana de la orden de predicadores, XVIII*, Salamanca, San Esteban.

Resumen

Se describe el origen y desarrollo del proyecto de restauración de las pinturas sobre tabla pertenecientes al retablo mayor del templo de Coixtlahuaca, Oaxaca. Ejecutada por el Seminario-Taller de Restauración de Pintura de Caballete (STRPC), de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM) del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Esta iniciativa se ha enfocado en el estudio y el tratamiento de once obras pictóricas sobre tabla procedentes del siglo XVI, atribuidas al conocido pintor sevillano Andrés de Concha. El artículo expone los objetivos y avances del proyecto, el cual se ha caracterizado por una perspectiva integral que, dentro un marco de enseñanza-aprendizaje, incorpora tanto la investigación humanística y científica como la intervención de conservación y restauración. Se informan los resultados logrados por docentes y alumnos de la ENCRyM, así como por un grupo de especialistas de varias disciplinas, adscritos tanto al INAH como a otras instituciones mexicanas de educación superior. Se muestran los beneficios de la colaboración interinstitucional e interdisciplinaria, factores que en este proyecto han sido imprescindibles para lograr el rescate, la preservación y la revitalización de uno de los conjuntos pictóricos de mayor excepcionalidad estética, histórica y tecnológica de México.

Palabras clave

Restauración, Coixtlahuaca, retablo, pintura sobre tabla, Andrés de Concha.

Abstract

This article describes the genesis and development of the restoration project for panel paintings belonging to the principal altar piece of the temple of Coixtlahuaca, Oaxaca. Fulfilled by the Seminar-Workshop of Conservation of Easel Paintings (STRPC) of Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM), Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), this initiative has been focused on the study and treatment of 11 works of art from the Sixteenth Century, attributed to the renowned Sevillian painter Andres de Concha. The text reports mainly the purposes and activities of the project, which has been characterized by an integral approach, aiming to incorporate humanistic and scientific studies with conservation and restoration interventions within a teach-learn environment. It also informs about the results accomplished by the ENCRyM teachers and students together with a group of specialists of varied disciplines from INAH, and other Mexican academic institutions. It shows the benefits derived from inter-institutional and interdisciplinary work as an essential factor for the project that attained the rescue, preservation and revitalization of one of the most exceptional mexican groups of paintings concerning historical, aesthetical and technological values.

Keywords

Restoration, Coixtlahuaca, Altar-piece, Panel paintings, Andrés de Concha.



La intervención del *Jaguar reticulado*, previa a su exposición en Europa

Margarita López Fernández



FIGURA 1. El *Jaguar reticulado*, durante su intervención en 2009 (Archivo ENCRyM-INAH).



FIGURA 2. El *Jaguar reticulado* al final de su restauración en septiembre de 2009 (Archivo ENCRyM-INAH). ▶

El mural teotihuacano denominado *Jaguar reticulado*, procedente del conjunto habitacional de Zacuala, Teotihuacan, en el Estado de México, constituye una muestra icónica de la tradición pictórica mesoamericana. Se trata, sin lugar a dudas, de uno de los ejemplares de mayor expresividad artística y contenido simbólico de la colección del Museo Nacional de Antropología del Instituto Nacional de Antropología e Historia (MNA-INAH). En un área aproximada de 1.93 m x 1 m, se representa un felino ataviado con elementos iconográficos que lo asocian con la fertilidad, el agua, la guerra y el sol. Por estas razones, se lo ha interpretado como un Tlaloc-Jaguar.

La obra llegó al Seminario-Taller de Restauración de Obra Mural (STROM) de la ENCRyM-INAH a inicios del curso escolar 2009 para su estudio y tratamiento (Figura 1).

Con base en información arqueológica, histórica y técnica, así como en un análisis sobre su estado físico, la obra fue diagnosticada e intervenida por los profesores y alumnos del STROM, con el apoyo del licenciado Sergio González García, coordinador del taller de restauración del MNA-INAH.

Hace aproximadamente medio siglo, el mural, por motivos de su conservación, fue desprendido de su lugar de origen, operación que llevó a su montaje sobre un soporte de aluminio con resinas sintéticas. Como el diagnóstico



determinó que dicho soporte presentaba problemas estructurales que ponían en riesgo la integridad del original, se concluyó que debía sustituirse por un nuevo montaje, con una estratigrafía más adecuada, estable y ligera.

Durante su tratamiento, el mural fue separado de la lámina metálica, y se eliminó, lo más posible, la resina sintética que constituía el viejo soporte. Posteriormente, se realizó un nuevo montaje, para el que se utilizó resina Araldite y moldura de aluminio. Por último, se reintegraron cromáticamente los diseños de capa pictórica, proceso que, conjuntamente con un acabado de superficie, buscó facilitar la lectura de los valores culturales del mural (Figura 2).

El pasado 7 de septiembre de 2009, el *Jaguar reticulado*, ya restaurado, se entregó al personal del MNA-INAH para su traslado al extranjero, donde permanecerá durante tres años como parte de una muestra museográfica itinerante que tocará importantes ciudades de Europa.



La transición de estudiante a profesional: las prácticas de campo del órgano de San Juan Tepemasalco, Hidalgo

Esteban Mariño Garza

Desde 2008 he tenido la oportunidad de participar en el proyecto de conservación y restauración de órganos tubulares históricos más completo y especializado de México. Cuando me volví parte de esta iniciativa enfocada en salvaguardar la evidencia histórica, tecnológica, social, estética y musical del órgano tubular del templo de San Juan Tepemasalco, estado de Hidalgo, todavía era alumno de la Licenciatura en Restauración de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM), del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). La idea de restaurar el instrumento musical más complejo que el ser humano ha construido, cuando aún no había concluido mi formación profesional, me parecía por demás inquietante. Reconozco que en aquel entonces no me era posible tener una concepción global de la importancia del bien cultural que estaba en mis manos ni de lo arduo que podía ser su proceso de conservación.

Mi primer contacto con el órgano tubular histórico de Tepemasalco y su proyecto de conservación y restauración tuvo lugar en una práctica de campo, una fórmula de enseñanza-aprendizaje clave y de gran tradición en la ENCRyM. Prácticas como ésta pueden concebirse como programas de estadía para formación profesional adicionales a los cursos formales del currículo: comprenden diversas actividades relacionadas con la conservación y la restauración del patrimonio cultural, que ejecutan los alumnos y los profesores de la ENCRyM en un contexto distinto al seminario-taller y, generalmente, en el interior de la República. Durante ellas, los alumnos intervienen bienes culturales auténticos en su ubicación real, lo que permite un entrenamiento de trabajo en condiciones y ritmos que son similares a los que se presentan en el ejercicio profesional.

Particularmente, las prácticas de campo en el Seminario Taller Optativo de Conservación y Restauración de Instrumentos Musicales (STOCRIM) de la ENCRyM han tenido el objetivo de estudiar y reconocer los contextos de producción y uso de instrumentos musicales en distintas zonas del país, con el fin de comprender muchos de los aspectos que conciernen a su conservación. Entre los bienes culturales que han sido materia de estudio y tratamiento durante los cursos y prácticas de campo del STOCRIM, destacan los órganos tubulares.

Los órganos tubulares

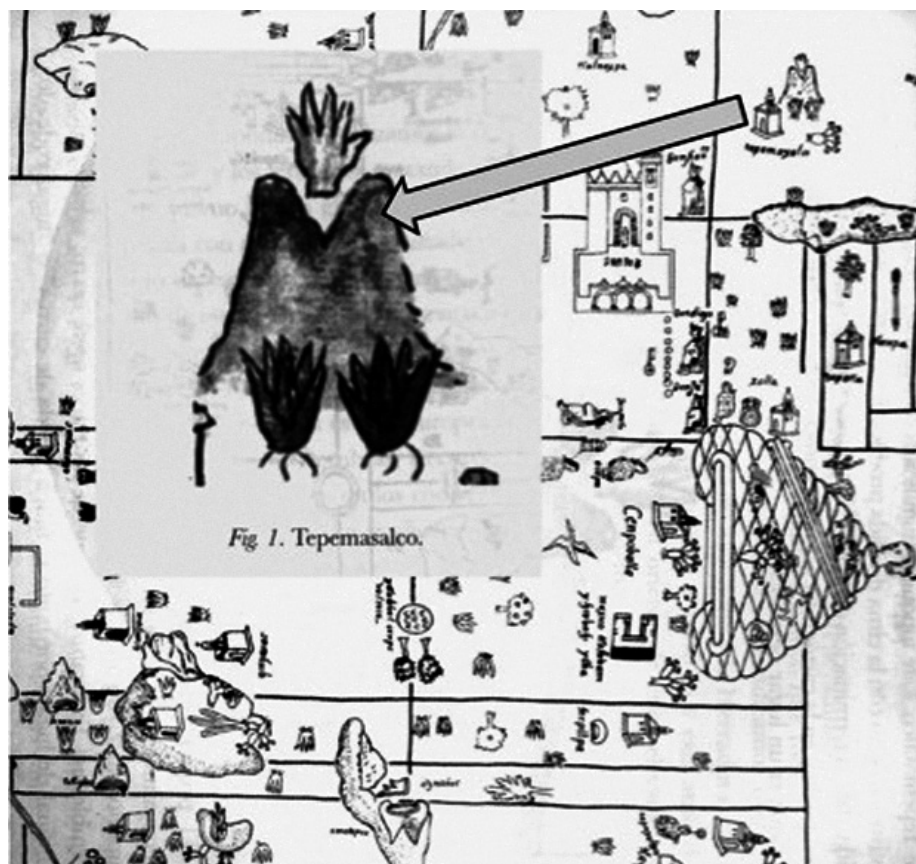
Los órganos tubulares son instrumentos musicales aerófonos mecanizados que comprenden una serie de artes y oficios, por cuya sofisticación no son comparables con ningún otro. Se trata de una conjunción de varios componentes

y sistemas que exige una técnica de factura muy compleja: si hablamos de los órganos novohispanos, tan sólo sus muebles o cajas contenedoras pueden presentar una variedad de estilos de construcción y decoración. En nuestro país, la decoración generalmente presenta una mezcla de la tradición española con la local o indígena, lo que produce peculiares cajas con un impacto visual inigualable (Suárez 1991:77). Adicionalmente, existe una estrecha y simbiótica relación entre el espacio arquitectónico, el mueble del órgano y el significado sacro de su decoración. La razón de ello es que la expresión plástica de un mueble debe ir de acuerdo con la expresión musical de estos instrumentos musicales (Suárez 1991:79).

Un órgano tubular tiene la capacidad de producir una compleja y bella cantidad de sonidos musicales que ningún otro instrumento musical puede alcanzar. Su sonoridad varía dependiendo del contexto y el momento en que fueron producidos. Por ello, referirse al órgano tubular como el “gigante de la polifonía” (Tafall y Miguel 1876:32) o el “cautivador del oído” (Audsley 2000:11) no es una exageración.

La capacidad polifónica de este instrumento musical no sería posible sin su eficiente mecánica. El aire abastecido por los fuelles es conducido, gracias a la acción de las teclas, a través de una serie de válvulas y resortes a un arca minuciosamente trabajada, la cual es llamada *secreto*; esta pieza distribuye al aire a los diversos registros de tubos que pueden ser discriminados por la activación de las correderas y el teclado. Así, los órganos tubulares son ejemplos perfectos de la más compleja ingeniería musical.

Aunque los orígenes del instrumento sean profanos, desde el siglo xv, o incluso antes, el órgano ya se había convertido en el instrumento musical sacro por excelencia (Williams 1980:34). En la Nueva España, tuvo un impacto impresionante sobre la población indígena, ya que la Iglesia virreinal lo utilizó como una herramienta indispensable de propagación religiosa.¹ Uno de los ejemplos más



bellos de órganos tubulares novohispanos se encuentra en San Juan Tepemasalco.

El órgano de San Juan Tepemasalco

Tal como su nombre lo indica, el órgano tubular que nos ocupa pertenece al coro de la capilla de San Juan Bautista, de la comunidad San Juan Tepemasalco, que se encuentra ubicada en el municipio de Zempoala, en el sur del estado de Hidalgo.

Por un lado, los orígenes y la historia temprana de este instrumento musical son temas que aún requieren investigación; por el otro, hay muy pocos estudios sobre la propia comunidad de Tepemasalco (v. gr. Ballesteros 2000:163; Kubler 1948:678). Por esto último, ha sido necesario trazar algunas líneas históricas generales, tomando como base la historia del municipio y población de Zempoala, lo cual es

¹ Incluso el *Concilio Mexicano* (1555) decreta que la música de órgano sea escuchada exclusivamente en los templos (Suárez 1991:73).

FIGURA 1. Ubicación de San Juan Tepemasalco, con base en la *Relación Geográfica de Zempoala* (1580). (Dibujó: Esteban Mariño Garza, a partir de imágenes de Ballesteros García 2005).

posible gracias a la correlación histórica existente entre ambas poblaciones. Uno de los planos contenidos en el estudio de Ballesteros García (2005:50) sobre la *Relación Geográfica de Zempoala*² (Figura 1) indica la presencia temprana de la capilla de San Juan Bautista. Ello deja en evidencia que San Juan Tepemasalco fue un punto de contacto clave de Zempoala durante los primeros años de la Colonia.

Al igual que la parroquia de Todos los Santos en Zempoala, fundada en 1553 (Ballesteros García 2003:35), es plausible que la capilla de San Juan Bautista date de la primera mitad del siglo xvi, periodo durante el cual perma-

² Una *Relación Geográfica* es un conjunto de documentos realizados en el continente americano a petición de las autoridades españolas en la época de contacto. Estos textos presentan planos que hablan sobre la geografía física y humana de los territorios conquistados (Ballesteros 2005:43).

neció bajo la Orden de San Agustín. Se sabe que entre las décadas de 1550 y 1580, los agustinos abandonaron Zempoala, dejándola en manos de los franciscanos (Ballesteros García 2003:35). Dichas modificaciones en el manejo administrativo podrían haber sido experimentadas de forma paralela por la capilla de San Juan Tepemasalco.

Adicionalmente, a partir de la investigación histórica llevada a cabo durante el proyecto del STOCRIM se ha podido determinar que San Juan Tepemasalco continuó manteniendo una relación cultural, social y administrativa muy estrecha con Zempoala durante el resto del periodo virreinal y aun hasta la época del México independiente. Ejemplo de ello es que durante el siglo XIX la capilla de San Juan Tepemasalco destinó uno de sus espacios para albergar a un juzgado conciliador que administraba tanto las actividades locales como las correspondientes a Zempoala.

