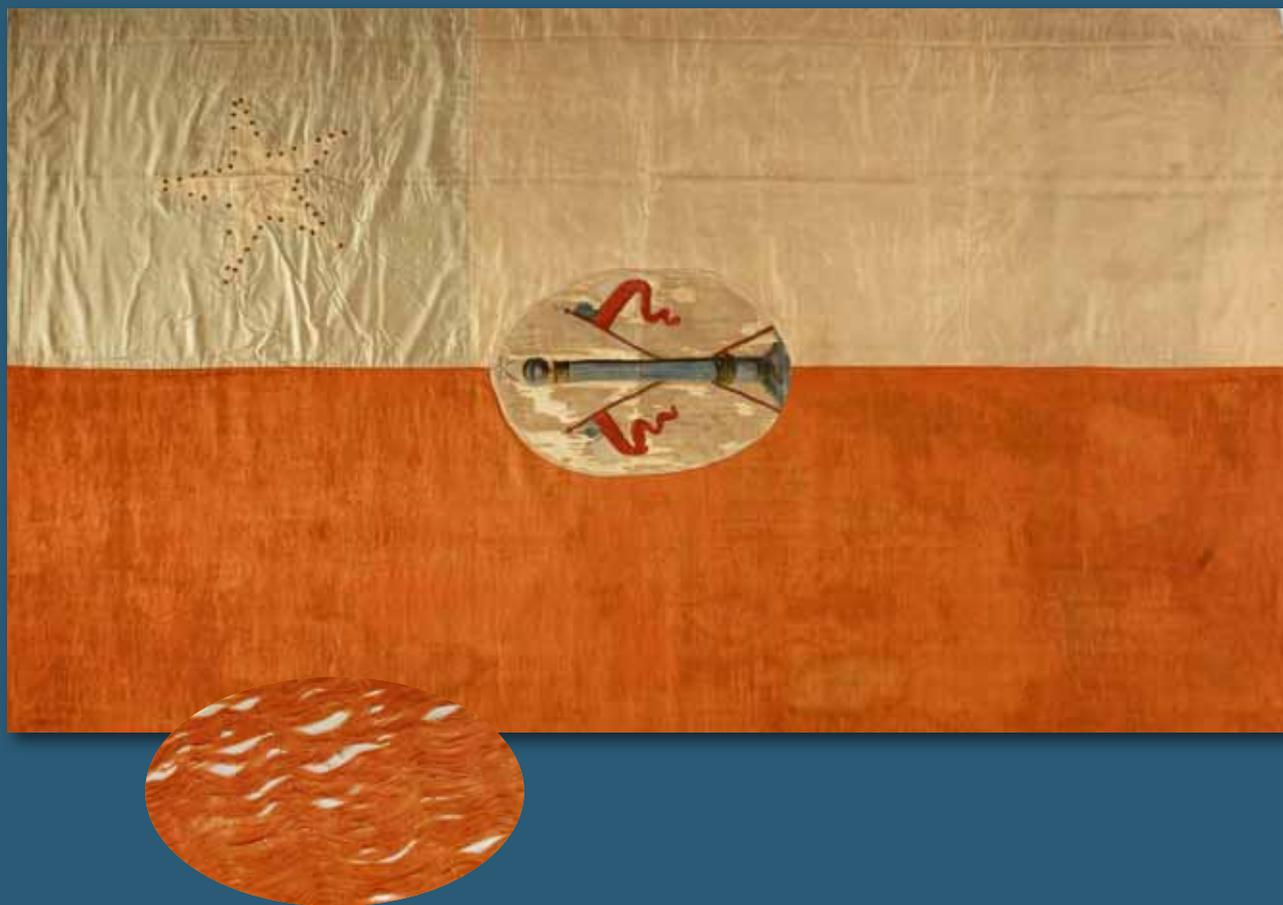


Conserva

Revista del Centro Nacional de Conservación y Restauración

D I B A M



N° 14 / Santiago de Chile 2010



CHILE

Conserva

Nº 14, 2010

Centro Nacional de Conservación y Restauración
Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos
Ministerio de Educación

Representante Legal: Magdalena Krebs Kaulen
Directora: Lilia Maturana Meza
Subdirectora: M. Adriana Sáez Braithwaite

Comité Editorial de este número:

Soledad Abarca, Conservadora-Restauradora, Jefa del Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, Biblioteca Nacional de Chile, Chile; **Julieta Elizaga**, Historiadora del arte, Doctora (c) en antropología. Birkbeck, University of London, Inglaterra, Chile; **Fernanda Espinoza**, Bióloga ambiental Asociada al Laboratorio de Análisis del CNCR, Magíster en Ciencias Biológicas, Facultad de Ciencias, Universidad de Chile y Profesora Universidad SEK, Chile; **Cecilia Lemp**, Conservadora-Restauradora Especialista en Arqueología, Santiago, Chile; **Roxana Seguel**, Profesora de Artes Plásticas, Pontificia Universidad Católica de Chile, Jefa del Laboratorio de Arqueología del CNCR, Santiago, Chile; Gabriela Siracusano, Historiadora, CEIR-CAB-TAREA (UNSAM)/CONICET, Buenos Aires, Argentina.

Dirección: Tabaré 654, Recoleta, Casilla 61-4, Santiago de Chile.

Teléfono: (56) 2 7382010; Fax: (56) 2 7320252

Correo electrónico: mpavendano@cncr.cl

Internet: <http://www.cncr.cl>

ISSN 0717-3539

Indizada en el Art and Archaeological Technical Abstracts (AATA)

Diseño: Mary Ann Streeter

Impresión: Andros Impresores

Conserva, publicación anual del Centro Nacional de Conservación y Restauración, distribuida por suscripción y canje. Permitida la reproducción de los artículos citando la fuente.

Portada: Bandera histórica confeccionada en 1817 y atribuida a la Jura de la Independencia de Chile en 1818, después de la restauración.

Conserva

Revista del Centro Nacional de Conservación y Restauración
D I B A M

EDITORIAL.....	3
EL OBJETO PICTÓRICO COLONIAL: LA CONSISTENCIA DE UNA FORMA DE SER.....	5
Alejandra Castro Concha	
¿NET.ART PATRIMONIO MUNDIAL? ¿QUÉ SE NECESITA PARA SER PATRIMONIO CULTURAL EN EL SIGLO XXI?.....	23
Zaida García Valecillo	
RESTAURACIÓN DE LA BANDERA DE LA JURA DE LA INDEPENDENCIA.....	37
Catalina Rivera Sánchez y Francisca Campos Álvarez	
REHABILITACIÓN, CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DEL TEMPLO DE NUESTRA SEÑORA DE LA ASUNCIÓN DE SANTA MARÍA ACAPULCO, SAN LUIS POTOSÍ.....	55
Renata Schneider Glantz	
ESTUDIO DE LA IDEA, LA MATERIA Y LOS FACTORES DISCREPANTES QUE AFECTAN A LA CONSERVACIÓN DE LOS HÍBRIDOS ARTÍSTICOS.....	81
Pilar Montolio Debón y Rosario Llamas Pacheco	
ANÓBIDOS Y DERMÉTIDOS: UN RIESGO LATENTE.....	107
Jéssica Santibáñez Toro	
ASESORÍAS, PROYECTOS, INVESTIGACIONES, CAPACITACIÓN Y PUBLICACIONES 2009	
REVISTA CONSERVA: INSTRUCCIONES BÁSICAS PARA LA ELABORACIÓN DE ARTÍCULOS	

EDITORIAL

*L*a cultura cambia a través de las épocas según las necesidades humanas, el patrimonio cultural también se ve modificado por estas transformaciones sociales. El registro de estos cambios es importante para la inclusión de nuevas terminologías y procedimientos de conservación del patrimonio cultural.

Entre la temática de los nuevos procedimientos de la presente edición de la revista *Conserva*, se incluye un estudio acerca de los híbridos artísticos del arte contemporáneo, su conceptualización y los posibles métodos para una conservación exitosa. Además se suma una investigación sobre la modificación de la disciplina de la conservación y la restauración de obras de arte en pos del reconocimiento de las características y singularidades del objeto pictórico colonial.

Se agrega también un artículo sobre el cuestionamiento de los criterios de valoración del objeto de patrimonio cultural en el ciberespacio durante el siglo XXI, en específico el caso de Net.Art y su implicancia como centro de obras colectivas. Para cerrar la temática de procedimientos de conservación se añade un análisis sobre el biodeterioro causado por los Anóbidos y Derméstidos que afectan gravemente muestras arqueológicas y biológicas.

En tanto, en el área de registro de procedimientos de restauración de notoriedad se incluye el informe de la restauración de la bandera de Jura de la Independencia de Chile detallando el procedimiento de conservación textil realizado. A nivel internacional se suma el informe del proceso de rehabilitación, conservación y restauración del Templo Nuestra Señora de la Asunción de Santa María Acapulco en San Luis de Potosí, México; que incluye un trabajo antropológico con el fin de generar nuevas políticas de relevancia en el ámbito de la conservación y restauración en ese país.

Las variantes de los casos expuestos en la presente edición complementan la finalidad de mostrar avances e innovaciones en el área investigativa de la Conservación y Restauración abarcando una gran gama de especialidades con las que trabaja esta disciplina y una diversidad de procedimientos que es necesario registrar y difundir. De esta manera se busca realizar un importante aporte a la comunidad investigativa de la disciplina, actualizando conceptos, planteando nuevos puntos de vista y mejorando los procedimientos de acuerdo a los escenarios actuales de conservación y restauración.

Lilia Maturana Meza
Directora
Centro Nacional de Conservación y Restauración



Objeto pictórico colonial: la consistencia de una forma de ser pintura

Alejandra Castro Concha

RESUMEN

La propuesta es volver a mirar las pinturas coloniales como objetos pictóricos singulares, los que suelen ser interpretados en función de una tradición pictórica europea que busca presentar una imagen ideal negando su consistencia material. A través de un grupo de pinturas que fueron encargadas y viajaron desde el Cuzco, se pretende evidenciar un acto pictórico que revela las circunstancias y cronología de su factura, para dar cuenta de una imagen que se presenta a través de una materialidad explícita. Al final de este reconocimiento surge una pregunta sobre cómo esa tradición europea determina al conservador-restaurador reproduciendo una forma de ver y de interpretar estos objetos coloniales que lleva a ocultar las evidencias de una práctica pictórica cuyos rasgos anómalos la definen y distinguen.

Palabras clave: pintura, imagen, materialidad, apariencia, objeto pictórico colonial, reconocimiento.

ABSTRACT

The proposal is to look again at colonial paintings as exceptional pictorial objects. These tend to be interpreted in terms of the traditional European school which seeks to present an ideal image that denies its material consistency. Through a series of paintings that were commissioned and travelled from Cuzco; it is expected to prove a pictorial act that reveals the circumstances and chronology of its execution in order to present an image that is shown through an explicit materiality. At the end of this acknowledgment, a question is raised on how this European tradition determines the conservator-restorer, reproducing a way of looking and interpreting these colonial objects, which leads to hide the evidences of a pictorial practice that is defined and differentiated by certain anomalous characteristics.

Key words: painting, image, materiality, appearance, colonial pictorial object, recognition.

Alejandra Castro Concha, Conservadora-
Restauradora de pintura
alejandracastr@vtr.net

INTRODUCCIÓN

Las miradas e interpretaciones de la pintura están generalmente determinadas por la apariencia formal de la imagen. La que suele remitir a un análisis iconográfico que identifica motivos simbólicos y los relaciona con el contexto histórico. En sincronía con dicho contexto, este análisis refiere a determinado estilo pictórico de la representación que incluye y categoriza estas imágenes dentro de corrientes estilísticas homogeneizadoras que logran invisibilizar particularidades y diferencias. Una forma de ver la pintura que reconoce la representación desde una mirada que parece detectar “la imagen que yace en la superficie”¹. Una imagen ideal que omite la dimensión material del trabajo manual que la produce y se constituye a partir de una tradición pictórica occidental que valoriza el trabajo intelectual del artista que construye una imagen², como proyección de una idea, para pintarla de acuerdo a cánones que determinan la representación.

La pintura colonial no escapa del discurso cohesionador de las categorías y estilos que se van sucediendo en un orden cronológico y que suponen una lógica de superación técnica. La “imposición de un orden visual”³ europeo dentro del contexto de la evangelización en la América colonial supone, dentro de la misma lógica, la imposición de una técnica pictórica y de referentes formales para la representación.

El objetivo propuesto es reconstituir una escena pictórica colonial visibilizando rasgos materiales particulares de su producción. Estos rasgos no sólo remiten a una imagen detectable en la superficie y a los rasgos formales y simbólicos representados en ella sino que a un artefacto, un objeto “donde todo existe para ser consumido por la mirada”⁴, por su anverso pero también por su reverso y sus cuatro costados. Un objeto pictórico cuya consistencia da cuenta de las “huellas de una ejecución”⁵ y que se define como una trabazón o conexión entre la superficie visible y una materialidad teóricamente invisible.

Al referir a *pinturas coloniales*, u *objetos pictóricos coloniales*, es necesario advertir que el objetivo propuesto no pretende abarcar una diversidad extensa de contextos, espacios y tiempos *coloniales*, pero sí plantear a partir de un conjunto de obras la posibilidad de un régimen⁶ material de la pintura colonial, el que puede evidenciarse a partir de ciertos síntomas que remiten de manera recurrente a una forma de producir estos objetos y a como estas imágenes representan y se presentan.

Con este fin se reconocerán dos conjuntos de obras del Museo Colonial de San Francisco de la ciudad de Santiago. Estas series fueron encargadas al Cuzco, uno de los principales centros de producción pictórica colonial del Virreinato del Perú: pinturas que se encargan, se arman, se tensan, se preparan, se pintan, se desmontan y se cortan, se enrollan, viajan, se desenrollan, se montan y se enmarcan o mejor dicho se encuadran con una moldura que se ve como un marco.

1 Bryson, 1991: p. 104.

2 Alpers, 1987: p. 83.

3 Grusinski, 1994: p. 58.

4 Bryson, 1991: p. 169.

5 Ibid: p. 170.

6 Durand, 1981: p. 57.

LA PINTURA Y EL VALOR DE LA IMAGEN

“...voy a lo que se suele oponer contra el supremo lustre de esta gran Arte, que es la ocupación de las manos en los pinceles y colores, pareciendo que este material humilla algo lo intelectual. Dejo las respuestas comunes á esta objeción, y digo por mi cuenta, que la ocupación de las manos en la pintura es lo mínimo, y de ningun peso, respecto de lo inmenso teórico en la especulación de la ciencia...”⁷.

Esta cita, que pertenece a uno de los manuales españoles que circularon por el territorio hispanoamericano⁸, busca dar cuenta de dos aspectos que parecen fundamentales en el contexto de visibilización y significación de la factura del objeto pictórico colonial: el valor auxiliar de la materia y el valor trascendente de lo “intelectivo”. Vicente Carducho (1865) refiere en numerosos pasajes de su libro a la condición secundaria o auxiliar de la materialidad, enfatizando el valor intelectual del trabajo del pintor: “*formando respeto donde no le había... para que deba el culto no a la materia sino a la forma que le dio el pincel*”⁹. La mayor competencia del maestro, la que lo distingue, radica en su capacidad creativa para trasponer una idea mediante el arte del dibujo, el que define su valor en oposición a la materia, “...*la naturaleza de lo principal, que es el Arte y la forma*”¹⁰.

Esta noción de las imágenes pictóricas como entidades formales que emanan o se propagan inmaterialmente, desvaloriza e invisibiliza a la materia que les da cuerpo. La pintura se presenta como la proyección de una idea mental del maestro que *disegna* en el cartón y la tela. Cartones y telas, auxiliares y transparentes, por los que transita la imagen hasta los ojos del que la ve. Esta transparencia, que elimina el cuerpo material como sitio de la imagen¹¹, afirma la existencia de una concepción inmaterial de la imagen pictórica. Una forma de mirar que ha propiciado el desarrollo del análisis formal para reconocer e interpretar lo representado sin reparar en cómo esa imagen es presentada a través de una organización material propia, que más allá de su idealidad, evidencia prácticas culturales y condiciones materiales para su producción¹².

En el caso de las pinturas coloniales, esta organización material singular es comúnmente reconocida como un intento de reproducción y continuidad de la tradición pictórica europea. Dichos intentos, más o menos exitosos, han sido definidos como de un “primitivismo arcaico”¹³ o “primitivismo de la técnica”¹⁴.

El cuerpo material de la imagen pictórica

Refiriendo a Norman Bryson¹⁵, la noción de imagen aóristica busca dar cuenta de una tradición pictórica occidental que presenta una superficie pintada con la pretensión de no dejar huellas de la acción del cuerpo del pintor sobre esta. Una acción clausurada que busca borrar los rastros del cuerpo y de los tiempos

7 Carducho, 1865: p. 432.

8 Siracusano, 2005: p.40.

9 Carducho, 1865: p. 514.

10 Ibid: p. 401.

11 Cfr. Bryson, 1991.

12 García Canclini, 2006: p. 72.

13 Cruz, 1986: p. 85.

14 Pereira Salas, 1965: p. 59.

15 Cfr. Bryson, 1991.

involucrados en su factura, evitando remitir a la materialidad que rebaja su intención ideal de imagen verdadera.

Existe una diferencia entre el hecho enunciado - el acto de pintar - y las circunstancias de esa enunciación. Cuando una pintura “fue pintada”, se evidencia que la acción de pintar ocurrió y ya concluyó. A diferencia de cuando “ha sido pintada”, porque desde el punto de vista del observador, lo que *ha sido pintado*¹⁶, exhibe e informa de las circunstancias espaciales y temporales de su construcción pictórica¹⁷.

Aquí un objeto pictórico ha sido construido. Este enunciado deíctico es el que busca dar cuenta de que una pintura colonial “se presenta, además de representando algo”¹⁸, como un objeto desde donde es posible reconocer ciertos temas o motivos, pero además referir a la temporalidad de su construcción, a los rasgos y huellas de su factura. Una forma de ser pintura e imagen que desde su dimensión material también establece una diferencia del referente europeo y define la particularidad y autonomía de su propia visualidad.

“Ver pintura es ver tocar”¹⁹ y las pinturas coloniales son un ejemplo elocuente de una imagen que se deja tocar con los ojos porque exhiben rastros de los tiempos y espacios de su producción manual. Estos rastros o huellas remiten a una cronología del hacer, presentando un objeto visual hecho a mano, paso a paso y que proyecta una imagen desde una materialidad que declara su presencia. La imagen entonces ya no transita fluidamente por una materialidad transparente y auxiliar y en ningún caso es “puramente óptica”²⁰.

La conservación y el valor imperceptible de una materialidad

La materialidad debe ser entendida desde lo visible y revelado en la imagen, así como lo invisible y velado, lo que subyace como estructura tangible donde se hace cuerpo ese intangible visual. Los elementos formales de la representación establecen el límite visible de una profundidad material que es invisible a nuestros ojos y donde se encuentran las evidencias de una manera singular de pintar.

Entonces, si la representación no existe sin este espesor material y dicha organización tangible obedece a la intención de dar cuerpo a esa imagen, para interpretar significativamente una forma de *hacer y ser* pintura, es necesario reconocer una obra pictórica desde esa doble dimensión e interrelación, analizándola e interpretándola, no sólo como una representación sino que a partir del reconocimiento de los materiales y técnicas con que esta obra es construida, producida y presentada. Un re-conocimiento, un volver a mirar, que más allá de la descripción de una estructura material auxiliar a la imagen, busque reflexionar sobre cómo esa estructura determina la forma en que *vemos-tocamos* esa pintura. Cómo se presenta, cómo se

16 Bryson refiere a la lingüística y los tiempos denominados deícticos, como el pretérito perfecto o el perfecto compuesto, para no sólo señalar acciones o acontecimientos pasados (tiempos aorísticos), sino que describir y relacionar esos hechos con sus circunstancias (tiempos deícticos). En Bryson, 1991: p. 100.

17 Ibid.

18 Marin, 2006: p. 95.

19 Mitchell, 2005: p. 19.

20 Ibid: p. 18.

ve lo representado, estará intrínsecamente determinado por cómo se construye ese objeto pictórico. Este espesor material, “que otorga a cada uno de sus componentes una densidad significativa y ligada a prácticas culturales”²¹, se constituye, ya no como un simple dato de la representación, posible de señalar u omitir, sino como un *documento*, posible de interrogar e interpretar²².

En general, para los conservadores de pintura y en sintonía con una tradición pictórica e historiográfica, el análisis de una pintura se constituye a partir de la descripción formal de la imagen y de un análisis iconográfico que identifica motivos simbólicos y los relaciona con el contexto histórico (con especial referencia a la iconología de Panofsky)²³. En sincronía con dicho contexto, este análisis formal refiere a algún estilo pictórico “históricamente pertinente”²⁴.

El análisis material de las pinturas es el que reconoce la estructura mediante la cual se construye una pintura. Dicho registro busca dar cuenta, a través de la descripción e identificación visual y/o instrumental, del reconocimiento de una estratigrafía que compone y superpone materialidades y técnicas para presentar la superficie visible de la capa pictórica: la imagen.

En Chile, la conservación y restauración de pintura forma parte de dicha tradición europea, principalmente italiana, que interviene dicha materialidad en teoría imperceptible, con el principal objetivo de poner en valor la imagen en su dimensión formal y representativa. Muñoz Viñas (2003:22) señala que la conservación refiere a intervenciones “que no aspiran a introducir cambios perceptibles en el objeto restaurado”²⁵. Tratamientos que no pretenden alterar la apariencia de la pintura y que sólo buscan estabilizar su estructura, a diferencia de los propiamente denominados de restauración que sí están orientados a modificar rasgos perceptibles de la formalidad de la imagen. ¿Son los tratamientos de conservación imperceptibles? ¿Acaso estas nociones no están definidas a partir de la misma tradición que establece claras diferencias entre la manualidad implícita y la idealidad explícita de una imagen pictórica? Esta pregunta cobra importancia cuando una forma singular de producción pictórica contradice la vocación imperceptible de una materialidad, que en estos objetos pictóricos coloniales resulta muy explícita.

Un ejemplo práctico para tratar de ilustrar los límites difusos de las nociones y convenciones que definen lo estructural, lo material y lo manual en contraposición a lo visual, lo formal y lo ideal son los tratamientos de reentela. Definidos como refuerzos estructurales “para dar consistencia”²⁶, estos tratamientos pueden no sólo reforzar y conservar un soporte material sino que otorgar una calidad visual nueva a las superficies y por ende alterar la forma en que estas imágenes se presentan. Lo que cabe hacer notar es que, en el caso de los objetos pictóricos coloniales, estas intervenciones son perceptibles porque modifican una consistencia material que define cómo estas imágenes se perciben.

21 Siracusano, 2005: p. 59.

22 Ibid.

23 Didi-Huberman, 2006: p. 14.

24 Ibid: p. 17.

25 Muñoz Viñas, 2003: p. 22.

26 Ana Calvo define el término como: Técnica de restauración de pinturas sobre tela o lienzo, consistente en la adhesión de una tela nueva, adecuadamente preparada, a la original con el objeto de darle consistencia. En Calvo, 1997: p. 86.

Desde el punto de vista de la conservación y restauración, visibilizar la densidad material como determinante de una visualidad implica no concebir y significar el cuerpo de una imagen pictórica como sustancia auxiliar que se interviene con la pretensión de conservar y/o restaurar una imagen emanente. Esa materialidad debe ser interrogada y significada como la “musculatura invisible”²⁷ que determina la calidad visual de la superficie. Esta posibilidad puede condicionar el tipo y niveles de las intervenciones propuestas, ya que no sólo reconoce a la imagen como lo que se ve sino que como lo que “carnalmente”²⁸ es.

LA PRODUCCIÓN DEL OBJETO PICTÓRICO COLONIAL

En forma general, la materialidad de una pintura sobre tela se puede describir como pigmentos aglutinados en un medio oleoso o acuoso, que se aplican sobre una tela previamente preparada. La tela está montada, fijada o tensada sobre una estructura de madera, el bastidor, cuya factura puede implicar al menos cuatro miembros de madera unidos entre sí de diversas formas (ensambles varios, clavados y/o encolados). Comúnmente la capa pictórica es recubierta por una capa de barniz.

Bastidores

“Llámase bastidor á donde se tira y apareja el lienzo; á donde se pone para pintarle”²⁹.

Los bastidores coloniales están confeccionados con piezas de maderas ensambladas y fijadas con tarugos de madera, tachuelas, clavos de metal o espinas. Un rasgo que caracteriza a estos montajes y los diferencia del montaje europeo, es que la tela suele estar fijada por el anverso (no por los cantos) de los miembros del bastidor. Este montaje se realiza directamente con tachuelas u otro elemento (atravesando la pintura) y/o con una cola fuerte (cola animal de alto poder adhesivo).

Soportes

“Las cosas, ó materiales sobre que se pinta son lienzo, tabla, pared, vidrio, tafetan, y otras sedas, papel, y pergamino”³⁰.

27 Bryson, 1991: p. 177.

28 Ibid: p. 100.

29 Carducho, 1865: p. 300.

30 Ibid: p. 296.

31 Museo Nacional de Bellas Artes: p. 37.

Los soportes de tela son en general de algodón hilado a mano y tejidos en telar. El lino es poco común y se usaban otras telas gruesas y resistentes, como trozos de manta y trajes de algodón de los indios, de almohadas y colchones. Fue bastante común la reutilización de sacos de mercancía, hechos de cáñamo, lino o yute³¹ (de

trama abierta). Esto explica la existencia de muchas pinturas realizadas sobre soportes confeccionados por dos o más trozos de tela cosidos entre sí, así como la existencia de remiendos para convertirlos en soporte pictórico³². Esta unión de telas, a veces diferentes entre sí, se relaciona con otro rasgo que determina una característica del soporte colonial. Esto es, que muchas pinturas presentan capa pictórica hasta un borde que señala las huellas de un corte y que, a veces, merma ciertos elementos de la composición. Una muy probable explicación es que las telas eran pintadas para posteriormente ser cortadas y montadas en bastidores. Incluso varias imágenes eran pintadas en un sólo soporte para después ser recortadas y configurar obras separadas³³, evidenciando un proceso seriado de copias para la producción de imágenes.

Base de preparación

“...y, así, tengo por más seguro la cola de guantes flaca, dando un par de manos con ella al lienzo estando helada y con un cuchillo, que sirva de tapar los poros a lo ralo de la tela; dexarlo bien descargado y dándole de piedra pomiz, después de seco, emprimir encima. No tengo por malo antes de darle de cola, estando el lienzo bien estirado, pasarle la piedra pomiz quitándole las hilachas y, luego, darle la cola. La mejor emprimación y más suave es este barro que se usa en Sevilla, molido en polvo y templado en la losa con aceite de linaza, dando una mano con cuchillo muy igual y, después de bien seco el lienzo, la piedra pomiz le va quitando todas las asperezas y desigualdades y lo dispone para recibir la segunda mano, con la cual queda más cubierto y parejo; acabando, después de seco, de alisarlo con la piedra para recibir la tercera; a la cual, si quisieren, pueden añadir al barro un poco de albayalde; para darle más cuerpo, o usar de sólo el barro; estas tres manos se han de dar con cuchillo”³⁴.

La base de preparación suele estar compuesta por la mezcla de cargas inertes, como yeso o tiza, tierras de Sienna u ocre rojos, tierra común, arcilla, cenizas de madera y un aglutinante de cola animal. Por lo general este estrato es delgado y suele ser de un color grisáceo o marrón, aunque también las hay rojas³⁵. Una consecuencia común de la aplicación de estas bases sobre soportes de telas de trama abierta y suelta, es que estas preparaciones suelen verse desde el reverso de los soportes como una materia terrosa que ha migrado y traspasado la tela antes de secarse. Este rasgo también puede indicar que estas preparaciones eran aplicadas con los soportes dispuestos horizontalmente en alguna superficie.

Capa pictórica

“Los colores para pintar al óleo se gastan, y muelen aceite de nueces, de espliego, pretolio, linaza y aguarrás”³⁶.

32 Ibid.

33 Ibid: p. 32.

34 Pacheco, 1990: p. 481.

35 Museo Nacional de Bellas Artes: p. 39.

36 Carducho, 1865: p. 298.

“Todos los colores se muelen sobre una piedra de pórfido, o piedra de la vihuela, que generalmente se llama losa... Todos los colores se gastan con pinceles: estos son de pelo de ardilla, turon, meloncillo de pelo de cabra, de perro, metidos en cañones de cisne, buitre, ganso, y de otras aves mayores,...”³⁷.

En la gran mayoría de las pinturas coloniales, la capa pictórica es delgada y constituida por pocas capas superpuestas de pigmentos molidos y mezclados con aglutinante. Los colores más usados fueron los tierras, ocre, blancos, azul, rojo y verde. Por lo general, los colores claros se aplicaban encima de los oscuros y las veladuras al final. Como aglutinante se empleaban aceites de linaza o de nuez y ténpera grasa hecha de yema de huevo y aceite o barniz para las carnaciones³⁸. Las veladuras se hacían con barnices de resinas y pigmentos muy colorantes, pero poco cubrientes.

Barniz

“El barniz se hace de muchas maneras, con aceites, trementina, aguardiente, aguarrás, y almástiga”³⁹.

Por lo general, aunque es común hallar pinturas desprovistas de este estrato, las pinturas eran finalizadas con una aplicación de un barniz o capa protectora hecha de resinas naturales. Dentro de las resinas más usadas estaban los copales y la colofonia.

LA VOLUNTAD DE VER: INDICIOS PARA LA RECONSTRUCCIÓN DE UNA ESCENA PICTÓRICA

La voluntad de encubrir es evidente en la intención de dominar los materiales para, como recomienda Pacheco (1990), lograr una superficie completamente lisa que no remita a la materialidad del soporte. La “voluntad de no ver” es a la que refiere Georges Didi-Huberman (2006:13), cuando se pregunta por las razones que han hecho que la Historia del Arte como disciplina pueda reconocer el menor atributo iconográfico de la representación sin reparar en cómo una imagen se presenta⁴⁰. Trascendiendo la descripción y relación con los referentes técnicos europeos, estos datos materiales auxiliares, “elementos poco apreciados o inadvertidos”⁴¹, deben ser relevados como indicios y evidenciados como rasgos determinantes de la construcción y significación de estos objetos pictóricos. Un método interpretativo, que a partir del relevamiento de síntomas o rasgos presentes busca evidenciar la singularidad y autonomía de esta producción pictórica. La que suele ser mirada a partir de la tradición pictórica e historiográfica europea, que invisibiliza estos rasgos materiales por considerarlos secundarios y marginales a la formalidad de la representación, estableciendo una

37 Ibid: p. 299.

38 Museo Nacional de Bellas Artes: p. 39.

39 Carducho, 1865: p. 300.

40 Huberman, 2006: p. 13.

41 Ginzburg, 1994: p. 141.

jerarquía, que mediante relaciones de semejanza formal y diferencias técnicas, suele situar esta producción pictórica en el lugar de un “comprensible retraso”⁴².

Las series reconocidas: cronología de una factura

Los objetos pictóricos coloniales reconocidos conforman series de la vida de santos que fueron producidas entre el siglo XVII y XVIII. Éstas se encuentran exhibidas en el Museo Colonial del Convento Franciscano de la ciudad de Santiago. La primera corresponde a la Serie de la Vida de San Francisco, compuesta por 54 lienzos que miden ciento noventa centímetros de ancho por doscientos sesenta y cuatro de largo, datada a fines del s. XVII en la ciudad del Cuzco. La segunda es la Serie de la vida de San Diego de Alcalá, datada a inicios del siglo XVIII, que fue también encargada al Cuzco, para el Colegio de San Diego y está compuesta por 36 lienzos de ciento cincuenta por ciento ochenta centímetros⁴³.

En el caso de estas dos series, resultó imposible acceder directamente a sus reversos. No sólo porque todas estas obras se encuentran formando parte de la exhibición y sus importantes formatos no facilitan su manipulación, sino que porque todas, con contadas excepciones, presentan reentelas⁴⁴. Esto no impide detectar las señales y huellas que evidencian su factura, las cuales se configuran como los indicios que permiten interpretar y reconstituir las escenas de su preparación y pintura en el Cuzco, su viaje y posterior montaje en Santiago.

Se encargan

“*Dos cajones de tercia de pintura con diez y ocho lienzos de Pintura de ángeles de dos varas y media y veinte y nueve lienzos de distintas devociones*”⁴⁵. Esta cita da cuenta de la modalidad imperante para estos encargos, a partir del que hiciera, en el mes de abril de 1698, el general Juan de Esparza al gobernador Don Pedro Gutiérrez de Espejo. Más adelante, el autor afirma que por la cantidad de pinturas que llegaron a Chile y a otros destinos, es posible referirse a “una verdadera industria artística, con talleres que producían para un mercado externo considerable”⁴⁶. Esta producción, a partir del siglo XVIII, es definida como masiva y artesanal, colectiva en su ejecución y rápida en su técnica⁴⁷, especialmente referido a una producción “de taller en serie”⁴⁸.

