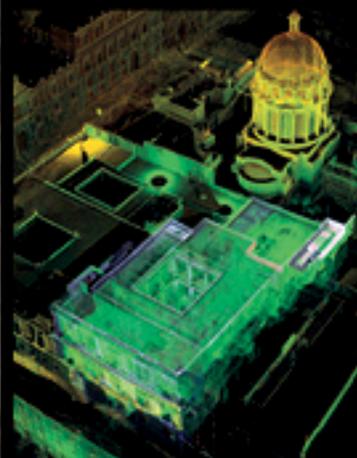
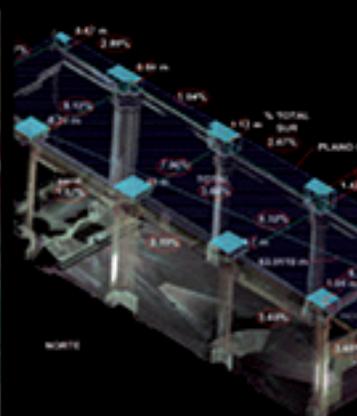


Intervención

Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología



Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía-INAH

Año 2. Núm. 3 • Enero-junio 2011

Intervención

Revista Internacional
de Conservación, Restauración
y Museología

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía

Presidenta

Consuelo Sáizar Guerrero

Directora

Liliana Giorguli Chávez

Instituto Nacional de Antropología e Historia

Secretaría Académica y de Investigación
Guadalupe de la Torre Villalpando

Director General

Alfonso de María y Campos Castelló

Jefa Académica de la Licenciatura en Restauración
Martha Lameda-Díaz Osnaya

Secretario Técnico

Miguel Ángel Echegaray Zúñiga

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

Secretario Administrativo

Eugenio Reza Sosa

Jefe Académico de la Maestría en Museología
Andrés Triana Moreno

Coordinador Nacional de Difusión

Benito Taibo Mahojo

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

Director de Publicaciones

Héctor Toledano

Subdirector de Publicaciones Periódicas

Benigno Casas

Jefa del Departamento de Educación Continua y Descentralización
Valeria Macías Rodríguez

Intervención, Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología, año 2, núm. 3, enero-junio de 2011, es una publicación semestral editada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, Córdoba 45, col. Roma, C.P. 06700, Deleg. Cuauhtémoc, México, D.F. Editor responsable: Héctor Toledano. Reservas de derechos al uso exclusivo: 04-2011-050312112400-102. ISSN: en trámite. Licitud de título: en trámite. Licitud de contenido: en trámite. Domicilio de la publicación: Insurgentes Sur 421, 7º piso, col. Hipódromo, C.P. 06100, Deleg. Cuauhtémoc, México, D.F. Imprenta: talleres de Offset Rebosán, av. Acueducto núm. 115, col. Huipulco, C.P. 14370, Deleg. Tlalpan, México, D.F. Distribuidor: Coordinación Nacional de Difusión del INAH, Insurgentes Sur 421, 7º piso, col. Hipódromo, C.P. 06100, Deleg. Cuauhtémoc, México, D.F. Este número se terminó de imprimir el 30 de junio de 2011 con un tiraje de 1000 ejemplares.

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.

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, Artísticos 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.

revistaencrym@gmail.com

Año 2. Número 3

Enero-junio de 2011

Directora Liliana Giorguli Chávez

Editora Isabel Medina-González

Coordinación del número Carolusa González Tirado

Comité editorial Ana Garduño Ortega
Carolusa González Tirado
Isabel Medina-González
María Concepción Obregón Rodríguez
Andrés Triana Moreno

Asistente editorial María Teresa Ramírez Miranda
Andrea Mayagoitia Rodríguez

Difusión Valeria Macías Rodríguez

Producción Editorial Benigno Casas

Diseño original Gonzalo Becerra Prado

Diseño y Formación Jorge A. Bautista Ramírez
Rebeca Ramírez

Corrección de estilo Alejandro Olmedo Pozas
Demetrio Garmendía

Colaboración Isabel Villaseñor Alonso
Julio R. Mayagoitia Stone

Portada Fragmento restaurado de los murales de Bonampak (cortesía Proyecto INAH Bonampak), e imágenes láser obtenidas por el Laboratorio de Imagen y Análisis Dimensional (LIAD-CNMH).

ÍNDICE

Intervención

Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología

Año 2. Núm. 3 • Enero-junio 2011

| | |
|---|----|
| EDITORIAL | 3 |
| ENSAYO | |
| El valor intrínseco del patrimonio cultural: ¿una noción aún vigente? Isabel Villaseñor Alonso | 6 |
| ¿Quién hace al patrimonio? Su valoración y uso desde la perspectiva del campo de poder Mauricio Benjamín Jiménez Ramírez y Mariana Sainz Navarro | 14 |
| DIÁLOGOS | |
| Colecciones, museos y conservación en el ámbito del arte contemporáneo: entrevista a Graciela de la Torre sobre el MUAC Josefina Granados García | 22 |
| INVESTIGACIÓN | |
| El museo memorial: un nuevo espécimen entre los museos de historia Cintia Velázquez Marroni | 26 |
| Recuento histórico de los desprendimientos de pintura mural en Teotihuacan Montserrat Salinas Rodrigo | 33 |
| Los soportes textiles de las pinturas mexicanas: estudio estadístico e histórico Rita Sumano González | 42 |
| INNOVACIONES | |
| Tecnología escáner láser aplicada al estudio del patrimonio cultural edificado de México Ángel Mora Flores | 51 |
| ESCAPARATE | |
| El fino equilibrio de la sonoridad: la restauración de dos instrumentos musicales del Museo Nacional de las Culturas STOCRIM, ENCRyM-INAH | 55 |
| INFORME | |
| Recientes intervenciones en Bonampak. Hacia una nueva lectura de los murales en el Templo de las Pinturas Haydée Orea Magaña, Gilberto Buitrago Sandoval, Olga Lucía González Correa | 58 |
| REPORTE DE CAMPO | |
| Una experiencia en la conservación de artefactos arqueológicos: práctica de campo en el Museo de Sitio de Alta Vista, Zacatecas, noviembre del 2009 Adriana Sanromán Peyron, Jessica Avecilla Zapata, Mariana Flores Hernández | 66 |

REFLEXIÓN DESDE LA FORMACIÓN

La intervención del artista en la restauración de arte contemporáneo

74

Ana Lizeth Mata Delgado, Karen Landa Elorduy

SEMBLANZA

LATAM-ICCROM (2008-2019): Programa para la Conservación del Patrimonio Cultural en América Latina y el Caribe

80

ICCROM

RESEÑA DE EVENTO ACADÉMICO

Una imagen del Tercer Encuentro de Conservación del Patrimonio Fotográfico, noviembre del 2010. MUAC-UNAM

83

LILIANA DÁVILA LORENZANA

MA. ESTÍBALIZ GUZMÁN SOLANO

CLAUDIO HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ

RESEÑA DE LIBRO

El poder del coleccionismo de arte: Alvar Carrillo Gil

86

RENATO GONZÁLEZ MELLO

Editorial

Las arenas de Larsa, en Irak, nos han legado un extraordinario documento en forma de una tablilla de arcilla con trazos cuneiformes, hasta hoy la primera escritura de la humanidad de la que se tiene noticia. El texto reseña, con una increíble y fresca narrativa en voz del rey Nabonidus (417-471), que: “El polvo [que] cubría el pueblo y templo de E'babar fue levantado [...] lo reedifiqué [...] lo examinaron especialistas para comprender su decoración [...] lo reconstruí en su propio estilo antiguo [...] levanté el techo [...] lo restauré y puse en una tableta de alabastro la inscripción del antiguo rey Hammurabi [...] junto a una mía y las dispuse ahí para siempre”.

En su obra, *The Discovery of the Past*, el historiador Alain Schnapp (1993: 13, Londres, British Museum) ha reconocido en estas palabras la primera evidencia histórica de la práctica arqueológica en el mundo. También podríamos ver en ellas el génesis de otras profesiones que hoy distinguimos como la conservación-restauración de bienes inmuebles y muebles por destino, y la museografía. Sin embargo, más allá de la identificación de piedras fundacionales disciplinares, quisiéramos enfatizar el claro y contundente mensaje transmitido en esa lejana noticia: el reconocimiento del legado cultural como nuestro patrimonio, su investigación, su preservación y su difusión comparten un mismo origen y lógica racional. Diferentes saberes y formas de conocimiento, de aproximación –e intervención– a nuestra herencia cultural material son, por tanto, en principio interdependientes, esto es, están fructíferamente interconectados, y, en conjunto, propician un diálogo entre el pasado, el presente y el futuro. Trascender, sin perder la contribución de cada una de sus particulares perspectivas, las delimitaciones actualmente trazadas por la separación de profesiones, con el fin de reconstruir una mirada común y distintiva, es el objetivo de *Intervención*, Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología, que en éste, su tercer número, cumple un año de que se publica.

En tal trayecto de colaboración editorial, *Intervención* se ha perfilado como una plataforma de intercambio profesional que informa de temas actualizados relacionados con nuestro ámbito profesional; como un medio que hace visibles las preocupaciones, problemáticas y soluciones que se prestan a la reflexión ya de los profesionales en activo y en formación, ya del público interesado. Que la revista la edite una institución educativa de gran prestigio y tradición mundial: la ENCRyM, ha servido para que se establezca como modelo de expresión y formación para disciplinas de gran relevancia actual, cuyo sustento y suma se hacen presentes en esta entrega. Efectivamente, varios de los artículos hoy puestos a consideración de nuestros lectores provienen de profesores, egresados y alumnos de

la ENCRyM que, desde México o el extranjero, ejercen una forma particular, fundada en su raíz latinoamericana, de saber y hacer restauración, conservación y museografía. Así, confirmamos nuestro interés en difundir trabajos que, aparte de la trayectoria de cada autor, por sí mismos se sostienen en su rigor, discurso y contenido. A ello se suman las voces de profesores de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, de excatedráticos de la Universidad Externado de Colombia, de expertos adscritos a la UNAM, de investigadores de diversas dependencias del INAH y de restauradores independientes, quienes, desde distintas trincheras, refrendan la vocación de *Intervención* por construirse como un medio de importancia nacional e internacional en la difusión de temas y disertaciones sobre el patrimonio cultural.

Ejemplos claros de las reflexiones al respecto son las aportaciones de la sección ENSAYO, que dan continuidad a argumentos planteados en DEBATE y la SECCIÓN ESPECIAL de los dos primeros números de nuestra revista. Por un lado, Isabel Villaseñor Alonso evidencia una contradicción: la coexistencia de una revisión actualizada de la noción de valor adscrito al patrimonio cultural y de las visiones tradicionales que sobre este concepto persisten en la legislación y la normativa nacional e internacional. Una revisión sistemática sobre el umbral filosófico de la conceptualización del *valor intrínseco* y sus posibles conexiones con visiones derivadas de la conservación ambiental son útiles no sólo para delatar la insostenibilidad de conceptos esencialistas, sino para advertirnos de las consecuencias de su eventual incorporación en la praxis.

Por otro lado, Mauricio Benjamín Jiménez Ramírez y Mariana Sainz Navarro se cuestionan sobre quién hace el patrimonio, para ofrecer, desde el punto de vista de la sociología, una polémica discusión en relación con el propio proceso de valorización de éste y, desde la posición teórica de uno de los sociólogos franceses más influyentes de la segunda mitad del siglo xx (Pierre Bourdieu), dan una radiografía sobre la concepción de la Restauración (así, con mayúsculas). Siguiendo conceptos bourdianos, la discusión de Jiménez y Sainz efectivamente revela una *complicidad ontológica cultural*, al explicar que, desde la perspectiva del campo de poder, el *habitus* del restaurador sirve para conformar un capital competitivo que no contribuye a otra cosa más que a reproducir una ya canónica estructura social: la de un patrimonio producido y consumido por las élites. Independientemente de sus particulares posiciones teóricas, la cualidad de uno y otro ensayo radica así en la posibilidad de conformar una crítica a la forma en que los profesionales constituimos el verdadero objeto teórico de nuestras profesiones: el patrimonio cultural, asimismo, nos lleva a preguntarnos la manera de renovar la fenomenología de esta noción desde el terreno de la restauración.

El tema de la renovación es central en los DIÁLOGOS entre Josefina Granados García, entrevistadora, y Graciela

de la Torre, directora del MUAC-UNAM, quien narra los retos asumidos para la creación conceptual y la gestión de esta institución de gran envergadura en el ámbito de las exhibiciones de arte contemporáneo. Al aproximar al lector a las entrañas de este museo a través de la experiencia de una de las funcionarias culturales más reconocidas de las últimas décadas, esta conversación profundiza en los mecanismos que articulan una visión institucional en la tangibilidad de lo cotidiano, mediante la gestión de políticas de manejo de colecciones, procesos curatoriales académicos, estrategias de conservación-restauración y desarrollo de fórmulas de comunicación con los visitantes. Sin duda, quien la lea quedará con ganas de conocer el MUAC.

Compuesta de tres textos, la sección INVESTIGACIÓN abre, precisamente, con una indagación sobre el impulso de modernas propuestas museológicas, en la que se analiza el desarrollo y las implicaciones de una nueva tipología de museo: el memorial. Su autora, Cintia Velázquez Marroni, acierta al establecer, de principio, su definición, así como, posteriormente, analizar qué lo distingue de un museo de historia. Su ejercicio nos lleva a un estudio sobre el significado de dicha institución como recurso de historia, conmemoración y memoria, nodos de comprensión del pasado sensiblemente distintos pero relacionados entre sí mediante entramados sutiles.

Prueba de ello es el recuento sobre los desprendimientos de pintura mural en Teotihuacan, investigación de Montserrat Salinas Rodrigo que revisa, por medio de diversas fuentes de memoria, documentos de archivo y entrevistas, un aspecto de la historia de la conservación en sitios prehispánicos. Este, llamémosle así, inventario resalta que el desarrollo profesional de nuestra especialidad está presente tanto en la progresión de procesos técnicos y las circunstancias que llevaron a su ejecución como en sus consecuencias. Lejos de operar desde la nostalgia, Salinas nos invita a reflexionar sobre la responsabilidad de los restauradores y las líneas de investigación que necesariamente abordamos.

Un buen ejemplo de esta última vertiente está articulada por el estudio estadístico que Rita Sumano González hace sobre los soportes textiles de pintura mexicana de caballete de los siglos XVII al XIX. Mediante el planteamiento de una nueva forma de comprender los hilos de la producción artística de nuestro país, esta colaboración contribuye, con la minuciosa descripción de tales soportes, para que la obra de arte se interprete no sólo desde la perspectiva de la imagen, sino desde la selección de materiales y técnicas de factura que reflejan su contexto de producción.

La línea divisoria entre materia e imagen se diluye en la recién creada sección INNOVACIONES. Aquí, Ángel Mora Flores muestra los avances del registro tridimensional —efectuado con una particular tecnología de punta: el escáner láser 3D— de emblemáticas muestras del patrimonio edificado histórico y arqueológico de México, y señala las potencialidades de esta herramienta en la toma de de-

cisiones y monitoreo en materia de conservación. El gran valor visual de los levantamientos constituye un primer acercamiento a la exhibición que sobre esta iniciativa del INAH se abrió al público desde el 1 de febrero de este año en la estación del metro Zócalo de la ciudad de México.

El conocimiento del patrimonio propio contrasta con el que se deriva de la alteridad. ESCAPARATE, sección que esta vez se consagra a dar cuenta de la restauración de dos instrumentos musicales procedentes de China y Marruecos, establece esta dicotomía. Este breve artículo plantea el reto de restablecer la sonoridad de tales instrumentos musicales para que vuelvan a cumplir su función en la ejecución melódica.

Una primicia, y exclusiva editorial, lo constituye el INFORME, que versa sobre las recientes intervenciones de conservación en una de las manifestaciones paradigmáticas del arte mesoamericano: las pinturas murales del Edificio 1 de Bonampak. Precisamente ahí, hace ya 35 años, una reunión de expertos nacionales e internacionales decidió conservar los murales *in situ*, en lugar de proceder a su desprendimiento, con lo que cambió la historia de la conservación arqueológica de nuestro país. Hoy en día, las intervenciones de los conservadores vuelven a representar un hito, cuando comprueban que la restauración es una herramienta de investigación antropológica. Al estudiar la revelación de nuevas figuras surgidas a partir de procesos de limpieza, sus autores nos muestran que Bonampak aún tiene mucho que decir, y que ante la posibilidad de nuevas lecturas, es fundamental tanto la intervención de la mirada inteligente del restaurador como su mano sensible.

Que estas cualidades son imprescindibles para la comprensión de nuestra cultura material prehispánica es evidente en el REPORTE sobre la práctica de campo dedicada a la intervención de piezas arqueológicas del Museo de Sitio de Alta Vista, Zacatecas. Sin proponérselo, sus páginas también plantean una respuesta a los ensayos contenidos en este número, ya que muestran ejemplos claros de cómo la valoración influye en la toma de decisiones en el ámbito de la conservación arqueológica, y de qué manera este *modus operandi* puede integrarse en la formación profesional.

Este sesgo educativo es el centro de la sección REFLEXIÓN DESDE LA FORMACIÓN, que nos lleva al ámbito de la restauración del arte moderno y contemporáneo. Frente a los retos actuales, en cuanto a capacitación de especialistas en este campo profesional, Ana Lizeth Mata Delgado y Karen Landa Elorduy documentan su experiencia en el empleo de la entrevista —género periodístico que no siempre es posible utilizar en el campo de la conservación-restauración— a artistas productores de las obras. Así, fuera de imaginarios, recurrentes en nuestra disciplina, que afirman que la “obra habla”, tendremos que plantearnos las dificultades y posibilidades de diálogo que deben imperar en la formación y praxis de la conservación, la restauración y la museografía.

La perspectiva interdisciplinaria priva en el diseño conceptual de la iniciativa más reciente y compleja de ICCROM: LATAM, el programa de conservación de América Latina, al cual está consagrada la sección SEMBLANZA. Valga esta contribución para conocer sus objetivos y planes y como una invitación a unirse a un esfuerzo conjunto que, ciertamente, marcará el futuro de la conservación-restauración en México, Centro y Sudamérica.

En la sección RESEÑA, primeramente Renato González Mello examina el reciente libro de Ana Garduño, en el que, a través de la figura protagónica de Alvar Carrillo Gil, aborda la interacción entre las políticas culturales públicas y el coleccionismo privado de arte. El autor nos hace volver a discusiones de mecanismos de poder y valor cultural, esta vez enfocadas al ámbito del México de mediados de siglo xx. En contraste, Estíbaliz Guzmán Solano, Liliana Dávila Lorenzana y Claudio Hernández Hernández analizan el desarrollo, los avances y las perspectivas del Tercer Encuentro de Restauradores de Fotografía, foro en el que participaron especialistas de diversos lugares de Iberoamérica. Este último artículo sirve de ancla para que *Intervención* ratifique su papel de comunicador de textos, imágenes y sucesos de trascendencia mundial en

la definición del presente y futuro de la preservación, la investigación y la difusión de nuestro patrimonio cultural.

El consejo editorial de *Intervención* cuenta hoy con nuevos miembros y una política de trabajo plenamente integrada a la estructura de publicaciones del INAH. Agradecemos a todos los que colaboraron en este empeño, en espera de que los resultados manifiesten la optimización a la que estamos cabalmente comprometidos. Creemos que este sentido de renovación seguirá haciendo que la revista sea trascendente y necesaria en la actualidad. Si bien la aproximación al patrimonio cultural ha cambiado mucho desde aquella narración de Nabonidus, en el siglo v, esa profundidad histórica en continua reformulación yace aún en la lógica de trabajo colectivo que busca, en el presente, la permanencia. Ésa es la esencia y razón de ser de esta publicación.

Isabel Medina-González
Carolusa González Tirado
Editoras

El valor intrínseco del patrimonio cultural: ¿una noción aún vigente?

Isabel Villaseñor Alonso

*No se puede conservar lo que no se quiere
y no se puede querer lo que no se entiende.*

(Gándara 1999)

Introducción

En las últimas décadas, el discurso dominante en temas de patrimonio y conservación se ha caracterizado por el tema de los valores, el cual enfatiza que los bienes muebles e inmuebles, sitios, paisajes y expresiones culturales tienen valores artísticos, históricos, sociales, etc., que deben conservarse, pues son éstos los que revisten de significados al patrimonio. Sin embargo, la noción de valor intrínseco es en muchos sentidos contradictoria tanto al discurso de valores como a las tendencias, criterios y códigos de ética recientes.

A pesar de que la idea del valor intrínseco del patrimonio cultural ya se ha cuestionado en el ámbito académico (véase Lipe 1984; Seralgedin 2000; Mason 2002), esta discusión aún no se ha integrado en la legislación mexicana vigente relacionada con la conservación del patrimonio. De la misma forma, la visión esencialista derivada de la noción del valor intrínseco todavía está presente en el discurso patrimonial mexicano y mundial, así como en la práctica de la conservación y la restauración. Es decir, hay una falta de articulación entre las aportaciones académicas y los ámbitos normativos y el quehacer profesional de la conservación-restauración.

El origen de la noción de valor intrínseco

Es difícil rastrear el origen de la noción de valor intrínseco, ya que en parte es el resultado de siglos durante los cuales se daba por hecho que las sociedades heredan objetos del pasado que es necesario conservar, sin que esto obligara a una reflexión profunda de los valores y las razones para su conservación.

Estas concepciones se enmarcaban (o se enmarcan) dentro de un modelo de pensamiento que daba por sentada la existencia de verdades y valores absolutos, trascendentales, objetivos y universales, nociones que se generalizaron en el pensamiento ilustrado del siglo XVIII y continuaron hasta el positivismo y el modernismo cultural (Throsby 2000:28).

Asimismo, durante la década de 1980 se dio un giro en el paradigma de la ética del medio ambiente, consistente en la generación de teorías de valor no antropocentristas que enfatizaban que éste tenía un valor intrínseco, es decir, más allá de los intereses del género humano (Callicot 1984), lo que muy probablemente también reforzó la noción de valor intrínseco del patrimonio cultural. Sin



embargo, el uso del concepto de valor intrínseco para la conceptualización de este último resulta inadecuado por varias razones que se explican más adelante.

La noción de valor intrínseco se ha discutido ampliamente en el ámbito de la filosofía, especialmente en los debates entre el realismo y el idealismo moral, donde Bernard Williams y Christine Korsgaard son algunos de sus principales exponentes. En la antropología la discusión ha sido abordada, por una parte, por autores como Edward B. Tylor, quienes enfatizan los rasgos universales de la cultura, y por la otra, por pensadores relativistas como Franz Boas y Clifford Geertz, quienes proponen una visión particularista que subraya la imposibilidad de entender las culturas con base en estándares universales (Moore y Sanders 2006: 2) rechazando, por lo tanto, la noción de valores intrínsecos.

Las acepciones y usos de la noción de valor intrínseco

Como analiza O'Neill (2003:131), en el contexto de la ética medioambiental la idea de valor intrínseco se ha usado en tres sentidos. El primero se refiere a la idea de tener un fin en sí mismo, es decir, un valor no instrumental;¹ el segundo, a tener valor por sus propiedades intrínsecas, es decir, por todas aquellas características inherentes y que le son propias; y, por último, a su cualidad como valor objetivo. Si se analiza detalladamente cada una de estas acepciones, se puede afirmar que ninguna de ellas es adecuada para conceptualizar al patrimonio cultural.

En cuanto a la idea de *valor intrínseco como valor no instrumental*, es claro que el patrimonio cultural no tiene un fin en sí mismo, sino que éste está dado por lo que reviste y simboliza. Es decir, no conservamos el patrimonio por él mismo, sino porque obtenemos de él distintos beneficios: lo estudiamos, usamos e interpretamos; nos da sentido de comunidad, profundidad histórica e identidad cultural; y porque creemos que las generaciones futuras verán en él significados y valores que merecen ser conservados. En este sentido, es importante debatir la idea –común entre restauradores– del patrimonio cultural como beneficiario de las acciones de conservación. Esta concepción, proveniente de la premisa del patrimonio como poseedor de un fin en sí mismo, carece de sentido, ya que el patrimonio no se beneficia ni se perjudica si lo conservamos o dejamos que se deteriore, sino que quienes sufren el efecto de su conservación o destrucción son los agentes sociales que lo viven y le confieren un valor.

La noción del *valor intrínseco como valor no instrumental* procede de la terminología empleada en otras áreas, espe-

¹ La noción del valor intrínseco se contrapone a aquella del valor instrumental. Un bien u objeto con valor intrínseco es aquel que es bueno o tiene un fin en sí mismo, mientras que uno con valor instrumental es aquel que no necesariamente es bueno o tiene un fin en sí mismo, pero que conlleva a otras cuestiones buenas (Schroeder 2008).

cialmente en derecho y economía, en donde se afirma que el patrimonio debe conservarse por su valor intrínseco (*i. e.*, no instrumental), el cual se entiende en este contexto particular como el valor no relacionado con el usufructo del patrimonio (véase, por ejemplo, Harding 1999; Serageldin 1999). Cabe señalar que el problema no está en aseverar que existen muchos otros valores además del económico, sino en afirmar que tales valores son intrínsecos.

La conceptualización del *valor intrínseco por sus propiedades inherentes* es quizá la más arraigada y menos reflexionada, aunque puede refutarse fácilmente cuando distinguimos entre propiedades y valores. Es decir, las pinturas, las esculturas y los centros urbanos son simplemente pinturas, esculturas o centros urbanos por las características que las hacen ser tales y se convierten en patrimonio únicamente cuando un determinado grupo social les asigna un valor o una serie de valores.

Finalmente, la idea de *valor intrínseco como valor objetivo* puede descartarse fácilmente cuando observamos que distintos grupos de interés conceptúan el patrimonio de diversas formas y le otorgan distintos valores, ya que éstos son subjetivos y dependen de la manera en que la gente percibe los bienes y las expresiones culturales. De hecho, estas distintas concepciones y valoraciones desembocan en un patrimonio en conflicto, un “espacio de lucha material y simbólica” en donde los diferentes grupos se disputan el dominio del significado y de los varios beneficios que trae consigo el uso del patrimonio (García Canclini 1999:18).

El valor intrínseco y la visión esencialista del patrimonio

La concepción del patrimonio como poseedor de un valor intrínseco representa una visión esencialista; es decir, el valor se considera como una propiedad esencial (*i. e.*, que hace ser al bien u objeto) y no como una propiedad accidental o contingente (*i. e.*, que puede o no tener el bien u objeto) (Robertson 2008). Sin embargo, la gran mayoría de las veces esta conceptualización no se efectúa de manera explícita. Un ejemplo de ello es considerar, de manera implícita y tautológica, que el patrimonio tiene valor por ser patrimonio. No sobra aclarar aquí que el patrimonio no tiene valor por ser tal, sino que lo es precisamente por tener valor.

Más recientemente, las corrientes de pensamiento influidas por las ideas posmodernas argumentan que el patrimonio cultural es una construcción social en donde los valores son contingentes, es decir, conferidos por los grupos sociales en contextos socioculturales específicos (Mason 2002:13). Esta visión del “patrimonio construido” se contrapone con la esencialista del “patrimonio encontrado”, en donde se asume la existencia del valor intrínseco.

La perspectiva de la construcción social del patrimonio reconoce que los valores revisten de significado a algunos

bienes y los hacen diferentes de otros, convirtiéndolos así en bienes patrimoniales. Algunos ejemplos de la construcción social del patrimonio por medio de la asignación de valores es cuando se dona un objeto a un museo, cuando un inmueble o sitio se inscribe en listas patrimoniales (Avrami *et al.* 2000:8), o cuando se toman iniciativas comunitarias para la protección de bienes o expresiones culturales.

Numerosos estudiosos del patrimonio en México han adoptado la perspectiva de la construcción social del patrimonio, dentro de los que destacan Enrique Florescano (1987), Néstor García Canclini (1999) y Delgado Rubio (2008), quienes reconocen el conflicto potencial que existe entre los distintos grupos sociales que confieren distintos valores al patrimonio. Desafortunadamente, debido a la limitada interacción que existe entre la investigación antropológica y la conservación-restauración en México, estas ideas no han permeado del todo en las discusiones y la labor profesional de esta última disciplina –en la que, con mucha frecuencia, sigue vigente la noción del valor intrínseco–, y a cuya práctica no se han podido articular completamente las aportaciones que en publicaciones recientes apoyan la idea de *valor adscrito* en el patrimonio cultural (véase Medina-González *et al.* 2009).

Las menciones acerca del valor intrínseco también abundan en el discurso patrimonial en México: basta hacer una búsqueda en Internet para encontrar portales electrónicos, con frecuencia de las instituciones culturales que lo custodian, que enfatizan la relevancia de conservarlo por su valor intrínseco.

El valor intrínseco, el valor universal y el discurso del Patrimonio Mundial

Sorprende aún más, sin embargo, saber que la noción del valor intrínseco todavía se emplea en el lenguaje de institutos internacionales de conservación, como el Consejo Internacional de Sitios y Monumentos (ICOMOS) y el Centro Internacional para el Estudio de la Preservación y Restauración de los Bienes Culturales (ICCROM). En la *Carta Internacional sobre Turismo Cultural* del ICOMOS, por ejemplo, se menciona que “los sitios patrimonio tienen un valor intrínseco para todo el mundo por constituir la base de la diversidad cultural y del desarrollo social” (ICOMOS 1999). En el mismo sentido, en un boletín del ICCROM se menciona que, “cuando el conservador es llamado a intervenir, el tratamiento de objetos del patrimonio religioso debe respetar el valor intrínseco de los objetos” (ICCROM 2004:4). En ocasiones también es confuso el tratamiento del término, como en el caso de Feilden y Jokilehto (2003:21), quienes afirman, en una sección dedicada a los valores intrínsecos de los bienes culturales, que dichos valores son una atribución social, y que, por lo tanto, dependen de la sociedad y cambian con el tiempo. Si éstas son sus características, ¿cómo pueden entonces ser intrínsecos?

En el caso de las declaratorias de sitios en la Lista del Patrimonio Mundial, la noción del valor intrínseco se

relaciona estrechamente con la del *valor universal sobresaliente* (*outstanding universal value*), ya que a menudo se asocia la universalidad con el carácter intrínseco de los valores. Cabe señalar, aunque en el discurso del Patrimonio Mundial no se aclara de manera explícita, que en estos casos el valor es universal no por ser intrínseco, sino por su relevancia para la comunidad internacional.

El Centro del Patrimonio Mundial de la UNESCO define el *valor universal sobresaliente* como “el significado cultural que es tan excepcional que es capaz de trascender barreras nacionales y es de interés común para las generaciones presentes y futuras de toda la humanidad” (World Heritage Centre 2008a). Como se puede ver, esta definición pone el énfasis en la universalidad y excepcionalidad del valor, mas no en quién lo asigna, asumiendo así la naturaleza intrínseca de éste. Tal discurso es un tanto confuso y ambiguo –y quizás algo tendencioso–, pues nos transmite la idea de un patrimonio libre de conflictos y de un consenso internacional sobre los valores patrimoniales de los sitios declarados. Como afirman Avrami *et al.* (2000:69-73), el discurso del *valor universal sobresaliente* constituye algo cuestionable, ya que se asume que ciertos aspectos del patrimonio son significativos en igual medida para toda la gente del mundo, independientemente de sus diferencias sociales, políticas o económicas. En el mismo sentido, como argumenta Lipe (1984), el patrimonio constituye un símbolo del pasado y los valores que se le asignan siempre tienen referentes culturales, históricos y sociológicos. Más aún, como se ha visto en numerosos casos, los valores locales y comunitarios tienen mucho mayor sentido para la gente y constituyen un impulso mucho más grande que los valores “universales” en las acciones de conservación (Avrami *et al.* 2000:69).

Hasta la fecha, 187 países han aceptado o ratificado la Convención de la UNESCO de 1972 sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural (World Heritage Centre 2010), lo que demuestra, como analiza Arizpe (2000:36), que los gobiernos aceptan estrategias de cooperación internacional para salvaguardar estos *commons* o bienes culturales mundiales. Es decir, estos 187 países avalan las decisiones del Comité del Patrimonio Mundial en cuanto a la asignación de valores específicos de determinados sitios. No obstante, en ocasiones es evidente una reflexión limitada tanto por parte del comité como por parte de los Estados miembros que formulan las postulaciones. Un ejemplo de esto es la declaratoria de la Catedral de Colonia, Alemania, donde se menciona que ésta, “construida durante más de seis siglos, tiene un valor intrínseco excepcional y contiene grandes obras de arte” (World Heritage Centre 2008b).

El valor intrínseco y las implicaciones para la conservación-restauración

A pesar de que esta noción ha sido cuestionada desde hace más de una década, el discurso que la pone en duda

todavía no ha permeado suficientemente en el debate teórico ni en la práctica de la conservación-restauración. La creencia, implícita o explícita, de que el patrimonio cultural posee un valor intrínseco tiene diversas repercusiones importantes para esta disciplina. Una de ellas, grave, es la tendencia a considerar que los valores contenidos en el patrimonio, por el hecho de ser intrínsecos, son permanentes e inalterables. Se estima, por ejemplo, que las obras de un determinado pintor tienen valores artísticos y/o históricos, pero no se reflexiona en que éstos evolucionan de la misma suerte que los grupos sociales cambian su manera de concebir e interpretar aquéllas. Como analiza Arizpe (2000), el patrimonio, ahora más que nunca, se resignifica de manera constante debido a la fuerte influencia del turismo, el comercio, las migraciones y los medios masivos de comunicación. De la misma forma, como afirman Mendes Zancheti *et al.* (2009), el significado cultural del patrimonio cambia conforme se transforman los valores que los distintos grupos sociales le confieren, por lo que los enunciados de significado cultural –requeridos para las declaratorias de la UNESCO– deberían revisarse de manera constante.

Otros criterios de conservación relacionados con la permanencia e inmutabilidad de los valores, así entendidos por asumirse como intrínsecos, son la noción del *respeto al original*, y las posiciones extremas en defensa de la autenticidad. Aunque en un principio estos preceptos se formularon para evitar modificaciones subjetivas y excesivas en las intervenciones, cuando no se analizan suficientemente a la luz de los usos y valores sociales –los cuales son, por naturaleza, cambiantes– resultan en el congelamiento de la materia y en la negación de los valores contenidos en los bienes patrimoniales. Es necesario, por tanto, reconocer la naturaleza contingente de los valores del patrimonio y adoptar una actitud crítica y flexible que permita concebirlo como una construcción social en constante cambio y no como la materialización congelada del pasado.

Otra consecuencia importante, como analiza Mona Seralgedin (2000:56), es que las estrategias de conservación que se basan en la noción de valor intrínseco tienden a conservar la forma y/o la fábrica (materia) de los bienes y prácticas culturales, pero alteran de manera importante su función y uso social. Valorar la materia o la forma por sobre el uso social del patrimonio constituye, en palabras de García Canclini, un “tradicionalismo sustancialista” que considera al patrimonio como poseedor de la esencia de un pasado glorioso que sobrevive a los efectos del tiempo (García Canclini 1999:22). Éste es un aspecto fundamental que debe revisarse muy a fondo, especialmente para el caso del patrimonio en uso, como lo es la arquitectura habitada o el patrimonio religioso. En este último sentido, la conservación de la materia y de la forma se vuelven aspectos secundarios ante los valores religiosos y significados sociales con los que está revestido este patrimonio. Por ejemplo, una escultura procesional que deja

de sacarse a celebraciones por razones de conservación, pierde todo su sentido y valor y se convierte en un objeto carente de significado y de contexto.

Todas estas posiciones faltas de crítica, así como el seguimiento de teorías centradas en las obras de arte, como la de Cesare Brandi (2002), han proyectado la disciplina de la conservación-restauración como una profesión tradicionalista e intransigente que no se vincula adecuadamente con la sociedad. Por fortuna, cada vez hay más debates teóricos (véase Schneider 2009) y aproximaciones de intervención, especialmente en el patrimonio histórico de comunidades rurales, en donde los preceptos y las nociones tradicionales se reflexionan conforme el uso y el significado social del patrimonio. Algunos ejemplos de estos proyectos los ha llevado a cabo la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC) (véase, por ejemplo, Cruz Flores 2009; Schneider 2010).

La *Ley Federal de Monumentos* y la noción implícita de valores intrínsecos

Aunado a la falta de reflexión acerca de la noción del valor intrínseco, en México contamos con una ley de protección patrimonial que, a pesar de haber tenido vigor en su momento, hoy en día es anticuada y se caracteriza por sus pobres definiciones del patrimonio cultural, lo que agrava aún más el entendimiento de los valores patrimoniales.

La ley vigente, publicada en 1972 y modificada por última vez en 1986, no habla de “patrimonio cultural” sino de “monumentos”, los cuales pueden ser arqueológicos, artísticos o históricos. Por desgracia, este último término no se define en la ley, aunque implícitamente se refiere a aquellos bienes muebles o inmuebles que pueden tener valores arqueológicos, artísticos o históricos y cuya protección es de interés público. La diferencia entre bienes y monumentos es que únicamente éstos son objeto de protección legal. Para este efecto, se establece que los bienes pueden constituirse como monumentos por declaratoria oficial o por determinación de ley.² Los bienes arqueológicos se constituyen como monumentos por este último mecanismo:

Son monumentos arqueológicos los bienes muebles e inmuebles, producto de culturas anteriores al establecimiento de la hispánica en el territorio nacional, así como los restos humanos, de la flora y de la fauna, relacionados con esa cultura (*Diario Oficial de la Federación* 1972: art. 28).

² La determinación por ley, como su nombre lo indica, consiste en que ésta define cuáles son los bienes que son monumentos. Por el contrario, los que por determinación de ley no se consideran así pueden constituirse como tales si el presidente de la República o el secretario de Educación Pública publican una declaratoria en el *Diario Oficial de la Federación*.



FIGURA 1. El uso social del patrimonio religioso: procesión de Semana Santa en Cuetzalan. (Fotografía: Verónica Rodríguez).

Cabe señalar que, además de la errónea indistinción entre los bienes prehispánicos y los bienes arqueológicos –en cuya discusión no me adentraré–, la ley establece que los primeros son necesariamente monumentos (*i. e.*, dignos de ser protegidos por ley), por haber sido creados o modificados antes de la llegada de los españoles. Es decir, se instituye un razonamiento esencialista, en donde los valores son lo que hacen ser a dichos bienes y preceden a cualquier juicio de valor. Esta visión esencialista del patrimonio prehispánico permitió al Estado la apropiación legal y simbólica de los monumentos, lo cual se promovió como un interés público por encima de cualquier otro (Delgado Rubio 2008:171) y resultó en que dicho patrimonio fuera visto como el máspreciado de todos.

La idea de un valor intrínseco en el patrimonio prehispánico, concomitantemente a que la ley establece que tal patrimonio es propiedad inalienable e imprescriptible de la Nación (*Diario Oficial de la Federación* 1972, art. 27), limita el uso y la participación social de este patrimonio.³ En este sentido, como analiza Delgado

³ Es importante mencionar que la ley (art. 2) permite la formación de asociaciones civiles, juntas de vecinos y uniones de campesinos como acciones coadyuvantes para la conservación de los monumentos. Sin embargo, el discurso nacionalista impide una adecuada participación social en la conservación de este tipo de patrimonio, ya que se contraponen con el sentido de pertenencia local o comunitario.

Rubio (2010:209), la mayoría de los arqueólogos y funcionarios de zonas arqueológicas poseen una visión esencialista, incompatible con la idea del patrimonio arqueológico como objeto de desarrollo o disfrute social.

Curiosamente, el discurso oficial ha enfatizado la protección de los vestigios arqueológicos como símbolos de la grandeza prehispánica y como elementos forjadores de la identidad nacional –nociones fuertemente arraigadas en nuestro imaginario colectivo–, pero, simultáneamente, ha menospreciado las expresiones y derechos de los grupos subalternos e indígenas contemporáneos. Esta concepción del patrimonio prehispánico ha generado conflictos con comunidades indígenas y campesinas; quizá el ejemplo más drástico de éstos ha sido el caso de la zona arqueológica de Chinkultic, Chiapas. En ésta murieron seis ejidatarios durante un operativo llevado a cabo por los cuerpos policiacos en octubre del 2008 para recuperar el control del sitio, que había sido tomado pocas semanas antes. Este tipo de hechos, a los que lamentablemente no se les da la relevancia que merecen, nos hacen reflexionar acerca de cómo serían el entendimiento y el tratamiento del patrimonio prehispánico –tanto por parte de las autoridades como de las comunidades– si éste tuviera una definición menos esencialista, en la que no estuviera implícita la noción del valor intrínseco: una visión que no descartara la injerencia de los distintos grupos sociales que le dan

valores y significados, y que ven en él posibilidades de desarrollo.

Resulta interesante que la ley es menos esencialista en lo que respecta a la definición de los monumentos históricos y artísticos, ya que –a excepción del patrimonio religioso virreinal y otros casos– los bienes históricos y artísticos requieren una declaratoria oficial para constituirse como monumentos. Esta visión, por tanto, nos transmite la idea de que el valor intrínseco de los bienes culturales decrece de manera progresiva a medida que éstos son más recientes; es decir, lo más antiguo tiende a tener valores esenciales o intrínsecos y lo más reciente, a tener valores contingentes. La ley es incluso explícita en su escala de valores:

Para los efectos de competencia, el carácter arqueológico de un bien tiene prioridad sobre el carácter histórico, y éste a su vez sobre el carácter artístico (*Diario Oficial de la Federación* 1972, art. 46).

Es claro que las definiciones de patrimonio establecidas en la ley vigente son insuficientes para entender al patrimonio cultural de manera adecuada. Sin embargo, el problema no es la simplicidad de la ley en sí –de hecho, se necesitan definiciones y mecanismos legales sencillos para proteger, por ejemplo, los vestigios arqueológicos sin excavar–, sino que los profesionales del patrimonio formemos nuestras concepciones y definiciones a partir de ella.

Conclusiones

La noción de valor intrínseco del patrimonio cultural, a pesar de haber sido cuestionada desde hace más de una década, se usa de manera explícita e implícita en el ejercicio profesional de la conservación-restauración, así como en el discurso patrimonial y en la actual legislación mexicana para la protección de bienes culturales. Esta idea genera confusiones que impiden un adecuado entendimiento del patrimonio, ya que los valores y significados culturales se conciben como inmutables. De igual manera, esta noción enfatiza los valores culturales del patrimonio pero ignora a los agentes sociales que los confieren. Esta falta de claridad propicia una visión esencialista del patrimonio, especialmente en el caso de los bienes prehispánicos, en donde se privilegia su forma y materialidad sobre su uso y significado cultural.

Es indispensable llevar a cabo una profunda reflexión acerca de los orígenes y naturaleza de los valores presentes en el patrimonio cultural para lograr una mejor conceptualización de éste, así como para generar posturas de conservación más atinadas. También es imprescindible establecer mecanismos de comunicación e intercambio interdisciplinario, con el fin de nutrir las concepciones y visiones que tenemos en el área de la conservación y la restauración.