Informes orales de la propia comunidad (Sotero Morales, comunicación personal noviembre 2008) indican que durante un largo periodo del siglo XX las condiciones de conservación del templo de Tepemasalco fueron críticas. Sin embargo, éstas se optimizaron considerablemente en el año 2005, gracias a trabajos de restauración financiados por el gobierno del estado de Hidalgo y otros patrocina-

dores culturales. A partir de entonces, los estudiosos del órgano en México y, en general, del patrimonio de Hidalgo, contemplaron la posibilidad de restaurar el instrumento musical materia del presente artículo. De ahí que se decidiera notificar al INAH sobre la presencia de este peculiar aerófono. Ese mismo año, Daniel Guzmán Vargas, maestro laudero, fundador del Taller de Instrumentos Musicales de la ENCRyM y restaurador de éstos, hizo un primer dictamen sobre el estado físico del caso de San Juan Tepemasalco, en el que también se registraron instrumentos de viento que, al parecer, conformaron la dotación de la banda de la comunidad en el siglo XIX³ (Figura 2).

Tres años más tarde, en 2008, y a partir de este primer acercamiento, los miembros de la comunidad de San Juan Tepemasalco, así como el Fondo de Apoyo a Comunidades para Restauración de Monumentos y Bienes Artísticos de Propiedad Federal (FOREMOBA), el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes del Estado de Hidalgo (CECULTAH) y la Sociedad Defensora del Tesoro Artístico de México (SODETAM) dieron a conocer al INAH su interés por

³Se trata de dos oficleides y dos clarinetes. Los primeros son instrumentos variantes del serpen-tón, diseñados por un constructor de cornetas llamado Jean-Hilaire Asté, conocido como Halar-y, en 1821 (Green 2005).

la conservación del órgano. Con base en la unión de esfuerzos de dichas agrupaciones, el STOCRIM desarrolló un proyecto de carácter interinstitucional, cuyo objetivo principal es investigar, documentar, registrar, conservar y difundir el órgano de San Juan Tepemasalco. Como parte de ello, se programó llevar a cabo una práctica de campo donde participaran profesores, investigadores y alumnos de la ENCRyM.

La práctica de campo

La práctica de campo tuvo como objetivo apoyar la primera etapa del proyecto, dirigida al reconocimiento, el inicio de la investigación y el traslado del órgano a las instalaciones de la ENCRyM para su tratamiento. Estas actividades, que se desarrollaron en la comunidad durante tres visitas, me dieron la oportunidad de incorporarme como estudiante en las fases iniciales de un proyecto real de conservación y restauración, cuya dirección corresponde a la licenciada Jimena Palacios Uribe, actual profesora titular del STOCRIM.

Primera visita: septiembre de 2008

El objetivo de la primera visita, que tuvo una duración de un día, fue conocer el instrumento y empezar su estudio. El primer acercamiento de un conservador a cualquier instrumento musical es por medio de su caracterización, que, en este caso, comenzó por levantar sus datos generales: clasificación orgánológica, temporalidad, procedencia, propietarios, dimensiones máximas, número de inventario, fecha de entrada, fecha de salida, destino. Asimismo, como paso previo al desarrollo de su descripción formal, se reflexionó sobre el funcionamiento del instrumento musical y el espacio arquitectónico del inmueble que lo alberga.

La realización de la descripción formal del órgano de Tepemasalco se convirtió en todo un reto, debido a diversos factores: la complejidad del instrumento en cuanto a su funcionamiento y a la naturaleza de su mecanismo; la rica iconografía involucrada



FIGURA 2. Estado de deterioro del órgano, del inmueble y de los instrumentos de viento ubicados en el coro. (Fotografía tomada por Daniel Guzmán Vargas en 2005, Archivo ENCRyM-INAH).



FIGURA 3. Coro con el órgano y los fueles tal y como se encontraban en septiembre de 2008. (Fotografía tomada por Gerardo Ruíz Hellión, ENCRyM-INAH).

en su diseño; la limitada relación de la arquitectura con el mueble, dada su inusual ubicación (en el coro); la amplia variedad de materiales constitutivos; las diversas técnicas de construcción empleadas; la compleja dinámica de deterioro que ha sufrido el instrumento, así como la cantidad y diversidad de reparaciones y alteraciones presentes. Cabe señalar que en este primer acercamiento todos estos aspectos parecían poco claros: algunos aparecían revueltos, mientras que otros se percibían como inconexos. En ese momento, para mí era imposible aprehender de un solo golpe toda la información que engloba un órgano histórico. Fue en el transcurso de la práctica de campo, y gracias a las posteriores actividades de investigación del proyecto, como muchos conceptos comenzaron a adquirir sentido. Así, el principal reto de la primera visita fue reconocer la gran complejidad y variedad de los datos inmersos del instrumento musical y su contexto, con el fin de iniciar la sistematización de información que permitiría lograr un conocimiento más amplio de la problemática general a la que se enfrentaba el proyecto (Figura 3).

Segunda visita: noviembre de 2008

Esta visita duró tres días; su objetivo fue establecer con la compañía MOVART⁴ la forma de embalaje y traslado del órgano a la ENCRyM, así como iniciar la investigación histórica.

Embalaje y traslado

El proceso de embalaje y traslado de un instrumento musical tan complejo como un órgano no sólo es delicado, sino también clave para su conservación: todos sus elementos (mueble, sistema de fueles, tubos, teclado, entre otros) deben manipularse con sumo cuidado para evitar cualquier daño adicional. En el caso del órgano de Tepemasalco, un problema por resolver consistió en la forma de mover y bajar el instrumento al nivel de calle, ya que las dimensiones del mueble no permitían el paso libre por la puerta del coro.

⁴ Esta compañía fue contratada por el proyecto por ser una de las más especializadas en el manejo y traslado de patrimonio cultural. Entre sus trabajos destaca haber sido responsable del embalaje y el movimiento del órgano monumental de la Catedral Metropolitana para su reciente restauración.

Esta fase representó un reto evidente para mí como alumno, ya que tenía incertidumbre respecto de la aprobación de mis propuestas por parte del grupo de profesionales que se encontraba a cargo de la conservación del órgano. Afortunadamente, mis inquietudes se disiparon, ya que todos los involucrados en el proyecto aportamos ideas y coincidimos en que, por las características y dimensiones del instrumento, era posible proteger el mueble con una caja de madera y bajarlo por el barandal del coro mediante un sistema de poleas y un andamio. También se acordó que los fueles, que sólo serían protegidos por una gruesa capa de material de amortiguación, se deslizarían desde el coro mediante sogas, mientras que los tubos y demás partes del órgano se trasladarían en cajas.

Inicio de la investigación histórica

A lo largo de mis estudios había escuchado acerca de la pertinencia del trabajo conjunto con la comunidad asociada con los bienes culturales que se han de conservar. Asimismo, sabía que obtener información histórica sobre la misma comunidad era una parte esencial de los estudios que todo proyecto de conservación debe realizar. Sin embargo, este tipo de actividades me parecían poco significativas, ya que sus alcances aparentaban tener un carácter meramente didáctico e informativo.

Sin embargo, el contacto con la comunidad de Tepemasalco se convirtió en un medio fundamental para entender el devenir del órgano a través de la historia. Para esta fase del proyecto parecía muy ambicioso poder conocer tanto los antecedentes históricos acerca de la solicitud de construcción o instalación del instrumento por parte de algún miembro de la iglesia de Zempoala o San Juan Tepemasalco, así como datos sobre el nombre y el origen de su organero. Igualmente difícil se antojaba poder hallar alguna partitura del repertorio musical del instrumento o localizar información sobre sus ejecutantes. No obstante,

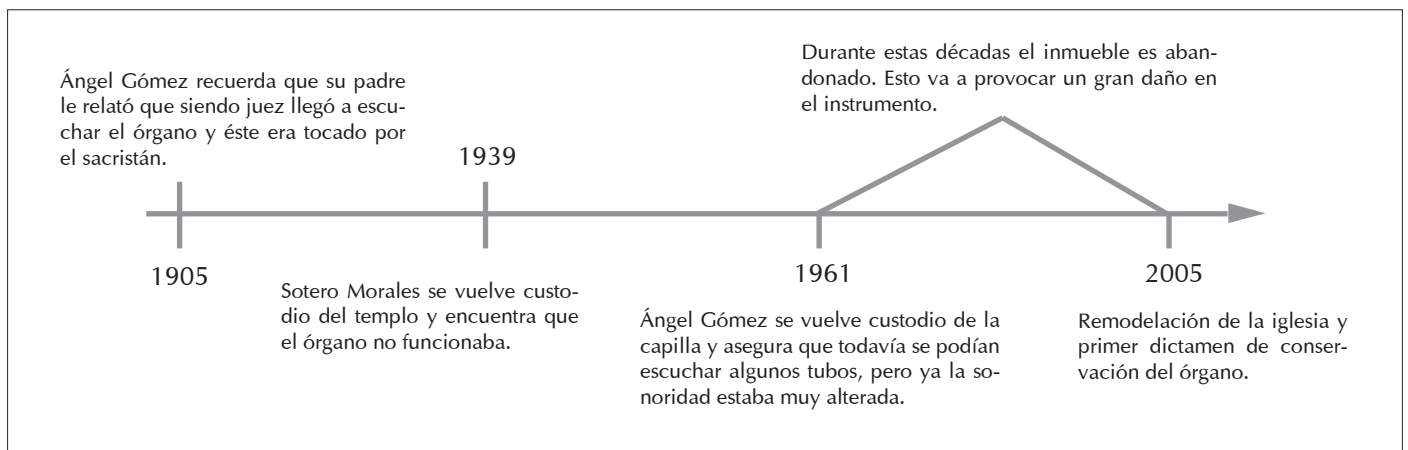


FIGURA 4. Historia de vida del órgano de San Juan Tepemasalco en el siglo XX. (Elaboración de Esteban Mariño Garza, con base en información recopilada en entrevistas y material de archivo).

a través de algunas entrevistas realizadas con habitantes del lugar que habían tenido vínculos con la capilla, se obtuvieron resultados valiosos. Posteriormente, estas aportaciones se complementaron con la revisión de documentos de archivo de la misma comunidad. Dada su relevancia, conviene detallar algunos aspectos de estas actividades.

Para el desarrollo de las entrevistas, se contó con el apoyo de la señora Guadalupe López (miembro de la comunidad y custodia actual del templo), quien visitó todas las casas de San Juan e identificó a las personas de más edad que aún vivían en la comunidad. Con base en este censo, se decidió entrevistar a tres de ellas⁵ que habían tenido una relación directa con la capilla en distintas épocas. Las pláticas giraron alrededor de tres preguntas: cómo había llegado el instrumento al templo, en qué estado se encontraba en la época en la que lo habían visto y si alguna vez lo habían escuchado. Como resultado, se pudo establecer una historia de vida general del órgano durante el siglo XX, que corresponde a la etapa previa a su dictamen de conservación (Figura 4).

De forma complementaria, se revisaron los documentos relativos a la

⁵ Se agradece a los señores Sotero Morales, de 90 años de edad, que fue custodio del templo en 1939; a su hijo, Esteban Morales Cruz, comisario ejidal que participó en la remodelación de la iglesia en 2005, y a Ángel Gómez Martínez, de 68 años de edad, por sus aportaciones a la investigación del bien musical.

vida de la comunidad de Tepemasalco los cuales sólo corresponden a la segunda mitad del siglo XIX, ya que no se cuenta con registros previos.⁶ Dado que la documentación era abundante, y sus condiciones de conservación dificultaban la lectura, las dos personas asignadas a la tarea no podían cubrir su totalidad. Por lo tanto, sólo se revisó una muestra representativa de ella. El método de selección consistió en buscar palabras clave en los documentos (órgano, bandas, organista, fuelle, entonador, entre otras). Posteriormente, se le dio prioridad a la búsqueda de documentos similares a los que albergaban las palabras clave. Así, poco a poco se fue formando una relación histórica.

Se revisó una cantidad considerable de registros propios de la capilla: inventarios de objetos, padrones de habitantes, listas de electores para puestos importantes en la comunidad, relaciones de contribuyentes (personas con un nivel socioeconómico alto que participaban activamente en la comunidad).⁷

De los registros elegidos: listas de causantes de contribución y padro-

⁶ Estos textos se encontraron en 2005 en un baúl del coro de la capilla de San Juan Bautista y se trasladaron a las instalaciones de CECULTAH, donde hoy permanecen resguardados.

⁷ Como se mencionó, durante la segunda mitad del siglo XIX, el templo de San Juan Tepemasalco contaba con un anexo, en el cual fungía un juzgado conciliador de Zempoala, autoridad que fue la principal gestora de los documentos que se revisaron.

nes generales de habitantes, resaltó el nombre de Cleofas Sousa, quien fue juez auxiliar y benefactor de la comunidad a finales del siglo XIX. Este nombre apareció, asimismo, en dos documentos relacionados con el órgano. Un inventario fechado hacia 1868 contenía la siguiente información: “un órgano servible repuesto por el C. Cleofas Sousa que le costó 20 pesos”. Entre la descripción de diversos objetos, otro inventario, datado en 1872, hace mención de “cinco llaves, la primera de la puerta mayor de la iglesia, la segunda de la sacristía, la tercera de la antesacristía, la cuarta del coro y la quinta del órgano”.

Muchos documentos eran ilegibles y no pudieron revisarse en ese momento. Sin embargo, el empleo combinado de diversas fuentes, tanto orales como documentales, ha permitido recuperar información, por demás valiosa, de la historia reciente del instrumento. Asimismo, los datos recabados representan un paso fundamental para generar una investigación histórica más profunda,⁸ que contribuirá al entendimiento de la problemática de conservación de esta pieza.

Tercera visita: noviembre de 2008

Durante la tercera visita se llevó a cabo el traslado del órgano, un momento esperado y presenciado por

⁸ La investigación histórica ha continuado con los nuevos alumnos del STOCRIM, en noviembre de 2009.

todos los involucrados: restauradores, integrantes de la comunidad y miembros de FOREMOBA, CECULTAH y del SODETAM. El embalaje del órgano fue un proceso minucioso, ya que cada pieza se envolvió con material aislante y amortiguante. El teclado se aseguró al mueble y se protegieron molduras y partes delicadas. Se bajaron los fuelles y después se embaló el mueble en una caja de madera para bajarlo del coro (Figura 5). Durante este proceso fue necesario consensuar soluciones técnicas a través del diálogo. Bajo la coordinación de la licenciada Palacios, el equipo de MOVART realizó el movimiento de la obra.