En lo que respecta a su construcción como objeto pictórico, ambas series presentan exactamente los mismos rasgos que se describen a continuación.

Se arman los lienzos

Todos los lienzos a los que se pudo acceder evidencian estar compuestos por la unión de varios trozos, paños o sabanillas para lograr el formato requerido. Si se piensa en las importantes dimensiones de estas obras, no resulta nada despreciable la

42 Cruz, 1986: p. 86.

43 La serie original consta de 47 lienzos. De los 11 que no están hoy en el Convento, no existe información concreta.

44 Una reentela o entelado consiste en adherir una tela nueva (auxiliar) al reverso de un soporte original. Generalmente con el fin de contrarrestar su debilidad estructural, su falta de resistencia mecánica o unir rasgados, entre otros.

45 Pereira Salas, 1965: p. 62.

46 Ibid: p. 63.

47 Cruz, 1984: p. 30.

48 Burucúa et al., 2000: p. 19.

Foto 1. Detalle del reverso de la obra “San Diego hace que una palma dé frutos blandos”, donde se aprecia un acercamiento de la costura realizada para unir dos paños.



Foto 2. Detalle de la obra “Santa María de los Ángeles aparece en llamas”, de la serie de San Francisco, donde se observa cómo la costura de los paños por el reverso, evidencia en el anverso una nervadura que atraviesa, en sentido horizontal, el formato de la representación.

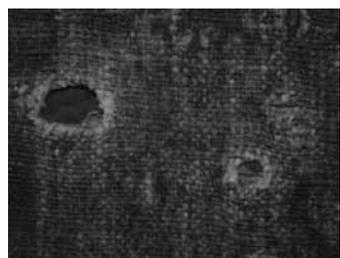


Foto 3. Detalle del reverso de la misma obra, donde dos orificios fueron “parchados” por el anverso, posiblemente con papel.



cantidad de tela que los talleres necesitaban para realizar estos encargos. Un hecho concreto es que disponer de lienzos de esos anchos resultaba muy difícil (hasta hoy en día), por lo que se hacía necesario conseguir el formato mediante la unión de varios paños (ver foto 1). Estas costuras pueden ser detectadas por el anverso en todas las obras, como nervaduras que atraviesan el formato de la representación (ver foto 2). La cantidad de paños varía entre dos, en el “Nacimiento de San Diego”, a cuatro paños, como es el caso de “San Diego guardián del convento en Canarias practica penitencia”, así como en la mayoría de las obras de la serie de San Francisco.

Puede haber influido en la disposición y unión de los paños la preocupación por optimizar los recursos. La combinación de los distintos paños en relación a la imagen es muy variada y no parece estar determinada en función de lo que será pintado posteriormente. Por ejemplo, en el caso de dos paños unidos en su largo, uno más ancho que el otro, en algunos casos el más ancho está dispuesto en la zona inferior, en otros en la superior. A estos paños o *sabanillas* también refiere el *Catálogo de Pintura Colonial en Chile* de Mebold (1985), en prácticamente todas las obras descritas.

Se tensan

Estos lienzos presentan también las huellas de haber sido tensados para ser preparados y posteriormente pintados. La existencia de bordes irregulares (ondeados) conforman las huellas de esta tensión, dando cuenta de que ésta fue aplicada en intervalos de diez a quince centímetros. Antes y después de la tensión de los lienzos, se realizaban remiendos y aplicaban parches de telas y papel para cubrir orificios (ver foto 3). Así también, las zonas remendadas y cosidas evidencian la aplicación

de estucos o papeles encolados, seguramente con el fin de disimular estos arreglos. Estos se pueden distinguir porque la textura de la capa pictórica es más lisa que la del soporte de tela.

Se preparan y se pintan

En la cita de Pacheco (1990:481) existe mención a la aplicación de sucesivas tres manos para “quitarle asperezas” y alisar el soporte mediante un pulimento o bruñido con “piedra pomiz”. Este procedimiento que busca lograr una superficie libre de cualquier irregularidad, con el propósito de lograr la emanación diáfana y transparente de la imagen, contradice en su totalidad la descripción general de la base de preparación colonial referida anteriormente, y con lo observado en las series del Convento Franciscano. La apariencia de la materia pictórica es porosa y permeable a la vista y está lejos de ofrecer una apariencia clausurada y densa de la que dan cuenta los tratados consultados. En este punto es que a la constatación de la existencia de capas delgadas, atribuibles a la escasez de materiales y/o a la rapidez de la factura, puede agregarse otra variable que da cuenta del manejo de una técnica y procesos de producción pictórica, heredados o impuestos por la tradición europea, que en función de una situación particular no sólo son repetidas sino que adecuadas y reformuladas en razón del contexto y circunstancias que las determina.

La celeridad que demanda cumplir con las entregas y el traslado de estas obras parece condicionar la visualidad insaturada y penetrable de la materia pictórica colonial, que muestra las evidencias de su proceso de construcción. Esto porque la posibilidad, según la receta, de dar tres capas de preparación, implica un tiempo del cual posiblemente no se disponía, pero además otorga una rigidez al soporte pintado que lo hace difícilmente *enrollable*. La necesidad de lograr una pintura que se pudiera manipular, enrollar y transportar es una condición vital para las obras que viajaron desde la ciudad del Cuzco hasta Santiago. Héctor Schenone señala al respecto que “el transporte de un rollo era más cómodo y significaba menos riesgo para las pinturas, pues éstas mantenían aún la flexibilidad de la materia oleosa”⁴⁹. Otra razón que claramente determina la delgadez del estrato pictórico, está determinada por la mayor velocidad de secado que posibilitan capas más delgadas y más diluidas de materia, lo que resulta en capas pictóricas menos cohesionadas.

Se desmontan y cortan

Una vez preparadas y pintadas así como asegurado un secado (al menos superficial, al tacto) de la capa pictórica, estos lienzos eran desmontados de las estructuras utilizadas para tensarlos y pintarlos. Es común observar las huellas de agujeros que evidencian el tensado del lienzo y que no corresponde con las tachuelas u otro elemento utilizado en su montaje definitivo.

49 Museo Nacional de Bellas Artes, 1989: p. 32.

Es común que estas pinturas presenten capa pictórica hasta un borde que señala las huellas de un corte que a veces merma ciertos elementos de la composición. Una muy probable explicación es que las telas eran montadas y pintadas para posteriormente ser cortadas y/o desmontadas de las estructuras usadas para pintarlas. Incluso varias imágenes eran pintadas en un sólo soporte para posteriormente ser recortadas y configurar obras separadas, evidenciando un proceso seriado⁵⁰ de copias para la producción de imágenes⁵¹.



Foto 4. Detalle de la obra “Devoción de San Diego y el Obispo Carrillo a la Virgen María” que evidencia la presencia de capa pictórica hasta sus bordes, dando cuenta de la posibilidad que este lienzo haya sido pintado y posteriormente cortado. La tela que se observa, cubriendo el canto y fijada con tachuelas, corresponde a una tela de reentela, ocultando la madera que quedaría a la vista.

Una de las obras de la serie de San Diego, titulada “Devoción de San Diego y el Obispo Carrillo a la Virgen María”, exhibe rastros de ambos tipos de terminación. En el lado izquierdo son evidentes los bordes ondeados e irregulares que dan cuenta de un tensado, mientras a la derecha es posible constatar la evidencia de que el lienzo fue cortado, ya que presenta capa pictórica hasta sus bordes (ver foto 4). Esto lleva a confirmar que como en el lienzo de cuatro imágenes⁵², citado en varias publicaciones, estos lienzos pueden haber sido de mayores dimensiones y no individuales para cada escena que se planeaba pintar. En el caso descrito, el corte puede haber sido realizado una vez pintadas al menos dos escenas en un solo lienzo, para posteriormente separarlas y constituir dos imágenes separadas. Otra pregunta que surge a partir de este indicio, es si esos cortes o separación de escenas se realizaron en el taller en el Cuzco o a su llegada a Santiago. ¿Puede haber representado una ventaja para la manipulación y el viaje, que un solo lienzo incluyera varias imágenes?

Se enrollan y viajan

“La invención de pintar a olio sobre lienzo fue muy útil por el riesgo que tienen de abrirse las tablas y por la ligereza y comodidad de poderse llevar la pintura a diversas provincias”⁵³.

La facilidad para trasladar una pintura pintada sobre un soporte de tela, a la que hace referencia Pacheco (1990) para España, cobra gran importancia en el contexto de producción de imágenes para la evangelización en el nuevo mundo, desde los principales centros de producción para su posterior traslado. Además de tener los lienzos un peso menor que facilita su traslado, Pacheco (1990) parece referirse a la ventaja de los soportes de tela para tolerar mejor los eventuales contratiempos de un traslado. En comparación a las tablas (paneles que se constituyen mediante la unión, de varias tablas por su canto), cuyos encolados pueden ceder ante el movimiento y vibraciones que implica un viaje. Como ya se ha señalado, en el contexto colonial, las ventajas de pintar sobre tela resultan evidentes si pensamos en las enormes distancias que estos lienzos encargados y pintados recorrieron, enrollados⁵⁴, “...a través de las rutas comerciales al altiplano, en las recuas muleras que descendían desde la Villa Imperial de Potosí y otros lugares”⁵⁵.

La posibilidad de enrollar un lienzo preparado y pintado está determinada por la forma en que los estratos de preparación y pictórico sean aplicados. Su

50 Burucúa, J. et al., 2000: p.19.

51 *Ibíd.*

52 Existe una obra, “lienzo con cuatro imágenes”, citada en varias publicaciones que muestra 4 figuras pintadas en un mismo lienzo para seguramente ser cortadas y conformar cuatro imágenes separadas. Ver en Museo Nacional de Bellas Artes p. 33.

53 Pacheco, 1990: p. 481.

54 Burucúa et al., 2000: p. 20.

55 Pereira Salas, 1965: p. 62.

fluidez, su densidad y su espesor son las características que deben ser conocidas y manejadas para permitir la producción y envío de grandes cantidades de imágenes pintadas sobre telas *enrollables*.

Se montan

La llegada de estos lienzos enrollados necesariamente planteaba la necesidad de construir bastidores para montarlos, ya que es poco probable que estas estructuras formaran parte del envío. El bastidor al que hace referencia Carducho (1865:300) es el bastidor sobre el cual se tensa el lienzo para pintar sobre él. Es un bastidor definitivo, en el sentido en que éste determina el formato y el plano de la representación para la construcción de una imagen. En el contexto que se está describiendo, el bastidor en que se tensa el lienzo para pintar, no es definitivo sino que auxiliar, ya que una vez pintado, éste será posteriormente separado de esta estructura para ser enrollado y viajar.

En el caso de las series de San Francisco y San Diego, estas estructuras concuerdan con el formato aproximado de las telas. Esta aproximación resulta en función de un soporte de bordes irregulares y cuyo montaje se logró generalmente mediante la adhesión de éste sobre el bastidor, así como su fijación con tachuelas que desde el anverso traspasan el lienzo pintado. Estas tachuelas eran seguramente utilizadas para fijar el lienzo temporalmente mientras se secaba el adhesivo o como refuerzo al montaje. Es posible encontrar tachuelas o elementos similares de fijación en los bordes de las obras que componen las dos series así como rastros de agujeros.

Se barnizan

La bibliografía consultada da cuenta de la existencia de barnices, aunque también hay evidencias de que este estrato final no era aplicado. En el contexto de las pinturas viajeras es muy factible que por las mismas condiciones descritas, para lograr un secado más rápido y con la intención de facilitar su traslado, éstas no hayan sido barnizadas en el lugar de origen sino que a su arribo o varios o incluso muchos años después. Una obra de la serie de San Diego, la misma que permitió acceder a su reverso, presenta evidentes señales de haber sido barnizada con su marco ya dispuesto, ya que los segmentos de capa pictórica que permanecieron cubiertos por el marco no presentan dicho estrato. No es posible asegurar cuánto tiempo pasó entre el momento en que las obras fueron montadas y su posterior barnizado. En una obra de la serie de San Diego (la misma que permitió acceder a su reverso) es posible ver cómo los segmentos de capa pictórica que permanecieron cubiertos por las molduras del marco, no presentan barniz (ver foto 5).

Foto 5. Detalle de la obra “Devoción de San Diego y el Obispo Carrillo a la Virgen María”, donde se aprecia que la franja que estuvo cubierta por la moldura del marco, no presenta barniz. El barniz otorga una apariencia de mayor saturación a la materia pictórica. La zona que no evidencia el estrato de protección se aprecia menos densa.



Se enmarcan o, mejor dicho, se encuadran

El marco en la tradición pictórica europea se constituye como otro elemento que responde a la necesidad de borrar el gesto y el cuerpo del pintor⁵⁶. Esto porque el marco, a modo de ventana Albertiana⁵⁷, encuadra la escena y clausura totalmente cualquier indicio de la factura para presentar en sí misma una imagen verdadera, que transita directamente y sin interrupciones hasta el espectador. El marco oculta los bordes de la tela y los cantos del bastidor, así como los bordes de tensión⁵⁸ que fijan el soporte por dichos cantos.

Foto 6. Detalle de una obra de la serie de San Diego donde es posible apreciar el canto (cubierto por el soporte de reentela) y constatar cómo el marco está fijado con un clavo o tachuela que traspasa la moldura, los estratos pictóricos y el lienzo, hasta llegar al bastidor.



Foto 7. Detalle del borde superior de la obra "San Diego hace que una palma dé frutos blandos", donde se aprecia cómo parte de la representación queda cubierta por la moldura del marco.



El marco colonial parece reproducir la apariencia frontal de la ventana que encuadra, pero no la eventual función estructural de refuerzo. No oculta las evidencias de la factura, ya que, en general, en el objeto pictórico colonial, el marco encuadra la imagen pero no clausura los cantos porque está superpuesto por el anverso, adherido y/o clavado directamente al bastidor, dejando expuestas las huellas de su montaje (ver foto 6). Al estar las molduras dispuestas sobre el lienzo, éstas ocultan o fragmentan elementos de la composición (ver foto 7). Interrupciones formales que se suman a algunas provocadas por los cortes de los lienzos ya pintados.

La posibilidad de reconstituir una cronología de la factura de las series de la vida de San Francisco y San Diego permite construir sentidos a partir de la visibilización de huellas que pueden ser interpretadas, más allá de su descripción, como datos que relevan y explicitan una forma específica de pintar, la que da cuenta del manejo y adecuación de los medios y técnicas pictóricas en función de circunstancias particulares.

Al referenciar ciertos rasgos descritos fuera del ámbito del reconocimiento de las dos serie del Museo Colonial San Francisco, como por ejemplo el Catálogo

56 Cfr. Bryson, 1991.

57 Las principales estrategias de análisis del arte, provenientes de la tradición italiana, fueron propuestas desde la definición renacentista de Alberti, adoptada como un modelo genérico y permanente, que será seguido por Vasari y que estarán en las bases de las nociones de estilo propuestas por Wolfflin y la iconografía de Panofsky. Cfr. Alpers, 1987.

58 Bordes de tensión refiere a la existencia de bordes que permiten el tensado y fijado de la tela al bastidor definitivo, para posteriormente prepararla y pintar.

de pintura Colonial de Mebold, se busca dar cuenta de que estos rasgos han sido apreciados en muchas pinturas coloniales, independiente de si tienen autor conocido, si provienen de talleres de menor o mayor renombre o de la denominada “pintura popular”⁵⁹. Se puede afirmar que estos rasgos son detectables transversalmente a otras categorizaciones de escuela, estilo y origen. Si bien las obras reconocidas dentro del contexto de este escrito no pueden ni pretenden dar cuenta de ello, sí conforman un ejemplo representativo de esta forma de construir una imagen pictórica, que es posible rastrear y extender. Por eso es posible plantear la idea de un régimen material de la pintura colonial. La noción de régimen⁶⁰ implica la recurrencia de síntomas que se repiten, parcial o totalmente, y que también desaparecen. Una recurrencia que no implica algo ni fijo ni inmutable sino más bien algo persistente⁶¹.

COMENTARIO FINAL: RE-CONOCER PARA PRODUCIR SENTIDOS

A partir del concepto de imagen deística desarrollado por Norman Bryson, se ha querido hacer notar cómo estas prácticas pictóricas evidencian notablemente las huellas de su producción. Huellas que denotan desde una mirada totalizadora, rasgos *anómalos* que invitan a re-conocerlas como la introducción de algo discontinuo, que en gran medida resulta opuesto a la tradición que busca disolver o disipar lo singular, forzando la continuidad de un “encadenamiento natural”⁶² entre la pintura europea y la producción pictórica colonial. Una forma de saber hacer pinturas que da cuenta de una ruptura a la vez que contiene las remanencias que establecen la consistencia de esa transformación.

A través de los rasgos que ofrecen las pinturas visitadas, ha sido posible evidenciar los rastros explícitos de su factura, así como también detectar algunas evidencias de haber querido ser disimulados. Resulta interesante preguntarse por las conciencias implicadas en lo que hoy puede interpretarse como la posible voluntad de haber querido ocultar y las notables evidencias que presentan estas imágenes pictóricas.

Para los conservadores, el mirar el reverso y los costados como partes que señalan las evidencias de esta forma de presentarse como pintura, implica el desafío de considerar intervenciones que aseguren la conservación de estos objetos visuales y de las huellas materiales que dan cuenta de un proceso que define la forma en que estas imágenes se presentan.

En el ejemplo de las reentelas, presentes en la inmensa mayoría de las obras que conforman las dos series, es importante considerar que este tratamiento no sólo otorga mayor resistencia mecánica y cohesión a los soportes, sino que además de reforzar el soporte material de la imagen, oculta huellas de factura y modifica su visualidad de forma perceptible.

59 Cruz, 1986: p. 85.

60 Durand, 1981: p. 57.

61 Ibid.

62 Cfr. Chartier, 2000.

El referente de la tradición pictórica europea evidencia notables resultados de la búsqueda de hacer transparente la materia y transitiva la imagen. El ejemplo en la cita de Pacheco con referencia a sucesivas manos y pulido de la base de preparación da cuenta de esta necesidad y del desarrollo de una técnica para lograrlo. Esta tradición es la que reproduce una forma de ver que invisibiliza la particularidad de una forma de producción pictórica y determina el reconocimiento de ciertos rasgos singulares de su materialidad y visualidad como alteraciones que ameritan intervenciones para asegurar su conservación.

Cuando en el Catálogo de Pintura Colonial del Padre Mebold hay referencias a todas las obras como craqueladas, es necesario preguntarse si estas craqueladuras conforman un rasgo propio y distintivo o una alteración.

Los soportes adheridos a los bastidores tienden a evidenciar deformaciones del plano por las mismas tensiones que produce esa forma de montaje. ¿Existe la posibilidad de mirar una pintura con esos rasgos que llamamos deformaciones (el prefijo *de* indica carencia, pérdida) y no verlas como una alteración que debe corregirse para estar tenso y en el plano? ¿Estuvieron alguna vez, antes de la reentela, estas pinturas tensas y planas? Revisando el recorrido de su factura, de su montaje, desmontaje, de su viaje y nuevo montaje y de los soportes compuestos por varias sabanillas, parece razonable expresar esa duda.

En la medida en que es posible significar y no solamente describir un contexto de producción pictórica particular, también es posible reflexionar, desde el punto de vista de la conservación y restauración, sobre la forma en que reconocemos estas pinturas, así como reflexionar sobre nuestra forma de mirarlas y cuáles son las categorías de análisis que operan para definir ciertos rasgos singulares como deterioros o el resultado de técnicas precarias o deficientes.

¿No hemos operado los conservadores como una suerte de *normalizador aorístico*, pretendiendo imponerle a estos objetos pictóricos coloniales una visualidad que sus técnicas parecen no haber podido lograr? ¿No pudieron o no pretendieron lograr?

La palabra consistencia refiere a algo duradero, permanente, estable y sólido. Estos tratamientos recurrente de reentelado parecen indicar que ésta no ha sido la percepción que de estas obras y su materialidad hemos tenido los conservadores.

La posibilidad de re-conocer estos objetos pictóricos como consistentes depende de la voluntad para ver y construir sentidos. Esto implica aproximarse a ellos desde una subjetividad que ya no permite instalarse ni intervenirlos cómodamente desde un discurso que declara la objetividad de nuestro enfoque.

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer a Fray Francisco García, Director del Museo Colonial San Francisco; a Fanny Canessa, Coordinadora del Área de Conservación y Restauración, y a Gisela Morety, Coordinadora del Área de Documentación, Registro e Inventario, por su gentileza para facilitarme el acceso a las obras y a información existente sobre ellas. Gracias a Roxana Seguel, por sus valiosos comentarios y sugerencias, así como al Seminario de Cultura Visual en América Colonial del Magíster en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Chile, por el entusiasmo y el apoyo.

BIBLIOGRAFÍA

- ALPERS, A. *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid, Blume, 1987. 353 p.
- BRYSON, N. *Visión y pintura: la lógica de la mirada*. Madrid, España: Alianza, 1991. 177 p.
- BURUCÚA, J. ET AL. *TAREA de diez años*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Fundación Antorchas, 2000. 286 p.
- CALVO, A. *Conservación y restauración: materiales, técnicas y procedimientos. De la A a la Z*. Barcelona, España: Ediciones del Serbal, 1997. 256 p.
- CARDUCHO, V. Diálogo octavo. De lo práctico del Arte, con sus materiales voces, y términos, principios de fisionomía, y simetría, y la estimación, y estado que oi tiene en la corte de España. En: *Diálogos de la Pintura, Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Madrid, España: Imprenta de Manuel Galiano, 1865 [1633]. 298 p.
- CRUZ, I. *Arte, lo mejor en la historia de la pintura y escultura en Chile*. Santiago, Chile: Editorial Antártica S.A., 1984: 504 pp.
- _____. *Arte y sociedad en Chile, 1550-1650*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1986. 318 p.
- CHARTIER, R. *Entre poder y placer: cultura escrita y literatura en la edad moderna*. Madrid, España: Cátedra, 2000. 217 p.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Ante el tiempo*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora, 2006. 279 p.
- DURAND, G. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*. Madrid, España: Taurus, 1981. 453 p.
- GARCÍA – CANCLINI, N. *La producción simbólica: teoría y método en sociología del arte*. México D.F., México: Siglo Veintiuno editores, 2006. 162 p.

- GINZBURG, C. Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales. En: *Mitos, emblemas e indicios: morfología e historia*. Barcelona, España: Gedisa, 1994. pp. 138-174.
- GRUSINSKI, S. *La guerra de las imágenes, de Cristóbal Colón a Blade Runner*. México D.F. México: Fondo de Cultura Económica, 1994. 224 p.
- MEBOLD, L. *Catálogo de pintura colonial en Chile: obras en monasterios y conventos de religiosas de antigua fundación*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Católica, 1985. 387 p.
- MARIN, L. *Opacité de la peinture*. París, Francia: Editions de l'école des hautes études en sciences sociales. 2006. 263p.
- MITCHELL, W. No existen medios visuales. En: *La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid, España: España: AKAL, 2005. pp. 17-25.
- MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. *Salvando alas y halos. Pintura colonial restaurada*. Buenos Aires, Argentina, 1989. 72 p.
- PACHECO, F. *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*. Madrid, España: Cátedra, 1990 [1649]. 481 p.
- PEREIRA SALAS, E. *Historia del arte en el Reyno de Chile*. Santiago, Chile: Ediciones de la Universidad de Chile, 1965. 497 p.
- SIRACUSANO, G. *El poder de los colores: de lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas siglos XVI-XVIII*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2005. 366 p.

¿Net.Art patrimonio mundial? ¿Qué se necesita para ser patrimonio cultural en el siglo XXI?

Zaida García Valecillo

RESUMEN

La valoración del patrimonio cultural en el siglo XXI se encuentra en una importante disyuntiva, frente a la sociedad postindustrial y sus producciones artísticas. Las obras del arte contemporáneas que surgen desde la red generan grandes interrogantes en cuanto a los criterios de valoración y conservación, especialmente al hablar del patrimonio mundial, pues son obras que representan el sentir y los valores de la humanidad en un determinado momento de su historia. Las obras del Net.Art fueron creadas a finales del siglo XX, con un carácter participativo y efímero. Estas forman parte de la historia del arte y representan las ideas estéticas de una sociedad del ciberespacio y abre nuevas conexiones. Esta investigación analiza los criterios empleados para la valoración de bienes patrimoniales, estudia su aplicación a las obras de Net.Art como patrimonio cultural y analiza los posibles enfoques y estrategias que podrían contribuir a su resguardo.

Patrimonio cultural: net.art, criterios de valoración, ciberespacio.

ABSTRACT

The value assessment of cultural heritage in the 21st century be itself at an important crossroad with regard to post-industrial society and its artistic productions. The contemporary artwork emerging from the network poses important questions in terms of valorization and conservation criteria, especially regarding world heritage as this artwork represents humanity's feelings and values at a specific moment of its history. Net.Art artwork, created at the end of the 20th century, is characterized for being participative and ephemeral. It forms part of the history of art, representing the esthetical ideas of a cyberspace society and opens up new connections. This investigation analyzes the criteria employed for the valorization of cultural heritage, studies their application to Net.Art artwork as cultural heritage and analyzes the possible approaches and strategies that may contribute to their safekeeping.

Cultural heritage: net.art, valorization criteria, cyberspace.

Zaida García Valecillo. Profesora en Artes Plásticas. Magíster en Arte, mención Estética en la Universidad Pedagógica Experimental Libertador. Docente en esta casa de estudio. Docente-investigadora del Instituto del Patrimonio Cultural en Venezuela. Teléfono: 0058-212-2394495/ 0058-416-4192021. zaidagarcia@gmail.com

El presente artículo analizó la importancia de proteger el arte contemporáneo producido en Internet como parte del patrimonio cultural mundial. Para ello se buscó contrastar los criterios valorativos empleados para la declaración de patrimonio mundial frente a las prácticas artísticas en Internet, específicamente el Net.Art. Para el desarrollo de este estudio se plantearon algunas preguntas, tales como: ¿Qué se necesitaría y qué criterios se considerarían para declarar alguna obra del Net.Art como patrimonio cultural de la humanidad? ¿Cuánto tiempo se requiere para que un bien sea considerado patrimonio? ¿Puede una obra virtual ser patrimonio? Este artículo no pretende dar respuesta a estas interrogantes, pero sí espera hacer evidente que las visiones y criterios utilizados en la evaluación de los procesos históricos, artísticos y simbólicos para declarar y conservar el patrimonio mundial son cada vez más incompatibles con las prácticas artísticas contemporáneas en Internet. Lo cual dejaría al descubierto la gran necesidad de buscar mecanismos de protección para este tipo de obras.

El Net.Art es una tendencia del arte contemporáneo que tiene sus orígenes a mediados de los 90. Utiliza como medio de expresión los mecanismos que Internet proporciona. Sus autores proponen construir una visión de la realidad a través de la interactividad con los espectadores, sin la intermediación de las estructuras culturales tradicionales. Según Zafra es un “campo social alternativo donde el arte y la vida diaria estaban fusionados y que promovía un espíritu antiinstitucional”¹.

En el transcurso de la historia muchas obras de arte se encuentran cargadas de un *aura*², que denota la autenticidad y singularidad de su valor cultural y representan el quehacer y la memoria de la humanidad en cada período, trascendiendo el tiempo y el espacio; por ello, son declaradas Patrimonio Mundial. Esto se logró después de la segunda mitad del siglo XX, a través de consensos entre las naciones y la creación de criterios de valoración y conservación, que están señalados en las convenciones internacionales de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). Por otra parte, la sociedad contemporánea está generando obras de arte empleando las tecnologías de la información y la comunicación (TIC) en Internet, que pueden ser patrimonios culturales. Pero su carácter efímero hace que su conservación sea importante. Sin embargo, no existen instrumentos de protección internacional ni criterios consensuados para su protección.

¿Cómo podemos definir el Patrimonio Cultural hoy?

Tradicionalmente la definición de patrimonio cultural estaba asociada a monumentos y obras de arte de carácter conmemorativo, tal como lo señala Rieg en 1903³. Finalizada la Segunda Guerra Mundial, se profundizó en las reflexiones en torno a la definición del patrimonio cultural y sus mecanismos de protección. En la actualidad, el término se ha diversificado y ha adquirido múltiples interpretaciones.

1 Zafra, s/f.

2 Cfr. Benjamín, 1973.

3 Cfr. Rieg, 1987.

A continuación presentaremos tres definiciones:

- a. El patrimonio cultural está conformado por monumentos, conjuntos y lugares cuyos valores patrimoniales serán determinados por cada Estado, según se establece en los arts. 1 y 3 de la Convención para la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural⁴.
- b. “El patrimonio no es referencia exclusiva del pasado y de lo monumental. Está asociado con la vida cotidiana, el presente, y el futuro de los pueblos, etnias, naciones y comunidades donde se crea y se sigue creando... Esto quiere decir que el patrimonio ha de ser generador de riqueza, no sólo en términos económicos sino como referente de identidad de individuo y de grupo social...”⁵.
- c. El patrimonio cultural, tangible e intangible, como expresión de matrices culturales en las que los individuos y los colectivos se pueden reconocer y pueden reconstruirse a sí mismos, como espacios para la recuperación de la memoria, para la creación de significaciones y la realización de acciones en su porvenir⁶.

Cada una de estas definiciones destaca la importancia de valorar el patrimonio más allá de los valores históricos, artísticos o como símbolo de una nación. Se ve en el patrimonio la representación de las distintas culturas, significaciones y representaciones que ha tenido y tiene en la sociedad contemporánea. El patrimonio cultural no como algo estático, sino como bien cultural que nos habla de quiénes fuimos y quiénes somos. Por ello, la importancia de su protección para las futuras generaciones.

Nuevas visiones, nuevas categorías

Hasta hace poco tiempo, los bienes arquitectónicos ocupaban la mayor parte de las declaratorias de patrimonio. Pero actualmente la visión se ha ampliado hacia los bienes intangibles y paisajes culturales. Entendiendo como patrimonio intangible “los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconocen como parte integrante de su patrimonio cultural”⁷. Por otra parte, para Rössler y Cleere el paisaje cultural se refiere a espacios donde se une la naturaleza y la humanidad, donde se expresa una relación antigua e íntima entre los pueblos y su ambiente natural⁸. En estas denominaciones se mantiene la noción de patrimonio cultural como un depositario de la memoria e identidades individuales y colectivas. Pero siempre estamos hablando de una producción que surge en un ambiente geográficamente localizado, donde las personas conviven y se apropian de los bienes en cada generación y lo asumen como parte de su vida. El siglo XXI nos plantea la posibilidad de apropiarnos de obras de arte que no están geográficamente localizadas y nos abre un mundo de preguntas a los gestores e investigadores del patrimonio.

4 Cfr. UNESCO, 1972.

5 Convenio Andrés Bello, s/f.

6 Moreno, s/f.

7 UNESCO, 2003: s/p.

8 Cfr. Rössler y Cleere, 2001.

¿A qué llamamos Patrimonio Mundial?

Desde principio del siglo XX distintas organizaciones internacionales vienen trabajando para conformar un cuerpo de normativas, donde los países se comprometan a la protección de los patrimonios culturales. A través de diversos documentos, tales como: la Carta de Atenas (1933), Carta de Venecia (1964) o Convención de La Haya (1954). Cada uno de estos sirvieron de antecedentes para la creación de la Convención para la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural⁹.

Esta última convención es de suma importancia, pues en ella los países miembros asumen sus disposiciones como parte de la normativa legal de cada país y se comprometen a diseñar los distintos mecanismos de protección dentro de sus territorios. Igualmente, establece los parámetros generales (conceptuales y administrativos) para monitorear las distintas estrategias de protección, las cuales serán realizadas por los organismos técnicos como: International Council of Museums (ICOM), International Council on Monuments and Sites (ICOMOS), International Union for Conservation of Nature (IUCN), International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property (ICCROM). En tal sentido, se crea la Lista de Patrimonio Mundial, que está conformada por los bienes culturales y naturales “que poseen un valor universal excepcional siguiendo los criterios que haya establecido”¹⁰. Cada país solicita la inscripción a dicha lista y será el Comité del Patrimonio Mundial el que determinará los mecanismos para la evaluación de la solicitud y le otorgará la declaratoria de patrimonio mundial.