Referencias

- Arizpe, Lourdes
2000 "Cultural heritage and globalization", en Erika Avrami, Randall Mason y Marta de la Torre (eds.), *Values and Heritage Conservation*, Los Ángeles, Getty Conservation Institute: 32-37.
- Avrami, Erika, Randall Mason y Marta de la Torre (eds.)
2000 *Values and Heritage Conservation*, Los Ángeles, Getty Conservation Institute.
- Brandi, Cesare
2002 [1963] *Teoría de la restauración*, Madrid, Alianza (Alianza Forma).
- Callicot, J. Baird
1984 "Non-environmental Value Theory and environmental ethics", *American Philosophical Quarterly*, 21 (4): 299-309.
- Cruz Flores, Sandra
2009 "Oxtotitlán: consideraciones teóricas sobre la conservación de un sitio arqueológico y ritual en la Montaña Baja de Guerrero", en Renata Schneider (ed.), *La conservación-restauración en el INAH: el debate teórico*, México, INAH: 117-134.
- Delgado Rubio, Jaime
2008 "Zona arqueológica de Teotihuacan: Problemas y conflictos en torno a su conservación e investigación", tesis para obtener el grado de Maestro en Antropología, México, Instituto de Investigaciones Antropológicas/ Facultad de Filosofía y Letras-UNAM.
2010 "Institución y sociedad: el caso de Teotihuacan", *Cultura y Representaciones Sociales* 5 (9): 98-221.
Diario Oficial de la Federación
1972 [1986] *Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas*, 6 de mayo [última reforma publicada: 13 de enero de 1986].
- Feilden, Bernard y Jukka Jokilehto
2003 [1993] *Manual para el manejo de los sitios del Patrimonio Cultural Mundial*, Roma, ICCROM, UNESCO-World Heritage Centre, ICOMOS.
- Florescano, Enrique
1987 "Reflexiones acerca de la conservación del patrimonio cultural", *Antropología, Boletín Oficial del INAH*: 15-16.
- Gándara, Manuel
1999 "La interpretación temática y la conservación del patrimonio cultural", en *60 años de la ENAH*, México, ENAH-INAH.
- García Canclini, Néstor
1999 "Los usos sociales del patrimonio", en Encarnación Aguilar Criado (ed.), *Patrimonio etnológico: Nuevas perspectivas de estudio*, Andalucía, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía: 16-33.
- Harding, Sarah K.
1999 "Value, obligation and cultural heritage", *Arizona State Law Journal* 31: 291-354.
- ICCROM
2004 "El patrimonio religioso viviente: conservación de lo sagrado", *Boletín del Centro Internacional de Estudios para la Conservación y la Restauración de Bienes Culturales*, 30: 2-5.

ICOMOS

1999 *Carta Internacional sobre Turismo Cultural*, adoptada por ICOMOS en la Segunda Asamblea General en México, octubre de 1999, documento electrónico disponible en [http://www.international.icomos.org/charters/tourism_sp.htm], consultado en diciembre del 2010.

ICOMOS Australia

1999 [1979] *The Burra Charter*, The Australia ICOMOS Charter for Places of Cultural Significance, documento electrónico disponible en [http://www.icomos.org/burra_charter.html], consultado en diciembre del 2010.

Lipe, William

1984 "Value and meaning in cultural resources", en Henry Cleere (ed.), *Approaches to the Archaeological Heritage: A Comparative Study of World Archaeological Resource Management*, Cambridge, Cambridge University Press.

Mason, Randall

2002 "Assessing values in conservation planning: Methodological issues and choices", en Marta de la Torre (ed.), *Assessing the Values of Cultural Heritage*, Los Ángeles, Getty Conservation Institute: 5-30.

Medina-González, Isabel, María del Carmen Castro Barrera, Valeria García Vierna, María Eugenia Marín Benito y Patricia Meehan Hermanson

2009 "Una primera aproximación a la normativa en materia de conservación del patrimonio cultural de México", en Renata Schneider (ed.), *La conservación-restauración en el INAH: el debate teórico*, México, INAH: 137-151.

Mendes Zancheti, Silvio, Lucía Tone Ferreira Hidaka, Cecilia Ribeiro y Bárbara Aguilar

2009 "Judgment and validation in the Burra Charter Process: Introducing feedback in assessing the cultural significance of heritage sites", *City & Time* 4 (2): 47-53.

Moore, Henrietta y Todd Sanders

2006 "Anthropology and Epistemology", en *Anthropology in Theory: Issues in Epistemology*, Oxford y Victoria, Blackwell Publishing: 1-21.

O'Neill, John

2003 "The varieties of intrinsic value", en Andrew Light y Holmes Rolston III, *Environmental Ethics: An Anthology*, Oxford, Blackwell Publishing (Blackwell Philosophy Anthologies): 131-142.

Robertson, Teresa

2008 "Essential vs. accidental properties", en Edward N. Zalta (ed.), *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, documento electrónico disponible en [<http://plato.stanford.edu/archives/fall2008/entries/essential-accidental>], consultado en septiembre del 2010.

Schneider, Renata

2009 "La noción de *autenticidad* y sus diversas repercusiones en la conservación del patrimonio cultural en México", en Renata Schneider, *La conservación-restauración en el INAH: el debate teórico*, México, INAH: 59-71.

2010 "Rehabilitación, conservación y restauración de bienes culturales en comunidades marginadas. El caso de Santa María Acapulco, San Luis Potosí", *Cultura y Representaciones Sociales* 4 (8): 213-250, documento electrónico disponible en [<http://www.culturayrs.org.mx/revista/num8/Schneider.pdf>], consultado en enero del 2011.

Schroeder, Mark

2008 "Value Theory", en Edward N. Zalta (ed.), *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, documento electrónico disponible en [<http://plato.stanford.edu/archives/fall2008/entries/value-theory>], consultado en diciembre del 2010.

Serageldin, Ismail

1999 "Cultural heritage as public good", en Inge Kaul, Isabelle Grunberg y Marc A. Stern (ed.), *Global Public Goods, International Cooperation in the 21st Century*, Oxford y Nueva York, The United Nations Development Programme: 240-263.

Serageldin, Mona

2000 "Preserving the historic urban fabric in a context of fast-paced change", en Erika Avrami, Randall Mason y Marta de la Torre, *Values and Heritage Conservation*, Los Ángeles, Getty Conservation Institute: 51-58.

Thorsby, David

2000 "Economic and cultural value in the work of creative artists", en Erika Avrami, Randall Mason y Marta de la Torre, *Values and Heritage Conservation*, Los Ángeles, Getty Conservation Institute: 26-31.

World Heritage Center

2008a *Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention*, documento electrónico disponible en [<http://whc.unesco.org/archive/opguide08-en.pdf>], consultado en enero del 2011.

2008b *World Heritage Convention. Cologne Cathedral*, documento electrónico disponible en [<http://whc.unesco.org/en/list/292>], consultado en diciembre del 2010.

2010 *World Heritage Convention. Statistics on State Parties*, documento electrónico disponible en [<http://whc.unesco.org/en/statesparties/stat/#sp3>], consultado en enero del 2011.

Agradecimientos

Agradezco tanto al maestro Jaime Delgado Rubio como a los dictaminadores anónimos por los atinados comentarios realizados a este escrito.

Resumen

En el ámbito de la conservación-restauración todavía es común escuchar que el patrimonio cultural tiene un valor intrínseco y que éste constituye la principal razón para su conservación. En mi escrito examino cada una de las acepciones de la definición del valor intrínseco y discuto las repercusiones que tiene para el entendimiento, uso y protección del patrimonio cultural. Como resultado de este análisis, concluyo que la noción de valor intrínseco, a pesar de haber sido ya cuestionada, aún está vigente de manera implícita tanto en la conceptualización del patrimonio cultural mexicano y el discurso del Patrimonio Mundial, como en la legislación para la protección del patrimonio en México y la práctica de la conservación-restauración, lo que genera una visión esencialista que enfatiza al patrimonio como poseedor de valores pero pasa por alto a los agentes sociales que confieren dichos valores.

Palabras clave

Patrimonio cultural, valor intrínseco, esencialismo.

Abstract

In the field of cultural heritage conservation, it is still common to hear that cultural heritage has an intrinsic value worth conserving. Herewith I take a look at the notion of intrinsic value, examining each of its possible meanings, and discussing the consequences it has on the understanding, use and protection of cultural heritage. As a result, I conclude that despite the fact that this notion has been criticized, it is still used in the way cultural heritage is conceived, both in Mexico and in the discourse of the World Heritage Centre. This notion is also incorporated implicitly in the Mexican heritage legislation, as well as in the practice of conservation. The resulting conception constitutes an essentialist and uncritical perspective than emphasizes heritage cultural values but overlooks the social agents that confer such values.

Keywords

Cultural heritage, Intrinsic value, Essentialism.





¿Quién hace al patrimonio? Su valoración y uso desde la perspectiva del campo de poder

Mauricio Benjamín Jiménez Ramírez
Mariana Sainz Navarro

Introducción

El restaurador, al intervenir una pieza, no sólo se adentra en los misterios de las transformaciones de los materiales que la componen, sino también participa de las que experimentan su significado y valoración, lo que le permite interpretar los motivos por los que se conserva y se da a conocer como objeto paradigmático de una cultura.¹ Sin embargo, con mucha frecuencia, esta evaluación sobre los valores y significados de un bien cultural es llevada a cabo con poco interés y llega a la conclusión de que los valores de la obra son únicos, inmutables y sin más detalles específicos. Esto es en parte efecto de una tradición teórica que da sustento a la restauración desde mediados del siglo xx y cuyo interés se centra en una autenticidad trascendental que la obra posee de forma independiente a las valoraciones que podamos hacer de ella (véase Brandi 1996).

La renovación teórica del campo de la conservación-restauración, aún incipiente, no ha terminado de evidenciar que las labores de restauración están definidas por una forma de ver los objetos culturales que, además de no corresponder necesariamente con la valoración que éstos tenían al ser creados, por supuesto altera, para bien o para mal, los valores que se le asignaban antes de la restauración. En toda intervención de restauración subyace una interpretación sobre cómo se debe observar y qué significa el objeto intervenido, la cual no es, en absoluto, producto de la mente independiente del restaurador, sino una construcción social con la que los especialistas comunican al resto de la sociedad, a partir de patrones de interpretación que han incorporado en su praxis, una forma canonizada de apreciar los bienes culturales. Las acciones de conservación y consumo de los bienes culturales constituyen así un campo donde interactúan diferentes actores, con reglas que todos deben respetar, si quieren disfrutar de los bienes culturales que están a cargo de los especialistas.

Se puede decir que la conservación de bienes culturales se ha constituido en un área o esfera relativamente autónoma donde se controlan ciertos objetos culturales –los cuales generalmente son bienes simbólicos producidos en otras épocas– y se han definido reglas que determinan el papel de aquellos que

¹ García Canclini (1979:17) menciona que “el objeto de estudio de la estética y la historia no puede ser la obra, sino el proceso de circulación social en el que sus significados se constituyen y varían”.

quieren participar o, al menos, tener un acercamiento a los bienes bajo su control. Esta situación es análoga a la que observó Pierre Bourdieu al formular su teoría de los campos.

En este artículo se pretende hacer un análisis de los problemas subyacentes en la conservación de un objeto, relacionados con la valoración que se hace de éste al momento de decidir su intervención. Este análisis, que parte de la perspectiva de que esta valoración es producto de las condiciones sociales objetivas en las que se desarrollan las actividades de conservación, se propone, para ello, discutir el concepto de campo, desarrollado a partir de la teoría sociológica de Bourdieu, usando como objeto de análisis los efectos de las prácticas relacionadas con la restauración de bienes culturales en México, en particular aquellas encaminadas a la valoración o puesta en valor de las obras que se han de restaurar.²

En sentido estricto, hay que reconocer a la obra de Alfredo Vega Cárdenas (2008) haber introducido el trabajo de Bourdieu en el análisis de la restauración como práctica social, aunque, como aquel mismo aclara, su análisis se ha centrado en entender la dinámica de la disciplina: la Restauración como campo disciplinar (y, por lo mismo, con mayúsculas). Así, el modelo propuesto por este autor repara poco en las consecuencias de la configuración particular del campo en el ejercicio de la restauración.

² Consideramos el concepto de *puesta en valor* como está expuesto en algunos documentos internacionales sobre la materia. En particular, rescatamos el concepto de las *Normas de Quito* que, en resumen, identifican la puesta en valor con las acciones tendientes a la habilitación de un bien para asignarle nuevos usos a partir de la identificación de las características que permitan su aprovechamiento. Esta habilitación incluye la transferencia de conocimientos sobre el bien de los especialistas al resto de la sociedad para coadyuvar a su disfrute (1967). Como veremos más adelante, uno de los puntos centrales de nuestra discusión radica en esta transferencia de conocimientos. En documentos más recientes, aparece además el concepto de *significación cultural* (véase Carta de ICOMOS Australia 1999), el cual se asume como sinónimo de valor de *patrimonio cultural* y que resume los valores asignados a un objeto por las “generaciones pasada, presente y futura”, los que se pretenden mantener mediante la conservación. Sin embargo, para que ésta se dé, es necesaria una previa identificación de los valores. En resumen, podemos decir que, al menos en el campo de la conservación, la valoración se identifica con la determinación, hecha por los especialistas, de los valores, inmanentes o asignados, del bien cultural que se ha de conservar. No pasamos por alto que desde hace varios años hay un acalorado debate sobre la forma en que debería realizarse dicho proceso, especialmente a partir del reconocimiento de que la valoración debería de partir de la perspectiva de los creadores y custodios del patrimonio, como se expresa en el *Documento de Nara* (1994). En este sentido, se ha suscitado toda una corriente de intentos y metodologías más o menos logrados –como la animación sociocultural, la educación patrimonial, la museología participativa o el modelo de conservación, identidad y desarrollo– con la intención de democratizar o hacer participativo el proceso de valoración y consumo del patrimonio (Ariel Olmos 2004; Teixeira 2006; Tagliorette et al. 2008; Pérez Ruiz 2008; Arrieta Urtizbea 2008; Fontal Merillas 2003; Tenopala García 1998).

Aún más importante: el modelo de Vega Cárdenas del campo de la restauración está subsumido en el campo general del poder, pero no se relaciona claramente con el de la producción cultural, que es el que nos interesa particularmente. En su formulación original, la teoría del campo de poder es parte de un esfuerzo por comprender el campo de producción cultural y se complementa con la noción previa del *habitus*, ambas –campo de poder y *habitus*–, necesarias para entender el problema al que nos referimos.

Acerca del campo tenemos que decir de manera preliminar, para introducir al lector ajeno a la obra de Bourdieu,³ que se trata de un espacio relacional, esto es, aquel en el que diferentes actores ocupan posiciones que dependen de su relación con las posiciones relativas de los otros actores. Están interesados en ingresar en este espacio y ocupar determinadas posiciones porque en él se disputa el control de algo, a lo que genéricamente se le conoce como capital. La disputa por el capital no es arbitraria, sino que obedece a una serie de reglas definidas por los propios participantes, las cuales aprenden durante su participación en el campo hasta que las hacen parte de su propia personalidad, formando un *habitus*. Éste puede entenderse como el conjunto de reglas que un actor hace suyas para participar en el campo, pero que percibe no como reglas, sino como la condición de posibilidad para la existencia del campo, así como del sentido común que le da valor.⁴ El anterior, pese a ser un grueso resumen de las muchas sutilezas de este par de nociones, nos permite bosquejar cómo nos pueden ayudar a explicar los fenómenos que se dan en torno de la conservación del patrimonio.

³ Pierre Bourdieu nació en Denguin, en los Pirineos Atlánticos, Francia. Comenzó su labor sociológica haciendo etnografía en Argelia, donde sentó las bases de sus trabajos posteriores. Su obra más celebre, *La distinción* (1998), es un estudio sobre la forma en que la posición social condiciona los juicios de gusto, desde la cultura, pero con obvias implicaciones políticas y económicas. Fue un duro crítico del sistema educativo y académico francés y, durante mucho tiempo, uno de los intelectuales más influyentes en su país y Europa. Entre sus conceptos centrales hay que señalar, por supuesto, el de campo, que ahora analizamos, así como el *habitus*, el capital cultural y social, la *violencia simbólica*, que fueron herramientas fundamentales para develar el papel de la cultura en la reproducción social. Murió en París a la edad de 71 años.

⁴ En esta esquematización de ambos conceptos se omite que el *habitus* no es algo que sólo poseen los que pertenece a un campo determinado, sino algo que comparten todos aquellos que pertenecen a una cultura y forma parte del proceso de socialización que nos permite incorporarnos a un grupo a través de la asunción de los esquemas culturales que dicho grupo nos inculca. El *habitus* es un sistema de disposiciones duraderas y transferibles, “estructuras estructurantes”, principios generadores y organizadores de las prácticas y las representaciones (Bourdieu 1991:92). El *habitus*, aunque nos es transferido, estructura nuestra experiencia de tal forma que no es perceptible, forma parte de nosotros en todo momento y sólo se puede poner en evidencia por un proceso reflexivo de extrañamiento.

Para poder estudiar el campo, hay que considerar los principios metodológicos que el mismo Bourdieu planteó, especialmente la noción de la *historización radical*. Para Wacquant (2005), uno de los discípulos más notorios de Bourdieu, esta historización de las prácticas y el discurso que dan origen a cualquier hecho social, especialmente a los políticos, es un principio metodológico necesario tanto para el análisis de las trayectorias de los actores en el campo como de la constitución misma de éste, que evoluciona de acuerdo con las relaciones que establece con otros campos y actores que vulneran o modifican su autonomía relativa. En otras palabras, ningún hecho social, incluido el propio patrimonio, puede entenderse sin definir la evolución del espacio histórico que ocupa y ocupaba, y sin explicarlo en función de esta evolución. Esto implica también que para conocer un campo en la actualidad deberíamos conocer su evolución histórica.

La comprensión histórica de los hechos sociales, en especial del arte y otros fenómenos asociados al patrimonio cultural, está relacionada con su uso. Así, desde la teoría de campos, el patrimonio puede entenderse a través de su uso social. En el patrimonio podemos reconocer una función social específica que está relacionada con su poder simbólico, ya que éste surge para dar legitimidad a una visión de lo social y del orden sociopolítico, centrada en el valor de la identidad grupal y su existencia objetiva. Como Weber señaló (2004:150), sin importar los fundamentos objetivos de la creencia de una afinidad grupal, ésta tiene consecuencias en la formación política de una comunidad que busca mantener dicha creencia, esencial para su permanencia, independientemente de que la relación exista en realidad. Cualquier comunidad política busca inspirar el asenso sobre un origen común y lo alimenta con una memoria compartida que se materializa en un patrimonio común. Por ello, podemos suponer que el capital en juego en el campo del patrimonio será precisamente su capacidad de simbolizar y dar legitimidad a un orden sociopolítico.

Patrimonio, restauración e interpretación

Aquí haremos una breve consideración del papel de la restauración y la conservación en la disputa por el capital simbólico que contiene el patrimonio a partir de la reflexión de que, como disciplina, la Restauración no sólo se ocupa de la preservación física de los objetos, sino de fijar y hacer accesible una interpretación de su significado: entenderlo es una labor de interpretación que está sometida, como todas, a los cambios de cada momento histórico. Por ello, Berger (2000:23) señaló que la percepción del arte en la actualidad es completamente diferente de la de otros momentos históricos. La conservación de un objeto depende en buena medida de la posibilidad de identificar en él algún valor para una comunidad que haga deseable entonces su preservación. A éste se le asigna un peso

objetivo para los interesados, el cual debe ser respetado o enriquecido por el restaurador, que asume como reales los sistemas de valoración que gravitan en torno del objeto y, para que sean consistentes con la interpretación que los interesados tienen sobre el objeto, adapta entonces las reglas de su propia práctica. Éstas, que incluyen los principios técnicos y éticos, también están conformadas por la cultura que los restauradores, como individuos y como gremio, incorporan en sus esquemas cognitivos para comprender el objeto del pasado.

Esta labor de interpretación y metainterpretación muchas veces se realiza de forma empírica, sin hacer consciente que la mirada del restaurador, la de los interesados y la de los creadores de un objeto están modeladas por el clima sociocultural donde se formaron y, por lo tanto, no son iguales. Al reconocer esto —lo que sería de gran ayuda al momento de decidir un proceso de restauración—, se asume que una intervención de restauración es una acción que incide en un recurso, el patrimonio, y que dicho capital está en disputa entre diferentes actores que pretenden su control.

Por lo anterior, se puede decir de manera provisional que la restauración implica una labor de interpretación de los objetos del pasado a los que una comunidad ha asignado valores que son consonantes con la cultura que ella misma incorpora y reconoce como suya, y que todo este esfuerzo está encaminado a controlar dichos objetos. Esa labor de interpretación no es menor, ya que es la que legitima la valoración que se puede hacer de un objeto o, para expresarlo en un sentido paradójico: para que el patrimonio lo sea, no basta con que una comunidad lo identifique como tal, sino que debe ser reinterpretado por los especialistas que se encargan, precisamente, de “poner en valor” los objetos que le dan sentido a aquélla. Este proceso sería entonces redundante, pero, en realidad, quien realiza la selección de los objetos que conforman el patrimonio es un grupo concreto dentro de cada sociedad, que será el que tenga mayor capacidad de interpretar e imponer sus interpretaciones sobre el valor de los objetos. Así, en toda cultura existe un grupo que define los significados y valores que el resto de la sociedad asume como normas de sentido. La definición que hace este grupo no necesariamente va a partir de un consenso, sino más bien, de una disputa por el reconocimiento necesario para convertirse en un productor de sentido o productor cultural. Lo podemos ver, por ejemplo, en el campo mismo del arte o en el académico de la cultura, donde los actores debaten entre sí la legitimidad de sus representaciones e interpretaciones, pero siempre según las reglas que ellos mismos crean y aceptan.

Esto último pone en evidencia una situación que el propio Bourdieu ya había señalado (1993:115): la oposición entre un campo restringido de producción cultural, donde los productores son sus consumidores y el campo de producción a gran escala, destinado al público en general, dominado por los dueños de los medios de pro-

ducción y difusión de los bienes culturales que emplean o no a los productores culturales del campo restringido. En el caso de los bienes culturales, éstos se constituyen como patrimonio a través de un fenómeno de producción simbólica que los transforma de objetos a codificadores de una cultura. En general, este proceso, así como la distribución y la reproducción de las interpretaciones que genera, ha estado dominado por especialistas (arqueólogos, historiadores, museólogos, restauradores, conservadores, gestores culturales, etc.) que disputan para ellos mismos el derecho de interpretar los objetos que a la postre comparten con el público general.

Después, las interpretaciones de los especialistas pasan al resto de la sociedad a través de las instituciones culturales del Estado o de los llamados *mass media*, o medios masivos de comunicación. En ambos casos, el acceso al patrimonio se usa como medio para la divulgación de un discurso que interpretan los especialistas y se asimila a los objetos a través de las pautas de lectura, presentación y acceso que ellos generan para el resto de los actores. Generalmente, este discurso incluye elementos sobre la afirmación de un pasado común y un orgullo inherente a dicho pasado. Esto tiene la finalidad de educar al ciudadano, infundiéndole en él valores que avalan la organización de su sociedad o régimen político y finalmente justifican y legitiman la dominación de aquellos que controlan el campo de la producción cultural. Aunque en teoría el patrimonio cultural es una propiedad colectiva de los ciudadanos, el acceso estará generalmente mediado por aparatos culturales diseñados para su presentación, interpretación y consumo, entre los que destaca el museo.

De esta manera, tendríamos que destacar como propiedades del campo de la reproducción y circulación de bienes culturales del pasado: i) la producción o reproducción de interpretaciones de éstos, que es una prerrogativa de los especialistas que ejercen en un campo restringido del que salen las interpretaciones al campo general de producción cultural para su consumo por parte del público; ii) la distribución en el campo general cultural, la cual está mediada por instituciones que determinan el uso que se dará a las interpretaciones producidas por los especialistas y el público al que se destinarán como parte de una política cultural. En consecuencia, el consumo de los bienes culturales del pasado estará entonces doblemente condicionado: por un lado, por la posibilidad de acceder a ellos a través del mercado de bienes culturales controlado por las instituciones, y, por el otro, por la necesidad de conocer los códigos de interpretación generados por los especialistas. ¿Es posible entonces que los usuarios, custodios o consumidores del patrimonio puedan recibir algún beneficio de éste sin depender de la mediación que hacen para ellos los especialistas y las instituciones culturales? ¿Hay forma de que puedan superar, o al menos contrarrestar, la doble condicionante que se les impone y acceder a los bienes culturales con interpretaciones propias?

El restaurador intérprete⁵

Varios autores han reconocido en la restauración un proceso de interpretación del patrimonio que, en principio, busca reconocer en los objetos sus valores “inherentes”, provocando una reificación de los mismos. Para la ortodoxia de la disciplina, la restauración condiciona el tratamiento de un objeto de acuerdo con el objeto mismo (Jokilehto 2002). Sin embargo, también se ha admitido ya que la acción de restauración tiene la capacidad de modificar el objeto y, con ello, su significado (Rocha Reyes y Vega Cárdenas 1997). Aun las intervenciones menos “invasivas”, o una aparentemente inocua “conservación preventiva”, provocan cambios en el valor simbólico del objeto por el simple hecho de plantear su conservación. Ésta implica una revalorización a ojos del público y de los especialistas que altera el significado del objeto. A pesar del imperativo por la autenticidad que impregna a toda la teoría de la restauración, la conservación del patrimonio no pretende mantener el significado del objeto, sino mejorarlo. Este proceso de mejora depende del uso adecuado de las reglas del juego comunicativo establecido, por lo que terminan por reproducir los esquemas cognitivos hegemónicos, especialmente entre aquellos que menos herramientas o recursos tienen para participar en la interpretación de los objetos o para proponer intervenciones alternativas.

La valoración que provoca la conservación agrega significados al objeto, reafirmando el valor del patrimonio para el presente mediante el establecimiento de relaciones con el orden social imperante, del que recibe legitimación, a la vez que es legitimado. Por ello podemos decir que la protección del patrimonio es una labor conservadora en el sentido político, ya que termina por legitimar un orden social dado, más que cuestionarlo o, al menos, analizarlo.

Vega Cárdenas (2008) ya ha planteado el grave problema que significa el hecho de que la restauración se dedique casi siempre a reproducir un discurso hegemónico, que además le es impuesto por otros actores. Al mismo tiempo señala que es un imperativo moral plantear cómo la restauración puede contribuir a una “revolución simbólica”, difícil de imaginar, cuando conservamos bajo la consigna de que el significado del patrimonio sólo puede ser apreciado por medio de la educación de los usuarios en el mismo sistema de significados que se pretende revolucionar. En otras palabras, pretendemos que los ciudadanos interpreten el patrimonio de formas novedosas

⁵ Para este apartado tomamos el título de un interesante debate que se dio en el número 1 de *Intervención* y que abunda sobre el papel y las capacidades del restaurador como intérprete. Basta señalar en nuestro caso que apoyamos la tesis de que el restaurador realiza interpretaciones, pero que en este momento nos abstenemos de emitir un juicio sobre el valor cognitivo o estético de éstas para centrarnos en sus implicaciones socioculturales.

aprendiendo a interpretarlo como nosotros lo interpretamos. Éste es el presupuesto subyacente en las iniciativas de educación patrimonial y en el asistencialismo intelectual, incluido en muchos discursos museográficos e iniciativas de conservación “comunitaria”. Berger (2000:7) señalaba que “el arte del pasado está siendo mistificado porque una minoría privilegiada se esfuerza por inventar una historia que justifique retrospectivamente el papel de las clases dirigentes, cuando tal justificación no tiene ya sentido en términos modernos”. Más que una revolución simbólica, la ortodoxia de la conservación del patrimonio plantea una inculturación de los que, desde la perspectiva del especialista, no son capaces de entender su patrimonio. Esta situación subsiste; en México, especialmente a raíz de la estructura de las instituciones culturales del país, así como de las políticas culturales, que han privilegiado la participación del Estado en la construcción e interpretación del patrimonio. En el caso particular del campo de la arqueología, Vázquez (2003) ha hecho un completo análisis de la forma en que la disciplina en México se convirtió en buena medida en un generador de propaganda para el régimen.

Opuesta a esta historia de determinaciones, podemos observar muchas veces que, a pesar de que el consumidor de bienes culturales patrimoniales se apega a ciertas pautas de comportamiento inculcadas por los mecanismos disciplinantes más diversos, desde la escuela, hasta los medios masivos, también presenta comportamientos “anómalos”. Desde las resignificaciones de figuras aparentemente sacralizadas, como la Virgen de Guadalupe, o el surgimiento de nuevos patrones de significado, como la rica iconografía de los cultos populares (la devoción a la Santa Muerte o Martín Valverde, por ejemplo), vemos con frecuencia que los consumidores o usuarios del patrimonio revierten las interpretaciones convencionales o crean las suyas, que florecen, aunque a los especialistas puedan resultar chocantes, de forma aparentemente impredecible. Hace poco, durante una visita hecha por alumnos de la Licenciatura de Restauración de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí a una ex hacienda casi en ruinas, algunos jóvenes de la comunidad que vive en torno del edificio mencionaron que sería interesante usarlo como centro de desintoxicación, ya que ahí era donde se juntaban a consumir narcóticos. La paradoja es muy estimulante, ya que si bien tratan de crear un espacio autodisciplinante, es notorio que, al menos en el plano simbólico, no les interesan las interpretaciones canónicas de un espacio de ese tipo sino su utilidad a escala local.

¿Cómo se dan estas subversiones del orden simbólico que los restauradores, arqueólogos e historiadores imponen, por ejemplo, a una zona arqueológica y que después, alegremente, los guías de la misma la convierten en la base de operaciones de los extraterrestres? ¿Dónde debería estar nuestra fidelidad: con la construcción de objetividad sancionada por el campo científico o con las infinitas variaciones y desviaciones que los usuarios pue-

den crear? El restaurador más ortodoxo diría que está en el objeto; pero, al final, éste sólo tiene sentido cuando lo interpretamos y nuestra interpretación tendrá un efecto en cualquiera de estos dos sentidos. Desde la perspectiva del campo, el problema radica en que la restauración como práctica no hace más que poner en evidencia un *habitus*, producto de la interiorización de las estructuras que hacen que el patrimonio se adecue a las estructuras sociales ya existentes y hegemónicas. El que no puede entender las prácticas relacionadas con el patrimonio debe entonces aprender a entenderlas e interiorizarlas, y queda entonces subsumido en la misma estructura que las produjo. No hay posibilidad de disenso; si queremos entender el patrimonio de otra forma, tendríamos que subvertir todo el sistema que le da coherencia y sentido, para entonces asumir que conservamos objetos que sólo tienen valor porque nos han enseñado que lo tienen. ¿Hay alguna forma de salvar esta situación, de permitir que el patrimonio siga teniendo una función y, al mismo tiempo, que no sea solamente un dispositivo de poder con el que un grupo impone su visión de pasado?

En los últimos años, especialmente a partir de la década de 1980, hemos podido verificar una paulatina reducción del papel del Estado en todos los ámbitos, especialmente en el cultural. Incluso organismos como el Banco Mundial emiten en esta época recomendaciones para adelgazar al Estado y hacer a los ciudadanos copartícipes de los procesos de gobierno. El proceso, por supuesto, afectó al campo de la cultura en México, generando diferentes corrientes con la vocación de que los ciudadanos participen en la construcción, la interpretación y el uso del patrimonio. Estos procesos participativos, muchas veces contestatarios a los poderes formales y en representación de grupos subalternos o marginados, han iniciado la revalorización de patrimonios que se encontraban muchas veces fuera del circuito del patrimonio consagrado por el Estado (véase Pérez Ruiz 2008). Sin embargo, la participación no es necesariamente sinónimo de rompimiento con las estructuras de interpretación y sentido hegemónicas, aunque sí ofrece una referencia para la redefinición de las políticas culturales (García Canclini 1997). Las políticas participativas en otras esferas ya han sido abordadas a mayor profundidad, revelando que si bien contribuyen a la construcción de marcos democráticos, son inútiles sin el reconocimiento e institucionalización por parte de la sociedad. Por otro lado, en muchos casos propician la formación de grupos restringidos que cooptan la participación, ya que no llevan a la esfera pública al ciudadano corriente, sino a los que ya tomaban parte en cierta medida en la toma de decisiones y cuya participación consideran valiosa (Abers 2003:337; Canto Chac 2007). En el campo de la cultura, al menos en el caso de la Huatápera de Uruapan, se han observado situaciones en las que la participación en los procesos de gestión del patrimonio llega a generar divisiones entre diferentes sectores de la población o el apoyo a movimientos de reivindicación

étnica que alimentan una interpretación excluyente del patrimonio (Jiménez Ramírez 2010).

Al margen de los esfuerzos institucionalizados, muchos grupos interpretan el patrimonio de formas más o menos espontáneas, generando alternativas que incluso pueden chocar con la noción más aceptada del patrimonio. La pregunta es si éstas son una opción para conservar el patrimonio y, al mismo tiempo, alterar su efecto de dominación, y si pueden o no considerarse dentro del horizonte de acción de la restauración. Para ello, primero tendríamos que entender la naturaleza de estas prácticas y si son realmente alternativas a las estructuras que se imponen en las interpretaciones canónicas, o sólo variaciones chapuceras que dan nuevos colores pero que cambian muy poco la función hegemónica del patrimonio.

Desde la sociología tendríamos que preguntarnos si existe esta posibilidad, considerando que para el propio Bourdieu, si bien existe el cambio y la movilidad social, ésta difícilmente puede atribuirse a las prácticas o a la agencia de los sujetos, sino más bien, a las coyunturas de cambio en las estructuras (Certeau 1996:68). Michel de Certeau (1996), en su crítica a la visión de Bourdieu, propone que no obstante que existen estrategias generales de dominación, también los sujetos son capaces de generar sus propias tácticas para confrontarlas. Un ejemplo de esto es la forma en que los individuos discurren su vida en las ciudades, a pesar de que éstas son el lugar donde se despliegan los dispositivos de poder en el espacio, condicionando la forma en que las habitamos (Foucault 2006:36). Cuando, pese a que se asume una organización dada del espacio, se camina por la ciudad, en ocasiones el caminante la actualiza y subvierte; con sus propios y particulares modos de caminar, opone una resistencia al poder disciplinante, por más que discurra a través de él. En el caso del patrimonio, esas tácticas no tienen que ser una invención absoluta como no lo es caminar por la ciudad; tal vez sólo pasen por un extrañamiento debido a la situación del objeto del pasado. Si el observador se cuestiona no qué significa para él un objeto del pasado, sino cómo es que está ahí, entonces se podría pensar en un rompimiento en las formas en las que éste lo incorpora a su horizonte cultural. El problema radica en cómo transformar el patrimonio, de un recurso para la confirmación de la identidad, en un dispositivo que rompa la homogeneidad de la memoria y provoque sobresaltos al observar el presente.

La cuestión, en un primer instante, no suena sencilla, ya que se opone a uno de los principios que se asumen de la misma práctica de conservar: conservamos algo porque nos hace referencia a nosotros mismos y no porque nos haga cuestionarnos qué ha sido del pasado.

Muñoz Viñas (2003) menciona que los objetos en sí tienen importancia por los significados y usos que las personas asignan a éstos y por los valores que representan. Habría que agregar que ésta también radica en la forma en que pueden ser usados, en el sentido amplio

del concepto, como *recurso*. En ese sentido, y aunque la labor del restaurador siempre será interesada ya que defiende sus propias conveniencias disciplinares y personales, puede pensarse en restauraciones más neutras que permitan a las personas hacer uso del patrimonio según sus intereses y no sólo de acuerdo con los intereses hegemónicos o los de un grupo que domina la participación. Esto hace cuestionar el principio de seguridad que da valor al patrimonio como uno de los elementos centrales en la pretensión de hacer del pasado un “lugar seguro”. El patrimonio ayuda a hacer del pasado un sitio habitable donde podemos saber con certeza de dónde venimos y por qué las cosas son como son.

Si queremos cambiar el uso del patrimonio, tendríamos que propiciar entonces la generación de una incertidumbre interpretativa entre aquellos que se enfrenten a él o al menos, permitirles que asuman una interpretación propia. En lugar de pensar el patrimonio como un elemento de identificación y pretender que la gente también se identifique con él, podríamos empezar por cuestionar qué hace la gente con él. En este terreno tal vez los museólogos tienen algo de camino adelantado, pero también es cierto que se han preocupado por saber qué hace la gente en los museos, pero muy poco por entender la relación de los usuarios con la ciudad patrimonial, las zonas arqueológicas o los novedosos paisajes culturales. Para nuestra sorpresa, el patrimonio convive todo el tiempo con personas que no lo ven como un repositorio de sentido histórico: mucha gente vive en él y de él. Esta situación tensa el precario equilibrio entre el control gubernamental de patrimonio y el uso libre de éste, para abrir otros debates sobre la conveniencia de permitir su aprovechamiento como recurso económico y los efectos que esto puede tener para su conservación. La explotación de los atractivos culturales ahora se enfrenta con la necesidad de preservar la “autenticidad” del atractivo, al mismo tiempo que debe conciliar a un creciente número de visitantes que alteran por completo la forma de percibir un objeto o sitio patrimonial. Estas tensiones hacen que en muchos lugares los bienes patrimoniales se conviertan en objeto de disputas, por lo que su control puede convertirse en un objetivo político que va más allá de la necesidad de dotar de identidad a los ciudadanos.

Conclusiones

A pesar de proyectos, cada vez más frecuentes, en los que el patrimonio se pone a discusión con sus usuarios en todo el mundo, aún está por verse si este proceso terminará con las tensiones que surgen entre los actores que disputan su control, que son las que finalmente le dan significado, y no las propiedades inmanentes que éstos le puedan asignar a los objetos. Por ello es posible imaginar otros sentidos en el patrimonio, ya que su interpretación es, al final, el resultado de las relaciones entre los actores que participan de su definición y de los intereses que éstos

defienden. Las filas de estudiantes copiando las cédulas de una exposición monumental que dicen lo mismo que les han repetido en la escuela son la manifestación de una práctica que busca en el patrimonio una certeza de que las cosas deben ser así. La confrontación con los especialistas o los desacuerdos entre ellos revelan movimientos dentro del campo del patrimonio que están alterando su sentido. Si nuestro interés es contribuir a cambiar la forma en que se ve el patrimonio y, en general, en la que lo construye la sociedad, tal vez deberíamos dejar de creer que los usuarios deben “copiar” nuestras interpretaciones u observar los objetos desde una perspectiva atemporal para que puedan “leerlos” con facilidad. Tal vez es momento de dejar que el usuario se pregunte por qué las cosas están en ese estado y si él puede hacer algo para mejorarlo, antes de decirle qué es lo que tiene que hacer.

Referencias

- Abers, Rebecca Neaera
2003 “Reflexiones sobre los factores que dan lugar al gobierno participativo con poder de decisión”, en Erik Olin Wright y Archon Fung (eds.), *Democracia en profundidad. Nuevas formas institucionales de gobierno participativo con poder de decisión*, I, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia (Utopías Reales, 1): 337-349.
- Ariel Olmos, Héctor
2004 *Cultura: El sentido del desarrollo*, México, Conaculta-Instituto Mexiquense de Cultura (Intersecciones, 2).
- Arrieta Urtizberea, Iñaki (ed.)
2008 *Participación ciudadana, patrimonio cultural y museos: Entre la teoría y la praxis*, Bilbao, Universidad del País Vasco, documento electrónico disponible en [http://www.argitalpenak.ehu.es/p291-content/es/contenidos/libro/se_indice_arte/es_arte/adjuntos/particip.pdf], consultado el 15 de abril de 2009.
- Berger, John
2000 *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Bourdieu, Pierre
1991 *El sentido práctico*, Madrid, Taurus (Humanidades).
1993 “The market of symbolic goods”, en *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, Randal Johnson (ed.), Nueva York, Columbia University Press: 112-141.
1998 *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus (Ensayistas, 259).
- Brandi, Cesare
1996 *Teoría de la restauración*, Madrid, Alianza.
- Canto Chac, Manuel
2007 “Participación ciudadana: La gobernanza de las sociedades complejas”, en *Democracia y gobernabilidad*, José Luis Calva (ed.), México, UNAM/ Miguel Ángel Porrúa/ H. Cámara de Diputados, LX Legislatura (Agenda para el desarrollo, 15): 140-159.
- Certeau, Michel de
1996 *La invención de lo cotidiano*, vol. I, Guadalajara, ITESO/UIA/ Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.
- Conferencia de Nara sobre la Autenticidad
1994 *Documento de Nara sobre la autenticidad*, Raymond Lemaire y Herb Stovel (eds.), UNESCO, s. l.
- Fontal Merillas, Olaia
2003 *La educación patrimonial, Teoría y práctica en el aula, el museo e internet*, Gijón, Trea (Biblioteconomía y Administración Cultural, 87).
- Foucault, Michel
2006 “Clase del 11 de enero de 1978” en *Seguridad, territorio y población. Curso en el Collège de France, 1977-1978*, Buenos Aires, FCE (Sección de Obras de Sociología): 15-45.
- García Canclini, Néstor
2006 [1979] *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*, 7a. ed., Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
1997 “El patrimonio cultural de México y la construcción imaginaria de lo nacional”, en *El patrimonio nacional de México*, vol. I, México, Conaculta/FCE (Biblioteca Mexicana 1): 57-86.
- ICOMOS Australia
1999 *Carta del ICOMOS Australia para sitios de significación cultural*.
- Jiménez Ramírez, Mauricio Benjamín
2010 “La construcción del discurso del patrimonio en la Huastápera de Uruapan”, tesis de maestría en Comunicación de la Ciencia y la Cultura, Guadalajara, ITESO.
- Jokilehto, Jukka
2002 *A History of Architectural Conservation*, Oxford, Butterworth-Heinemann.
- Muñoz Viñas, Salvador
2003 *Teoría contemporánea de la Restauración*, Madrid, Síntesis.
- Pérez Ruiz, Maya Lorena
2008 “La museología participativa: ¿Tercera vertiente de la museología mexicana?”, en *Cuicuilco* vol. 15, núm. 44: 87-110.
- Reunión sobre Conservación y Utilización de Monumentos y Lugares de Interés Histórico y Artístico
1967 *Normas de Quito*.
- Rocha Reyes, Juan Manuel y Alfredo Vega Cárdenas
1997 “Iconografía y Restauración: El estudio iconográfico en la restauración de los bienes culturales sacros”, licenciatura en Restauración de Bienes Muebles, México, ENCRYM-INAH.
- Tagliorette, Alicia Renée, Patricia Sampaoli, Ana María Ibarroule y Elio Reynoso
2008 “El difícil equilibrio entre el fortalecimiento institucional y la gobernabilidad de un proceso de gestión sustentable del patrimonio cultural, en una experiencia desarrollada en el noreste de la provincia de Santa Cruz en la Patagonia argentina”, en *III Congreso Patrimonio Cultural y Cooperación al Desarrollo*, Gaspar Muñoz Cosme y Cristina Vidal Lorenzo (eds.), México, Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio/ UPV, marzo: 301-309.
- Teixeira, Simonne
2006 “Educación patrimonial: Alfabetización cultural para la ciudadanía”, en *Estudios pedagógicos*, Valdivia, 32: 133-145.

Tenopala García, Óscar

1998 "Metodología participativa en el proceso de restauración del patrimonio cultural", *El Correo del Restaurador*, núm. 7, documento disponible en [http://www.conservacion-y-restauracion.inah.gob.mx/html/correo_restaurador/html/CORE07.html].

Vega Cárdenas, Alfredo

2008 "El oficio de restaurador como instrumento de destino: elementos teóricos y metodológicos para una sociología de la restauración", tesis de maestría en Filosofía Social, Guadalajara, ITESO.

Vázquez León, Luis

2003 *El leviatán arqueológico: antropología de una tradición científica en México*, 2a. ed., México, CIESAS/ Miguel Ángel Porrúa.

Wacquant, Loïc

2005 "Indicaciones sobre Pierre Bourdieu y la política democrática", en Loïc Wacquant, *El misterio del ministerio. Pierre Bourdieu y la política democrática*, Barcelona, Gedisa (Sociología): 23-42.

Weber, Max

2004 *The Essential Weber: A Reader*, Londres, Routledge.