El mueble, los fuelles, las cajas con tubos y otras partes se trasladaron en el vehículo de MOVART con destino a la ENCRyM. Cabe mencionar que este proceso fue un ejemplo claro de que el trabajo de un equipo de varios especialistas es la clave para la resolución de problemáticas de conservación, imposible de alcanzar por la intervención de una sola disciplina.

Con el traslado terminó la práctica de campo. Sin embargo, para mí fue claro que en este momento ya me encontraba inserto en un proyecto que superaba los objetivos de la formación académica de un estudiante: estaba, por fin, viviendo el papel de un conservador en pleno ejercicio profesional, transición a la cual quisiera dedicar unas líneas de reflexión.

Reflexiones finales

Como alumno, es difícil estar inmerso en un proyecto de conservación tan complejo como el del órgano de San Juan Tepemasalco. Durante éste me planteé varias dudas y preguntas: ¿Qué representa un órgano tubular histórico? ¿Esta es la pieza que me tocó restaurar en el semestre? ¿Por qué no trabajo uno de esos aerófonos de cerámica prehispánicos que puedo restaurar en un par de semanas? ¿Cuento con el conocimiento o las habilidades suficientes para afrontar este reto? Cuando ingresé en el STOCRIM, concebía los órganos como “plantas exóticas impropias de un lugar” (Taffall y Miguel 1876:4). Jamás pensé que



FIGURA 5. Embalaje y traslado del órgano en su caja de madera en noviembre de 2008. (Fotografías tomadas por Daniel Sánchez Villavicencio, ENCRyM-INAH).

se trataba de instrumentos musicales de una gran complejidad y que ésta era la clave de su valor patrimonial.

Esta práctica de campo fue completamente distinta de las anteriores que había vivido como estudiante. No sólo fui en visita de reconocimiento de un bien con una riqueza cultural impresionante, sino que tuve como tarea parte de la investigación histórica y el traslado. Reflexioné sobre las consecuencias de mis acciones y la forma en que podrían afectar el bienestar del proyecto, preocupaciones que iban más allá de mi calificación semestral.

Cada una de las etapas de la práctica fue articulándose en un proceso sólido de aprendizaje en donde mis capacidades se pusieron a prueba y mi conocimiento se amplió conforme pasaba el tiempo. La falta de experiencia fue afrontada con paciencia y con la seguridad de ir creciendo profesionalmente en la disciplina. No puedo imaginar un mejor entrenamiento para un alumno al final de su carrera.

Actualmente, como conservador de instrumentos musicales y como profesor, reconozco que mi formación no hubiera sido tan completa si no hubiera tenido la experiencia de estas tres visitas a San Juan Tepemasalco. Considero que estas prácticas de campo se convirtieron en el punto de la transición de alumno a profesional.

Para mí, la importancia de este órgano radica no sólo en su peculiaridad histórica, sino en las decisiones de conservación y restauración que se están tomando y ejecutando. El equipo se encuentra actualmente terminando los análisis de los materiales constitutivos del instrumento. La documentación gráfica sigue en proceso, y se han realizado algunas intervenciones de estabilización y limpieza en el mueble. Se continúa, asimismo, con la investigación histórica. Además, se está introduciendo a los nuevos alumnos del STOCRIM al proyecto, con lo que se espera ampliar el equipo de conservadores.

La restauración del órgano propiamente dicha aún no se ha iniciado, ya que requiere una evaluación del significado histórico y musical del instrumento, proceso que sólo puede ser gestado con base en una investigación y una documentación amplias. Una nueva complejidad se hace presente: la pieza cuenta con una evidencia material impresionante. El simple hecho de ser un bien con una función específica ha llevado a lo largo de su vida a una multitud de alteraciones, reparaciones y restitución de materiales. Cada una de estas intervenciones puede ser parte de su significado como testigo del pasado. Por ello, la preservación de todos los valores del órgano no depende exclusivamente de la recuperación de su sonoridad. Los instrumentos musicales son más que

la música que producen. Desde esta perspectiva, el órgano de San Juan Tepemasalco hoy parece convertirse en una auténtica máquina del tiempo.

Agradecimientos

Quisiera agradecer a la licenciada Jimena Palacios Uribe, coordinadora del Proyecto de Conservación del Órgano de San Juan Tepemasalco, la oportunidad de participar en dicha iniciativa. Colaborar conjuntamente en este reto ha sido esencial para mi formación y el inicio de mi vida profesional, así como para la elaboración del presente artículo.

Referencias

- Audsley, George Ashdown
2000 *The Art of Organ Building*, Londres, Dover.
- Ballesteros García, Víctor Manuel
2000 *Los conventos del estado de Hidalgo*, Pachuca, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.
- 2003 *La iglesia y el convento de Todos los Santos de Zempoala, Hidalgo, y su comarca*, Pachuca, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.
- 2005 *La pintura de la Relación de Zempoala de 1580*, Pachuca, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.
- Green, Grant D.
2005 *The Ophicleide*, documento electrónico disponible en <http://www.contrabass.com/pages/ophicleide.html>, consultado en octubre de 2009.
- Kubler, George
1948 *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, México, FCE.
- Pirtle, Scooter
2009 *The Evolution of the Military Bugle in the Nineteenth Century*, documento electrónico disponible en <http://www.middlehornleader.com/Evolution%20of%20the%20Bugle%20--%20Section%202.htm>, consultado en octubre de 2009.
- Rivas Paniagua, Enrique y Evaristo Luvían Torres (eds.)
2005 *Arcanos hidalguenses*, Pachuca, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.
- Schmidt, Paul
1997-2009 *The Serpent Website*, documento electrónico disponible en <http://www.serpentwebsite.com>, consultado en octubre de 2009.
- Suárez, María Teresa
1991 *La caja del órgano en Nueva España durante el Barroco*, México, CENIDIM.
- Tafall y Miguel, Mariano
1876 *Arte completo del constructor de órganos, o sea guía manual del organero*, Santiago de Compostela, Fernández y Compañía.
- Williams, Peter F.
1980 *A New History of the Organ from the Greeks to the Present Day*, Indiana, Indiana University Press.

Resumen

Este artículo da cuenta de las actividades y los resultados de la práctica de campo dedicada a la investigación y la conservación del órgano histórico de San Juan Tepemasalco, Hidalgo, llevadas a cabo de septiembre a noviembre de 2008, dentro del Seminario Taller Optativo de Conservación y Restauración de Instrumentos Musicales (STOCRIM), de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM) del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). A partir de una relatoría personal sobre la experiencia, este texto analiza el papel de la práctica de campo como espacio académico idóneo de inserción del estudiante en el ámbito profesional.

Palabras clave

Práctica, conservación, órgano, estudiante, Tepemasalco.

Abstract

This article reports the activities and results obtained of a field trip internship focused on the research and conservation of the San Juan Tepemasalco's historical pipe organ, Hidalgo, which took place from September to November 2008, within the Optional Seminar of Conservation and Restoration of Musical Instruments (STOCRIM) of the Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM); Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). On the basis of personal account about the experience, this paper analyses the role of the conservation field trip internship as the perfect academic training for a student becoming a professional.

Keywords

Field trip, Conservation, Organ, Student, Tepemasalco.

La Especialidad en Conservación y Restauración de Fotografías,
Programa Internacional, ENCRyM-INAH.

Logros, balances y perspectivas a un año de apertura

María Fernanda Valverde Valdés

La Especialidad en Conservación y Restauración de Fotografías, Programa Internacional, es una iniciativa reciente e innovadora de formación a nivel de posgrado de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM) del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Su diseño curricular, que tiene sus orígenes en la década de 1990, cuando, a partir de la experiencia obtenida durante la participación en estudios de maestría del Rochester Institute of Technology y de las reflexiones derivadas de diversas publicaciones internacionales sobre la necesidad de consolidar la formación profesional de la conservación de fotografías (Kennedy 1996), se elaboró una primera propuesta de programa de estudios para la ENCRyM-INAH (Valverde Valdés 1999). Sin embargo, no fue sino hasta el año 2007, con el inicio de la gestión de la licenciada Liliana Giorguli Chávez como directora de la mencionada escuela, cuando fue posible dar pasos definitivos hacia la formal estructuración del programa académico.

En dicha estructuración se incorporó la experiencia del posgrado *Advanced Residency Program in Photograph Conservation*, del *Internacional Museum of Photography and Film at George Eastman House/Image Permanence Institute, Rochester Institute of Technology*, así como nuevos planteamientos derivados de distintas fuentes de análisis. Un sondeo electrónico sobre las necesidades y las demandas de los profesionales de la conservación de fotografías proporcionó resultados que confirmaban la viabilidad del programa y su pertinencia en relación con la demanda del mercado laboral. Asimismo, consultas con especialistas renombrados en el campo permitieron verificar los contenidos del currículo académico. Posteriormente, varios colaboradores de este grupo fueron integrados en una red de docentes que conformarían al actual consejo internacional de la especialidad, algunos de los cuales ya han colaborado en el curso como profesores invitados.

El primer ciclo de la especialidad, que dio inicio en agosto de 2008, contó con un panel internacional de profesores con amplio reconocimiento mundial y una plantilla de docentes nacionales con experiencia en la conservación de fotografías, los cuales guiaron el proceso de enseñanza-aprendizaje de 10 alumnos, mexicanos y extranjeros, estos últimos procedentes de América Latina. El curso finalizó el pasado julio de 2009. El presente artículo busca reflexionar sobre el desarrollo del programa a un año de operación, con el fin de ponderar sus aciertos, limitaciones, retos y oportunidades. Un ejercicio reflexivo de esta naturaleza, necesario para el propio crecimiento de la especialidad, también permite plantear algunas posibilidades para el futuro desarrollo académico de la ENCRyM.

Para comenzar, vale mencionar algunos breves antecedentes sobre las problemáticas implícitas de la conservación de fotografías, aplicables a la realidad internacional y en particular la nacional.

Antecedentes, fundamentos y estructura del programa

La inserción de la fotografía dentro de la esfera de la conservación de bienes culturales, y su aceptación como un tipo de patrimonio tangible merecedor de una protección y un cuidado especializados, no ha sido fácil. Su trayectoria apenas dio inicio en la década de 1970, con el reconocimiento de la fotografía como un medio incuestionable de expresión artística y fuente valiosísima de investigación histórica. Aunado a ello, la distinción y el respeto a los materiales originales de la fotografía –insustituibles portavoces de elementos históricos, artísticos y documentales relacionados con la época que les dio origen– ha requerido una intensa labor de divulgación y reeducación. Ello en parte se debe a que el público en general, acostumbrado a la fotografía instantánea, no siempre es capaz de reconocer las cualidades materiales de las fotografías producidas mediante diferentes técnicas, históricas o modernas. Así, la conservación de fotografías debe entenderse como una práctica que comprende una doble complejidad, tanto técnica como conceptual. Efectivamente, se trata así de preservar la imagen portada por el propio medio fotográfico, pero también de garantizar la permanencia de los materiales que la conforman en su estado original. El reto tecnológico implícito es que el potencial expresivo y comunicativo de las fotografías está determinado, y limitado, por su gran fragilidad y vulnerabilidad al deterioro de sus propios materiales constitutivos (Figura 1).

A pesar de dichas particularidades, el desarrollo de la conservación de fotografías como un campo profesional independiente corresponde a un periodo reciente. Todavía hoy en día son pocos los conservadores de ma-



FIGURA 1. Montaje de una fotografía en su soporte original, tras haberla sometido a tratamientos acuosos. Obra perteneciente a la colección *Obras Monumentales para la Celebración del Centenario de la Independencia*, del acervo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes (CENIDIAP-INBA). (Archivo ENCRyM-INAH).

teriales fotográficos que cuentan con una formación específica y académica en el campo. En general, su trabajo es poco conocido, incluso en los ámbitos de las colecciones de museos y los archivos históricos. Paradójicamente, las necesidades de una actividad profesional especializada en este aspecto, además de mayúsculas, son cada vez más demandantes. Aunque el surgimiento de la tecnología digital ha puesto en desventaja, e incluso en proceso de extinción, a los medios fotográficos analógicos, es indudable que las colecciones de fotografías que requieren conservación están en crecimiento expansivo (Kennedy 1996). Ante tal escenario, no es de extrañar que en los últimos 15 años las necesidades particulares en la conservación de los acervos fotográficos y la urgencia de especialización para la atención de sus demandas hayan llevado a la formulación de algunas iniciativas de formación profesional en varios lugares del mundo.

A esta lógica respondió la apertura del primer posgrado especializado en conservación y restauración de fotografías de la ENCRyM, un programa de carácter profesionalizante, cuyos objetivos son:

- Contribuir al crecimiento de la especialidad de la conservación de fotografías.
- Desarrollar un perfil profesional que permita al egresado iniciar una carrera sólida, creativa y competitiva en el ámbito internacional.

- Desarrollar un currículo en conservación de fotografías que sirva de modelo a otros centros educativos.
- Promover el trabajo interdisciplinario entre restauradores, fotógrafos, científicos e historiadores de la fotografía.
- Responder a las necesidades de preservación de los acervos fotográficos nacionales.
- Promover la estandarización de la educación y la práctica profesionales en conservación y restauración de fotografías.
- Complementar el programa de Licenciatura en Conservación de Bienes Muebles de la ENCRyM para satisfacer las necesidades del campo de la restauración en México.
- Establecer relaciones permanentes con programas educativos de otros países y con instituciones dedicadas a la conservación.

Tres factores determinan que dicha especialidad pueda considerarse como única en su tipo a escala internacional:¹ en primer lugar, se trata del primer posgrado de un año de duración que ha sido total y exclusivamente diseñado para la formación profesionalizante de conservadores de material fotográfico. Es decir, se busca formar restauradores capaces de resolver los problemas de índole material que amenazan la permanencia de los acervos fotográficos, mediante la integración de conocimiento histórico, tecnológico y técnico, con la experiencia práctica del tratamiento de obra. Así, el perfil de egreso determina claramente que, al final del programa, el alumno será capaz de:

- Reconocer los aspectos técnicos y científicos involucrados en la pro-

¹ En la actualidad, las instituciones que ofrecen posgrados con opciones de especialización en conservación y restauración de fotografías son: Institut National du Patrimoine (Francia); Royal Danish Academy of Fine Arts School for Conservation (Dinamarca); University of Delaware and Winterthur Museum Art Conservation Program; Institute of Fine Arts, New York University (Estados Unidos de América).

ducción de imágenes fotográficas y fotomecánicas.