Creación artística en la sociedad contemporánea

Si analizamos la trayectoria de las obras de artes, a muchas de ellas se les ha otorgando el máximo valor a la creatividad por su “extraordinaria belleza” o la innovación técnica. Es indudable que las prácticas artísticas contemporáneas reflejan una forma diferente de percibir el arte y su correlación con la sociedad. Podemos encontrar una amplia gama de obras que son elaboradas con objetos cotidianos. Igualmente se incorporan nuevas temáticas donde el pensamiento es el centro de la creación. Surge así la idea de la muerte del arte, tal como lo señala Danto¹¹, como el fin de una determinada manera de hacer y valorar las artes. Ahora bien, cabe preguntarse cómo será la relación entre arte y patrimonio, frente a obras cuyo valor estético no se encuentran en la “belleza” o en el dominio de un determinado “saber o técnica”, sino en su posibilidad de comunicar e interactuar de forma global con el espectador, como es el Net.Art.

La utilización de medios no convencionales cada vez más innovadores dio como resultado que surgieran desde los años 60, en EE.UU. y Europa, movimientos como: Mail Art, Fluxus, Performance, Arte Conceptual, Videoarte, los cuales a criterio

9 UNESCO, 1972.

10 Ibid, art. 11.

11 Cfr. Danto, 1999.

de Giannetti¹², “demostraban la temprana preocupación en utilizar creativamente los medios de comunicación a distancia (teléfono, fax, televisión, satélite, video)”. Las obras se caracterizaban por la antibelleza, acciones cotidianas, expresión corporal, ecología, entre otras.

Estas prácticas artísticas tienen un carácter abierto para ser intervenidas e interpretadas según las percepciones, valores y creencias de cada espectador¹³. Se busca que el público forme parte de la obra y, como tal, la pueda intervenir y hasta modificar. Se trata de desvanecer el carácter extraordinario y único de la obra. Esto nos coloca frente a la necesidad de establecer estrategias para la conservación y valoración de estas obras como patrimonio.

“Arte” sin autor y sin nacionalidad

Internet como fenómeno social es un espacio virtual sin fronteras, donde se trasladan, de alguna manera, las ideas y conflictos del mundo físico y se generan nuevas percepciones con sus propias relaciones espacio-tiempo. Se crea un universo telemático donde la interactividad, el hiperespacio, la ubicuidad y la telepresencia (cuerpo virtual) serán los aspectos más característicos en esta sociedad virtual. Donde las comunidades surgen según los intereses y necesidades de los participantes. La comunidad de artistas no fue la excepción, pues vieron en la red la posibilidad de generar proyectos con temáticas y lenguajes traídos del mundo real o creados desde la red. Por su parte, el usuario se traslada a un espacio fuera del tiempo real, a un mundo fantástico, casi mágico, donde se mezcla la realidad y la ficción. De esta manera, las ideas tradicionalmente asociadas con el arte y el patrimonio cultural como identidad, apropiación, historia, memoria o tiempo se transforman frente a los nuevos medios de expresión del arte.

En un mundo virtual y multicultural, donde no hay nacionalidad ni territorio ¿de cuántas identidades estaríamos hablando?, ¿de qué tipo de comunidades? y ¿cómo es percibido un arte desarrollado en y para la red? Un arte capaz de introducirse en las casas y permitirle al usuario apropiarse de la obra y transformarla. Un tipo de obras que se niegan a vivir en las vitrinas de un museo. Ellas viven en medio de grandes velocidades, comunidades en red, tiempos virtuales, espacio e identidades anónimas. En la red las obras y sus espectadores han establecido mecanismos de comunicación que no requieren la intermediación de objetos o instituciones museísticas. Este aspecto “efímero” dificulta su valoración y conservación para las futuras generaciones y abre nuevos retos para su conservación.

Es aquí donde las artes visuales contemporáneas como patrimonio de finales del siglo XX y principios del XXI nos plantean un gran reto. Ellas son la expresión de múltiples fenómenos globales y locales, que exigen para su disfrute y valoración un paradigma que asuma el arte desde la diversidad cultural local y global. Esta

12 Giannetti, 2003.

13 Eco, 1985.

frase tan sencilla y simultáneamente compleja, implica evaluar la representatividad de estas obras como patrimonio cultural.

El Net.Art, ¿Se legitima en la red?

Entre los antecedentes del Net.Art más importantes de destacar se encuentran las Videoinstalaciones. Estas obras se centraban en nuevas concepciones del tiempo y el espacio y en las posibilidades del cuerpo humano como material artístico. Ya desde finales de los años 40 se había iniciado el interés por la relación hombre-máquina, a través del libro *Cibernética* de Norbert Wiener en 1948. Entre los años 50 y 80 los artistas fueron combinando los avances tecnológicos de las telecomunicaciones con las propuestas artísticas. Este trabajo se basaba en dos grandes ideas: el feedback y la interactividad con la tecnología¹⁴. Las consecuencias fueron un sinnúmero de obras que se caracterizaban por la filmación de imágenes superpuestas o distorsionadas de alguna manera, para luego ser ensambladas en las Videoinstalaciones. Entre los precursores de esta tendencia podemos destacar a Andy Warhol y Nam June Paik. El primero grabó (1965) en una cámara cinematográfica con dos cintas y luego las proyectó con la técnica de “división de pantalla” (splitscreen), logrando que las imágenes dialogaran entre ellas, la obra se llamó *Outer and Inner Space*¹⁵.

En este sentido, las propuestas de los net.artistas son herederas de ese deseo de estudiar esa interfaz hombre-máquina y la participación del espectador. Hacia los años 80 y 90 se crean redes participativas, con el objetivo de unir a las comunidades de artistas e incursionar en modelos de arte y telecomunicaciones, un ejemplo de estos espacios es *Electronic Café.com*¹⁶, el cual se mantiene activo desde 1984. Esta búsqueda por la interacción será un aspecto característico de las obras del Net.art, donde “el usuario deja su papel de espectador pasivo y la interactividad, mayor o menor, se convierte en una de las características clave del Net.art”¹⁷.

Estas obras no se plasman en un lienzo o un dibujo, sino en la pantalla del computador a través de imágenes comunes producidas en serie o ideas que circulan en la red. De esta manera, el arte irrumpe en el espacio privado y pasa a la cotidianidad. En el Net. Art podemos ver un arte intangible, donde a los artistas les interesó el Internet como medio para generar obras bajo la noción red y la posibilidad de establecer un diálogo abierto. Estas propuestas pueden ir desde imágenes digitalizadas, diseño de espacio multimedia interactivos, Hacker-art, hasta acciones tan radicales como considerar al movimiento zapatista como activista del Net.art. La mayoría de ellas abordan la producción artística desde la ironía, la crítica o lo cotidiano a través de la interactividad. La metáfora del viajes se convirtió en uno de los temas más recurrentes, lo cual se transformó en un arquetipo del espacio hipertextual¹⁸.

Para Tejerizo las obras del Net.Art actúan como un sistema de unión donde se establece un espacio de libertad y de comunicación global e interpersonal, entre el productor y el espectador, el cual estará caracterizado por:

14 Gianetti, 2002.

15 Martín, 2006.

16 *Electronic Café.com*, s/f.

17 La frontera del Net.Art y la experimentación con los nuevos medios. s/f.

18 Giannetti, 2003.

“la identidad intercambiable de los lectores y escritores, la capacidad de cambiar, inventar u ocultar la identidad y la capacidad de explorar nociones de anarquía, de antiorden, de desorden provisional”¹⁹.

A criterio de este autor, Internet les permite a los artistas recontextualizar las percepciones que se tienen de la realidad, vaciar de significado las imágenes y monumentos o apropiarse de nuevas significaciones.

Como podemos observar, la tecnología brinda nuevas posibilidades de interacción social, lo cual permite la interactividad permanente y posiblemente podrá modificar los patrones de comunicación. Simultáneamente, proporciona diversos elementos para modificar la percepción estética del mundo real. En consecuencia, el espectador-participante podrá construir nuevos criterios valorativos de la obra de arte y procesos de legitimación y apropiación social dentro de la red.

Identidad y tiempo. Dos dimensiones en la percepción de patrimonio

Los bienes patrimoniales representan los valores socioculturales que identifican a un pueblo. Dichos valores pueden ser históricos, artísticos, simbólicos o técnicos y se encuentran depositados en un sinnúmero de bienes, que van desde una obra de arte hasta productos industriales o artesanales de cualquier época²⁰. Por otra parte, estos bienes adquieren valor social en la medida que reflejan “sentimientos comunes, evoca memorias sociales o simboliza anhelos compartidos”²¹, proporcionando los insumos necesarios para articular el presente con el pasado y darle un sentido de pertenencia a esos bienes dentro de la vida cotidiana de una sociedad.

Desde mediados del siglo XIX en Europa, surgen las ansias desenfrenadas de aglutinar o coleccionar un número ilimitado de objetos (Danto, 1999). Se inicia la larga tarea de adjudicarles un valor cultural distintivo a algunos bienes, con cualidades únicas o por lo menos diferentes al resto. En tal sentido, los museos fueron la primera institución en legitimar tal valor y en crear las normativas de preservación. Pero en realidad no se tiene claro por qué unos objetos llegan a tal escala y otros no. Generalmente nos basamos en las opiniones de los “profesionales” y no en la sociedad que custodió el bien durante siglos.

El patrimonio es declarado por su papel trascendental en la construcción de la historia de una localidad o de la humanidad. Sin embargo, la dinámica social contemporánea ha dirigido su mirada no sólo al bien en sí mismo, sino a los procesos sociales y económicos que lo rodean. Por esta razón, resulta importante la participación de la comunidad, sus creencias, necesidades y la integración de diversas expresiones culturales al momento de proponer su declaratoria. Hoy podemos encontrar bienes con declaratorias mundiales o locales, que si bien no tienen una gran antigüedad, son

19 Tejerizo, s/f.

20 González-Varas, 1999.

21 Chaparro, 2001: p.137.

un ejemplo de estos nuevos criterios; La Ciudad Universitaria de Caracas, Venezuela, entre 1945-1958; la ciudad de Brasilia, Brasil, entre 1955-1960; la valla publicitaria del Toro de Osborne, elaborado en 1957, declarada patrimonio de Andalucía, España²².

Actualmente, la gestión del patrimonio no se puede ver únicamente desde la conservación, menos aún, cuando “la cultura” es un recurso como estrategias de desarrollo. En tal sentido, los bienes patrimoniales se encuentran insertos en un mercado global. Pero, cabe cuestionarse si esos bienes aún conservan significaciones culturales en las localidades donde se encuentran o son sólo recursos turísticos. El siglo XXI coloca a estos bienes frente a la disyuntiva entre los requerimientos de dicho mercado y la visión y sentir de las culturas locales. Es aquí donde surgen interrogantes en torno al patrimonio como representación de una identidad cultural local.

El patrimonio cultural proporciona a las industrias culturales y turísticas buenos escenarios, con imágenes impactantes y atractivas. Para muchas personas hoy les resulta fácil disfrutar su tiempo de ocio redescubriendo lugares que hasta apenas 50 años atrás eran conocidos sólo por los habitantes locales o una élite de viajeros. Ahora bien, ¿qué pasa con el arte contemporáneo que podría ser patrimonio?, ¿puede éste sostenerse en medio de la economía global y sus industrias? ¿A quién representan estas obras?; ¿de qué manera interactúan en los diversos espacios?; ¿cuánto tiempo se deberá esperar para que estas obras sean patrimonio? Tales interrogantes se deben revisar a la luz de una cultura posmoderna caracterizada por el consumo masivo y la seducción de la imagen; pero simultáneamente demanda un sentido del “nosotros” y busca el reconocimiento de múltiples identidades.

Esta demanda del “nosotros” busca concretarse en la necesidad de afirmación de “lugares propios”, donde se puedan establecer los deseos de arraigo, pertenencia, identidad y memoria a través de un espacio público. Es posible ver estos espacios, reales o virtuales, como grandes refugios sociales. En esa convivencia e intercambio se establecen los valores simbólicos de los bienes culturales, los cuales son apropiados y transformados a través del consumo. En este caso, entendiendo como consumo el conjunto de procesos de apropiación y usos de productos donde el valor simbólico prevalece sobre los valores de uso y de cambio, o donde al menos estos últimos se subordinan a la dimensión simbólica²³.

El consumo y apropiación de las obras de arte dentro de la red colocan en una encrucijada a historiadores, sociólogos, museólogos, arquitectos, entre otros. Estos bienes deberán ubicarse fuera de todo parámetro de pensamiento conocido, lo cual obliga a repensar desde diferentes escenarios y los significados que tienen las prácticas artísticas para las cibercomunidades y la sociedad virtual.

22 Castro, 1998.

23 García Canclini, 1999.

El patrimonio mundial hacia nuevos espacios

La Convención sobre Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural²⁴ señala seis criterios de valoración que determinarán el valor universal de los bienes como patrimonio mundial. Estos criterios fueron elaborados pensando en bienes muebles e inmuebles. A continuación analizaremos algunos de estos criterios a la luz de la producción del arte contemporáneo y del Net.Art:

Representar una *obra de arte del genio* creativo del hombre.

En principio cabe preguntarse ¿qué elementos son los que determinan la genialidad de una obra de arte? Este parámetro se sustenta en la percepción de historiadores, arquitectos, arqueólogos, entre otros profesionales, los cuales ven en algunos bienes culturales el dominio de un oficio que da fe de una creación excepcional, estilos o formas constructivas y representativas de una época; así como la capacidad que tienen los monumentos de “impresionar” al hombre contemporáneo por el empleo de elementos estéticos originales. En este orden de ideas cabe preguntarse si este criterio de valoración del patrimonio puede ser aplicado a obras de arte contemporáneo, cuya relevancia se centra en la interpretación de los *conceptos* y la *apropiación artística* como principal elemento estético, así como en el uso de ideas, objetos e imágenes ya creadas y transformadas en nuevos sistemas de lenguajes.

- (i) Exhibir un importante intercambio de valores humanos a lo **largo de un período de tiempo o dentro de un área cultural del mundo**, en el campo de la arquitectura o la tecnología, las artes monumentales, la planificación urbana o el paisajismo.

La antigüedad como criterio para legitimar el valor universal de una obra es cada vez más breve. Prueba de ello es la declaratoria de Patrimonio Mundial del Campamento Minero de Sewell, Chile, el Campus central de la ciudad universitaria de la Universidad Nacional Autónoma de México, la Ciudad Universitaria de Caracas. Estos patrimonios son representativos de los valores arquitectónicos modernos del siglo XX. Por otra parte, la categoría tiempo pierde sentido en la producción del arte contemporáneo, pues ella vive entre las grandes velocidades de las sociedades globales y su fusión cultural. Esto deja en evidencia que el patrimonio cultural contemporáneo se escapa a la localización pero no a la valoración.

- (ii) Constituir un **testimonio único o al menos excepcional** de una **tradición cultural** o de una **civilización** actual o desaparecida.

La dinámica de los intercambios multiculturales y la red de relaciones trascienden las distancias. Esto modifica la manera de percibirse los seres humanos con su patrimonio y por ende su valoración. En tal sentido, cabe analizar cuáles son los bienes culturales y medios de expresión estética que se generan como testimonio de

24 UNESCO, 1972.

una época, a través del espacio virtual de Internet. Por ello, la producción artística del Net.Art y el arte generado en la red coloca este criterio de valoración del patrimonio en cuestionamiento.

- (iii) Estar directa o tangiblemente asociado a eventos o tradiciones vigentes, ideas o creencias, obras artísticas o literarias de **extraordinario alcance universal**.

La idea de una obra de arte de extraordinario alcance universal, presupone el reconocimiento de su impacto en la historia del arte y en la humanidad. De los seis criterios utilizados por la UNESCO este es el único que abre la posibilidad de reconocer las obras de arte contemporáneo y, en particular, las del Net.Art como patrimonio mundial. De concretarse una declaratoria de patrimonio para una obra de Net.Art, se requeriría formular nuevos criterios de valoración, salvaguarda, conservación y difusión acordes a las características del ciberespacio.

El camino ya comenzó

La percepción del tiempo-espacio en Internet no permite esperar mucho para decidir cómo conservar las obras del Net.Art. Algunas de ellas ya no se encuentran en la red y otras se han transformado a gran velocidad, sin tener ningún registro de su proceso creativo. En estos momentos algunos museos, como el MOMA de San Francisco, han iniciado procesos de conservación de obras en formato digital. Según Rudolf Frieling, conservador de obras digitales del museo antes señalado, opina que: “Si no se puede mantener la esencia de una pieza es mejor conservarla sólo en forma de documentación”²⁵.

Según Frieling las obras de Net.Art resultan difíciles de conservar dado su carácter interactivo, pues esto forma parte fundamental en su concepción, para lo cual se deben tomar en cuenta no sólo los programas, sino las máquinas y los intereses del autor cuando concibió la obra. Bosco y Caldana exponen dos vías para la conservación de obras en formato digital, la primera “consiste en archivar el código fuente y conservar los programas y las máquinas idóneas para ver la obra, adquiriendo los recambios necesarios. La segunda en migrar los datos a otro sistema que garantice la misma respuesta, y en este caso hay que conocer los objetivos del autor y sus expectativas de interacción. Hay que hablar con los artistas mientras están vivos”²⁶.

Por otra parte, la conservadora Gaby Wijers de The Netherlands Media Art Institute Montevideo, opina que “... su conservación requiere una aproximación dual entre la documentación y la preservación”²⁷. En tal sentido, los autores antes citados señalan que es posible abordar tres acciones conservativas que protejan el valor patrimonial de la obra. La primera es *Emulación*, que consiste en crear un sistema tecnológico vigente y reprogramar la obra, respetando las ideas y el tipo de interactividad del autor. La segunda es la *Duplicación*, la cual consiste en

25 Citado por Bosco y Caldana, 2007.

26 Ibid.

27 Ibid.

copiar las obras, para su registro y almacenamiento. La tercera es *Migración*, que se refiere a actualizar las obras aceptando los cambios que se puedan generar visual y sensorialmente.

Estas estrategias de conservación son un primer paso en la legitimación del arte digital y particularmente del Net.Art como un patrimonio artístico y su representatividad. Pero, queda abierta la interrogante con relación a los criterios de valoración a utilizar para su validación como patrimonio cultural.

¿Qué criterios se deberán manejar para la valoración patrimonial del Net.Art?

La sociedad del siglo XXI se enfrenta a nuevos retos para la conservación y valoración de los patrimonios ya existentes y los próximos a ser considerados. Las acciones restaurativas son una respuesta parcial al problema y la gestión requiere acciones cada vez más integrales y multidisciplinares. Por otra parte, las declaratorias no siempre aseguran la protección total de los bienes, pero si no fuera por este instrumento muchos de los patrimonios mundiales ya no existirían. Por ello, cada día están surgiendo subcategorías en la valoración patrimonial, tales como: el patrimonio arquitectónico moderno, la arqueología industrial y subacuática, como áreas novedosas. El presente artículo propone abrir la discusión de una nueva subcategoría que aborde la valoración patrimonial de las artes plásticas contemporáneas, específicamente, las obras del Net. Art, como un reflejo de la expresión de la sociedad postindustrial. No se puede esperar su desaparición para analizar los mecanismos de protección y conservación.

Son muchas las interrogantes que pueden surgir frente a este planteamiento: ¿Qué metodologías aplicar para la investigación y registro del Net.Art?, ¿cuáles pueden ser los mecanismos de preservación de obras en la red?, ¿puede crearse una declaratoria particular de patrimonio para obras en la red?, ¿será suficiente una declaratoria para lograr su protección?, entre otras. Por otra parte, surge un mundo de posibilidades investigativas y conservativas para la construcción de *teorías, metodologías particulares y desarrollo de estrategias* que permitan aprehender los valores patrimoniales del Net. Art y sus significados para las futuras generaciones.

Criterios valorativos que podrían sustentarse en algunos de los aspectos analizados en el transcurso de este artículo, tales como: la interactividad, la relación tiempo-espacio real y virtual, la capacidad de establecer un diálogo multicultural y el replanteamiento de los códigos y lenguajes de la web para hacerlos accesibles a los usuarios. Esto deja en evidencia que el patrimonio cultural y el arte de finales del siglo XX y principios del XXI amerita *miradas facetadas y multisensoriales*, lo cual implica ver el patrimonio desde múltiples ópticas, en esa relación dual entre lo físico y lo virtual, entre la imagen y sus representaciones, entre una sociedad industrial y una global.

En esta investigación se abren el análisis y la reflexión hacia la necesidad de crear nuevos paradigmas dentro de la protección del patrimonio, donde las cibercomunidades y sus dinámicas sean el punto de partida para la valoración del patrimonio cultural en la red. Queda abierta la invitación a profundizar en los referentes valorativos del Net.Art y sus posibilidades de ser patrimonio mundial. Es indudable que algunos criterios utilizados hasta ahora para la valoración del patrimonio carecen de aplicabilidad dentro de la red. Sin embargo, no se puede negar el valor del arte en la red como representación de un momento de la humanidad y su importancia.

BIBLIOGRAFÍA

- BENJAMÍN, W. *Discursos Interrumpidos I*. Madrid, España: Taurus. 1973. 205 p.
- BOSCO, R. Y CALDANA, S. *Conservar el arte electrónico y digital*. <<http://vidoc.wordpress.com/2007/09/30/conservar-el-arte-electronico-y-digital>> 2007. [Consulta: noviembre 2007]
- CASTRO, M. F. Patrimonio y Turismo Cultural. En: CASTRO, F. Y BELLIDO, L. (eds). *Patrimonio, Museo y Turismo Cultural: claves para la gestión de un nuevo concepto de ocio*. Córdoba, España: Universidad de Córdoba. (1998). pp. 19-41.
- CHAPARRO, J. Apropiación social de espacios públicos: diseño, construcción y mantenimiento. En: *Políticas y gestión para la sostenibilidad del patrimonio urbano*. Bogotá, Colombia: CEJA. (2001). pp. 137-147.
- DANTO, A. Los museos y las multitudes sedientas. En: *Después del fin del arte*. Barcelona, España: Paidós. 1999. 250 p.
- ECO, U. *La obra abierta*. Madrid, España: Ariel. 1985. 355 p.
- Electronic Café. Com*. <<http://www.ecafe.com>>. [Consulta: abril 2008]
- GARCÍA CANCLINI, N. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos Multiculturales de la Globalización*. México D.F., México: Grijalbo. 1999. 300 p.
- GIANETTI, C. *La producción de contenidos culturales (2): arte, patrimonio, canales de difusión*. <<http://www.uoc.edu/culturaxxi/esp/articulos/gianetti0602/gianetti0602.html>>. 2002. [Consulta: junio 2009]
- _____. *Breve balance de la primera década del Net.Art*. 2003. <<http://reddigital.cnice.mecd.es/3/sumario.html>>. [Consulta: noviembre 2007]
- GONZÁLEZ-VARAS, I.. *Conservación de bienes culturales*. Madrid, España: Cátedra. 1999. 628 p.
- Historia Net. Art*. <<http://encina.pntic.mec.es/jarv0000/historia.htm>>. [Consulta: enero 2006]

García: ¿Net.Art patrimonio mundial? ¿Qué se necesita para ser patrimonio cultural en el siglo XXI?

La frontera del Net.Art y la experimentación con los nuevos medios. <<http://encina.pntic.mec.es/jarv0000/9496.htm>>. [Consulta: marzo 2005].

MARTÍN, S. *Videoarte*. Madrid, España: Taschen. 2006. 95 p.

MORENO, M. Acción social para la conservación del patrimonio cultural. México: *Revista Correo del Restaurador* (6). s/f. <<http://www.conservacionyrestauracion.inah.gob.mx/html/Publindice.html#>>. [Consulta: septiembre 18] 2002.

RIEGL, A. *El culto moderno a los monumentos*. Madrid, España: Visor. 1987. 99 p.

RÖSSLER, M y CLEERE, H. Paisajes culturales. Conectando la naturaleza y la cultural. *Conservación Mundial*. n 2. 2001. pp. 15-17.

TEJERIZO, F. *El net.art: la estética de la red*. <<http://aleph-arts.org/pens/tejerizo.html>>. s/f. [Consulta: enero 2002].

UNESCO. *Convención para la protección del patrimonio mundial, cultural y natural*. 1972. <www.unesco.org/whc>. [Consulta: enero 2005].

_____. *Convenciones y recomendaciones de la UNESCO sobre la protección del patrimonio cultural*. Perú: PNUD/UNESCO. 1986. 260 p.

_____. *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Intangibles*. 2003. <www.unesco.org/whc>. [Consulta: enero 2005].

ZAFRA, R. *El instante invisible del Net.Art*. <http://aleph-art.org/inst_invisible.html>. [Consulta: enero 2002].

Restauración de la bandera de la Jura de la Independencia

Catalina Rivera Sánchez
Francisca Campos Álvarez

RESUMEN

A continuación se expone el trabajo de restauración de una bandera histórica confeccionada en 1817 y atribuida a la Jura de la Independencia de Chile en 1818.

Este trabajo se enmarca dentro del contexto de los proyectos desarrollados para la celebración del Bicentenario Nacional, apoyados y financiados por la Presidencia de la República.

Se revisan sus antecedentes históricos y su confección, la metodología de trabajo empleada, el detalle de su estado de conservación, la propuesta de tratamiento y la intervención realizada, que involucró diferentes tipos de procedimientos en virtud de las necesidades del objeto. Posteriormente se exponen las conclusiones del trabajo.

Palabras claves: bandera, Jura de la Independencia, restauración, Museo Histórico Nacional, conservación textil.

ABSTRACT

The following explains the conservation project of an historical flag made in 1817 and attributed to the Pledging of Allegiance to the Independence of Chile in 1818. Its historical background and manufacture is reviewed, detailing its conservation condition, the treatment proposal and the intervention carried out in accordance with the needs of the object. Finally, the conclusions of the work are explained.

Key words: flags, Pledging Allegiance to the Independence of Chile, preservation, National History Museum, textile conservation.

Catalina Rivera Sánchez, Conservadora-restauradora independiente.
catarivera82@gmail.com

Francisca Campos Álvarez, Conservadora-restauradora independiente.
francisca.campos@gmail.com
conservaciontextil@gmail.com

INTRODUCCIÓN

En noviembre del año 2007 se presentó al Museo Histórico Nacional (MHN) un proyecto para la puesta en valor de la bandera de la jura de la Independencia de Chile, con ocasión del bicentenario nacional.

Dicho proyecto contempló el estudio del objeto en sus distintas dimensiones: matériera y técnica, histórica, estética y simbólica, para posteriormente realizar su restauración y exhibición. Junto con esto se planteó la elaboración de un registro documental del proceso de restauración y la publicación de un libro de difusión que reuniera la información recabada y la intervención llevada a cabo. Debido a la diversidad de aspectos a desarrollar para la consecución de la puesta en valor de un bien patrimonial de esta envergadura, el proyecto contempló la participación de especialistas dedicados a áreas de investigación específicas, aportando desde sus competencias al desarrollo integral del trabajo. Los investigadores son Juan Manuel Martínez y Leonardo Mellado, ambos del MHN.

El programa diseñado fue acogido por el museo y conocido por la Comisión Bicentenario, presentándolo a la presidenta de la República Michelle Bachelet, quien aprobó y dio el inicio al proyecto.

Si bien la “Puesta en Valor de la Bandera de la Jura de la Independencia” abarca diversos aspectos anteriormente mencionados, en este artículo nos centraremos en el proceso de restauración y sus resultados.

ANTECEDENTES HISTÓRICOS

La bandera restaurada es aquella sobre la cual se juró la independencia de Chile el 12 de febrero de 1818 en la Plaza de Armas de Santiago. Fue encargada mediante un decreto formal del 18 de octubre de 1817 y el diseño fue realizado por don Antonio Arcos, ingeniero militar y el ministro don José Ignacio Zenteno¹.

Este emblema, posterior al momento de la Jura, estuvo en el Palacio de la Real Audiencia (actual Museo Histórico Nacional). Tiempo después pasó junto con la bandera de la Escolta de O’Higgins a manos de la Municipalidad de Santiago y en 1925 formó parte de las colecciones del Museo Histórico Nacional². En 1975 fue restaurada por las Monjas Clarisas de Puente Alto. En marzo de 1980 fue sustraído por el Movimiento Izquierdista Revolucionario (MIR) en protesta contra la dictadura militar y devuelto 23 años después (2003) en demanda de información sobre detenidos desaparecidos³. En el momento de su devolución fue exhibido por dos semanas, y luego fue guardado en depósito debido a su frágil estado de conservación.

1 Valencia, 1974: 24-25.

2 Feliú, 1925: 3.

3 Gómez *et. al.*, 2003:11.

METODOLOGÍA DE LA INTERVENCIÓN

Búsqueda bibliográfica: Como primera etapa en el desarrollo del proyecto se recabó bibliografía referente al tema, la cual, para cubrir los diferentes ámbitos involucrados en esta puesta en valor, debió abarcar aspectos técnicos específicos a la conservación textil y teóricos referentes a la preservación patrimonial. Esto se complementó con estudios históricos, iconográficos y simbólicos llevados a cabo por los otros especialistas participantes del proyecto, con el fin de contar con todos los antecedentes necesarios para la configuración de una propuesta de tratamiento adecuada a este tipo de objeto y a su estado de conservación actual. Debido a la gran cantidad de bibliografía a revisar, se contó además con la colaboración de alumnos en práctica.

Análisis: Con el objetivo de obtener información acerca de la materialidad y confección del emblema se realizaron análisis técnicos tales como: análisis de fibra por microscopía óptica y análisis visuales que ayudaron a determinar los tipos de ligamento presentes en el objeto y la forma en que éste fue confeccionado, así como evidenciar y documentar las intervenciones a que la pieza fue sometida en el pasado. Estos análisis permiten establecer los materiales adecuados para la restauración.

Pruebas de prototipos: Para comprobar en forma empírica los resultados entregados por las publicaciones referidas a la restauración de objetos similares, se realizaron pruebas de tratamientos en prototipos preparados en el laboratorio, y así comprobar su eficacia y buenos resultados.

Intervención: Ésta fue llevada a cabo por las conservadoras que suscriben, bajo la supervisión de las encargadas del Departamento Textil del MHN, Fanny Espinoza e Isabel Alvarado y la valiosa colaboración de la conservadora voluntaria Elizabeth Shaeffer.

Exhibición: La confección de la vitrina se basó en los requerimientos establecidos por las conservadoras, tras un estudio de las condiciones más apropiadas para la exhibición de un textil histórico y por las necesidades museográficas de la institución. Una vez determinadas las condiciones, se encargó la elaboración a una empresa de diseño.

Documentación fotográfica: Se decidió realizar un registro fotográfico tanto de los procesos de restauración como de objetos relacionados a la bandera (pinturas, medallas, uniformes), ya que este emblema se encuentra iconográficamente emparentado con numerosas piezas del MHN. Esto implica que al momento de hacer cualquier análisis de tipo histórico o iconográfico, se debe recurrir a éstas, por lo que se hace necesario que también cuenten con una adecuada documentación visual. Para lograr este objetivo, se contó con un fotógrafo especializado, quien trabajó en sesiones de

dos veces al mes, registrando los objetos relacionados y los avances del trabajo. Además, se realizaron tomas diarias por las mismas conservadoras.

Documentación audiovisual: En conjunto con el trabajo de restauración, se realizó un documental que estuvo a cargo de Televisión Nacional de Chile (TVN) que realizaba grabaciones mensuales de los avances del proceso.

Texto de difusión: Se elaboró un texto de difusión que contiene toda la información relativa a la bandera y a su puesta en valor. El texto se dividió en tres capítulos que abarcan las temáticas tratadas por los distintos especialistas: un capítulo referente a la historia y a la iconografía, que tiene como autor al historiador del arte Juan Manuel Martínez, otro capítulo que trata acerca de la simbología del emblema patrio, a cargo del historiador Leonardo Mellado y, por último, un capítulo de conservación, realizado por las restauradoras que suscriben. Dicho texto se repartirá a las diferentes instituciones que tengan relación con el patrimonio.



Foto 1. Faz A y Faz B, antes de la restauración.

Descripción

Bandera chilena de dos caras de raso de seda azul, blanco y rojo. En el centro, por ambas caras lleva aplicado un escudo ovalado de seda pintada. Uno de los escudos presenta una columna con una esfera sobre ella y una estrella pentagonal coronando el conjunto. Detrás de la columna se observan dos banderas blancas, azules y rojo cruzadas, con una estrella celeste en el campo azul. El escudo de la otra cara de la bandera presenta un volcán en erupción con las palabras “CHILE INDEPENDIENTE”. Por ambos lados de la base del volcán presenta árboles. El campo azul, por ambas caras lleva una estrella blanca de cinco puntas, bordeada con lentejuelas metálicas doradas. Dentro de la estrella se observa un asterisco octogonal también formado por lentejuelas más pequeñas.