Resumen

A partir del análisis de la valoración, o puesta en valor, del patrimonio que se realiza antes de la conservación de un objeto, se plantea observar este proceso como parte de otros fenómenos socioculturales más amplios que se pueden modelar con ayuda del concepto de *campo de poder* de Bourdieu. El patrimonio, es entonces el producto cultural de la interpretación del pasado y la cultura, realizada por los especialistas, difundida por las instituciones y asimilada por la población como parte de la construcción de la legitimidad de una cultura, muchas veces hegemónica. Se mencionan algunas alternativas a este modelo y la necesidad de repensar el patrimonio desde la capacidad de los sujetos de reinterpretarlo y no sólo desde los grupos, a pesar de que esto vaya contra el mismo concepto de patrimonio como uno de los fundamentos de la construcción de la identidad grupal

Palabras clave

Campo de poder, valoración, dominación, patrimonio, producción cultural

Abstract

The assessment of heritage, made before any conservation process, is the subject of this paper, which proposes how this assessment becomes part of a major sociocultural phenomenon that can be modeled with Bourdieu's field of power theory. Heritage is defined as a cultural produce that is obtained from the interpretation of past and culture, which is made by experts, transmitted by institutions and assimilated by people as part of a legitimizing discourse about a culture that is often hegemonic. We analyze some alternatives to this model and emphasize the need to rethink heritage from the capacity of people to make new interpretations, and not only as a function of hegemonic groups. This goes against one of the fundamentals of the heritage concept: its role as an identity constructor.

Keyword

Field of power, Assessment, Domination, Heritage, Cultural product.



Colecciones, museos y conservación en el ámbito del arte contemporáneo: entrevista a Graciela de la Torre sobre el MUAC*

Josefina Granados García

Graciela de la Torre comenzó un nuevo ciclo en el universo de los museos de arte mexicanos cuando, en noviembre del 2008, inauguró el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), proyecto en el que se había embarcado desde el 2004, año en que asumió la titularidad de la Dirección General de Artes Visuales (DIGAV) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). A dicha oficina se adscribían importantes recintos expositivos, como el Museo Experimental El Eco y el Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA Campus y MUCA Roma).

El encargo que le hicieron las autoridades universitarias de generar una nueva institución especializada en arte contemporáneo obedeció en buena medida a su trayectoria: fue subdirectora del Museo de San Carlos, con Felipe Lacouture como director y luego directora del mismo, en 1977. Durante su gestión se completó el registro e inventario de la colección, se reorganizaron las bodegas, se instrumentaron novedosos sistemas de documentación y se destinaron recursos para el área educativa, que se empezaba a concebir como parte fundamental del museo.

En 1989 asumió la dirección del Museo Nacional de Arte (MUNAL) y generó un programa integral de renovación del recinto: "Proyecto MUNAL 2000". Durante el periodo en que lo dirigió, se instituyó una nueva forma de trabajar a través de la construcción e instrumentación de modelos de equipos autogestivos; tuvo a su cargo la formación del patronato del museo, paradigma en nuestro ámbito, y otorgó al área educativa una nueva dimensión mediante la puesta en marcha de programas de capacitación para profesionales a lo largo de la república, con lo que logró que el museo fuera más allá de sus muros. De la Torre estableció una manera diferente de concebir las exposiciones, donde el director dejó de fungir como curador y los académicos adquirieron una participación propositiva y contundente con el equipo del museo.

A partir de una sólida formación –entre sus estudios formales cuenta con una especialidad en Historia del Arte y otra en Arte y Creatividad por la Universidad de Cornell–, Graciela de la Torre ha impartido clases, en "La Esmeralda", la

* Para el diseño de la entrevista y la realización de la misma se contó con la colaboración de la doctora Ana Garduño.

Universidad Iberoamericana (UIA), la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) y la UNAM, así como talleres sobre temas de museología, museografía, educación, mercadotecnia y gestión cultural. Ha organizado congresos y simposios, nacionales e internacionales, para la promoción del arte contemporáneo. También ha sido reconocida y premiada por diferentes instituciones, como el ICOM y la Fundación Olga y Rufino Tamayo, a causa de su labor en la difusión y el desarrollo de la actividad museística en México.

Con la fundación del MUAC, Graciela de la Torre está enfrentando nuevos retos. Desde su apertura ha buscado que el museo sea no sólo un gestor de proyectos curatoriales, sino un generador de conocimiento y un agente de responsabilidad social. La siguiente entrevista se centra en el MUAC, su más reciente proyecto.

¿Cómo nació la idea de hacer el MUAC y cuál ha sido el mayor desafío desde su apertura?

GRACIELA DE LA TORRE (GDT): Cuando entramos a la DIGAV, el entonces rector de la Universidad, doctor Juan Ramón de la Fuente, y el doctor Gerardo Estrada, a la sazón director de Difusión Cultural, preveían hacer un museo de arte contemporáneo; correspondió a mi equipo conceputar y materializar el nuevo recinto. El proyecto enfrentó ciertos conflictos desde el inicio, en primer lugar por el emplazamiento en la Universidad, luego por el diseño arquitectónico, pero, sobre todo, por una de las exposiciones inaugurales, la de Miguel Ventura: *Cantos cívicos*, que muchos defendieron a capa y espada y otros más la capitalizaron en un gran escándalo.

Finalmente, los objetivos iniciales se cumplieron. El desafío ahora es poder seguir innovando en cuanto al modelo de gestión para exhibiciones de primer nivel, pero también generar conocimiento, provocar experiencias y aprendizaje significativos; queremos ser constructores de comunidad.

Creo que ser parte de la Universidad permite alcanzar más fácilmente los objetivos que se plantean, ya que garantiza la seriedad y la continuidad de sus proyectos. Sin duda hacer un nuevo museo representó un reto enorme, pero para mí ha sido más difícil corregir instituciones ya hechas.

¿Cómo se logran estas experiencias y aprendizajes?

GDT: Partimos de la idea de sustituir la visita guiada tradicional por el programa *Enlaces*, consistente en capacitar a estudiantes becados, los cuales, además de dar información, buscan provocar preguntas y experiencias en el usuario. Esto tiene que ver con la concepción de un museo que va más allá de lo didáctico, transformando la idea de que los museos tienen que enseñar al público y sustituyéndola por la de que existen para “servir” al público.



FIGURA 1. Vista nocturna del MUAC-UNAM. (Fotografía: Barry Domínguez; cortesía: MUAC-UNAM).

Por otro lado, tenemos programas de carácter curricular. Así, con el posgrado de Historia del Arte acabamos de iniciar la especialidad en Estudios Curatoriales, y, en coordinación con el Instituto Tecnológico Autónomo de México (ITAM) y el Getty Institute, tenemos un programa de Alta Dirección de Museos. Este trabajo en red con la academia da nuevas posibilidades al museo y es importantísimo para la profesionalización del gremio.

Respecto a la colección del MUAC, ¿cuál es la política para nuevas adquisiciones?

GDT: La DIGAV tiene un acervo muy amplio y heterogéneo, característico de las colecciones universitarias, que incluye desde piezas prehispánicas, arte popular, pintura y escultura, hasta la colección de arte contemporáneo.

Por su parte, el MUAC tiene una colección razonada y en formación, que inicia en 1952 con los artistas fundadores de Ciudad Universitaria, pasando por los de Ruptura y sus contemporáneos, el periodo de abstracción en México, hasta las tendencias de los noventa y lo que se conoce como “zona de riesgo”. Una institución de esta naturaleza debe actualizarse constantemente, por lo que contamos con un programa de adquisición de obra (que se suspendió durante la construcción del museo), enfocado en cubrir y reforzar las áreas existentes.

Por otro lado, tenemos dos colecciones de arte asociadas: la Charpenel y la del Grupo Corpus. Este esquema nos permite contar con obra que de otra manera no podríamos adquirir. De tal forma que los proyectos curatoriales del museo integran, por lo menos una vez al año, la colección permanente, ya sea en diálogo con otra exposición o por sí sola. Además, el proyecto curatorial incluye propuestas de artistas internacionales, exposiciones curadas por nosotros o muestras coproducidas con el MUAC. Por ejemplo, dentro del ciclo curatorial “Fantasmas de la Libertad”,

estamos presentando, desde diciembre del 2010 y hasta abril del 2011, la exposición *Espectrografías: memorias e historia*, donde las piezas fueron comisionadas a los artistas, la mayoría mexicanos.

Buscamos, aunado a la adquisición de obra, incrementar el acervo documental. ARKHEIA es un proyecto con su propio programa de exhibición enfocado en la generación del conocimiento a través de colecciones documentales que son estudiadas pero también exhibidas.

¿Cuál es la postura del MUAC ante la conservación de su acervo?

GDT: La conservación forma parte integral de la gestión del museo, tan es así que al año de haber inaugurado, logramos obtener la certificación ISO 9001:2008 por la Gestión de Calidad de Colecciones en Tránsito. Esto se aplica para toda la administración de colecciones y nos obliga a preservarlas.

¿Qué se está haciendo en el MUAC en cuanto a restauración?

GDT: Tenemos un taller de restauración que se concibió como tal desde el inicio, y gracias al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) fue posible tener un laboratorio bastante bien equipado. El área de restauración depende de la Subdirección de Colecciones y está a cargo del restaurador Claudio Hernández, egresado de la ENCRYM. También tenemos convenios con otras instituciones, por ejemplo, con Fundación Televisa hemos trabajado en la conservación de la colección fílmica. Pero, en general, los acervos del MUAC están en buenas condiciones y hasta el momento no se han tenido que hacer intervenciones mayores, aunque no podemos olvidar que el arte contemporáneo puede ser muy endeble.

Por su parte, nuestras instalaciones son muy buenas en términos de almacenamiento y exposición, las condiciones ambientales en bodegas y salas son las óptimas, y están muy bien controladas.

¿Considera que México está preparado para atender la conservación del arte contemporáneo?

GDT: A pesar de que hay restauradores especializados en muy diversas áreas, no creo que haya muchos restauradores dedicados al arte contemporáneo; existe una carencia en cuanto a equipo y, en definitiva, es algo que debe preocuparnos.

¿Reconoce una museografía mexicana?

GDT: Existió en su momento, con la de Daniel Rubín de la Borbolla o la de Fernando Gamboa, que era muy escénica, una museografía que sí se reconocía como mexicana o local; sin embargo, me parece que hoy en día la



FIGURA 2. Aspecto exterior del MUAC-UNAM.
(Fotografía: Barry Domínguez; cortesía: MUAC-UNAM).

museografía mexicana es, además de excelente, mucho más global.

Finalmente, ¿cómo se ve después de tantos años en este medio?, ¿está satisfecha?

GDT: Estoy muy contenta, me interesa mucho provocar cambios y creo que lo hemos logrado en todos los museos en los que hemos trabajado. El mundo de los museos es un área con mucha inconsistencia respecto a la continuidad de proyectos, pero al mismo tiempo es un espacio con muchas posibilidades para incidir y provocar cambios, para crear proyectos que se multipliquen y no que se concentren en un solo lugar. Particularmente, trabajar en la Universidad ha sido el lugar perfecto para lograr estos objetivos; gracias a la vinculación académica estamos incidiendo en la generación de conocimiento, promoviendo nuevos modelos de gestión, estrategias para públicos específicos, entre otros. Creo que vamos por buen camino.

Resumen

Durante más de 30 años, Graciela de la Torre ha dirigido museos de gran relevancia en México: el Nacional de San Carlos y el Nacional de Arte (MUNAL), ambos en la ciudad de México. Desde el 2004 es la titular de la Dirección General de Artes Visuales (DIGAV), adscrita a la Coordinación de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), a la cual pertenece el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC). Éste fue inaugurado en 2008 y desde su apertura De la Torre ha buscado establecer una manera innovadora de gestión, ubicando al museo en la escena nacional e internacional como un generador de conocimiento a través de sus programas expositivos y académicos. También se emite una opinión sobre la conservación del arte contemporáneo en México y el estado de la museografía mexicana.

Palabras clave

Graciela de la Torre, Museo Universitario Arte Contemporáneo, arte contemporáneo, conservación, museología.

Abstract

For more than 30 years, Graciela de la Torre has worked as director of important Mexican museums, including the Museo de San Carlos, and the National Art Museum (MUNAL), both in Mexico City. Since 2004 she is Head of the Visual Arts General Office (DIGAV) at the National Autonomous University of Mexico (UNAM), to which the University Museum of Contemporary Art (MUAC) belongs. The Museum opened its doors in 2008, and from that time on, De la Torre has strived to innovate in museum management strategies, she has set goals to place the museum in the international scene integrating exhibition and academic programs, the interview also addresses her opinion on Mexican contemporary art conservation and museum studies.

Keywords

Graciela de la Torre, Contemporary Art University Museum, Contemporary art, Conservation, Museum studies.



FIGURA 3. Vista interior del MUAC. (Fotografía: José Antonio Ruiz; cortesía: MUAC-UNAM).

El museo memorial: un nuevo espécimen entre los museos de historia

Cintia Velázquez Marroni



Breve historia de los museos memoriales

Los museos son una de las muchas formas que nos permiten adentrarnos a los usos, consumo y difusión del pasado, más allá de la producción historiográfica académica y de formato escrito. Es decir, son una ventana para conocer los procesos por los que una sociedad recuerda y representa su pasado, sin olvidar que existe en ellos una referencia intrínseca al presente, puesto que el acceso a aquél es una elaboración sintética y creativa, enmarcada en el lugar –momento y espacio– en el que se realiza. Como plantea la museóloga brasileña Tereza Scheiner, el museo no es tanto un lugar donde se asegura la memoria de los objetos sino un ejemplo vivo de construcción de ésta a través del tiempo y el espacio (Hernández 2006:192).

Por esta preponderancia del presente en los procesos de interpretación del pasado, hay implicaciones conceptuales que considerar al pensar la relación entre museos e historia; por ejemplo, la propia transformación de la noción *museo de historia* a lo largo del tiempo. En esencia, como otras formas de museo, éste es un surgimiento típico de la historia moderna asociado al de la conformación de los grandes Estados nacionales. Sus antecedentes, los gabinetes de curiosidades y antigüedades, mostraban una fascinación por el objeto que, con el paso del tiempo, se convirtió en el deseo explícito por registrar e interpretar diferentes formas de vida mediante el trabajo con fuentes cada vez más variadas; además del objeto, se empezaron a usar testimonios, sonidos, imágenes, entre otros, hasta que, al final, en muchos museos se hizo evidente que el tema o esencia principal del museo de historia no eran los objetos sino las personas, su definición cultural y cambio social (Kavanagh 1990: Prefacio).

Pero esta transformación del objeto al sujeto como centro del museo de historia –y en general de todos los museos– no habría de darse sino hasta la segunda mitad del siglo xx. Antes de este momento, el museo de historia tradicional se consideraba como aquel que poseía colecciones etnográficas, arqueológicas y anticuarias, la mayor parte de las cuales era herencia del siglo xix, y que desde entonces hasta la fecha, tienen al objeto en vitrina como punto central de exhibición. Además, los museos de historia nacionales se prestan para la divulgación de una historia de héroes, de gestas triunfales y de una falsa armonía que suprime la diferencia o minimiza la disidencia.

Con las transformaciones experimentadas en las ciencias sociales y las humanidades a partir de la posguerra, se abrieron nuevas perspectivas para el

estudio y acercamiento al pasado, entre las cuales puede mencionarse la revisión de temáticas contemporáneas por medio de fuentes informativas antes ignoradas. En este contexto, los museos de historia tal como eran concebidos sufrieron una serie de cambios que hicieron posible el surgimiento de nuevas instituciones y procesos de musealización, como los museos memoriales. No obstante, la aparición de éstos no se dio de manera uniforme; las variaciones en el año de apertura, así como la diversidad de temáticas y presentaciones museográficas, nos impiden hablar de una forma de museo memorial, de la misma manera que no es posible hacerlo para el caso de los museos de historia tradicionales. También los museos memoriales han pasado por un proceso de cambio, desde su aparición en la posguerra, hasta su apogeo en la década de 1990.

En los años veinte y treinta del siglo xx se creó un número considerable de monumentos memoriales de la primera guerra mundial, pero éstos no llegaron a conformarse plenamente como espacios museísticos, o en otras palabras, no trascendieron su función conmemorativa y ornamental. Además, estos monumentos en conmemoración de la guerra mantenían, tanto en su estructura como en su mensaje, los esquemas decimonónicos: se enaltecían valores intangibles, como el honor, el sacrificio y la valentía, a la vez que se reforzaba un ideal nacionalista.

Como señala Paul Williams en *Memorial Museums* (2007), libro que además de ser una monografía especializada en el tema es de lo último que se ha publicado al respecto, la segunda guerra mundial habría de transformar radicalmente las formas de conmemoración debido a que tanto el Holocausto como la explosión de la bomba atómica —en tanto tragedias humanas de proporciones inéditas, cuyas víctimas principales eran exógenas al conflicto y fueron exterminadas, no matadas en combate— fueron fenómenos antinómicos respecto de los patrones de las guerras “convencionales”, lo que obligó al planteamiento de una memorialización diferente en forma y contenido a las que se habían hecho para guerras anteriores (Williams 2007:6). Los dos primeros museos memoriales, creados en los años cincuenta, están asociados a genocidios de víctimas inocentes: el Museo de la Paz en Hiroshima (1955), sitio donde Estados Unidos lanzó la bomba atómica, y el Yad Vashem (1953), complejo destinado a guardar la memoria del Holocausto, en Jerusalén.

Es decir, a partir del final de la segunda guerra mundial se comenzaron a hacer patentes, con una mayor infraestructura, las diferentes maneras de recordar y musealizar lo que se denominó ya abiertamente como una *barbarie*, una *atrocidad* o un *genocidio*. Incluso la importancia que a partir de aquí adquirieron los museos memoriales se debe a que la segunda guerra fue el primer suceso que generó en todos los continentes múltiples campos de batalla (Williams 2007:6) y, por lo tanto, también memoriales (tanto monumentos como museos); por ejemplo, en Japón, Australia, Estados Unidos y Alemania. El debate

sobre los crímenes de esta guerra habría de ser fundamental no sólo para la historiografía sino también para los procesos museológicos y de memoria colectiva.

Conforme transcurrieron los años sesenta, setenta y ochenta, diversos factores, entre los que cabe mencionar el ejemplo de los museos del Holocausto, la transformación de las ciencias sociales y las humanidades, y los severos cambios geopolíticos y culturales que se originaron como consecuencia de la guerra fría —y del fin de ésta— propiciaron un *boom* de museos que se autodenominaban *memoriales*: se abrieron como nunca antes este tipo de museos y comenzaron a gestarse aquellos que habrían de inaugurarse en las décadas siguientes (los años 1990 y 2000), en casi todas las regiones del mundo, con la excepción de Oceanía.

Debate: sentido y significado de los museos memoriales

El criterio inicial para reflexionar sobre el sentido y el significado de los museos memoriales fue intentar dilucidar qué eran y en qué se diferenciaban de otros museos. Para ello, empecé por considerar como memoriales aquellos recintos que así se autodenominaban. Después de una primera revisión, se hicieron evidentes el caos y la problemática; existían “museos memoriales” en prácticamente todos los continentes, con dimensiones y museografías radicalmente distintas, así como funcionamientos y discursos disímiles. ¿Qué era, entonces, lo que permitía a Paul Williams, a los propios museos o a cualquier otra persona afirmar que eran (o que no eran) museos memoriales? ¿Qué tenían en común? ¿Qué los hacía ser museos memoriales y no, simplemente, museos de historia “nuevos”? Aún más, ¿por qué se atribuían la denominación de *memoriales* como elemento distintivo respecto de otros museos históricos o de corte social?

De nuevo regresé al libro de Williams para intentar responder a estas preguntas. De principio, este autor considera a los memoriales como una “nueva categoría museológica” que revolucionó el mundo de los museos de historia porque plasmó en su momento nuevos procesos de rememoración, incluso de interpretación histórica y de función social del museo (Williams 2007:8). En esencia, coincido con su afirmación, pero acotada en dos aspectos: 1) sería necesario establecer parámetros para esa nueva categoría, lo cual complicaría la situación razonablemente y, 2) el surgimiento del memorial no presupone la “superación” del museo de historia tradicional porque, para empezar, uno no es mejor que otro, sino sólo son diferentes en su función social. Además, ambos coexisten en el tiempo y en el espacio, ya que hay sociedades y gobiernos que en pleno siglo xxi continúan realizando museos históricos convencionales, a veces a la par de la construcción de museos memoriales. Finalmente, los intercambios entre unos y otros están presentes y son inevitables, lo que ha favorecido el surgimiento de

museos “híbridos” que encajarían en ambas categorías o en ninguna de ellas.

El segundo paso en la comprensión de los museos memoriales consistió en identificar o establecer criterios de esta nueva categoría. De nuevo, inicié con la propuesta de Williams, quien sugiere una serie de elementos característicos de los memoriales, sobre todo en comparación con los museos de historia tradicionales:

a) El sitio donde se ubican generalmente es integral a su identidad institucional.

b) Mantienen un público regular que tiene una relación especial con el museo.

c) Son sede de actividades especiales políticamente significativas.

d) Respaldan los procesos de investigación enfocados en el enjuiciamiento de culpables o apoyo a las víctimas.

e) Se relacionan con comisiones de conciliación y derechos humanos.

f) Tienen una función pedagógica especialmente importante, que incluye también un trabajo psicosocial con las víctimas.

g) Su trabajo educativo está estimulado por consideraciones morales y establece vínculos con temáticas de actualidad o referentes a la sociedad contemporánea.

h) A pesar de la diversidad de fenómenos que abordan, tienen en común ciertas similitudes temáticas, como: las víctimas en cuestión son por lo general civiles inocentes; sus muertes se dieron en condiciones tales de brutalidad que no pueden concebirse como sacrificios en pos de un beneficio social; las historias se prestan a la mitologización debido a su cualidad dramática y, por último, están presentes cuestiones pendientes de castigo y culpabilidad.

Porque estos elementos propuestos por Williams no son exclusivos del museo memorial ni de los de historia tradicional, una reflexión particular acerca de ellos ofrecerá una visión más profunda sobre lo pantanoso que resulta distinguir unos de otros. Así, por ejemplo, pienso en el primer inciso: todos los museos, sean o no de historia (y el caso de México no es una excepción), tienen una identidad institucional reafirmada o reflejada en el espacio donde están ubicados.

El inciso *b*, referente a la relación con el público, sí es pertinente como elemento de distinción de los memoriales porque, aunque el visitante es –o debería ser, según las necesidades museísticas y museológicas actuales– el centro de cualquier museo, en los memoriales hay un vínculo

lo especial con los usuarios contemporáneos al suceso: para empezar, porque hay una alta dosis de recuerdo, de emociones encontradas y de peso simbólico del testigo o testimonio; en segunda, porque estos visitantes pueden ser los “objetos” de la exposición; es decir, en tanto que son el centro y eje de la narrativa, sus relatos personales constituyen el hilo conductor de la historia musealizada.

En lo relativo al punto *c*, considero que esa denominación no es exclusiva ni definitoria de un memorial porque, en general, los museos de historia se usan con frecuencia como sitios de realización de actos políticos, a veces de gran envergadura. Más aún, todos los museos de arte y antropología reflejan posturas políticas como estrategias de legitimación del régimen que les dio vida y de creación de identidades colectivas de autorrepresentación.

Los incisos *d* y *e* sí funcionan como elementos distintivos porque los memoriales versan sobre temáticas que, justamente, muestran carencias respecto del Estado de derecho –o incluso la ausencia total– de un gobierno. A diferencia de la mayoría de los museos nacionales o de historia nacional, los memoriales muestran aquello que no se incluye en la historia oficial o que no se reconoce como una herencia o patrimonio. Por esta razón, los memoriales suelen vincularse con otros organismos, instituciones públicas o privadas, y asociaciones civiles dedicadas a reivindicar todo aquello con lo que arrasa la historia oficial: las luchas sociales y legales que continúan pendientes, así como las fallas cometidas contra la sociedad civil. Aunque, como en todo, hay distintos niveles de vinculación según el memorial en cuestión y la postura museológica con la que cada uno fue concebido.

La función pedagógica (*f*) difícilmente puede definirse como mayor o menor según el tipo de museo porque, acorde con los postulados actuales de la museología, aquella es –o debería ser– central en cualquier caso. Así, por ejemplo, un museo de historia convencional puede tener asimilada, y llevar a la práctica, una intensa actividad museopedagógica, incluso más que un memorial, si tiene un sólido departamento de educación y sus gestores han definido una línea institucional educativa; un museo interactivo de ciencia, en principio, tiene como centro la función pedagógica porque está hecho para fomentar el “toca y aprende”; hay otros que en teoría están diseñados para estudiantes, con una fuerte vocación educativa y en la práctica son espacios muertos que no se vinculan con visitante alguno.

Respecto al inciso *g*, me parece que la función moral en los museos memoriales es y debe seguir siendo fundamental, pero esto no significa que los museos de historia convencional carezcan de ella; por el contrario, los museos de historia nacional, por ejemplo, son centros de civismo, lugares en donde se afilia al visitante a los principios morales del Estado, de la soberanía, de los llamados valores nacionales (unidad, identidad, etc.). El problema en cuestión es de qué tipo de enseñanza moral

se está hablando, qué tipo de pensamiento crítico fomenta y, por lo tanto, qué juicios establece sobre la historia y el presente.

En el caso del vínculo con el presente, son pocos los museos de historia convencionales que logran establecer ese nexo. En algunos de historia natural o ciencia, así como de arte, hay intentos por vincular el pasado con el presente pero, en el mundo de los museos de historia –justo en el que más debiera ser evidente!–, la relación pasado-presente generalmente está desarticulada. Son los museos memoriales los que precisamente han tomado la batuta para abordar temáticas contemporáneas y difundir el ya conocido *cliché* de “recordar para no repetir”; por ello a menudo son tan polémicos: porque hablan desde el presente y con los presentes sobre temáticas que continúan abiertas.

El vínculo temático, correspondiente al inciso *h*, me parece un criterio viable para la comprensión de lo que son los museos memoriales, puesto que, trátese de matanzas étnicas, ataques terroristas, accidentes nucleares o represiones políticas, los acontecimientos presentados en ellos son traumas. El *shock* o trauma social se refiere a una conmoción de tal violencia, magnitud o crueldad, que trastoca para siempre la vida cotidiana de miles de personas. Debido a ello, la construcción de un memorial significa, determinadamente, la existencia de condiciones mínimas para que una sociedad canalice y reelabore de forma pública aquel trauma, posibilitando así una válvula de escape y, sobre todo, evitando desdibujar acontecimientos que forman parte de la herencia social.

La cuestión del trauma en tanto elemento común a los memoriales se relaciona con la del patrimonio porque éstos revelan situaciones tan desafortunadas que las sociedades prefieren enterrar, tanto más cuando la herida es reciente: las víctimas callan en el afán de mitigar el dolor y los gobiernos implicados alientan el olvido para deslindarse de su responsabilidad. Pero los traumas también son herencia y en ello los memoriales han abierto el campo para aceptar como patrimonio, y no como una herencia negativa que es mejor olvidar, aquellos sucesos dramáticos, deleznable y crudos que forman parte de la historia de la humanidad.

Después de analizar la propuesta de Paul Williams, y con más dudas que soluciones, recurrí a una segunda estrategia que consistió en volver (empezar por) a lo básico: la memoria. Necesitaba, antes de todo, reflexionar sobre su sentido para así poder identificar cómo y por qué ella es la que distingue o caracteriza a los museos memoriales respecto de otros museos históricos. En relación con el concepto *memoria*, es útil el trabajo de Young, ya que si bien se enfoca casi exclusivamente en los monumentos, refiere cómo de manera general un memorial puede ser un libro, un monumento o un museo, entre otras posibilidades más, aunque se diferencian por su objetualidad o forma (Young 1993:16). Paul Williams tiene una noción similar, en cuanto a amplitud se refiere: “Uso *memorial*

como un término ‘paraguas’ [de cobertura] para cualquier cosa que sirva en recuerdo de una persona o evento. Como tal, puede incluso tener una forma inmaterial (por ejemplo, un día festivo o una canción)” (Williams 2007:7).

Tanto Williams como Young se oponen a una definición más cerrada del término *memorial*, como lo han sugerido otros autores, para quienes los memoriales aluden al luto y la pérdida, en tanto que los monumentos denotan grandeza o valor (Sturken 1998:358). Coincido con la postura compartida por Williams y Young en el sentido de que libros, museos y monumentos son todos memoriales por su función primaria (generar remembranza), a pesar de su diferencia física. En otras palabras, la noción *memorial* es, más que un sustantivo, un adjetivo; así, podemos hablar de museos memoriales, monumentos memoriales o novelas memoriales, por mencionar algunos ejemplos.

Por otra parte, está la noción *memoria*, la cual ha sido estudiada desde diferentes perspectivas, como las de Paul Ricœur, Pierre Nora y David Lowenthal en la historia y la filosofía de la historia, Maurice Halbwachs y Paolo Montesperelli en la sociología, y Gaynor Kavanagh y Susan Crane en la museología. Como la memoria ha sido uno de los temas más revisados y sobre los que más se ha escrito en la segunda mitad del siglo *xx*, esta lista de nombres es tan selectiva como limitada a los márgenes establecidos para el presente artículo de investigación. No obstante, con estos autores me fue posible establecer un marco de análisis para vincular cuatro ejes fundamentales: memoria, memoriales, museología e historia.

Memoria es un concepto que está íntimamente vinculado con el de *historia*, hasta el punto de que en ocasiones se traslapan o confunden. Por tal motivo, es importante hacer la distinción entre ambos, puesto que una y otra son procesos de intuición: la historia, de tipo cognitivo, voluntario y organizado, a diferencia de la memoria (Lowenthal 1998:272), que de forma más general tiene que ver con los usos del tiempo por parte de individuos y sociedades (Montesperelli 2003:7). Si bien la palabra ha sido aplicada en diversos contextos y con diferentes significados, puede entenderse de dos formas principales: 1) como accidente (el recuerdo); y, 2) como proceso de búsqueda (la remembranza) (Ricœur 2004:46).¹ Como se mostrará a continuación, en el ámbito de los museos la distinción entre historia y memoria no sólo es visible sino que, gracias a la inclusión de esta última en los discursos museológicos a partir de los años setenta, aparecieron nuevas perspectivas y espacios de exhibición histórica, además de que se renovaron otros más tradicionales.

Desde la historiografía, los estudios sobre historia y memoria comenzaron a realizarse con mayor énfasis a partir de los años sesenta y setenta. En este contexto, el

¹ También G. Kavanagh, (2000: 5) hace una división similar, pero utiliza otros términos: la memoria como producto (que sería, en Ricœur, el accidente) y como proceso (en Ricœur, remembranza).

trabajo de Pierre Nora, *Lugares de memoria* (1984-1986) fue fundamental para dar un anclaje espacial al recuerdo; es decir, hay una relación entre la remembranza y los objetos y sitios que la encarnan. Por su parte, Paul Ricœur señala una relación entre historia y memoria, donde ésta es matriz de aquélla, que no implica una sustitución de una por la otra sino un intercambio: la memoria encarna la idea de testimonio, en tanto recurso que da pie al discurso fundador o declarativo de que algo sucedió, mientras que la historia lo corrige, apoya, critica, incluye, mediante un proceso de arquitecturas de sentido (Ricœur 2004:637).

Desde la sociología, a principios del siglo xx, Maurice Halbwachs (2004 [1950]) enfatizó el elemento social de la memoria. Ahí argumenta que la gente adquiere y recuerda a partir de su pertenencia a un grupo, es decir, que “tanto las razones de la memoria como las formas que toma son establecidas socialmente, como parte de un sistema socializador en el que los individuos se acercan a la historia mediante la memoria indirecta de las experiencias de sus antepasados” (Young 1993:6). Las propuestas de Halbwachs fueron fundamentales para dar una magnitud relevante a niveles grupales mayores que trascendieran las vías y procesos individuales del recuerdo; es decir, que, más allá del proceso de retención individual, hay una memoria social que preserva el saber de acontecimientos, valores y relaciones dentro de un grupo.

No obstante que es fundamental señalar la dimensión social de la memoria, sobre todo cuando se trata de temáticas históricas de interés público, es importante evitar la uniformización de la memoria colectiva. Normalmente este término se usa para referir a un supuesto recuerdo homogéneo compartido por diversas personas, pero que en realidad es más una ficción o una sobreposición de la diversidad y movilidad de posturas existentes dentro de esa aparente unicidad. Al respecto, retomo en dos sentidos las aclaraciones de Young: 1) debería mejor hablarse de una “memoria recolectada” en tanto suma de diversas memorias personales que son reunidas en un espacio (en este caso, por ejemplo, el museo memorial) y a las cuales se les adjudica un significado colectivo; y, 2) los memoriales tienen un papel central en construir entornos donde se crean pasados comunes mediante narrativas hilvanadas a partir de relatos del pasado dispares, incluso contrapuestos (Young 1993:ix-6). Esto es, que la actividad de acordarse juntos es lo que se convierte en la memoria colectiva y por ello, en este orden de ideas, los diversos museos memoriales son ejes de la memoria recopilada.

A raíz de esta preponderancia en los museos memoriales de la memoria y de la memoria colectiva, los procesos curatoriales, expositivos y de vinculación con el público tienen una dinámica particular. Para empezar, una de las principales características de los museos memoriales es la contemporaneidad de los sucesos que presentan, hecho que, además de diferenciarlos de los museos históricos convencionales, les genera ciertas dificultades específicas en el ámbito conceptual y expositivo. Esto se debe

a que los acontecimientos tienen un gran impacto en la vida cotidiana del presente aun después de haber sido musealizados y por tanto, se hacen evidentes “las sensibles relaciones que hay entre el museo y el campo político”. Quizá por ello su papel educativo y ético es más visible que en otros museos (Viereggs s. f.:17). Además, las complicaciones en los museos de historia contemporánea se derivan del hecho de que se trata de acontecimientos dolorosos que continúan abiertos y por ello, aún no es posible evaluar sus consecuencias finales como para realizar una narrativa o relato histórico ortodoxo.

La contemporaneidad influye también en las fuentes de investigación, puesto que éstas son diferentes a las utilizadas en estudios de periodos históricos lejanos en el tiempo. Las fuentes de los memoriales son, principalmente, testimonios vivenciales; es decir, los actores sociales involucrados directamente en el suceso o sus familiares y conocidos inmediatos continúan vivos, lo cual implica una gran carga semántica de las nociones *testimonio* y *memoria*.

Además de las fuentes de investigación, en los museos memoriales hay dinámicas de público muy particulares, debido a la confluencia de visitantes de diversas generaciones, tanto jóvenes ajenos al acontecimiento en cuestión, como contemporáneos a éste. Precisamente la figura del público contemporáneo hace que los procesos de interpretación y recepción en el espacio expositivo y por tanto, los de curaduría y museografía, sean diferentes a los de los museos de historia convencionales. Si como plantea Young, en los museos memoriales el público receptor es fundamental para completar su significado (hacer su lectura) (Young 1993:xii), habría que analizar las implicaciones de esta mezcla multigeneracional en las dinámicas de comunicación que suceden en estos museos. Para este punto, resultó esclarecedor un argumento esgrimido por Nora, según lo retoma la historiadora del arte alemana Gabi Dolff, que consiste en afirmar lo siguiente: un lugar de acontecimiento sólo puede ser un lugar de memoria para los que estuvieron presentes –para los testigos–, porque, para todos los demás, es un lugar de aprendizaje en el que se pueden adquirir saberes y conocimientos que, a su vez, se convertirán en recuerdos. Es decir, lo que para unos es el recuerdo del suceso experimentado en carne propia, para otros es la vivencia de un aprendizaje nuevo (Dolff 2010:27).

De manera consecuente con la contemporaneidad de un sector importante del público, creo que los museos memoriales son espacios en los que hay condiciones más favorables para que los visitantes establezcan, directa o indirectamente, algún contacto con el tema (por ejemplo, en referencia a una experiencia familiar); sobre todo, tienen el potencial de evidenciar que el pasado no es una realidad que se dé independientemente del presente (Hernández 2006:223),² como en general sucede en los

² Esta autora retoma los planteamientos de K. L. Davis y J. G. Gibb (1988).

museos históricos convencionales. Este factor es indispensable para que los visitantes se acerquen al conocimiento del acontecer e, incluso, experimenten la posibilidad de evaluarlo críticamente y de encontrar visiones alternativas a las interpretaciones públicas. De ahí que Young se pregunte: ¿cómo han sido afectados los visitantes y a qué comprensión histórica y reflexiones sobre sus propias acciones han llegado? ¿Cómo la memoria del tiempo pasado moldea nuestra comprensión del momento actual? (Young 1993:12-15).

Como se habrá visto hasta este momento, el tema ético en los museos memoriales es particularmente importante, a la vez que sensible, debido a la visibilidad de las relaciones que se establecen entre museo y política (Vieregg s.f: 17). En torno de este tema hay por lo menos dos posturas generales que es necesario comentar. La primera se refiere a la creencia, muy extendida aunque no siempre justificada, de que los museos memoriales tienen el deber de enseñar para evitar que se repitan las atrocidades del pasado, lo que en otras palabras significa coadyuvar a una mejor sociedad futura. Esta postura puede ejemplificarse con la siguiente aseveración: “Las atrocidades no pueden ni deben ser olvidadas, y por tanto la reflexión museológica sobre el patrimonio que engendraron es absolutamente fundamental para mantener los referentes de civilidad” (Santacana y Hernández 2006:223). La otra, que Williams defiende a lo largo de su texto, plantea que es necesario hacer antes una evaluación crítica de hasta qué punto es posible la consecución de dichos objetivos; es decir, no adjudicar a las instituciones museísticas responsabilidades éticas sin evaluar qué tanto, de qué manera y con qué implicaciones podrían lograr las respuestas sociales que se espera consigan.

En conclusión, la aparición de museos llamados *memoriales* fue tanto producto de nuevas necesidades sociales que exigían transformaciones en las formas museográficas de abordar temáticas de la historia contemporánea, como inicio de una reflexión sobre las maneras en que se ha mostrado la historia en el museo. A pesar de que la memoria y la historia han gozado de diversos estudios, no fue sino recientemente cuando se abrió el debate sobre las diferencias e impacto que generaron cada uno de dichos conceptos en la museología. Así como el estudio de los museos históricos suscita dificultades en su análisis y distinción, también el caso de esta nueva tipología museológica, aparecida masivamente en los años ochenta: exige análisis más profundos sobre su funcionamiento y significado.

Referencias

- Davis, Karen Lee y James G. Gibb
1988 “Unpuzzling the past: critical thinking in history museums”, *Museum Studies Journal*, vol. 3, núm. 2, primavera-verano: 41-45.
- Dolff, Gabi
2010 “Topografías del recuerdo y colectivos de memoria”, en Peter Birle, Vera Carnovale, Elke Gryglewski y Estela Schindel (eds.), *Memorias urbanas en diálogo: Berlín y Buenos Aires*, Buenos Aires, Heinrich Böll/ Cono Sur/ Buenos Libros: 5-35.
- Halbwachs, Maurice
2004 [1950] *La memoria colectiva*, Zaragoza, Pressas Universitarias de Zaragoza.
- Hernández, Francisca
2006 *Planteamientos teóricos de la museología*, Gijón, Ediciones Trea S. L.
- Kavanagh, Gaynor
2000 *Dream Spaces. Memory and the Museum*, Londres, Leicester University Press.
1990 *History Curatorship*, Washington, Smithsonian Institution Press.
- Lowenthal, David
1998 *El pasado es un país extraño*, Pedro Piedras (trad.), Madrid, Akal.
- Montesperelli, Paolo
2003 *Sociología de la memoria*, Heber Cardoso (trad.), Buenos Aires, Nueva Visión.
- Nora, Pierre (dir)
2008 *Les lieux des mémoires* (prol. José Rilla), Montevideo, Trilce.
- Ricœur, Paul
2004 *La memoria, la historia, el olvido*, Agustín Neira (trad.), Buenos Aires, FCE.
- Santacana, Joan y Francesc X. Hernández
2006 *Museología crítica*, Gijón, Ediciones Trea S. L.
- Sturken, Marita
1998 “The wall, the screen and the image. The Vietnam Veterans Memorial”, en Nicholas Mirzoeff (ed.), *The Visual Culture Reader*, Nueva York, Routledge: 357-371.
- Vieregg, Hildegard K.
s.f. “Museology, contemporary history and politics”, en *ICOM Study Series, Museology*, 8: s. p.
- Williams, Paul
2007 *Memorial Museums. The Global Rush to Commemorate Atrocities*, Nueva York, Berg.
- Young, James E.
1993 *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*, New Haven, Yale University Press.

Resumen

En este artículo de investigación se realiza un breve recuento del surgimiento de los museos memoriales dentro del contexto de los museos de historia en el siglo xx. Haciendo hincapié en diversas transformaciones de la segunda mitad de dicho siglo, tanto políticas como académicas, se analiza el impacto que éstas tuvieron en el proceso de musealización del pasado. El museo memorial se analiza a partir del debate con otros autores, para dilucidar qué lo define, qué lo diferencia y cómo podemos entender que se trate de una nueva categoría entre los museos históricos.

Palabras clave

Museos memoriales, musealización, historia, museos de historia.

Abstract

In this essay, the author presents a short review about the emergence of memorial museums, among the general context of history museums in the 20th Century. Emphasis is made on the different political and academic transformations of the second half of the mentioned century, with the aim of identifying their impact in the process of musealization of the past. The memorial museum is analyzed, and also commented along with the ideas of other academics, to elucidate what defines it, what differentiates it from the others and how we can assume that it represents a new category of history museums.

Keywords

Memorial museums, Musealization, History, History museums.



Recuento histórico de los desprendimientos de pintura mural en Teotihuacan

Montserrat Salinas Rodrigo

Introducción

El desprendimiento de pintura mural es una técnica de restauración que actualmente se recomienda sólo en casos extremos, pero resulta trascendente conocer las razones y consecuencias del uso de este método en el pasado.

Mediante la revisión bibliográfica de archivos y la entrevista a restauradores expertos en el tema, así como la observación directa de los murales desprendidos en la Zona Arqueológica de Teotihuacan, este ensayo busca conocer las causas y consecuencias de los métodos que se utilizaron en ese proceso, y explicar la presencia de numerosos fragmentos de su pintura en museos, acervos y colecciones.

Fue en dicho sitio donde se practicó la mayoría de los desprendimientos en México. Las técnicas más usadas para hacerlo fueron el *stacco a massello*,¹ y el *stacco*,² aunque existen, asimismo, algunos pocos ejemplos del *strappo*.³

Las técnicas de restauración utilizadas en México, incluidas las de desprendimiento, se instrumentaron, con adaptaciones a las necesidades locales, a partir de las desarrolladas en Italia. Dichas técnicas fueron producto del trabajo directo con las obras, con base en la bibliografía y enseñanza de expertos europeos que visitaron nuestro país, como Paolo y Laura Mora, o mexicanos que estudiaron en Europa, como Sergio Montero, Jaime Cama y Guillermo Sánchez Lemus.

Sin embargo, los criterios teóricos y el concepto de pintura mural han progresado y se han ido consolidando. Durante los años sesenta del siglo pasado, en Teotihuacan se desprendieron las pinturas de manera sistemática, ya que entonces los murales no se consideraban parte integral de un contexto arqueológico y arquitectónico, sino obras de arte móviles y museables.

En décadas más recientes estas nociones han cambiado y en la actualidad se considera que los valores más significativos de la pintura mural se aprecian únicamente en su contexto arquitectónico original, es decir, en aquel para el que fue creada *ex profeso*.

¹ *Stacco a massello* significa en italiano “separación en bloque”, y es el desprendimiento de la pintura mural con parte (o la totalidad) del soporte original de piedra o ladrillo (Brajer 2002:32).

² *Stacco*, voz italiana, significa “separación”; con la técnica que lleva este nombre se remueve el enlucido y la capa pictórica.

³ Mediante el *strappo*, que significa “tirón” en italiano, sólo se remueve la capa pictórica, con algunos restos de enlucido en ciertos casos.

Causas generales del desprendimiento de murales

Cualquier separación de la pintura mural de su soporte original constituye una alteración radical e irreversible para una y otro, ya que a partir de ella el muro queda desnudo, sin protección ni acabados, al mismo tiempo que la pintura sufre cambios visuales y materiales.