- Apreciar la relevancia histórica y las cualidades estéticas de las imágenes creadas mediante distintos procesos fotográficos.
- Comprender las causas, los mecanismos y los efectos del deterioro de las fotografías y aplicar métodos para prevenirlo o controlarlo.
- Reconocer los límites y las posibilidades de los tratamientos de restauración.
- Ejecutar tratamientos de restauración a fotografías que así lo requieran con un alto sentido de la ética profesional y un conocimiento profundo de los materiales que intervienen.
- Priorizar y solucionar los problemas de conservación que afectan a los archivos y las colecciones fotográficas del país.
- Desarrollar investigaciones científicas e históricas que aporten conocimientos al campo de la conservación de fotografías.
- Ejecutar acciones preventivas para evitar el deterioro y la destrucción del patrimonio fotográfico.
- Intercambiar ideas y opiniones con colegas y trabajar con profesionales de otras disciplinas afines al campo de la conservación de fotografías.

En segundo lugar, el programa busca un balance entre la preservación de acervos y la restauración de obras in-



FIGURA 2. Anne Cartier-Bresson, miembro del consejo internacional de la especialidad, comenta con los alumnos y el cuerpo docente métodos y criterios de restauración acordes con los diferentes tipos de fotografías, durante su visita a México. Enero de 2009. (Archivo ENCRyM-INAH).

dividuales; por ello, integra aspectos tanto de conservación *per se* como propios de la restauración.

En tercero, el posgrado tiene un carácter internacional, manifiesto, por un lado, en la conformación de sus cuerpos académicos: desde la planeación curricular, se buscó que el programa contara con un panel internacional de expertos que colaborarían en su operación –como miembros del consejo internacional de la especialidad– y en la labor docente (Figura 2).

Asimismo, se programó invitar a profesionales y profesores de instituciones de gran prestigio mundial, quienes participarían en la cátedra de temáticas especializadas y novedosas en el campo de la conservación de fotografías.

Así, en este primer año de ejercicio se contó con cinco profesores invitados² –dos de ellos, miembros del consejo internacional del programa– y un conferenciante a distancia, quienes compartieron con los estudiantes su enorme experiencia y conocimiento en diversos temas relacionados con la investigación, la identificación, la preservación y la restauración de fotografías antiguas y modernas (Figura 3).

Por otro lado, la naturaleza internacional del posgrado también se planteó en relación con la composición de su alumnado: para el ingreso se convocó a aspirantes de distintas naciones en las que hoy en día aún resulta imposible obtener una formación mínima en conservación y restauración de fotografías. Esta expectativa se cumplió cabalmente con la primera generación del posgrado,

² Debra Hess Norris, vicerrectora del Graduate and Professional Studies & Chair, Art Conservation Department, University of Delaware; Anne Cartier-Bresson, responsable pedagógica de la sección “Photographie” del Département des Restaurateurs, Institut National du Patrimoine, y directora del Atelier de Restauration et de Conservation des Photographies de la Ville de Paris, Institut National du Patrimoine; Martin Jürgens, restaurador de fotografías, Alemania; Gawain Weiver, restaurador de fotografías, Estados Unidos; Sylvie Penichon, del Amon Carter Museum, Estados Unidos; Scott Williams, del Rochester Institute of Technology.



FIGURA 3. Sylvie Penichon, restauradora del Amon Carter Museum, Texas, experta en la identificación y el tratamiento de fotografías a color, durante el curso que impartió a los alumnos de la Especialidad. Abril de 2009. (Archivo ENCRyM-INAH).

que contó con alumnos mexicanos y sudamericanos, quienes compartieron, en una plataforma académica de amplio reconocimiento como lo es la ENCRyM, una experiencia formativa de gran calidad no sólo por el profesorado sino también por la posibilidad del intercambio de información transfronterizo. Cabe señalar que, dado su carácter profesionalizante, el programa incorporó tanto a profesionales de la conservación-restauración de bienes muebles como de otras disciplinas afines que se encuentran a cargo de colecciones fotográficas. Con ello se buscó ampliar el espectro de los profesionales dedicados a la preservación de fotografías, creando un ambiente de trabajo multidisciplinario desde la propia formación.

Un punto digno de señalar es que la puesta en marcha de un posgrado con tales expectativas sólo fue posible gracias a un inédito apoyo financiero: además de los recursos propios de la ENCRyM y del INAH, se contó con donaciones sustanciales por parte de la Fundación Paul Getty Trust (Estados Unidos) y del Fidecomiso Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas (ADABI, México), que, en su conjunto, permitieron la adecuación de un espacio destinado al laboratorio-taller de restauración de fotografías dentro de la ENCRyM, mediante adquisición de mobiliario y de equipo altamente sofisticado.

Los fondos hicieron posible, asimismo, la obtención de numerosas publicaciones, con las que se inició la formación de un fondo informativo especializado sobre el tema. Esta infraestructura significa que la especialidad cuenta hoy en día con las instalaciones más y mejor equipadas del mundo. Ello permite adquirir conocimientos y habilidades en el uso de tecnología de punta, incluyendo observaciones en microscopía estereoscópica y bajo diferentes fuentes de iluminación, tratamientos que así lo requieran en mesa de succión y elaboración de montajes museográficos con herramientas adecuadas para cada tipo de corte que deseen realizar, entre otros (Figuras 4 y 5).

Fue también gracias al apoyo de la Embajada de los Estados Unidos en México y de la Alianza Francesa en México como fue posible financiar los traslados de los docentes y asesores internacionales, condición indispensable para ofrecer una formación completa y competitiva a escala internacional.

A un año de su apertura, es inquestionable que esta especialidad ha demostrado su pertinencia como programa educativo. Sus objetivos se cubrieron cabalmente, en consideración de su naturaleza *profesionalizante*. Aunado a ello, fue posible establecer lazos con miembros clave de la co-

munidad internacional de conservadores y restauradores de fotografías. Prueba de demanda profesional de la especialidad es que la totalidad de los egresados cuenta ya con empleo en el campo. Al mismo tiempo, el ciclo escolar ha permitido un aprendizaje sobre el proceso educativo. Distinguir los aciertos, las limitaciones, así como identificar los nichos de oportunidades es parte de una reflexión que no sólo es justa, sino necesaria para el propio desarrollo del programa, máxime porque la evaluación permite vislumbrar una retroalimentación en beneficio de la ENCRyM y del desarrollo del campo de la conservación fotográfica.

Autoevaluación a un año de gestión

Aunque no necesariamente excluyentes ni autónomos en la realidad, pueden establecerse tres índices analíticos distintivos en la evaluación del primer año de ejercicio de la especialidad: el académico, el institucional y el laboral.

Aspectos académicos

Entre los aciertos más significativos de la especialidad estuvieron el diseño del mapa curricular, el programa de estudios y los contenidos de materias, lo cual, como se mencionó anteriormente, fue el producto de más de 10 años

de trabajo enfocado en la evaluación tanto de las necesidades de los restauradores responsables de acervos fotográficos como de los resultados de los programas educativos que mundialmente ofrecen la opción de especialización en conservación de fotografías. Todos estos elementos apuntaban a la necesidad de concentrar en un solo programa los contenidos que son específicos e indispensables para el quehacer del restaurador-conservador de fotografías, tales como: la química de la fotografía (histórica y moderna), el estudio y la recreación de las técnicas fotográficas del siglo XIX, la historia de la fotografía desde el punto de vista artístico y, desde luego, la fotografía y la preservación de acervos fotográficos verdaderamente masivos (Hess Norris y Kennedy 2002). Con esto en mente, se creó un mapa curricular "multidisciplinario", fundado en seis ramas del conocimiento o quehacer profesional (Figura 6). Los tres ejes profesionalizantes, denominados Técnicas de Restauración de Fotografías; la Preservación de Acervos Fotográficos, y las Ciencias Aplicadas al Estudio, Análisis y Preservación de Fotografías, son apuntalados por otros tres de carácter complementario: la Historia de la Tec-

FIGURA 4. Área de registro, observación e identificación de fotografías. Práctica de identificación de materiales bajo el microscopio. Septiembre de 2008. (Archivo ENCRyM-INAH).



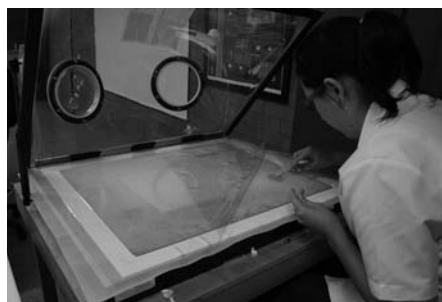


FIGURA 5. Tratamiento de restauración de un montaje original sobre la mesa de succión en frío; equipo adquirido mediante la beca otorgada por la Fundación Paul Getty Trust. (Archivo ENCRyM-INAH).

nología de la Fotografía, la Historia del Arte de la Fotografía y la Práctica Fotográfica (analógica y digital).

Aunque los programas europeos y norteamericanos que ofrecen opciones de especialización en conservación de fotografías incluyen algunos de los elementos mencionados, ninguno los reúne todos ni los sintetiza en un modelo educativo concreto y estructurado para brindar la mayor cantidad de conocimientos, prácticas didácticas y oportunidades profesionales en el menor tiempo posible, es decir, en menos de un año. La restricción del programa a cuatro trimestres de 10 semanas cada uno tiene que ver con el número de créditos que supone el nivel de *especialidad*; a los 59 créditos del actual plan de estudios no podrían sumarse otros sin rebasar incluso los de una maestría, lo cual, por el momento, está fuera de las posibi-

lidades académicas de la ENCRyM. Sin embargo, es claro que el factor tiempo es el mayor desafío en el desarrollo del programa. Al cabo de un año de trabajo, se ha hecho expresa la necesidad de ajustar la carga académica tanto de lecturas como de docencia y de práctica a limitantes reales impuestas por la duración de la especialidad. Hoy en día se han ajustado los contenidos, siendo más selectivos en los temas y alcances, privilegiando, por encima de los conocimientos, el aprendizaje de herramientas cognitivas y metodológicas. Un aspecto que actualmente está en discusión es la necesidad de crear fórmulas de nivelación entre los egresados que no provienen de una formación profesional en conservación-restauración de bienes muebles y que, por lo tanto, carecen de conocimientos previos en las áreas química y teórica. Una posibilidad viable es que, en lugar de crear un propedéutico, se establezca un sistema de prerequisites, cuyos insumos podrían ser impartidos en la propia ENCRyM, ya que son parte de su programa de Licenciatura en Restauración. Dicho planteamiento no sólo tendría el beneficio de la sustentabilidad, sino que ayudaría a fomentar el vínculo entre los diversos programas académicos de la ENCRyM.

Aunque los estudiantes internacionales de la especialidad han contado con apoyo de la Secretaría de Relaciones Exteriores para cursar la

especialidad, no ha sido posible que los estudiantes nacionales, quienes se encuentran ya insertos en el mundo laboral y no siempre pueden suspender su actividad profesional para optar por un programa de tiempo completo, solventen esta limitante. Ésta ha repercutido en el número de estudiantes, así como en la posibilidad de integrar a profesionales que lo requieren.

Actualmente, se piensa en la posibilidad de crear un sistema educativo de tiempo parcial que permita cursar el programa en dos años sin alterar su contenido ni secuencia educativa. En últimas fechas, la ENCRyM ha dado un paso para la integración de un sistema de becarios para estudiantes de la licenciatura. Esperamos que en el futuro estos beneficios puedan extenderse al posgrado, incluyendo a la Especialidad en Conservación y Restauración de Fotografías.

Ámbito institucional

El programa no previó el desarrollo de investigaciones de carácter científico, tecnológico e histórico y su consecuente publicación en revistas arbitradas, pues esto es propio de un posgrado a nivel maestría. Aun así, dada la escasez de publicaciones relacionadas con el tema, la experiencia que empieza a construirse en este posgrado a través del trabajo de los docentes y alumnos permitirá generar

FIGURA 6. Mapa curricular de la Especialidad en Conservación y Restauración de Fotografías, Programa Internacional, ENCRyM.

Técnicas de Restauración de Fotografías	Preservación de Acervos Fotográficos	Ciencias Aplicadas	Historia de la Tecnología de la Fotografía	Historia del Arte de la Fotografía	Práctica Fotográfica
Introducción a la Restauración de Fotografías		Ciencias Aplicadas I	Historia de la Tecnología de la Fotografía I	Historia del Arte de la Fotografía I	Fotografía Analógica Aplicada a la Documentación y Reproducción
Técnicas de Restauración I	Preservación de Acervos Fotográficos I	Ciencias Aplicadas II	Historia de la Tecnología de la Fotografía II	Historia del Arte de la Fotografía II	
Técnicas de Restauración II	Preservación de Acervos Fotográficos II	Ciencias Aplicadas III			Fotografía Digital Aplicada al Registro de Acervos
Técnicas de Restauración de Fotografías III Práctica Profesional	Preservación de Acervos Fotográficos III Práctica Profesional	Ciencias Aplicadas IV Práctica Profesional			

conocimientos nuevos merecedores de ser divulgados en revistas especializadas. Desde luego, el objetivo primordial: los egresados en sí, se cubrió totalmente con el primer grupo que concluyó el programa; sus alumnos cuentan ya con trabajos, proyectos o planes profesionales comprometidos con la conservación y salvaguardia del patrimonio fotográfico.

Adicionalmente, debe reconocerse que, a un año de su apertura, la Especialidad en Conservación y Restauración de Fotografías, Programa Internacional, ha alcanzado logros de incuestionable envergadura, como lo es el ingreso, por primera vez en la ENCRyM, de obra fotográfica invaluable e icónica para la historia de la fotografía en México —y, evidentemente, la historia política, social y del arte en nuestro país—, para su estudio, análisis material y restauración, aplicando metodologías preestablecidas dentro del campo de la conservación y la restauración de bienes culturales (Figura 7).