Confección

La bandera mide 240 cm de largo x 143 cm de ancho, y el escudo 40 cm de largo x 55 cm de ancho. Está confeccionada en doble faz. Esto quiere decir que presenta dos caras independientes unidas por los cuatro bordes. El campo rojo de ambas caras se forma por un solo paño de 480 cm que se dobla por la mitad. El campo blanco de ambas caras también se forma por un solo paño de 307 cm, que se dobla por la mitad. Todas las telas conservan ambas orillas, lo que indica que se utilizó su ancho total para la confección. Los paños miden 71 centímetros aproximadamente. Las telas están unidas entre sí por puntadas a mano con hilo de seda blanco y rojo, según el color de los campos.

La estrella está aplicada al centro del campo azul mediante puntadas a mano de hilo de seda blanco. Sobre el borde de la estrella lleva lentejuelas metálicas unidas con costuras a mano de algodón blanco.

La tela de los escudos no presenta orillas. El borde del óvalo tiene un doblez de medio centímetro aproximadamente. Los escudos están unidos a la bandera con puntadas a mano de hilo de seda blanco por todo su perímetro. El diseño pintado llega hasta el borde interior del escudo.

Análisis del estado de conservación

Deterioro	Descripción y ubicación
Resecamiento	Deterioro presente en ambos escudos y en campos blanco y azul de la faz A. Se observan fibras secas, frágiles y quebradizas producto de la exposición prolongada a la luz, o ambientes con humedad relativa muy baja (La tela presenta aspecto de papel) ⁴ .
Desgastes	Presenta áreas con debilitamiento de material. Este deterioro se observa en general en todo el objeto, pero principalmente en los hilos sueltos del campo rojo.
Desorden de hilos	Los hilos de trama del campo rojo de ambas caras se encuentran desordenados, producto de la pérdida de la urdimbre, enganchándose unos con otros.
Rasgaduras	Se observan numerosas rasgaduras por toda la superficie de ambas caras.
Dobleces y/o Arrugas	Se observan numerosos dobleces, los cuales evidencian que estuvo doblada por un tiempo prolongado produciendo el debilitamiento y la posterior ruptura de las fibras. Todo el borde superior de la bandera está doblado, con un doblez de 7 a 8 cm.
Deformaciones	La bandera presenta deformaciones en todos los campos, por ambas caras.

4 Espinoza y Grüzmacher, 2002: 16.

Pérdida de urdimbre	<p>Este deterioro se observa en el campo rojo de la bandera, por ambas caras, casi en su totalidad, quedando solamente algunas áreas aisladas con presencia de urdimbre.</p> <p>Faz B: En el campo blanco presenta pérdida de urdimbre en el borde superior y en el borde del lado que flamea.</p>
Faltante	<p>Faz A: Presenta pérdida de tela de seda en el centro del campo blanco y en numerosas zonas del escudo, incluyendo las áreas pintadas.</p> <p>Faz B: Presenta pérdida de tela en los extremos del campo rojo. Este deterioro también se observa en el centro del campo blanco y en el borde inferior.</p>
Oxidación	Las lentejuelas que bordean la estrella y las del asterisco presentan oxidación inactiva.
Amarillamiento	Ambos escudos evidencian amarillamiento.
Manchas	<p>Faz A: Manchas en forma de aureolas oscuras en el campo rojo. Manchas leves en el campo azul y blanco.</p> <p>Faz B: Manchas en los extremos y el centro el campo rojo.</p> <p>Manchas de corrosión: Las zonas de seda que se encuentran o que se encontraban (en el caso de aquellas que se perdieron) bajo las lentejuelas que bordean las estrellas por ambas caras, presentan manchas de corrosión.</p>
Decoloración	Se observa en la totalidad de la bandera, sin embargo la faz A presenta mayor decoloración que la faz B. Es importante destacar que los colores originales de la bandera, posiblemente no eran de la intensidad que tienen los colores de la bandera actual.
Pérdida de accesorios	<p>La bandera ha perdido gran cantidad de lentejuelas que bordean la estrella y que conforman el asterisco.</p> <p>Faz A: Pérdida de aproximadamente 205 lentejuelas grandes en el contorno de la estrella y de todas las que conforman el asterisco.</p> <p>Faz B: Faltan aproximadamente 189 lentejuelas grandes en el contorno de la estrella y 90 lentejuelas más pequeñas que forman el asterisco.</p>



Foto 2. Detalle del campo rojo con pérdida de urdimbre.

Intervenciones	Descripción anteriores
Restauraciones anteriores	La bandera fue restaurada por las Monjas Clarisas, en 1975. Esta intervención consistió en abrir las costuras de la bandera por el borde superior, insertando entre ambas caras una tela blanca sintética que sirvió de soporte. El campo rojo y los escudos fueron sujetos a esta tela mediante numerosas puntadas a máquina y a mano utilizando hilo de algodón, cubriendo la totalidad de la superficie. Este trabajo ha provocado la ondulación de la tela y un recogido de ésta en extensas áreas. También la zona de la estrella fue reforzada con puntadas a máquina alrededor de todo el contorno de la estrella. El ancho de la entretela es más angosta que la bandera, por lo que se cosió a máquina una franja adicional de 5 cm de ancho, creando un lomo a lo largo de la costura. Por los bordes superior e inferior presenta un remate a máquina en zigzag con hilo de algodón y en los bordes laterales una costura a máquina y a mano.
Elementos adicionales	Se han aplicado en algunas zonas, parches de tela de algodón en el color de la bandera, entre el original y la entretela. Esto se realizó probablemente para cubrir áreas de faltantes, en donde el blanco de la entretela era muy notorio.
Intervenciones	Cuando la bandera fue devuelta al Museo en el año 2003, uno de sus costados estaba doblado (7 a 8 cm) y cosido a mano con un hilo grueso. La conservadora Fanny Espinoza eliminó los hilos y abrió el doblado al momento de exhibirla.
Observaciones a las intervenciones anteriores	Pese a los problemas generados por la intervención anterior, esta reparación ha contribuido a mantener en orden los hilos, impidiendo su pérdida total.



Foto 3. Detalle del campo blanco donde se observan puntadas de restauraciones anteriores.



Foto 4. Detalle del escudo de la faz A donde se observan áreas de faltantes y costuras de la restauración anterior.

Propuesta de tratamiento

Los diversos estudios realizados permitieron establecer un panorama general de aquellos aspectos que determinan el valor de esta pieza patrimonial y que se han tenido en cuenta al momento de elaborar la propuesta de tratamiento. Por una parte se debe destacar su valor testimonial, como objeto que estuvo presente en el momento del nacimiento de nuestra patria y que por lo tanto es el testimonio de la existencia de ese relato, que en palabras de Serrano *“hace las veces de marcador y anclaje de un suceso o un recuerdo, y un contexto social en el cual el actor cultural puede leer, recordar y reelaborar la historia que allí se esconde”*⁵. En el marco de esta idea, también es importante evidenciar que el emblema se comporta como una pieza fundacional única, imbuida de un aura mística, puesto que estamos ante el único objeto que aún perdura y que estuvo directamente relacionado con el momento en que Chile se constituye como nación independiente. Este hecho produce una alta sensibilidad en la comunidad, debiendo tenerse muy presente, tanto en el momento de la intervención como en el modo de exhibirlo y presentarlo a la ciudadanía.

El valor testimonial va íntimamente ligado al valor simbólico que conlleva. La bandera de la Jura de la Independencia se ha transformado en un símbolo de la libertad de nuestro país, pero esto ya no se remite solamente al hecho de haber estado presente en la Jura, sino que como símbolo libertario ha estado sujeto a nuevas resignificaciones por parte de distintos actores de la sociedad⁶.

Por otra parte, el objeto presenta un indudable valor estético que radica en la presencia de una rica iconografía masónica, con elementos provenientes de la Hermética, muy presente en el bagaje filosófico de los padres de la patria⁷. Esto hace que el rescate de la bandera no sólo contemplara su carácter de objeto histórico sino que también era de suma importancia lograr una adecuada solución visual, sobre todo en el área de los escudos, que es donde se concentra la mayor cantidad de iconografía.

Por último, otro aspecto que debió ser contemplado en la elaboración de la propuesta es el valor de antigüedad. La bandera data de casi doscientos años atrás, y la intervención debe respetar el paso del tiempo.

Teniendo en cuenta los puntos anteriormente mencionados, la propuesta de tratamiento debió conjugar de manera apropiada el acto de intervención de una pieza documental con el hecho de que se está manejando un objeto de carácter místico de alta sensibilidad social, y que a la vez es el soporte de una simbología dinámica. A esto se debe agregar que el resultado visual debía ser mejorado para una correcta apreciación estética de todos sus componentes.

La bandera como objeto matérico se encontraba en un grave estado de fragilidad, por el paso de los años, por exhibiciones y manejo inadecuados y también

5 Serrano, 1994: 43.

6 En 1980 la bandera fue sustraída por el MIR para *“recuperar de manos de la tiranía el emblema de la Independencia nacional hasta el día, ya cercano, en que nuestro pueblo lo enarbolará con honra en una patria libre de opresión”* (Gómez et. al., 2003: 10).

7 Cfr. Soublatte, 1984: 58.

por las numerosas intervenciones anteriores, que si bien en su momento ayudaron a su preservación, hoy están jugando el papel de agente de deterioro.

El objeto presentaba tres problemáticas distintas, que requerían un abordaje específico según sus necesidades. Por una parte se encontraban los escudos, altamente degradados y friables, por otra los campos de color rojo con pérdida de casi la totalidad de su urdimbre, y por último los paños blanco y azul, que presentaban un grado de friabilidad y deterioro considerablemente menor que las otras áreas.

Teniendo presente estas problemáticas, se decidió elaborar la propuesta tomando como base una propuesta de tratamiento realizada por la conservadora textil Yadin Larochette, en su pasantía en el Museo Histórico Nacional durante los años 2003-2004, quien básicamente proponía el uso de adhesivo tanto en los escudos como en la totalidad de los campos rojos⁸. De esta propuesta se decidió tomar solamente la aplicación del adhesivo en la zona de los escudos, ya que consideramos el adhesivo como una solución altamente invasiva y no del todo reversible, a la vez que se evidencia que el campo rojo no presenta una friabilidad tal que impida su trabajo con hilo y aguja. Por otra parte, el adhesivo modificaría la apariencia estética de la bandera, alterando su valor de antigüedad y mermando su calidad estética.

Para la elección del adhesivo a utilizar, se tomaron en cuenta las características que debe tener como son: su reversibilidad (relativa), ser químicamente compatible con la pieza tratada, químicamente estable, resistente a factores ambientales, no debe cambiar la apariencia física de la pieza tratada, debe tener estabilidad dimensional, mantener la flexibilidad en el tiempo, el método de aplicación no debe ser riesgoso para el textil, debe tener una baja temperatura de sellado, resistencia de la unión al calor, que se adhiera fuertemente a su sustrato, que no cambie la textura o apariencia de la fibra, debe tener una baja viscosidad para lograr una buena penetración, debe tener un mínimo de encogimiento debido a la pérdida del solvente y, por último, no debe hinchar las fibras⁹.

En base a estos requerimientos, a experiencias en otras instituciones con emblemas de esta antigüedad y materialidad¹⁰ y a pruebas realizadas en prototipos se decidió utilizar el adhesivo Lascaux 360: HV y Lascaux 498: HV.

Para el caso de los campos rojos que presentaban pérdida de urdimbre se propuso la consolidación del área mediante hilos y una cubierta protectora de crepelina¹¹ de seda, el cual es un material que protege las tramas sueltas pero a la vez deja apreciar sin problemas el original cubierto.

En el caso de los paños menos deteriorados, se optó por la intervención de *couching*.

8 Cfr. Larochette, 2004.

9 Cfr. Tímar-Balázs y Eastop: 1998.

10 Cfr. McLean y Haldane: 2003 / Hackett, Joanne y Szuhay: 2003.

11 Gasa de tafetán de seda.

Teniendo presente estos tres tipos de intervenciones a realizar, se configuró la propuesta en sus términos más específicos:

- Registro fotográfico del objeto antes de iniciar el tratamiento, de cada uno de los procesos y del objeto ya restaurado.
- Eliminación de las restauraciones anteriores.
- Limpieza general de la bandera mediante succión suave.
- Disminución de los dobleces y arrugas mediante un tratamiento de humidificación.
- Preparación de materiales de restauración: Teñido de las telas e hilos.
- Restauración de los escudos en forma independiente de la bandera, mediante el uso de adhesivos Lascaux 360 HV y Lascaux 498 HV.
- Abertura de la bandera por uno de sus costados con el objetivo de tener acceso a ambas caras de la bandera.
- Aplicación bajo el campo rojo de ambas caras, de una tela de seda de soporte teñida en el mismo tono del original.
- Orden de los hilos de trama sueltos y desordenados.
- Aplicación de una tela de crepelina de seda sobre los campos de color rojo y el campo blanco de la faz A, del mismo tono del original con el fin de proteger los hilos sueltos y homogeneizar el color.
- Retiro de la entretela sintética perteneciente a la restauración anterior.
- Aplicación bajo los campos azules y blancos de una tela de seda de soporte teñida en el mismo tono del original.
- Restauración de faltantes y rasgaduras mediante puntadas de conservación *couching*.
- Refuerzo de las lentejuelas mediante puntadas con hilo de algodón.
- Realización de terminaciones de los bordes y orillas.
- Diseño de un sistema de montaje acorde a las necesidades de conservación y apreciación estética de la pieza.
- Montaje de la bandera en la vitrina de exhibición.



Foto 5. Retiro de restauraciones anteriores.

TRATAMIENTO DE RESTAURACIÓN

Eliminación de restauraciones anteriores

Las costuras realizadas por las Monjas Clarisas, que se encontraban muy unidas a la entretela sintética, fueron retiradas cuidadosamente con la ayuda de pinzas y tijeras, antes de la intervención. Este proceso demoró aproximadamente un mes y medio, debido a la numerosa cantidad de puntadas y el pequeño tamaño de éstas.

Limpieza

Se optó por una Limpieza mecánica, ya que el grado de deterioro del objeto no permitía realizarla ni en húmedo ni en seco con solventes. Para eliminar el material particulado presente en las fibras se utilizó una aspiradora de microsucción. El aspirado se realizó a través de una malla de tul para evitar la succión de zonas del tejido debilitadas o sueltas. En cuanto a la suciedad que se encontraba adherida a las fibras y que no fue posible retirar mediante el microaspirado, ésta fue removida con esponjas de látex. El efecto de limpieza no era detectable a simple vista en el objeto pero sí en la esponja utilizada.

Las lentejuelas metálicas presentes en el contorno de la estrella fueron limpiadas con enzimas naturales. Se retiró gran parte de la suciedad, sin embargo, se decidió no eliminar la pátina, ya que no se observaba presencia de corrosión activa y, por otra parte, se permitía conservar su valor de antigüedad.

Vuelta al plano

Los dobleces y arrugas presentes en la bandera fueron disminuidos y en algunos casos eliminados mediante la utilización de un humidificador de ultrasonido de vapor frío. Una vez aplicado el vapor, la tela se volvió al plano mediante la aplicación de vidrios con pesos. Bajo la zona humidificada se colocó papel secante de algodón para absorber el exceso de humedad.

Preparación de materiales de restauración: teñido de telas e hilos

Esta etapa del trabajo consistió en la búsqueda de los colores adecuados para las telas e hilos que se utilizarían en los distintos procesos de la restauración. Los colorantes utilizados fueron (Lanaset), los cuales han sido testeados anteriormente por el Departamento Textil del Museo teniendo en cuenta factores como neutralidad y estabilidad en el tiempo¹².

Para obtener el color deseado, se realizaron pruebas de teñido, mediante la mezcla de tricromía, ajustando las proporciones para obtener un matiz y tono similar a la pieza. Después de numerosas pruebas de ajuste y una selección para determinar el color a utilizar, se llevaron a cabo los teñidos definitivos.

Restauración de los escudos

Debido al alto grado de friabilidad y pulverulencia que presentaban los escudos, se hizo imposible la intervención utilizando aguja, puesto que al ser introducida, se



Foto 6. Limpieza por microaspiración.



Foto 7. Limpieza a través de enzimas naturales.



Foto 8. Vuelta al plano mediante humidificación.



Foto 9. Pruebas de teñido para lograr los colores que se utilizarán para la restauración.

12 Cfr. Araya y Espinoza: 1999.

producía una ruptura en la zona y la desintegración del material. Tampoco resultó viable la encapsulación de los fragmentos en crepelina, ya que incluso pequeñas vibraciones pulverizaban las fibras. Es por esto que se optó por el uso de adhesivo, que si bien no es un tratamiento completamente inocuo ni del todo reversible, era el único recurso de estabilización posible en este caso.

La proporción determinada para la mezcla de adhesivos fue de 1:3 Lascaux 360 HV / Lascaux 498 HV, y 1:3 mezcla adhesiva / agua desmineralizada. Esta fue establecida mediante pruebas realizadas con diferentes proporciones tomando como base aquellas utilizadas en la restauración de otras banderas históricas¹³.

El tratamiento para los escudos requería una manipulación por separado, por lo que fue necesario retirarlos de la bandera. Con el fin de documentar su posición original antes de ser removidos, se elaboraron mapas de ubicación calcando las figuras sobre una película de mylar¹⁴. Para retirarlos, una vez que se hubieron descosido las costuras de la restauración anterior, se fue introduciendo lentamente una lámina de mylar entre el escudo y la bandera. Este fue un proceso extremadamente lento y delicado, ya que se debió asegurar que se fueran recogiendo de forma ordenada las numerosas fibras sueltas y fragmentos. Una vez retirados los escudos de la bandera, se volvieron al plano.

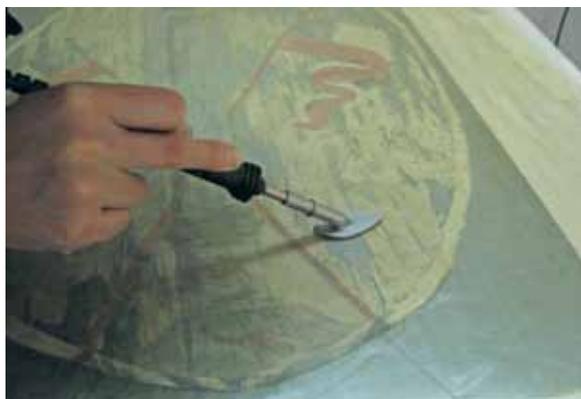
Foto 10. Detalle de retiro del escudo de la faz A, luego de haber retirado restauraciones anteriores.



Para la consolidación se preparó una crepelina para cada escudo de 70 cm x 75 cm, teñida con anterioridad en el mismo tono del escudo. Ésta se dispuso sobre un mylar y se impregnó con mezcla adhesiva mediante el uso de brocha y rodillo, dejando secar por 3 horas, luego de las cuales se formó una lámina adhesiva. Una vez seca, esta lámina se despegó del mylar. A continuación, se depositó el escudo sobre la lámina adhesiva y se ordenó sobre ésta. Luego, por el derecho del escudo,

13 Cfr. McLean y Haldane: 2003 / Hackett, Joanne y Szuhay: 2003.

14 Politiлено Tereftalato http://www.grafixplastics.com/mylar_what.asp



se activó el adhesivo mediante la aplicación de calor con una espátula térmica (65° C) solamente en algunos puntos (debido a que se estaba trabajando sobre el derecho del escudo) aislando la espátula con un mylar para no aplicar el calor directamente al original. Una vez que se fijaron los puntos, se pudo voltear con facilidad y aplicar calor directamente por el reverso. Con esto se activó completamente el adhesivo, logrando una adherencia completa del escudo a la lámina. Cuando éste estuvo totalmente consolidado, se ubicó por el derecho sobre una superficie para cortar y se procedió a eliminar las zonas de lámina adhesiva que se dejaban ver a través de los faltantes y que no fueron activadas con el calor, cuidando de dejar sólo un pequeño borde de lámina, el cual serviría después para pasar puntadas con hilo de seda, para fijar a una seda de soporte.

Posteriormente se dispuso bajo el escudo, para neutralizar la zona de los faltantes, una seda de soporte previamente teñida en el color del escudo. Esta tela se unió al escudo con hilvanes de hilo de seda blanco por los contornos de los fragmentos de escudo.

Algunas zonas presentaban numerosos hilos sueltos, los cuales quedaban montados unos sobre otros, haciendo imposible su adherencia completa a la lámina. En estas zonas se realizaron puntadas *couching*, en forma puntual, sujetando las fibras que no lograron ser adheridas. Se tuvo la precaución de no pasar por la zona de los fragmentos del escudo, si no que solamente por la lámina adhesiva y la seda de soporte.

Una vez que el escudo sobre la lámina adhesiva estuvo unido a la seda de soporte se dobló el borde hacia el interior. Finalmente, los escudos fueron ubicados en su posición original y fijados con puntadas de hilo de seda blanco.

Abertura de la bandera

La bandera presentaba dos de sus cuatro bordes con costuras a mano en hilo de seda, que podían ser originales y un tercer borde cerrado por la vuelta que dan las telas. Debido a esto, la única alternativa consistió en intervenir el objeto sin separar sus caras, pudiendo acceder a su interior solamente por su borde superior.

Foto 11 (izquierda). Aplicación de mezcla de adhesivo sobre crepelina.

Foto 12 (arriba). Activación de lámina adhesiva por medio de espátula térmica.

Restauración de los campos rojos

Para estos campos (aún sin retirar la tela sintética de la restauración anterior), se introdujeron dos telas de soporte de seda teñidas en el tono del original (una para cada cara), intercaladas por películas de mylar, el cual cumplía el rol de facilitar el deslizamiento de las sedas hacia el interior de la bandera en forma estirada y ordenada.

Para abrir las dos caras y poder introducir las telas, se prepararon dos barras plásticas rígidas forradas en malla tubular de algodón, las cuales se introdujeron y, una vez adentro, se levantaron, generando un espacio entre las dos caras. Luego se deslizaron las sedas hasta colocarlas en la posición correcta.

Foto 13. Introducción de telas de soporte para la restauración del campo rojo.



Foto 14. Detalle de orden de los hilos de trama del campo rojo.



Una vez introducidas las telas de seda, se procedió a retirar la lámina de mylar superior, dejando la tela de soporte que estaba debajo en contacto directo con la tela original. Luego se comenzaron a ordenar los hilos que se encontraban sueltos y desordenados. El orden se llevó a cabo utilizando pinzas y espátulas.

Debido a la pérdida de urdimbre en el campo rojo, los hilos de trama al estar destejidos quedaron más largos que el ancho del campo, por lo que al ordenarlos presentaban cierta ondulación que se debió mantener para evitar una mayor deformación. Una vez ordenados los hilos sobre la tela de soporte, todo el campo se cubrió con una crepelina de seda teñida en el color del original. Esto se hizo con el fin de aplicar a todo el campo una cubierta protectora que evitara que los hilos se engancharan con la manipulación y que, por otra parte, no interfiriera visualmente con el original. La crepelina se fijó con hilo de seda del mismo color mediante puntadas equidistantes utilizando patrones de 10 cm x 5 cm. El original quedó encapsulado entre la tela de soporte y la crepelina.



Foto 15. Aplicación de crepelina sobre el campo rojo.

La otra cara del campo rojo se restauró mediante este mismo procedimiento.

Restauración de los campos azul y blanco

Al igual que para el campo rojo, se introdujeron telas de soporte intercaladas entre películas de mylar, y posteriormente se restauró cada cara mediante puntadas couching con hilo de seda.

En el caso del campo blanco de la faz A, no se pudo realizar la restauración mediante *couching* debido al alto grado de friabilidad producto del resecamiento de las fibras. Estas puntadas implicaban la introducción de la aguja varias veces en pequeñas áreas de la tela, que finalmente tendía a rasgarse siguiendo la línea de los agujeros producidos por la aguja. Se decidió entonces cubrir todo el campo con una crepelina teñida en el tono y luego fijarla con puntadas con hilo de seda utilizando patrones de 10 cm x 5 cm. Esto hizo que las puntadas aplicadas fueran mucho más espaciadas que las del *couching* y en menor cantidad, evitando el riesgo de rasgaduras.

Refuerzo de las lentejuelas

Las lentejuelas de la estrella fueron reforzadas mediante la costura de éstas con hilo de algodón de bordar a máquina color beige. El hilo que las unía a la estrella fue reemplazado por éste, ya que el hilo anterior se estaba desintegrando.

Montaje

Se decidió realizar una vitrina que exhibiera la bandera en forma casi horizontal, en un plano ligeramente inclinado, ya que debido a su fragilidad, requería de un montaje que no ejerciera fuerza de gravedad. Como la bandera posee dos caras, se expondrá una primero por un lapso de tres meses y luego se exhibirá la otra.

La vitrina elaborada es de aluminio con esmalte al horno y con terminaciones exteriores de madera enchapada, similar a las vitrinas del museo. Posee una luz interior,



Foto 16. Restauración mediante puntadas couching.



Foto 17. Aplicación de crepelina sobre el campo blanco de la faz A.



Foto 18. Faz B, después de la restauración.



Foto 19. Faz A, después de la restauración.

con tubos fluorescentes que no emiten calor y con filtro UV. La luz es regulable y se ajustó a 50 LUX. El vidrio es de 160 mm de espesor, laminado y cuenta con filtro UV. La bandeja donde descansa la bandera es de aluminio y polietileno. Esta bandeja se forró con una tela de algodón, y sobre éste se colocó una tela de moletón, que actúa como antideslizante para el objeto.

CONCLUSIONES

La restauración llevada a cabo logró detener el avance del deterioro que presentaba la bandera, estabilizándola, manteniendo su valor testimonial, simbólico, estético y de antigüedad, y permitiéndole perdurar en el tiempo, a la vez que ser exhibida a la comunidad.

Uno de los aspectos interesantes de esta restauración es la diversidad de tratamientos realizados. El objeto no presentaba un tipo y grado de deterioro igual para cada una de sus partes, por lo que la propuesta de tratamiento tuvo que hacerse en función de las necesidades de cada área específica, cuidando que la diferencia en estos tratamientos no repercutiera en forma negativa en la unidad visual del objeto.

En el caso del campo rojo de ambas caras, la pérdida de casi la totalidad de su urdimbre determinó que el tratamiento se enfocara a proteger el área. Consideramos que la aplicación de una crepelina teñida en el tono sobre la totalidad del campo fue una solución exitosa, puesto que se protegen completamente los hilos sueltos de trama que quedan y, por otra parte, permite una correcta apreciación del original.

También es destacable el hecho que la crepelina ayuda a homogeneizar el campo rojo, mejorando considerablemente su aspecto estético.

En el caso de los escudos, su restauración mediante adhesivos permitió que el proceso de degradación al que se encontraba sujeto se detuviera, estabilizando el material y mejorando su condición estética, puesto que se neutralizaron las zonas de faltantes de tela.

En los campos azules y uno de los campos blancos, la restauración se realizó mediante *couching*, que es el tratamiento más tradicional en conservación textil.

Estos tratamientos respondieron a las distintas necesidades de la pieza, y esto es destacable, ya que es una muestra de que a partir del conocimiento en conservación-restauración, se pueden aplicar soluciones creativas a los problemas que los objetos presentan.

Este trabajo es un aporte significativo a la comunidad, ya que mediante su puesta en valor, se da a conocer un emblema que es testigo de un período histórico crucial para nuestro país, siendo éste uno de los pocos testimonios que quedan de la época. Esto constituye un real aporte al Bicentenario Nacional, ya que se ha devuelto a la ciudadanía un símbolo por décadas perdido y que hoy está a disposición de todos.

En este sentido, la documentación visual realizada también constituye un importante aporte, ya que el proyecto ha generado una documentación fotográfica de calidad, tanto del objeto y los distintos procesos de la intervención como también de piezas relacionadas, lo que es un elemento de difusión esencial y, por otra parte, facilitará el acceso a investigadores, estudiantes o público en general que se interese por profundizar en el tema.

En cuanto al desarrollo de proyectos de puesta en valor, el trabajo realizado sienta un referente importante en la conservación de objetos patrimoniales en el sentido de que la pieza fue abordada de manera integral, tanto como objeto histórico cultural, estético, simbólico y matérico, desarrollando cada área a través de la mirada de un especialista, y generando espacios para compartir conocimientos e información útil a la hora de abordar el trabajo con este emblema.

Y en esta manera de abordar el trabajo de puesta en valor, fue crucial el seguimiento y la amplia difusión que el trabajo tuvo, ya que el hecho de haber sido un proyecto de carácter mediático, hizo que la ciudadanía se sintiera en cierta medida participe, e involucrada con el tema, lo que desde el punto de vista de la conservación patrimonial es beneficioso, ya que acercó la problemática de la preservación de objetos patrimoniales un público que en general desconoce la temática, sobre todo referente a la conservación y restauración de textiles, y deja instalada la sensibilidad con respecto a la fragilidad del patrimonio y la responsabilidad que todos tenemos de cuidarlo para las generaciones futuras.

AGRADECIMIENTOS

Isabel Alvarado, Fanny Espinoza, Carolina Araya, María Teresa Santibáñez, Elizabeth Shaeffer, Lía Robles, Javier Godoy, Comisión Bicentenario y Macarena Carroza.

BIBLIOGRAFÍA

- ESPINOZA, F. y ARAYA, C. Investigación de tintes en conservación textil. *Conserva* n. 3, 1999. pp. 33-46.
- ESPINOZA, F. y GRÜZMACHER, M. Manual de Conservación Preventiva de Textiles. Santiago, Chile: Comité Nacional de Conservación Textil, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Fundación Andes. 2002. 73 p.
- FELIÚ, G. Dos banderas históricas. *El Mercurio*. Viernes 18 de septiembre de 1925. p. 3.
- GÓMEZ, V. y VILLAGRA, P. La Bandera que se robó el MIR. *The Clinic*, n. 118, 5, jueves 11 de diciembre, 2003. pp. 9-11.
- HACKETT, J. AND SZUHAY, B. *Facing the future: the use of cyclododecane and re-moistenable tissue paper in the conservation of a painted silk flag*. Tales in the Textile. The Conservation of flags and other symbolic textiles. North American Textile Conservation Conference, New York State Museum. Albany, New York, november 6-8, pp. 167-176, 2003.
- LAROCLETTE, Y. *Diagnóstico y propuesta de tratamiento para la restauración de la Bandera de la Independencia*. Santiago, Chile, 2004. 22 p. (doc. no publicado).
- MCLEAN, L. AND HALDANE, E. *Avendale for Reformation: conservation of a 17th century covenanting banner*. Tales in the Textile. The Conservation of flags and other symbolic textiles. North American Textile Conservation Conference. New York State Museum. Albany, New York. November 6-8, pp. 143-154, 2003.
- SERRANO, F. Tras la pauta que conecta. Una mirada desde la antropología a la labor del conservador-restaurador. *Restauración Hoy*, n. 6/7, 1994.
- SOUBLETTE, G. *La Estrella de Chile*. Santiago, Chile. Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1984. 124 p.
- TIMAR, A. AND EASTOP, D. *Chemical principles of textile conservation*. London, Inglaterra: Butterworth-Heinemann, 1998. 444 p.
- VALENCIA, L. *Símbolos Patrios*. Santiago, Chile, Gabriela Mistral, 1974. 90 p.

Fotos 1, 2, 5, 16, 17, 18 y 19: Javier Godoy.

Rehabilitación, conservación y restauración del templo de Nuestra Señora de la Asunción de Santa María Acapulco, San Luis Potosí

Renata Schneider G.

RESUMEN

El proceso de reducción sostenida del ámbito de acción del Estado emprendido por México en los últimos 20 años ha tenido también su correlato en la conservación del patrimonio. El continuo traspaso de responsabilidades antiguamente federales a estados y municipios se ha ido traduciendo en una progresiva pérdida de capacidad de intervención por parte del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), que ha visto su accionar limitado al ámbito meramente normativo. En un escenario así, las comunidades rurales marginadas, aquellas que no tienen potencial turístico ni fuerza de presión política, ven su patrimonio abandonado a su propia suerte, esperando en el mejor de los casos la ayuda milagrosa de mecenas que asuman las responsabilidades que el Estado en su conjunto abandonó.

La restauración de la iglesia de Santa María Acapulco, una comunidad *pame* de San Luis Potosí, supone una excepción a esta situación. El trabajo interdisciplinario e interinstitucional allí realizado, que ha implicado la activa colaboración de la población tanto en la toma de decisiones como en las intervenciones mismas, ha permitido no sólo rescatar la dimensión material y estética del patrimonio físico dañado por el incendio de 2007, sino además mantener su uso ritual y cotidiano, permitiendo la continuidad de su profundo y rico significado cultural. Nos parece que ciertas líneas de acción aquí implementadas, si bien difíciles de exportar per se, pueden servir para la construcción de una política de conservación nacional que dirija específicamente a este tipo de sitios.