En consecuencia, el desprendimiento es una medida extrema, que sólo debe llevarse a cabo después del análisis profundo de cada caso, y cuando las causas de alteración de los murales no puedan controlarse ni eliminarse *in situ*.

Es posible identificar dos circunstancias que han orillado a los restauradores a realizar los desprendimientos. La primera, como única forma de salvar una pintura que, por distintas razones, esté en riesgo de destruirse, o bien como método de conservación emergente, cuando los inmuebles ya no pueden rescatarse, es decir:

- Si sufren deterioros estructurales irreversibles.
- Por el peligro de saqueo arqueológico o vandalismo.
- Como método único de salvación ante desastres inminentes, ya sean naturales, como inundaciones, incendios, erupciones volcánicas, o humanos, como conflictos armados o decisiones políticas.
- En el caso de la existencia de varias etapas constructivas sobrepuestas, se da la necesidad de retirar capas subyacentes para analizar los vestigios más antiguos.

La segunda circunstancia se refiere al mal estado en que se encuentran, debido al descuido de los murales. Se enumeran aquí los casos:

- El rechazo o aplazamiento de la conservación de los murales por los altos costos del tratamiento. Como la humedad es la principal causa de deterioro de la pintura mural, los remedios efectivos suelen comprender intervenciones radicales en las estructuras arquitectónicas.
- La carencia de condiciones en los sitios para asegurar la conservación de las pinturas.
- Insensibilidad e ignorancia frente al hecho de que las técnicas de desprendimiento, sobre todo el *strappo*, eventualmente provoquen alteraciones irreversibles.
- Cambios en el entendimiento de la pintura mural. Es el caso de la noción que se tenía cuando se hicieron los desprendimientos en Teotihuacan, diferente de la actual: entonces los murales se consideraban bienes muebles, obras que podían separarse de la arquitectura, mientras que hoy se conciben como parte integral de ésta.

Consecuencias y alteraciones principales en las pinturas murales desprendidas

El desprendimiento de pintura mural consiste en su separación, descontextualización y transferencia del muro para el que fue creada, a un nuevo soporte artificial y aislado: un "muro portátil" que le confiere la característica de movilidad de los bienes muebles. Es decir, se extrae

un fragmento de una totalidad a la que en adelante se representa de manera aislada, transmitiendo un mensaje incompleto acerca de su origen.

Sergio Montero y otros especialistas en el tema afirman que cada mural está hecho para un sitio en específico y tiene una conexión única tanto con su espacio arquitectónico como con el observador localizado en un área determinada dentro de la totalidad de ese diseño, por lo que al sacarlo de dicho contexto, se pierde toda relación de conjunto (Salinas 2006:158).

El desprendimiento no sólo mutila la arquitectura y perturba las condiciones para la apreciación de las pinturas, sino que algunos métodos que se utilizan para realizarlo, como lo es el *strappo*, someten a las obras a un choque que altera gravemente la apariencia del trabajo pictórico (Mora 1984:245). La huella de la tela usada por esta técnica se marca en la capa de pintura, lo que provoca irregularidades físicas que ocasionan su detrimento estético. Más adelante se verán ejemplos de pintura teotihuacana que sufrieron este tipo de afectación.

Otras modificaciones tienen que ver con algunos de los procesos necesarios durante el desprendimiento y el montaje, ya que muchos son técnicamente irreversibles. Se trata de todos los procedimientos de conservación que implican la impregnación de adhesivos, fijativos y consolidantes sobre los materiales constitutivos de las obras, o aquellos que, para su montaje, eliminan los materiales constitutivos, como el adelgazamiento del repellido de las pinturas.

A modo de recapitulación, una pintura mural desprendida que ha sido consolidada con varias sustancias ajenas a su naturaleza, separada del paramento que revestía, que ha perdido irremediamente una gran cantidad de materia original y que debe montarse en un nuevo soporte, se ve alterada en todos los aspectos, material, estética y funcionalmente. La transformación que sufre es muy drástica en todos los niveles y estos cambios pueden alterar tanto su apariencia original como su significado.

Desprendimientos en Teotihuacan

Las fuentes bibliográficas disponibles para la reconstrucción histórica de los desprendimientos en Teotihuacan son escasas; la mayor cantidad de información se encuentra en informes y documentos inéditos de los archivos de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC) del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) de ahí que una de las principales fuentes del presente trabajo haya sido la entrevista a expertos conservadores que trabajaron directamente en los desprendimientos y montajes de pinturas murales en Teotihuacan. Se revisaron, así, tanto los que se realizaron en el marco de las exploraciones arqueológicas como, ilegalmente, por saqueadores (muchas de las obras así sustraídas fueron vendidas a coleccionistas de arte prehispánico).

Entre los del primer tipo, es posible distinguir cuatro etapas fundamentales en las cuales se intervinieron las

pinturas del sitio: primero, a finales del siglo XIX, con el arqueólogo Leopoldo Batres; la segunda, en los años cuarenta, estuvo a cargo del dibujante Agustín Villagra; la tercera corresponde al Proyecto de 1962 a 1965 dirigido por Ignacio Bernal, y la cuarta etapa, dentro del Proyecto Especial de Teotihuacan, de 1992 a 1994.

Desprendimientos en el marco de la investigación arqueológica

Primera etapa (1905): exploraciones del arqueólogo Leopoldo Batres

Las primeras exploraciones científicas en Teotihuacan se realizaron hacia 1846, y se concentraron en la excavación y reconstrucción de los edificios más impresionantes ubicados a lo largo de la Calzada de los Muertos. Estos proyectos iniciales fecharon sus materiales comparándolos con otros restos mesoamericanos conocidos en ese momento (Pasztory 1976:17).

En 1884, Leopoldo Batres inició formalmente las exploraciones en el sitio, y entre ese año y 1886 encontró en un grupo de montículos las pinturas del Templo de la Agricultura (Gamio 1979:106). Posteriormente, en 1905 emprendió su primera gran temporada de excavaciones en la antigua ciudad, la cual previó, por primera vez, la realización de arqueología a gran escala en monumentos mexicanos. Se exploró principalmente la Pirámide del Sol por sus cuatro lados, algunos edificios de la Plaza de la Luna y otros a lo largo de la Calzada de los Muertos, como el Templo de la Agricultura y parte de la Ciudadela (Bernal 1963:5-6).

Acerca de los primeros desprendimientos en el marco de la investigación arqueológica, contamos con datos que se remontan a esta etapa. Batres explica haber utilizado en 1894 un método que le permitió transportar murales mediante un cristal grueso, al cual adhirió con pegamento la capa en que estaban dibujadas las pinturas para desprenderlas del muro. Es probable que el mural específico al que se estaba refiriendo fuera el que desprendió del Templo de la Agricultura (Falcón 1988:225) —que hoy se exhibe en el Museo de Murales Teotihuacanos “Beatriz de la Fuente”— y, así, acaso éste sea el primer desprendimiento realizado en Teotihuacan y quizá en México.

Después de la intervención de Batres, prosiguieron las excavaciones de Manuel Gamio, en 1922, y otros, como Sigvald Linné, quien trabajó en la zona central de la ciudad entre los años 1934 y 1942. Además, otros arqueólogos excavaron los conjuntos habitacionales de Tetitla, Atetelco y Zacuala con gran abundancia de restos de pintura mural (Pasztory 1976:17).

Segunda etapa (década de 1940): intervención del dibujante Agustín Villagra

En el periodo comprendido entre 1942 y 1951, al trabajar los sitios de Tepantitla, Tetitla y Atetelco, se encontraron restos de murales *in situ*, así como gran cantidad

de fragmentos separados de sus paramentos. El dibujante Agustín Villagra trabajó en su reconstrucción y copia (Villagra 1952:67-68, 70, 73), con lo que el suyo representa, sin duda, uno de los primeros intentos en México por conservar las pinturas murales en su contexto.

Aunque estas pinturas no fueron propiamente desprendidas, sino que se encontraron ya en pedazos, dentro del relleno o entre los escombros, este caso es importante, ya que numerosas secciones de pintura recuperadas entonces, aún hoy en día se encuentran almacenadas en condiciones precarias, en espera de su recontextualización. Dichas piezas se localizan en los conjuntos de Tetitla y Atetelco, en aposentos originales reconstruidos y habilitados como bodegas por Villagra, así como en el acervo de la Zona Arqueológica de Teotihuacan.

A la mayoría de estos fragmentos se les aplicó una capa de mortero de cemento sobre el repellido original, y algunos se encuentran en la fase intermedia entre el desprendimiento y el montaje, es decir, con la protección de velados, entelados y mortero de yeso necesarios para realizarlos.

Tercera etapa (1962-1965): Proyecto Teotihuacan del arqueólogo Ignacio Bernal

Aunque, como hemos visto, los desprendimientos de murales en Teotihuacan se realizaron desde las primeras exploraciones en la zona, no obstante aumentaron notablemente en los años sesenta. Los desprendimientos masivos tuvieron razones de carácter arqueológico, ya que se decidió retirar dichas pinturas para poder seguir explorando en subestructuras, es decir, se retiraron, junto con los murales, las etapas constructivas más recientes.

Por ejemplo, el restaurador Tomás Zurián reporta 10 desprendimientos realizados en agosto de 1963, argumentando que se tomó esta medida cuando los arqueólogos decidieron no reconstruir la arquitectura, lo que significaba que las pinturas murales quedarían expuestas a la lluvia, al calor directo, la humedad y a la eventual destrucción por parte de los visitantes (Zurián 1963).

Durante este periodo se desprendió y montó la mayoría de las pinturas murales que se encuentran hoy en los acervos y museos de la zona arqueológica. En estas labores participaron muchos restauradores, además de pintores de la Escuela de Artes Plásticas de la Esmeralda y algunos egresados de la Escuela de Restauración de Obras Artísticas de Bellas Artes, en las que se impartían clases a principios de los años setenta (Salinas 2006:177-178).

Durante dicho proyecto el grupo de restauradores fue liderado por Manuel Gaytán, restaurador autodidacto que tuvo como maestro a un conservador estadounidense. Había conjuntado un grupo de especialistas constituido por Arturo Solano, Alicia Islas, Antonio López Sáenz, Tomás Zurián, Rodolfo Rojas (Salinas 2006:179), Nora Moya, Beatriz Buberoff, Guillermina Dulce, Antonio Carvajal, Octavio Ochoa, Julián Rodríguez y José Marín, entre otros (Bernal 1963:9).

El Centro Churubusco, o Departamento de Restauración, hoy Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC-INAH), no participó en los desprendimientos durante dicho periodo, pero se encargó, con la coordinación de Sergio Montero, de realizar el montaje de alrededor de 150 fragmentos de todos los tamaños (Salinas 2006:184).

En una entrevista, Montero expresó que fue un grupo de restauradores, que por razones políticas se separó del departamento, y de principiantes en la restauración o personas sin estudios, quienes llevaron a cabo numerosos desprendimientos sin experiencia previa. Para él, en términos técnicos se arrancaron las pinturas de los muros sin una metodología adecuada ni criterios de intervención definidos, por lo que se presentaron complicaciones de todo tipo y las pinturas sufrieron muchos daños (Salinas 2006:164).

En este periodo se desprendieron murales en diversas zonas de Teotihuacan, como el Templo de la Agricultura, el Palacio de los Jaguares, el Templo de los Caracoles Emplumados y del Quetzalpapálotl (zonas 2 y 3), los Animales Mitológicos en la zona 4, el mural de los Glifos en la zona 5A, además del Conjunto del Sol, La Ventilla, Zacuala, Atetelco y Yayahuala.⁴

Dentro de estos casos, resulta interesante el de las pinturas murales de Procesión de Aves Verdes, o los Pericos, que se hallan en la zona 2, en una de las subestructuras del Palacio de los Caracoles Emplumados, ubicado al noroeste de la Pirámide de la Luna. Justo debajo de los relieves de piedra que dan su nombre a este recinto, se localiza un basamento de cuatro caras construidas en talud-tablero. Actualmente se conservan tres de los tableros pintados.

Las pinturas de dos de las tres caras del templete fueron desprendidas mediante *stacco a massello* y una técnica parecida al *strappo*. Posteriormente se montaron en un soporte artificial de aluminio⁵ (Gaytán 1964:3-4) y se colocaron *in situ*. Sin embargo, otra de las caras se conservó en su lugar, recibiendo los tratamientos usuales para la pintura mural, lo que permite comparar el estado de conservación de las pinturas sometidas a la transferencia con las que se dejaron en su contexto.

En los reportes de Manuel Gaytán en archivo, se registran los materiales y tratamientos que se llevaron a cabo sobre las pinturas entre mayo y agosto de 1964. Éstos fueron: el fijado con múltex al 20% (acetato de polivinilo); el uso de un humectante nuevo, llamado "c. b.", para una prueba de desprendimiento con la técnica de *strappo*, develado con metil etil cetona; limpieza del adhesivo con

⁴ Para ubicar estas zonas, se recomienda consultar el plano en el libro de Arthur Miller (1973:40).

⁵ Gaytán llama a las técnicas *maccello* y *entonaco*; describe esta última como una forma parecida al *strappo*, pero no sólo se desprende la capa pictórica, sino el *intonaco* y una pequeña parte de argamasa, lo que se llevaba a cabo golpeando la superficie, previamente velada con múltex, usando un martillo de hule.

agua caliente y bisturí; desincrustación de carbonatos; resane con resina epóxica sobre el soporte de lámina de aluminio, y reintegración de color. Cabe señalar que en ningún momento Gaytán justifica los tratamientos.

Las consecuencias de estos procedimientos se manifiestan hoy en las pinturas y se describen a continuación. Al comparar la superficie pictórica de las pinturas que se conservaron en su soporte original con la de las que fueron desprendidas y montadas en uno nuevo, es evidente que este tratamiento causó una transformación radical de todas las características visuales, como son: la saturación del color y de las tonalidades, el brillo y la textura (Figura 2).

En contraste, en la pintura mural que se conserva *in situ* podemos observar que su apariencia es muy nítida y los colores de la capa pictórica se revelan con alta saturación y brillo, así como gran homogeneidad, que le dan una textura satinada. Observamos también la huella de las herramientas, posiblemente pinceles, empleadas para la aplicación de la pintura (Figura 1).

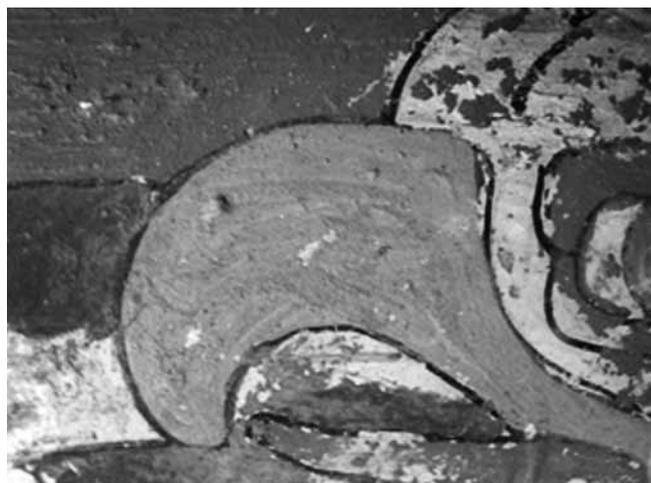


FIGURA 1. Pintura mural de los Pericos que no se desprendió. Se observa la textura original de la superficie. (Fotografía en cortesía de Montserrat Salinas).

Todas estas cualidades contrastan con la degradada apariencia de las pinturas desprendidas, cuya superficie se vio muy alterada por los velados y fijados con polímeros orgánicos, limpiezas profundas con solventes y repintes de la policromía. Estos daños se deben a un mal empleo de los materiales y a la deficiente realización del *strappo*, técnica que en este caso resultó especialmente destructiva (Figura 2).

Como otro ejemplo de dichas alteraciones, observamos en uno de los paneles tratados la impresión de la trama de los textiles que se usaron en el velado. Además, se aprecia que la superficie es muy brillante, ya que ésta fue completamente cubierta e impregnada por una película plástica (Figura 2).

Amén de los daños mencionados por su desprendimiento, el estado de conservación de los murales antes



FIGURA 2. Uno de los murales que fue desprendido, donde se aprecia el oscurecimiento y cambios en la textura de la capa pictórica. (Fotografía en cortesía de Montserrat Salinas).

de ser intervenidos ya era, según Gaytán, deplorable. Describe que los aplanados se encontraban muy frágiles y quebradizos, presentaban separación de repellido en muchos puntos, grietas, y calcula que la decoración se había perdido en 25%. Asimismo, se reporta que el develado fue muy lento, ya que las pinturas “no tenían aplanado, sino una lechada de cal” (Gaytán 1964:3-4).

Un aspecto positivo de esta intervención fue que las obras se recolocaron en su lugar original y, gracias a esta medida, no fueron totalmente descontextualizadas; por fortuna, hoy están estables en las condiciones ambientales circundantes.

Otro ejemplo notable de afectación de la capa pictórica es el Mural de los Animales Mitológicos. Aunque no podemos saber con certeza la técnica de desprendimiento que se utilizó con él, sí pueden observarse los mismos daños: oscurecimiento y deformación de la superficie pictórica, impresión de la trama de las telas de velados, fuertes repintes y montaje de lámina de aluminio. Otros de los casos poco afortunados son producto de montajes deficientes, como el del Mural de los Glifos, montado en lámina de aluminio y posteriormente dañado durante su manipulación (Langley 1993:136-137). En fragmentos de grandes dimensiones, como este caso, si el soporte no tiene suficiente fortaleza estructural, el aluminio, al ser excesivamente flexible, tiende a deformarse, provocando que el enlucido se separe de la lámina, se desfase y fracture.

Como no se han localizado referencias escritas al respecto, al parecer fueron pocos los desprendimientos realizados en Teotihuacan durante las décadas de 1970 y 1980. Uno de los pocos murales que se sabe que fue desprendido en esta época es una pintura que representa a un Tlaloc negro, desprendida por Armando Soto en la década de 1980 (Salinas 2006:48), cuyo trabajo sobre los fragmentos se centró principalmente en la experimentación de nuevos materiales para soportes, y la realización de montajes para la gran cantidad de murales que se desprendieron en los años anteriores.

Cuarta etapa (1992-1994): Proyecto especial, arqueólogo Eduardo Matos Moctezuma

El 12 de octubre de 1992, el entonces presidente de la República, Carlos Salinas de Gortari, anunció un amplio programa de apoyo para la realización de 14 proyectos especiales de arqueología, entre los cuales tuvo lugar el Proyecto Especial Teotihuacan 1992-1994, dirigido por Eduardo Matos Moctezuma. Durante estos trabajos se dio mantenimiento a las áreas excavadas con anterioridad, con atención especial a la Calzada de los Muertos, las pirámides del Sol y la Luna, y al conjunto de Tetitla. Se realizaron excavaciones en la Pirámide del Sol, el Templo de Quetzalcoatl, La Ventilla y la Plaza de la Luna (Matos 1994:75-79). Se construyó el mirador y gradería frente al Templo de Quetzalcoatl, se creó el Centro de Estudios Teotihuacanos y se edificó un nuevo museo de sitio. Asimismo, se trató de reubicar a los comerciantes, con la creación de tres nuevos accesos a la zona.

Las restauradoras del proyecto, Catalina Figueroa y Zinna Rudmann, extrajeron de La Ventilla, mediante el proceso de *stacco a massello*, un mural en dos partes y un altar. Este trabajo se llevó a cabo en conjunto con la Dirección de Restauración –hoy Coordinación Nacional de Conservación– del Patrimonio Cultural (Figura 3).



FIGURA 3. Preparación para el desprendimiento de altar en La Ventilla. (Fotografía de Catalina Figueroa, cortesía: CNCPC-INAH).

Las dos piezas de pintura desprendidas fueron llevadas al acervo de la zona arqueológica, donde permanecen aun hasta hoy (Figueroa 1994). El caso del altar es más afortunado, ya que se montó adecuadamente, y se exhibe en el Museo de Murales Teotihuacanos (Figura 4).

Del mismo barrio de La Ventilla también se extrajo un conjunto de 63 fragmentos de pintura sobre una fina capa de barro crudo, reutilizados por los teotihuacanos como parte del relleno que cubría la Plaza de los Chalchihuites. Los fragmentos nunca recibieron tratamiento, muy probablemente debido a cuestiones administrativas (Figueroa 1994).



FIGURA 4. Altar que se exhibe en el Museo de Murales Teotihuacanos "Beatriz de la Fuente". (Fotografía en cortesía de Montserrat Salinas).

Desprendimientos ilegales

Son bien conocidas varias colecciones de fragmentos de murales adquiridos y, en algunos casos, exportados en épocas en las que no se contaba con las herramientas legales que previenen la adquisición y exportación de bienes arqueológicos. A continuación se dan algunos ejemplos:

Entre 1963 y 1968, el arquitecto Harald J. Wagner, aficionado al arte precolombino, que residió en México, adquirió importantes segmentos de pintura teotihuacana. Se desconoce la forma precisa en que fueron extraídos tanto del sitio como del país.

Como dichas pinturas fueron vistas en San Francisco por algunas personas –incluidos curadores locales– desde finales de los años sesenta, se deduce que fueron sustraídas del país antes de esa década (Bone 1986:2).

Es posible que los murales hubiesen sido descubiertos accidentalmente por los usuarios de las tierras, al construir cimientos, o durante la siembra, del mismo modo en que, a principios de los años cuarenta, se hallaron los murales de Tepantitla, Tetitla y Atetelco (Berrin 1988:29).

Seguramente, los fragmentos se desprendieron sin capacitación técnica alguna, y fueron seleccionados por los saqueadores según el estado de conservación de la superficie y la facilidad técnica para su remoción. El área por cortar se dividió en secciones, y posiblemente comenzaron la operación introduciendo un cincel en el aplanado, por la parte superior del muro, para ir cortando alrededor de la sección que les interesaba, fracturando y destruyendo grandes extensiones de pintura. Además del deterioro de las pinturas, uno de los daños más graves fue la eliminación de su relación con el contexto arqueológico, lo que hace que en muchos casos se ignore la ubica-

ción exacta de dichos murales (Montero 1987 y Berrin 1988:30).

Según Alicia Islas, restauradora que participó en los desprendimientos oficiales durante el periodo 1962-1965, el robo de los murales se dio de manera paulatina; la adquisición de la colección Wagner tuvo lugar durante los mismos años en que ellos trabajaron en el sitio. Los saqueadores debieron ir sacando las pinturas de una en una, o en conjuntos pequeños (Salinas 2006:170-179).

Podemos suponer la procedencia de algunas pinturas gracias a René y Clara Millon, quienes descubrieron restos de pintura muy similar a la que fue saqueada en una estructura a 600 m de la Plaza de la Luna, en el área que han llamado el Barrio de las Pinturas Saqueadas, o Techinantitla (Millon 1991:185).

En febrero de 1986 fueron devueltos a nuestro país 55 fragmentos de la colección Wagner, que representan 75 % del total del conjunto que se encontraba en el Museo M. H. de Young Memorial (Montero 1987), algunos de los cuales ahora se exhiben en el Museo Nacional de Antropología de la Ciudad de México. Varios fragmentos más quedaron distribuidos entre las ciudades de San Francisco y Seattle (Montero 1987:168).

Otras pinturas se encuentran en la Universidad de Harvard, en Washington, D. C. (colección Bliss), como es el caso de una de las escenas del Jaguar Arrodillado, procedente del palacio de Tetitla (Coggins 1996:39). Esta pintura se sustrajo de su sitio original en los años treinta (Sejourné 1959:65). Diego Rivera recordaba que le fue ofrecida en venta, pero en ese momento no había podido comprarla y que años después, en 1940, la vio en Los Ángeles, en la galería de Stendhal, que era un comerciante de arte; posteriormente fue adquirida por Robert Woods Bliss, millonario y senador estadounidense. El pintor relata cómo funcionarios mexicanos intentaron persuadir al senador de que devolviera el mural a México. No obstante, Bliss prefirió dejarlo en préstamo a la National Gallery de Washington (Cardona 2007:88-90), y, en 1960, terminó por donar su colección a Dumbarton Oaks, Harvard (Benson 1993:15-32).

Por otro lado, Kathleen Berrin ha rastreado la presencia de veinte fragmentos más en los Estados Unidos, ocho en Europa y uno en Israel (Berrin 1988:40). Nueve museos estadounidenses y un instituto de bellas artes aceptaron donaciones de fragmentos de particulares entre 1967 y 1979, algunos de los cuales fueron repatriados, como es el caso de las piezas de Berkeley, California⁶ (Berrin 1988:31).

⁶ Estas instituciones son: los museos Americano de Historia Natural y el de Arte St. Louis, de Nueva York; el Chrysler, en Norfolk, Virginia; los museos de Historia Natural de Denver, y el del Condado de Los Ángeles; el Museo de Arte Kimbell, Forth Worth, Texas; el Museo Público de Milwaukee; el de Arte y Arqueología de la Universidad de Missouri, Columbia, y el de Antropología Robert H. Lowie, de la Universidad de California, Berkeley, así como el Instituto de Bellas Artes de la Universidad de Nueva York.

Entre los museos estadounidenses que cuentan con murales teotihuacanos están el de Arte de Cleveland y el Kimbell de Arte, de Forth Worth, Texas. Los fragmentos en ellos pertenecen a una serie de pinturas que fueron extraídas de Amanalco. Otros más se encuentran en Holanda, en el Rijks Museum Voor Volkerkunde, en Leiden (De la Fuente 1995b: vol. I, 445).

En México, el Museo Anahuacalli, conformado por la colección de arte prehispánico de Diego Rivera, cuenta con fragmentos de murales teotihuacanos que probablemente proceden de Tetitla. Cabe recordar que en esa época no existía legislación que regulara el acopio de obras precolombinas, por lo que su comercialización era legal. El pintor expresó sus intenciones de reunir las piezas para evitar que salieran del país, y de ubicarlas en un recinto accesible para la gente (Coronel 2007:26-27).

El pintor Rufino Tamayo consiguió fragmentos que posiblemente proceden de Tlacuilapaxco y que hoy se encuentran en el museo de arte de la ciudad de Oaxaca que lleva su nombre (Coronel 2007:26-27).

Otro importante conjunto de pinturas que proceden de Techinantitla forma parte del acervo de arte prehispánico de Josué y Jacqueline Sáenz, quienes reunieron piezas que hoy custodia la Fundación Amparo (Del Villar 1996:40; García Moll 1995:435-439). Además, el Instituto Mexiquense de Cultura, en Toluca, alberga aproximadamente 10 pinturas de Zacuala, Techinantitla y el Conjunto del Sol (De la Fuente 1995c: vol. I, 441).

Otro ejemplo de repatriación es el de las obras que pertenecieron a la colección formada por Allen y Carmen Christensen, quienes además, en 1957, crearon la fundación que por nombre lleva su apellido. Mientras se exhibía en la Universidad La Trobe, en Melbourne, Australia, el rector de la institución informó a la embajada mexicana de la existencia del conjunto de murales, que fue devuelto a México en 1994 (Solís 1996:69-70; The Christensen Fund 2003).

Conclusión

Para nosotros resulta claro que el desarrollo técnico e histórico del proceso de desprendimiento de pinturas murales y la evolución de los montajes en México están ligados de manera directa y específica a la historia de Teotihuacan; el que quizás es el primer desprendimiento en nuestro país se hizo en este sitio arqueológico. Además, contamos con ejemplos de que allí se han practicado todas las técnicas conocidas para este procedimiento, y los fragmentos que resultaron de él fueron objeto de experimentación con varios tipos de soportes, incluidos los de lámina de aluminio, no utilizado en ningún otro sitio.

A pesar de ello, dichos desprendimientos se hicieron de manera intuitiva, en el intento de resolver problemas prácticos o de cubrir las necesidades que iban surgiendo en las exploraciones arqueológicas, así como en la subsecuente intervención de las pinturas teotihuacanas.

Un factor importante en la toma de decisiones respecto de los desprendimientos fue la ignorancia y la indiferencia ante las consecuencias (daños) que eventualmente entraña el empleo de esta técnica, lo que contribuyó a la gran cantidad de ellos que se realizaron en los años sesenta.

En muchos casos, los desprendimientos también respondieron a las exigencias de la investigación arqueológica de ese momento. El equilibrio entre los intereses de la restauración y los de la arqueología es aún hoy difícil de lograr, pero es indispensable encontrar un punto de acuerdo para el éxito de toda la conservación arqueológica, y propiciarlo es responsabilidad de todos los involucrados.

Las consecuencias de la técnica del *strappo* se ejemplifican a través de los Murales de los Pericos, en donde la comparación entre las pinturas que no fueron sometidas a este proceso y las desprendidas ilustra con claridad las alteraciones irreversibles, tanto materiales como estéticas, que pueden causar los desprendimientos hechos con poco conocimiento y experiencia. Como se ha dicho, en la época en que éstos se hicieron los murales no se consideraban parte integral de la arquitectura, sino bienes muebles u objetos transportables. La progresiva conceptualización de la pintura mural como parte integral de la arquitectura se refleja en la notable disminución de la práctica de los desprendimientos después de la década de 1960.

Otros muchos murales fueron separados de sus contextos ilegalmente, como consecuencia de un momento en que no se contaba con las herramientas legales para prevenir el saqueo, el tráfico ilícito y la exportación de los bienes arqueológicos. Después de la promulgación de la *Ley Federal Sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas*, en 1972, estas problemáticas han disminuido significativamente, lo cual ha llevado a una reducción en el número de desprendimientos realizados.

Por ahora, es imposible dar una estimación precisa sobre la cantidad de pinturas murales almacenadas en cada bodega del sitio arqueológico de Teotihuacan, así como del estado de conservación real en que se encuentran. Sin embargo, para salvaguardar los numerosos fragmentos que se tienen, es urgente el diseño e instrumentación de estrategias de gestión que incluyan un diagnóstico general de las pinturas desprendidas, su catalogación, conservación y restauración, con el objetivo de devolverles, en la medida de lo posible, la coherencia que han perdido al ser separados de su contexto arqueológico y arquitectónico.

La historia de la conservación arqueológica en México está aún por escribirse. Los detalles de la evolución de los procesos técnicos, de la lógica de la toma de decisiones que llevaron a ciertos tratamientos y sus consecuencias son elementos sustanciales para comprender nuestro desarrollo profesional. Sirva esta investigación sobre el desarrollo del desprendimiento de las pinturas murales de Teotihuacan como una invitación a los necesarios

diálogos y reflexiones sobre nuestro devenir profesional y a realizarlos de una manera sistemática, crítica y respetuosa. Así podrá desprenderse una visión clara sobre la gran responsabilidad que implica el trabajo del restaurador en el presente y futuro del legado patrimonial prehispánico de nuestro país.

Referencias

Benson, Elizabeth P.

1993 "The Robert Woods Bliss Collection of Pre-Columbian Art: A Memoir" en Elizabeth Hill Boone (ed.), *Collecting the Pre-Columbian Past*, Washington, Dumbarton Oaks Research Library and Collection-Trustees for Harvard University: 15-32.

Bernal, Ignacio

1963 *Teotihuacan*, México, INAH.

Berrin, Kathleen

1988 "Reconstructing Crumbling Walls: A Curator's History of the Wagner Murals Collection", en Kathleen Berrin, (comp.), *Feathered Serpents and Flowering Trees. Reconstructing the Murals of Teotihuacan*, San Francisco, The Fine Arts Museum of San Francisco: 24-44.

Bone, Lesley

1986 *Teotihuacan Mural Project*, WAAC Newsletter, 3 (8), documento electrónico disponible en [http://palimpsest.stanford.edu/waac], consultado en julio de 2007.

Brajer, Isabelle

2002 *The Transfer of Wall Paintings. Based on Danish Experience*, Londres, Archetype Publications Ltd.

Cardona, Peña, Alfredo

2007 "El negocio del arte prehispánico", en *Diego Rivera: Coleccionista*, México, Conaculta, INBA: 77-99.

Coronel, Juan Rafael

2007 "Diego Rivera: Idólatra", en: *Diego Rivera: Coleccionista*, México, Conaculta, INBA: 18-41.

Coggins, Clemency Chase

1996 "Ética de la adquisición arqueológica", en *Arqueología Mexicana*. "Saqueo y destrucción, un futuro sin pasado", 21 (IV): 34-39.

Falcón Álvarez, Tatiana

1988 "La conservación, futuro de la pintura mural", en Teresa Uriarte (coord.), *Fragmentos del pasado. Murales prehispánicos*, México, INAH/ IIE-UNAM: 222-239.

Figueroa, Catalina y Zinna Rudman

1994 *Carta a Matos Moctezuma, 1994*. Proyecto Especial Teotihuacan 1992-1994, México, INAH, Archivo Técnico de la CNCPC, Expediente de la Zona Arqueológica de Teotihuacan, Estado de México, Legajo 5, 1990-2000.

Fuente, Beatriz de la, et al.

1995a "Colección Museo Diego Rivera Anahuacalli", en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacan*, México: IIE-UNAM, I: 431-433.

1995b "Museo de Arte Prehispánico Rufino Tamayo en Oaxaca", en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacan*, México, IIE/ UNAM, I: 445-446.

Fuente, Beatriz de la, et al.

1995c "Museo de Antropología del Instituto Mexiquense de Cultura, Toluca, Estado de México", en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacan*, México, IIE-UNAM, I: 441-443.

Gamio, Manuel

1979 *La población del Valle de Teotihuacan*, México, INI:2.

García Moll, Roberto

1995 "Fundación Amparo /Museo Amparo", en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacan*, México, IIE-UNAM, I: 435-439.

Gaytán, Manuel

1964 *Vigésimo primer Informe mensual del 1 al 30 de junio de 1964*, Proyecto Teotihuacan, Temporada V, Departamento de Restauración, México, INAH, Archivo Técnico de la CNCPC, junio de 1964, Expediente de la Zona Arqueológica de Teotihuacan, Estado de México, Legajo 1, 1963, 1964, 1965.

Langley, James

1993 "Symbols, Signs and Writing Systems", en Kathleen Berrin y Esther Paztory (eds.), *Teotihuacan. Art from the City of Gods*, San Francisco, The Fine Arts Museums of San Francisco/ Thames and Hudson: 129-139.

Manzanilla, Linda

2001 "La zona del altiplano central en el Clásico", en Linda Manzanilla y Leonardo López Luján (coords.), *Historia antigua de México, II, El horizonte Clásico*, México, INAH/ UNAM Miguel Ángel Porrúa: 203-239.

Matos Moctezuma, Eduardo

1994 "Teotihuacan", *Arqueología Mexicana*, vol. II, núm. 10, octubre-noviembre: 75-79.

Miller, Arthur

1973 *The Mural Paintings of Teotihuacan*, Washington, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Trustees for Harvard University.

Millon, René

1988 "Where do they all come from? The Provenance of the Wagner Murals from Teotihuacan", en Kathleen Berrin (comp.), *Feathered Serpents and Flowering Trees. Reconstructing the Murals of Teotihuacan*, San Francisco, The Fine Arts Museums of San Francisco: 78-113.

1991 "Descubrimiento de la procedencia de las pinturas murales saqueadas con representaciones de personajes que llevan el Tocado de Borlas", en Rubén Cabrera (ed.), *Teotihuacan 1980-1982. Nuevas Interpretaciones*, México, INAH: 186-192.

Montero, Sergio

1987 "Guión para la restauración de las pinturas teotihuacanas de la colección Wagner", en *Colección Wagner. Fragmentos de pintura mural teotihuacana*, México, ENCRYM/ INAH/ SEP, Seminario-Taller de Obra Mural, Centro de Documentación de la ENCRYM.

Mora, Paolo, Laura Mora y Paul Philippot

1984 *Conservation of Wall Paintings*, Londres, Butterworths.

Paszatory, Esther

1976 *The Murals of Tepantitla, Teotihuacan*, Nueva York, Garland Publishing (Outstanding Dissertations in the Fine Arts).

Ramírez, Gerardo

2003 "El Museo de la Pintura Mural Teotihuacana. La piel de la ciudad de los dioses", en *Arqueología Mexicana*. "Teotihuacan, ciudad de misterios", 64 (XII): 66-69.

Ruiz, Ma. Elena

1995 "Museo Nacional de Antropología, Cd. de México", en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica, en México. Teotihuacan*, México, IIE-UNAM, vol. I: 447-457.

Salinas, Montserrat

2006 "Desprendimiento y soportes para pintura mural. El caso de la pintura mural teotihuacana", tesis de Licenciatura en Restauración de Bienes Muebles, México: ENCRyM-INAH.

Séjourné, Laurette

1959 *Un palacio en la ciudad de los dioses (Teotihuacan). Exploraciones de 1955-1958*, México, INAH/Talleres Helio.

Solís, Felipe

1996 "Grandes logros en la recuperación del pasado prehispánico", *Arqueología Mexicana*. "Saqueo y destrucción, un futuro sin pasado", 21 (IV): 68-73.

The Christensen Fund

2003 *About Christensen Fund*, documento electrónico disponible en [www.christensenfund.org], consultada en marzo del 2003.

Villagra, Agustín

1952 "Teotihuacan, sus pinturas murales", *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 33 (V): 67-74.

Villar, Mónica del

1996 "El coleccionismo arqueológico mexicano. Otro punto de vista. Entrevista con Josué Sáenz", *Arqueología Mexicana*. "Saqueo y destrucción, un futuro sin pasado", 21 (IV): 40-47.

Zurián, Tomás

1963 *Undécimo Informe mensual del 1 al 31 de agosto de 1963*, Proyecto Teotihuacan, Temporada V, Departamento de Restauración, México, INAH, Archivo Técnico de la CNCPC, Expediente de la Zona Arqueológica de Teotihuacan, Estado de México, Legajo 1, 1963, 1964, 1965.

Resumen

El desprendimiento de pintura mural es una técnica de restauración que actualmente se recomienda solamente en casos extremos, ya que estas obras de arte se consideran parte integral de la arquitectura. El presente artículo documenta y analiza la historia de los desprendimientos de pintura mural en la Zona Arqueológica de Teotihuacan, México. Se examinan las diferentes circunstancias que llevaron a la decisión de desprender las pinturas. Con base en ello, se plantea la urgente necesidad de desarrollar soluciones de conservación y restauración para la enorme cantidad de fragmentos que, producto de este legado histórico de desprendimientos, se encuentran en bodegas y museos.

Palabras clave

Desprendimiento, pintura mural, Teotihuacan, conservación, Restauración.

Abstract

Mural painting detachment is currently recommended only in extreme cases, due mainly to the fact that these works are considered an integral part of architecture. This paper reviews the use and consequences of detachment techniques at the archaeological site of Teotihuacan. It examines the circumstances that influenced the decision-making process of detaching a mural painting, in order to place an urgent demand for conserving and restoring the enormous number of Teotihuacan mural fragments produced by these detachments.

Keywords

Detachment, Wall painting, Teotihuacan, Conservation, Restoration.



Los soportes textiles de las pinturas mexicanas: estudio estadístico e histórico

Rita Sumano González

Introducción

La pintura de caballete, que recibe su nombre del armazón trípode que se utiliza para sostener el bastidor o la tabla sobre los que se ha de pintar, ha sido una de las expresiones artísticas más socorridas en México desde la conquista española. Sus características formales se han modificado a lo largo del tiempo tanto como su materialidad y técnica de factura; sin embargo, aun hasta hace poco, se ha estudiado la imagen en menoscabo de la materialidad del objeto, provocando un desequilibrio en el conocimiento que tenemos sobre las obras. Por tal razón, esta investigación decidió enfocarse en la técnica de factura de los soportes textiles de la pintura de caballete en el México de los siglos xvii al xix, para así ayudar a entender e interpretar la evidencia material que contienen las pinturas.

En el ámbito de la restauración, a la base o sustento sobre la que se realiza una pintura se le llama *soporte*, donde el textil es la forma más frecuente de sustentarla. Si bien los soportes textiles suelen presentar estructuras particulares que los caracterizan según las distintas épocas y escuelas artísticas, no existen, sin embargo, estudios detallados a este respecto y los tratados de pintura no abundan en las descripciones sobre los lienzos. En el año 2005 se llevó a cabo el congreso *Interim Meeting: International Conference on Painting Conservation. Canvases: Behavior, Deterioration & Treatment*, donde varios ponentes discutieron el tema de los soportes textiles, centrándose principalmente en los procesos de restauración que los afectan. Hasta el momento, Konrad Laudembacher es el único autor que menciona la importancia de indagar en los soportes textiles como parte de la evidencia material que nos deja la pintura, señalando la necesidad de hacer estudios exhaustivos a este respecto (Laudembacher 2005:111-118).

El estado del soporte es fundamental para la conservación de las pinturas y muchas veces las alteraciones que aparecen en la superficie son efectos provenientes de problemas en él. Los procesos de restauración inciden directamente no sólo sobre la imagen, sino también sobre la materialidad del objeto, pudiendo modificar sus características de manera irreversible. Al entender la importancia de la evidencia contenida en los soportes textiles de las pinturas de caballete, se comprenden los alcances de una intervención de restauración que modifique las características originales de la obra. Un análisis y registro adecuado del reverso de las obras ayudará a proteger la valiosa evidencia que contienen los soportes —y los bastidores—; a su vez, mejorará la caracteri-

zación del deterioro presente y, por tanto, ayudará a establecer pautas para llevar a cabo métodos de limpieza, refuerzos y montajes adecuados.

Los soportes textiles de las pinturas de caballete tienen dos momentos de creación igualmente importantes: aquel en el que fueron facturados como lienzos y en el que estos mismos lienzos fueron usados como soportes de pinturas. Este artículo se basa en un estudio que he elaborado como parte de la tesis de licenciatura titulada *Estudio de la técnica de factura de los soportes textiles de la pintura de caballete en México, siglos XVII al XIX* (Sumano 2010). En esta ocasión abordaré solamente la parte relativa a la técnica de factura de los soportes textiles de las pinturas, mientras que en publicaciones posteriores será necesario tratar la forma en que dichos lienzos fueron usados como soportes, así como ahondar en la metodología de registro y estudio estadístico.

El estudio está basado en los informes de trabajo elaborados por los estudiantes de la Licenciatura en Restauración que cursaron el Seminario-Taller de Restauración de Pintura de Caballete de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del Instituto Nacional de Antropología e Historia (STRPC-ENCRYM-INAH) entre los años 1997 y 2009. De dichos informes se extrajo un número total de cuadros de acuerdo con los siguientes criterios de inclusión de muestra: que las pinturas hubieran sido intervenidas y registradas en el STRPC; que tuvieran soporte textil; que se tratara de pintura producida en territorio mexicano; que pertenecieran a los siglos XVII, XVIII o XIX; que no existieran dudas respecto del siglo en el que fueron pintadas; que las intervenciones anteriores al momento del informe no hubieran modificado irreversiblemente los datos del soporte; que el informe donde se encontraron registrados los datos sea confiable y esté respaldado por pruebas científicas (observación bajo microscopio, pruebas a la gota, análisis materiales e instrumentales, etcétera).

Para sistematizar la información, se realizó una base de datos electrónica y se cuantificó la incidencia de las características de los soportes textiles según variables establecidas en una ficha de análisis textil basada en los trabajos de Irmgard Johnson, que abordan al textil desde su materia prima hasta el hilado, y desde la conformación del tejido hasta su posible uso y contexto socioeconómico (Johnson 1977: anexo). Las variables relativas a la técnica de factura de los lienzos se abordaron desde la materia prima hasta la conformación del hilado y del tejido.

Con las variables establecidas, se realizó estadística cuantitativa y descriptiva (porcentajes, media, mediana, rangos, desviación estándar, y correlaciones) con la ayuda del programa Excel® y OriginPro 8 SR0®. De los 352 informes revisados originalmente, 152 se excluyeron por no cumplir con los criterios de inclusión de muestra, y los 200 cuadros restantes constituyeron el tamaño de muestra o "N". En total, se examinaron 27 registros del siglo XVII, 136 del XVIII y 37 del XIX. Los resultados de este análisis

estadístico ayudaron a orientar la investigación histórica, que se sirvió de fuentes vivas, materiales, bibliográficas y documentales.