A lo anterior se sumó la labor de la especialidad de diagnóstico y preservación de acervos fotográficos, que enfrentan problemas tan complejos

FIGURA 7. Vista panorámica de la ciudad de México. Fotografía integrada por cinco impresiones realizadas entre 1858 y 1860 por el fotógrafo francés Desiré Charnay. Acervo de la Mapoteca Orozco y Berra. (Archivo ENCRyM-INAH.)



FIGURA 8. Profesores y alumnos de la especialidad restauran negativos deteriorados de plata/gelatina sobre vidrio, durante la práctica de campo intertrimestral en la Fototeca Pedro Guerra de la Universidad de Yucatán, en Mérida. Marzo de 2009. (Archivo ENCRyM-INAH.)

es imperantes como el control de las condiciones climáticas en localidades del sureste de México (Figura 8).

Por otro lado, y en relación con las implicaciones en el ámbito institucional, la nueva especialidad confirmó la necesidad de adaptar la estructura orgánica de la ENCRyM a las necesidades de crecimiento de la profesión, para dar cabida a un posgrado sólido en el que se encuentren representadas las diferentes disciplinas de la conservación del patrimonio cultural y existan líneas claras de investigación que se apoyen entre sí, a pesar de sus diferencias sustanciales.

Ámbito laboral

A pesar de su reciente apertura, y de la enorme limitante que supone impartir

los conocimientos necesarios en tan sólo cuatro trimestres, la Especialidad en Conservación y Restauración de Fotografías, Programa Internacional, recibió críticas muy favorables por parte de los miembros del consejo internacional y sus egresados, quienes ya tienen las puertas abiertas en un sinnúmero de instituciones y laboratorios dedicados a la conservación de fotografías en diversos países del mundo.

En algunas instituciones mexicanas se reconoce la necesidad de contar con restauradores que tengan nociones de preservación de fotografías, y en otras ya comienza a distinguirse la importancia de contratar a egresados de esta especialidad impartida en la ENCRyM. Sin embargo, aún falta aumentar la visibilidad del programa y sensibilizar a la sociedad sobre el perfil y las capacidades de este especialista para garantizar que se cumplan los objetivos del posgrado.

Conclusiones

Consideramos que, en su segundo año de gestión, la Especialidad en Conservación y Restauración de Fotografías, Programa Internacional, se consolidará como una oferta educativa estable de la ENCRyM, congruente con las necesidades de sus egresados y de la



profesión de la restauración. A largo plazo, y a medida que su cuerpo docente se fortalezca con la participación de los egresados, las expectativas de este posgrado podrán ser rebasadas con el fin de convertirlo en una opción viable de maestría. Es cierto que lo anterior representa el siguiente paso de un largo camino que apenas comienza. Sin embargo, creemos que las piedras fundacionales se han colocado de manera acertada y sólida. Así, con la apertura de la especialidad hoy por hoy ha nacido la promesa de contar con una cantidad suficiente de especialistas capaces de proteger y garantizar la permanencia de un tipo de patrimonio especialmente vulnerable: el fotográfico.

Agradecimientos

La apertura de la Especialidad en Conservación y Restauración de Fotografías, Programa Internacional, fue posible gracias al esfuerzo de su cuerpo docente, en especial de Cecilia Salgado y Liliana Dávila; al apoyo del INAH, representado por Alfonso de María y Campos, y al respaldo de su secretario administrativo, Luis Ignacio Sáenz; a la visión a futuro y confianza de la directora de la ENCRyM, Liliana Giorguli. En su primer año, la especialidad también contó con el favor de la doctora Stella González Cicero, directora de ADABI de México, de la Fundación Paul Getty, de la Embajada de los Estados Unidos y de la Alianza Francesa en México, quienes merecen una inmensa gratitud.

Referencias

- Kennedy, Nora
1996 "The Coming Age of Photograph Conservation", en *Preprints of the 11th Triennial Meeting of the ICOM Committee for Conservation*, París, International Council of Museums, 591-596.
- Hess Norris, Debra y Nora Kennedy
2002 "Recent Advances and Future Directions in the Education and Training of Photograph Conservation", en *Preprints of the 13th Triennial Meeting of the ICOM Committee for Conservation*, Río de Janeiro, International Council of Museums, 651-657.
- Valverde Valdés, María Fernanda
1999 "Proposal for an Academic Program for Photograph Conservators", *Topics in Photographic Conservation* 8: 44-51.

Resumen

El presente artículo se centra en los orígenes y el desarrollo de la Especialidad en Conservación y Restauración de Fotografías, un programa internacional de posgrado de carácter profesionalizante, cuya apertura tuvo lugar en 2008 en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM), del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). La reflexión gira alrededor de la pertinencia del programa en los ámbitos académicos, profesionales y laborales, y analiza los alcances obtenidos y las limitaciones encontradas a un año de gestión. Esta evaluación conduce a nuevas propuestas sobre el futuro tanto de la ENCRyM en currículos del posgrado como de la propia disciplina de la conservación y restauración de fotografías en México.

Abstract

This paper is focused on the origins and development of the Postgraduate course on Conservation and Restoration of Photographs, an international programme with a highly specialized character, held for the first time in 2008 at the Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM), Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). The relevance of the programme within the academic, professional and job-oriented scopes are reviewed and discussed, along with an analysis of the achievements and limitations encountered during the first year the program was run. This evaluation leads to new proposals regarding the future of the postgraduate curricula at the ENCRyM as well as the conservation and restoration of photographs in Mexico as a distinct discipline.

Palabras clave

Reflexión, educación universitaria, conservación, restauración, fotografía, México.

Keywords

Critique, University education, Conservation, Restoration, Photographs, Mexico.



El Primer Coloquio de Directores de Centros de Restauración de América Latina, La Habana, Cuba, a 25 años

Salvador Díaz-Berrio Fernández

En 1984, se inició y apoyó una serie de actividades para desarrollar las labores del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) tanto en el ámbito nacional como en el internacional. En el primero, lo más importante fue, por una parte, el impulso para establecer una nueva Ley Orgánica del instituto, a través de una comisión que formularía este documento; por la otra, en materia del patrimonio cultural inmueble, se llevaron a cabo en el Museo Nacional de Antropología la primera y la segunda reuniones para definir una Política de Conservación de Monumentos Históricos. Tuve la oportunidad de participar activamente en estas labores, como miembro de la comisión para formular la ley y como coordinador de la segunda reunión mencionada.

En el ámbito internacional, también tuve la ocasión de intervenir, a partir de ese año y con apoyo del INAH, como representante de México en el Consejo del Centro Internacional de Estudios para la Conservación y la Restauración de los Bienes Culturales (ICCROM-UNESCO); también como coordinador del equipo para elaborar la Lista Indicativa de sitios de México para su inscripción en la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO; asimismo, designado por el director general de este organismo, como experto en la Campaña Internacional para La Habana Vieja y, por último, en calidad de representante de México y del ICCROM, en el Primer Coloquio de Directores de Centros de Restauración de América Latina, motivo de este comentario.

A la reunión de La Habana asistieron delegados de nueve países latinoamericanos: Argentina, Bolivia, Cuba, Ecuador, Perú, Venezuela, Brasil, Panamá y México. También se contó con la participación de seis organismos internacionales: el Consejo Internacional de Museos (ICOM), el Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS), el Instituto Iberoamericano de Cooperación Cultural, la representación latinoamericana del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD-UNESCO), la UNESCO a través de su Oficina Regional de Cultura para América Latina y el Caribe con sede en Cuba —en su carácter de organismo huésped—, y el ICCROM, cuyo director estuvo como invitado especial.

Tomó parte un solo especialista de las primeras seis naciones, incluyendo a Cuba, así como dos de los sendos países de Brasil y Panamá. México fue representado por cuatro especialistas del INAH: el director general, doctor Enrique Florescano (también como invitado especial); el director de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM), profesor Jaime Cama; el director de Restauración del Patrimonio Cultural (DRPC), licenciado Agustín Espinosa, y el jefe de Proyectos Técnicos de la Secretaría Técnica, doctor Salvador Díaz-Berrio. Como sucede en este tipo de reuniones, participaron como



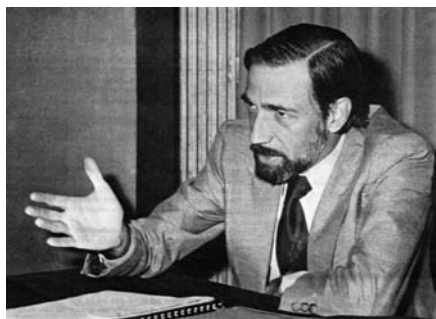
observadores nueve especialistas del país huésped, cinco funcionarios de la oficina de la UNESCO en La Habana y cinco más de la Comisión Nacional Cubana para la UNESCO.

Independientemente de la importancia de diversas aportaciones individuales, la de mayor interés fue el documento colectivo de conclusiones y recomendaciones, del que cabe destacar cinco grandes temas:

- 1) Lograr mayor intercambio de experiencias entre centros e instituciones nacionales de restauración, mediante la coordinación de la Oficina Regional de la UNESCO para América Latina y el Caribe.
- 2) Incrementar programas de formación de personal técnico en las instituciones especializadas de la región, con la colaboración de organismos internacionales, asimismo especializados.
- 3) Buscar mecanismos de financiamiento, tanto regionales como internacionales, para reforzar con personal, equipos y materiales las instituciones nacionales y regionales de formación especializada.
- 4) Elaborar un inventario de recursos de la región –humanos, técnicos y científicos– para lograr su óptima utilización y mantener un flujo de información y publicaciones en español entre instituciones establecidas en ella.
- 5) Estimular investigaciones sobre materiales y procesos técnicos de conservación y restauración entre los centros de la región, utilizando y ampliando los programas de becas nacionales e internacionales disponibles.

Además, se expresó la necesidad de dar continuidad a los proyectos regionales del PNUD-UNESCO y se insistió especialmente en la conveniencia de “restablecer el carácter regional que tuvo el Centro de Churubusco en México, por el papel pionero que desarrolló y por la infraestructura con que cuenta”.

En su ponencia, el entonces director de la ENCRyM afirmó: “Hay pocos



Retrato del doctor Salvador Díaz-Berrio Fernández en 1980. (Cortesía del autor).

países de América Latina y el Caribe que no hayan enviado personal a capacitarse en restauración a la Escuela de México; por ello, esta reunión nos pareció particularmente significativa para establecer el punto de partida de una política”. Justamente, este objetivo prioritario, detallado en los cinco temas mencionados más arriba, es lo que todavía no se ha logrado concretar.

A pesar de los propósitos expresados en esta reunión –la primera y la última de este tipo–, los deseos y declaraciones en torno de este *punto de partida de una política regional* en materia de formación y trabajo en el campo de la conservación y la restauración del patrimonio cultural no se han cumplido. Tampoco se ha restablecido el carácter regional del Centro de Churubusco, a pesar de que ha mantenido su condición de pionero en diversos temas y que la ENCRyM cuenta ahora con una infraestructura mucho más amplia.

Por este motivo, 25 años después, la reunión realizada en La Habana y el texto de sus conclusiones y recomendaciones representan gran importancia por su contenido y propósito, así como por su carácter esencial, en esta materia. Adicionalmente tienen gran interés por su valor histórico: no sólo muestran el avance alcanzado en este tema en aquel tiempo –que será útil comparar con nuestra situación actual–, sino también llevan a preguntarse por qué no se ha proseguido en la dirección entonces señalada.



Nota del editor

El “Informe del primer coloquio de directores de centros de restauración de América Latina”, publicado originalmente en 1984 en *Restauración* –boletín de la entonces Dirección de Restauración del Patrimonio Cultural del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH)–, merece su republicación en esta sección dedicada al rescate y la reflexión de nuestra memoria disciplinar, por cuando menos, tres motivos:

- El primero de ellos, para ampliar la difusión de un documento resultado del debate, el intercambio y el consenso profesionales; sobresaliente por haberse gestado en una porción del mundo caracterizada por peculiaridades, contextos y desarrollos profesionales en el ámbito patrimonial que son únicos en el globo.
- El segundo, porque responde a la necesidad de explorar nuestro devenir histórico –cuyos detalles a veces sólo conocen sus protagonistas– desde una mirada fresca; un ejercicio reflexivo que en la actualidad para nada es inútil, ya que hace ver lo logrado, más allá de la miopía propia de los inmediatismos y valorando los posibles efectos.
- El tercero, por supuesto, se debe a la vigencia de las reflexiones producidas hace 25 años: un ejercicio de análisis que no obedece a la nostalgia, sino que plantea la responsabilidad de tomar acciones, a veces remontando caminos, quizá no siempre sostenidos con persistencia.

Esta trilogía de argumentos es ampliada y profundizada por el doctor Salvador Díaz-Berrio Fernández, participante del coloquio, quien cuenta con una amplia y reconocida trayectoria en el campo de la conservación patrimonial tanto en México como en el extranjero. Así, desde una perspectiva informada, aguda y, sobre todo, profunda, el doctor Díaz-Berrio plantea disyuntivas sobre la disciplina de la conservación-restauración latinoamericana y el papel que México ha ocupado en su acaecer, lo que indiscutiblemente conlleva reflexionar sobre la función que deberá asumir como parte de su responsabilidad histórica.

Informe del Primer Coloquio de Directores de Centros de Restauración de América Latina

INTRODUCCIÓN

El Primer Coloquio de Directores de Centros de Restauración de América Latina, celebrado en La Habana, Cuba, del 23 al 26 de noviembre de 1984, organizado por la Oficina Regional de la UNESCO para América Latina y el Caribe, ha tenido como propósito hacer un análisis de la situación en la región y del papel de los centros de restauración existentes, en relación con las necesidades y condiciones de cada país, teniendo los siguientes objetivos: proporcionar un primer diálogo entre las instituciones y centros de restauración y organismos internacionales; recomendar el establecimiento de una red regional de coordinación y cooperación e intercambio de experiencias; recomendar lineamientos tendentes a estructurar un programa cultural coherente a nivel nacional y regional en materia de conservación.

Participaron representantes de Argentina, Bolivia, Brasil, Cuba, Ecuador, México, Panamá, Perú y Venezuela, así como de organizaciones internacionales especializadas y un ponente de Polonia.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Hubo consenso entre los participantes al Primer Coloquio de Directores de Centros de Restauración de América Latina en lo relativo a las siguientes necesidades expresas:

1. Establecer mecanismos que permitan una mayor comunicación, coordinación e intercambio de experiencias entre los centros de restauración e instituciones nacionales de la región.
2. Con la colaboración de instituciones internacionales especializadas y dentro de estrategias previamente estudiadas para la región, incrementar los programas de formación de personal técnico y administrativo en las instituciones especializadas de la región.
3. Buscar mecanismos de financiamiento regionales, internacionales y de fuentes alternas, que permitan reforzar con personal capacitado, equipos y materiales, las instituciones nacionales y/o instituciones con vocación regional especializadas en el campo de la conservación y restauración.
4. Elaborar un inventario de los recursos humanos, técnicos y científicos de la región para permitir su óptima utilización.