Palabras clave: restauración, iglesias, Santa María Acapulco, México.

ABSTRACT

The sustained reduction process of state activities undertaken by Mexico over the last 20 years has also had its correlation in the conservation of its heritage. The ongoing transfer of previously federal responsibilities to the states and municipalities became into a progressive loss of the capacity of the National Institute of Anthropology and History (INAH) to intervene, which has seen its actions limited to a mere regulatory scope. Faced with this scenario, rural marginalized communities with no touristic potential or the strength of political pressure have their heritage abandoned to its own luck, and, in the best case, hope for the miraculous help of a sponsor who takes on the responsibilities that the state has abandoned entirely.

The restoration of the church at Santa María Acapulco, a *pame* community of San Luis Potosí, supposes an exception to the rule. The inter-disciplinary and inter-institutional work carried out, which entailed the active collaboration of the population in both the decision-making and intervention processes, has enabled not only to rescue the material and esthetical dimension of the physical heritage damaged in a 2007 fire, but also to maintain its daily ritual use, hence allowing to continue with its profound and rich cultural significance. We believe that certain lines of action implemented here, although difficult to export per se, may serve to create a national policy on conservation specifically directed at these types of sites.

Key words: restoration, churches, Santa María Acapulco, Mexico.

Renata Schneider Glantz, Restauradora, perita de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural del Instituto Nacional de Antropología e Historia, México. Licenciada en restauración y candidata a maestra en filosofía por la Universidad Nacional Autónoma de México. Es especialista en conservación y restauración de arquitectura de tierra, pintura mural y azulejería, trabajando fundamentalmente en comunidades rurales e indígenas. E-mail: ren.schneider@gmail.com

El 1° de julio de 2007 un rayo golpeó la cubierta de palma de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de la comunidad xi'ói (pame) de Santa María Acapulco, San Luis Potosí. La experiencia no era nueva: el edificio había recibido otro impacto similar que destruyó los nichos y las esculturas centrales de la fachada a finales del siglo XIX.

En el 2007, debido a la falta de un pararrayos y a la sequedad propia del ambiente de esta región semidesértica enclavada en la Sierra Gorda, la cubierta de palma tardó unos cuantos minutos en arder para desplomarse al poco tiempo, cuando los amarres de soga de los largueros del sistema de techumbre se quemaron. En breve el interior del templo fue invadido completamente por el fuego, que arrasó retablos, púlpito, bancas, vigas y artesonado. En cinco horas todo el patrimonio cultural inmueble por destino que contenía el edificio se perdió irremediamente. El patrimonio mueble, pese al peligro que esto implicaba, fue salvado por 20 miembros de esta comunidad que forzaron la puerta de la sacristía, derribaron la puerta principal y extrajeron todos los objetos que pudieron.

El Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), que trabajaba en el sitio a través del Centro INAH San Luis Potosí desde hacía varios años y de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC) desde 2006, se dio a la tarea de acompañar a los habitantes de la localidad en su duelo, a la vez que comenzó a tramitar todos los aspectos necesarios para el cobro del seguro de siniestros que este Instituto gestiona a nivel federal y que asegura la mayor parte de los monumentos históricos del país.

Las siguientes líneas pretenden hablar de todas las actividades y acciones que han debido ser llevadas a cabo para la conservación integral de los bienes muebles e inmuebles por destino del templo quemado, situándolas dentro de un contexto muy específico que la disciplina de la conservación en el INAH enfrenta al realizar proyectos con comunidades rurales marginadas del país, de modo que se generen alternativas que posibiliten intervenir los bienes comunitarios respetuosamente, al tiempo en que se tomen en consideración los señalamientos que los habitantes de estas comunidades tienen que hacerle a las instituciones federales, estatales y regionales con respecto a lo que ellos desean que se conserve, gestione y difunda de sus bienes y costumbres tradicionales.

El patrimonio cultural, las comunidades rurales y el INAH

En las últimas dos décadas, las políticas culturales del país se han ido modificando paulatinamente. El proceso de reducción sostenida del ámbito de acción del Estado emprendido por México tiene también un correlato en la conservación del patrimonio: el continuo traspaso de responsabilidades federales a estados y municipios



Foto 1. El templo de Nuestra Señora de la Asunción en diciembre de 2006, antes de la caída del rayo.

se ha traducido en una progresiva pérdida de capacidad de intervención por parte del INAH, el cual ha visto su labor limitada casi meramente al ámbito normativo y, aun en este caso, irregularmente. En un escenario así, las comunidades rurales marginadas, aquellas que no tienen potencial turístico ni capacidad de presión política, ven su patrimonio abandonado a su propia suerte, esperando la ayuda milagrosa de mecenas que asuman las responsabilidades que el Estado en su conjunto abandonó.

Varias leyes definen claramente cuáles bienes culturales son competencia directa del Instituto¹, sin embargo, cada vez es más común que intente ceñir su área de competencia únicamente al patrimonio paleontológico y precolombino o, en el caso de los objetos y edificios históricos, que se privilegie a aquellos que se encuentran sin custodia directa de la Iglesia (ex conventos sobre todo, aunque se consideran también algunos edificios civiles), la mayor parte convertidos en museos nacionales o regionales.

Como ya se dijo, este tipo de políticas obedecen a premisas que buscan adelgazar el Estado, pero no sólo eso: hace tiempo que el INAH aisló a los sectores que de una u otra forma poseían un patrimonio “destacado”. Por ejemplo, este es el caso de comunidades que durante años fueron separadas del manejo de sitios arqueológicos o inmuebles históricos relevantes y que, debido al gran poder centralista que caracterizó al país hasta principios de la década de los ochenta, se mantenían conscientemente ajenas a su patrimonio o eran prestadoras de servicios secundarios en áreas de gran afluencia turística. El penoso caso de los seis indígenas muertos

1 La **Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas**, en su capítulo III indica que (artículo 35): *Son monumentos históricos los bienes vinculados con la historia de la nación, a partir del establecimiento de la cultura hispánica en el país, en los términos de la declaratoria respectiva o por determinación de la Ley.* El artículo 36 define qué es lo que son los monumentos históricos: (primer inciso) *Los inmuebles construidos en los siglos XVI al XIX, destinados a templos y sus anexos; arzobispados, obispados y casas curales; seminarios, conventos o cualesquiera otros dedicados a la administración, divulgación, enseñanza o práctica de un culto religioso, así como a la educación y a la enseñanza, a fines asistenciales o benéficos; al servicio y ornato públicos y al uso de las autoridades civiles y militares. Los muebles que se encuentren o se hayan encontrado en dichos inmuebles y las obras civiles relevantes de carácter privado realizadas de los siglos XVI al XIX inclusive.*

Por su parte, el artículo 2o. de la **Ley Orgánica del Instituto Nacional de Antropología e Historia** dice a la letra: *Son objetivos generales del Instituto Nacional de Antropología e Historia la investigación científica sobre antropología e historia relacionada principalmente con la población del país y con la conservación y restauración del patrimonio cultural arqueológico e histórico, así como el paleontológico; la protección, conservación, restauración y recuperación de ese patrimonio y la promoción y difusión de las materias y actividades que son de la competencia del Instituto.*

Cabe decir que el Instituto Nacional de Antropología e Historia es el organismo del gobierno federal que garantiza la investigación, conservación, protección y difusión del patrimonio prehistórico, arqueológico, antropológico, histórico y paleontológico de México. Su creación data de la década de los años cuarenta y su misión principal es la preservación del patrimonio cultural mexicano (Cf. <http://www.inah.gob.mx/index.php>).

en la zona arqueológica de Chincultic, el 4 de octubre de 2008, mostró con claridad que una vez que el patrimonio adquiere un valor básicamente turístico y económico, y pierde a su vez aquellos valores que lo ubicaron por años dentro de un discurso nacionalista (obviamente cuestionable y por cierto caduco también), los grupos sociales aledaños a los sitios reclaman un papel mucho más activo y participativo que se opone –o incluso se enfrenta– a las instituciones que hasta hace poco se consideraban intocables.

Existe, sin embargo, otro aspecto menos conocido de este problema tan discutido: el cuidado y protección del patrimonio de las comunidades rurales marginadas del país. Comunidades que sin poseer un patrimonio vistoso o rico son protegidas de alguna manera por el INAH, en concordancia con uno de sus preceptos fundamentales: respetar todas las tradiciones y formas culturales presentes en el país (aunque debe reconocerse que hay considerable displicencia o negligencia cuando los sitios están situados en lugares muy lejanos). Paradójicamente, y debido a otros criterios vigentes hasta la década de los ochenta –como ciertas teorías antropológicas que predicaban que los campesinos eran simple y llanamente campesinos, sin considerar sus diferencias étnicas–, al descuidar las particularidades culturales del patrimonio de cada población se favoreció que éste se “mantuviera igual” en materia, función y significado.

En general, puesto que no existían postulados teóricos o técnicos específicos para estos casos, no se produjo excesiva interferencia en la vida ritual y cotidiana de este tipo de poblaciones: simplemente se privilegió la pura recuperación de las cualidades materiales de los objetos sin revisar en forma previa sus funciones o sentidos. Si bien este hecho ocasionó que las comunidades tuviesen menos injerencia en los procesos directos de intervención de conservación (como sucedió también en comunidades aledañas a sitios arqueológicos o históricos importantes), sí permitió que la vida del patrimonio local siguiera su camino libremente, evitando que los objetos se convirtieran en piezas de museo o artefactos curiosos o folclóricos cada vez más ajenos a sus primeros dueños. Así continuaron siendo monumentos y objetos depositarios de rituales y fiestas.

Afortunadamente, no sólo en México, sino en todo el mundo, se advirtió con los años que esta falta de relación entre los profesionales de la conservación y los habitantes de las poblaciones marginadas iba generando un vacío en el acto mismo de la restauración: al no existir una relación clara entre lo que “significaban” los bienes y el acto de preservarlos, parte de su riqueza intangible se allanaba y, finalmente, y peor a fin de cuentas, es que imposibilitaba a las comunidades resguardar su patrimonio de manera adecuada, puesto que éstas desconocían los procesos de cuidado y valoración material necesarios para preservar los bienes, labor que debían realizar únicamente profesionales.

Otro punto vital en la discusión era la constatación de que el patrimonio cultural tangible que se encuentra en localidades con altos índices de marginación económica, si bien había logrado sobrevivir a lo largo del tiempo especialmente gracias a su importante papel como medio de cohesión regional, social y cultural, poco a poco había perdido peso frente a los nuevos procesos sociales que la propia marginación y la migración masiva producen y desarrollan en México, y quizá en toda Latinoamérica del siglo XXI. Así las cosas, nuestro trabajo como Institución no es preservar a cualquier precio las costumbres tradicionales de una localidad, pero sí la de asegurarnos que estas transformaciones obedezcan a decisiones internas y no exclusivamente a fuerzas externas tan brutales como las descritas.

Como es obvio, ni con mucho el INAH es capaz de resolver todos estos problemas con éxito, pero afortunadamente –además de notarlo–, desde principios de los noventa, se crearon varios departamentos que se abocaron a generar una metodología de trabajo para la conservación del patrimonio de poblaciones rurales. Estos departamentos, como el de Museos Comunitarios o la Subdirección de Proyectos Integrales de Conservación con Comunidades (SPICC), se apoyaban en las revisiones teóricas recientes de la práctica de la restauración, en las tendencias internacionales sobre desarrollo que la UNESCO había puesto a circular en todo el mundo con su programa “Nuestra Diversidad Creativa” (<http://www.unesco.org/centro-montevideo/diversidadcreativa.pdf> y/o <http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php->) y que eran también congruentes con disciplinas antropológicas y técnicas que se oponían al uso meramente económico del patrimonio cultural y natural. Fue necesario, entonces, fundar talleres y cursos de apropiación y valoración experimentales para que todos los miembros de una comunidad construyeran un nuevo discurso patrimonial que tomaba en cuenta los aspectos tradicionales de los bienes, pero acoplándolos a matices y juegos contemporáneos. En un comienzo esta ruta mostró muy buenos resultados, sobre todo en los estados de Oaxaca y Chiapas.

Desafortunadamente, y muy a nuestro pesar, en los últimos tres años se ha experimentado un franco retroceso: los requerimientos de conservación del patrimonio de las comunidades rurales se atienden cada vez menos, con el pretexto de que no son competencia del INAH y que en sentido estricto su cuidado corresponde a los estados y, en realidad, a la Iglesia o a la Dirección de Sitios y Monumentos del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), los cuales cuentan con recursos para, mediante terceros, intervenir en este tipo de localidades². Se piensa tácitamente que son los municipios, los migrantes adinerados, la Iglesia o alguna ONG o asociación civil los que deben y deberán hacerse cargo de realizar proyectos de conservación en estas poblaciones. O, en el último de los casos, si el patrimonio es muy valioso –léase vistoso–, los gobiernos estatales se harán cargo de su custodia, generando todo un sistema de gestión turística a su alrededor. Uno de los problemas más evidentes de esta nueva situación es que la “cesión” del manejo del patrimonio no

2 Esta Dirección, si bien cuenta con amplios recursos para contratar a profesionales de la conservación en tal o cuál proyecto y es muy eficiente, por lo general atiende únicamente una parte de la problemática al tratar al bien como materia (por lo común sólo monumentos) dejando de lado todos los valores rituales y de uso cotidiano que tienen el conjunto de objetos culturales de una localidad dada. Por otra parte, en realidad, pocas veces atienden comunidades indígenas o de menos de 2.000 habitantes, esperando que programas como el *foremoba* (Fondo de Apoyo a Comunidades para Restauración de Monumentos y Bienes Artísticos de Propiedad Federal) sean los que ayuden a resolver el problema, prestando ellos mismos el personal para las supervisiones; una vez aceptado el proyecto por el INAH, que debe emitir las consideraciones técnicas y normativas. Por otra parte, es importante decir que estos fondos son programas que las comunidades mismas deben gestionar y construir (en el caso de que sean bilingües, tengan la capacitación suficiente para generar un proyecto ejecutivo o una solicitud de recursos, no tengan altos índices de analfabetismo o de analfabetismo funcional y sepan a quién dirigirse...).

está precedida de una serie de mecanismos que ayuden a estos organismos a gestionar de manera adecuada el patrimonio: la federación los faculta a usarlo libremente pero no se les dice cómo, ni tampoco se le otorgan recursos administrativos, económicos o culturales que les permitan entenderlo y protegerlo en forma adecuada.

En el caso del INAH se le pide simplemente verificar que las acciones de intervención material sean las permitidas y establecidas por la normatividad vigente.

Las actividades que se han desarrollado en Santa María Acapulco desde que se inició el proyecto en 2006, en cierta medida y como una simple aproximación teórica y práctica del problema, intentan mostrar algunas de las soluciones posibles que creemos que pueden instrumentarse en proyectos de conservación en comunidades rurales marginadas del país. La idea fundamental se basa en generar un modelo de trabajo interinstitucional que asegure que una vez realizadas las intervenciones técnicas, tanto la comunidad y sus autoridades tradicionales como las demás instancias relacionadas con el cuidado y difusión del patrimonio de la localidad, puedan trabajar en conjunto sobre ciertas metas comunes que no interfieran con el uso ritual y cotidiano de los bienes culturales, aspecto que sólo a ellos les compete definir.

Es importante subrayar que el caso de Santa María Acapulco es mucho menos complicado que el de la mayor parte de las comunidades rurales del país, ya que se trata de una localidad cerrada y aislada, muy cohesionada, en lo social, étnica y económicamente homogénea, donde los intereses políticos y monetarios si bien son importantes, no pueden compararse en absoluto con los que existen en las comunidades costeras mayas de Quintana Roo o en los municipios conurbados del estado de México, donde los matices sociales, económicos y culturales son mucho más difíciles de captar. Es por ello que quizá pueda ser un primer punto de partida que muestre, en sus aciertos –e indudablemente en sus numerosos errores–, un camino para casos más difíciles.

Un breve marco de referencia es útil, y permite conocer mejor el caso particular que nos ocupa, si aclaramos en forma previa, que las descripciones y datos abajo consignados no pretenden ser un análisis etnográfico, antropológico, histórico o social de la comunidad, sino simplemente una descripción de algunas de las características que deben tomarse en cuenta para la elaboración de un proyecto de conservación en sitios rurales indígenas.

Marco contextual

Santa María Acapulco es una pequeña comunidad fundada aproximadamente hacia 1665 en la región potosina de la Sierra Gorda. Sus habitantes son indígenas xi'ói, de costumbres sumamente tradicionales, y en la práctica aislados del resto del país hasta hace pocos años. El templo del pueblo es sede de las autoridades civiles y

religiosas de la etnia pame medio-septentrional. Así, de los casi doce mil pames que habitan nuestro país, cerca de la mitad depende de esta gubernatura local.

El pueblo en concreto alberga a cerca de 600 personas. Los 6.080 habitantes restantes viven en las más de veintidós comunidades que conforman, junto con la cabecera, los núcleos urbanos del ejido de Santa María Acapulco, parte importante del municipio de Santa Catarina. La población con mayor número de habitantes es San Diego, a cerca de 6 km de la cabecera, con 676, y la más pequeña el ranchito el Huizache con sólo 40.

Los anteriores datos demográficos sirven para ejemplificar el nivel de marginación de una comunidad que no contó con electricidad sino hasta 1999 y con una carretera pavimentada hasta 2006. El patrón de asentamiento disperso, producto de una tradición de cientos de años, combinado con su aislamiento y con los altos niveles de pobreza que caracterizan al municipio de Santa Catarina (mismo que ocupa el puesto 41 de mayor marginación dentro de los 2.454 municipios de todo el país), hace casi imposible que en cada comunidad existan los servicios más básicos, teniéndose que agrupar por conjuntos de localidades³. Por su parte, las condiciones de vivienda y educación son increíblemente precarias: de acuerdo al censo 2005 del Instituto Nacional de Estadística y Geografía, la cabecera contaba con 588 habitantes que moraban en 104 viviendas particulares: 34,5% sin luz eléctrica, 34,1% sin agua entubada (cerca del ámbito de la vivienda, ya que ninguna toma de agua se localiza dentro de un solar familiar), 80,8% sin refrigerador y 7,7% de ellas sin drenaje o baño (cuando hablamos de baño hablamos de fosas sépticas sin escusado). El hacinamiento era de un 48%. Por otro lado, el 49,1% de la población era analfabeta y 65,7% no concluyó la primaria.



Fotos 2. Habitantes del ejido de Santa María Acapulco en su vida cotidiana.

3 El Instituto Mexicano del Seguro Social (Imss) atiende en el ejido de Santa María Acapulco, como parte del programa Imss-Oportunidades a 3.704 personas y tiene registradas a 536 familias en total. Existen 13 comités locales de salud y 98 promotores sociales voluntarios que ayudan al doctor y la enfermera asignados para atender la clínica y que laboran un promedio de 208 días al año.

El Consejo Nacional de Fomento Educativo (CONAFE) cuenta con 5 preescolares indígenas, 3 preescolares comunitarios (este programa se aboca a atender a comunidades rurales de menos de 500 habitantes, ya sean mestizas o indígenas, y a la niñez de población migrante que reside en campamentos, albergues o comunidades, sin importar su tamaño), 3 primarias indígenas, 2 primarias comunitarias (esta es la continuación del mismo programa pero también se instaura en localidades de 100 o menos habitantes, dada la obligatoriedad de la enseñanza primaria) y 4 secundarias comunitarias (en este caso se continúa la enseñanza de las primarias comunitarias). En el rancho La Parada hay una preparatoria.



Foto 3. Bailando el mitote.

En forma paradójica, la histórica marginación de Santa María ha convivido siempre con una riqueza cultural y patrimonial reconocida nacionalmente. Conocido es también su conservadurismo religioso, producto de la evangelización franciscana y de las costumbres precolombinas de la etnia, mismas que dieron como resultado un amplio espectro de tradiciones agrícolas y religiosas características.

Para Soustelle (1993), los pames pertenecen, lingüística y culturalmente, a la familia otopame, a la cual también pertenecen las etnias otomí, mazahua, ocuiteca, matlaltzinca y chichimeca jonaz, entre muchos otros grupos “chichimecas” ya extintos. Es ciertamente difícil y quizás imposible establecer la fecha de llegada del grupo que nos ocupa a la región que habitan hoy en día.

La ocupación española en la región se consolidó a principios del siglo XVII, tras un conflicto que se prolongó durante casi toda la segunda mitad del siglo XVI en la combativa región chichimeca centro-oriental y que culminó a finales del mismo siglo (*Proclamación...*, 2004: 2). Los encomenderos españoles llegan a la región cerca de 80 años antes que los frailes evangelizadores, cuya labor consistió en adoctrinar y “reducir” a los indígenas chichimecas, huastecos, otomies y mexicas que habitaban estos territorios.

Mucho se ignora de la historia de la región de Santa María Acapulco durante los siglos XVII y XVIII. Heidi Chemin (1984) menciona que hacia mediados del siglo XVIII se fundan 13 misiones en la Pamería, entre las que hoy destacan Santa María Acapulco, Tancoyol, Jalpan, Concá, Landa y Tilaco (estas cinco declaradas hoy Patrimonio de la Humanidad). La fundación de estas misiones daría lugar a la concentración de los pobladores pame en núcleos más urbanizados. Los franciscanos perfeccionaron el manejo de la agricultura, adiestraron a los indígenas en la fábrica de artesanías y los evangelizaron mediante representaciones teatrales de las fiestas sacras y la administración de los sacramentos.

La visita de Santa María Acapulco sería, con muchas dificultades, gobernada por los franciscanos hasta la secularización de las misiones de la Sierra Gorda en 1760 (Chemin, 1984).

Los habitantes de la región xi'ói estuvieron durante el siglo XIX inmersos en un fuerte proceso de integración al sistema económico-social del naciente país. Ya en el siglo XX, la participación de los xi'ói dentro del movimiento revolucionario pronto fue reconocida al encontrar respuesta positiva a sus demandas de dotación ejidal o de restitución de terrenos comunales. Entre 1916 y 1923 lograron constituirse las solicitudes de los ejidos de La Palma (1916) y Santa María Acapulco (1922, con dotación efectiva en 1939 y aprobación definitiva en 1954), entre otros.

Como se mencionó anteriormente, hoy día Santa María Acapulco es considerado uno de los últimos reductos de la cultura pame. Allí se preserva y

reproduce cotidianamente gran parte del patrimonio cultural tangible e intangible de este grupo indígena (lengua, música ceremonial, tradiciones y creencias religiosas, festivales, danzas agrícolas, arquitectura vernácula, etc.). Cabe señalar que los xi'oi no tienen ningún trato particular con los otros grupos indígenas cercanos o emigrados a su entorno (Ordóñez: 2004).

La comunidad tiene un sistema de gobierno paralelo al de las autoridades municipales: se rigen básicamente por un gobernador “tradicional”, un juez, un fiscal y un sacristán, todos ellos con dos suplentes (www.cdi.gob.mx/index.php?id_seccion=331), además de la presencia de un síndico indígena en el municipio y una serie de autoridades ejidales elegidas cada año. El gobernador, el fiscal y el sacristán tienen bajo su cargo la organización de todas las celebraciones religiosas y el cuidado del templo. El gobernador y el juez atienden asuntos relacionados con la vida cotidiana del ejido, las faenas comunitarias y la impartición de justicia. El delgado ejidal es la autoridad en materia de tierras, donación de solares y solicitudes de crédito agrario. Por su parte, la presencia del párroco se remite a visitas esporádicas cada dos o tres meses. Durante la estancia del padre se realizan matrimonios y bautizos colectivos y, en ciertas ocasiones muy particulares, hay misas y bautizos individuales.

El proyecto de rehabilitación, conservación y restauración del templo y sus objetos asociados

En septiembre de 2006 la CNCPC recibió, por conducto de la delegación del INAH en San Luis Potosí, la petición del Obispado de Ciudad de Valles de atender y, en lo posible, armar un proyecto de intervención de la fachada del templo de Nuestra Señora de la Asunción. La ya citada SPICC, fue designada para atender esta solicitud. La coyuntura y las características básicas de marginación del pueblo nos hicieron pensar en un proyecto que pudiese armarse desde una perspectiva integral que incluyera aspectos pedagógicos, valorativos, técnicos y de desarrollo social que apoyara la efectiva conservación del patrimonio de la comunidad, como se había hecho antes en otros sitios, pero a partir de una aproximación enfocada de manera específica a la marginación del lugar y a los usos, sumamente particulares, que se tienen de los bienes culturales en esta región.

Además de la elaboración de un registro fotográfico profesional de cada rincón de la iglesia y de la incorporación de diez habitantes de la localidad a las labores directas de intervención de la fachada y de dos esculturas policromadas⁴, las actividades fundamentales fueron la creación de dos cursos-taller paralelos: uno de inventariación de los bienes muebles e inmuebles por destino y otro de valoración del patrimonio local. El primer taller fue sumamente difícil de ejecutar debido a los problemas de lectoescritura de los pames: cada ficha de inventario nos llevaba entre media mañana y un día. En este caso se registraron también piezas modernas

4 El dinero con el que contaba el Obispado de Ciudad Valles para la intervención de la fachada fue producto de un premio estatal de protección del patrimonio. El dinero sirvió básicamente para una etapa inicial de trabajo. El proyecto fue retomado después por el INAH, donde se pensaba trabajar los bienes muebles e inmuebles de la iglesia por un largo periodo. Cabe decir, también, que el edificio había ya sido objeto de algunas intervenciones arquitectónicas en los pasados dos años y que en 1991 la Secretaría de Asentamientos Humanos y Obras Públicas realizó varias intervenciones, claramente insuficientes, en el interior y la fachada.



Foto 4. Interior del templo antes del incendio del 1º de julio de 2007.

o contemporáneas de plástico e instrumentos de poder local (como los bastones de mando o las coronas de la danza de Malinche), dado que para la comunidad son tan valiosas –sacras– como los objetos de factura colonial, no haciendo una distinción entre unos y otros⁵. Fue imposible inventariar en una primera temporada de dos meses y medio todas las piezas, dado que eran muchas, pero el registro se avanzó en cerca de un 90%. Y fue invaluable: posteriormente sirvió para hacer el reclamo pieza por pieza para el seguro de siniestros tras el incendio.

En cambio, el taller de aproximación del patrimonio resultó básicamente un fiasco. Los xi'ó'i no participaron de manera activa en ninguno de los ejercicios y palabras muy técnicas como “patrimonio”, “valoración”, “cultura” y otras, que en comunidades mestizas funcionaban muy bien, no les decían absolutamente nada. Notamos entonces la necesidad de hacer un curso más visual y de aprender un poco más de pame, para poder señalar palabras o ideas que les evocasen significados que con posterioridad nos permitieran enseñarles a cuidar y proteger los objetos con mayor efectividad.

No significa esto que no hubiese un buen entendimiento entre “ambas partes”. Por ejemplo, en la definición del alcance de las intervenciones en la fachada, las discusiones sobre qué tanto se resanaría y reintegraría se llevaron a cabo más que exitosamente; por lo general los habitantes de comunidades rurales quieren que los templos queden como nuevos y, si es posible, que se les aplique todo el color. Esto genera arduas discusiones respecto a cómo equilibrar la deontología que rige a la disciplina de la conservación con los deseos de los poseedores de las iglesias. Pero por tratarse de una comunidad tan conservadora, en Santa María las autoridades tradicionales y los auxiliares capacitados de la comunidad estuvieron de acuerdo en mantener el aspecto actual general de la portada. Se llegó a un acuerdo respecto a qué resanes se elevarían de nivel y en el caso de la reintegración, aunque mínima y poco invasiva, se decidió que destacara los principales motivos iconográficos, sin necesidad de restituir cromáticamente cada rincón del muro y los nichos o falsificar las extremidades de las imágenes (de las que no contábamos ni siquiera con una fotografía histórica donde se apreciaran completas de forma que se apoyara una intervención más radical de este edificio que, según Dominique Chemín, fue construido alrededor de 1750).

Ya avanzada la intervención de la fachada, en la madrugada del 1º de julio de 2007, unos cuantos meses antes de que comenzara la segunda temporada de trabajo, un rayo impactó la cubierta de palma del edificio. Al amanecer, gran parte de los habitantes de las veintidós localidades que conforman el ejido de Santa María Acapulco estaban en la cabecera, observando con desolación los restos de su templo:

“Yo cuando llegué y vi lo que había pasado, pensé que ya era el fin del mundo, que todo se iba a acabar, es como si a uno le quitaran el corazón. El templo

5 Lo vital aquí era que se consignaran: a) todos los usos tradicionales que se otorgaban a un objeto en concreto, b) el título de la pieza se mantuviera como era conocido en la comunidad, a la vez que se anotara también su advocación oficial (ya se tratase estrictamente de San Juan Nepomuceno, por dar un caso, conocido localmente como San José y con las funciones propias de éste último en la semana santa pame), c) se tomaran medidas y fotografías de excelente calidad –trabajo realizado por un profesional en la materia contratado para tales fines– que permitieran no sólo la apreciación de los objetos sino su posible localización en caso de robo, y d) se determinarían los materiales de manufactura y, entre los pobladores y el grupo de conservación, definir la época de creación de la pieza. La idea era hacer cuatro cuadernillos con la información de las fichas: uno para la comunidad, otro para el Obispado de Ciudad Valles, uno más para el municipio de Santa Catarina y otro para el INAH, de modo que la información estuviera disponible en distintos puntos de consulta.

es de las cosas más importantes de nuestro pueblo. Toda la gente lloraba, los hombres y las mujeres, fue una cosa muy fea como si se hubiera terminado la vida” (Crispina Montero, vecina de SMA).

El desastre cambió de forma radical la concepción del proyecto, y no sólo de manera técnica. De este testimonio y algunos que le seguirán, podrá deducirse que para los pames, “la iglesia” no es únicamente el bien material, el edificio y su contenido (si bien también lo incluye): es todo el ceremonial que la constituye como espacio sagrado; lo es también la velación, la danzas propiciatorias de lluvia y fertilidad, la música del minuete, la colocación de las ofrendas etc. Desafortunadamente, la destrucción del espacio físico y su contenido material implicó también la desaparición de una serie de actividades comunitarias sustanciales para la reproducción sociocultural del grupo. En concreto, con la destrucción del templo se destruyó también una gran parte del patrimonio cultural inmaterial⁶ de los xi’óí que, durante al menos tres siglos, se manifestó alrededor de este centro ceremonial que, como dice el antropólogo D. Chemín (1984), es la región netamente sacra de un gran territorio habitado por la comunidad pame septentrional.

El INAH cuenta con un seguro de siniestros que cubre un número muy amplio de monumentos históricos del país. Gracias a él pudieron obtenerse recursos para devolver a los xi’óí los elementos materiales que sostienen varias de sus tradiciones culturales. Fue necesario hacer una serie de trámites para cobrar el seguro, hacer una ficha de cada uno de los bienes perdidos o salvados y calcular sus costos de intervención o, como se verá más adelante, de reproducción. Este trabajo exigió una gran investigación documental y en línea, comparar precios de casas de subastas y de

6 . “La UNESCO entiende por «patrimonio cultural inmaterial» los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas —junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes— que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. A los efectos de la presente Convención, se tendrá en cuenta únicamente el patrimonio cultural inmaterial que sea compatible con los instrumentos internacionales de derechos humanos existentes y con los imperativos de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos y de desarrollo sostenible” (Proclamación para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial, UNESCO, 2003). “[...] en la definición de patrimonio cultural inmaterial se incorporan campos como las tradiciones y expresiones orales, las artes del espectáculo, prácticas sociales, conocimientos y prácticas relacionados con la naturaleza y el universo, rituales y festividades, y las técnicas propias de la actividad artesanal. Además de que se considera que este tipo de patrimonio cultural es transmitido de generación en generación, lo recrean permanentemente las comunidades y los grupos en función de su medio, su interacción con la naturaleza y su historia. De modo que la salvaguardia de este patrimonio es una garantía de sostenibilidad de la diversidad cultural” (Pérez Ruiz, 2004).



Foto 5. Retablo de los Siete Dolores, antes y después de la restauración.



Foto 6. Dibujos de los niños sobre el incendio.



seguros de piezas en museos, requiriendo además de mucha organización institucional. Se retrabajaron las fichas del curso de inventariación y se compararon constantemente los precios obtenidos con los peritos valuadores y restauradores que actuaron como ajustadores de la aseguradora, etc., trámites que se prolongaron durante cerca de ocho meses. El área de restauración arquitectónica, a cargo de la Arq. Begoña Garay, de la delegación del INAH en San Luis Potosí, pasó por un proceso similar.