Antecedentes históricos de la actividad textil en México

El desarrollo de la actividad textil en México durante los siglos en cuestión se puede explicar a partir de la rica herencia prehispánica y de la forma en que se incorporaron las nuevas tecnologías provenientes del Viejo Mundo. Está bien documentada una gran cantidad de técnicas prehispánicas aplicadas a textiles novohispanos, como casullas y paños de altar, lo cual demuestra que la comunidad indígena siguió involucrada en la producción textil colonial, desde el cultivo de la fibra, hasta la conformación del hilo, el tejido y el teñido.

A principios de la vida colonial, la implantación de especies nuevas en territorio americano dio como fruto excelentes cosechas de vid, seda, algodón, lino, cáñamo, olivo y otros cultivos; sin embargo, esto duraría poco, ya que para proteger el mercado peninsular, en 1596 el virrey conde de Monterrey recibiría la orden de prohibir la resiembra de estos productos en las colonias.

En 1524 se reglamentaron varios oficios a través de ordenanzas, entre ellos el de los obrajeros, quienes trabajaban principalmente con lana y algodón. En 1545 Carlos V pidió a los gobernadores de Indias que fomentaran entre los criollos las manufacturas textiles de seda, algodón, lino y cáñamo, por lo que fue necesario rehacer las ordenanzas e incluir en ellas otros oficios que se ocupaban de diferentes fibras textiles. Fue así como el 4 de agosto de 1550 se dictaron las *Ordenanzas de cordoneros y jaquimas*.¹ Estas regularían la producción de estopas, sogas y jaquimas de cáñamo, henequén, algodón y lana, con determinación precisa de su grosor, el número de cabos que debían tener las jarcias y cómo debían hacerse. Posteriores ordenanzas, expedidas por el virrey Luis de Velasco en 1592, estuvieron dirigidas a "pañeros, como obrajeros y otro cualesquiera que hiciere sayales",² y fue sólo hasta 1721 cuando se dictaron las *Otras ordenanzas de sayaleros*, específicas para ellos, puesto que en un inicio este oficio estaba considerado como parte de los obrajeros³ (Barrio Lorenzot 1932:62). Los intentos tardíos

¹ Jáquima: cabezada de cordel que hace las veces de cabestro (Casares 1994:488).

² Hoy en día, la palabra sayal define a una tela muy basta de lana (Casares 1994:758), sin embargo, es necesario aclarar que en las ordenanzas no hay palabra alguna sobre el material constitutivo de los sayales.

³ Los obrajes surgieron como productores de telas de lana, por lo que no son directamente relevantes para esta investigación, salvo en la medida en que acogieron su sistema corporativo a otros sectores de la producción textil. El "obraje de paños" en la Nueva España se refería a la producción textil en todos sus pasos, desde el lavado y cardado, hasta el tejido y teñido, todos bajo un mismo techo. Confróntese con Miño Grijalva (1993) y Viqueira y Urbiola (1990).

por regular la profesión pueden indicar la repentina necesidad de normalizar un mercado que no se había pautado cabalmente, por carecer hasta entonces de relevancia para la economía novohispana o por guarecerse parcialmente en el tráfico de manufacturas extranjeras dentro del territorio mexicano.

Hacia finales del siglo XVIII, una parte de la población vivía de la producción subyacente o domiciliaria, ajena a la organización gremial; tal es el caso de los establecimientos privados dedicados al hilado y la costura de prendas femeninas. Éstos, a pesar de la oposición del gremio, habían fructificado en la Ciudad de México debido a que su necesidad y costo en materiales era menor a la de otros oficios (González Angulo 1983:235). En sectores rurales había talleres o trapiches orientados al autoconsumo, paralelamente y en coexistencia con los obrajes. Por esto, es posible suponer que parte importante de los lienzos usados en las pinturas de caballete novohispanas fue producida en territorio americano, desde el cultivo de las fibras, hasta su hilado y tejido. Su factura se habría hecho en un contexto rural, de acuerdo con la accesibilidad a cultivos cercanos, en talleres y trapiches operados por indígenas o castas. Esto se puede corroborar en las diferencias de calidad de los soportes de las pinturas, condición que permanecería durante todo el siglo XIX.

Las adversas condiciones sociopolíticas que vivió el país tras su independencia sumergirían a la industria textil mexicana en un terrible aprieto. El Banco de Avío quiso fomentar la industria nacional comprando maquinaria nueva y motorizada, proveyendo a los productores con mejores variedades de gusano de seda, lino y cáñamo, así como tratando de impulsar la inversión extranjera. No obstante, las constantes guerras y la falta de capital mermarían significativamente la producción textil. Los principales consumidores de textiles europeos eran los estratos alto y medio alto de la Ciudad de México, mientras que el resto de los habitantes siguió usando los productos de los fabricantes locales, y las poblaciones indígenas, portando sus trajes tradicionales.

Hacia la segunda mitad del siglo XIX, algunos establecimientos actualizaron la maquinaria que habían adquirido a principios de éste, e incorporaron todos los procesos de producción de la fábrica, aunque tardarían muchos años en modernizarse por completo, y en la mayoría de los casos convivieron procesos manuales e industriales bajo un mismo techo.

Los materiales constitutivos de los lienzos

La estructura del soporte determina en forma esencial la superficie de la pintura: cambia su brillo, color y textura. La fibra constitutiva de un textil origina muchas de sus características finales, pues las características microscópicas de las fibras se reflejan en el resultado macroscópico del lienzo. Un soporte de algodón, por ejemplo, por las

convoluciones⁴ que presenta la fibra en su corte longitudinal, resulta difícil de tensar sobre un bastidor pues se deforma y contrae al contacto con el agua. Por el contrario, el lino es una fibra resistente que soporta las tensiones del montaje, mantiene sus dimensiones originales y no se deforma con facilidad. Formal o instintivamente, los pintores saben que la calidad y características de los lienzos influirán tarde o temprano en el estado de conservación de la pintura, por lo que la elección de un soporte textil adecuado resulta un asunto crucial durante el proceso de creación.

Noventa por ciento de los informes que formaron parte de la base de datos analizada registra los materiales constitutivos de los lienzos,⁵ lo que nos mostró que durante el siglo XVII todos los lienzos usados en estas pinturas estaban hechos de lino, tanto a la trama como a la urdimbre. De los siguientes cien años, solamente dos cuadros presentan variación: uno con soporte de yute, y otro de lino y yute: *Virgen de Guadalupe*, procedente de San Miguel Acambay, Hidalgo, y *San Andrés, Dolorosa y San Jorge*, de Jonacatepec, Morelos.

Por lo ya mencionado, desde la prohibición de 1596, de la resiembra de varios productos agrícolas, los lienzos de lino debían provenir de España o de países industrializados. Sin embargo, para finales del siglo XVIII en España la población se había duplicado y la demanda de este material había aumentado notablemente. Esto se vio acentuado a causa de la abierta pugna entre España e Inglaterra por el dominio del océano Atlántico, lo que incrementaba mayormente la demanda de lienzos, jarcias y cordajes de lino y cáñamo. Por ello, se volvió a considerar las tierras americanas como una gran promesa: en ellas se cultivaría la materia prima, para luego procesarla en la Península, y el producto terminado se vendería de nuevo en América. A decir de Ramón Serrera, la incapacidad de la producción española para atender su propia demanda, y la política proteccionista y colonial vigente en la Península, fueron las razones principales por las cuales se intentó reiniciar el cultivo de lino en la Nueva España hacia finales del siglo XVIII, a pesar de que los estudios ya habían demostrado la inutilidad del proyecto desde antes de su implantación (Serrera 1974:91-93).

La producción de lino en la Nueva España no resultaría suficiente para satisfacer la demanda. Su fabricación y traslado resultaban tres veces más caros que importar lienzos de Holanda o Suecia, por lo que el proyecto fue abandonado al poco tiempo. Sin embargo, es muy probable que las cosechas de lino implantadas a finales del XVIII continuaran existiendo en reducidas localidades mexicanas, y que hayan sido éstas las que abastecieron parcialmente el mercado interno durante el siglo XIX.

⁴ Giros o torsiones en la sección longitudinal de la fibra de algodón, característica que le confiere elasticidad y absorbencia.

⁵ En todos los casos, la caracterización se hizo a partir de la observación de cortes longitudinales bajo el microscopio óptico.

Dado el aumento de demanda de materia prima durante el siglo XIX, y la escasez producida en México por los factores sociopolíticos antes mencionados, la producción de pintura tuvo que adaptarse a los lienzos disponibles, pero mantuvo la preferencia por aquellos hechos de lino en 69.44% de los casos analizados. El resto fue hecho a partir de otras fibras: 16.67% de algodón, 2.78% de cáñamo y 11.12% de lino en combinación con cáñamo, yute y/o algodón (Figuras 1 y 2).

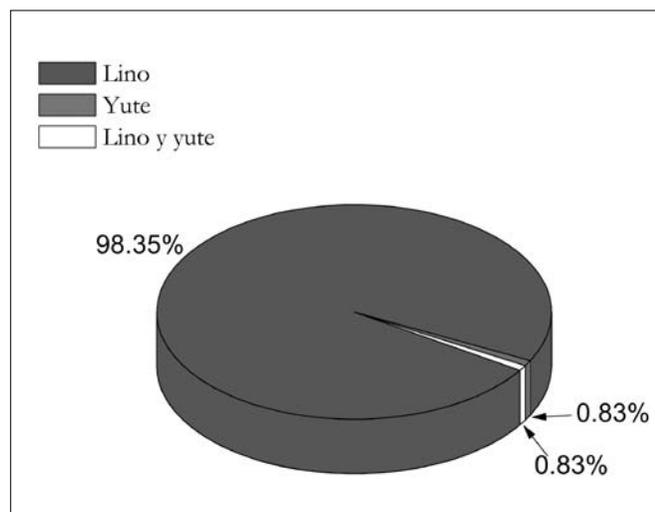


FIGURA 1. Identificación de fibra textil utilizada en la trama y urdimbre del tejido de los lienzos del siglo XVIII.

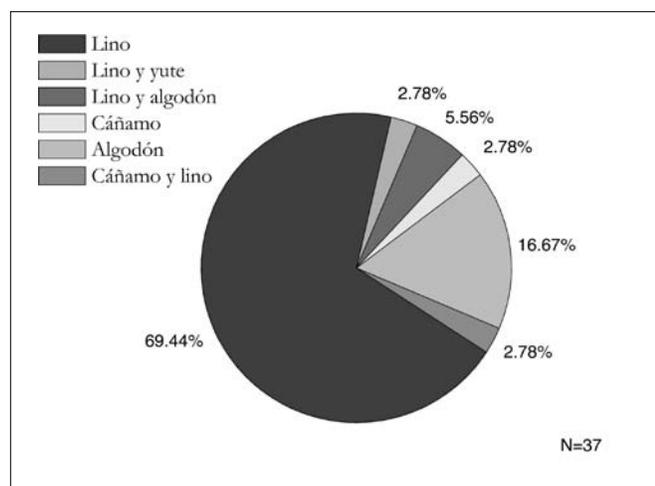


FIGURA 2. Identificación de fibra textil utilizada en la urdimbre del tejido de los lienzos del siglo XIX.

Las costuras de unión

Un lienzo puede ser tan largo como se desee, pero su anchura está limitada por las dimensiones del telar, por lo que en ocasiones fue necesario usar más de un lienzo para conformar soportes extensos. Para unir los lienzos se usaron hilos de diferentes fibras: en el siglo XVII se presentan fibras de agave (12.5% de nuestra muestra) y de seda (12.5%); en el resto de los casos no hay registros. Para

cuadros del siglo XVIII encontramos que 6.5% son de fibras de yute, 1.61% de algodón con seda, 3.23% de agave y 4.84% de lino. El resto de los informes no lo especifica.

En *Otras ordenanzas de sayaleros* (1721) se documenta la existencia de una producción textil indígena que, como ya hemos visto, se manejaba en forma independiente de los obrajes y los gremios, y ésta se puede corroborar en las pinturas por la presencia de hilos de costura o unión hechos con fibras de plantas cultivadas desde el México precolombino como el agave y el algodón. De conformidad con lo pedido por el señor procurador mayor, se dice que

Quedaban libres y exceptuados de estas ordenanzas los indios para no embarazarles el que libremente puedan hacer sus tejidos como lo han hecho hasta aquí los de Texcoco, u otros países, sin cuentas, ni reglas, por la comodidad de los precios a que los venden y no impedirles su modo de buscar mantenimiento, y paga de los reales tributos (Barrio Lorenzot 1932:74).

La industria sericícola se implantó en la Nueva España temprana y exitosamente, pero su cultivo también fue prohibido en 1596. Esto provocó que muchos de los cultivadores de seda se inclinaron por el algodón o incluso mezclaran ambas fibras, como se puede constatar en 1.61% de las costuras de unión de los lienzos del siglo XVIII analizados, donde en un mismo hilo se mezcla seda y algodón.

El material constitutivo de costuras de unión de los cuadros restaurados que corresponden al siglo XIX no pudo caracterizarse debido a que 83.78% de los lienzos de las pinturas decimonónicas analizadas constan de un solo miembro, y el resto carece de registro.

Hilado

El hilado de fibras textiles puede hacerse tanto manual como mecánicamente. Puesto que se requiere gran habilidad para obtener hilos elaborados a mano que sean relativamente regulares, un hilado manual se caracteriza por dar como resultado hilos con un diámetro variable, que suelen provocar nudos y torsiones diferenciales. Un hilado auxiliado por medios mecánicos resulta en un hilo con torsión y diámetro regular, que genera tejidos más homogéneos y con mucho menos nudos.

En cuadros de los siglos estudiados es posible observar que hay tanto hilados manuales como mecánicos. De nuestra muestra, 51.85% de los lienzos del siglo XVII registran hilado manual, mientras que 44.12% del XVIII presentan esta misma técnica de elaboración. Sólo 7.41% y 5.15% de los lienzos estudiados, de los siglos XVII y XVIII, respectivamente, presentan un hilado mecánico (Figuras 3 y 4).

De los lienzos de las pinturas de caballete del siglo XIX, 29.73% fueron hilados manualmente y 27.03% mecáni-

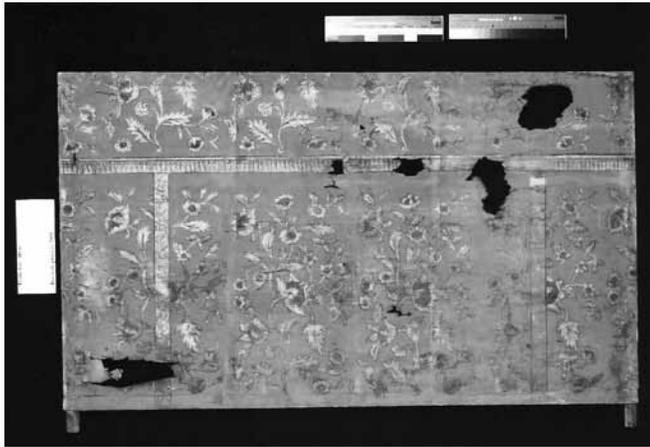


FIGURA 3. Frontal de Altar, siglo XVIII, Capilla de Santa Lucía, Joncatepec, Morelos. (Tomado de Alcántara 2008; cortesía: Archivo del STRPC-ENCRyM).



FIGURA 4. Detalle del soporte de la obra Frontal de Altar, siglo XVIII, con hilado manual y densidad de tejido baja. (Tomado de Alcántara 2008; cortesía: Archivo del STRPC-ENCRyM).

camente, lo que significa que el hilado manual disminuye sólo 10% respecto del siglo anterior. Es necesario destacar que 82% de los lienzos examinados del siglo XIX que presentan hilado manual estaban hechos de lino, y sólo 18%, de algodón. Lo anterior se explica, pues las novedosas máquinas decimonónicas que llegaron a México estaban diseñadas para trabajar algodón y lana, por lo que el lino debió seguirse hilando manualmente. En contraste, es posible inferir que aquellos lienzos de lino con hilado mecánico pudieron provenir de países industrializados y exportadores, como Holanda e Inglaterra, donde sí se contaba con la tecnología para procesar esta fibra.

Densidad de tejido

La densidad de tejido se refiere a la cantidad de hilos por centímetro cuadrado que hay en una tela. Esta característica determina su caída, peso, capilaridad y capacidad

absorbente; también nos habla de la forma de factura de la tela, pues, generalmente, a mayor densidad de hilos, mayor es el grado de industrialización.

La densidad se reporta en hilos/cm², pero, para hacer una estadística descriptiva con/sobre esta variable, se hizo una suma de los hilos en los sentidos de la trama y la urdimbre, con el fin de utilizarla como valor de *densidad de tejido absoluta*, representada en las figuras 3 y 4. Se observó que la media⁶ de densidad de tejido no varía significativamente del siglo XVII al XVIII, y equivale a 11 X 12 o 12 X 13 hilos/cm². En contraste, en el siglo siguiente la media aumenta hasta 16 X 17 o 15 X 18 hilos/cm². Para cuadros del siglo XVII, el rango se mantiene entre los 14 y los 38 hilos; en el XVIII éste aumenta de 11 a 58 y en el XIX se reduce de 13 a 53 hilos. Esto sugiere que los lienzos usados durante los siglos XVII y XVIII fueron muy similares, marcando una continuidad en la tradición colonial.

En las *Ordenanzas de sayales y sayaleros* de 1592 podemos encontrar una referencia precisa a la densidad de tejido de las telas, cuando se pide que se hagan de una baza y cuarta de ancho, con veinte guiñuelos de a veinte y cuatro hilos cada guiñuelo,⁷ so pena de diez pesos [...] y perdidos los sayales por la primera vez, y por la segunda perdidos los sayales, y la pena doble, y privación de oficio por tres años (Barrio Lorenzot 1932:62).

Las *Otras ordenanzas de sayaleros*, de 1721, son increíblemente puntuales sobre el número de hilos y varas que debía medir cada pieza, dependiendo de su uso. En ellas, se hace una clara distinción entre los tipos de textiles: jerga, sayal, petatillo, frezada y sayalillo, y más aún entre el tipo de textil que se ha de usar para cada santo patrono y para cada orden religiosa en la Nueva España, con especificación de color, dimensiones y densidad de tejido. Sin embargo, nada se dice sobre las telas que se habrían de usar como soportes de pinturas.

Por otro lado, en nuestro análisis la desviación estándar⁸ de la densidad de tejido aumenta conforme se acerca al siglo XIX, lo que significa que el contraste en la densidad de tejido es mucho mayor que en las centurias anteriores. Este dato nos permite corroborar la existencia de dos tipos de lienzos utilizados en el siglo XIX: aquellos

⁶ En estadística descriptiva, la media corresponde a la suma de todos los datos dividida por el número total de ellos. Es lo que se conoce como "promedio".

⁷ Se ha intentado ubicar infructuosamente, en diferentes tipos de diccionarios, las acepciones de las palabras *baza* y *guiñuelo* en relación con el tema que aquí se trata. Según la explicación de la autora de *El encaje de Hinojosa. Historia y técnica*, el primer término probablemente sea *braza* (unidad de medida usada para las telas del doble de la vara; ésta, de 80 cm) y no *baza*; el segundo significa en leonés, *madeja* (Mariña Regueiro, comunicación electrónica, 18 de marzo de 2011).

⁸ Desviación estándar es un estadígrafo que representa la variabilidad existente en un conjunto de datos, ya que por ejemplo dos grupos de cifras pueden presentar la misma media aritmética, pero poseer distinta variabilidad, por eso nos permite entender el grado de variabilidad o dispersión de los datos.



FIGURA 9. Muestra un lienzo del siglo XIX con alta densidad de tejido y seguramente proveniente de algún país industrializado. *Retrato del general Trinidad García de la Cadena*, colección del Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas. (Tomado de Meneses Lozano 2004; cortesía: Archivo del STRPC-ENCRyM).

Hilos más gruesos en un sentido

En el tisaje existen dos disposiciones de la urdimbre: vertical y horizontal. Primero se tira la urdimbre logrando hilos intercalados que están sujetos en los extremos y nunca cambian de posición. Luego se va “rellenando” el tejido con hilos de trama, que se hacen pasar de un lado a otro de las urdimbres y se aprietan con un peine. De los lienzos de cuadros del siglo XVII y XVIII, 15% reportan tener hilos del tejido más gruesos en un sentido que en otro; aunque son pocos los restauradores que reconocen la urdimbre como la de los hilos más delgados. Por lógica, los hilos gruesos constituyen la trama, pues “rellenan” con más facilidad el tejido, acelerando la factura y aumentando así las ganancias. Esta característica se reduce en el siglo XIX a 2.7% del total de los lienzos restaurados, lo que es también evidencia de una creciente industrialización en los procesos de factura de los lienzos. Esta particularidad incide también en la conservación de la obra, pues a menudo las urdimbres se rompen primero que la trama, provocando un efecto de deterioro característico, similar al que sucede con algunos tapices (Figura 11).

Dimensiones máximas

La presencia de orillos (bordes) en varios soportes permitió a los restauradores que trabajaron estas obras observar



FIGURA 10. Detalle del reverso del *Retrato del General Trinidad García de la Cadena*, siglo XIX, que muestra la densidad de tejido alta. (Tomado de Meneses Lozano 2004; cortesía: Archivo del STRPC-ENCRyM).

los límites máximos de las telas. De acuerdo con el banco de datos, de los lienzos correspondientes a los siglos XVII y XVIII su anchura no superó los 113 cm; las únicas excepciones que se encontraron fueron dos cuadros: uno de Juan Correa, *San Francisco Xavier bautizando*, procedente de la misión de Santa María de Cuevas, Chihuahua, que está constituido de tres lienzos de 145 cm de ancho, unidos con hilo de agave, y uno anónimo, del seminario Arquidiocesano de Chihuahua, *Virgen con niño*, que consta de cuatro lienzos, uno de ellos de 147 X 160 cm. Del siglo XIX, 84% de las pinturas constan de un solo lienzo y no se documenta la presencia de orillos, ya sea porque no los hubo o porque no fueron registrados en los informes.

Conclusiones

Los datos obtenidos del análisis de los soportes textiles de la pintura de caballete constituyen una fuente de información para la restauración, la historia del arte, la historia social y otras disciplinas afines, ya que en los textiles es posible apreciar un testimonio de la sociedad

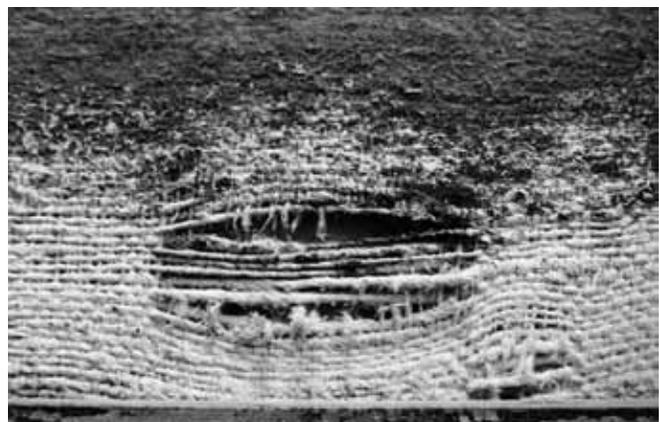


FIGURA 11. Detalle de la rotura de los hilos de la urdimbre. *La muerte de Santa Mónica*, siglo XVIII. (Tomado de Garay Fernández de Villegas 2007; cortesía: Archivo del STRPC-ENCRyM).

que los creó, de sus recursos, personalidad y tecnología disponible.

El lino fue la fibra textil más usada para conformar los soportes textiles de las pinturas de caballete de los siglos xvii al xix en México. Es destacable que el acceso al lino fue, tanto en España como en México, muy limitado, lo que propició una circunstancia particular entre los pintores y productores mexicanos, que hicieron grandes esfuerzos por obtener tafetanes de esta fibra durante cientos de años.

Los soportes de la muestra estudiada que corresponden al siglo xvii son principalmente tafetanes de lino con densidades de tejido de 11 x 12 hilos/cm², con lienzos de anchos no mayores a los 113 cm. Los del siglo xviii son también tafetanes de lino con densidad de tejido de 12 x 13 hilos/cm². Pueden estar compuestos por varios lienzos y/o partes de ellos. Los soportes de los siglos xvii y xviii comparten características, como tener un ancho de lienzo similar; nudos en el tejido en un porcentaje menor de las telas, e hilos más gruesos en el sentido de la trama que el de la urdimbre. Tanto en el siglo xvii como en el xviii, se utilizaron fibras locales en los hilos de unión de los lienzos, evidencia de la participación de los conocimientos y tecnología indígenas en una actividad introducida por los españoles.

En su mayoría, los soportes textiles del siglo xix que se analizaron resultaron también tafetanes de lino, pero en este siglo se incorporan nuevos ligamentos textiles y nuevas fibras como el yute o el algodón. El ámbito tecnológico del que fueron obtenidos estos lienzos se puede dividir en dos grandes campos: el contexto doméstico y las importaciones de países industrializados. Los primeros lienzos muestran hilado manual, nudos y baja densidad de tejido, mientras que los segundos presentan una alta densidad de tejido (la media, de 17 x 18 hilos/cm²), hilos regulares, tejidos cerrados, delgados y homogéneos.

Una gran cantidad de correlaciones pueden hacerse aún con los datos de este estudio, y este modelo podría aplicarse a otros bienes culturales y otros periodos de la historia, por ejemplo, al estudio de las pinturas sobre tabla del siglo xvi, para entender cómo se transformó la preferencia por los soportes textiles, o en las obras del siglo xx, donde se puede hacer una evaluación de la continuidad en la materialidad de las pinturas respecto de los siglos anteriores. Asimismo, es necesario profundizar en la historia particular de las importaciones de los lienzos de lino en México, así como en la implantación de los cultivos de esta y otras fibras textiles, como el yute y la seda.

Con la metodología presentada en esta investigación se ha logrado demostrar que los registros en los informes de trabajo realizados por los restauradores son una fuente de información útil que, organizada e interpretada debidamente, arroja resultados relevantes tanto de las obras como de los aspectos de la producción y el consumo de materiales. Se ha hecho también evidente el particular y privilegiado ejercicio de investigación que realizan los

restauradores en su campo, generando conocimiento útil tanto para la profesión como para otras disciplinas afines. Con esta investigación también se ha logrado confirmar o rectificar información importante sobre los soportes textiles de la pintura de caballete en México.

Referencias

- Alcántara Bravo, Charlene Joyce
2008 "Informe del proceso de restauración realizado en Frontal de Altar, perteneciente a la capilla de Santa Lucía en Jonacatepec, Morelos", informe de trabajo inédito, México, STRPC-ENCRyM-INAH.
- Barrio Lorenzot, Francisco del (comp.)
1932 *Ordenanzas de gremios de la Nueva España*, México, Secretaría de Gobernación-Dirección de Talleres Gráficos.
- Bringas Botello, Jennifer Libertad
2003 "Informe de los trabajos realizados en la obra *La Coronación de la Virgen*", informe de trabajo inédito, México, STRPC-ENCRyM-INAH.
- Cardona Ramos, Diana
2002 "Informe de los trabajos realizados en la obra *Virgen con niño*", informe de trabajo inédito, México, STRPC-ENCRyM-INAH.
- Casares, Julio
1994 *Diccionario ideológico de la lengua española*, Madrid, Real Academia de la Lengua Española/ Gustavo Gili.
Diccionario de autoridades, 1964, Real Academia Española, Madrid, Gredos.
- Garay Fernández de Villegas, Maia
2007 "Informe de los trabajos realizados en la obra *La Muerte de Santa Mónica*, Museo de Arte Religioso de Santa Mónica, Puebla", informe de trabajo inédito, México, STRPC-ENCRyM-INAH.
- González Angulo, Jorge
1983 *Artesanado y ciudad a finales del siglo xviii*, México, FCE.
- Johnson Weitlaner, Irmgard
1977 *Los textiles de la Cueva de la Candelaria, Coahuila*, México, INAH- Departamento de Monumentos Prehispánicos.
- Laurenbacher, Konrad
2005 "Reentelados, parches y remiendos. Mucha tela", en *Interim meeting: International Conference on painting conservation. Canvases: behavior, deterioration & treatment*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia: 11-119.
- López Guzmán, Javier
2008 "Informe de los trabajos realizados a la obra *San Andrés, Dolorosa y San Jorge*", informe de trabajo inédito, México, STRPC-ENCRyM-INAH.
- Lozano Vega, Paola
1996 "Informe de los trabajos de conservación y restauración de la pintura de caballete *San Roque*, de la colección del Museo de Tlaxcala", informe de trabajo inédito, México, STRPC-ENCRyM-INAH.
- Meneses Lozano, Héctor Manuel
2004 "Informe de los trabajos realizados en la obra *Retrato del General Trinidad García de la Cadena*", informe de trabajo inédito, México, STRPC-ENCRyM-INAH.

Miño Grijalva, Manuel

1993 *La protoindustria colonial hispanoamericana*, México, FCE.

Sánchez, Gloria

1993 "Historia clínica de la obra: *Virgen de Guadalupe*", informe de trabajo inédito, México, STRPC-ENCRyM-INAH.

Santa Cruz, Alonso de

1951 *Crónica de los reyes católicos, tomo II, 1505-1516*, Madrid, Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla.

Serrera Contreras, Ramón

1974 *Cultivo y manufactura de lino y cáñamo en Nueva España (1777-1800)*, Madrid, Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla/ Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Sumano González, Rita

2010 "Estudio de la técnica de factura de los soportes textiles de la pintura de caballete en México, siglos XVII al XIX", tesis de licenciatura en Restauración, México, ENCRyM-INAH.

Trujillo Bolio, Mario

1997 *Operarios fabriles en el Valle de México (1864-1884). Espacio, protesta y cultura obrera*, México, El Colegio de México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.

Viqueira, Carmen y José I. Urquiola

1990 *Los obrajes en la Nueva España, 1530-1630*, México, Conaculta.

Resumen

Esta investigación estudia la técnica de factura de los soportes textiles de la pintura de caballete en México de los siglos XVII al XIX. En ella se usan como fuente primaria 200 informes de trabajo sobre pinturas que habían sido restauradas por el Seminario-Taller de Restauración de Pintura de Caballete de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía entre 1997 y 2009. Los registros sobre técnica de factura de los soportes se organizaron con base en una ficha de análisis textil integrada a una base de datos, para después interpretarlos utilizando estadística descriptiva. Los resultados del análisis estadístico orientaron la investigación histórica, que se sirvió de fuentes vivas, materiales, bibliográficas y documentales.

De esta investigación se desprendieron datos relevantes sobre los soportes textiles en pintura de caballete. El uso de los informes de restauración como fuente de información demuestra la relevancia de esta disciplina y la importancia de practicar un adecuado registro de las intervenciones.

Palabras clave

Factura, soporte textil, caballete.

Abstract

This research focuses on the study of canvas used as support on Mexican paintings during the 17th to 19th centuries. The study was carried out using as primary source of information two-hundred reports of restoration work produced between 1997 and 2009 in the Painting Restoration Workshop at the National School of Conservation, Restoration and Museology of Mexico (STRPC, ENCRyM-INAH). The records were organized into a database according to a textile analysis sheet, and then interpreted using descriptive statistics. The statistical results oriented the historical research, which employed material, documentary and current living sources.

This research revealed relevant data regarding the origin, production, materials, and technology of canvas supports, helping towards their characterization and identification. The use of restoration reports as a primary source of information demonstrates the relevance of the discipline and the importance of an adequate record when preserving cultural heritage.

Keywords

Canvas painting, Manufacture, Textile support.



Tecnología escáner láser aplicada al estudio del patrimonio cultural edificado de México

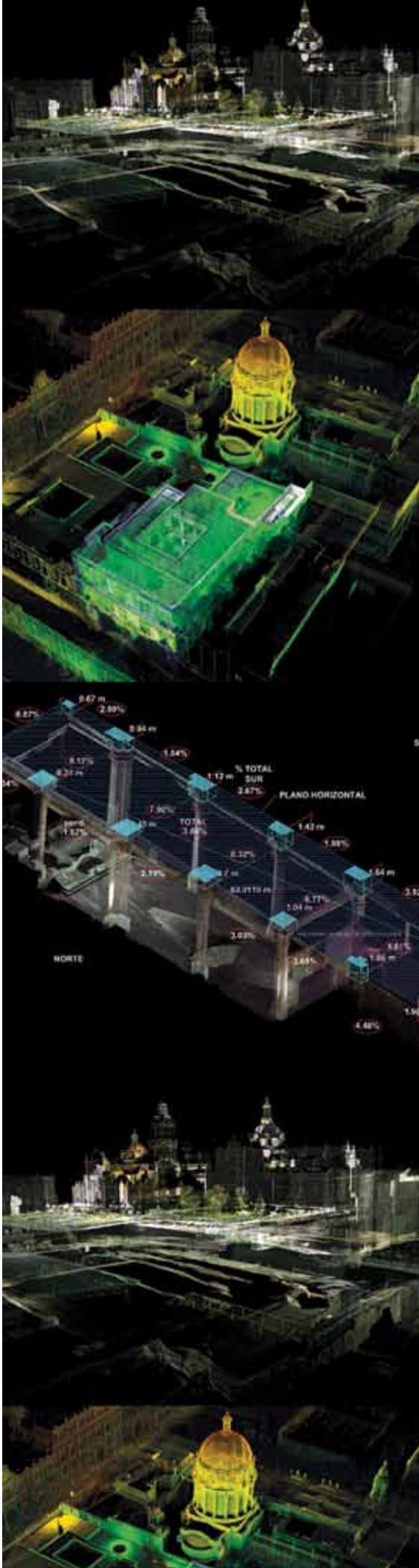
Ángel Mora Flores

A partir del mes de mayo del año 2009, el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), a través de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos (CNMH), instrumentó la tecnología escáner láser para fortalecer el conocimiento científico y tecnológico en materia de bienes culturales y, de acuerdo con este fin, formar una base de datos con modelos digitales de los monumentos históricos y arqueológicos emblemáticos del país. Se trata de una tecnología de postrema generación –cuyas primeras aplicaciones se hicieron en la industria petrolífera– que en los últimos años ha simplificado su manejo y portabilidad. Ponerla en uso hoy para el estudio y salvaguardia del patrimonio edificado constituye una labor institucional sin precedentes.

Con la tecnología láser se tiene, con exactitud y precisión milimétrica, la construcción visual de las estructuras patrimoniales. Esto se realiza con base en millones de puntos láser que se ubican de forma espacial en coordenadas X, Y y Z. El haz de luz con el que se producen las imágenes, al ser de baja intensidad, no daña la estructura de los monumentos ni sus materiales. En su capacidad máxima, el escáner registra hasta 50 000 puntos por segundo, que se obtienen de manera superficial; los datos se envían a una computadora para su procesamiento, lo que permite crear un solo modelo tridimensional, conformado por una serie de levantamientos, que ofrece a los especialistas un instrumento de vanguardia para determinar acciones que preserven físicamente los sitios históricos.

El INAH tuvo el primer contacto con esta tecnología en 2007, mediante el Centro Dipartimentale per lo Sviluppo di Procedure Automatiche Integrate per il Restauro dei Monumenti (DIAPREM), de la Facultad de Arquitectura de Ferrara, Italia, para realizar dos levantamientos en México: el Monolito de Tlaltecuhltli, hallado en el predio de lo que fue la Casa de las Ajaracas, en el Centro Histórico de la Ciudad de México (CHCM), y en el Bosque de Chapultepec de la misma ciudad, los Baños de Moctezuma.

El proyecto INAH se cristalizó en el año 2008, en colaboración con el Instituto de Restauración del Patrimonio (IRP) de la Universidad Politécnica de Valencia, España, mediante el Proyecto de Cooperación al Desarrollo titulado “Implementación de nuevos métodos de documentación y registro fotogramétrico digital para la protección y puesta en valor del patrimonio monumental mexicano”. Dos catedráticos de la Politécnica capacitaron a un grupo de técnicos pertenecientes al INAH en el manejo de la tecnología láser. Posteriormente, durante tres visitas, establecieron pautas para dar conformación y seguimiento a un laboratorio con sede México, al cual se le ha denominado Laboratorio



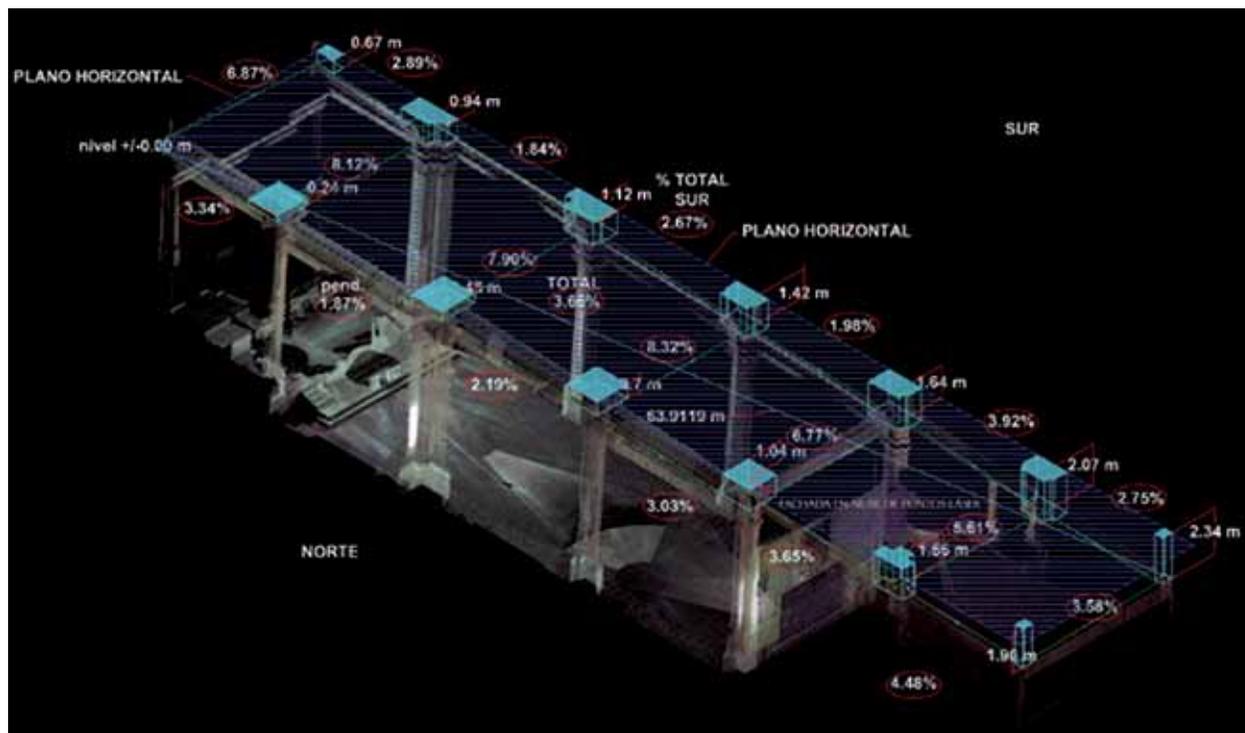


FIGURA 1. Análisis estructural del Templo de la Concepción a partir del levantamiento con tecnología escáner láser. Sobre la representación del cornisamento interior que no ha sido intervenido, se analizó que los porcentajes de inclinación van de 1.42 a 3.92. Inmueble ubicado en la calle Belisario Domínguez, casi esquina con Eje Central, en el barrio de Cuepopan, al poniente del Centro Histórico de la Ciudad de México, 2009. (Cortesía: LIAD, CNMH-INAH).

de Imagen y Análisis Dimensional (LIAD-CNMH). Éste tiene como objetivo realizar los levantamientos en campo y procesar la información obtenida con el escáner. Mediante procedimientos de gabinete, con la información digital registrada se generan planimetrías, altimetrías, planos topográficos, modelos digitales, con la posibilidad de imprimirlos por medio de estereolitografía (impresión tridimensional a escala). El pragmatismo de los técnicos especializados en el manejo de la información obtenida ha brindado mayor utilidad a las nubes de puntos láser; muestra de esto son los recorridos y la incorporación de puntos a escenarios, ambos virtuales, conservando su mensurabilidad.

A la fecha se han realizado 22 levantamientos parciales en nubes de puntos láser, entre los que destaca el del edificio sede de la CNMH, que sirvió como ejemplo para realizar el procedimiento de capacitación. Como resultado, se cuenta con los planos arquitectónicos del inmueble.

La Plaza Seminario-Manuel Gamio, ubicada al oriente de la Catedral Metropolitana, fue el primer levantamiento que realizó de manera independiente el personal del LIAD. La información obtenida con el escáner se utiliza para el proyecto de lo que será el vestíbulo de acceso a la Zona Arqueológica de Templo Mayor. En tres ocasiones se documentó a detalle la estratigrafía de la excavación, y quedan pendientes por documentar las próximas etapas.

El levantamiento de las cuatro fachadas de Palacio Nacional requirió 26 días de levantamiento y 137 posiciones con el escáner, para obtener a detalle las 4 fachadas, así como 4 meses de trabajo de gabinete, para registrar las diversas nubes de puntos láser obtenidas y el dibujo arquitectónico a detalle de este emblemático monumento.

El registro de las tres arquerías monumentales del Acueducto del Padre Tembleque, la principal ubicada en la localidad de Santiago Tepeyahualco, municipio de Zempoala, Hidalgo, y Nopaltepec, Estado de México, permitió además medir con precisión su longitud: 904.68 m, así como su altura máxima: 37.95 metros.

Los templos de la Santísima Trinidad, la Concepción, Loreto y el claustro del Ex Convento de la Merced, en el CHCM, se escanearon para realizar análisis de niveles, en diferentes elementos y espacios arquitectónicos, y de verticalidad, en retablos y contrafuertes. Estos análisis, llevados a cabo a partir de los puntos láser obtenidos e interpretados por *software* comercial asistido por CAD, permiten elaborar un dictamen en tiempos reducidos.

El Templo y Antiguo Convento Franciscano de Santa Ana, en Tzintzuntzan, Michoacán, es uno de los levantamientos con mayor avance, ya que se han cuantificado 127 escaneos que se han registrado en un solo modelo tridimensional, lo que ha hecho posible generar en su totalidad las planimetrías y altimetrías para el proyecto de intervención del conjunto conventual.



FIGURA 2. Trabajo de levantamiento con el escáner láser de la arquería monumental del Acueducto del Padre Tembleque, en la sección de la Barranca de Tepeyahualco, municipio de Zempoala, Hidalgo, y Nopaltepec, Estado de México, 2010. (Cortesía: LIAD, CNMH-INAH).

El levantamiento, con esta tecnología, de la Fortaleza de San Juan de Ulúa, en el Puerto de Veracruz, tiene 60% de avance. Hoy en día, esta información se utiliza para apoyar las decisiones técnicas del proyecto integral de intervención de la fortaleza. Como parte del aprovechamiento de los datos obtenidos en campo, que han sido y siguen siendo consultados en gabinete para conseguir diversos análisis métricos, el trabajo de los arquitectos del INAH que supervisan la ejecución de obra en el fuerte se facilita de forma significativa.

Asimismo, se han realizado diversos levantamientos en zonas arqueológicas para documentar estructuras y apoyar estudios especializados por ejemplo: Tlatelolco; el Templo de Quetzalcoatl, en Teotihuacan (donde se ha documentado de forma parcial el túnel hallado, que se registrará en su totalidad con esta tecnología) y la sección de La Ventilla, al sur de la misma zona arqueológica; en las Yácatas, Tzintzuntzan, Michoacán; El Castillo y Juego de Pelota de la Zona Arqueológica de Chichen Itzá, y en fechas recientes, algunas columnas de la Zona Arqueológica del Tajín.

Es así como el Laboratorio de Imagen y Análisis Dimensional de la CNMH construye una base de datos de modelos tridimensionales para garantizar a las generaciones futuras información precisa para la recuperación y la conservación del patrimonio arquitectónico.