5. Estimular investigaciones entre los centros sobre materiales y procesos técnicos de conservación y restauración, inherentes a cada región.
6. Que los responsables de los centros de restauración y conservación realicen esfuerzos para que sus gobiernos incrementen las acciones de conservación y restauración y de capacitación de personal especializado.
7. Que los organismos internacionales e instituciones internacionales especializadas incrementen sus programas en América Latina y el Caribe, relativos a la salvaguardia del patrimonio cultural.
8. Que los gobiernos de la región absorban en sus programas de restauración y conservación a personal especializado y lo destinen a cargos de responsabilidad en su respectiva competencia.

En la sesión plenaria se presentaron cinco resoluciones por las cuales se crea un grupo de trabajo asesor de la Oficina Regional de Cultura para América Latina y el Caribe, *se recomienda* a las instituciones internacionales y a las nacionales, adopten medidas que aseguren un óptimo aprovechamiento de las becas que ofrecen para formación de personal especializado; *se recomienda* poner en marcha programas de publicación y difusión de material técnico y especializado tanto de la UNESCO como de los países, en los campos de la conservación y la restauración; *se recomienda* a las autoridades mexicanas concertar acuerdos con organismos e instituciones internacionales para restablecer el carácter regional que tuvo Churubusco, y finalmente, se apoya la continuidad de los proyectos PNUD/UNESCO.

RESOLUCIÓN NÚM. 1

- I. *Considerando* que la cooperación entre los países de América Latina y el Caribe y sus relaciones con organismos internacionales especializados son elementos fundamentales para el desarrollo de programas de conservación y restauración del patrimonio cultural.
- II. *Considerando* que pese a los esfuerzos realizados existe poca coordinación entre los programas que desarrollan las distintas organizaciones regionales e internacionales e instituciones especializadas en la región y que se hace necesario una mejor utilización de los recursos disponibles para programas de cultura y de obtención de fuentes alternativas de financiación.
- III. *Considerando* que para obtener una óptima cooperación regional e internacional es necesario establecer los mecanismos adecuados.

Resuelve

1. *Constituir* un Grupo de Trabajo Técnico encargado de asesorar a la Oficina Regional de Cultura de la UNESCO para América Latina y el Caribe en el estudio de la situación existente en los distintos países en el campo de la conservación y restauración del patrimonio cultural con el fin de identificar, evaluar y planificar programas anuales de acción para atender las necesidades prioritarias de la región.
2. *Solicitar* a la Oficina Regional de Cultura de la UNESCO para América Latina y el Caribe, que convoque anualmente al Grupo de Trabajo Técnico Asesor, bien sea en su sede o fuera de ella, e indique a las instituciones internacionales especializadas, tales como el ICCROM, ICOMOS, ICOM y demás que considere conveniente, incluyendo las instituciones de financiamiento (PNUD, BID, Banco Mundial, OEA, etc.) e instituciones regionales (OEA, Andrés Bello, etc.) a fin de desarrollar conjuntamente el plan de acción propuesto.
3. *Solicitar* a la Oficina Regional de la UNESCO para América Latina y el Caribe establecer la coordinación necesaria entre los centros nacionales de restauración y los organismos regionales e internacionales e instituciones especializadas que desarrollen programas culturales en la región, con miras a la óptima utilización de los recursos humanos y financieros disponibles.
4. *Solicitar* a las instituciones nacionales y regionales especializadas cooperar con la Oficina Regional de Cultura de la UNESCO para América Latina y el Caribe, en los planes de coordinación regional e intercambio de experiencia e información.
5. *Solicitar* a la Oficina Regional de la UNESCO para América Latina y el Caribe transmitir la presente resolución a las distintas organizaciones internacionales y regionales e instituciones especializadas con miras a establecer dicha coordinación.

RESOLUCIÓN NÚM. 2

- I. *Considerando* que uno de los factores que dificulta la adecuada protección del patrimonio cultural es la escasez de recursos humanos especializados y que una de las necesidades apremiantes de la región es precisamente la capacitación de dicho personal.
- II. *Considerando* que los recursos disponibles para programas de capacitación deben ser utilizados en forma que aseguren su mayor rendimiento.

Resuelve

1. *Recomendar* a las instituciones internacionales especializadas, mantener informada a la Oficina Regional de Cultura para América Latina y el Caribe, de sus programas de capacitación y de tomar en cuenta en el otorgamiento de becas los planes regionales existentes y las necesidades prioritarias de la región y solicitar que en la medida de lo posible desarrollen sus programas en instituciones especializadas de América Latina y el Caribe.
2. *Recomendar* a las instituciones internacionales especializadas considerar las solicitudes de becas que hayan sido avaladas por los respectivos centros de restauración.
3. *Solicitar* a la Oficina Regional de Cultura de la UNESCO para América Latina y el Caribe transmitir la información pertinente, a través de su Centro de Documentación, a las instituciones especializadas de la región.
4. *Recomendar* a instituciones nacionales especializadas que ofrezcan programas de capacitación a los demás países de la región, estableciendo mecanismos apropiados para la selección de candidatos.
5. *Solicitar* a la Oficina Regional de Cultura para América Latina y el Caribe que comunique la presente resolución a las instituciones especializadas regionales e internacionales que ofrezcan programas de capacitación en los campos de restauración y conservación.

RESOLUCIÓN NÚM. 3

- I. *Considerando* que una de las necesidades manifestadas por los participantes en el presente Coloquio es la de mantener un flujo de información entre sus instituciones especializadas y las instituciones internacionales competentes en el campo de la restauración, conservación y salvaguardia del patrimonio cultural.
- II. *Considerando* que existe una necesidad en la región de material especializado en técnicas de conservación, restauración y salvaguardia del patrimonio cultural.

Resuelve

1. *Recomendar* a la Oficina Regional de Cultura para América Latina y el Caribe que con asistencia y colaboración de instituciones nacionales e internacionales especializadas, publicar y difundir en idioma español, a través de su Centro de Documentación,

el material técnico y especializado publicado por la UNESCO en otras lenguas, sobre conservación, restauración y salvaguardia de bienes culturales y otros que considere relevantes, e igualmente publicar y divulgar el informe con las conclusiones, recomendaciones, resoluciones y ponencias presentadas por los participantes en el Primer Coloquio de Directores de Centros de Restauración de América Latina.

2. *Solicitar* al Comité del Patrimonio Mundial (Convención concerniente a la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural, 1972, Art. 22) atender las peticiones que presenten los países de la región, signatarios de la convención para dar cumplimiento a las acciones contenidas en la presente resolución.

3. *Solicitar* a la Oficina Regional de Cultura para América Latina y el Caribe transmitir esta resolución a las instituciones nacionales e internacionales especializadas y al Fondo de Patrimonio Cultural de la UNESCO.

RESOLUCIÓN NÚM. 4

I. *Considerando* que es una necesidad prioritaria de la región la capacitación de personal especializado en la conservación y restauración de los bienes muebles e inmuebles del área.

II. *Considerando* el papel pionero desarrollado por el Centro de Restauración de Churubusco (México) en la capacitación de personal especializado en la región y que la infraestructura con que cuenta permite incrementar esta formación.

Resuelve

1. *Solicitar* a las autoridades mexicanas hacer lo procedente con el fin de concertar acuerdos con instituciones internacionales y regionales tales como la UNESCO, PNUD, OEA, ICCROM, ICOMOS, ICOM y demás que considere pertinentes, para restablecer el carácter regional que tuvo Churubusco (México) hace algunos años.

2. *Recomendar* a los diferentes centros de restauración e instituciones especializadas nacionales, o de vocación regional, solicitar a sus autoridades respectivas, realizar acciones similares.

3. *Recomendar* a la Oficina Regional de Cultura de la UNESCO para América Latina y el Caribe transmitir la presente resolución a las instituciones internacionales y regionales mencionadas en el párrafo anterior.

RESOLUCIÓN NÚM. 5

Se recomienda la continuidad de los proyectos PNUD/UNESCO en el ciclo de programación 1982-1986 y su continuidad en el programa quinquenal 1987-1991, a nivel nacional y regional, en apoyo a las actividades que realizan los países en el rescate y preservación de su patrimonio cultural y en la creación de centros de restauración.

El grupo técnico asesor de la Oficina Regional de Cultura de la UNESCO, quedó integrado por el Lic. Agustín Espinosa Chávez, Director de Restauración del Patrimonio Cultural del INAH (México), por el Lic. Froilán Argandoña, Director del Instituto Nacional del Patrimonio Artístico (Bolivia), por el Prof. Reginaldo di Piero, Director de Proyectos e Investigaciones del Centro de Sociología de Cultura, de la Universidad Cândido Méndez (Brasil) y por el Arq. Demetrio Toral de León, Director del Patrimonio Histórico y Director del Centro OEA/INAH (Panamá).

Finalmente, los participantes al Coloquio presentaron una moción de agradecimiento a la Oficina Regional de Cultura de la UNESCO para América Latina y el Caribe con sede en La Habana, Cuba, por los esfuerzos realizados para llevar a cabo el Primer Coloquio de Directores de Centros de Restauración de América Latina, que dio oportunidad a los participantes de establecer un diálogo regional entre los responsables de dichos centros e instituciones especializadas internacionales y nacionales, del cual se derivaron importantes conclusiones y recomendaciones que reflejan las necesidades y anhelos de la región. Asimismo, los asistentes expresaron su agradecimiento a las autoridades del gobierno de Cuba por la cordial acogida y la atención brindada.

A este Coloquio asistieron como representantes de México, el Director General del INAH, Dr. Enrique Florescano, el Director de Restauración del Patrimonio Cultural, Lic. Agustín Espinosa Chávez, el Director de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, Prof. Jaime Cama Villafraña y el asesor de la Secretaría Técnica del INAH, Arq. Salvador Díaz-Berrio. Asimismo el Dr. Enrique Florescano ofreció el apoyo para realizar el Segundo Encuentro en México para finales de este año.

Resumen

El presente artículo examina los resolutivos del Primer Coloquio de Directores de Centros de Restauración de América Latina, evento que tuvo lugar en La Habana, Cuba, en 1984. Además de contextualizar las circunstancias históricas que los vieron nacer, particularmente en relación con las labores realizadas por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) a escala nacional e internacional, se reseñan las particularidades propias del coloquio, subrayando sus principales contribuciones. Estas aportaciones son analizadas en una visión retrospectiva sobre el papel que ha ocupado México en la formación de especialistas del campo de la conservación y restauración de la región latinoamericana, con vistas a una reflexión actualizada que exige responsabilidades por cumplir en el futuro.

Palabras clave

Conservación, América Latina, Coloquio, historia, análisis.

Abstract

This article examines the conclusions of the First Colloquium of Latin America Restoration Centers, which took place in 1984 at La Habana, Cuba. After contextualising the historical circumstances of their origins, particularly in relation to the activities carried out by the Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) at a national and international scale, the present text studies the colloquium particularities, with an emphasis on its main contributions. These are retrospectively examined on regards of the role that Mexico has occupied for the training of specialists in conservation and restoration at Latin America, in order to bring up a fresh consideration to the current demands for fulfilling future responsibilities.

Keywords

Conservation, Latin America, Colloquium, History, Analysis.



Los grandes lagartos del Zócalo

Reseña sobre la exposición *Huellas de la vida: un viaje en la historia de nuestro planeta*

Jorge Reynoso Pohlenz

Muchas personas objetan que en el Zócalo se monten pabellones de exhibición e instalaciones recreativas temporales, ya que impiden una visión diáfana de este espacio tan significativo. Por un lado, las estructuras desmontables, o carpas, que contienen exposiciones y juegos no han establecido relaciones visualmente gratas con el entorno; acaso no era su pretensión. Por el otro, la carpa responde a una tradición venerable: tal vez carezca de la alcurnia de los reservados gabinetes monacales o palaciegos, pero, como contenedor de exposiciones, su importancia y su influencia han sido enormes. Recordemos también que nuestra plaza capitalina ha recibido cosas más feas que una pista de hielo o un museo nómada. En suma, como componente singular de la confrontación política y de sus simulacros, el uso recreativo-cultural del Zócalo nos obliga a cuestionar su validez perdurable: más allá de las coyunturas del poder; de la revisión entrañable del pasado, de las ciencias naturales, de la fauna y de la filantropía –sobre todo, de aquella relacionada con la infancia–, opera como una suerte de talismán positivo, aparentemente ajeno a cualquier orientación ideológica. Como éste es un recurso frecuente en los espectáculos públicos patrocinados gubernamentalmente desde la toma de La Bastilla, al Gobierno del Distrito Federal (GDF) no podríamos endosarle una culpa original. En lo tocante a los espacios públicos mexicanos, en la actualidad no existen las condiciones o mecanismos de acuerdo social para que su uso se legitime o valide a satisfacción de todas las partes involucradas; incluso resulta complejo determinar a los sectores involucrados, su reconocimiento institucional o su grado de injerencia. En ese contexto, la oportunidad es del que la toma, del que tiene los recursos para establecerla, y, en el presente caso, el GDF la tomó: promociona *Huellas de la vida: un viaje en la historia de nuestro planeta*, y, por esta ocasión, no fue aparente el velado interés privado en el esquema de patrocinios.

Confieso que me encaminé a la exposición con ciertas reservas: suponía encontrarme con un espectáculo efectista, de artificios animatrónicos, que eximirían al público de cualquier ejercicio de imaginación reconstructiva. Que pueda representarse una idea del pasado a partir de la reconstrucción de sus despojos, es un ejercicio imaginativo dejado muchas veces a la sombra; el reflector se reserva para templos vueltos a ensamblar por manos invisibles y por medio de algo llamado ciencia, que se enuncia más como una serie de hechos (irrevocables) que como un proceso humano.