Paralelamente, y con el dinero de un adelanto del seguro, ambas áreas pudieron programar actividades emergentes para salvar los muros aplanados y altares del interior del templo en peligro de colapso. Asimismo, la CNCPC solicitó ayuda del INAH en su delegación Querétaro, donde existe un grupo de antropólogos especializados en la etnia pame para que durante las fiestas de la Asunción, el 15 de agosto, nos acompañaran e hicieran un análisis de las consecuencias concretas que para la comunidad habría tenido el incendio y, sobre todo, para explorar cuáles eran las expectativas de la comunidad con respecto al futuro de sus bienes sacros. Para lograrlo se hicieron varias entrevistas libres (de algunas de ellas extraje las citas que se leerán en las líneas siguientes) y una serie de talleres pictóricos con los niños. La estadía duró cerca de 10 días. El resultado de dicho trabajo cristalizó en un ensayo publicado en diciembre del mismo 2007 en la revista *Diario de Campo* (Cf. Vázquez, 2007), el que, a mi juicio, refleja muy acertadamente la necesidad que tiene la población xi'ói de volver a contar con un templo “lo más igualito que se pueda a la iglesia” (Gil Montero, vecino de la cabecera de SMA). Sobra decir que esta breve temporada y sus resultados definieron en gran medida la propuesta técnica de la intervención del edificio y sus objetos.

1. Marco teórico metodológico

“Sabemos que el templo no va a ser igual, pero queremos que las cosas que se hagan como el altar pues pueda ser lo más cercano a lo que era, con sus tallados, con los mismos colores... aunque también sabemos que eso es muy difícil” (Odilón García, vecino de la cabecera de SMA).

“Me gustaba ir a la iglesia para ver la virgen, estaba ahí, parecía que estaba viendo mi madre, pero desde que pasó aquello, se quemó y se quemaron dos vírgenes y ahora ya no voy a verlos... me gustaría que aunque no fuera igual pusieran otra vez el altar de la Virgen” (Dominga Montero, vecina de la cabecera de SMA).

Tras la tragedia, fue evidente la importancia que tenía para la comunidad que se reprodujeran los objetos perdidos durante el incendio; especialmente aquellos que implicaban un tipo de veneración litúrgica muy clara, como eran los bienes inmuebles por destino (los retablos y sus lienzos y esculturas adosados en particular). La comunidad no quería un templo nuevo, como otras poblaciones menos tradicionales

quizá lo hubiesen querido, sino el suyo, el que tenían, pero, como es sabido, en la restauración muchas veces la reproducción de un bien perdido es un acto radical que puede ser considerado una falsificación o un despropósito. Aun así, basados en los testimonios recolectados durante agosto de 2006 y en un video de 50 minutos que muestra las expectativas de la comunidad respecto al futuro de su templo⁷, se decidió que era fundamental, junto con la restauración de los bienes salvados, recuperar la mayor parte del contexto simbólico del templo, así como también su función y su estética, para adyugar a la recuperación del espíritu moral del grupo mediante la devolución de la materia que posibilita la presencia cosmogónica y ritual en el espacio sagrado indígena (un gran aspecto poco contemplado en la práctica tradicional de la restauración pero bastante socorrido en casos de desastres). Esta presencia era imposible de recuperar en un templo desnudo (como en algunos casos sugirieron varios colegas que se dejara el edificio), generando una especie de monumento testigo y construyendo otra iglesia nueva al lado de la primera.

“Yo no sé, al principio me decían que la iglesia se había quemado por una gente mala que no quiere a la religión, que no quiere a la iglesia y nos quería ver así de tristes y que se quería robar a los santos para hacerles cosas feas... me decían que esas gentes se habían subido hasta donde está el techo y habían echado lumbre, pero no, ya después me dijeron que sí fue el rayo, el segundo que cayó fue el que vino a acabar todo. Yo no sé por qué cayó el rayo, a veces pienso que fue algo natural, que la naturaleza lo mandó porque a lo mejor algo estamos haciendo mal, por eso ahora que se viene la fiesta lo debemos de hacer todo bien, debemos de danzar, de hacer velación, todo como si la iglesia estuviera, a lo mejor si empezamos a hacer todo bien y si trabajamos mucho, otra vez vamos a tener la iglesia y ya no van a pasar esas cosas tan feas” (Félix Rubio, Gobernador tradicional de la comunidad de SMA).

“...Yo creo que el rayo cayó porque estamos cambiando las tradiciones, ya no le hacemos caso a las imágenes, ya no les hacemos la velación, los que rezan se están acabando y los demás no sabemos hacer el rezo...yo pienso que Dios mando eso para que volvamos a hacer la velación como antes...” (Epifania Montero, vecina de la cabecera de SMA).

A partir de que una gran cantidad de organismos culturales internacionales suscribieron el Documento de 1994 de Nara, Japón, para la mayor parte de las fuentes especializadas y los profesionales de la disciplina de la conservación-restauración, la autenticidad de un bien cultural puede corroborarse hoy a partir de cuatro aspectos fundamentales: a). su historicidad y sus materiales, b). su creatividad, forma y materiales, c). su relación con el entorno, y d). estudiando la tradición local y sus valores asociados. Lo anterior se logra únicamente por medio del análisis crítico de valores culturales (artísticos, técnicos) y socioeconómicos (educativos, políticos, económicos).

7 Un extracto de este video puede verse en <http://www.youtube.com/watch?v=uhyHLouTZE4>

Así, en varias sociedades, por ejemplo, se privilegia más el proceso de elaboración de un objeto que el objeto mismo, o bien, su función más que su forma. En el caso que nos ocupa, y en general para el caso de bienes venerados por comunidades indígenas, hay una indisoluble unión entre la forma simbólica de uno o varios objetos y la cosmogonía específica del grupo, entendiendo esta última como la relación de un determinado pueblo originario con su entorno natural, lo que desemboca en un particular sistema de creencias y valores. De esta manera, otro aspecto que debe valorarse siempre en el caso de comunidades indígenas es, junto con la historia, la función, la estética o la materialidad de un objeto, su dimensión simbólica.

En concordancia con lo anterior hace tiempo que internacionalmente se trascendió la barrera del “campo de la obra de arte” para considerar como sustanciales y culturalmente importantes no sólo a los objetos bellos y a los monumentos, sino también a los paisajes, a las fisonomías urbanas, a los procesos mismos de manufactura e inclusive a las trazas o caminos. A ello obedeció la redacción del Documento de Nara. El propósito de este texto (Cf. J. Jokilehto y J. King, 2000) era explicar el significado y aplicabilidad del concepto de la autenticidad en diversas culturas, dando, por fin, el esperado énfasis en la diversidad y especificidad de los recursos patrimoniales, así como en la diversidad de los valores que se les asocian. Al reconocer que las culturas y las sociedades están arraigadas en formas particulares y en medios de expresión tangibles, con este documento se logró construir una noción crítica que incluyó a la obra de arte dentro de un campo de objetos–concepto mucho más amplio y que hoy es entendido, también gracias a otras cartas internacionales, como bien cultural. Esta noción alinea la dimensión estética de la obra con muchos otros factores fundamentales imbricados con una más amplia definición de cultura que rebasó aquella romántica que hablaba de una “alta” y una “baja” culturas, introduciendo aspectos relativistas que desafiaban a Occidente y a sus valores prototípicos.

Con todo, todavía es común que dentro de la disciplina se considere que sean las razones que sean, la reproducción de un objeto cultural histórico es llanamente una falsificación. A mi juicio, esto obedece a una confusión que considera que un ensayo con una postura conceptual históricamente situada como fue la de Cesare Brandi contra LeDuc (el famoso “Teoría de la Restauración”), fuera tomado como un código ético, como un documento imposible de analizar, situar y discutir. Se consideró deontológico (es decir, una norma, un deber) la propuesta crítica de una primera (y por tanto única) corriente teórica que prohibía terminantemente la reproducción, considerándola una atentado material que agredía una especie de primera y ontológica materia original. Las influencias de esta gran confusión son aún comunes y, desafortunadamente, si no logramos ver este texto en su justa dimensión, tan sólo a modo de fundamental guía reflexiva, podemos caer en grandes y graves equívocos al momento de intervenir un bien cultural (quizá otro de los problemas derive de que en el campo de la conservación-restauración se le llama “teoría” a

cualquier discusión de tipo conceptual, probablemente como oposición a la noción de “práctica”).

Hoy día, creo que de manera intuitiva los profesionales de la conservación consideramos que, como actividad, ésta busca recuperar la dimensión intangible de un objeto, preservando y conservando su materia⁸. Ahora bien, ¿cómo podemos los restauradores, proviniendo de culturas tan diversas, trabajar sobre objetos cuyos “criterios de valorización y significación no son estáticos ni dogmáticos, sino dinámicos y pluralistas”? (Documento de Nara). ¿Cómo podemos integrar en las decisiones prácticas y conceptuales los deseos de la comunidad⁹ y a la vez respetar y seguir nuestros propios códigos éticos y profesionales sin que esto implique un tire y afloja perpetuo?¹⁰.

Establecer consensos a través de uno o varios criterios convencionales, aceptando que no hay una verdad pero sí caminos apropiados, conscientes de que la reflexión no es más que un elemento creativo que posibilita que veamos las cosas de un modo distinto, es sin duda una respuesta y también el objetivo de las cartas, tratados y encuentros que promueven tanto varios países de forma independiente como la UNESCO, el ICCROM y el ICOMOS. Definir qué es auténtico en cada caso por medio de una vía metodológica que incluya el análisis de valores pareciera ser la solución que, quizá no todavía con la fuerza que debería, zanja problemas como éste.

En este sentido, el trabajo que se decidió realizar en Santa María Acapulco implicaba una serie de acciones socioculturales que posibilitaran la restitución de la función de la iglesia como espacio sacro; como la entidad material depositaria de un gran y profundo trozo de la autorrepresentación identitaria de los xi'ói. En consecuencia, debimos contar con una buena base antropológica que, paso a paso, nos orientara acerca de los alcances de nuestras actividades técnicas y, a la vez, sensibilizara a la comunidad acerca de nuestro trabajo específico y de su participación dentro, y alrededor, de éste. En resumen, una de las principales vías para llegar al análisis de los distintos valores que salieron a escena tras el percance del templo, fueron investigaciones puntuales y específicas por parte de profesionales de la antropología y la etnografía.

Finalmente, además de la dimensión “teórica” de la restauración misma y de los elementos antropológicos y sociales que deben delimitar y solucionar un problema particular de esta índole, en México existe todo un marco jurídico que fue establecido justamente como una forma de sistematizar u orientar las decisiones valorativas. Para ello, como trabajadores públicos debemos apoyarnos en varias herramientas y mecanismos procedimentales y, ante todo, tomar como normativas tan sólo aquellas cartas, documentos o tratados que México ha generado (como la Ley Federal de Monumentos y Zonas de 1972 o la Ley Orgánica del INAH) y a la vez reflexionar con base en aquellos textos que ha ratificado o aprobado (como son las Cartas de Atenas

8 Ejemplifico esto con una cita ya muy conocida: [La Restauración] *ya no se hace en aras de la Verdad, en aras de la Ciencia, en aras de la Cultura o en aras del Arte. La Restauración se hace para los usuarios de los objetos: aquellos para quienes esos objetos significan algo* (Muñoz Viñas, 2004: 176).

9 “...Queremos que sigan haciendo esto, que nos pregunten, que nos tomen en cuenta, no que vengan a hacer las cosas como se les de la gana, que nos tomen en cuenta porque nosotros somos los que vivimos aquí, no ellos, ni ustedes, somos nosotros los herederos del templo...” (Juan Martínez, vecino del rancho de San Pedro).

10 Considerando lo anterior, por ejemplo, se decidió contar con la participación de varios integrantes de la comunidad en el trabajo, tanto auxiliares técnicos como actores principales en la reflexión conjunta sobre las decisiones que afectarían el carácter simbólico de su patrimonio, posibilitando asimismo que se ampliara el conocimiento que sobre ciertas técnicas de manufactura locales tienen, pero a la vez reforzando y generando conocimientos sobre otras vías de trabajo manual y de reflexión grupal. Es decir, se buscó promover la participación moral de los habitantes de la comunidad, a la vez que un reducido grupo, que podría servir también de medio de difusión y/o divulgación, se encargara de realizar actividades técnicas bajo supervisión de profesionistas, como de hecho ya se hacía en el pasado.



Foto 7. De izquierda a derecha, se muestran las distintas actividades realizadas entre 2007-2008.

y Venecia o el Documento de Nara, entre muchísimos otros). Afortunadamente, por estas vías consensuadas y normativas –sean sus alcances vinculantes jurídicamente o no– es que se puede normar efectivamente nuestro quehacer, convirtiéndolo en una obligación social. Cualquier país que tenga a su cuidado patrimonio rural o indígena debe considerar que existe una serie de bases internacionales comunes pero que a la vez “las obras monumentales de los pueblos, portadoras de un mensaje espiritual del pasado, representan en la vida actual el testimonio vivo de sus tradiciones seculares. La humanidad, que cada día toma conciencia de los valores humanos, las considera patrimonio común reconociéndose responsable de su salvaguardia frente a las generaciones futuras. Estima que es su deber transmitir las en su completa autenticidad. Es esencial que los principios encaminados a la conservación y restauración de los monumentos sean preestablecidos y formulados a nivel internacional, dejando, sin embargo, que cada país los aplique teniendo en cuenta su propia cultura y sus propias tradiciones”. (Carta de Venecia, UNESCO, 1964).

2. Actividades e intervenciones

Tras delimitar el anterior marco conceptual y después de que mediante una faena comunitaria se retiraran en agosto de 2007 las cenizas del interior de la iglesia¹¹, en septiembre comenzó el trabajo de conservación emergente *per se*, mismo que principió con la colocación de una techumbre temporal de lámina pagada por el gobierno del estado de San Luis Potosí para proteger los aplanados y altares que corrían el riesgo de perderse completamente con la entrada de agua de lluvia a la nave. Cabe señalar que la cubierta fue colocada con cierto retraso, por lo que ciertos elementos del templo, fundamentalmente las bases de adobe de los altares, sufrieron colapsos y ataques de microorganismos.

Esta primera temporada se basó principalmente en la salvaguarda y conservación preventiva de todas las escenas murales del interior que cuentan con

11 Esto permitió que los habitantes de la localidad se enfrentaran por primera vez al problema de la recuperación de su inmueble: antes permanecían en duelo y en una especie de parálisis. El trabajo lo realizaron los hombres de la comunidad solamente, aunque a los equipos de antropología y restauración se nos permitió sugerir y ayudar. A nuestra sugerencia, la comunidad decidió a finales de 2008 mezclar las cenizas con los materiales del nuevo piso de arcilla apisonado (que se colocó totalmente en 2009).



lectura iconográfica. La intención en este caso era resguardar el programa teológico (tanto el estrictamente católico como el que los xi'ói tienen de cada escena, pues ambas difieren en forma considerable). La base de la decoración mural es de arcilla, material que en presencia de altas temperaturas se cuece parcial o totalmente, lo que en este caso implicó un grado altísimo de escamación por pérdida de agua (encogimiento) y también la alteración de los tonos originales. La intervención de estas zonas (cerca de 610 metros cuadrados de pintura mural y aplanados bicromos gravemente alterados de dos distintas etapas históricas) se prolongó durante los siguientes 18 meses, sin que nos fuese posible hacer un registro muy preciso de su deterioro, dada la premura por conservar todas las áreas posibles. Durante los últimos días de 2008 y todo el 2009, las escenas fueron restituidas cromáticamente sobre la base de acrílicos y mezclas de cal/azúcares de cactáceas/pigmentos minerales aplicados mediante la técnica del



Foto 8. Procesos de restitución cromática.

puntillismo sobre ribetes y resanes a nivel de cal, arena y arcilla de la región¹². La reintegración se apoyó en todo momento en el registro fotográfico realizado en el 2006. Hoy, todas las áreas con decoración del interior de la nave se encuentran ya estabilizadas y reintegradas.

Desde septiembre de 2008, y hasta ahora, también se ha prestado toda la ayuda que el área de arquitectura ha precisado y se han estabilizado y restituido volumétricamente los cuatro altares lastimados por las lluvias (ya listos para recibir

12 La consolidación de los aplanados y el fijado de escamas se llevó a cabo también con mezclas de cal/arena/azúcares de cactáceas locales/arcilla de la región. Para datos más específicos de las intervenciones se recomienda leer los informes de temporada pertinentes (mismos que pueden consultarse en la Presidencia Municipal de Santa Catarina y en el Archivo de la CNEPC).



Foto 9. Título de composición de tierras.

sus retablos correspondientes). De igual manera se han trabajado tres elementos de argamasa y se han consolidado y nivelado la banqueta del presbiterio y el piso general de la nave, la sacristía y el bautisterio.

En cuanto a los bienes muebles, se han trabajado nueve imágenes exentas, piezas que la comunidad eligió a nuestra sugerencia debido a su mal estado de conservación. En este caso sí nos fue posible hacer un registro cuidadoso de deterioro. Muchas de ellas han salido ya a procesión, destacando sobre todo una virgen de la Asunción del siglo XVIII y una pieza pequeña que representa a la Soledad. En todos los casos las piezas mostraron datos interesantes como vestimentas interiores o usos femeninos de imágenes originalmente masculinas. Las intervenciones de la pintura mural y las imágenes de madera fueron consultadas con la comunidad en reuniones específicas, especialmente en el caso de las esculturas policromadas.

Estas actividades fueron realizadas *in situ* con la ayuda de auxiliares capacitados de la comunidad y de diez restauradores profesionales. Por otro lado, en los talleres de la CNCPC, se trabajó por completo un misal romano del siglo XVIII que ya salió a procesión nuevamente, legajos manuscritos con registros de matrimonios y bautismos y de “cuentas y razones” del gasto de la misión, un manual para la administración de los sacramentos y un *Breviarium Romanum*. Están en proceso de restauración otro registro manuscrito de registros de bautismos y defunciones y un libro con la crónica de los Colegios de Propaganda Fide. En la comunidad aún quedan algunos documentos más sin intervenir: otro misal del siglo XVIII y el original del testimonio del título de composición de tierras del pueblo. Por su delicadeza, los documentos gráficos no pueden ser conservados en la localidad y requieren materiales y equipos especializados.

13 El proyecto está planteado para llevarse a cabo en tres etapas: una, ya casi concluida, de rehabilitación y conservación emergente. Otra, de tres años (2009-2011), para la reproducción de los bienes muebles e inmuebles por destino perdidos (retablos, púlpito, puertas, lienzos, etc.) y, una tercera, de un año, para la intervención de detalles finales del edificio y la fachada. Durante la segunda fase se seguirán efectuando labores de conservación y restauración de ciertos aplanados del interior del edificio y de varios objetos sacros salvados del siniestro del 1º de julio. Por otra parte, el proyecto de rehabilitación arquitectónica en su siguiente fase se encargará de la reproducción del coro y del artesón del templo, dado que se ha concluido ya con la reproducción de la cubierta tradicional, acción que fue realizada en total apego a su ejecución original, por medio de la ayuda de un gran número de pobladores de la localidad recolectaron la madera y la palma y la trabajaron, amarraron y colocaron.

De las 61 fichas de bienes muebles e inmuebles por destino que se redactaron para el cobro del seguro, todavía faltan cerca de 40 objetos por intervenir o reproducir (entre imágenes policromadas, lienzos, instrumentos litúrgicos, documentos gráficos, mobiliario, etc.). El proyecto está planteado para finalizarse en el 2012 y en apariencia estamos en tiempo y forma, al menos técnicamente¹³. En todos los casos es necesario observar el uso tradicional de los objetos sacros supervivientes e integrarlo a la propuesta de conservación de cada bien. Por ejemplo, y pese a su importancia, los libros son manipulados constantemente, por lo que deben contar con encuadernaciones gruesas y resistentes (las hayan o no tenido en forma original) que los protejan durante las procesiones, pues no son documentos de un archivo con clima controlado y un acceso limitado de consulta.

De forma paralela, y no menos importante, se han realizado reuniones periódicas con autoridades tradicionales para consensuar cada acción de conservación y se han impartido varios cursos-taller a los niños de la primaria y secundaria sobre la función, efectividad y sentido de las actividades realizadas en esta primera etapa.

Asimismo, las autoridades tradicionales de la comunidad, encargadas directas de las piezas sacras, han tomado dos breves cursos de manejo preventivo de esculturas en procesión, cursos que aún deben afinarse, redondearse e integrarse con el cuidado de otras piezas, como los documentos gráficos o los textiles, pero que han funcionado en una primera etapa. Gracias a que contamos con la colaboración de un antropólogo especializado en la etnia pame, se han podido realizar etnografías muy precisas¹⁴ que develan mucho de la dimensión simbólica y funcional de la iglesia y que definen gran parte de las pautas de cómo y para qué se interviene y presenta cada objeto y cada parte del templo.

En este sentido, se inició también un programa de “niños custodios” del patrimonio local que comenzó con un breve curso de manejo de papel y documentos gráficos y con la elaboración de libretas de bitácora de seguimiento, además de la asignación de una pieza o mueble por niño. Esta no es una tradición local ni mucho menos; en la práctica, el sacristán es quien tradicionalmente debe cuidar las piezas, pero se propuso como una forma de integrar a la población joven en el cuidado del patrimonio local y como una manera de tener un registro escrito y continuo del estado de conservación de los objetos en lapsos determinados de tiempo. Aun desconfiadas, las autoridades tradicionales han permitido que el programa continúe y han promovido la presencia de los niños en las actividades, aunque advirtieron que no piensan permitir que vistan a las imágenes o las “limpien” ceremonialmente.

Regresando a cuestiones técnicas, el trabajo de reproducción no es llevado a cabo por restauradores sino por reproductores profesionales que han sido ya elegidos por el Consejo de Restauración de la CNCPC tras un proceso previo de invitación, prueba y adjudicación directa. Los reproductores tienen la obligación de incorporar a la comunidad en su trabajo y ofrecer empleos dentro de la misma localidad, aspectos que además de su mero trabajo manual son supervisados cuidadosamente. Así, el 14 de diciembre de 2009 se reconsecró el templo, se inauguró el primer retablo reproducido (de la Virgen de Guadalupe) y se reabrió al culto el edificio. Todos los objetos sacros e imágenes volvieron a su interior, pese a que no se han concluido por entero todas las acciones de conservación y restauración del inmueble. Para subsanar posibles problemas logísticos y de culto, se realizó un cuidadoso calendario de festividades y un programa mixto de custodia y mantenimiento para las fiestas y los domingos. Paralelamente, la comunidad, a través de sus “principales” está discutiendo y construyendo una renovación del “costumbre” (aspecto que creen que es el resultado positivo más inmediato del incendio: una posibilidad de renovación ritual firmemente anclada en la tradición y los objetos que la reflejan).

Por último, las áreas de arquitectura y conservación en conjunto están realizando un análisis demográfico y social en cada núcleo urbano del ejido para conformar un plan de desarrollo integral en la comunidad, donde los trabajos de intervención realizados redunden en beneficios concretos y bien argumentados para



Foto 10. Niños “custodios” con sus piezas y libretas.



14 El antropólogo trabaja en torno a cinco puntos propuestos por el área de restauración. Estos son: a) identificar los usos, interpretaciones y costumbres asociadas a la decoración mural, las imágenes de la fachada y las esculturas y lienzos de la iglesia, b) analizar las características de todas las ofrendas, comunitarias y personales que se hacen en la iglesia, c) determinar lo que los x'ó'i piensan y esperan de la rehabilitación del templo y de las posibles transformaciones que podría haber en la comunidad una vez terminados los trabajos (esto en la totalidad del ejido, no sólo en la cabecera), d) recopilar los eventos, reales y míticos, relacionados con el uso del edificio y sus bienes sacros y e) definir las implicaciones sociales y comunitarias que tienen los cargos de fiscal y sacristán y su relación con los curas de la región.

posibilitar programas sustentables en y para la localidad, tanto en términos turísticos como de demarcación ecológica y urbana, además de asegurar el buen y continuo manejo de los recursos culturales de la comunidad, materializados en su patrimonio físico. ¿Qué puede comercializarse y qué no, por qué, cómo, hasta dónde?, ¿qué se destruye, que es imperante no dejar destruir?, ¿cuál es la fisonomía urbana que se pretende mantener y por qué?, ¿qué constituye una agresión fisonómica y/o física del patrimonio?, ¿cómo alojo y dónde a posibles visitantes?, (¿habrá visitantes?), ¿qué puedo ofrecerle al visitante?, ¿cómo integro a mi población joven en la reproducción de las costumbres de la población frente a condiciones de marginalidad extremas?, ¿cómo integro a todos los habitantes del ejido en una valoración-discurso común?, etc. El resultado final del plan y su éxito instrumental pueden ser mucho más limitados de lo que esperamos, pero es sustancial ponerlo en práctica una vez que se definan sus alcances. Como parte del trabajo interinstitucional para realizar este plan se han establecido vínculos con la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, el Municipio de Santa Catarina, la Secretaría de Desarrollo Social Regional San Luis Potosí, la Secretaría de Turismo del mismo estado, el Instituto Potosino de Cultura, entre otras varias instancias regionales. Esperamos que este plan pueda comenzar a ejecutarse en el 2012, tras su aprobación interinstitucional, tarea que tampoco estará exenta de dificultades.

Para concluir

Aún si se creyera que la preservación de la cultura de México debiera encomendarse a acciones aisladas de filantropía y no a un programa integral nacional –la tendencia actual–, ¿sería posible que los objetos culturales depositados en poblaciones de menos de mil habitantes, poco vistosas y nada redituables turísticamente fueran alguna vez atendidas de manera apropiada por algún nivel de gobierno regional o alguna ONG?, ¿por qué, si se ha comprobado su ineficacia, se deja la preservación y conservación de los bienes al esfuerzo de una sola instancia (comunidad migrante o local, municipio, Iglesia, etc.), y mediante una coordinación de esfuerzos claramente provisoria?, ¿cuáles de los usos tradicionales de los objetos restaurados podrían perder su profundo sentido cultural si sólo se privilegia la materia y estética de los objetos y éstos no se analizan y trabajan desde una perspectiva profesional, misma que impulse la apropiación y empoderamiento de las comunidades alrededor de un eje cultural específico?

Espero que el proyecto de Santa María Acapulco muestre por qué es que es importante atender institucional y federalmente la conservación del patrimonio cultural de localidades rurales marginadas. Si no es posible trabajar en otros sitios a la profundidad en que ha podido trabajarse en este caso u otros generados por la CNCPC anteriormente, sí puede hacerse mediante cursos donde la conservación del legado de cada sitio pueda contemplarse desde una perspectiva integral que incluya

tanto aspectos pedagógicos, valorativos y de desarrollo social como de preservación, restauración y mantenimiento de bienes culturales, de modo que se apoye a las comunidades a protagonizar los cambios culturales necesarios, desde una perspectiva y caminos propios, proporcionándoles ciertos elementos básicos de gestión.

Si el trabajo se lleva a cabo sin tomar en cuenta los usos que del patrimonio hacen sus poseedores, y no se considera que los bienes venerados no son piezas de museo, aisladas y paralizadas en el tiempo, muchas de las intervenciones de conservación serán inútiles, puesto que no están pensadas en función de su verdadero valor cultural. Por ejemplo, recomendarle a los pobladores de estas localidades que el patrimonio una vez intervenido se use lo menos posible es un absurdo y, si no se analizan sus posibles funciones y no se prevé en consecuencia su desgaste físico, éste terminará destruyéndose rápidamente. Rescatar sólo la función estética de un bien impide que sus múltiples lecturas se destaquen, simplificándolas al máximo. Si el patrimonio ha de descentralizarse, es vital que las instancias a las que se encomienda su manejo sepan cómo cuidarlo y usarlo.

Espero que lo aquí dicho muestre algunas de las líneas que podrían seguirse a nivel nacional en términos de planificación y organización de talleres pedagógicos: capacitación de los pobladores en la conservación preventiva de su patrimonio, aproximación a los múltiples valores que en él se plasman, integración de jóvenes en la custodia tradicional del patrimonio (ya sea por las vías ya existentes en cada comunidad o mediante “programas nuevos”), talleres de empoderamiento a partir de símbolos patrimoniales, etc. También, integrando temas que les permitan identificar

Foto 11. Imágenes del retablo de la Virgen de Guadalupe: original perdido tras el incendio y la reproducción (sin pátinas aún).



al patrimonio no sólo en su vertiente religiosa sino también en sus instrumentos de trabajo agrícolas, casas, paisajes, caminos rituales, bienes arqueológicos, etc. y hacerles ver que en esta preservación también hay oportunidades de desarrollo turístico, económico o social.

Incluyendo los posibles errores de cada nuevo intento, lo importante es responsabilizarnos en conjunto por un patrimonio que, como el natural, no es renovable en la mayor parte de los casos, y que cada día se pierde de alguna forma en distintas partes del mundo. Nuestro deber como servidores públicos es velar entonces por que esto no suceda de manera sostenida y crear las herramientas que nos permitan evitarlo. Es fundamental hacer notar a nuestra y otras disciplinas que los proyectos que se construyen a partir del diálogo con los poseedores cotidianos de ciertos bienes culturales, no son, aunque lo parezca, el objetivo final de nuestro trabajo. En concreto, nuestro objetivo quizá sea respetar y comprender que son estos mismos poseedores los que, en última instancia, *crean* el patrimonio que debemos atender.

AGRADECIMIENTOS

El proyecto de recuperación del Templo de Nuestra Señora de la Asunción está conformado por dos partes que reflejan a su vez dos especializaciones de la conservación, una que trabaja sobre el edificio y otra sobre los bienes muebles e inmuebles por destino. Quiero destacar mi más profundo agradecimiento y admiración a la Arq. Begoña Garay López, arquitecta perito del Centro INAH San Luis Potosí, quien dirige los trabajos de conservación arquitectónica del templo: reproducción de la cubierta, consolidación y rehabilitación del edificio, reproducción de coro y artesón, entre muchas otras actividades (destacando entre ellas la coordinación ejecutiva del proyecto interinstitucional de desarrollo que se pretende instrumentar en la comunidad).

Asimismo, quisiera decir que este proyecto se lleva a cabo básicamente gracias al trabajo de los restauradores Juan José Beltrán, Martha Amparo Fernández, Norma A. García, Tania Martínez, César Lugo, María Fernanda Martínez, Hugo Orendain, Norma C. Peña y Verónica Roque. En los talleres de la CNCPC para la conservación de los documentos gráficos contamos con la ayuda de Marie Vander Meeren y Diana Velázquez. Es importante decir que el trabajo de los restauradores, como ya se vio, no sólo implica la intervención técnica de los bienes sino que también conlleva la organización y exposición de cursos-talleres, el registro y documentación, la selección y prueba de materiales y la colaboración en distintas actividades ceremoniales.

Por su parte, los auxiliares de restauración *xi'oi* que participan en el proyecto son Teodoro García, Juan González Montero, Juan González Yáñez, Angelina

Hernández, Gudelia Hernández, Porfirio Montero, Heliodora Rubio, Sixto Rubio y Loreto Segovia. También han colaborado directamente con el proyecto Dominga Reyes y Eusebia Montero.

En cuanto al área de antropología hemos contado con la destacada colaboración de Hugo Cotonieto y Alejandro Vázquez, Mirza Mendoza e Imelda Aguirre.

Finalmente, hemos podido contar con el apoyo desinteresado de un sinfín de instituciones y dependencias, muy difíciles de nombrar aquí una por una pero a las cuales debemos muchísimo de lo que hemos presentado en este escrito.