FIGURA 3. Equipo empleado por el LIAD, CNMH-INAH: Leica ScanStation 2. Campo de visión horizontal 360 y vertical 270. Formación de 111 imágenes digitales con rectificado espacial. Alcance de 300 m de reflectividad. Margen de error: 2 mm. (Cortesía: LIAD, CNMH-INAH).

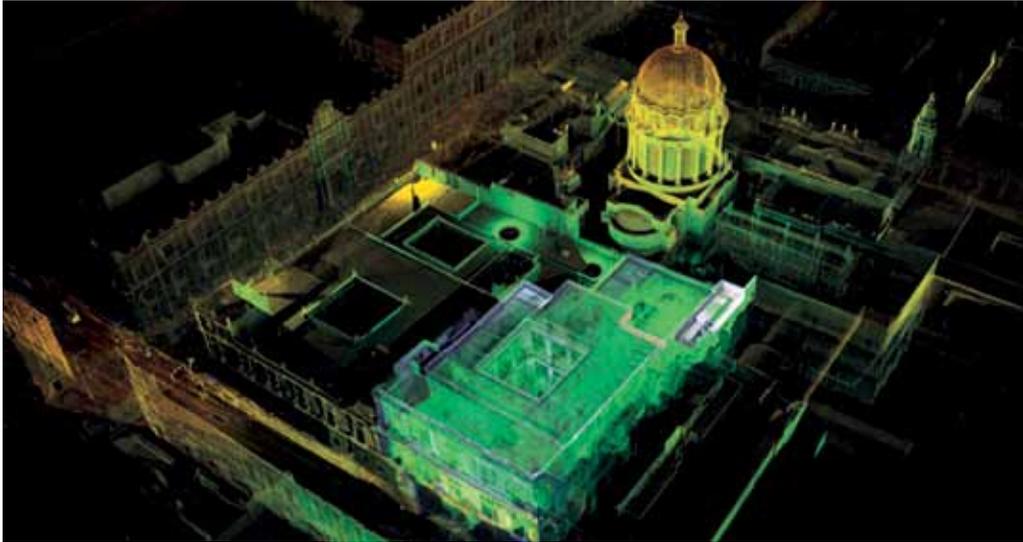


FIGURA 4. Imagen contextual en nube de puntos láser del edificio de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, ubicado en la calle Correo Mayor 11, Centro Histórico de la ciudad de México. Se observan de forma parcial la fachada norte del Museo Nacional de las Culturas y el Palacio Nacional, así como la cúpula del Ex Templo y Convento de Santa Teresa la Antigua, 2010. (Cortesía: LIAD, CNMH-INAH).



FIGURA 5. Imagen contextual en nube de puntos láser del Centro Histórico de la ciudad de México. En primer plano se observa de forma parcial la Zona Arqueológica de Templo Mayor y, al fondo, la Plaza Seminario-Manuel Gamio; fachada y atrio oriente de la Catedral Metropolitana, 2009. (Cortesía: LIAD, CNMH-INAH).

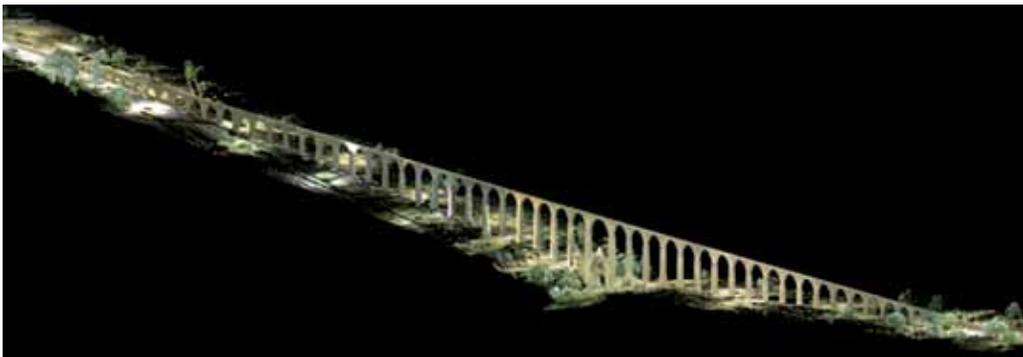


FIGURA 6. Imagen en nube de puntos láser con fotografía de la arcada monumental del Acueducto del Padre Tembleque, en la Barranca de Tepeyahualco, 2010. (Cortesía: LIAD, CNMH-INAH).

El fino equilibrio de la sonoridad: la restauración de dos instrumentos musicales del Museo Nacional de las Culturas

STOCRIM, ENCRyM-INAH

¿Cómo recuperar la música de una cultura ajena a nosotros en tiempo y espacio?, es una pregunta a la que nos enfrentamos en el curso del Seminario-Taller Optativo de Conservación y Restauración de Instrumentos Musicales (STOCRIM), de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM) del INAH. Efectivamente, como parte de la formación de estudiantes en estadía de la Escuela de Conservación y Restauración de Occidente (ECRO), durante 2009 y 2010 nos abocamos a la restauración¹ de dos instrumentos musicales poco comunes debido su origen, materiales, tecnología y sistema de sonoridad: un cordófono pulsado procedente de Marruecos denominado *güembri* y un cordófono plectrado de origen chino llamado *p'ip'a*. Además de su particular estética –determinada por la forma y naturaleza de sus materiales constitutivos–, ambos constituyen piezas representativas del legado cultural musical de África y Asia, cuya presencia en nuestro país es excepcional.

El *güembri* y el *p'ip'a* son parte de la rica colección del Museo Nacional de las Culturas del INAH; tratándose de una institución de perspectiva antropológica, no es de extrañar que sus directivos y curadores manifestaran su interés no sólo por restaurarlos y exponerlos, sino por restablecer su sonoridad, con el fin de posibilitar, en algún momento, su ejecución musical.

A su llegada a la ENCRyM, los dos instrumentos presentaban serios deterioros: problemas de estabilidad, pérdida de elementos constitutivos y alteraciones en su aspecto. De las clavijas del *güembri*, sólo una estaba completa, la segunda presentaba únicamente la cabeza, y la tercera se había perdido. No tenía cuerdas ni puente, el brazo se había fracturado, y la piel que funcionaba como tapa se había roto y deformado al paso del tiempo. El *p'ip'a* tenía una severa deformación en la tapa, originada por el tipo de madera empleada en su factura, así como por su corte y grosor. También había perdido las cuerdas, los trastes mostraban evidencia de un ataque de insectos superficial, y el barniz, particularmente brillante, se encontraba erosionado en las zonas de apoyo.

¹ En la intervención de estos instrumentos participaron los alumnos Mariana Madrigal Navarro, Arcadio Marín Marín, Damaris Aguilar Jiménez y Joselia Cedeño Paredes, de la ECRO, bajo la coordinación de la profesora titular del STOCRIM, Jimena Palacios Uribe.



◀ Figura 1. Instrumento musical marroquí, denominado *güembri*, procedente de la colección del Museo Nacional de las Culturas, una vez concluida su restauración. (Cortesía: STOCRIM, ENCRyM-INAH).

Estas alteraciones se traducían en el detrimento de los valores informativos, funcionales y estéticos de uno y otro objeto.

En la restauración del primero, especialmente interesante, fue necesario sustituir completamente la tapa del instrumento, identificada como piel cruda de cabra, debido a que presentaba un deterioro muy avanzado. Se decidió preservar las cualidades identificadas en la piel original, así como la costura de unión al brazo, que representaban evidencias de suma importancia sobre la técnica de factura de la pieza. Se sustituyeron las clavijas faltantes con base en una analogía con la clavija que aún se conservaba y se construyó un puente nuevo a partir de la comparación de este instrumento con otros similares. Al montar todos los elementos, se logró la recuperación de la integridad física y conceptual del objeto, el cual podrá exhibirse e incluso ejecutarse con los cuidados que ello requiere.

El tratamiento del *p'ip'a*, ejemplo de uno de los instrumentos musicales más populares en China, estuvo determinado por su peculiar sonoridad. Ésta se produce al tañer sus cuerdas con un plectro en una mano, mientras que con los dedos de la otra se presionan las mismas cuerdas a la altura de los trastes. Sus deterioros estaban relacionados con la naturaleza



◀ Figura 2. Proceso de intervención en el *güembri*, en el Seminario-Taller Optativo de Conservación y Restauración de Instrumentos Musicales de la ENCRyM-INAH. (Cortesía: STOCRIM, ENCRyM-INAH).

Figura 3. Cordófono plectrado de origen chino, llamado *pí'p'a*, una vez restaurado. (Cortesía: STOCRIM, ENCRyM-INAH).

de los materiales y sus características constructivas, por lo que se buscaron los métodos más adecuados para solucionar los problemas estructurales, sin eliminar evidencias tecnológicas. Los procesos de restauración generales consistieron en devolver el plano a la tapa (lo cual tomó varias semanas debido al nivel de deformación de la madera), colocar un injerto en el faltante, a la altura del puente, y reintegrar el recubrimiento. La intervención fue exitosa, ya que el *pí'p'a* recuperó su forma y cualidades estéticas para ser exhibido en el museo.

Esta experiencia nos permitió reconocer que es imprescindible trabajar conjuntamente con los especialistas de los museos que resguardan piezas relacionadas con el patrimonio musical. La reflexión más significativa del ejercicio fue trascender una intervención con fines de exposición, a una conservación que faculte la recuperación de la sonoridad musical, posible solamente a partir de la ejecución. El reto ético-metodológico consistió, así, en un fino equilibrio entre la modificación o sustitución de elementos funcionales y la preservación de los valores materiales y estéticos de los instrumentos. Esperamos que en un futuro próximo uno y otro sean ejecutados para cumplir su función primordial: producir música.



Recientes intervenciones en Bonampak. Hacia una nueva lectura de los murales en el Templo de las Pinturas

Haydée Orea Magaña
Gilberto Buitrago Sandoval
Olga Lucía González Correa

Bonampak es el nombre de un sitio arqueológico ubicado en la selva Lacandona, municipio de Ocosingo, estado de Chiapas, México. Descubierta al mundo en 1946, este antiguo centro maya del Clásico mesoamericano ha sido objeto de innumerables estudios, interpretaciones y acercamientos por parte de la arqueología, de la conservación del patrimonio, de la epigrafía y de la historia, entre otras disciplinas. Las pinturas murales desplegadas en los paramentos interiores de los tres cuartos que conforman la edificación conocida como Edificio 1, o Templo de las Pinturas, le han dado el lugar preponderante que ocupa dentro del vasto universo de los vestigios mayas. Estas pinturas son, quizá, la más importante expresión mural maya encontrada hasta el momento, no sólo a causa de sus dimensiones, sino por su excelsa calidad técnica y porque constituye una importantísima fuente de conocimiento sobre algunos aspectos de esta cultura. La conservación de esta obra pictórica ha estado a cargo del gobierno mexicano, representado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), el cual ha realizado intervenciones de conservación y restauración tanto en la edificación como en la obra pictórica.

Entre los meses de mayo y octubre del 2009, luego de que en un periodo de seis años el área de bienes muebles no realizara labores de conservación directamente sobre las pinturas murales de esta zona arqueológica, un equipo de restauradores entró a atender los daños sufridos por el Edificio 1 a causa de una serie de temblores ocurridos en la región. Para ello, la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC) del INAH realizó un dictamen previo sobre el estado de las pinturas murales, el cual fue la base para determinar la intervención que habría de ejecutarse (Villegas, Medina-González *et al.* 2005).

Durante esa nueva temporada se establecieron como prioridades consolidar estructuralmente los muros, restituir los morteros en los aplanados afectados y hacer la reintegración cromática sobre los nuevos resanes. Por otra parte, se hicieron trabajos generales de conservación directa y preventiva en las fachadas del templo, así como en los estucos y las estelas del sitio. También se realizaron: un levantamiento arquitectónico del templo, un registro gráfico de las pinturas murales y el estudio estructural del Edificio 1. De las labores efectuadas en el año 2009 quedan para su consulta en los centros de documentación de la CNCPC-INAH y del Centro INAH Chiapas dos informes

técnicos: uno de conservación y otro del levantamiento arquitectónico.

Tras haber atendido los daños que los temblores causaron al Edificio 1, el proyecto se propuso dar continuidad a los trabajos de conservación preventiva en el sitio y muy especialmente abordar las pinturas murales desde los requerimientos relativos a la presentación estética. Así, entre los meses de agosto y noviembre del 2010 un equipo de restauradores de bienes muebles¹ efectuó una temporada de trabajo en la cual se realizaron labores de conservación preventiva, conservación, restauración, mantenimiento de cubiertas de protección y mejoramiento del campamento. El recuento de los trabajos llevados a cabo y los resultados obtenidos están consignados en un informe técnico que, asimismo, puede consultarse en los citados centros de documentación.

El objetivo del siguiente escrito es divulgar algunos de los resultados obtenidos con los trabajos realizados por el INAH en las pinturas de Bonampak durante la temporada agosto-noviembre del 2010, y ofrecer una mirada crítica de la actual presentación del conjunto pictórico con base en las observaciones de los distintos profesionales que conformaron el equipo. La intervención se realizó exclusivamente en algunas zonas de los muros este, oeste y norte del cuarto 3 del Templo de las Pinturas.

La situación actual de las pinturas

Las pinturas de Bonampak se encuentran en buen estado de conservación gracias a las intervenciones que se han hecho a lo largo del tiempo desde que se dieron a conocer a la luz pública a mediados del siglo xx, y pueden apreciarse, sobre todo, gracias a los trabajos de restauración efectuados en los años ochenta,² que eliminaron gran parte de los velos blanquecinos que las cubrían permitiendo ofrecer una lectura coherente de las imágenes. No obstante, hoy es necesario pensar cómo están presentadas al público en general y a los especialistas que tengan un interés particular en ellas.

Tras el gran impacto que un visitante vive en cuanto ingresa en cualquiera de los tres cuartos que conforman el Edificio 1 y advierte que todas sus superficies están revestidas de pintura, la tendencia natural es tratar de entender visualmente lo que allí encuentra y discernir lo representado entre esa diversidad de tonos rojos, azules, ocre, negros, cafés, verdes y amarillos que se despliegan sobre

los muros, las bóvedas y las banquetas. Muchas de las imágenes están claramente definidas; algunas otras, con base en los variados registros y estudios que se han hecho de las pinturas, las señalan los guías que suelen acompañar el recorrido del turista. Pero en medio de esta relativa claridad, se impone un denominador común en los tres cuartos: confusión cuando se intenta leer las superficies. Esta confusión se debe a varios factores:

- En primer lugar, es necesario señalar las pérdidas de aplanados, enlucidos y capa pictórica que de inicio rompen la continuidad del programa pictórico. Este factor, por sí solo, no es el causante primordial de la confusión, ya que básicamente es el estado en el cual se halló la pintura y el punto de partida para leerla. Sin embargo, el tratamiento que a estas pérdidas/lugares se le ha dado desde la restauración, sí puede influir en la apreciación del conjunto como se verá más adelante.
- Un segundo factor de especial relevancia es la heterogeneidad en la remoción de concreciones salinas. Efectivamente, aunque en apariencia se encuentra liberada la totalidad de la pintura, existen amplias zonas que aún presentan gruesas y duras capas de concreciones. Muchas de éstas son oscuras y, aunque siguen la tonalidad de los colores de la capa pictórica, lo hacen con una mayor saturación que la superficie libre de ellas;³ en otros casos –numerosos–, ocultan diseños y trazos y en algunos más, como es el caso de los fondos, crean una gran indefinición de las figuras.
- Un tercer factor, menos drástico por su impacto y magnitud, está dado por velos salinos que en ciertas áreas, especialmente sobre los tonos azules, generan un aspecto blanquecino que visualmente tiende a comprometer la generalidad de la superficie pictórica.
- Por último, las intervenciones anteriores de restauración, si bien indudablemente ayudaron a definir las imágenes de estas pinturas, también han contribuido a la confusión a que se está haciendo referencia. Por una parte –aunque no es el problema mayor–, en los faltantes que han sido definidos como intencionales se aprecia una divergencia en cuanto al criterio de elaboración de resanes; esto es, se observan repetidas pérdidas de aplanado en las zonas de las caras de algunos personajes: algunos fueron resanados y otros no. Sobre algunos resanes se insinuó el rostro, no así sobre otros. Por la otra, si bien la reintegración cromática existente ofrece cierta unidad en cuanto a la técnica de ejecución, plantea grandes dudas en lo que se refiere a la unidad de criterio.

La apreciación del conjunto pictórico permite, de manera muy perceptible, deducir que la reintegración

¹ La coordinación general del proyecto está a cargo de la restauradora Haydée Orea Magaña, del Centro INAH-Chiapas. Dirigió los trabajos en campo el restaurador Gilberto Buitrago Sandoval, y conformaron el equipo los restauradores Valeria Villalvazo, Irlanda Fragosó, Nayeli Pacheco, Constantino Armendáriz y Olga Lucía González C. La asesoría científica fue responsabilidad de los químicos Javier Vásquez (ENCRYM-INAH) y Beatriz Sandoval (Centro INAH-Morelos).

² Este trabajo fue realizado por la Dirección de Restauración del INAH y coordinado por su director, el restaurador Agustín Espinoza.

³ En estas concreciones se encuentran atrapadas “películas” de microorganismos que quedaron englobadas entre formaciones alternadas de estratos de sales.

cromática realizada hasta el momento estuvo marcada por una fuerte intención de ser evidenciada, y que la técnica elegida fue el trazo de líneas verticales, algunas veces acompañada de veladuras en pequeñas zonas de abrasiones de la capa pictórica. Sin duda, esta directriz se constituye en elemento unificador de una intervención desarrollada en diversos tiempos y por diversos ejecutantes. No obstante, su ejecución no ha tenido los mismos resultados en todas las zonas, por un lado, y por el otro no se ha hecho con los mismos criterios en cuanto a las zonas a tratar, la intensidad y la combinación de los tonos, la calidad de línea y la definición de formas, entre otros; todo lo cual se traduce entonces en un aumento de la confusión en la lectura del discurso pictórico.

Como los factores mencionados no actúan de manera aislada en la problemática de presentación de la pintura mural, su tratamiento exige una evaluación que comprenda su interrelación, a partir de la cual habrán de plantearse medios de atención y solución conjuntos. La enorme calidad técnica, plástica y estética de este programa pictórico exige una presentación asequible a un público amplio.

Las intervenciones en la temporada de trabajo 2010

Apoyado en las ideas antes mencionadas, el equipo de restauradores planteó una secuencia de trabajo, cuya prioridad de restauración fue la eliminación de las concreciones presentes sobre la capa pictórica y, con base en los resultados obtenidos, un tratamiento de los resanes y la reintegración cromática existentes. Una vez definida la remoción de concreciones como acción primera y primordial, se tomó la determinación de empezar a trabajar los fondos y después proseguir con las figuras, ya que ello facilitaría la definición de las imágenes; por otro lado, se hicieron pruebas de limpieza con el fin de precisar la manera más eficaz de llevar a cabo el procedimiento.⁴ La técnica utilizada no difiere mayormente de los tratamientos que recibió la pintura en temporadas anteriores, especialmente al comienzo de su restauración; es decir: trabajo mecánico con bisturí, piedras abrasivas, fresas de dentista con punta de diamante y puntas metálicas estriadas, previa remoción superficial con agentes químicos. El trabajo realizado en el año 2010 puede entenderse como el principio de una etapa durante la cual se espera concluir el proceso de limpieza y con ello realzar los valores estéticos y documentales de esta importante obra.

La eliminación de concreciones es una acción particularmente compleja en estas pinturas murales porque

en ella intervienen varios factores que se han de tener en cuenta:

- La irregularidad de la superficie pictórica, debida a la textura, a las distintas calidades del enlucido y a los desfases del aplanado.
- La irregularidad en el espesor de las concreciones, causada por los distintos tiempos de formación y por la eliminación parcial que se hizo en tiempos pasados.
- La irregularidad en la distribución de las concreciones: existen amplias zonas con una capa continua, y otras tantas con concreciones dispuestas a manera de "islas".
- La diferencia en la dureza de las concreciones, debida a distintos tipos de sales, al espesor y el tiempo de formación, y en algunas de ellas, a la presencia de polímeros sintéticos.
- La resistencia diferenciada de la capa pictórica a las acciones abrasivas y químicas en función de su estado antes de formarse la concreción. Muchas zonas presentan manchas de microorganismos incrustados en los poros de la capa pictórica, y, otras, abrasiones.

La combinación de estos factores hace de la remoción de tales concreciones una acción delicada y lenta que exige pericia, orden y sensibilidad para valorar cada zona de trabajo. Como la acción mecánica puede eventualmente producir pequeñas pérdidas de capa pictórica, se hace indispensable el buen juicio del restaurador para determinar, con base en los logros en la recuperación de la imagen, el alcance de su intervención.

La limpieza realizada benefició a las pinturas tanto en una mejor lectura de la imagen como en el rescate de detalles antes ocultos, la definición de formas y fondos, y el descubrimiento de figuras que no se habían registrado hasta el momento.

Una vez rescatada la superficie pictórica, se analizaron las áreas trabajadas y se observó la necesidad de hacer pequeños resanes en puntos de pérdida de aplanado y enlucido, así como de rebajar resanes anteriores en las zonas de grietas y desfases. Muchos de estos resanes que fueron rebajados estaban invadiendo partes de la superficie pictórica.

Finalmente, se hizo reintegración cromática sobre los nuevos resanes, y sobre aquellas partes en las cuales se eliminó la intervención anterior con base en el patrón de líneas verticales. Por otro lado, las pequeñas abrasiones se trataron con veladuras tenues, siguiendo las tonalidades circundantes. En los puntos donde la capa pictórica ya se encuentra irremediabilmente manchada, aun después de que se eliminó la concreción, o en aquellos donde no pudieron removerse pequeños fragmentos de concreciones sobre manchas, se dio un tratamiento cromático con veladuras. Éste se aplicó escasa y puntualmente, y sólo para acabar de definir las zonas ya esclarecidas mediante la remoción de concreciones.

⁴ Consúltense en el informe de trabajo la tabla de las pruebas de limpieza realizadas. (Véase INAH, Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural, Centro INAH Chiapas, 2010.)



FIGURA 1. a) Personaje 29 en muro oeste. b) Nuevo personaje en muro noroeste, parte inferior. c) Nuevo personaje en muro este, parte inferior. (Cortesía: Proyecto INAH Bonampak, 2010).

También durante la reintegración cromática se estableció como orden de intervención primero tratar los fondos y después las figuras. Por otra parte, se comenzó con las zonas de abrasión, para continuar con los pequeños resanes y, por último, con los resanes de mayor tamaño. De esta manera, se encontró un equilibrio en la lectura de la imagen. Éste es un camino que puede ayudar a resolver uno de los problemas existentes: el predominio que en muchas ocasiones tienen los resanes grandes intervenidos con líneas de color, al lado de amplias zonas abrasionadas con infinidad de puntos blancos que obstaculizan la apreciación de la imagen.

La reintegración cromática que se hizo en esta temporada debe verse como una acción directamente asociada al proceso de remoción de concreciones y, derivada de ésta, al análisis crítico de las intervenciones existentes. En efecto, tras retirar las concreciones fue necesario eliminar algunas reintegraciones que quedaron fuera de tono y, por lo tanto, alteraban el conjunto. Por otra parte, una acción que se emprendió recurrentemente a lo largo del proceso de reintegración cromática, con el fin de hacerla más sutil, fue la eliminación de resanes en zonas de desfasas y grietas.

Lo que aún tienen por decir los murales de Bonampak

Los resultados obtenidos con la intervención de las áreas de pintura mural definidas en la temporada de trabajo agosto-noviembre del 2010 son producto de la conjugación de una valoración del conjunto pictórico en general y de la zona que había de trabajarse en particular, así como de la comprensión de la imagen inscrita en la zona de trabajo y del entendimiento tanto de su proceso pictórico como de la intervención de restauración descrita anteriormente.

La restauración de estas pinturas todavía tiene un largo y minucioso camino por recorrer y, en consecuencia, los murales aún tienen mucho que decir. Por el momento, la intervención realizada en 2010 permitió descubrir dos nuevos y pequeños elementos pictóricos que no constan en los registros de Adams y Aldrich ni en los de Arellano

Hernández (De la Fuente 1998: I): uno en el muro este y el otro en el muro norte. A estos dos diseños se suma el personaje número 29 –siguiendo la nomenclatura utilizada en los registros mencionados–, localizado en el muro oeste, el cual ya se había registrado gráficamente, pero no se apreciaba porque estaba cubierto por las concreciones salinas (Figura 1).

El descubrimiento de estos pequeños elementos constituye un aporte de la restauración al conocimiento del programa pictórico, en tanto que establece nuevos datos que deberán incorporarse al estado del arte de los murales de Bonampak.



FIGURA 2. Muro noreste, parte inferior. Contraste de la imagen antes y después del tratamiento en el fondo amarillo. (Cortesía: Proyecto INAH Bonampak, 2010).



FIGURA 3. Muro oeste, parte inferior. Contraste de la imagen antes y después del tratamiento en el fondo amarillo. (Cortesía: Proyecto INAH Bonampak, 2010).



FIGURA 4. Muro este, parte media. Contraste de la imagen antes y después de la intervención en fondo y figuras. (Cortesía: Proyecto INAH Bonampak, 2010).

Por otra parte, las acciones de restauración realizadas ayudaron de manera crucial a la definición y el esclarecimiento de los diseños pictóricos (Figuras 2, 3 y 4).

Esta definición posibilita, además de una lectura coherente, ver detalles que contribuirán al estudio iconográfico de las representaciones. Tal es el caso, por ejemplo, de las figuras localizadas en la parte superior este y noroeste de la bóveda, nombradas como I y V en la nomenclatura de Adams y Aldrich (De la Fuente 1998: I). Éstas, denominadas como “cabeza frontal y descendente, de rasgos fantásticos”, y “personaje antropomorfo que emerge de las fauces abiertas de una cabeza reptilina” (De la Fuente 1998: I: 183, 189), podrían tratarse de un K'inich Ahau y un Dios N, respectivamente (Joshua Abenamar Balcells González, comunicación personal, 2009). Por supuesto, la identificación de estos elementos debe estar sujeta a un estudio iconográfico riguroso que en todo excede las intenciones y posibilidades del presente escrito. Lo que se desea resaltar aquí es, después de la restauración de

2010, la posibilidad de intentar un análisis de esta naturaleza (Figura 5).

Si bien existen estudios que dan cuenta de la técnica pictórica y de la composición de los materiales empleados en las pinturas de Bonampak (Magaloni 1998: 49-80), la restauración efectuada en 2010 permitió hacer observaciones que complementan la información existente y ayudan a comprender la secuencia de aplicación de estratos pictóricos en cada detalle. Esto último resulta de gran importancia para hacer tanto la remoción de concreciones como la reintegración cromática. Las observaciones realizadas hasta el momento, circunscritas al muro este parte superior y media, pueden resumirse así:

- Hay tonos naranjas que se producen por superposición de una veladura roja sobre fondo amarillo.
- Los azules claros están aplicados directamente sobre el enlucido.
- Algunos azules oscuros se obtienen por superposición de transparencias negras sobre azul claro.
- El fondo azul presenta muchos detalles sutiles que se encontraban perdidos bajo las concreciones, como matices en las tonalidades y transparencias que otorgan cualidades de volumen y profundidad a los elementos pictóricos inscritos en él. En los contornos de las caras en la escena de sacrificio, el azul es tan transparente que casi es el enlucido a la vista. Con ello se crean planos diferenciados entre la forma y el fondo. Al haber recuperado estos matices, la imagen recobró parte de su “movimiento”. Especial importancia tienen aquí dos elementos asociados directamente con los personajes 2, 5 y 6, registro 2 (De la Fuente, tomo I): se trata de dos diseños elipsoidales elaborados mediante trazos azules más oscuros que el fondo, uno ubicado en medio de los rostros de los personajes 2 y 5, y el otro frente al personaje 6. Sólo a partir de la limpieza se pudieron esclarecer estas dos formas que anteriormente se confundían con las concreciones. Su definición podría ayudar a la comprensión de la escena en su conjunto (Figura 6).
- En la misma escena del sacrificio, los vestidos “blancos” que insinúan transparencia tienen una fina capa pictórica, en tonos naranjas muy tenues, directamente sobre el enlucido. Las diversas intensidades con que se manejan estas veladuras dotan de volumen a esta indumentaria. Podría pensarse que en este caso el blanco está dado por el enlucido, aunque ello estaría sujeto a verificación mediante un corte estratigráfico visto al microscopio óptico.
- Por último, los tonos verdes oscuros están sobrepuestos a dos y tres capas previas en tonos azules y amarillos más tenues. Esta observación difiere de lo descrito en el estudio de Magaloni (1998: 52, 73), que habla de un verde jade dado por azul sobre verde amarillento y un verde quetzal dado por azul sobre verde oscuro sobre rojo. En este sentido, la observación hecha en



FIGURA 5. Elemento V en el extremo occidental de la bóveda norte y figura I en la bóveda del muro oriental, después de la restauración. (Cortesía: Proyecto INAH Bonampak, 2010).

2010, también sujeta a observación de muestras bajo el microscopio óptico, ampliaría el conocimiento acerca de la elaboración de los tonos verdes en estas pinturas. Es muy probable que algunos de estos tonos se hayan aplicado posteriormente, en seco, a las capas más finas aplicadas en fresco; esto podría explicar en parte un patrón de pérdida de este estrato pictórico.

Las observaciones descritas, posibles gracias a un contacto estrecho de los profesionales con la obra y a los resultados obtenidos mediante los procesos de restauración llevados a cabo durante esta temporada, constituyen un punto de tránsito para continuar los estudios de esta valiosa obra que aún tiene mucho que decir.

Conclusiones

El retorno de los restauradores del INAH a los murales de Bonampak, para atender una situación de emergencia y



FIGURA 6. Muro este, parte media. Los óvalos encierran los elementos elipsoidales localizados entre los personajes 2 y 5, y frente al personaje 6. (Cortesía: Proyecto INAH Bonampak, 2010).

realizar acciones de conservación, ofreció la posibilidad de dar una nueva mirada a las pinturas inscritas en el interior del Edificio 1 de esta zona arqueológica. La restauración realizada en las décadas de la segunda mitad del siglo xx y la actual presentación al público del programa pictórico se analizaron a la luz de la comunicación que debe existir entre el patrimonio cultural material y sus usuarios, la cual ha de permitir el disfrute, el estudio y la comprensión de culturas pasadas. Desde esta perspectiva, la disciplina de la conservación-restauración del patrimonio tiene aún mucha información que aportar a la lectura de los murales de Bonampak, por tanto el resultado del análisis visual es que la restauración de éstos aún no ha concluido; al contrario, se tiene una gran tarea adelante: develar el programa pictórico recuperando su coherencia. Para ello, el INAH, como institución guberna-

mental encargada de su salvaguarda, deberá pensar en estrategias para la elaboración de un plan de trabajo que haga posible la realización de las labores requeridas. Los resultados de la temporada 2010 son una muestra de lo que podría lograrse en los tres cuartos del Templo de las Pinturas: liberar elementos pictóricos desconocidos hasta el momento, presentar otros ya registrados pero ocultos al público y esclarecer la presentación de las imágenes. Continuar la restauración se impone como una acción de recuperación de esta obra que, si bien profusamente valorada nacional e internacionalmente, a más de 50 años de su descubrimiento aún no se le ha extraído todo su potencial informativo y estético. Así lo revela la nueva lectura que puede hacerse del programa pictórico en las zonas restauradas en 2010. Los murales de Bonampak, uno de los exponentes artísticos de mayor riqueza en el mundo maya, deben apreciarse en todo su esplendor y estudiarse a la luz de una imagen coherente.

Referencias

- De la Fuente, Beatriz (coord.)
 1998. *La pintura mural prehispánica en México. II Área Maya Bonampak*, tt. I y II, México, UNAM-IIE.
- INAH. Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural. Centro INAH Chiapas.
 2009. Informe de los trabajos realizados durante la temporada agosto-noviembre. 2009, Coordinación del proyecto: Haydée Orea Magaña, documento inédito, México, INAH.
 2010. Informe de los trabajos realizados durante la temporada agosto-noviembre. 2010. Coordinación del proyecto: Haydée Orea Magaña, documento inédito, México, INAH.
- Magaloni, Diana
 1998. "El arte en el hacer. Técnica pictórica y color en las pinturas de Bonampak", en Beatriz de la Fuente (coord) II: 49-80.
- Villegas, M., A. Tosalín, I. Medina-González *et al.*
 2005 "Dictamen sobre los daños ocasionados por el sismo del 13 de mayo de 2005 en la zona de monumentos de Bonampak, Chiapas", documento inédito, México, INAH.

Resumen

En 2009 el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) de México emprendió labores de conservación en la zona arqueológica maya de Bonampak, ubicada en la selva Lacandona de México, para atender daños ocurridos en sus edificaciones a causa de sismos en la región. En ese momento se analizó la presentación actual de las pinturas murales del Edificio 1 o Templo de las Pinturas y se decidió intervenirlas para hacer coherente la lectura del programa pictórico, que en esa época era confuso. Entre agosto y diciembre de 2010, el INAH acometió la limpieza de la pintura mural en el cuarto 3 del Edificio 1. La intervención arrojó como resultado el hallazgo de elementos pictóricos no registrados anteriormente, la apreciación de otros ya registrados pero ocultos y, tras el esclarecimiento de las imágenes, una nueva lectura de los murales. A partir de este trabajo se plantea la necesidad de continuar la restauración en todas las superficies pictóricas del templo.

Palabras clave

Restauración, murales, Bonampak, México.

Abstract

In 2009, the Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) initiated a conservation project in the Maya archaeological site of Bonampak, which is located in the Lacandon Forest of Chiapas, Mexico. This project aimed at repairing the alterations produced in its monuments by regional seismic activity. In these circumstances, the presentation of the mural paintings of Temple 1 was analyzed and the specialists decided to make interventions to improve the reading of its very confused pictorial programme. Between August and December 2010, the mural paintings in the third room of Temple 1 were cleaned, revealing new figures as well as obscured designs; hence, a new reading of the pictorial works appeared. Analyzing this work, this article proposes to continue the restoration of all pictoric surfaces of the temple.

Keywords

Restoration, Mural painting, Bonampak, Mexico.



Una experiencia en la conservación de artefactos arqueológicos: práctica de campo en el Museo de Sitio de Alta Vista, Zacatecas, noviembre del 2009

Adriana Sanromán Peyron
 Jessica Avecilla Zapata
 Mariana Flores Hernández

Introducción

El presente artículo versa sobre las actividades llevadas a cabo por el Seminario-Taller Optativo de Rescate Arqueológico (STORARQ) de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRYM) del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) durante la práctica de campo efectuada en noviembre del 2009 en la zona arqueológica de Alta Vista, Zacatecas. Uno de los objetivos de esta temporada de trabajo fue el tratamiento de las colecciones de hueso, concha, turquesa y piritita del museo de sitio. Aquí nos enfocaremos en reflexionar sobre los valores de los artefactos del museo, con énfasis en la metodología seguida en el trabajo, los tratamientos efectuados y los resultados obtenidos.

La intervención en la colección tuvo una duración de dos semanas. Aunque algunas acciones del proyecto se realizaron en la sala de exposición, gran parte se desarrollaron en un laboratorio instalado provisionalmente dentro del museo de sitio. Se trabajó un total de 91 objetos, 89 de los cuales se encontraban expuestos. Así, la primera fase de intervenciones, que principió con la selección y el desmontaje, correspondió al manejo de la colección.

El manejo de la colección

La selección de las piezas fue responsabilidad de las profesoras titulares del STORARQ a partir del catálogo fotográfico y la observación *in situ* de los objetos. Se eligieron aquellos que presentaban inestabilidad material y alteraciones estéticas.

Como los objetos forman parte de la exhibición permanente del museo de sitio, fue necesario diseñar e instrumentar una metodología básica que hiciera posible controlar su ubicación en el arreglo museográfico, durante su intervención y su re-montaje en vitrinas después del tratamiento.

Cabe señalar que tanto los cuerpos de seguridad del Centro INAH-Zacatecas como los directivos del museo y del Proyecto Arqueológico Alta Vista manifestaron satisfacción por el control de la colección (Figura 1).



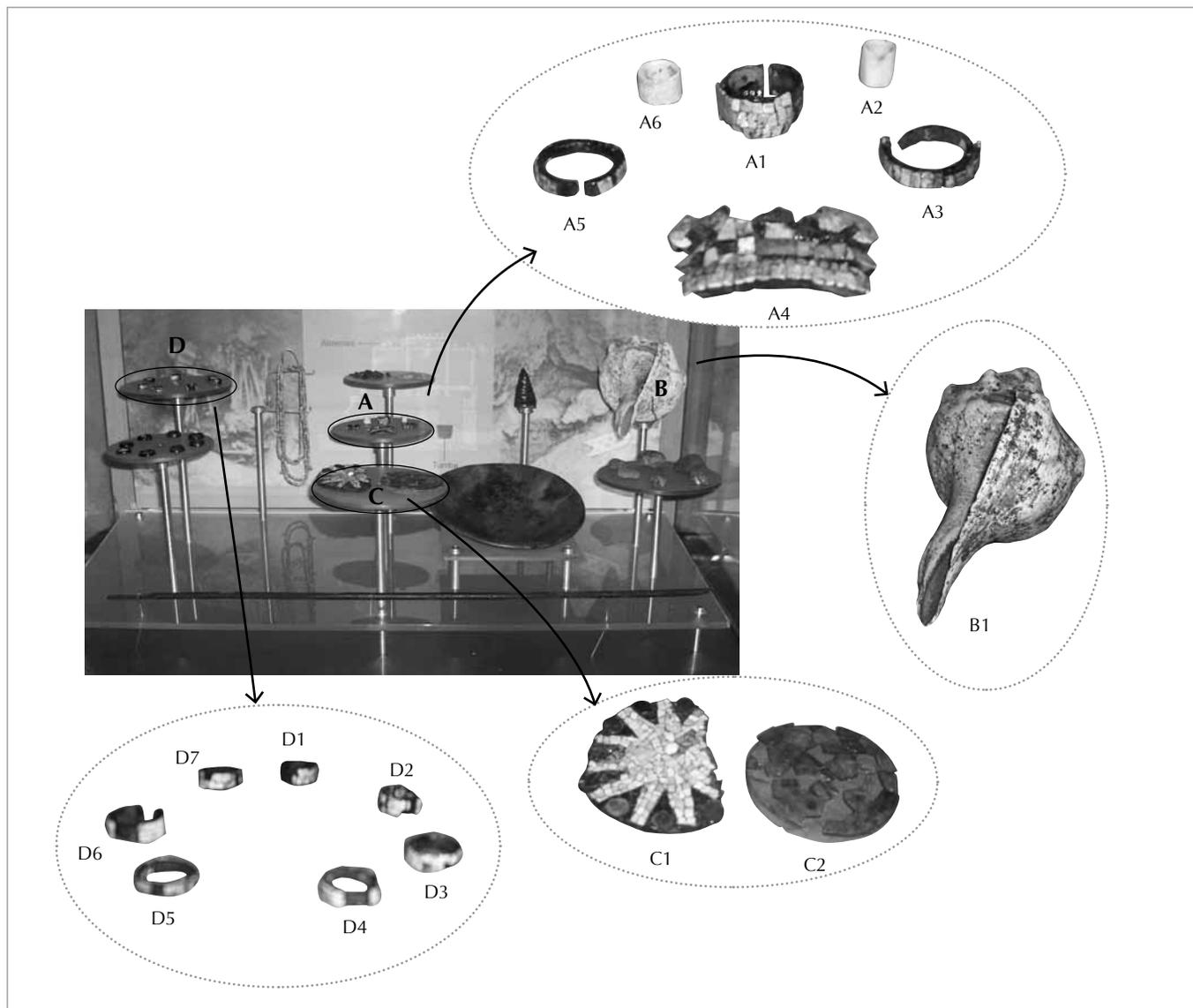


FIGURA 1. Detalle de distribución de las piezas dentro de las vitrinas del museo de sitio con las claves asignadas para el control de materiales durante la práctica de campo (Cortesía: STORARQ, ENCRYM-INAH, 2009).

Documentación y valoración

Documentar y elaborar una valoración del bien cultural que se ha de conservar es esencial, ya que ello permite no sólo reconocer por qué el objeto es importante, sino también guiar la toma de decisiones para que las intervenciones se encaminen tanto a solucionar problemas técnicos como a preservar o recuperar los valores que le dan significado y relevancia. Aunque existen muchos sistemas que incorporan la valoración en las metodologías de conservación, casi todas se refieren a sitios o monumentos.

Por ello, en esta práctica se decidió aplicar una metodología de conservación fundada en la documentación y valoración tanto en relación con los objetos como con la colección.

La documentación inició con un registro gráfico detallado de las piezas con el fin de caracterizarlas. Para esto se consultó, además de informes y estudios, a especialistas, quienes proporcionaron datos esenciales para realizar la posterior valoración. La información se sistematizó con fichas clínicas, las cuales fueron de utilidad para describir el estado de conservación de los artefactos y

plantear los procesos de conservación a seguir en ellos.

En fases subsiguientes, este sistema de registro permitió consignar las intervenciones realizadas e incorporar imágenes fotográficas de antes, durante y después de proceso.

Sin duda alguna, la valoración exigió un gran esfuerzo analítico de información documental y artefactual. La discusión interdisciplinaria con los arqueólogos del sitio fue fundamental para complementar datos y conciliar visiones disímiles. Como resultado de ello, se llegó a las siguientes conclusiones:

- La colección arqueológica del Museo de Sitio de Alta Vista, Zacatecas, no sólo presenta formas materiales y tecnológicas propias, representativas y características de la cultura Chalchihuites; de hecho, estos artefactos constituyen la materialización de una cultura de gran importancia en el complejo mesoamericano (Medina-González 2009). Efectivamente, al ser frontera entre Mesoamérica y Aridamérica, la región de Chalchihuites y el sitio de Alta Vista fungían como puntos de comercio tanto de recursos locales (piedra verde, madera, cáscara de nuez y pirita) abundantes en esta zona semidesértica, como de materiales de exportación (conchas de zonas costeras y turquesa de California, Nuevo Mexico o Guatemala). Estos materiales sirvieron para confeccionar los objetos que hoy conforman la colección del museo de sitio y son muestra de la capacidad de las redes de intercambio prehispánicas para alcanzar regiones lejanas de Mesoamérica. Particularmente, la colección de turquesas y de anillos de cáscara de nuez representan, por su abundancia y belleza, colecciones únicas en el acervo prehispánico mexicano.
- Estos artefactos hacen patente que los integrantes de la cultura Chalchihuites poseían conocimientos complejos y aptitudes refinadas para elaborar bienes culturales de enorme complejidad tecnológica y artística. Ello es observable en objetos de gran calidad estética, como los mosaicos de turquesa, que representan formas realistas y abstractas, así como en objetos simples, pero de complicada fabricación, tales como los anillos de cáscara de nuez.
- Gran parte de la colección se compone de materiales de lujo y prestigio, por ello reflejan el gusto y las preferencias estéticas de la élite de una cultura que llegó a su apogeo en el periodo Clásico mesoamericano.
- Como lo reportan los informes del arqueólogo Charles Kelley (1971,

1974, 1976), un gran número de los artefactos en cuestión proceden de contextos rituales, por lo que reflejan las creencias de sus productores sobre la vida y la muerte. Asimismo, su incorporación en complejos votivos son manifestaciones materiales del simbolismo y de la cosmovisión de un pueblo.

- Los artefactos forman parte de la historia arqueológica de Alta Vista, ya que fueron excavados y estudiados en los años setenta del siglo pasado por el arqueólogo Charles Kelley, y en los noventa por los arqueólogos Baudelina García Uranga y Humberto Medina González.