Los animatrónicos no podían faltar, pero el público no llega a ellos, afortunadamente, sino hasta que recorre las salas relacionadas con los despojos: el trabajo del paleontólogo. Sin embargo, la paleontología se expone de una manera que a buena parte del público le parecerá tediosa, pero que es necesaria



FIGURA 1. Detalle de la exposición *Huellas de la vida: un viaje en la historia de nuestro planeta*, Plaza de la Constitución, ciudad de México. (Cortesía del Museo del Desierto).

para convencernos de que los fósiles no son cuerpos enteros enterrados en una suspensión libre tanto del esfuerzo minucioso como de la interpretación. Asimismo, el primer umbral en penumbra, relacionado con los mares, y la sección referida a la paleontología como disciplina sirven de preludeo expectativo para la gran sala, inevitablemente espectacular, de los dinosaurios, principalmente pertenecientes al Cretácico. Es espectacular solamente por los especímenes que el público ahí descubre, porque tanto el contenedor espacial como los recursos de mobiliario museográfico no demuestran un despliegue sofisticado de recursos. Los primeros cicloramas que recrean el trabajo paleontológico de campo logran su objetivo de informar, mas no el de evocar, los desiertos donde se realizan los hallazgos. Quizás hubieran sido más efectivas algunas buenas ampliaciones fotográficas de paleontólogos empolvados, que la inclusión en el ciclorama de una camioneta real del Museo del Desierto.

Regresemos a la gran sala: posiblemente un sarcófago faraónico es el único objeto de museo comparable, en impacto emocional, al que causa un tiranosaurio; en *Huellas de la vida*

hay dos de éstos, además de enormes pterodáctilos suspendidos del techo y otros fósiles, que no necesitan de pieles simuladas ni de enormes recursos interpretativos para provocarnos ese efecto particular de la experiencia museográfica: encontrarse de manera casi tangible con cosas tan verosímiles que difícilmente podrían ser produc-

tos de un simulacro; cosas que pueden producirnos tanto un sentido de singularidad como de pérdida; cosas que interfieren con nuestros sentidos de lo singular y lo cotidiano, otorgándole al tiempo una dimensión espesa y, simultáneamente, desbordada.

Una vez que se experimenta la emoción de los grandes fósiles, nos asaltan las dudas: ¿qué tanto de estas reconstrucciones se conforman de fósiles o de componentes replicados? No hablo aquí necesariamente de un elemento "original", ya que un fósil es una piedra en la que algo vivo dejó su "huella", pero tantos ejemplares imponentes despiertan sospechas, nunca completamente aclaradas en las cédulas museográficas. Esta cuestión deriva en otra, que tampoco es completa, ni explícitamente, aclarada: ¿qué tanto de lo exhibido refleja el desarrollo de la paleontología en México? Asimismo, y sin dejar de reconocer que los carnívoros siempre serán más atractivos que otras formas de vida —a menos que esas formas no carnívoras sean enormes—, es evidente que el guión museográfico privilegia a la punta de la pirámide alimenticia, y se soslaya a los herbívoros, insectos o plantas, que podrían haber estado presentes por medio de fósiles en lápidas,



FIGURA 2. Montaje de reproducciones de fósiles de dinosaurios en la exposición *Huellas de la vida: un viaje en la historia de nuestro planeta*. (Cortesía del Museo del Desierto).



FIGURA 3. Montaje sobre paleofauna en la exposición *Huellas de la vida: un viaje en la historia de nuestro planeta*. (Cortesía del Museo del Desierto).

posiblemente más abundantes que las de los carnívoros, o con reproducciones. El hecho de que al fondo de la sala se presente un video documental dedicado al darwinismo recalca esta ausencia de referencias sobre la biodiversidad de las pasadas eras, una falta cuyo sentido se redobla cerca del final de la visita, ya que al público se le va orientando hacia un discurso ecológico que celebra la biodiversidad.

Un acordonamiento nos aleja del video sobre Darwin, así como de un caparazón, una enorme mandíbula de un pariente ancestral de los tiburones (ambos anteceden la inclusión —también popular en este tipo de atracciones— de algunos mamíferos, fieros, enormes o casi familiares, contemporáneos de los primeros homínidos). La necesaria consideración de que ésta era una muestra de visita masiva se resolvió a partir de un recorrido unívoco y en fila, que inhibió alternativas a la diacrónica. Este aspecto de la exhibición se hacía menos agradable en la medida en que muchos objetos y elementos informativos se colocaron a alturas en

las que eran invisibles para quienes se dispersaban de la cola, situación semejante a las habituales en los servicios bancarios y gubernamentales.

Ya cerca de los animatrónicos —por los cuales ya declaré mi antipatía genérica, que se acrecentó por la decoración e iluminación que los acompañaba, propia de *show* hawaiano— y de la salida de la exposición, dos secciones se concatenan: una, con algunas especies vivas que presentan relaciones patentes con especies de pretéritas eras geológicas: señales vigentes de un proceso evolutivo no interrumpido. Junto al fósil de un enorme ancestro de los cocodrilos, se acurruca, cerca de una luz infrarroja, un espécimen vivo y aletargado, menos animado que los animatrónicos; sin duda, el sosegado metabolismo de los lagartos ha sido una de las claves de su supervivencia. Esta activación de lo viviente en toda su plenitud y delicadeza permite rematar la exposición con algunas referencias a la ecología, el papel del ser humano de la era industrial en ella, la responsabilidad que tenemos y cómo

todo ello se relaciona con el *Plan Verde* impulsado por el GDF.

Por más provechoso que sea este programa gubernamental, que busca estimular acciones y conciencias sobre el uso inteligente de los recursos energéticos y la reducción de las emisiones derivadas del empleo de combustibles “fósiles”, su aparición aquí resulta insólita. Gráficas y videos, cuya irrupción podría compararse a rematar una exposición sobre las insurrecciones civiles del siglo XIX con una campaña al voto por parte del Instituto Electoral del Distrito Federal, nos aconsejan sobre la forma de participar en este plan como ciudadanos. Si bien a todos conviene tomar medidas e intervenir activamente en la conservación del medio ambiente, este remate positivo y motivacional resulta algo paradójico en el contexto del resto de la exposición: separar los desechos biodegradables y reducir el uso de combustibles fósiles no nos ayudaría mucho si, en cualquier momento, tal y como le pasó a los dinosaurios, nos cayera un cometa enorme del cielo.

Resumen

Reseña de la exposición paleontológica *Huellas de la vida: un viaje en la historia de nuestro planeta*, organizada por el Museo del Desierto, Saltillo, y el Gobierno del Distrito Federal (GDF), la cual fue presentada en la Plaza de la Constitución, Zócalo, de la ciudad de México, del 23 de mayo al 30 de agosto de 2009. Aborda las ambivalencias del uso cultural y recreativo de los espacios públicos en el contexto de espectáculos masivos, así como el rigor o la flexibilidad argumental con que se conciben muestras relacionadas con la divulgación de la paleontología, analizando la posible neutralidad ideológica que se supone en esta disciplina y su presentación pública. Asimismo, reflexiona sobre la tensión que el discurso museográfico manifiesta entre lo auténtico y su réplica, y las paradojas que se revelan cuando las exhibiciones sobre escenarios del pasado se vinculan con asuntos públicos contemporáneos.

Palabras clave

Exposición, paleontología, blockbusters, espacio público, divulgación de la ciencia, réplica.

Abstract

Review of the palaeontology exhibition *Huellas de la vida: un viaje en la historia de nuestro planeta*, organized by the Museo del Desierto, Saltillo, and the Distrito Federal Government (GDF), which was shown at the Plaza de la Constitución, Zócalo, Mexico City from May 23rd to August 30th 2009. It focuses on the ambivalence regarding the cultural and leisure use of public spaces employed for popular mass spectacles, as well as the exposition discourse's rigor and flexibility devoted to the dissemination of palaeontology, analyzing the potential neutrality of this discipline and its public representation. It also explores the tension of the museographic discourse regarding authentic objects and reproductions, including the paradoxes exposed by exhibitions concerning the past that are related to contemporary public issues.

Keywords

Exhibition, Palaeontology, Blockbusters, Public space, Science dissemination, Reproduction.



Colaboradores

Carolusa González Tirado

ENCRyM-INAH, México
rcarolusagt@gmail.com

Licenciada en Restauración de Bienes Muebles, egresada de la ENCRyM-INAH, México; maestra en Ciencias de la Restauración por la Universidad de Monfort, en Inglaterra. Como profesora de la ENCRyM-INAH, desde 1989 imparte, entre otras materias, el Seminario-Taller de Conservación de Metales. De 2002 a 2008, fue subdirectora de Documentación de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia. Desde 2008 es profesora del Seminario-Taller de Restauración de Documentos y Obra Gráfica sobre Papel. Ha impartido cursos en Perú, Uruguay, Panamá y Colombia, y publicado 15 artículos de investigación y seis capítulos de libros.

Salvador Muñoz Viñas

UPV, España
smunoz@crbc.upv.es

Catedrático del Departamento de Conservación y Restauración de la UPV, España. Es licenciado en Geografía e Historia por la Universidad de Valencia (UV), y en Bellas Artes por la UPV, además de doctor en Bellas Artes por esta última institución. Ha fungido como restaurador en la Biblioteca General e Histórica de la UPV. Actualmente, es jefe del Grupo de Conservación y Restauración de Libro y Papel del Instituto de Restauración del Patrimonio de la UPV. Ha publicado numerosos artículos y colaboraciones sobre restauración, así como varios libros, entre los que destacan *Technical Analysis of Renaissance Miniature Painting* (Cambridge, 1995), *Teoría Contemporánea de la Restauración* (Madrid, 2003) y *Contemporary Theory of Conservation* (Oxford, 2004).

Valerie Magar Meurs

ICCROM, Italia
vm@iccrom.org

Licenciada en Restauración en Bienes Muebles por la ENCRyM-INAH, México, con una maestría y un doctorado en Arqueología por la Sorbona, Francia. De 1993 a 2004, trabajó en la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural del INAH, donde se especializó en la conservación de patrimonio arqueológico. Durante el mismo periodo, fue docente de conservación arqueológica en la ENCRyM. Desde 2004, trabaja en ICCROM como especialista en conservación. Hasta 2008, fue una de las editoras de la revista *Conservation and Management of Archaeological Sites*. En 2002, recibió el Premio Nacional INAH a la mejor investigación en materia de conservación. Es miembro de ICOM-CC.

Luis Gerardo Morales Moreno

UAEM, México
aldrovandi1572@gmail.com

Doctor en Historia por la UIA, México. Actualmente, se desempeña como profesor-investigador del Departamento de Historia de UAEM. Es autor del ensayo "Procesos regionales y transformaciones socioculturales". Forma parte del cuerpo académico de la Facultad de Humanidades de la UAEM. También es profesor de asignatura de la Maestría en Museos de la ENCRyM-INAH. Recientemente, su ensayo "Museológicas. Problemas y vertientes de investigación en México", fue premiado en la categoría de Artículo de Historiografía por el Comité Mexicano de Ciencias Históricas.

Ana Garduño Ortega

INBA, México
xihuitl2@yahoo.com.mx

Doctora en Historia del Arte por la FFyL de la UNAM, y miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI). Desde 1995, se desempeña como investigadora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP) del INBA, donde los museos, el coleccionismo de arte y las políticas culturales del siglo XX son sus líneas de trabajo. Asimismo, desde 1995 es profesora de asignatura en la ENCRyM-INAH, donde actualmente coordina la elaboración de una memoria sobre la trayectoria profesional de Sergio A. Montero Alarcón.

Jannen Contreras Vargas

ENCRyM-INAH, México
jannencontreras@gmail.com

Licenciada en Restauración de Bienes Muebles por la ENCRyM-INAH, México, donde es docente del Seminario-Taller de Restauración de Metales desde el 2001. Ha participado en proyectos de investigación relativos a la caracterización de materiales que constituyen bienes culturales, y actualmente es parte del proyecto CONACYT U49839-R: MOVIL, Análisis de caracterización no destructiva de materiales de objetos de patrimonio cultural. Ha sido ponente en diversos encuentros sobre conservación y restauración, arqueometría y patrimonio industrial. En 2005, obtuvo el Premio Nacional INAH a la mejor tesis de licenciatura en el área de Conservación del Patrimonio.

Yolanda Madrid Alanís

ENCRyM-INAH, México
ypmadrid@yahoo.com

Licenciada en Restauración de Bienes Muebles por la ENCRyM-INAH, México, con una especialización en Restauración de Fotografía, Pintura Moderna y Contemporánea en el Museo Arte Reina Sofía, España, y con estudios de maestría en Historia del Arte. Restaurador Perito del INAH,

ha sido docente de la ENCRyM, y ha participado y coordinado proyectos de restauración en México, Guatemala y El Salvador. Actualmente, es la titular del Seminario-Taller de Pintura de Caballete y asesora del Proyecto de Conservación de Yanhuatlán, Oaxaca. En 1999, obtuvo del Premio Nacional INAH al mejor trabajo de restauración.

Margarita López Fernández

ENCRyM-INAH, México
mrgt_lopez@yahoo.com

Licenciada en Restauración de Bienes Muebles por la ENCRyM-INAH, México. Pasante de la Maestría en Historia del Arte de la FFyL de la UNAM. Profesora del Seminario-Taller de Restauración de Obra Mural (STROM) desde 1994. Ha coordinado proyectos y prácticas de campo para la restauración de obra mural en diversos sitios arqueológicos y vi-reinales de nuestro país y en Centroamérica.

Esteban Mariño Garza

ENCRyM-INAH, México
buchos@gmail.com

Realizó estudios de Licenciatura en Restauración en la ENCRyM-INAH, México. En el transcurso de dicha carrera, se formó en habilidades, conocimientos y criterios en el ámbito de la restauración, particularmente en materia de instrumentos musicales. Actualmente, es profesor adjunto del Seminario-Taller Optativo de Conservación y Restauración de Instrumentos Musicales (STOCRIM) (ENCRyM-INAH) y participa en el Proyecto de Conservación y Restauración del Órgano Histórico de San Juan Tepemasalco, donde los aspectos relativos al proceso de documentación del instrumento son el tema principal de su tesis de licenciatura.

María Fernanda Valverde Valdés

ENCRyM-INAH, México
especialidadfotografia@gmail.com

Licenciada en Restauración de Bienes Muebles por la ENCRyM-INAH, México, y maestra en Ciencias por el Rochester Institute of Technology, Estados Unidos. Ha trabajado como asistente de investigación, docente y consultora en diferentes archivos, museos e instituciones del continente americano. Autora de numerosos artículos y libros especializados publicados en México y en los Estados Unidos, es también "Professional Associate" del American Institute for Conservation y miembro activo del ICOM-CC. Profesora de tiempo completo de la ENCRyM-INAH desde 1993, es la actual coordinadora de la Especialidad en Conservación y Restauración de Fotografías, Programa Internacional, en dicha escuela.