BIBLIOGRAFÍA

- BRANDI, CESARE. *Teoría de la restauración*. Madrid, España: Alianza Forma, 1988.
- Carta del ICOMOS australiano para sitios de significación cultural (Carta de Burra)*. Burra, Australia: ICOMOS Australia, 1979.
- Carta internacional para la restauración de monumentos históricos (Carta de Atenas)*; Primer congreso internacional de arquitectos y técnicos de monumentos históricos. Atenas, Grecia: octubre 1931.
- Carta internacional sobre la conservación y restauración de monumentos y sitios (Carta de Venecia)*; Segundo congreso internacional de arquitectos y técnicos de monumentos históricos. Venecia, Italia: mayo 1964.
- COTONIETO, HUGO. *Informe etnográfico acerca del proceso de rescate y restauración del templo pame, dentro del "Proyecto de conservación y restauración de los bienes muebles e inmuebles del templo de Santa María Acapulco, SLP" a cargo del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Octubre-diciembre de 2009*. México, D.F., México: Archivo técnico de la CNCPC-INAH, 2010 (mecanoescrito).
- CHEMIN BASSLER, HEIDI. *Los pames septentrionales de San Luis Potosí*. México, D.F., México:INI, 1984.
- _____. *Recetario pame de San Luis Potosí y Querétaro*. México D.F., México: DGCP-CONACULTA, 2000. (Colección Cocina Indígena y Popular, 26).
- CHEMÍN, DOMINIQUE. *Imagen Pame Xi'oi*; México, D.F., México: Archivo Histórico del Estado de SLP/Editorial Ponciano Arriaga, 1994.
- _____. Unas consideraciones sobre los Pames y su historia. En: *XI'ÓI Coloquio Pame: Los pames de San Luis Potosí y Querétaro*. México D.F., México: Instituto de Cultura-Centro de Investigaciones Históricas de San Luis Potosí, 1996.
- Documento de Nara sobre la autenticidad Cultural*. Nara, Japón: UNESCO/Gobierno de Japón/ICCROM/ICOMOS, noviembre 1994.

Schneider: Rehabilitación, conservación y restauración del templo de Nuestra Señora de la Asunción

JOKILEHTO, JUKKA AND KING, JOSEPH. Authenticity and Integrity. *Summary of ICCROM Position Paper; Amsterdam, mecanoescrito de 1998; versión final de febrero de 2000.*

LARSEN, K. (ED.); *Nara Conference on Authenticity. Proceedings 1995.* Tapir: UNESCO World Heritage Center/Agency for Cultural Affairs/ICCROM/ICOMOS, 1995.

Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas; México D.F., México, mayo 1972 (última reforma: 1986).

Ley Orgánica del Instituto Nacional de Antropología e Historia. México D.F., México: febrero 1939 (la última reforma: 13 de marzo del 2002).

MACHUCA, JESÚS A. Notas sobre el patrimonio cultural intangible. Patrimonio cultural (unidad de significado y material). En: *Cuadernos de antropología y patrimonio cultural, n. 2.* Separata de la revista *Diario de Campo*, marzo 2003.

MORA, PAULO Y MORA, LAURA. *Conservation of Wall Paintings.* Londres, Inglaterra: Butterworth-Heinemann, 1984.

MUNJERI, DAWSON. The Notions of Notions of Integrity and Authenticity. The Emerging Patterns in Africa. En: *Great Zimbabwe Unesco Seminar: Meeting on the Notions of Integrity and Authenticity in an African Context.* Archivo del ICCROM, mayo 2000 (mecanoescrito).

MUÑOZ VIÑAS, S. *Teoría contemporánea de la restauración.* Madrid, España: Ed. Síntesis, 2004.

ORDÓÑEZ, GIOMAR. *Pames.* México, D.F., México: CDI, 2004. (Colección Los Pueblos Indígenas de México).

PÉREZ RUIZ, MAYA LORENA. Patrimonio material e inmaterial. Reflexiones para superar la dicotomía. *Patrimonio Cultural y Turismo*, n. 9; 2004.

Proclamación para la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial; Reunión de la Convención General de la UNESCO. New York, U.S.A.: octubre 2003 (ratificada por Argelia como primer país en 2004).

SCHNEIDER, RENATA. Conservación y restauración de los bienes muebles e inmuebles por destino del templo de la Asunción de Santa María Acapulco, SLP; México D.F., México: Archivo técnico de la cnpc-inah, 2007, 2008 y 2009 (informes mecanoescritos).

SOUSTELLE, JACQUES. *La familia otomí-pame del México central.* México D.F., México: CEMCA/FCE, 1993.

The Riga Charter on Authenticity and Historical Reconstruction in Relationship to Cultural Heritage. Riga, Letonia: ICCROM/Comisión Nacional Letona para la UNESCO, octubre 2000.

VÁZQUEZ, ALEJANDRO ET AL. Del trueno a las cenizas: reporte etnográfico en torno a la catástrofe acaecida en el templo pame de Nuestra Señora de la Asunción de Santa María Acapulco, San Luis Potosí. *Diario de Campo*, INAH; México, n. 95, noviembre-diciembre, 2007.

http://cdi.gob.mx/index.php?id_seccion=331

<http://e-local.gob.mx/work/templates/enciclo/sanluispotosi/municipios/24031a.htm>

Schneider: Rehabilitación, conservación y restauración del templo de Nuestra Señora de la Asunción

<http://www.unesco.org.uy/centro-montevideo/diversidadcreativa.pdf>

http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php-URL_ID=22431&URL_DO=DO_PRINTPAGE&URL_SECTION=201.html

<http://www.inah.gob.mx/index.php>

<http://www.inegi.org.mx/inegi/default.aspx?s=est&c=10211> (censo general 2000)

<http://www.inegi.org.mx/inegi/default.aspx?s=est&c=10215> (conteo 2005)

<http://www.iglesiapotosina.org/seccionesvarias/avisoslocales/historiadenuestraarq/3edicion/evangelizacionenlahuasteca.cfm>

<http://www.eluniversal.com.mx/notas/651630.html>

Mecanoescritos de diversas instituciones federales, estatales y municipales respondiendo preguntas del Centro INAH San Luis Potosí para la generación del plan de manejo y desarrollo. Enero 2008-octubre 2009 (estos documentos pueden ser consultados en el archivo técnico de dicho centro).

Estudio de la idea, la materia y los factores discrepantes que afectan a la conservación de los híbridos artísticos

Pilar Montolio Debón
Rosario Llamas Pacheco

RESUMEN

Presentamos en este artículo el estudio realizado para la conservación de un tipo de obra contemporánea, los híbridos, que plantea nuevos y complejos retos a la disciplina de la conservación y restauración del arte contemporáneo. Partiendo del análisis de la evolución que la fotografía ha experimentado a lo largo del siglo XX, se concreta la relación existente entre la misma y el objeto tridimensional. Se realiza un estudio de esta simbiosis, que debe fundamentarse en el conocimiento de la semántica implícita en estas nuevas manifestaciones en relación con la intención artística. Es éste un factor que adquiere un carácter fundamental en la decisión de conservación. Así, se planteó como objetivo determinar en qué momento la fotografía deviene un objeto complejo, relacionado con nuevos materiales y a la conquista de lo tridimensional, y se convierte en híbrido de varias categorías artísticas. A la vez, se ha realizado un estudio de la idea, la materia que conforma estas obras, su posible comportamiento futuro y los factores discrepantes que podrán determinar la conservación de las mismas.

Palabras clave: conservación, restauración, híbridos, arte contemporáneo.

ABSTRACT

This article presents the study carried out on the conservation of one type of contemporary work, the hybrids, which poses new and complex challenges to the discipline of conservation and restoration of contemporary art. Starting with the analysis of the evolution of photography throughout the 20th century, its existing relation with the tridimensional object is established. A study is carried out of this symbiosis which must be based on the knowledge of the semantic that is implicit in these new manifestations with regard to the artistic intention. This factor becomes fundamental in the decision for conservation. Hence, an objective was established to determine at what moment in time photography became a complex object, related to new materials and conquering the tridimensional, and converts into a hybrid of various artistic categories. Likewise, a study has been made of the idea, subject matter that comprises these artworks, their possible future behaviour and the diverging factors that may determine their conservation.

Key words: conservation, restoration, hybrids, contemporary art.

Pilar Montolio Debón, Restauradora,
Doctoranda de la Universidad Politécnica
de Valencia. E-mail: piluchimontolio@
hotmail.com

Rosario Llamas Pacheco, Profesora Titular
Universidad Politécnica de Valencia. E-mail:
rllamas@crbc.upv.es

INTRODUCCIÓN

“Usted apriete el botón, nosotros hacemos el resto” con este eslogan y por un “módico” precio de 25 dólares, George Eastman lanzaba al mercado, bajo la marca Kodak, su primera cámara de carrete de 100 exposiciones. Hasta llegar a la cámara de George Eastman, se transitó en un corto periodo de tiempo por multitud de inventos y experimentaciones... se pasó del daguerrotipo, al ferrotipo, al ambrotipo... hasta lo que hoy denominamos negativo, o incluso en años recientes al soporte digital. Por lo tanto deberemos remontarnos cronológicamente para poder analizar con exactitud la evolución artística y técnica que ha experimentado la fotografía.

La fotografía nace en el siglo XIX y lo que en principio se inventó como un medio en el que intervenían los procedimientos ópticos, mecánicos y químicos, con la intención de la reproducción más fiel de la realidad, intentando congelar y captar el momento, con el paso del tiempo consiguió abrirse paso y consagrarse como una más de las bellas artes.

Gracias a la expresividad de este método, ha sido un procedimiento muy utilizado por la mayoría de los artistas desde su nacimiento en 1839. Adquirió por sí sola autonomía e independencia y los artistas descubrieron las múltiples cualidades que esta técnica permitía. Este hecho también creó inquietud entre los pintores, lo que les impulsaría hacia la investigación.

La fotografía va a vincularse con la expresión y la creación de distintas formas, como objeto mismo de expresión o como técnica auxiliar de documentación de un objeto o acto efímero. Así, surgirá la necesidad de captar las acciones fotográficamente o mediante la filmación para tener un registro de ellas.

En la actualidad, podemos observar fotografías en las salas de museos y galerías de arte, gracias a artistas precursores como Man Ray. Desde comienzos del siglo XX hasta la actualidad, han ido surgiendo nuevas variantes y manifestaciones de la fotografía como los fotomontajes, fotoesculturas, fotoinstalaciones, fotoprotecciones, fotografías de performance..., una larga serie de híbridos cuyos aspectos estéticos, materiales y conceptuales era necesario estudiar en relación con su necesidad de conservación.

La intención artística: la imagen fotográfica a través de las distintas corrientes del Siglo XX

A comienzos del siglo XX Alfred Stieglitz pretende fomentar una fotografía que no intente imitar la pintura, pero que sea entendida como parte del arte moderno; se tratará de la Fotografía directa o *Straight photography*. Ésta está relacionada con los cambios sociales que están surgiendo en esos momentos; los retratos de estos

años se asocian a la era de la máquina, al progreso y a la modernidad. Con esta nueva fotografía se pretende detallar el tono, aumentar el detalle, la nitidez y la profundidad de campo. Una variante de la misma es la fotografía de la calle, que tiene un carácter documental, en la que el artista se limita a fotografiar la sociedad y lo que sucede por sus calles, como lo hiciese Robert Frank.

A finales de 1920 surge en Alemania la nueva objetividad o *neue sachlichkeit*, corriente que en principio se desarrolla en la pintura, y va ampliándose a otras vertientes hasta llegar a la fotografía. Los artistas pretenden romper con el rol de los expresionistas, tienen la necesidad de cuestionar e innovar con respecto a lo realizado anteriormente jugando con la técnica en todos sus puntos: la profundidad de campo, la iluminación, las luces y las sombras, los contrastes de luz y de formas, los escorzos, los ángulos de visión, los picados, los contrapicados, los primeros planos... A esta corriente pertenecen artistas como Lászlo Moholy-Nagi, Albert Renger-Patzsch, Karl Blossfeldt, H. Gorny, Fritz Bril y August Sander quienes utilizan elementos cotidianos y los extraen de su contexto. En 1949 resurge de nuevo este tipo de fotografía con un carácter más experimental, de la mano de Otto Steiner.

Por otro lado, en otra corriente artística, es destacable el uso que Dadá hizo del fotomontaje, el cual se impregnó del mensaje político del momento y sirvió de crítica del sistema burgués, intentando combatir las injusticias y el nazismo. Este movimiento surge en 1916 en Zurich, Alemania, y poco a poco va extendiéndose por el resto de Europa. En cada país Dadá utiliza la fotografía de forma diferente: en Alemania existen ideologías anarquistas y anarcopacifistas, desarrollándose prácticas artísticas como charlas de poesía, collage, assemblage, fotomontajes o *performance*. Mientras que en París con su ideología libertaria se realizaban fotografías modificadas, ready made y pintura, en New York, se realizaban retratos fotográficos, escritura automática, o juegos de palabras. Algunos de los máximos representantes del dadaísmo serían George Grosz, John Heartfield, Raoul Hausmann y Max Ernst.

La palabra surrealismo surge cuando Apollinaire describió el ballet de *Diaghilev Parade* y su drama de las *Les mamelles de Tiresias*. Posteriormente este mismo término volvió a ser utilizado por A. Breton para definirlos en 1924¹. Los surrealistas utilizaron la fotografía como medio recurrente para la creación de sus obras. Con ella pretendían sacar fuera nuestro inconsciente, liberando al individuo de las convenciones sociales, así como defender una nueva política antiburguesa. Dentro de la fotografía encontramos métodos como el fotograma, el fotomontaje, la solarización, las sobreimpresiones, la impresión de negativos, las distorsiones o la exposición múltiple. Los surrealistas manipulan y juegan con las imágenes, utilizan la fotografía como elemento liberador al extremo de que trascendía la mera expresión personal². Artistas como Max Ernst, Philippe Halsman, Francis Picabia, Horst Horst y Robert Desnos utilizaron y experimentaron con la fotografía de este modo.

1 Dorfler y Vettese, 2006: p. 211.

2 Sontag, 2006: p. 130.

La fotografía de moda surge a finales del siglo XIX, en París, gracias a la aparición de revistas tan importantes como *Vogue*, *Vanity Fair*, etc. que con su nacimiento generan una nueva demanda en la sociedad y la necesidad de este nuevo género de fotografía, que impulsa la creatividad de los fotógrafos de la época. Grandes representantes que realizaron fotografía de moda fueron Henri Cartier-Bresson, George Brassai, Edward Steichen, Horst y Richard Avedon, los más veteranos; actualmente las campañas publicitarias de grandes firmas siguen teniendo esa demanda y se nutren de los fotógrafos contemporáneos. Algunas firmas utilizan fotografías controvertidas para sus campañas publicitarias como Oliviero Toscani, para Bennetton o la firma Terry Richardson Sisley.

Otra corriente destacable es la conocida como el documento social, donde la fotografía “*Permite obtener un documento, es decir, un testimonio, una prueba objetiva de la realidad*”³. Durante toda la historia de la imagen, la cámara fotográfica es el medio que es testigo de lo que sucede, y la fotografía es el resultado, es el documento que testimonia lo sucedido. Desde el principio siempre se ha considerado un método objetivo y fiable. A lo largo de mucho tiempo hemos podido observar cómo surgían diferentes asociaciones como la agencia MAGNUM o la *Farm Security Administration*, que recogen los testimonios y las fotografías. Ellos son testigos de lo que está sucediendo en el momento y sus retratos intentan denunciarlo, mostrar la realidad sin tabúes. En este tipo de documento encontramos a fotógrafos de la talla de Dorothea Lange, B. Abbot, Walter Evans y, a nivel español, Joan Colom, Miguel de Miguel o Xavier Miserachs.

En cuanto al ensayo fotográfico, su origen tiene que ver con el periodo de entreguerras, donde alguna prensa especializada del momento utilizaba la combinación de dos disciplinas distintas como es el ensayo y la fotografía, interrelacionándolas íntimamente. Algunos de los representantes de este género son Henri Cartier-Bresson, W. Eugene Smith y Walter Evans, entre otros.

En la década de los 70 surge la *New Topography*. Se trata de un tipo de fotografía en la que lo importante es fotografiar el espacio, panorama o paisaje. Algunos fotógrafos se limitan a plasmar la belleza de éstos, otros, en cambio, quieren dejar plasmada mediante la fotografía el “progreso” o evolución de las grandes ciudades. Otros querrán mostrar de alguna manera el daño ecológico, en forma de denuncia, como lo hace el artista Stephen Shore, u otros como Robert Adams, Lewis Baltz, Frank Gohlke.

Las performance surgen como desaprobación de los artistas hacia la comercialización del arte y del objeto artístico, entre los años 60 y 70. En las performance intervienen diferentes elementos como teatro, música, literatura y movimiento. Algunos de los artistas que realizaron performance fueron Marina Abramovic, Adrian Piper, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim y Joseph Beuys, entre

3 Rubio y Koetzle 2006: p. 32.

otros. Como muchos de los movimientos surgidos en los años 60, 70 u 80 el único medio para poder registrar estas intervenciones son las fotografías o los videos.

Con los años 50 llega el Pop Art desde Inglaterra y EE.UU. Se considera que el padre de este movimiento es Richard Hamilton. La fotografía resulta ser la base del Pop Art, ya que se apropian de imágenes populares, ya existentes, de personajes de culto, divas del cine, cantantes de pop y personajes políticos, que toman de los medios de comunicación y que luego aplican a su obra. Realizan representaciones con colores planos uniformes y violentos similares a los carteles publicitarios, y nos muestran el gusto por el kitsch⁴. Con ello pretenden que los objetos dejen de ser únicos para ser productos en serie, utilizando nexos con los diferentes elementos superficiales de la sociedad. Las técnicas que más utilizaron estos artistas fueron el collage y el fotomontaje, donde elegían imágenes y las utilizaban de forma repetitiva. Se inspiraron en los medios de comunicación de masas, la publicidad y la sociedad de consumo. Algunos artistas representantes de esta época son Andy Warhol, Richard Hamilton y Robert Rauschenberg.

El Land Art comenzó a desarrollarse en las décadas de los 60 y 70⁵, en los Estados Unidos, como oposición a los métodos artísticos tradicionales. Con este movimiento pretendían rechazar las obras de arte que se realizaban para los museos y a cambio realizar las obras en los espacios públicos o en la naturaleza. Los artistas actuaban directamente, *in situ*⁶, cavando, construyendo, excavando o realizando enormes fundas para edificios o montañas; querían modificar el estado de la realidad, haciendo del paisaje su soporte artístico. Para ello utilizaban materiales naturales como madera, piedras, tierra, arena, etc. en un diálogo con el paisaje y el entorno, en una acción en la que se puede observar tendencias del movimiento romántico. Personajes como Christo, Jeanne-Claude, Robert Smithson, Richard Long, Robert Morris, Michael Heizer o Dennis Oppenheim⁷... son algunos de los artistas que utilizan el *Land Art* como medio de expresión. Estas obras no pretenden perdurar en el tiempo, ya que la mayoría se encuentran en el exterior sometidas a la erosión, las lluvias y las mareas, por ello muchas acaban desapareciendo. La fotografía deviene el método para conservarlas o también los videos, tanto de la obra como del proceso de realización de ésta, junto con los bocetos y los planos.

En los años sesenta, el matrimonio formado por Bernd y Hilla Becher desarrolló la Escuela de los Becher, un nuevo tipo de fotografía. La diferencia existente con respecto a la fotografía del momento radica en la forma de tratar el objeto retratado, la utilización de un nuevo punto de vista y la reducción de información sobre los objetos. Con ello pretenden reducir al mínimo los detalles para así ser lo más neutrales posibles, buscan la mayor objetividad, ya que lo importante es el concepto. En sus fotografías aparecen construcciones, encontramos molinos, fábricas, casas, hornos, depósitos de agua... se trata de una nueva presentación del objeto. Los elementos característicos de todas las fotografías es que los objetos fotografiados aparecen aislados

4 Dorflès y Vettese: *Op. cit.*, p. 87.

5 Rubio y Koetzle: *Op. cit.*, p. 48.

6 Martínez, 2000: p. 97.

7 Dorflès y Vettese: *Op. cit.*, p. 416.

de su entorno, no aparecen personas, siempre se realizan desde un mismo punto de vista, y siempre se hacen tirajes de un mismo motivo, con lo que se consigue que no se pierdan en el olvido. El tipo de fotografía realizado por los Becher ha tenido una gran repercusión entre los nuevos artistas.

La *mise en scène* o puesta en escena comenzó a desarrollarse en los 80. La fotografía escenificada se fundamenta en los principios del surrealismo; en ella se realiza una mezcla entre la realidad y la ficción⁸. El artista realiza todo un montaje de una decoración para hacernos creer lo que él quiere transmitirnos, narrarnos o decirnos con esa imagen. Pueden intervenir muñecos y personas, disfrazados o sin ropa, pueden interpretar historias..., nosotros solamente somos espectadores de la imagen que observamos. Algunos artistas realizan pequeñas maquetas que luego fotografían. Dos de los artistas que realizan *Mise en Scène* son Thomas Demand y el Alicantino Mira Bernabeu.

A lo largo de los últimos años la fotografía ha tomado un carácter más conceptual; el artista se atreve a mostrarnos desde planteamientos conceptuales y filosóficos el mensaje que nos quiere transmitir. La fotografía es cada vez más comprometida y, muchas veces, también más íntima. Encontramos temas como la sexualidad, la ansiedad, el hambre, la pobreza, el nacimiento... Las imágenes documentales ya no se plantean para los medios de comunicación sino para ser observadas en museos, donde el fotógrafo nos muestra su obra como también lo hace el pintor o el escultor. Los artistas utilizan como medio de expresión para sus obras la fotografía y el video. Entre ellos podemos destacar a artistas como Araki Nuboyoshi o Eugene Richards.

LA GENÉISIS DE LOS HÍBRIDOS

En el siglo XX la fotografía se consagra como una más de las bellas artes. Entró por primera vez en los museos en 1960⁹ en los Estados Unidos y, posteriormente, en Europa, por fin se la reconoce como un arte. La fotografía es una inversión más asequible en un primer momento que otras obras de arte. Hemos podido ver cómo diferentes artistas la han utilizado en movimientos como el dadaísmo, el minimalismo, la nueva objetividad y el surrealismo entre otros, y que la han llevado a la condición de arte tan importantes en la historia del arte como Dalí, Man Ray, Alexander Rodchenko, John Heartfield, László Moholy-Nagy, Bill Viola. Artistas de las nuevas vanguardias que utilizan la fotografía como su método de expresión como Christian Boltanski, Fischli & Weis, Jan Dibbets, John Baldessari, Alfredo Jaar, etc.

8 Rubio y Koetzle: *Op. cit.*, p. 50.

9 Monleón, 1999: p. 17.

Para hablar de la evolución de la fotografía, resulta imprescindible hablar de Man Ray, figura clave para las vanguardias, tanto por sus aportaciones al mundo

del arte como por la estética empleada en sus fotografías. Artista que dio un giro al concepto que se tenía en la época sobre la fotografía, llegando a ubicar el género fotográfico a la misma altura que otras disciplinas artísticas. Gran innovador, experimentó con la hibridación, utilizando materiales tan diversos como metrónomos musicales, planchas, pinzas de madera, fotografías, experimentando con negativos, insolaciones, diapositivas, el tipo de luz y los objetos... *“Fotografía lo que no deseo pintar y pinto lo que no puedo fotografiar”*¹⁰.

A partir de los años veinte comenzó a experimentar con los procedimientos fotográficos, investigando lo que él denominó “Efecto Sabattier” (por el nombre de su autor, Armand Sabattier), utilizando la seudoinsolación o solarización¹¹, es decir, la segunda exposición de un negativo ya revelado, pero no fijado. Con ello se consigue acentuar los perfiles de los objetos o personajes. Man Ray también investigó con otras técnicas fotográficas como son los *“rayogramas”* también llamados *“rayografías”*, donde se ponían los objetos tridimensionales sobre el papel fotográfico y, posteriormente, se exponían de forma insistente a una luz móvil. Con esto se obtenían grabados con relieve, modificando la realidad gracias a la distorsión de la imagen, apareciendo una equivalencia entre el plano focal y el material. Esta técnica en la actualidad se conoce con el nombre de fotograma. Esta misma técnica se utilizó posteriormente en la Bauhaus.

Cabe destacar también la utilización que hizo del recurso de la *granulación*, donde lo que más se acentúa es la composición granular del material fotográfico, las sales de plata, pero llevado hasta la exageración, con lo que se obtiene una percepción mucho mayor de la textura de la imagen.

Podríamos considerar que Man Ray es uno de los primeros artistas que consigue elevar la fotografía a la categoría de objeto artístico por sí mismo, al utilizarla como herramienta de creación y ser medio de expresión artística.

Podemos intentar definir el híbrido con las palabras de Monleón: *el arte híbrido sitúa su experiencia en los límites o “fuera de” los géneros artísticos tradicionales; se propone abolir las fronteras y transgredir su propia naturaleza conduciéndose por un terreno pleno de mutaciones*¹².

Es a partir de los años 80 cuando comienza a desarrollarse de forma más reiterada en todo el mundo el fenómeno de los *“híbridos”*. Alrededor del campo de la fotografía comienzan a surgir variantes que lo hacen heterogéneo y que, por ello, muchas veces nos resultan difíciles de clasificar. La sociedad demanda un cambio en el arte y el artista se hace eco del bombardeo que sufre la población con los objetos de la vida cotidiana que surgen continuamente porque ambos, la sociedad y el artista, necesitan ese cambio hacia la nueva modernidad. Los artistas comienzan a experimentar con los materiales y los nuevos medios de comunicación, comienzan

10 Sontag: *Op. cit.*, p. 259.

11 *“Solarización. Este fenómeno se conoce también como el nombre de efecto Sabattier en honor de Armand Sabattier, el francés que lo descubrió en 1860. El término designa la inversión parcial de los tonos en la película o en el papel fotográfico si se reexponen a la luz durante el revelado. El fenómeno observado en 1929 por Man Ray y Lee Millar, que después lo utilizaron en sus fotografías”. El Abcd..., 2002: p. 510.*

12 Monleón: *Op. cit.*, p. 7.

a surgir proyecciones, videoarte, etc. La mayoría de las veces estas obras contienen un mensaje crítico social.

¿Qué pretende un híbrido? “ ... Englobar aquellos fenómenos artísticos que no buscan la especificidad de un género, ni se pueden enmarcar dentro de una corriente estilística concreta...”¹³”.

Los híbridos pretenden desvincularse de todos los movimientos artísticos anteriores, sobre todo de los más tradicionales, poniendo en práctica todas las novedades surgidas en la industria. En los híbridos encontramos una fusión de medios como: fotografía, escultura, video, land art, performance, pintura, film, arquitectura etc. así como de materiales y objetos que se manipulan y reformulan. Por ello una de las características que definen a los híbridos es su pluralidad (Foto 1). Estos engloban a aquellos movimientos artísticos que no buscan la especificidad del género y no se pueden enmarcar dentro de ninguno.



Foto 1. Enriqueta Hueso, detalle de la obra *Chocolate*, donde se observa la combinación de diversos materiales inestables como el chocolate, el hierro, el bronce.

La fotografía sigue siendo el medio sobre el que gira toda la obra de estos autores, sobre todo porque, como las obras en muchas ocasiones tienen un carácter efímero, hay una necesidad de conservarlas de alguna forma, y el mejor modo de hacerlo es fotografiándolas o filmándolas. Una de las ventajas que presenta la fotografía es la de ser veraz y con gran capacidad de reproducción, así como que sirve de fusión con otras disciplinas, virtudes de las que se aprovecharán los artistas. Como dice Mau Monleón: *“Es esta posición la que ha caracterizado a toda una nueva generación de artistas y que se ha prolongado en la década de los noventa, donde la fotografía ha adquirido un carácter fundamentalmente mediático y la escultura se ha mostrado potencialmente pública”¹⁴*.

13 Ibid: p. 13.

14 Ibid: p. 7.

En estos momentos no existe el escultor, el pintor o el fotógrafo como tal sino que aparece la figura del artista; éste puede utilizar el teatro, el cine, la pintura, la performance, la retórica, etc. para crear su obra, ya que muchas veces se valen de diferentes medios para realizar su creación. Esto nos lleva a que muchos de los artistas que comentamos a continuación podrían englobarse en varias disciplinas diferentes, aunque cada uno siempre es fiel a la idea que quiere presentarnos.

La simbiosis de la fotografía con el resto de géneros artísticos

Realizaremos en este punto un recorrido por los distintos tipos de obras que se generaron a lo largo del siglo XX a partir del uso de fotografía como elemento plástico.

El fotomontaje es una *técnica consistente en combinar una o más fotografías (o partes de ellas) para producir una imagen que no se encuentra en la realidad*¹⁵.

Quizás para encontrar los inicios del fotomontaje deberíamos remontarnos cronológicamente hasta los collage de la época cubista, donde se utilizaban materiales superpuestos de distinta índole sobre las obras pictóricas o no pictóricas, tal y como realizaron artistas como Pablo Picasso, George Braque o Juan Gris, que fue el artista que comenzó a introducir los papeles adheridos a las obras, con la técnica del “*papier collé*”, Magritte o Matisse, entre otros. Esta técnica tendrá una gran repercusión en la producción artística del siglo XX, al introducir por primera vez materiales no pictóricos en las obras de arte: el artista fotografía o se apropia de aquellas imágenes fotográficas que más les interesan, para posteriormente recortarlas, tratarlas y superponerlas hasta conseguir crear una imagen totalmente nueva. El fotomontaje sirvió durante los periodos bélicos como mecanismo de denuncia.

Podemos encontrarnos con fotomontajes en distintos movimientos artísticos como es el caso del dadaísmo, constructivismo, surrealismo o durante los años que se desarrolló el pop. Algunos autores que utilizaron y siguen utilizando los fotomontajes son: Rauschenberg, Berman, Hajek-Halke¹⁶, Heinecken, Hausman, Hockney o el valenciano Josep Renau. Algunas etapas del fotomontaje serían:

- a) Durante una época muy temprana, comienzan utilizando solamente las fotografías recortadas y adheridas sobre una superficie, de forma muy simple y sencilla.
- b) Más tarde, aquellas fotografías se comienzan a modificar. Para ello se valen de otros medios. Pretenden crear una imagen única, enlazando los distintos elementos, como podemos ver en los trabajos realizados por Raoul Hausmann.
- c) También podemos encontrar otros artistas que realizan las fotografías o bien se las apropian para realizar sus propias composiciones, creando una sola imagen conjunta, como en el caso de los fotomontajes del valenciano Josep Renau.

15 *El ABCD...*, 2002: *Op. cit.*: p. 507.

16 Hajek-Halke: Artista surrealista durante una época influenciado por las pinturas al intentar dotar a sus fotografías de significados psicológicos.

- d) Algunos de los últimos fotomontajes que se han realizado, utilizan superposiciones de negativos, pasando posteriormente al fotografiado de la imagen.

En cuanto a la conservación de estas obras, pueden presentar problemáticas muy diferentes debido a la variedad de materiales utilizados, aun tratándose de una misma técnica como es el fotomontaje. Algunos tipos de problemas con los que podremos encontrarnos son los derivados del uso de adhesivos poco adecuados en el proceso de montaje de las fotografías. Con la utilización de colas impuras, ácidas o demasiado alcalinas, al poco tiempo se pierde adherencia. Además, un mal envejecimiento del adhesivo puede causar migraciones hacia la parte en la que encontramos la emulsión, lo que nos dejará manchas irreversibles. La elección de una mezcla de varias colas puede provocar una reducción de la adhesión y la friabilidad de los estratos.

Podemos considerar **la fotografía Polaroid** como un nuevo objeto artístico a conservar dentro de la historia del arte. Se trata de:

... una técnica de fotografía instantánea, ideada por el doctor Edwin H. Land, por la que los pigmentos de colores sintetizados pasan de un negativo a la superficie de una unidad filmica hermética, produciendo una imagen positiva en aproximadamente un minuto. El doctor Land presentó por primera vez esta técnica en 1948, pero el procedimiento no se impuso realmente hasta la llegada en 1972 de la cámara Polaroid Land SX-70. Hoy es utilizada por muchos fotógrafos destacados¹⁷.

En 1947 Edwind H. Land inventa la primera fotografía instantánea, es decir que necesita sólo un proceso para su revelado. Estas primeras fotografías estaban realizadas sobre un soporte de papel; utilizaban el triacetato de celulosa o poliéster¹⁸, eran monocromáticas, de color sepia, y sólo se debía esperar un minuto para poder verla. En un principio el sistema utilizado por Edwin H. Land fue ideado simplemente para la copia de documentos.

Las *Polaroid* comenzaron a comercializarse y a tener una repercusión más masiva a partir de 1972. Edwind H. Land creó la Polaroid y la Polaroid Corporation¹⁹. Se creaba así una cámara que era capaz de darnos un revelado instantáneo; tan sólo se debía estirar de la lengüeta que sobresalía para obtener la fotografía.

No cabe duda que la fotografía resultante viene cargada de expresividad y de personalidad, al quedar definida en un formato cuadrado de 8 x 8 cm., presentar un margen exterior blanco que la define, además de colores y textura propias.

Al hablar de la *Polaroid* no hablamos obviamente de una corriente artística, sino de un tipo de fotografía utilizado por numerosos artistas para crear nuevos objetos artísticos. Se usó mayoritariamente en los años 80 con influencia del Pop. Muchos artistas se han valido de este tipo de fotografía de revelado instantáneo para crear fotografías muy interesantes y de gran valor artístico.