De lo anterior puede concluirse que la colección de hueso, concha, turquesa y materiales orgánicos del Museo de Sitio de Alta Vista es de gran relevancia en el acervo arqueológico mesoamericano, por lo que requiere una aproximación que no sólo garantice su conservación material, sino que coadyuve a la preservación y difusión de sus valores.

Diagnóstico, propuesta e intervención

Una vez concluida la valoración, se realizó un diagnóstico del estado físico de los artefactos. Un análisis conjunto de estas dos variables determinó la propuesta de conservación, en la que se incluyeron los materiales y las técnicas que se emplearían durante las intervenciones. A continuación se describen los anteriores rubros ordenados por tipo de materiales. Asimismo, se relatan las acciones llevadas a cabo y las observaciones recabadas al efectuar los tratamientos.

Hueso

La colección de hueso estuvo compuesta por 16 elementos, todos ellos fragmentos de osamentas humanas, algunos con señales de modificación cultural y otros restaurados anterior-

mente mediante la unión de fragmentos, probablemente con polímeros sintéticos. Las grandes constantes de alteración fueron la disgregación y la inestabilidad estructural, por lo que se propuso realizar procesos que restablecieran su estabilidad. Este tratamiento se realizó con Reconos® 110, una sustancia remineralizadora a base de fluoruro de sodio que ha tenido resultados satisfactorios en problemáticas análogas. También se empleó Reconos® 220, un consolidante a base de quitina que ayuda a regenerar la parte orgánica del material óseo. Se seleccionaron estas sustancias porque, a diferencia de los polímeros sintéticos, no bloquean los poros del material ni alteran su aspecto. La aplicación se llevó a cabo con pincel tanto sobre la superficie interna como sobre la externa de los fragmentos óseos.

Como resultado de las observaciones se reconoció un inconveniente del tratamiento: la aplicación de Reconos® 220 causó el reblandecimiento en un par de elementos, los cuales, al secado, presentaron fisuras superficiales. Dichas alteraciones se resanaron con pasta de hueso pulverizado y Mowital® B60H al 15% en acetona, una mezcla suave y reversible (Figura 2).



FIGURA 2. Proceso de registro de material óseo de la colección del Museo de Sitio de Alta Vista, Zacatecas, durante la práctica de campo. (Cortesía: STORARQ, ENCRYM-INAH, 2009).



FIGURA 3. Imagen que muestra un caracol después de la aplicación de Reconos® 110 y 220. (Cortesía: STORARQ, ENCRYM-INAH, 2009).

Concha

La colección de elementos de concha fue la más abundante, ya que se trabajaron 57 artefactos, algunos con evidencias de modificación cultural.

La problemática de conservación de la colección de material conchológico era similar a la de los restos óseos, ya que presentaban disgregación e inestabilidad estructural. Aunado a lo anterior, los números de inventario habían sido colocados en las caras externas de los objetos, con lo que se invadía gran parte de su superficie y se impedía su correcta apreciación. Por lo anterior, se propuso reforzar la estabilidad material y, en los casos en que fuese necesario, retirar los números de inventario para colocarlos nuevamente con las dimensiones y en los lugares adecuados.

Por las cualidades anteriormente descritas, se utilizaron Reconos® 110 y 220 para la consolidación de los materiales conchológicos. Los números de inventario se eliminaron utilizando agua-alcohol y acetona con hisopo. Para colocarlos nuevamente, primero se aplicó con pincel una capa de Mowital® B60H al 3% en acetona, como aislante, en una pequeña zona, sobre la cual se escribieron dichos números con plumón indeleble, y se cubrieron con otra capa del polímero.

En todos los casos, los procesos llevados a cabo fueron satisfactorios, ya que se mejoró la estabilidad

material y la lectura de los artefactos (Figura 3).

Turquesa

La colección de artefactos de turquesa constó de dieciocho elementos que se agruparon en tres conjuntos:

- Anillos de cáscara de nuez con mosaico de turquesas.
- Mosaicos de turquesas con soporte de madera.
- Mosaicos de turquesa sin soporte.

Anillos de cáscara de nuez con mosaico de turquesas

Se restauraron 11 artefactos, todos con un soporte de cáscara de nuez, sobre el cual fue adherido, posiblemente mediante una resina natural, un mosaico de teselas de turquesa. Los elementos de esta colección habían sido intervenidos anteriormente por inmersión en algún polímero sintético.

Un aspecto digno de mencionar es que todos los anillos presentaban una abertura transversal que inicialmente se consideró como un deterioro. Sin embargo, al compararlos con la colección de anillos de cáscara de nuez sin mosaicos que alberga el propio museo de sitio, se determinó que esa abertura es un rasgo de manufactura, por lo que se decidió conservarlo, en vez de proceder a su intervención. Esto es prueba de

que una evaluación correcta de las características físicas de un objeto es imprescindible para distinguir sus cualidades valorativas frente a sus deterioros.

Los anillos presentaban una compleja problemática de deterioro. Su soporte se encontraba frágil y friable, por lo que era necesario estabilizarlo y reforzarlo. Algunos de los artefactos también mostraban grietas y fisuras que debilitaban su estructura. El mosaico de turquesa dejaba ver desfases en la posición de las teselas. Además, el material utilizado en la intervención anterior cubría totalmente el elemento, presentaba amarillamiento y aglutinaba restos de sedimento en su superficie, lo que afectaba la apreciación de las piezas, su diseño, así como el brillo y el color de la turquesa. Como resultado de esta afectación, los mosaicos parecían estar constituidos por piedras verdes de acabado mate.

Debido a la naturaleza del consolidante anteriormente aplicado a estos anillos, se decidió utilizar polímeros sintéticos compatibles, tanto para consolidar el soporte como para adherir las teselas una vez que se corrigieran los desfases de los mosaicos. Así, la consolidación del soporte se realizó aplicando Paraloid® B72 al 5% en acetona con pincel. Los soportes con fisuras y grietas se reforzaron colocando de manera transversal fibras de *non-woven* utilizando el mismo consolidante. Las teselas que conformaban los mosaicos de turquesa se limpiaron aplicando acetona con hisopo, mientras que los restos de resina y sedimento se eliminaron con bisturí. Los desfases de las teselas se corrigieron, desmontando aquellas que se encontraban fuera de su lugar, por medio de un velado. Ello permitió un manejo seguro de las teselas para su posterior montaje en la posición correcta, aplicando Mowital® B60H al 15% en acetona.

Cabe señalar que las intervenciones fueron determinantes para optimizar la estabilidad y la lectura de los artefactos. Para evitar que ésta se interrumpiera, los refuerzos de

non-woven se reintegraron con pinturas al barniz. Durante la corrección de desfases y el desmontado de las teselas se detectaron restos del adhesivo original de los elementos. Sin embargo, no fue posible obtener muestras, ya que los elementos estaban embebidos con el consolidante empleado en la intervención anterior. La limpieza permitió que las turquesas recuperaran su color azul y brillo característicos, lo que permite valorar realmente los artefactos como piezas de gran prestigio y lujo en la época prehispánica (Figura 4).

Mosaicos con soporte de madera

Los cuatro elementos que conforman esta colección presentan un soporte de madera, sobre el cual fueron adheridas las teselas de turquesa para formar un mosaico. Éste, a partir de una técnica compleja de manejo de teselas, representa diseños muy delicados y bellos.

Las piezas evidenciaban una serie de deterioros variables. Sus soportes presentaban grandes diferencias en su estado de conservación: dos de ellos, aunque mostraban grietas, permanecían estables, mientras que los otros dos se encontraban friables, frágiles y fisurados. Los mosaicos, como en el caso de los anillos, estaban desfasados, exhibían sedimento aglutinado en superficie, así como una capa de color amarillento que alteraba sus características ópticas.

Todos los elementos se habían consolidado en una intervención anterior con una resina sintética. Este material cubría y cambiaba la apariencia de los mosaicos, por lo que se propuso eliminar los excesos para devolver a los objetos una apariencia similar a la que tuvieron originalmente y, en el caso de los soportes, resanar las grietas o consolidar su material constitutivo con el fin de aumentar su estabilidad.

Como los soportes estables también contenían excedentes de material de la intervención anterior, éstos se eliminaron con hisopos embebidos en acetona. Las secciones frági-



FIGURA 4. Detalle del proceso de limpieza de las teselas de turquesa de un anillo. Se observa el cambio de apariencia en el color del mosaico. (Cortesía: STORARQ, ENCRyM-INAH, 2009).

les y friables se consolidaron utilizando Paraloid® B72 al 5% en acetona aplicado por goteo. Puesto que los objetos ya habían sido tratados con polímeros sintéticos, se eligieron materiales compatibles con la intervención anterior. Las grietas se resanaron a bajo nivel con pasta cerámica,¹ homogeneizando la superficie y reforzando áreas susceptibles de rupturas. Los resanes se reintegraron con pinturas al barniz para propiciar una lectura coherente de los objetos.

Los soportes friables requirieron una intervención más compleja, por lo que para restablecer su estabilidad se elaboró una sub-base de refuerzo. Para ello, se colocó en el anverso del soporte, como interfase para asegurar la reversibilidad del proceso, una capa de *non-woven* adherida con Mowital® B60H al 15% en acetona. Posteriormente se aplicó una capa de resina RenPaste®,² que se modeló en la forma necesaria. Una vez seca,

¹ La pasta cerámica está compuesta por Mowilith® 50, caolín, blanco de España, fibra de vidrio y acetona. Se utiliza en México desde hace varias décadas para resanar cerámica arqueológica, puesto que se trata de un material maleable, ligero, inocuo y reversible.

² Esta resina epóxica es estable y permite el modelado para dar la forma específica de los elementos.

esta sub-base de refuerzo se reintegró con pinturas al barniz en tono y textura similares al soporte de madera original.

Las teselas se limpiaron con hisopos embebidos en acetona, así como con bisturí, para eliminar tanto la capa de polímero amarillenta que las cubría como los sedimentos adheridos. Este proceso cambió radicalmente el aspecto de los artefactos, ya que como sucedió con los anillos, las teselas recuperaron el color, el brillo y la apariencia de la turquesa. La intervención de esta colección fue más que satisfactoria; además de que aseguró la estabilidad de los objetos, se recuperó el valor estético de la compleja manufactura de los mosaicos de turquesa (Figura 5), lo cual abrió nuevas posibilidades de investigación sobre la importancia de la colección del Museo de Sitio de Alta Vista en relación con series análogas ubicadas en museos nacionales y extranjeros.

Mosaicos sin soporte

Estos dos mosaicos perdieron su soporte, ya durante el enterramiento, su extracción o previa intervención. Como una solución a su exhibición museográfica, los mosaicos se adhirieron con resinas sintéticas brillantes

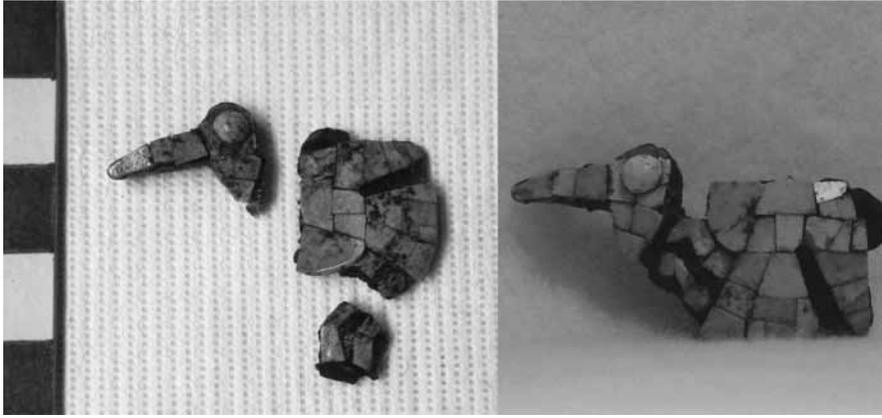


FIGURA 5. Mosaico de turquesa antes y después de intervención; el soporte de éste fue realizado con RenPaste®. (Cortesía: STORARQ, ENCRYM-INAH, 2009).

sobre papeles de diversa naturaleza, forma y color. Por su flexibilidad, fragilidad y aspecto, dicho sistema de soporte presentaba varios inconvenientes; de ahí que se haya propuesto cambiarlo por otro material que proporcionara mayor estabilidad al mosaico y que fuera compatible con la museografía del lugar. Un requerimiento de la intervención fue la retratabilidad; es decir, que, ante mayor información en un futuro, los elementos puedan reintervenirse sin provocar daños en su forma y acomodo.

Con el fin de conservar la posición de las teselas, se realizó una calca de los mosaicos en papel albanene. Posteriormente se hizo un velado con Mowilith® DHLR y papel *non-woven*. Una vez seco el velado, se eliminó el soporte del papel y se procedió a la limpieza de las teselas por el reverso, utilizando bisturí y acetona aplicada con hisopo. Cuando se eliminó la resina usada como adhesivo, se llevó a cabo el montaje en un nuevo soporte, conformado por una placa de acrílico; se optó por ésta por ser de material inocuo, resistente y compatible con la museografía del lugar. Las teselas se adhirieron al nuevo soporte utilizando Mowital® B60H al 15% en acetona. Se eliminó el velado y se limpiaron las teselas por el anverso utilizando agua tibia y agua-alcohol, mediante papetas e hisopo.

La intervención realizada en estos elementos permitió integrar las so-

luciones de conservación a los requerimientos de la museografía existente.

Pirita

El mosaico de pirita del museo de sitio de Alta Vista es único en la colección. Se trata de un elemento circular cuyas teselas se desprendieron de su soporte de piedra arenisca fragmentado, posiblemente durante su extracción del depósito arqueológico. En una intervención anterior, las teselas fueron adheridas con resina sintética a una hoja de acetato; un soporte secundario que, sin embargo, no cumplía satisfactoriamente con las funciones de refuerzo, al no ser capaz de sostener el peso de las láminas de pirita. Aunado a lo anterior, el mosaico presentaba pérdida de elementos y el adhesivo se había tornado amarillento, afectando la apariencia de un objeto de gran valor arqueológico.

Con base en esta evaluación se propuso cambiar el soporte para mejorar la estabilidad del artefacto. Asimismo, se planteó la necesidad de facilitar una mejor apreciación de sus valores estéticos.

Primeramente, las teselas de pirita se calcaron en papel albanene para conservar su acomodo. Luego, se procedió a velarlas y desprenderlas del acetato con materiales similares a los empleados en los mosaicos de turquesa. Se retiró el adhesivo del reverso utilizando acetona aplicada con hisopo. El proceso de limpieza

se realizó en un ambiente cálido generado con una secadora de cabello con el fin de evitar un cambio de aspecto de la pirita.³ Aunque se decidió mantener la idea de un soporte secundario con el objetivo de garantizar la reversibilidad en el proceso, el acetato se cambió por una placa de acrílico, la cual ofrecía la rigidez y la transparencia deseadas.

Durante la intervención, se observó que las teselas se encontraban en un orden que no correspondía con la configuración original del mosaico. La forma de las láminas y su corte permitieron su reacomodo en el nuevo soporte secundario mediante el uso de adhesivo Mowital® B60H al 15% en acetona, un material que posibilita la re-tratabilidad en el futuro, en caso de llegar a contar con evidencias adicionales sobre su aspecto original.

Conclusiones

El trabajo aquí presentado permite concluir que tanto el manejo de la colección como los tratamientos realizados fueron exitosos, ya que cumplieron el objetivo principal de la práctica: conservar y restaurar un acervo de artefactos arqueológicos ubicados en un contexto museográfico de sitio. Los resultados del trabajo fueron satisfactorios, ya que las colecciones no sólo fueron estabilizadas, sino que ahora hacen legibles sus valores más relevantes.

Una de las conclusiones más significativas fue que el buen término de un trabajo de conservación de campo con una colección numerosa de piezas en exhibición requiere necesariamente planificación y seguimiento. La primera se logra a partir de la instrumentación de metodologías claras que sistematizan y controlan, por un lado, el manejo de las colecciones, y, por el otro, su propia intervención.

³ En ambientes fríos, la evaporación del solvente genera en la pirita una apariencia blanquecina.

La valoración de los artefactos arqueológicos fue esencial, ya que permitió acercarse al significado y relevancia de los objetos y la colección, lo que condujo a una intervención informada, respetuosa, coherente con sus necesidades y que favoreció su comprensión y lectura.

La observación de los anillos de mosaico de turquesa permitió que se definieran características propias de la técnica de manufactura que en un inicio se habían confundido con efectos del deterioro. Asimismo, se observó la presencia de resinas naturales que originalmente sirvieron para adherir los mosaicos al soporte. Sin embargo, debido a las intervenciones anteriores, será muy difícil caracterizar la naturaleza de este material adhesivo prehispánico. Con los procesos de limpieza se hizo más evidente el color de las teselas, lo que tendió a confirmar que se trata de turquesa y no de malaquita, como está registrado en el catálogo del museo. En un futuro será necesario realizar análisis petrográficos para confirmar que este tipo de mineral está efectivamente involucrado en la manufactura de las teselas.

Un beneficio adicional de la práctica fueron las observaciones sobre el uso de materiales relativamente nuevos en el campo de la conservación arqueológica, como el Reconos® y la resina RenPaste®. Aunque los resultados obtenidos con el Reconos 220® fueron favorables en la mayoría de los casos, en tanto que devolvieron al hueso sus características de dureza y resistencia, es recomendable profundizar sobre su aplicación para evitar alteraciones colaterales.

La realización de soportes para elementos de pequeño formato con la resina RenPaste® fue una experiencia interesante, ya que además de que brinda un soporte estable al artefacto, su preparación es simple y permite acciones de modelado, aplicación de textura y reintegración cromática. Ello ofrece una garantía de resultados satisfactorios tanto materialmente como en relación con su integración estética.

No hay que olvidar que la presente práctica fue parte de un proceso formativo profesional. Ello significó que la propia dinámica de trabajo capacitó no sólo en lo que se refiere a procesos e intervenciones, sino también acerca de metodologías de conservación, estrategias de planificación y formas de trabajo. Así, la experiencia, si bien consistió en trabajar materiales arqueológicos de gran importancia con intervenciones anteriores poco afortunadas, fue significativa en tanto que dio a conocer a una realidad con tiempos, necesidades y circunstancias propias del quehacer profesional, en la que los beneficios de la colaboración interdisciplinaria fueron indiscutibles. Por ello, la oportunidad de participar en una dinámica real de colaboración entre especialistas de diferentes profesiones representó una lección contundente.

Para finalizar, se han abierto preguntas de investigación en las áreas de arqueología, museografía y de conservación arqueológica. Así, el valor de la práctica escolar se transforma en su capacidad de formar profesionales capaces de investigar y preservar el rico legado arqueológico de nuestro país.

Referencias

Kelley, Charles

1971 "Informe de trabajo de la temporada de excavación arqueológica", documento inédito, México, Archivo Arqueológico del Centro INAH Zacatecas.

1974 "Informe de trabajo de la temporada de excavación arqueológica", documento inédito, México, Archivo Arqueológico del Centro INAH Zacatecas.

1976 "Informe de trabajo de la temporada de excavación arqueológica", documento inédito, México: Archivo Arqueológico del Centro INAH Zacatecas.

Medina-González, Isabel

2009 "Proyecto para la Conservación Integrada del 'Relieve Picacho Pelón', Zona Arqueológica de Alta Vista, Chalchihuites", Zacatecas, documento inédito. México, Archivo CNCPC-INAH.

Agradecimientos

Agradecemos a la maestra Isabel Medina-González por incorporar esta práctica de campo dentro del "Proyecto para la Conservación Integrada del Relieve 'Picacho Pelón'", y a la arqueóloga Baudelina García Uranga (coordinadora del Proyecto Arqueológico Alta Vista), por confiarnos el trabajo de tan importante e interesante colección. Debemos gratitud a la arqueóloga Patricia Monreal (directora del Museo de Sitio de Alta Vista), al C. Antonio de Dios Sánchez (jefe de seguridad del Centro INAH Zacatecas), al arqueólogo Humberto Medina González y a los custodios del sitio, quienes nos brindaron información, apoyo y todas las facilidades para el desarrollo de nuestro trabajo. Finalmente, nuestro reconocimiento a la maestra Carolusa González Tirado por su invaluable ayuda en la elaboración de este artículo.

Resumen

En noviembre del 2009, el Seminario-Taller de Rescate Arqueológico de la ENCRYM realizó en el Museo de Sitio de la Zona Arqueológica de Alta Vista, Zacatecas, una práctica de campo, cuyo objetivo fue intervenir una colección de 91 artefactos arqueológicos elaborados en concha, hueso, turquesa y pirita que se encuentran en exhibición. Este artículo versa sobre las actividades realizadas y los resultados obtenidos en dicha práctica. Se analiza el proceso de conservación, que incluye la valoración de los artefactos, su diagnóstico, la propuesta de trabajo y las intervenciones realizadas. Gracias a esta perspectiva para la toma de decisiones, la conservación no sólo proporcionó resultados favorables, sino que además se realizaron observaciones relativas a la técnica de manufactura de los objetos, las limitaciones de los tratamientos realizados y las posibilidades de integración museográfica. Así, esta práctica constituyó un ejemplo de la importancia de la interdisciplina en la conservación arqueológica y de la aportación que los restauradores pueden hacer al ámbito transprofesional.

Palabras clave

Alta Vista, Reconos®, colecciones, materiales arqueológicos, montaje.

Abstract

The Archaeological Conservation Seminar ENCRYM-INAH held a field trip to the archaeological site of Altavista, Zacatecas during November 2009. Its objective was to conserve a collection of 91 archaeological artifacts made from shell, bone, turquoise and pyrite. The decisions on materials and methods of treatment as well as the achievements are discussed. The restoration procedures were carefully chosen after analyzing the objects and their state of material conservation. This practical experience in conservation reported not only satisfactory results but also useful data regarding the technology of the artifacts, the limitations of certain conservation procedures, and possibilities for museographic integration. This field trip is an example of interdisciplinary work in archaeological conservation and highlights the contributions to the professional area the conservators can generate.

Keywords

Alta Vista, Reconos®, Collections, Archaeological materials, Display.





La intervención del artista en la restauración de arte contemporáneo

Ana Lizeth Mata Delgado
Karen Landa Elorduy

En la actualidad, numerosos artistas han perdido el interés o la necesidad de preservar sus obras para la posteridad. En algunos casos se trata de creadores que optan por producir arte de carácter efímero, mientras que otros deciden poner el énfasis, ya no en la materialización de la idea, sino en un concepto o una intencionalidad. Por tanto, cuando se trata de intervenir obras clasificadas dentro de la categoría de modernas o contemporáneas (esto es, elaboradas durante el tránsito entre los siglos XIX-XX y lo que va del XXI), el trabajo del restaurador no puede supeditarse solamente a los materiales que constituyen un objeto artístico, sino debe extenderse a la preservación del concepto planteado por el creador.

En buena medida por ello, se imparte en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRYM) desde 2004, como optativo, el Seminario-Taller de Restauración de Obra Moderna y Contemporánea (STROMC) para alumnos que cursan el último semestre de la Licenciatura en Restauración. A diferencia de otros seminarios-taller, enfocados en analizar un tipo específico de material o técnica (papel, metal, cerámica, textil, etc.), la función principal de éste consiste en otorgar al alumno herramientas teórico-prácticas para la solución de problemáticas específicas en piezas producidas entre los siglos XX y XXI, sin discriminación de su material, formato o técnica. El STROMC ofrece a los alumnos la posibilidad de contextualizar la producción de bienes artísticos, estudiar nuevos materiales, contrastar los criterios teóricos tradicionales de la restauración con los requerimientos teóricos del arte contemporáneo y, sobre todo, identificar cuándo el deterioro de una obra se encuentra en el material y cuándo en el concepto.

Un importante instrumento metodológico ampliamente explorado en el STROMC es la entrevista a diversos protagonistas del proceso creador y su recepción: artistas plásticos, curadores, críticos de arte, historiadores del arte, coleccionistas, etc. Los alumnos aprenden a diseñar y aplicar entrevistas como un recurso que, erigido en una herramienta básica para la elaboración de propuestas de conservación y restauración, les permite contextualizar el quehacer artístico local y aproximarse a las singularidades del arte moderno y contemporáneo, tanto nacional como global.

Cabe explicar que esta línea de trabajo no es improvisada. Desde la fundación del STROMC se adoptó el “modelo de toma de decisiones” propuesto

durante el congreso realizado en Ámsterdam en 1997, que llevó por título *Modern Art: Who Cares?* (Hummelen 1999:164). Dicho modelo define los campos a considerar durante la intervención de arte moderno y/o contemporáneo, entre los que sobresale interpelar al artista y a los personajes cercanos a la pieza: curadores, historiadores, directivos, investigadores y funcionarios de museo, entre otros. Los nuevos retos que la naturaleza del arte moderno y contemporáneo impone al conservador-restaurador exigen retomar este recurso didáctico, así como analizarlo y adaptarlo.

De hecho, las autoras de este texto, como coordinadoras del STROMC, en 2010 asistimos a la segunda fase del citado congreso, celebrado también en los Países Bajos, que en esa ocasión llevó por nombre *Contemporary Art: Who Cares?*; allí se discutieron con amplitud las actuales estrategias de conservación-restauración que prestigeadas instituciones culturales instrumentaron en específico para este tipo de producciones artísticas. Incluso participamos en el taller que en ese contexto impartió la periodista Judith Bosch, "Técnicas de entrevista".

La entrevista, género del oficio periodístico, es una herramienta para cuya aplicación existen diferentes técnicas. Es evidente que, cuando no se realiza en forma adecuada, se corre el riesgo de que la información obtenida sea imprecisa o de que se tergiverse la opinión del artista. Un ejemplo de ello lo proporciona Ingeborg Smit en su ensayo "The Tran-

sition Nature of Memory", en el que reseña la fallida restauración de la pieza de arte-objeto *Marocco* (1972), de la autoría de Left Krijn Giezen, perteneciente a la colección del Frans Hals Museum. El artista fue invitado para revisar la condición de la citada obra y su devenir; sin embargo, antes de que pudiera hablar sobre la forma en que la concibió y exponer sus ideas alrededor de ella, fue bombardeado con una serie de preguntas, planteamientos y teorías que lo confundieron, lo que tuvo como consecuencia que la información recabada fuera ambigua y caótica, poco útil como contribución en el proceso de restauración que se estaba realizando (Smit 1999:93).

Con la convicción de que es muy importante que el alumno realice una investigación previa lo más enfocada posible en el tipo de obra en cuestión y en la fortuna crítica que ha recibido, subrayamos que para ello es necesario preparar de forma metódica una estructura o guión. Las preguntas deben ser concisas y contundentes para realizarse en un lapso relativamente corto de tiempo, sin desdeñar que se propicie una charla abierta y una plática flexible que permita extraer datos adicionales sobre cuestionamientos que resultarán relevantes para casos similares; se puede abordar, por ejemplo, el trabajo de otros artistas, la adscripción de éstos y del entrevistado a grupos o movimientos plásticos definidos, el contexto artístico hegemónico en cierta época, así como las limitantes y alcances de la conservación. Por supuesto, no se

debe perder de vista que el objetivo principal es plantear interrogantes específicas directamente relacionadas con la obra que se ha de intervenir, cuestionamientos y dudas que sólo el creador puede responder de manera contundente.

Así, con las entrevistas se persigue el recuento de las experiencias plásticas y conceptuales que se plasmaron en una obra en concreto. El grado de utilidad de la información recogida dependerá de la disposición del artista, pero también de la habilidad del entrevistador (Hummelen 1999: 64). Hay que tener presente que, a final de cuentas, es difícil trasladar un significado simbólico a sólo lenguaje, como lo reflexiona el artista plástico Aníbal Delgado en una de sus entrevistas: "no creo que la palabra pueda sustituir a la imagen, sin embargo, intento retomarla" (Delgado 2005).

La interacción artista-obra-restaurador no sólo resulta de gran importancia en la toma de decisiones, sino que, al intercambiar ideas, se genera conciencia en el artista sobre las ventajas y desventajas de sus técnicas de trabajo, así como acerca de los beneficios de utilizar materiales con mayor perdurabilidad, esto, desde luego, sin la intención de alterar los juicios de producción en el artista o provocar cambios en sus quehaceres. Claro que, en sentido inverso, en más de una ocasión los creadores cuestionaron abiertamente el trabajo del restaurador, llevando a los alumnos a discusiones enriquecedoras sobre su profesión. Por ejemplo, el artista plástico Fernando González Gortázar preguntó durante la entrevista con el STROMC:

¿Ustedes creen que la restauración de una obra debe ser dejarla como era o creen que el autor tiene autoridad moral para enmendarla? [...] Si resucitara Miguel Ángel, ¿tendría derecho a cambiar los colores de la Sixtina? [...] ¿hay algún caso en el que ustedes creen que sí? En pocas palabras, ¿tengo yo derecho a meterle mano a esto? o ¿ya se tiene que quedar así? (González 2009).



FIGURA 1. *Marocco* de Renée Gertsen, en su condición original y actual. (Cortesía: STROMC, ENCryM-INAH).



FIGURA 2. Entrevista en casa-taller de Aníbal Delgado, 24 de febrero de 2010. (Fotografía en cortesía de Karen Landa, STROMC, ENCRyM-INAH).

Algunos artistas no sólo comparten dudas sobre el uso de nuevos materiales, fórmulas y el deterioro que sufre su obra, sino incluso solicitan recomendaciones para mejorar la calidad en sus trabajos y la obtención de materiales. Como toda exigencia provoca limitantes en el proceso creativo, esta labor de concientización por parte del restaurador se debe limitar a *sugerir* el uso de cierto tipo de materiales o técnicas artísticas.

Sin embargo, a innumerables creadores plásticos contemporáneos no les preocupa la conservación de sus creaciones, o bien han integrado en su discurso la conciencia de la degradación del material. Por ejemplo, la obra trabajada en 2010 en el STROMC *Lavatio Corporis*, de Grupo SEMEFO, perteneciente al Museo de Arte Carrillo Gil, consistía en tres fetos equinos embalsamados y expuestos sobre soportes de hierro. El olor e impacto que causaban los cuerpos eran las características más mencionadas durante su exposición en 1994. A 16 años de su producción, la impresión era evidentemente distinta. Para los miembros del colectivo entrevistados, el estado de conservación actual define a la instalación como una

obra “procesual” que modificará su significado y estética hasta su desintegración (Zavaleta 2010).

Cabe mencionar que algunas entrevistas tienen lugar en las instalaciones de la ENCRyM frente a la obra que se va a trabajar. Otras se desarrollan en el taller del artista, lo que enriquece la formación del alumno,

porque le permite un acercamiento privilegiado a la manera en que el creador contemporáneo emplea técnicas y materiales.

Sin duda, el punto de vista del artista provee de conocimiento directo acerca de la técnica de factura y el contexto de creación; hace posible identificar problemas teóricos específicos sobre el contenido visual; auxilia en la propuesta de restauración, y permite distinguir entre los efectos intencionales y el deterioro. Aunque tales consideraciones no determinan el proceso de intervención, sí enriquecen la búsqueda de soluciones y la toma de decisiones.

Es necesario aclarar que en el STROMC se intervienen piezas que ya no pertenecen a los artistas, sino que fueron adquiridas por diferentes instituciones, galerías y museos. Si bien la idea o concepto es de su autoría, la obra como tal ha dejado de pertenecerle cuando se integra a un acervo. Así, la opinión del artista es válida y sugerente, más no decisiva ni definitiva. La labor del restaurador, entonces, consiste en establecer diálogos y crear conciencia acerca del quehacer de la restauración, ya que si el creador interviniera la obra, no se trataría de una restauración pro-



FIGURA 3. El artista en su taller, 7 de abril de 2007. (Cortesía: STROMC, ENCRyM-INAH).

piamente dicha, sino de una modificación. Luego la opinión del artista no rige la intervención. Es sólo una consulta que orienta sobre la materia, la imagen, el discurso plástico de la obra, así como la intencionalidad implícita en los materiales.

En algunos casos, el propio artista trabaja en conjunto con el restaurador para buscar una solución óptima y eficiente para el objeto. Sin embargo, es el restaurador quien debe determinar los parámetros teórico-prácticos que se han de ejecutar. Tal es el caso de la pintura *Retrato en la isla*, de Roger von Gunten, óleo sobre tela perteneciente a la Dirección General del Patrimonio Universitario de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Ingresó en el STROMC porque presentaba una problemática muy particular: las áreas mezcladas con color blanco, a pesar de 17 años de haberlo aplicado sobre la tela, no habían terminado de secar y habían adquirido una textura mordente.

En la entrevista, Von Gunten comentó que había tenido ese mismo problema en otros cuadros, siempre con el color blanco o las mezclas, y que coincidía con un bote de óleo que al parecer salió defectuoso. En un principio, propuso eliminar la zona y que él mismo aplicara nuevamente dichos tonos: a fin de cuentas, era su creación y la conocía bien. Se le habló del quehacer del restaurador y de las labores que se desarrollan dentro del STROMC, de la situación de la obra, de su contexto y de los criterios por los que debía respetarse la materia original. Se ofreció a participar de cerca en la intervención y finalmente quedó satisfecho con el tratamiento.

Cabe reiterar que nuestro trabajo como restauradores no implica intentar cambiar los hábitos e ideologías de los artistas, sino mejorar la calidad de la intervención de la obra plástica, con el fin de prolongar su preservación. Si bien cada trabajo artístico es único y debe tratarse como un objeto irrepetible, es importante retomar las experiencias adquiridas en la restauración de arte moderno y contempo-



FIGURA 4. Intervención de *Retrato en la isla*, de Roger von Gunten, 2005. (Cortesía: STROMC, ENCRyM-INAH).

ráneo para adaptar e innovar los diversos procesos de restauración que utilizamos en la actualidad.

Documentar las entrevistas permite, además de generar un registro tangible de las ideas conversadas, realizar un análisis posterior. El STROMC las ha registrado en audio, video, fotografías y una transcripción. Las ha realizado, asimismo, vía telefónica o mediante correo electrónico y videoconferencias. Con este material se ha formado un banco

de entrevistas que se enriquece y utiliza en cada curso que se imparte. Entre los muchos artistas que se han entrevistado destacan Francisco Castro Leñero, Franco Aceves, Gabriel Macotela, Julio Le Parc Lumière, Manuel Marín, Marysole Wörner Baz, Nicolás Amoroso, Roger von Gunten, Eduardo Abaroa, Francis Alÿs, Arnaldo Coen, Aníbal Delgado y Santiago Rebolledo.

En consecuencia, desde 2004 hasta la fecha se ha entrevistado a más de 20 artistas, quienes han hecho aportaciones fundamentales para el desarrollo del STROMC, no sólo por su participación directa o indirecta sobre las obras sino por su contribución sobre la producción de la obra moderna y contemporánea, esta última en constante incremento. También se han tomado en cuenta los datos adquiridos en las entrevistas con curadores, críticos de arte, funcionarios de museo, historiadores del arte, propietarios, entre otros; todos ellos agentes culturales que interactúan de manera preponderante tanto con el creador como con la obra producida por él.

Es conveniente hacer hincapié en que no en todos los casos es posible contactar al artista en cuestión, ya sea porque falleció, por problemas



FIGURA 5. Entrevista en casa-taller de Helen Escobedo, 7 de noviembre de 2007. (Fotografía en cortesía de Ana Lizeth Mata Delgado, STROMC, ENCRyM-INAH).

de accesibilidad o, sencillamente, por falta de interés. De ahí que sea importante que el restaurador consulte a una diversidad de artistas —tantos como le sea posible—, con la finalidad de contar con una variedad extensa de puntos de vista que promuevan una manera diferente de ver las tendencias artísticas en cada momento. En este sentido, una destacada experiencia del seminario fue la realización de entrevistas a artistas de gran relevancia para el arte mexicano, como Helen Escobedo (1934-2010) y Daniel Manrique (1939-2010), hoy ya fallecidos, realizadas en el 2007 y el 2008, respectivamente.

Por otra parte, en el panorama mexicano existe, aunque limitada, una línea bibliográfica donde los creadores plásticos tienen la palabra. Ejemplo de ello es el libro *Voces de artistas*, coordinado por Teresa del Conde; no obstante, este tipo de publicaciones no están enfocadas en contemplar al artista como una fuente de información primaria para establecer propuestas de conservación y/o restauración, sino como un creador que expone sus puntos de partida, enfoques y propuestas estrictamente en los territorios del arte.

Estos libros, si bien representan una importante fuente de información, revisten utilidad limitada para el especializado trabajo del restaurador. Esto es así en buena medida porque, en su mayoría, se trata de entrevistas realizadas por historiadores del arte, que enfocan su atención en aspectos estéticos, de fortuna crítica y de recepción de propuestas plásticas, influencias y trayectorias del artista en cuestión, todos ellos aspectos relacionados, mas no directamente

imbricados, en asuntos de conservación-restauración. Por supuesto, la estructura temática de tales publicaciones sería más incluyente si en ellas interviniera la figura del conservador. Sin embargo, en ciertos casos es posible retomar estos textos como antecedente para diseñar el guión de la necesaria entrevista entre el restaurador y el artista.

La base de datos que va construyendo el STROMC resulta relevante para la comprensión de las motivaciones del artista. Además de que considera los aspectos mencionados, constituye una fuente básica de información acerca del uso de materiales y su aplicación en el significado e intención de las obras. Asimismo, confirma nuestra certeza de que es trascendental que la labor del restaurador se apoye en la investigación previa. Para el arte contemporáneo, la relación restaurador-artista, así como el nexo que se establece con el crítico de arte, el funcionario de museo y el historiador del arte, representan un importante punto de apoyo en la elaboración de propuestas para la conservación y restauración del arte moderno y contemporáneo.

Si bien es cierto que dentro de nuestra formación en la Licenciatura en Restauración no se abordan a profundidad estos aspectos, son necesarios cuando se trata de obras plásticas cuyo creador aún vive y representa, por tanto, una fuente de información de primera mano. De ahí la relevancia de la actualización de la profesión no sólo en aspectos meramente materiales y técnicos, sino también desde la perspectiva de la teoría de la restauración, con lo que se fortalecerá la disciplina y estaremos en posibilidad de reforzar la aplicación de

nuevas metodologías, a pesar de que reconocemos, sobre todo cuando se trata de bienes culturales producidos en un pasado no reciente, sus limitaciones.

Referencias

- Aguilar Bautista, Gabriel y Ana Lizeth Mata Delgado
2008 *Artista y restaurador frente a frente*, Foro Académico 2008, México, ENCRyM-INAH.
- Althöfer, Heinz
2003 *Restauración de pintura contemporánea: Tendencias, materiales, técnicas*, Lourdes Rico Martínez (trad.), Madrid, Istmo.
- Conde, Teresa del (coord.)
2005 *Voces de artistas*, México, Conaculta.
- Delgado, Aníbal
2005 Entrevista transcrita, México, Archivo STROMC, ENCRyM-INAH.
- García Ponce, Juan
2006 *Nueve pintores mexicanos*, 2a. ed., México, UNAM-DGE.
- González Gortázar, Fernando
2009 Entrevista transcrita, México, Archivo STROMC, ENCRyM-INAH.
- Hummelen, Ijsbrand y Dionne Sillé (eds.)
1999 *Modern Art: Who Cares?*, Ámsterdam, Foundation for the Conservation of Modern Art/ Netherlands Institute for Cultural Heritage.
- Smit, Ingeborg
1999 "The Transition Nature of Memory" en Ijsbrand Hummelen y Dionne Sillé (eds.), *Modern Art: Who Cares?*, Ámsterdam, Foundation for the Conservation of Modern Art/ Netherlands Institute for Cultural Heritage: 93-99.
- Zavaleta, Juan
2010 Videoconferencia México-Canadá. Entrevista transcrita, México, Archivo STROMC, ENCRyM-INAH.

Resumen

Desde el siglo XIX, los cambios filosóficos, políticos y tecnológicos han influido en el arte, encabezando una revolución estética e intelectual por parte de los artistas, provocando una percepción diferente por parte del consumidor, y exigiendo una manera diferente de intervenir por parte del restaurador.

A diferencia de la restauración tradicional, en la de bienes modernos y contemporáneos el contacto con el artista es una herramienta única y fundamental, utilizada como metodología a escala internacional.

El Seminario-Taller de Restauración de Obra Moderna y Contemporánea (STROMC) se imparte como taller optativo en el último semestre de la Licenciatura de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRYM); entre sus labores más importantes está relacionar al alumno de manera directa con el ámbito artístico contemporáneo para apoyar la intervención, conocer tendencias y materiales, y generar un banco de entrevistas útil para el análisis y la conservación de arte contemporáneo a futuro.

Palabras clave

Restauración de arte contemporáneo, relación artista-restaurador, metodología de restauración, Entrevista a artistas.

Abstract

Since the Nineteenth Century, philosophical, political and technological developments have influenced art, coming together in an aesthetic and intellectual revolution for the artists, resulting in a different perception by the public, and requiring a different approach to its conservation.

Unlike traditional restoration, in the restoration of modern and contemporary art, contact with the living artists is a unique and fundamental tool used as an international methodology.

The Restoration Workshop and Seminar of Modern and Contemporary Art is taught as an optional workshop in the last semester of the BA in Restoration at the National School of Conservation, Restoration and Museography, one of its most important tasks is to directly relate the student with the artistic contemporary field to support the operation, known trends, materials, and generate a data-bank of interviews useful for the analysis and preservation of contemporary art towards the future.

Keywords

Contemporary art restoration, Relationship artist-conservator, Restoration methodology, Artists interview.



LATAM-ICCROM (2008-2019): Programa para la Conservación del Patrimonio Cultural en América Latina y el Caribe

ICCROM

Introducción

ICCROM¹ es un organismo intergubernamental dedicado a la conservación del patrimonio cultural –la única institución con el mandato específico de alentarla– tanto mueble como inmueble. Sus objetivos principales incluyen promover la calidad de las prácticas de la conservación e incrementar la sensibilización sobre la importancia de preservar nuestro legado patrimonial.

ICCROM contribuye a conservar el patrimonio cultural, tanto para las sociedades actuales como para las generaciones futuras, a través de cinco áreas de actividad: capacitación, información, investigación, cooperación y sensibilización.

A lo largo de sus cinco décadas de existencia, ICCROM ha desarrollado diferentes estrategias para cumplir con su mandato de la manera más eficiente posible, tomando en cuenta los reducidos tamaños de la organización y de su presupuesto. En los últimos 20 años, sus actividades se diversificaron, por una parte, con el seguimiento de cursos y actividades de carácter internacional y, por la otra, con los programas concebidos para responder a las necesidades y a los recursos de determinadas regiones geográficas. Así nacieron en su momento los programas PREMA 1990-2000, AFRICA 2009, COLLASIA 2010 y ATHAR. LATAM es el más joven de ellos: se trata de un programa de 12 años de duración que tiene como objetivos principales mejorar y fortalecer las capacidades de los profesionales del sector de la conservación del patrimonio cultural en América Latina y el Caribe, así como mejorar la comunicación y el intercambio en la región e incrementar la sensibilización de una vasta audiencia respecto de la necesidad de proteger ese patrimonio.

¿Por qué LATAM?

La región objetivo de LATAM posee una gran riqueza de diferentes expresiones culturales que abarcan miles de años. Esta porción significativa del patrimonio mundial es un recurso importante para la cohesión social y el desarrollo en la región, pero requiere una conservación y un uso sostenibles. Como ocurre con el patrimonio de muchas otras partes del mundo, el de América Latina y el Caribe corren el riesgo de degradaciones o pérdidas irreversibles, a causa de varios factores que incluyen los impactos: ambiental, debido al incremento en los niveles de contaminación y al cambio climático; de desarrollo económico,

¹ International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property.

originado, entre otros, por el crecimiento urbano y el turismo; de la globalización, que lleva a una pérdida de identidad, así como al saqueo y al tráfico ilícito de bienes culturales.