Salvador Díaz-Berrio Fernández

UAM y ENCRyM-INAH, México
sdberrios@prodigy.net.mx

Arquitecto por la UNAM, México. Maestro y doctor en Restauración de Monumentos por universidades de Roma y París. Pionero en el desarrollo de la conservación-restauración de monumentos en América Latina, y director fundador de la Maestría en Conservación de Bienes Inmuebles de la ENCRyM-INAH, ha fungido como representante de México ante las principales organizaciones internacionales en materia de cultura y patrimonio. Además de una larga y reconocida trayectoria como funcionario de instituciones nacionales e internacionales de gran prestigio en el campo del patrimonio cultural, ha sido profesor-investigador de la UNAM, de la UAM y de la ENCRyM durante más de 40 años. Autor de numerosos libros y artículos fundamentales en el campo, ha sido galardonado con el Premio Nacional de Investigación Francisco de la Maza del INAH (1986) y con la Medalla Sergio Chiappa de la UAM (2009).

Jorge Reynoso Pohlenz

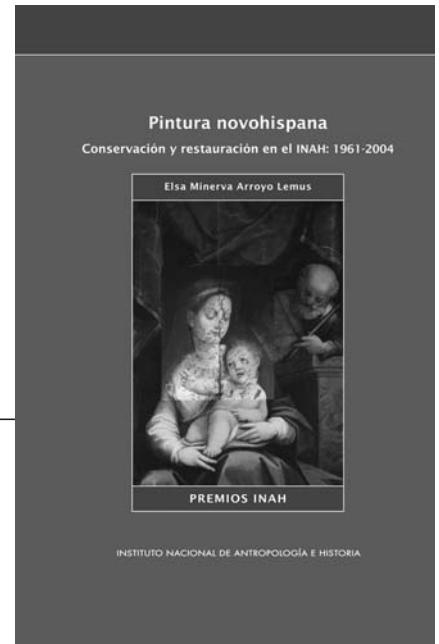
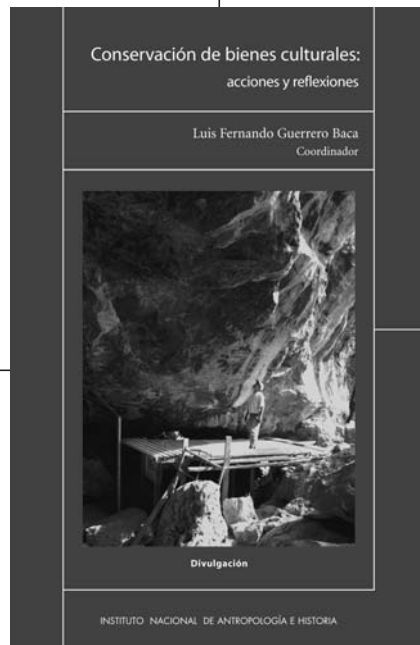
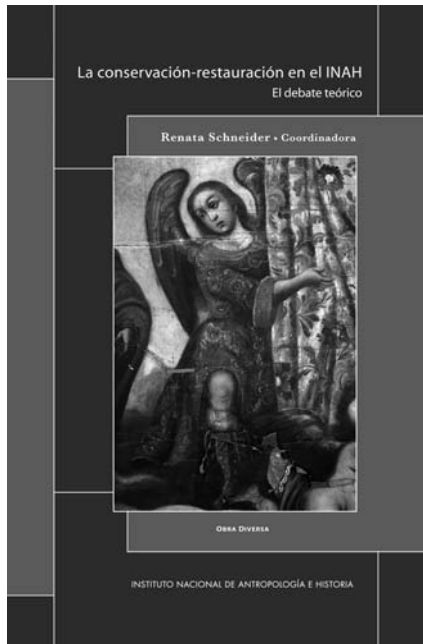
UNAM, México
manfredo.jorge@gmail.com

Estudió Arquitectura en la UNAM. Ha sido subdirector del Museo de Arte Carrillo Gil, del INBA, y titular de la Dirección General de Artes Plásticas de la UNAM, así como director de la Sala de Arte Público Siqueiros, del INBA. Actualmente, es coordinador académico del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), de la UNAM. Desde 1991, se ha dedicado a la museografía, la curaduría y la divulgación del arte contemporáneo. Además, es profesor de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado, "La Esmeralda", así como de Centro, Diseño, Cine y Televisión. Ha publicado textos sobre arte contemporáneo tanto en revistas de divulgación como colegiadas.

Siglas y acrónimos

ENCRyM Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía
FFyL Facultad de Filosofía y Letras
ICCROM International Centre for the Study for the Preservation and Restoration of Cultural Property
INAH Instituto Nacional de Antropología e Historia
INBA Instituto Nacional de Bellas Artes
UAEM Universidad Autónoma del Estado de Morelos
UAM Universidad Autónoma Metropolitana
UIA Universidad Iberoamericana
UNAM Universidad Nacional Autónoma de México
UPV Universidad Politécnica de Valencia

Novedades editoriales



CONVOCATORIA

Revista Intervención

La revista *Intervención* de la Escuela Nacional de Restauración, Conservación y Museografía (ENCRyM), es una publicación internacional, académica y arbitrada de circulación semestral, cuyo objetivo principal es promover la difusión del conocimiento, los avances y las reflexiones en torno de la investigación, la práctica y la formación profesional en los campos y disciplinas afines a la conservación, restauración, museología, museografía, gestión y estudio del patrimonio cultural entre la comunidad académica nacional e internacional.

Los lectores a los que se dirige *Intervención* son profesionales en activo y en formación, así como público interesado en el ámbito del patrimonio cultural tanto en México como en el extranjero, particularmente en América Latina.

El Comité Editorial de la Revista *Intervención* (CERI) convoca a profesores e investigadores de instituciones nacionales e internacionales, profesionales en activo o en formación y público interesado, a presentar trabajos inéditos y originales para ser publicados de acuerdo con las siguientes guías editoriales:

Tipo de contribución y extensión

· **DEBATE.** Consiste en una disertación sobre aspectos teóricos, metodológicos o prácticos, susceptibles de ponerse a discusión (15 a 20 cuartillas). Dicho planteamiento será replicado por dos especialistas en el tema tratado y contará con un comentario final (8 a 10 cuartillas).

· **DIÁLOGOS.** Es un intercambio individual o colectivo con personalidades que por su experiencia profesional propicien la reflexión crítica en torno de un tema de interés para el campo del patrimonio cultural (8 a 10 cuartillas).

· **ENSAYO.** Es una proposición original que dispone elementos de creación, generación e innovación humanística o científica producto del estudio de un tema desde una perspectiva conceptual, teórica, metodológica o tecnológica (15 a 20 cuartillas)

· **ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN.** Da cuenta de los resultados, reflexiones y aportaciones teóricas, metodológicas y tecnológicas obtenidos de una investigación terminada o en proceso (15 a 20 cuartillas).

· **INFORME DE PROYECTO.** Muestra los resultados parciales o finales de un proceso interdisciplinario de diseño, ejecución o gestión (10 a 15 cuartillas).

· **REFLEXIÓN DESDE LA FORMACIÓN.** Analiza y evalúa experiencias, proyectos e iniciativas en relación con la formación académica o la actualización de profesionales y especialistas en el campo del patrimonio cultural (8 a 10 cuartillas).

· **REPORTE DE CAMPO.** Expone de manera reflexiva y sintética experiencias, métodos, resultados y problemas abordados en el ámbito académico o profesional (5 a 10 cuartillas).

· **DESDE EL ARCHIVO.** Es la propuesta de reedición y comentario de un artículo, ensayo o informe de trabajo publicado con anterioridad. Tiene la finalidad de discutir y reflexionar críticamente acerca de la vigencia de su contenido o sus posibles contribuciones a la actualidad del campo del patrimonio cultural (10 a 15 cuartillas).

· **SEMBLANZA.** De una persona o institución que permita un acercamiento a la relevancia de su participación y aportes al campo del patrimonio cultural (3 a 5 cuartillas).

· **RESEÑA.** De libros, exposiciones, conferencias, congresos o actividades académicas recientes que representen actualizaciones teóricas, metodológicas, prácticas o tecnológicas para el estudio del patrimonio cultural (3 a 5 cuartillas).

Evaluación y dictamen. Todos los trabajos se someterán a evaluación del CERI. Los artículos de INVESTIGACIÓN, ENSAYO y las contribuciones propuestas para DEBATE adicionalmente serán evaluados por especialistas invitados con base en los Lineamientos Editoriales de la revista. El dictamen del CERI será inapelable y se notificará por escrito a los autores.

Guía para los autores

Con el fin de dar viabilidad al proceso de evaluación, dictamen y publicación, el (los) autor(es) deberá(n) ajustar el trabajo a los siguientes requisitos.

Resumen:

Escrito en español e inglés, con extensión máxima de 150 palabras.

Palabras clave:

Entre 3 y 5 conceptos escritos en español e inglés.

Texto:

· Escrito en español o inglés, capturado en procesador de texto Microsoft Word, fuente Arial de 12 puntos, doble espacio, 65 caracteres por línea y 28 a 30 líneas, página tamaño carta con márgenes de 2.5 cm de cada lado. Segundos títulos en negrita; terceros títulos en cursiva. La extensión del trabajo incluye imágenes y referencias.

· Citas referenciadas de acuerdo con el Sistema Harvard (ejemplo: Ramírez 2002:45). Las citas de extensión igual o menor a tres líneas se presentarán entre comillas integradas al texto; las mayores a tres líneas, en párrafo a bando, sangrado a la izquierda.

· Notas a pie de página numeradas de forma consecutiva y sólo si son estrictamente necesarias como aclaración o complemento.

Referencias:

Presentadas al final del texto en orden alfabético siguiendo el Sistema Harvard, de acuerdo con los siguientes ejemplos:

Libro

Certeau, Michel de
1996 [1990] *La invención de lo cotidiano 1, Artes de hacer*, Alejandro Pescador (trad.), México, UIA.

Capítulo de libro

Clark, Kate
2008 "Only Connect: Sustainable Development and Cultural Heritage", en Graham Fairclough, John Schofield, John H. Jameson y Rodney Harrison (eds.), *The Heritage Reader*, Londres, Routledge, 82-98.

Artículo en revista

Stambolov, Todor
1966 "Removal of Corrosion on an Eighteenth-Century Silver Bowl", *Studies in Conservation* 11 (1): 37-44.

Tesis

Cruz-Lara Silva, Adriana
2008 "Estética y política nacionalista en la restauración de tres urnas zapotecas durante los siglos XIX y XX", tesis de Maestría en Historia del Arte, México, FFyL-UNAM.

Documento electrónico

ReCollections
2004 *Caring for Cultural Material*, documento electrónico disponible en <http://amol.org.au/reollections/2/5/03.htm>, consultado en agosto de 2004.

El formato de otro tipo de referencias deberá de consultarse con el CERI.

Figuras:

Hasta cinco figuras (cuadros, esquemas, fórmulas, tablas, fotos, dibujos, mapas, planos) con un tamaño máximo de 15 cm por lado, en formato TIFF y con resolución de 300 DPI, que deberán entregarse por separado del texto en archivos numerados consecutivamente de acuerdo con su orden de aparición, señalando su ubicación exacta dentro del texto y con pie de imagen que especifique el contenido, autor y año de producción.

Entrega:

Se deberá entregar una versión en medio electrónico y cuatro copias impresas, sin los datos del (de los) autor(es), en un sobre cerrado con los nombres del (de los) autor(es), título de la obra, dirección, teléfono y correo electrónico. Deberán acompañarse con el *Formato de postulación de contribuciones para publicación* y la *Relación de entrega de contribuciones*, que pueden ser obtenidos a través del CERI, vía correo postal o electrónico.

Los trabajos deberán entregarse personalmente o enviarse por correo postal a nombre de:

Comité Editorial de la Revista Intervención
Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía.
General Anaya 187, Col. San Diego Churubusco, C. P. 04120, México, D. F.
Correo electrónico: revistaencrym@gmail.com

No se regresarán originales impresos ni copias en medio electrónico.

El contenido de las contribuciones y los derechos de reproducción de las figuras incluidas son responsabilidad del autor.

Una vez aceptada la publicación, el autor deberá firmar carta de cesión de derechos patrimoniales al INAH.



Intervención

- DEBATE** El restaurador como artista-intérprete
Carolusa González Tirado
- Réplicas:
Delicias y riesgos de lo artístico
Salvador Muñoz Viñas
- Responsabilidad en la acción y la formación en la conservación
Valerie Magar Meurs
- Comentario final:
Límites y rupturas de la interpretación
Carolusa González Tirado
- ENSAYO** La escritura-objeto en los museos de historia
Luis Gerardo Morales Moreno
- DIÁLOGOS** Los títeres de Rosete Aranda y su restaurador:
Sergio A. Montero
Ana Garduño Ortega
- INVESTIGACIÓN** El camino de la fórmula:
el caso del uso de tiourea para limpieza de plata
Jannen Contreras Vargas
- INFORME** La restauración de las pinturas sobre tabla del siglo XVI
pertenecientes al retablo mayor de Coixtlahuaca, Oaxaca
Yolanda Madrid Alanís
- ESCAPARATE** La intervención del *Jaguar reticulado*, previa a su
exposición en Europa
Margarita López Fernández
- REPORTE DE CAMPO** La transición de estudiante a profesional: las prácticas
de campo del órgano de San Juan Tepemasalco, Hidalgo
Esteban Mariño Garza
- REFLEXIÓN DESDE LA
FORMACIÓN** La Especialidad en Conservación y Restauración de Fotografías,
Programa Internacional, ENCRYM-INAH.
Logros, balances y perspectivas a un año de apertura
María Fernanda Valverde Valdés
- DESDE EL ARCHIVO** El Primer Coloquio de Directores de Centros de Restauración
de América Latina, La Habana, Cuba, a 25 años
Salvador Díaz-Berrio Fernández
- RESEÑA** Los grandes lagartos del Zócalo. Reseña sobre la exposición
Huellas de la vida: un viaje en la historia de nuestro planeta
Jorge Reynoso Pohlenz