Aunque existen iniciativas en curso, así como un alto grado de experiencia en los países de la región para enfrentar las cuestiones antes mencionadas, por lo general se ha tratado de esfuerzos aislados, distribuidos en ella de manera desigual. Así, el Programa LATAM se diseñó para crear un mayor acercamiento y diálogo que permita integrar y armonizar los esfuerzos de conservación en la zona, ya sea a través del trabajo con profesionales e instituciones en ella o mediante la creación de sinergias, el reagrupamiento de experiencias, la identificación de áreas de acción comunes, la contribución de herramientas para una mayor colaboración entre sectores del patrimonio, así como el desarrollo de mecanismos tanto para una mayor movilidad profesional como para una mayor autosuficiencia.

Principios orientadores de LATAM

Los principios orientadores del programa, que se definieron tomando en consideración la situación general de la conservación del patrimonio cultural en América Latina y el Caribe, consisten en:

- Enfocar el programa hacia diferentes grupos de beneficiarios y audiencias para tener la mayor cobertura posible de profesionales del patrimonio y de otros grupos de interés.
- Auspiciar la inclusión de distintos grupos de interés y favorecer actividades interdisciplinarias e intersectoriales.
- Tener una amplia participación, representación y distribución geográficas, así como una rotación de sedes para desarrollar las actividades, que permita equilibrar paulatinamente las desigualdades de la región en materia de conservación del patrimonio.
- Involucrar y emplear al máximo las estructuras y las capacidades existentes (instituciones públicas y académicas, centros de conservación y profesionales, organizaciones de base) en los diferentes países de la región para la preservación y promoción del patrimonio.
- Favorecer y fortalecer el vínculo con las universidades, centros de investigación y programas de formación existentes para asegurar mayor sostenibilidad y transferencia de la inversión realizada.
- Alentar el diálogo e intercambio entre modelos y directrices internacionales, y de experiencias y contextos específicos en la región.
- Sustener un intercambio permanente de experiencias y ampliar las redes de comunicación y contacto entre profesionales e instituciones de la región e incluso más allá.
- Promover más actividades en español.



FIGURA 1. Calle de Cartagena de Indias, Colombia. (Fotografía, cortesía de Valerie Magar Meurs).

Un acercamiento programático

LATAM fue diseñado siguiendo un modelo programático, que inició con una evaluación de necesidades a escala regional y continuó con la formulación de metas y objetivos que llevarán a resultados sostenibles.

Para la fase inicial del programa (2008-2011) se formaron con profesionales de la conservación, cinco grupos de trabajo; el objetivo es que éstos abarquen cada vez más países, instituciones y profesionales:

- Educación y formación
- Tráfico ilícito de bienes culturales
- Indicadores económicos para la conservación
- Gestión de riesgos
- Información y documentación

El principio guía de este programa es establecer un marco programático amplio que contenga las actividades individuales de los grupos de trabajo y asegure que el total sea mayor que la suma de las partes.² Se espera que

² Véase información adicional y actualizada sobre las actividades y la estructura de LATAM en la página web de ICCROM: [www.iccrom.org].

conforme LATAM avance, se creen nuevos grupos, para hacer frente a las diferentes necesidades.

De la misma manera que para los otros programas regionales de ICCROM, los recursos financieros para éste provendrán de presupuestos adicionales. El éxito de LATAM requerirá el apoyo, a través de la aportación de recursos financieros, humanos y técnicos, de todos los países miembros de ICCROM, en particular de aquellos que constituyen la zona. En ésta, que tiene aún numerosos retos por delante, ICCROM sabe del alto potencial de profesionales de excelente calidad para poder llevar LATAM hacia delante.



FIGURA 2. Logo de ICCROM.



FIGURA 3. Pintura mural del Convento de San Francisco, Quito, Ecuador. (Fotografía, cortesía de Valerie Magar Meurs).

Resumen

ICCROM, un organismo intergubernamental dedicado a la conservación del patrimonio cultural, ha enfocado una parte de sus esfuerzos en la realización de programas regionales para hacer frente a necesidades y oportunidades específicas. En 2008 se lanzó el más reciente de sus programas, LATAM, para la conservación del patrimonio cultural en América Latina y el Caribe. Se presentan aquí sus objetivos y actividades iniciales.

Palabras clave

ICCROM, programas regionales, LATAM, Latinoamérica y el Caribe.

Abstract

ICCROM, an intergovernmental organization dedicated to the conservation of cultural heritage worldwide, has focused part of its activities in developing regional programmes, in order to meet specific needs and opportunities. In 2008, it launched its most recent programme, LATAM, dedicated to the conservation of cultural heritage in Latin America and the Caribbean. This short text shows LATAM's objectives and initial activities.

Keywords

ICCROM, Regional programmes, LATAM, Latin America and the Caribbean

Una imagen del Tercer Encuentro de Conservación del Patrimonio Fotográfico, noviembre del 2010.

MUAC-UNAM

Liliana Dávila Lorenzana
Ma. Estíbaliz Guzmán Solano
Claudio Hernández Hernández

Introducción

En julio del 2010, el Grupo de Conservadores de Fotografías (GCF) difundió por medios electrónicos la convocatoria para la participación de un gran acontecimiento multinacional: el Tercer Encuentro de Conservación del Patrimonio Fotográfico (TECPF). Su objetivo principal era favorecer el intercambio y la actualización del gremio en torno de la conservación de fotografías, junto con aquellos bienes culturales que la acompañan y constituyen como un medio de expresión cultural que, en gran medida, ha modelado la experiencia estética, documental e histórica de los últimos tres siglos.

El encuentro tuvo lugar el 4 de noviembre de 2010 en el auditorio del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC-UNAM), en Ciudad Universitaria, México. Se presentaron once ponencias de México y España enfocadas a diferentes tendencias de desarrollo de la conservación de patrimonio fotográfico. Dada la importancia del encuentro, esta reseña busca reflexionar sobre sus contribuciones desde una postura crítica.

Un balance

Uno de los aciertos más significativos del TECPF fue su organización mediante mesas enfocadas en temas de gran importancia y actualidad en el campo de la conservación-restauración en general y de la preservación del legado fotográfico en particular. Así, las contribuciones se dividieron en cuatro rubros:

- “Gestión y conservación de colecciones”, que abordó las metodologías de trabajo instrumentadas por diversas instituciones para el estudio y la conservación de colecciones fotográficas.
- “Acervos frente a la era digital”, dedicado a reflexionar sobre las ventajas y desventajas de las imágenes digitales en el aspecto de su almacenamiento.



- “La restauración de objetos fotográficos”, donde puntualmente se relataron resultados obtenidos en la aplicación de procesos de restauración en materiales específicos.
- “Teoría-casos de estudio”, que acentuó la importancia de las imágenes para la comprensión, la profundización, el estudio y la caracterización de distintos momentos históricos y estilísticos.

Esta división temática permitió no sólo que el GCF refrendara, con una perspectiva amplia y diversificada, su compromiso con la conservación de materiales fotográficos y que se contara con la participación de ponentes y asistentes nacionales e internacionales involucrados en distintos ámbitos de competencia de la conservación, la preservación, el estudio y el manejo del campo, sino también que se propiciara una discusión centrada y organizada que dio valor tanto a las experiencias, inquietudes o reflexiones acerca de la conservación y restauración como a la difusión de nuevas investigaciones, cursos y talleres.

Conclusiones

La rica y variada gama de experiencias de especialistas expuesta en el TECPF facilitó que se arribara a conclusiones específicas sobre los principales temas de cuatro ámbitos particulares: el examen de materiales y técnicas fotográficas; la valoración y el significado de objetos y colecciones; la preservación, la conservación y los tratamientos de restauración, así como, por último, la difusión.

Se determinó que es fundamental identificar la materialidad de los componentes del patrimonio fotográfico, con especial énfasis en la relación con la historia tecnológica de la fotografía y con las características fisicoquímicas de los propios bienes culturales. Esta perspectiva integrada no sólo favorecerá avances en el conocimiento e investigación



FIGURA 1. Cartel de difusión del Tercer Encuentro de Conservación del Patrimonio Fotográfico. (Cortesía del GCF).

del legado histórico fotográfico, sino que servirá de base para la toma de decisiones centradas en favorecer su estabilidad y preservación a futuro.

Resulta fundamental –se resaltó– la creación de bases de datos a partir de información presentada en seminarios periódicos, con el fin de compartir la obtenida por instituciones educativas, museos, archivos y especialistas privados involucrados con colecciones fotográficas. También se remarcó la necesidad de documentar y difundir las nuevas investigaciones sobre la tecnología de procesos fotográficos, una fuente de conocimiento resultante del acercamiento real que como conservadores, archivistas y otros especialistas tenemos con su materialidad.

Asimismo, se concluyó que determinar claramente la valoración y el significado de las fotografías no sólo es sustancial, sino un proceso básico para acercarse a la obra. La relevancia histórica, tecnológica, científica y social de materiales fotográficos –aspectos evaluados en distintas ponencias durante el encuentro– permite precisar su importancia actual y pro-

yectar su conservación a futuro de manera coherente, informada y sistemática. Un aspecto digno de mencionar es que durante el encuentro se enfatizó la trascendencia de conocer la multiplicidad de interpretaciones que la fotografía guarda como objeto, con el fin de que su conservación sea coherente con los públicos o agentes que le asignan relevancia en la actualidad.

El TECPF fue sumamente enriquecedor en cuanto a la actualización en temas de preservación, conservación y restauración de patrimonio fotográfico, ya que además de discutir diferentes experiencias relativas a estos ámbitos, se analizó la relación de estas iniciativas con plataformas de gestión, visiones y misiones institucionales, recursos económicos y tipo de colecciones. Se expusieron diferentes propuestas ideales y ejecutables a través de acciones prácticas, creíbles y eficientes tanto a corto como a mediano plazos. Una consideración fundamental fue que, para realizar restauraciones óptimas, se requiere la actualización especializada en la evaluación de diferentes tratamientos, reflexión que nos lleva al tema de la difusión.

Efectivamente, durante el foro se insistió en los beneficios de contar con un acervo de experiencia en restauración, el cual ha servido como referencia suficiente para comparar resultados de investigaciones e intervenciones de los últimos 30 años. Tomando en cuenta lo anterior, el TECPF concluyó que, aunque vivimos en un mundo sumergido en la tecnología digital, todavía existen deficiencias en la terminología y el método empleado en la preservación, tanto de obra de exposición como de material de archivo. De ahí que sea necesario hacer un esfuerzo compartido en la edición de publicaciones dedicadas a difundir las experiencias actuales con la fotografía digital –ya sea de origen o de conversión–, así como de prototipos de manuales donde el usuario encuentre información relevante sobre cada uno de los pasos esenciales que se han de seguir

para la conservación de materiales fotográficos tanto analógicos como digitales.

En cumplimiento con este compromiso, el GFC está en busca de publicar las memorias sobre pasados encuentros y actividades académicas o de formación, organizadas bajo su competencia (<grupoconservadores-fotografias.blogspot.com>, <grupo-conservaciondefotografias@gmail.com>). Se ha anunciado la edición de las memorias del TECPF, que prometen ser un documento de referencia para el desarrollo de la conservación de patrimonio fotográfico y que, esperamos, no sólo despierte interés, sino iniciativas para su pronta reseña.



Figura 2. Imagen del Tercer Encuentro de Conservación del Patrimonio Fotográfico. (Cortesía del GFC).

Resumen

En esta reseña se analizan las actividades y contribuciones del Tercer Encuentro de Conservación del Patrimonio Fotográfico organizado por el Grupo de Conservadores de Fotografías (GFC), el cual tuvo lugar el 4 de noviembre de 2010 en el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), UNAM, Ciudad de México. Dividido en cuatro mesas temáticas centrales sobre la gestión y conservación de colecciones, acervos y objetos fotográficos, este foro constituyó la reunión de expertos más relevante de los últimos años en torno al patrimonio fotográfico en América Latina, razón por la cual sus conclusiones perfilan como modeladores del futuro de este joven campo de desarrollo profesional.

Palabras clave

Fotografía, encuentro, conservación, restauración.

Abstract

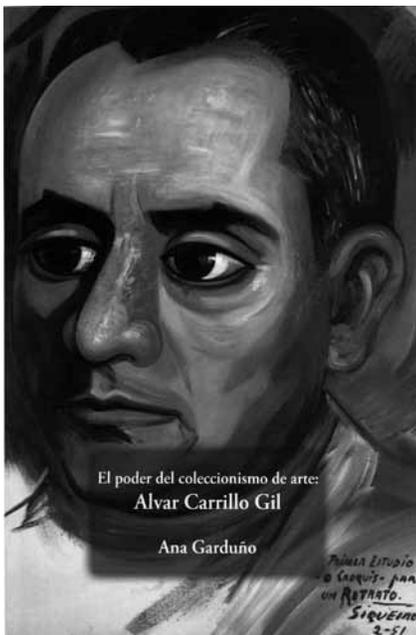
On November 4th of last year, the Grupo de Conservadores de Fotografías (GFC) organized the Third Annual Meeting of Photograph Conservation hosted at the Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) in Mexico City. Papers highlighted the management and conservation of collections, archives and photographic materials. To date, this meeting constituted the most important event in Latin America, therefore, its conclusions are fundamental for the development of this young field in our country.

Keywords

Photographs, Meeting, Conservation, Restoration.

El poder del coleccionismo de arte: Alvar Carrillo Gil

Renato González Mello



Portada del libro *El poder del coleccionismo de arte: Alvar Carrillo Gil*, por Ana Garduño, México, UNAM (Posgrado), 2009, 664 pp.

En *El poder del coleccionismo: Alvar Carrillo Gil*, Ana Garduño hace la historia social de una colección de arte y, junto a ello, un retrato bastante complejo de un coleccionista, cuya biografía puede ubicarse sólidamente en el México de los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado, cuando fue funcionario público y empresario. Alvar Carrillo Gil no fue (salvo, quizá, durante una breve temporada como médico rural) un activista; sí en cambio, un hombre del régimen. Sus alternativas fueron semejantes a las de otros personajes que aparecen en el libro de Garduño, como Miguel Salas Anzures, primero maestro rural cardenista, y más adelante funcionario modernista en el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). Carrillo Gil contribuyó a la articulación de una identidad en torno de la modernidad de la estética mexicana y de su transformación. El arte moderno era parte del acervo retórico del régimen posrevolucionario desde los años veinte, pero Carrillo Gil le añadió la riqueza de sus reflexiones y una colección de obras de caballete y gráfica que permitieron tener una historia del arte mexicano con un acervo coherente y distinto, no opuesto a los acervos estatales.

Esa diferencia puede entenderse en la flexibilidad con la que el médico y empresario reformulaba la narrativa central de su acopio, incorporando primero a José Clemente Orozco, luego a David Alfaro Siqueiros, pero también a Rufino Tamayo, José Luis Cuevas y Gunther Gerzso. Artistas salían y entraban de su colección, articulando cada vez en forma distinta una visión histórica que nunca acabó de fijarse del todo, porque para su dueño era una extensión de sus propias dudas y cambios de perspectiva.

El personaje me parece emblemático también en la manera muy inteligente que utilizó para proponer sus intervenciones en un espacio público que, en los años cincuenta y sesenta, tenía pocas fisuras para la expresión de disidencias y alternativas. En su libro, Garduño lo examina –en ocasiones muy exigente con él, aunque siempre en un tono bastante respetuoso– como un actor social típico de su tiempo y, a la vez, completamente singular. Lo ve como un personaje un tanto ensimismado en su proyecto. No consecuenta –como prácticamente no lo ha hecho nadie– sus ambiciones como pintor; a la postre, y al compararlo con otros coleccionistas, la evaluación es bastante positiva. Garduño no analiza la pintura incluida en la colección; su problema no son los cuadros, sino las personas. Sin incurrir en la fantasía del historiador como juez, hace un esfuerzo por considerar equilibradamente la biografía del coleccionista; señala, con mucha intuición, que no todas las exhibiciones de

arte mexicano en cuya organización participó fueron realmente curadas por él, aunque se apresura a aclarar que casi siempre realizó gestiones de alto nivel con las instituciones y con otros coleccionistas para que los proyectos pudieran finalmente llevarse a efecto. Su examen de los avatares de la relación con Siqueiros, Tamayo y Cuevas mantiene el interés, a veces, de una comedia de enredos, que en otros pasajes se convierte en drama psicológico. Por ejemplo, donde narra su bombástica ruptura con Rufino Tamayo. Lo más bonito de este capítulo es la referencia de que, tras repudiar al amigo, Carrillo Gil se tomara su tiempo para deshacerse de sus cuadros. Qué pena que lo haya hecho. Trato de imaginar cómo hubiera sido la historiografía del arte mexicano durante el último medio siglo, si la colección Carrillo Gil hubiera conservado un importante lote de obras de Tamayo.

El capítulo final, dedicado a examinar las relaciones del coleccionista con el Estado mexicano, se mantiene tenso entre el azoro por las ambiciones del coleccionista y un asombro, igualmente importante, por que sus ambiciones se vieran cumplidas con frecuencia. Aunque reconoce algunas de las críticas de Inés Amor y otros contemporáneos, terminan por parecerle parciales: lo son porque la búsqueda de notoriedad pública, indudable, no se contrapone con el interés genuino y denso por el arte mexicano. En último término, y a semejanza de la famosa galerista, Alvar Carrillo Gil aspiró a realizar funciones públicas desde la esfera privada. No concibió el ámbito de su labor como un sistema fundamentalmente opuesto al de los intereses públicos y, en particular, no pretendió distinguirse ideológicamente del nacionalismo oficial.

En este sentido, los momentos de mayor tensión del estudio parecen pasajes de alguna novela de Sergio Pitol o de Luis Spota. Garduño despoja a los personajes de sus presunciones mediante un recurso bastante sencillo: narra meticulosamente sus

actos, enumera a los asistentes a las inauguraciones como si fuera cronista de sociales, se fija en el pequeño desaire y el halago trivial, interpreta los gestos menores de la burocracia, cita y refiere la correspondencia ocasional de los grandes personajes (como Octavio Paz) y concluye haciendo un retrato de costumbres que espanta un poco, no por el coleccionista y sus cuadros, sino por el medio social en el que se desarrollaron. Es el retrato de una elite política y cultural apoyada declaradamente en las instituciones del gobierno nacionalista. Sí, pero las relaciones personales se conservaban intensamente como una de las fuentes de la vida social, política y cultural. Y así, Octavio Paz, recibiendo unos *collages*, cuyo autor era el coleccionista, le responde con esta carta: “Lo envidia (en el peor sentido de la palabra). Le debo, le debemos todos, una gran alegría. Tenía (y tengo) gran afecto por el hombre y profunda estimación por el artista: hoy esa estimación se ha transformado en admiración”.

El recado es un poco raro, y quizá lo interesante es que actualiza la incomodidad con ese tipo de gestos, acaso menores, que Paz conservó hasta el final y por artistas cuyo estatus no se disputa: la incomodidad es la misma cuando se dirige así a Manuel Felguérez o a José Luis Cuevas. Ese alarde público del “tú” (o el “usted”) y el “yo” es un gesto fósil de los años cuarenta; digamos: como si de pronto hubiera cobrado vida una película de Fernando Soler. Esta especie de *Manual de Carreño*, ya fuera de lugar, no es exclusivo de Paz y simplemente señala los límites de un discurso que se concebía completamente impersonal, revolucionario-institucional, desarrollo-estabilizador y con mucha-marcha-hacia-el-mar, pero en el que también había recaditos y abrazos con palmadita.

Más importante y menos anecdótico, resultan las rupturas políticas e intelectuales que se codificaban en ese sistema. Desde luego, uno podría pensar que el sistema cultural en el que participaban ambos, Paz y Ca-

rrillo Gil, no era una fiesta de buenos modales, y aquí está la significación de los personajes.

Porque Paz, más que nadie, denunció al sistema lúcidamente: lo denunció como un leviatán autoritario y cerrado. Las polémicas de Alvar Carrillo Gil son anteriores a ese ejercicio paradigmático, y se formularon en una época en que la tolerancia del Estado era mucho menor. Carrillo Gil inicia o interviene en distintas polémicas sobre asuntos artísticos y políticos. En sus participaciones no hay un deslinde del sistema en su conjunto, pero sí un ejercicio crítico. La maraña de consideraciones personales no debe borrar el panorama: lo que Garduño señala es el desfase entre el auge del nacionalismo en las artes plásticas, en la primera mitad del siglo pasado, y, en la segunda, el de sus coleccionistas. Espléndido desfase. Más que una paradoja, es uno de los procesos importantes del siglo xx mexicano. Al mediar los años cuarenta, la violencia ha terminado y cualquier pretensión de heroísmo ha quedado atrás. Numerosos funcionarios, intelectuales y burócratas han sido, en su juventud, maestros rurales, activistas o militantes; algunos pueden recordar hechos de armas. Ya no, pero ahora se esmeran —con bastante éxito— en reciclar la memoria del pasado inmediato (el ensayo de Alfonso Reyes se publica en 1947).

Por eso llaman tanto la atención los debates, y por eso son muy valiosos: rompen el autoritarismo de las relaciones personales (de ahí que sean iracundos). Las polémicas en las que interviene Carrillo Gil no son con los enemigos del gobierno; digamos, no se pelea con un obispo, con la derecha católica o con algún tipo de disidencia comunista. Son disputas sobre la memoria común, entre hombres maduros que riñen sobre el significado de lo ocurrido tres o cuatro décadas atrás. Carrillo Gil no se enfrenta al Estado directamente si puede evitarlo —salvo cuando la policía invade su casa para arrestar a David Alfaro Siqueiros—.

Su pretensión es corregir las políticas públicas o sumarse a ellas; no puede concebirse fuera de los márgenes de la hegemonía del Estado. La suya no es una política de las alternativas.

Comparado con otros coleccionistas de la época, como Marte R. Gómez y Dolores Olmedo, destaca por su conciencia de una historia de las artes plásticas autónoma y universal. Creo que aquí es donde está su singularidad como coleccionista y hombre público, como polemista e intelectual: Carrillo Gil se sabía parte de la historia política moderna de México, pero también concebía un relato distinto y que imponía sus pro-

pias reglas. Su propia práctica de la abstracción pictórica y sus frecuentes artículos de divulgación dan cuenta de este matiz de gran importancia; ambicionaba escribir en uno y otro libros: el de historia universal y el de historia de México. Además de permitirle dialogar con los frecuentes proyectos diplomáticos del Estado, este objetivo doble le permitió formular nuevas alternativas dentro del sistema y no fuera del mismo. Todo se organiza gracias a esa mirada (del coleccionista) que me atrevo a calificar de introspectiva: una casa-bodega que funge, además, como espacio para recibir a los visitantes y aficio-

nados, con un complejo sistema de jardines diseñado por Luis Barragán; un par de catálogos, muy tempranamente editados, sobre la colección de obras de Orozco; un museo cuyo modelo es el Guggenheim, como un inmenso panóptico que privilegia la visión desde el interior hacia el interior; un jardín de árboles *bonsai* y una práctica pictórica que se conciben como parte del mismo proyecto intelectual, de tal manera que la colección y el museo terminan por ser la exhibición de una personalidad que se divide hacia el infinito dentro de sus propios confines.



Colaboradores

Isabel Villaseñor Alonso

IIA-UNAM, México

isabelvi25@hotmail.com

Licenciada en Restauración de Bienes Muebles (ENCRyM-INAH, México) así como maestra y doctora en Arqueología (UCL, Londres). Su principal línea de investigación ha sido la caracterización de materiales arqueológicos, tanto para fines propiamente arqueológicos como de conservación. Ha impartido diversos cursos como profesora titular y adjunta, en licenciatura y posgrado en la ENCRyM, la ENAH, la UNAM y la UCL. Sus tesis de licenciatura y doctorado fueron reconocidas con el premio Paul Coremans y la mención honorífica del premio Alfonso Caso, respectivamente; ambas investigaciones fueron publicadas como libros. De manera reciente llevó a cabo una estancia en ICCROM y actualmente realiza un posdoctorado en IIA-UNAM.

Mauricio Benjamín Jiménez Ramírez

Facultad del Habitat, UASLP, México

mauricio.jimenez@uaslp.mx

Licenciado en Restauración de Bienes Muebles (ENCRyM-INAH, México) y maestro en Comunicación de la Ciencia y Cultura (ITESO). Al presente cursa el doctorado en Ciencia de Materiales (UASLP). Ha sido docente de la ENCRyM-INAH y de la ECRO. Su experiencia profesional se ha concentrado en la intervención de la pintura mural y objetos metálicos, en particular mobiliario urbano. Actualmente es profesor de la licenciatura de Restauración de Bienes Culturales Muebles en la Facultad del Hábitat (UASLP).

Mariana Sainz Navarro

Restauradora independiente, México

marianasainzn@gmail.com

Pasante de la licenciatura de restauración (ECRO, México), con estudios de especialidad en la Universidad del Museo Social Argentino (Buenos Aires). A lo largo de sus estudios se ha interesado en el papel social de la conservación y restauración del patrimonio, destacando su participación en la investigación sobre los usos de la Huatápera de Uruapan. En la actualidad se desempeña como restauradora independiente.

Josefina Granados García

MUAC-UNAM, México

josefina.granados@muac.unam.mx

Licenciada en Restauración (ENCRyM-INAH, México) y maestra en Antropología del Arte y Cultura Visual (UCL, Londres, Reino Unido) y en Administración de Arte (Sothebys Institute of Art-Manchester University, Nueva York, Estados

Unidos). Se desempeñó como profesora titular del Seminario-Taller de Restauración de Metales de la ENCRyM-INAH y trabajó durante casi cinco años como encargada de la Colección Fotográfica del Archivo Técnico de la Coordinación Nacional de Arqueología del INAH. Actualmente trabaja en el área de vinculación del MUAC; tiene a su cargo el Departamento de Relaciones Públicas y el Programa de Miembros Corporativos del museo.

Cintia Velázquez Marroni

Centro Cultural Universitario Tlatelolco-UNAM, México

cintia_velmar@yahoo.com.mx

Historiadora por la FFyL de la UNAM. En 2010 se tituló de maestra en Museología por la ENCRyM-INAH. En la actualidad se desempeña como jefa del Departamento de Educación del Centro Cultural Universitario Tlatelolco de la UNAM y profesora del seminario "La divulgación de la historia en el museo", en el Colegio de Historia de la FFyL-UNAM.

Montserrat Salinas Rodrigo

Zona Arqueológica de Teotihuacan, INAH, México

miztlcoch@hotmail.com

Licenciada en Restauración (ENCRyM-INAH, México) y maestra en Estudios Mesoamericanos (UNAM). En el año 2000 participó en la restauración de la colección para el Museo de Murales Teotihuacanos y dos años después colaboró con el Proyecto de Conservación del Templo de Quetzalcoatl, ambos con sede en la Zona Arqueológica de Teotihuacan. Ha participado en diversos proyectos de conservación, entre los que destacan la restauración del friso de estuco de la estructura 2 de Calakmul, Campeche, la intervención de la pintura mural Museo Regional Potosino y el Proyecto de Conservación con Comunidades de Ixtla, Guanajuato. Entre 2005 y 2006 fue docente del STOCA y del Seminario-Taller de Restauración de Cerámica y Vidrio de la licenciatura en Restauración de la ENCRyM-INAH. También se ha desempeñado como profesora del Curso de Restauración y Conservación de la licenciatura en Arqueología de la ENAH-INAH. Desde 2003 hasta la fecha es restauradora del Departamento de Conservación y Restauración de la Zona Arqueológica de Teotihuacan-INAH.

Rita Sumano González

Escuela de Arte y Antigüedades, Universidad de Alcalá, España

ritasumano@hotmail.com

Licenciada en Restauración (ENCRyM-INAH, México). Se tituló con mención honorífica con la tesis "Técnica de factura de los soportes textiles de las pinturas de caballete en México, siglos XVII al XIX". Ha trabajado en los ámbitos público y privado en conservación y restauración de diversos materiales, especializándose en conservación y restauración de material bibliográfico. Actualmente es beneficiaria del Programa de Becas para Estudios en el

Extranjero del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes-Conacyt, que apoya sus estudios de maestría en Tasación de Arte y Antigüedades en la Universidad de Alcalá, en Madrid, España.

Ángel Mora Flores

CNMH-INAH, México
moraeditorial@hotmail.com

Licenciado en Diseño Gráfico por la Universidad Tecnológica de México. Actualmente estudia la maestría en Administración de Negocios. Desde 1995 se incorpora a la CNMH para realizar publicaciones impresas y digitales del Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Inmuebles. En 1998 y 2000 participa en la realización del primero y segundo Encuentro Internacional de Metodologías de Catalogación e Inventario del Patrimonio Cultural (Santiago de Querétaro, México y La Habana, Cuba). A partir del año 2008, es el responsable de la Unidad de Apoyo Tecnológico para Monumentos Históricos de la CNMH, con la instrumentación de nuevas tecnologías. Ha participado en varios foros como ponente con los temas de imagen digital y la tecnología escáner láser. Del 2009 al 2010 condujo, con el IRP-UPV, el proyecto para implantar la tecnología escáner en el INAH. En 2010 publicó en coedición el libro *Implementación de nuevos métodos de documentación y registro fotogramétrico digital para la protección y puesta en valor del patrimonio monumental mexicano* (INAH-UPV).

STOCRIM

ENCRYM-INAH, México
stocrim@gmail.com

El Seminario-Taller Optativo de Conservación y Restauración de Instrumentos Musicales (STOCRIM) de la ENCRYM-INAH es el único taller institucional de conservación y restauración de instrumentos musicales patrimoniales en América Latina. Ubicado en el marco académico de la licenciatura en Restauración de dicha escuela, fue originalmente fundado por el constructor y restaurador Daniel Guzmán Vargas. Desde sus inicios ha promovido la investigación, conservación y restauración de los objetos que forman el patrimonio musical de nuestro país al trabajar en colaboración con museos, comunidades, institutos de educación y especialistas a escala internacional, con miras a la formación de profesionales capaces de identificar y solucionar problemáticas complejas en el campo. Con la actual coordinación de Jimena Palacios Uribe, el seminario-taller desarrolla un proyecto de conservación y restauración para un órgano tubular positivo perteneciente a la capilla de San Juan Bautista, de la comunidad de San Juan Tepemasalco, Hidalgo (véase el REPORTE de Esteban Mariño Garza en *Intervención* 1), así como una iniciativa para la investigación de dos oficleidos de esta misma comunidad.

Haydeé Orea Magaña

Centro INAH Chiapas, México
haydeem@yahoo.com>

Licenciada en Restauración (ENCRYM-INAH, México), con estudios en Conservación de Pintura Mural y Arquitectónica (ambos en ICCROM, Roma, Italia), y de Materiales Pétreos (Instituto Goethe, Alemania). Cuenta con una larga trayectoria como profesora del Seminario Taller de Conservación de Pintura Mural y del Curso de Conservación de Materiales Arqueológicos en la ENCRYM-INAH, en la ENAH-INAH y en la Universidad Externado de Colombia. Fue jefa del Departamento de Conservación de Pintura Mural y Materiales Arqueológicos de la CNRPC-INAH. Ha coordinado iniciativas de conservación de acabados arquitectónicos, relieves en piedra, arquitectura de tierra y pintura mural en las zonas arqueológicas de Paquimé, Las Cuarenta Casas y el conjunto Huápoca, en Chihuahua, así como de Palenque y Yaxchilán, en Chiapas. Entre sus proyectos más recientes resalta la restauración de fachadas coloniales en San Cristóbal de Las Casas. Su tesis de licenciatura y el proyecto para la restauración de la fachada del templo de Santo Domingo en San Cristóbal de Las Casas han ganado reconocimientos y premios del INAH. Ha asesorado proyectos de conservación para el Getty Conservation Institute y para el ICCROM en Belice, Ecuador y Perú; actualmente coordina el Proyecto de Conservación de las Pinturas Murales de la Zona Arqueológica de Bonampak.

Gilberto Buitrago Sandoval

Restaurador independiente, Colombia
buitragosandoval@hotmail.com

Licenciado en Restauración (ENCRYM-INAH, México). Ha realizado trabajos de conservación y restauración en Colombia con el Ministerio de Cultura, el Banco de la República y organismos departamentales de gobierno. Actualmente realiza labores de conservación en la zona arqueológica de Chalcatzingo, Morelos, México, y forma parte del Proyecto para la Conservación de las Pinturas Murales de la Zona Arqueológica de Bonampak.

Olga Lucía González Correa

Restauradora independiente, Colombia
olgc03@hotmail.com

Licenciada en Restauración (ENCRYM-INAH, México). Se desempeñó como coordinadora del área de formación específica en la Facultad de Estudios del Patrimonio de la Universidad Externado de Colombia. Actualmente forma parte del Proyecto para la Conservación de las Pinturas Murales de la Zona Arqueológica de Bonampak, en México.

Adriana Sanromán Peyron

ENCRyM-INAH, México
asanroman@gmail.com

Egresó de la licenciatura en Restauración (ENCRyM-INAH, México). Desde hace seis años ha trabajado en proyectos de conservación de pintura mural, acabados arquitectónicos y materiales arqueológicos. Destaca su participación en el Proyecto de Conservación de la Fachada del Templo de Santo Domingo de Guzmán, San Cristóbal de Las Casas (Premio INAH 2006), y en diversas iniciativas de conservación de colecciones del Templo Mayor, incluida la Séptima Temporada del Proyecto Templo Mayor. Desde 2009 es profesora titular del Seminario-Taller Optativo de Rescate Arqueológico de la ENCRyM-INAH. Fue coordinadora de la práctica de campo en la Zona Arqueológica de Alta Vista, Zacatecas, en el 2009.

Jessica AVECILLA Zapata

Restauradora independiente, México
jessica_az87@hotmail.com

Egresó de la licenciatura en Restauración (ENCRyM-INAH, México). Desde 2010 ha participado en proyectos de restauración de pintura de caballete, destacando sus intervenciones en obras del Ex Convento de San Pedro y San Pablo, Teposculula, Oaxaca, y del retablo mayor del templo de Santo Domingo, Yanhuatlán, Oaxaca. Actualmente dirige el Proyecto de Restauración de Pintura Mural en el Ex Convento de Santo Domingo de Guzmán, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas. Como alumna del Seminario Optativo de Rescate Arqueológico, participó en el Proyecto de Conservación de la Colección Arqueológica del Museo de Sitio de Alta Vista, Zacatecas.

Mariana Flores Hernández

ENCRyM-INAH, México
maryjane_fr8@yahoo.com.mx

Licenciada en Artes Visuales (ENAP-UNAM) y egresada de la licenciatura en Restauración (ENCRyM-INAH, México). Desde 2005 ha participado en proyectos de conservación de obra mural y pintura de caballete, entre las que sobresale el Proyecto de Restauración de las 14 pinturas del retablo mayor del Ex Convento de San Juan Bautista, Coixtlahuaca, Oaxaca. En 2010 colaboró como profesora adjunta del Seminario-Taller de Obra Mural y como docente de la asignatura de Reintegración de la Licenciatura de Restauración (ENCRyM-INAH). Ese mismo año fue galardonada con el segundo lugar en el Concurso Madonnari de pintura urbana. Como alumna del Seminario-Taller de Rescate Arqueológico, participó en el Proyecto de Conservación de la Colección Arqueológica del Museo de Sitio de Alta Vista, Zacatecas.

Ana Lizeth Mata Delgado

ENCRyM-INAH, México
lizeth_matadelgado@yahoo.com.mx

Licenciada en Restauración (ENCRyM-INAH, México). Se ha especializado en conservación y restauración de arte moderno y contemporáneo. Ha participado en diversos proyectos de conservación y restauración con instituciones públicas y privadas, entre las que destacan: el mural *Los Prometeos*, de Arnold Belkin, en Managua (Nicaragua); obras pertenecientes a la Dirección General del Patrimonio Universitario de la UNAM y la colección del Museo Frida Kahlo. Ha sido ponente en diversos encuentros de conservación y restauración. Desde 2006 es profesora de la ENCRyM. Ha participado en la organización de diversas iniciativas académicas, incluyendo los Cursos de Restauración de Arte Moderno y Contemporáneo ENCRyM-MOMA y el Primer Congreso Internacional de Arte Contemporáneo "Más allá de las exposiciones". Miembro del *International Network for the Conservation of Contemporary Art*, actualmente es profesora titular del Seminario-Taller de Restauración de Obra Moderna y Contemporánea.

Karen Landa Elorduy

ENCRyM-INAH, México
karen_landa@hotmail.com

Egresó de la licenciatura de Restauración (ENCRyM-INAH, México), y cuenta con cursos de especialización en conservación de arte contemporáneo, incluyendo el organizado con motivo del *International Symposium of Contemporary Art, Who Cares?*, Ámsterdam (Países Bajos). Durante sus estudios profesionales impartió diversas ponencias, desarrollando habilidades y criterios enfocados en la conservación de textiles y el arte contemporáneo. Desde 2010 colabora en el Seminario-Taller de Restauración de Obra Moderna y Contemporánea (ENCRyM-INAH). Ha participado en la organización de varios proyectos académicos, entre los que destaca el Segundo Curso de Restauración de Arte Moderno y Contemporáneo ENCRyM-MOMA.

ICCROM
WWW.ICCROM.ORG, Italia

Organismo intergubernamental dedicado a la conservación del patrimonio cultural a escala mundial. Desde su creación en 1956, ha cumplido su mandato a través de cinco esferas de acción que incluyen: formación o capacitación, información, investigación, cooperación y sensibilización. Desde la década de 1980, realiza programas regionales que buscan responder a necesidades y oportunidades específicas.

Liliana Dávila Lorenzana

ENCRyM-INAH, México

lilianadavilal@yahoo.com.mx

Licenciada en Restauración (ENCRyM-INAH, México). Al presente cursa la maestría en Arte Moderno y Contemporáneo (Centro de Estudios Casa Lamm, México). Se ha desempeñado como conservadora de fotografías en la fototeca Pedro Guerra de la Universidad Autónoma de Yucatán y en laboratorios privados, incluido el Centro de Permanencia de la Imagen, México. Fue jefa del Departamento de Conservación de la Cineteca Nacional (Conaculta-México). Actualmente es docente del Programa Internacional "Especialidad en Conservación y Restauración de Fotografías" (ENCRyM-INAH) y miembro activo del GCF.

Ma. Estíbaliz Guzmán Solano

ENCRyM-INAH, México

estiguzman@hotmail.com

Licenciada en Restauración (ENCRyM-INAH, México), con el grado de especialista en Conservación y Restauración de Fotografías (ENCRyM-INAH). Ha sido becaria en cursos de actualización en España y Estados Unidos. Cuenta con una larga trayectoria en el campo de la conservación de materiales fotográficos tanto en la práctica privada como en proyectos institucionales: del archivo del periódico *La Jornada*, el Archivo General de la Nación, la Fototeca Pedro Guerra, el Archivo Fotográfico del Cenidiap-INBA y el Museo Frida Kahlo. Es miembro activo del GCF y del *American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works*. En el área de docencia ha impartido clases en la Licenciatura de Restauración de la ENCRyM-INAH desde 2001, y actualmente es profesora en el Programa Internacional "Especialidad de Conservación y Restauración de Fotografías de dicha institución".

Claudio Hernández Hernández

MUAC-UNAM, México

claudiohddzz@yahoo.com

Egresó de la ENCRyM-INAH. Cursó la maestría en Conservación de Nuevos Medios e Información Digital (Academia de Stuttgart, Alemania). Actualmente se encuentra al frente del Laboratorio de Restauración del MUAC-UNAM.

Renato González Mello

IIE-UNAM, México

mello@servidor.unam.mx

Licenciado en Historia y doctor en Historia del Arte (ambos, por la FFYL-UNAM, México). De 1989 a 1991 fue curador de la colección del Museo Carrillo Gil en la Ciudad de México. Investigador, profesor y actual director del IIE-UNAM, ha sido curador de diversas exposiciones de arte moderno en México y en el extranjero. De 2008 a 2010 fue coordinador de Posgrado en Historia del Arte (UNAM).

Siglas y acrónimos

Cenidiap Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas

CNCP Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural

CNMH Coordinación Nacional de Monumentos Históricos
ECRO Escuela de Conservación y Restauración de Occidente

ENCRyM Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía "Manuel del Castillo Negrete"

ENAH Escuela Nacional de Antropología e Historia

FFYL Facultad de Filosofía y Letras

GCF Grupo de Conservadores de Fotografías

ICCROM International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property

IIA Instituto de Investigaciones Antropológicas

IIE Instituto de Investigaciones Estéticas

INAH Instituto Nacional de Antropología e Historia

INBA Instituto Nacional de Bellas Artes

IPR Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio (UPV)

ITESO Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente

MUAC Museo Universitario de Arte Contemporáneo

UASLP Universidad Autónoma de San Luis Potosí

UCL University College London

UIA Universidad Iberoamericana

UNAM Universidad Nacional Autónoma de México

UPV Universidad Politécnica de Valencia

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 y analiza 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).
- **INNOVACIONES.** Notas analíticas sobre hallazgos, avances, nuevas tecnologías, replanteamientos o reevaluaciones teóricas, metodológicas o técnicas en el campo de la conservación, restauración y museología (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.

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/recollections/2/5/03.htm>, consultado en agosto de 2004.

Resumen:

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

Palabras clave:

Entre 3 y 5 conceptos escritos en español e inglés.

Síntesis curricular de autores:

Debe indicar nombre del autor o de los autores, correo electrónico, adscripción institucional, formación académica, trabajos destacados, académicos, de investigación y publicaciones recientes en no más de 120 palabras.

Pies de figuras:

Numeradas con pie de imagen que especifique el contenido, autor y año de producción.

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

Archivos electrónicos de las 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.

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 solicitarse al CERI, vía correo postal o electrónico.

Los trabajos se entregarán 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 devolverán 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 colaborador firmará carta de cesión de derechos autorales al INAH.



Intervención

ENSAYO El valor intrínseco del patrimonio cultural: ¿una noción aún vigente?
Isabel Villaseñor Alonso

¿Quién hace al patrimonio? Su valoración y uso desde la perspectiva del campo de poder
Mauricio Benjamín Jiménez Ramírez
Mariana Sáinz Navarro

DIÁLOGOS Colecciones, museos y conservación en el ámbito del arte contemporáneo: entrevista a Graciela de la Torre sobre el MUAC
Josefina Granados García

INVESTIGACIÓN El museo memorial: un nuevo espécimen entre los museos de historia
Cintia Velázquez Marroni

Recuento histórico de los desprendimientos de pintura mural en Teotihuacan
Montserrat Salinas Rodrigo

Los soportes textiles de las pinturas mexicanas: estudio estadístico e histórico
Rita Sumano González

INNOVACIONES Tecnología escáner láser aplicada al estudio del patrimonio cultural edificado de México
Ángel Mora Flores

ESCAPARATE El fino equilibrio de la sonoridad: la restauración de dos instrumentos musicales del Museo Nacional de las Culturas
STOORIM, ENCRyM-INAH

INFORME Recientes intervenciones en Bonampak. Hacia una nueva lectura de los murales en el Templo de las Pinturas
Haydée Orea Magaña
Gilberto Buitrago Sandoval
Olga Lucía González Correa

REPORTE DE CAMPO Una experiencia en la conservación de artefactos arqueológicos: práctica de campo en el Museo de Sitio de Alta Vista, Zacatecas, noviembre del 2009
Adriana Sanromán Peyron
Jessica Avecilla Zapata
Mariana Flores Hernández

REFLEXIÓN DESDE LA FORMACIÓN La intervención del artista en la restauración de arte contemporáneo
Ana Lizeth Mata Delgado
Karen Landa Elorduy

SEMBLANZA LATAM-ICCROM (2008-2019): Programa para la Conservación del Patrimonio Cultural en América Latina y el Caribe
ICCROM

RESEÑA DE EVENTO ACADÉMICO Una imagen del Tercer Encuentro de Conservación del Patrimonio Fotográfico, noviembre del 2010. MUAC-UNAM
Liliana Dávila Lorenzana
Ma. Estíbaliz Guzmán Solano
Claudio Hernández Hernández

RESEÑA DE LIBRO *El poder del coleccionismo de arte: Alvar Carrillo Gil*
Renato González Mello