17 *El ABCD...: Op. Cit.*, p. 509.

18 *Preservación...*, 1984: p. 9.

19 Crist y Hitchcock, 2008: p. 12.

Una muy buena idea del creador de la *Polaroid Corporation* fue la de facilitar a fotógrafos como Ansel Adams una cámara Polaroid, equipo y película de forma gratuita. Con ello se pretendía que los artistas probasen las cámaras, las películas y otros aparatos, para así poder mejorar el producto. A cambio, los artistas debían donar algunas de sus fotografías a la empresa Polaroid. Con esto pretendían ver la evolución de la técnica de esta cámara pero, sin darse cuenta, consiguieron acumular un gran archivo fotográfico.

Land encontró en Adams a un defensor de la fotografía como una de las bellas artes. Para Adams, las fotos de Polaroid debían exponerse junto con otras obras de calidad hechas de forma tradicional realizadas por reconocidos fotógrafos, como si de piezas de museo se tratara, no para dar prestigio a la fotografía de Polaroid sino para mostrar su extraordinaria calidad al aparecer al lado de fotos convencionales²⁰.

Las fotografías *Polaroid* utilizan un sistema de revelado inventado por Edwind H. Land. Para el revelado se valen de la utilización de pigmentos de colores sintetizados consiguiendo pasar de un negativo a la superficie de la fotografía, dándonos así una imagen positiva en un minuto aproximadamente²¹. Algunos artistas realizan modificaciones sobre la base de las fotografías, las polaroids, adhiriendo papeles, pintando sobre las fotografías, realizando collage, etc.

En la colección de la casa Polaroid encontramos a artistas como Barbara Barbara Hitchcock, Lucien Clergue, Ton Huijbers, Ferdinando Dolfo, Don Road, Andy Warhol, M^a Magdalena Campos Pons o Bruce Charles.

Es interesante el uso que Andy Warhol hizo de la Polaroid, la cual le sirvió en muchas ocasiones para fotografiar cenas, actos sexuales, orgías, letreros de negocios, personajes de la farándula, autorretratos...

David Hockney utiliza la polaroid en su discurso artístico. Comenzó realizando trabajos en el Pop Art, donde utilizaba elementos irónicos, cubistas, superposición de imágenes, repeticiones, etc. Pero cabe destacar como una de sus facetas más representativas, desarrollada durante los años 80, la realización de collages de grandes dimensiones²², contruidos gracias a la compilación de fotografías *Polaroid*. En sus composiciones las fotografías se presentaban de forma ordenada, pero poco a poco consiguió hacer una amalgama de fotografías que en un principio resultan amontonadas, consiguiendo crear imágenes nuevas y un poco dislocadas.

La conservación de este tipo de obra se plantea como algo novedoso, al presentar problemas no demasiado estudiados, como el envejecimiento del color, inestabilidad de las tintas²³, decoloraciones... Además sobre estas fotografías podemos encontrar otros materiales como collage de papeles, ceras, guache o simplemente pintura. Otro problema importante es, como siempre, el resultado del uso de los

20 Ibid: p. 14.

21 *La fotografía...*, 2007: p. 509.

22 Ibid: p. 204.

23 Castellanos, 1999: pp. 181-182.

adhesivos que se utilizan muchas veces para la adhesión de estas fotografías a un soporte, es decir, cómo envejece dicho adhesivo y cómo dicho envejecimiento puede perjudicar a la fotografía en sí.

Para el análisis de las **cajas y construcciones artísticas** hay que hacer referencia al **Mínimal**. *El artista minimalista eleva a material artístico las estructuras de comportamiento del sujeto, desviando la atención del objeto*²⁴.

Se le ha llamado también “*Arte Procesual*”, “*Cold Art*” o “*Pintura Sistemática*” hasta que en 1965 el filósofo Richard Wolheim lo denominó “*Minimal Art*” o “*Minimalismo*”. Wolheim utilizó esta denominación en un artículo en la revista Art Magazine, donde opinaba sobre el bajo contenido artístico de las obras de Ad Reinhardt, Rauschenberg o Duchamp.

Las cajas y construcciones se basan sobre todo en formas geométricas primarias puras, como es el caso del cubo, y en los materiales fabricados en serie, como repulsa hacia el expresionismo abstracto. El cubo es el elemento que define el arte mínimo por excelencia; en estas obras podemos observar cómo el plano bidimensional pasa a ser tridimensional. Esta misma figura ha sido muy estudiada a lo largo de los años, pero lo que encontramos de innovador en su utilización en este movimiento es que hasta ahora todavía no había sido empleada como obra de arte en la escultura. Comenzaron a desarrollarse en EE.UU. a mediados de los sesenta y tuvo su máximo desarrollo durante los setenta. Barnett Newman define este tipo de esculturas: “*como aquello con lo que te tropiezas en una exposición de arte, cuando retrocedes a mirar un cuadro*”²⁵.

Las cajas rescatan el cubo y lo reinterpretan creando una obra nueva, apartándose del “ruido” de las formas y de los objetos de la sociedad de consumo. En un principio se desarrolló de forma ligada a la pintura, pero posteriormente su influencia comenzó a ampliarse a otras áreas como la escultura.

Encontramos en algunas la abstracción total donde no sólo es importante el material utilizado, sino también el significado de la obra, la superficie, el tamaño (en la mayoría de los casos son de gran formato) y el color (suelen ser colores neutros) a la búsqueda siempre de la máxima sencillez en la forma. Se juega con el contraste como brillante-mate, suave-áspero, opaco-transparente y grueso-fino. Las cajas o construcciones utilizan formas regulares, puras y precisas, de gran sencillez, se apropian del espacio contiguo como parte de la obra resaltando de esta forma la luz y el volumen. De esta manera van a intervenir tres elementos en la percepción de las obras: el objeto, el espacio y el espectador²⁶.

En cuanto a la materia de las obras, generalmente utilizan materiales industriales. Desechan los materiales tradicionales y utilizan otros como el plexiglás, las chapas o el contrachapado de madera, de color natural, pintadas o lacadas. Pueden

24 Monleón: *Op. cit.*, p. 114.

25 *Ibid.*: p. 113.

26 Martínez: *Op. cit.*, p. 68.

estar formadas solamente por varillas, donde se observa el espacio que el objeto o la obra ocupa, o ser prácticamente herméticas. Se les puede añadir iluminación como tubos de neón azules, rojos, blancos..., cobra mayor importancia la superficie, el entorno y la escala; a estos materiales se les insertan fotografías, cibachromes²⁷ realizadas o no por el artista, con papel RC, papel barritado, en blanco y negro o a color.

Las encontramos de tamaños muy diversos, desde aquellas que adquieren un gran formato, hasta las de pequeño tamaño, tanto fragmentadas como enteras.

Una variante que también podemos encontrar para la realización de las cajas y construcciones de las que hemos hablado es la reutilización de un objeto ya creado que se ha utilizado para el transporte, como son las maletas de viaje y las cajas de transporte de materiales, a los que se les da una nueva visión.

Una referencia anterior al desarrollo de las cajas la encontramos en Marcel Duchamp con obras como: *La-Bôite-en-valise*, donde utiliza una pequeña maleta de viaje como contenedor en la que introduce algunas de sus obras más conocidas, en miniatura²⁸.

Otros artistas como Tony Smith con su *Die 1962*, Larry Bell, Ronald Balden, Alfredo Jarr, Patrick Raynaud, Sol LeWitt (1928), Dan Flavin (1933-1996), Donald Judd (1928-1994) y Carl Andre (1935), entre otros, han utilizado las cajas como tema a partir del cual desarrollar su capacidad artística.

La fotoproyección, definida por Krzysztof Wodiczka como un nuevo tipo de híbrido: *“Hay cosas de las que la ciudad no quiere hablar y se trata de silencios significativos que deben leerse. Mis proyecciones son intentos de leer y esculpir esos silencios en los monumentos y espacios que propagan ficciones cívicas y dramáticas dentro de la esfera social”*²⁹.

Este híbrido comenzó a desarrollarse a partir de los años 60 con la intención de *“romper el silencio”*, valiéndose de la utilización de fotografías proyectadas sobre edificios, esculturas y monumentos importantes con cierto significado a los que se les desea dar un nuevo sentido, utilizando tanto el exterior como el interior de los mismos. En el caso de algunos artistas es un medio de reivindicación contra la sociedad consumista en la que vivimos. Lo más importante es el mensaje que nos quieren transmitir; para otros, en cambio, su visión es la de cambiar durante un tiempo el estado original de la base sobre la que proyectan; algo similar a una acción o performance.

Realmente no podríamos enmarcar la fotoproyección dentro de un movimiento concreto, lo que sí es cierto es que hay unas características comunes a todos los artistas como el hecho de que todos empezaron a desarrollar esta técnica al mismo tiempo, los años ochenta, y que todos ellos siguen unas mismas premisas en la realización de sus trabajos y son conscientes del carácter efímero de su obra.

27 CIBACHROME: Nació en 1948. Es el proceso llevado a cabo por Ciba-Geyger durante mucho tiempo, estaba basado en los trabajos que la casa Ilford produjo en un papel de tiraje que servía para ampliar las diapositivas en color. Ese papel era producido por decoloración. El procedimiento ha ido evolucionando y mejorando hasta obtener sobre un soporte transparente diapositivas de grande dimensiones. Castellanos: *Op. cit.*, p. 56.

28 Monleón: *Op. cit.*, p. 124.

29 Krzysztof Wodiczka, 1991: p. 361.

Sí podríamos, en cambio, enmarcar el movimiento dentro del arte público porque al emplazar las obras en lugares públicos, éstas pueden ser vistas por el gran público y, con ello, el efecto buscado de hacer reflexionar al espectador sobre el tema que se está criticando es mucho mayor.

No es importante para el artista, en este caso, la perdurabilidad de la proyección, ya que desde el mismo momento de la creación se es consciente de la caducidad o carácter efímero de la misma, siendo el artista quien decide en este sentido.

De nuevo es necesaria la documentación de las obras, para poder tener un testimonio de las mismas. Aparece un elemento nuevo resultado de ese proceso de documentación que se convierte en objeto a conservar y de exposición en espacios públicos o privados. Estas fotografías o filmaciones acaban siendo el legado de la obra del artista.

Es fundamental la actividad de *Krzysztof Wodiczko*, quien se vale de edificios o monumentos públicos a los que todo el mundo tiene acceso, y a los que quiere dar un carácter más social. Su mensaje está cargado de reflexión y crítica social.

En la realización de sus fotoprotecciones, al contrario que otros artistas, realiza y emplea sus propias fotografías, las prepara buscando ciertas cualidades, para que se adapten correctamente a las características estructurales³⁰ que tiene el edificio. Con ello consigue una gran espectacularidad gracias al tamaño desmesurado que obtienen. *Lo que Wodiczko hace es crear una contra-arquitectura, un contra-monumento, que pueda desvelar los conflictos, las contradicciones y la cara oculta de ese entorno*³¹.

Una característica fundamental de este tipo de obras es su carácter efímero, ya que han sido creadas específicamente para un lugar de exhibición y para un número de exposiciones o tiempo de duración en concreto. La obra quedará pues a través de su documentación.

Se puede decir que el **fotorreportaje** es la consecuencia del denominado fotoperiodismo, junto al que se desarrolló en el siglo XX, siendo la época de mayor auge el periodo de entreguerras, entre 1930 y 1950.

“Nunca he notado el paso del tiempo, estaba demasiado absorbido por el espectáculo que me ofrecían mis contemporáneos, un espectáculo gratuito e infinito para el que no se necesitaba entrada... y, cuando se presentaba la ocasión, les ofrecía, en recompensa, el consuelo efímero de una imagen”.
*Robert Doisneau*³².

A los pioneros de esta técnica se les podría llamar reporteros gráficos o fotoperiodistas. Muchas de sus fotografías se consideran actualmente obras de arte. En principio, las fotografías sólo pretendían informarnos o mostrar la realidad social que nos rodeaba, ya que la principal virtud de la fotografía es que es fácilmente

30 Martínez: *Op. cit.*, p. 215.

31 Monleón: *Op. cit.*, p. 146.

32 Gautrand, 2003: p. 7.

comprensible en todos los niveles culturales. Con el paso del tiempo estas fotografías van adquiriendo una técnica más depurada, con mayor expresividad, un encuadre mejorado, cuidando la luz ambiental, la iluminación, la estética, con la elección de momentos creados o instantes efímeros, que nos aporta mayor frescura al momento, quedándose muchas veces a caballo entre la información y el arte, y prestando mayor detalle al significado de la fotografía.

La primera vez que se tiene constancia de la utilización de una fotografía en un periódico es concretamente en el *Daily Graphic* de Nueva York el 4 marzo de 1880. Podemos decir que gracias a estas fotografías tenemos una amplia memoria gráfica de hechos de gran relevancia que han marcado la historia. Los adelantos relacionados con las impresiones Offset consiguieron que las fotografías impresas tuviesen mayor calidad y, por lo tanto, tuviesen una mayor difusión.

Podemos hablar de dos grupos de fotografías, la fotografía artística (en la que el artista expresa sus sentimientos o reivindica algo mediante la utilización de la cámara fotográfica) y la fotografía documental. En ambos casos, las fotografías, si así lo merecen, podrían catalogarse como arte, ya que en ambos casos existe un proceso de creación. Poco a poco los fotógrafos consiguieron que se les considerase artistas.

En los fotorreportajes generalmente encontramos una historia, donde aparece un cronista, que es la persona que dispara la fotografía, un contexto, que es la historia que nos quiere narrar el fotógrafo y alguien que recibe esta historia, que es la persona que las observa.

Los primeros fotógrafos se dedicaban a realizar fotografías para ilustrar los textos de los periódicos y revistas, pero la fotografía con el tiempo ha ido ampliando su abanico de posibilidades hasta lograr tener una independencia y carácter propio. Con el paso del tiempo el fotógrafo deja de ser una persona anónima, al igual que sucedió en el mundo de la pintura o escultura, y comienza a firmar sus trabajos.

Durante el periodo conocido como entre guerras surgen artistas de la talla de Robert Capa, Henri Cartier Bresson, Dorothea Lange o Robert Doisneau, que fotografian la realidad del momento. Este tipo de fotografías se sigue utilizando actualmente como en el caso de Alfredo Jarr, entre otros.

Otro tipo de híbrido son las esculturas fotográficas:

Indudablemente, aquello que ellos fotografian es sólo entonces escultura cuando ha sido fotografiado, sólo cuando ha sido captado por la cámara, cuando ha sido extraído, a través del encuadre, de su contexto; una vez desterrado y preparado para su apropiación estética y, finalmente, una vez ha sido intitulado: Esculturas Anónimas³³.

33 Monleón: *Op. cit.*, p. 31.

La escultura fotográfica comenzó con el matrimonio formado por Bernd e Hilla Becher, en los años 50. Éstos fueron los pioneros en este tipo de actuación; fueron los primeros en dar el nombre de esculturas a edificios y construcciones que hasta el momento habían pasado desapercibidos o habían desaparecido. Lo que más caracteriza a este tipo de fotografía es su forma de realizarla.

Los artistas se apropian de imágenes u objetos otorgándoles la posibilidad de pasar a ser esculturas, aunque solamente durante el proceso de fotografiado –y, posteriormente, sobre la fotografía– es cuando se pueden considerar esculturas y pasan a ser inmortalizadas.

Durante los años 80 encontramos variantes de la técnica de Bernd e Hilla Becher, en las que se empezaron a utilizar unas pequeñas escenificaciones, formadas por esculturas, que posteriormente el artista fotografiaba, con algo creado por el artistas: personajes, cuerpos, maniqués, etc.

El **arte conceptual** surgió alrededor de los años 60. Con este movimiento de vanguardia los artistas abordan las obras desde planteamientos conceptuales y filosóficos, en busca de una utopía de ruptura con todo lo anterior. Trataban de realizar un arte alternativo³⁴, lleno de contradicciones en las que trataban de realizar una introversión analítica hacia la propia naturaleza del artista. Estos artistas utilizan todo tipo de materiales como: fotografía, vídeo, telegramas, fotocopias, periódicos, nuevas tecnologías, etc. utilizando las matemáticas, la literatura, etc. para interpretarse; todo ello es válido para la realización de las obras. Con ello consiguieron ampliar los límites del arte, *el arte conceptual desplaza el interés de la obra desde el objeto al concepto*³⁵.

El arte conceptual utiliza la fotografía. Si observamos las fotografías de Hilla Becher y Bernd Becher, el elemento fotografiado son los edificios, que se pueden haber mantenido o por el contrario pueden haber sido derruidos *a posteriori*. En cambio, en el caso de Boltanski, él mismo crea unas pequeñas escenificaciones o pequeñas esculturas que forman parte de la obra que después fotografía.

Hilla Becher y Bernd Becher comenzaron un estudio de edificaciones, alrededor de 1957, cuando fotografían las viviendas obreras de Westfalia³⁶, e intentaban crear una conexión entre lo existente y la fotografía de la forma más neutral posible. Estas fotografías en blanco y negro de edificios industriales, silos, chimeneas, cisternas de agua, etc., del siglo XIX, utilizando una técnica depurada, gozan de un carácter impersonal, homogéneo, con el mismo formato, de visión frontal, con idénticos puntos de vista, encuadres, condiciones lumínicas, ausencia de personas, sobre un fondo neutro, que les dan un carácter objetivo. Se suelen exponer agrupándolas por el tipo de construcción, por lo que incitan a la comparación entre ellas.

34 Martínez: *Op. cit.*, p. 105.

35 *Ibid.*: p. 108.

36 *Ibid.*: p. 224.

Gilbert & George comenzaron su andadura como artistas conceptuales a finales de los años sesenta. La primera obra que realizaron fue *Underneath the Arches*³⁷ en la que posaban durante cuatro horas sobre una mesa, a modo de escultura viviente, cantando una canción³⁸. De estas esculturas vivientes se conservan las fotografías, quedando así inmortalizados sus cuerpos en forma de escultura.

Cristian Boltanski, comienza a partir de 1970 a utilizar sus fotografías³⁹ junto con las de otros fotógrafos para realizar presentaciones más conceptuales. Este artista realiza sus “esculturas” (muñequitos de cartón) que posteriormente fotografía. A partir de 1972 las imágenes las inserta en instalaciones, utilizando la fotografía en blanco y negro para ganar expresividad; estas fotografías las ordena y expone llenando las paredes. *El propio Boltanski afirma que su arte está entre el teatro y la pintura, son espacios metafóricos que buscan promover el recuerdo y la emoción*⁴⁰.

Jan Dibbets, emplea imágenes de tipo conceptual, donde cuestiona la mentira de la fotografía, deformando los objetos fotografiados. Se trata de un artista muy interesado en el fenómeno del movimiento, con el que pretende investigar sobre la percepción del tiempo y del espacio.

La conservación y restauración de los híbridos: factores discrepantes que intervienen en la toma de decisiones

*No todo el arte creado en el siglo XX ha sido originado conceptualmente para su deterioro*⁴¹.

La originalidad de la materia, es un factor discrepante que se contrapone habitualmente a la idea o intencionalidad del autor, ya que cada material tiene un comportamiento independiente, que hace que pueda modificarse y que pueda variar el sentido de la obra (Foto 2). En ocasiones la propia transformación de la materia constituye la obra de arte, por lo que aparece la imposibilidad de permanencia e inalterabilidad (Foto 3).

Existen obras, en el caso de los híbridos, en las que su funcionalidad depende de agentes externos, como por ejemplo aquellas que utilizan mecanismos, iluminación, sensores, etc. como partes esenciales. El funcionamiento de estas obras requerirá en ocasiones de la reposición de piezas deterioradas, sustitución de partes o incluso rehacer elementos: estas actuaciones deberán estar guiadas por un estudio profundo de los factores discrepantes que intervienen en la toma de decisiones⁴².

La restauración de los híbridos deberá abordarse tras el entendimiento completo de las obras, el cual debe fundamentarse en el estudio de la significación de la idea y el estudio de la significación de la materia en relación a la instancia estética.



Foto 2. Detalle de la obra *Siglo XX Cambalache* de Carmen Grau: superposición de elementos de distinta naturaleza.



Foto 3. Durante la entrevista al artista José María Yturralde. En el proceso de restauración, el contacto con el artista se convierte en el primer paso de la intervención.

37 Dorflés y Vettese: *Op. cit.*, p. 423.

38 Monleón: *Op. cit.*, p. 34.

39 Castellanos: *Op. cit.*, p. 38.

40 Martínez: *Op. cit.*, p. 223.

41 Soraluze, 2006: p. 21.

42 Puede consultarse la página web de INCCA: www.incca.org

La restauración de la fotografía se vincula a la conservación de los híbridos, por ser parte integrante de los mismos. Las fotografías pueden deteriorarse por varias causas, pero entre las más destacables estarían las relacionadas con la manipulación inadecuada. Los factores ambientales como la luz, la humedad relativa, la temperatura o la contaminación, entre otros, son factores muy importantes que van a intervenir en la degradación del material fotográfico. De nuevo los agentes físicos, químicos y biológicos habituales en la degradación de los bienes culturales.

Con todo, la fotografía tiene sus agentes de deterioro específicos. Uno de ellos es la acción del hombre que puede provocar alteraciones durante su uso y manipulación; las huellas dactilares dejan grasa que con el paso del tiempo degrada las fotografías. Por otro lado, un mal revelado puede producir desvanecimientos de color; además, si los montajes sobre los soportes son incorrectos, pueden provocar patologías como deformaciones, oxidaciones, acidez o amarilleo.

Un mal almacenaje o una exhibición inadecuada podría causar daños irreversibles en la obra. Por ello como soportes para almacenamiento y exposición se recomienda utilizar cartón pluma, polipropileno, polietileno o poliéster MYLAR®. Este último resulta idóneo, ya que tiene un buen envejecimiento, es manejable y no es atacado por los agentes contaminantes.

Las copias fotográficas de papel de barita se pueden degradar si éstas están exentas de una protección de virado, lo que las hace más susceptibles a la degradación. Los daños más frecuentes pueden darse por oxidación, sulfuración de plata o amarilleo. La gelatina puede reblandecerse y atraer la suciedad, con la posible aparición de hongos⁴³.

La conservación de la fotografía en blanco y negro, más estable que la fotografía a color, pasa por un primer momento de estabilización que implica la limpieza en la mayoría de los casos. Este proceso debe realizarse con la utilización de guantes de algodón que nos permitan manipular la fotografía, sin dejar huellas dactilares. La fotografía sufre un deterioro continuo, y estabilizarlo y ralentizarlo será el objetivo de la restauración. Para ello, la temperatura no debe superar los 18° C, y la HR a la que estén sometidas debe oscilar sobre el 45%. A mayor humedad relativa, la gelatina puede reblandecerse y si ésta fuera menor, podría producirse el encogimiento del soporte. Por otro lado, los negativos pueden limpiarse con brocha suave por la parte brillante, con gomas de borrar o con perillas de aire. El almacenaje se realizará en sobres y cajas libres de ácido, dispuestas en muebles también diseñados y preparados para servir de contenedor de fotografías.

El problema de la fotografía a color es todavía más grave. Sólo las bajas temperaturas ralentizan los procesos químicos de degradación de las mismas. La tendencia natural a la desaparición disminuye a medida que bajamos la temperatura

43 Pavão, 2001: p. 12.

a niveles de bastantes grados bajo cero, cuanto más abajo en el termómetro más años de duración y estabilidad.

Así, cuando nos encontramos con un tipo de patrimonio cultural que tiende a desaparecer progresivamente, se plantea la documentación digital del mismo como una de las soluciones para su disfrute futuro. Con todo, no hay que olvidar que los formatos digitales también tienen sus limitaciones (como en el caso de la conservación del videoarte), y que a la vez que se establecen políticas de digitalización de las colecciones fotográficas, deben estudiarse y planificarse los procesos de actualización y migración a nuevos soportes y formatos, para evitar la obsolescencia de los medios reproductores de los mismos.

Algunas recomendaciones básicas para la conservación de las fotografías a color pasarían por guardar las fotos en álbumes de papel libre de ácido, conservarlos en lugares limpios, secos, oscuros y a temperaturas estables inferiores a los 18°. A la vez, es importante limitar la manipulación de las mismas y evitar la exposición de los originales a la luz, ya que la degradación fotoquímica es acumulable e irreversible, produciendo el desvanecimiento de los colores. Esta desintegración química de la imagen nos dirige hacia la digitalización, de manera que podamos reemplazar el original por copias para su exposición, manipulación y estudio. Una vez digitalizadas las colecciones se facilita el acceso a un público más amplio, por lo que se contribuye a la difusión del patrimonio y a la investigación.

Por otro lado, existe la necesidad de transmitir y dar a conocer la vulnerabilidad de este patrimonio, que en ocasiones no es conocida por el gran público. En relación a los híbridos artísticos, en el caso de que se hayan introducido fotografías en las obras, los criterios de conservación deben ser consensuados con el artista para determinar el valor de la materia prístina y la posibilidad de restitución. Debe determinarse qué es prescindible y qué no en la obra, de manera que su esencia sea respetada. Así, la conservación de las colecciones fotográficas pasa, en resumen, por cuatro pasos importantes: la limpieza de las fotografías, la digitalización de las colecciones, el depósito adecuado y la prevención de riesgos y el mantenimiento posterior.

Los materiales utilizados en la realización de los híbridos van desde los más tradicionales como metales, cristales, maderas, fotografías a otros más novedosos como DVDs, diapositivas, cintas, reproductores, monitores, altavoces, proyectores, etc.

En este trabajo se ha pretendido realizar un estudio de los movimientos, artistas y obras relacionados con los híbridos fotográficos, profundizando en el estudio de la gran cantidad de materiales que se han utilizado en la realización de dichos híbridos, así como en las posibles causas de su deterioro.

Otro tipo de obra u objeto artístico que forma parte ya de las colecciones de arte contemporáneo son las obras realizadas por impresión digital. Nos encontramos

en este punto con un nuevo objeto físico, de naturaleza nueva, de la que no existen muchos estudios, pero que ya supone un problema de conservación. La profesora Dolores Laso, de la Universidad del País Vasco, en España, ha realizado algunas publicaciones al respecto y lleva unos años investigando en este campo.

Nos encontramos con obras realizadas con distintos tipos de tintas, fijadas con varios métodos sobre diversos soportes (Foto 4). Se trata de una técnica basada en la utilización de tintas de impresión digital, pensada para la industria gráfica, pero que, como ocurre en muchas ocasiones, el artista contemporáneo ha hecho suya. Así, encontramos en obras recientes tintas toner, al utilizarse la fotocopiadora como una herramienta artística más. También es posible encontrar tintas para fotocopiadora y plotter. La tecnología de transferencia puede ser inkjet electrostática (con la utilización de tintas líquidas), o tecnología de cambio de fase (con el uso de tintas sólidas, es decir, pigmento de cera sólido). Recientemente se emplean las tintas para UV.



Foto 4. Obras con transferencias en el taller de María Luisa Pérez, profesora del Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de Valencia.

Los tipos de tintas han ido evolucionando en forma progresiva. En primer lugar se usaron mayoritariamente las tintas secas, recubiertas o mezcladas con resinas termoplásticas. A continuación las tintas líquidas, pigmentos y colorantes con solventes y ecosolventes, ahora dispersas en base acuosa. Por último, han aparecido las tintas UV.

En relación a la conservación de estos nuevos objetos, los problemas son de diversos tipos. Por un lado, podemos encontrar soportes poco apropiados atendiendo a la porosidad de los mismos o su impermeabilidad, propiedades que de no ser las adecuadas pueden producir problemas de desprendimiento de las tintas. La mayor o menor penetración de las tintas, también influirá en la buena conservación de las impresiones digitales.

Por otra parte, podemos encontrar problemas derivados de la propia ejecución de las obras, ya que la imagen que obtenemos a través de la impresora o plotter puede ser transferida a un nuevo soporte, sobre ésta añadir nuevos elementos como tizas, lápices, acrílicos... y finalmente ser barnizada. Obtendríamos un objeto, fruto de este proceso creativo, que podría tener problemas de estabilidad (Fotos 5 y 6).



La gran variedad de técnicas y materiales utilizados hace del caso de los híbridos un problema extenso y variado. La aplicación del modelo de toma de decisiones desarrollado en el seno del grupo de trabajo INCCA puede servir como metodología eficaz de aproximación a la obra, puesto que en él se abordan aspectos como el estudio de la idea, la originalidad de la obra, la funcionalidad de la misma, la intención del artista, la historicidad, la posibilidad técnica de restauración. Con todo habría que incluir un nuevo factor de influencia brutal en la toma de decisión como es la presión del mercado del arte, y hacer hincapié en la necesidad de estudio de las obras a nivel histórico y estético e insistir en el análisis de la significación de la materia en relación a las cualidades estéticas de la obra.

Parece imprescindible hacer referencia de nuevo a la conservación preventiva, entendiendo que el movimiento frenético de las obras actuales genera gran cantidad de patologías. La obsolescencia de aparatos reproductores debida al avance constante de la tecnología requiere de la aplicación de protocolos de actuación razonados y adaptados, que estudien la posibilidad de reproducción real de las obras.

No hay que insistir en que se controlarán los agentes físicos como la iluminación, el calor y el agua; los agentes químicos como los oxidantes, los ácidos, las bases; los aglutinantes y la mezcla de los pigmentos; los agentes biológicos, los actos vandálicos y los accidentes⁴⁴.

Foto 5. Detalles de dos obras de María Luisa Pérez, donde encontramos transferencias de tintas recubiertas de material pictórico.

44 Llamas, 2007: p.154.

La conservación preventiva requiere un cambio de actitudes y hábitos. El primer paso es comprender su significado; el segundo, aceptarla como una estrategia legítima del cuidado de las colecciones. La última, y más importante etapa, es cuando se convierte en parte integral de la conciencia de una institución y es puesta en práctica⁴⁵.

A modo de conclusión

Los artistas realizan híbridos con materiales muy diversos, materiales que, debido al poco tiempo que están en el mercado, presentan continuas variaciones a nivel físico y químico. En otros casos aparecen problemáticas provocadas por la combinación de algunos de estos materiales, de los cuales se desconoce su comportamiento futuro. Aunque algunas manifestaciones artísticas tienen un carácter efímero por decisión del artista, existe otra gran parte de artistas que sí están preocupados por la perdurabilidad de sus obras.

Ante esta variedad de posibilidades, el estudio teórico será fundamental para poder encontrar el camino de la intervención acertada.

En muchas ocasiones los artistas no se encuadran en un único movimiento o corriente ni producen un único tipo de obra; la mayoría de los mismos ha trabajado de una forma muy variable, produciendo obras dispares. Muchos se encuentran a caballo entre varias tendencias, e irán evolucionando a lo largo de los años, creando objetos nuevos que incluirán aquello que encuentren a su alcance.

La gran variedad de materiales utilizados en las últimas décadas hace que hayan surgido nuevas patologías que ponen en compromiso la integridad de las obras. Además, cada obra presentará un problema específico y se tendrá que tratar de forma independiente y única, atendiendo a los distintos factores discrepantes que envuelven las intervenciones.

La intención del artista, el significado de la obra y su autenticidad son factores que pueden condicionar su posible intervención en la conservación y restauración, por lo tanto se deben tener muy en cuenta, puesto que nos ayudarán a comprender el universo intelectual y el significado del objeto, ante la intención de conservación/restauración.

Antes de la conservación y restauración deberemos realizar todo un proceso de exploración (investigación), tanto de la materia, de la idea como del artista (entrevistas anteriores, otras intervenciones...). Sólo cuando se haya recopilado toda la información se podrá dar paso al proceso de intervención, ya que una decisión errónea puede alterar la significación de la obra.

45 Vaillant et al., 2003: p. 279.

La forma en que la fotografía se ve vinculada a los híbridos, va desde el uso de diapositivas hasta las proyecciones fotográficas con cañones de luz. El uso de esta tecnología empieza a generar ya problemas de obsolescencia. Las fotoinstalaciones y las fotoprotecciones están siendo incorporadas cada vez más habitualmente en los museos y actividades artísticas, por lo que se están convirtiendo en un género o modo de expresión artística. Por ello, el restaurador deberá estar preparado para su conservación y restauración.

AGRADECIMIENTOS

Agradecemos al Ministerio de Ciencia e Innovación español, la subvención recibida para realizar esta investigación a través de la Dirección General de Investigación y Gestión del Plan Nacional de I+D+i. También agradecemos su amabilidad y colaboración a las artistas Carmen Grau, y M^a Luisa Pérez.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTÖFER, H. *Restauro delle opere d'arte contemporanee*. Florencia, Italia: Nardini Editore, 1991.
- BAGUE, D. *La fotografía plástica*. Barcelona, España: Ed. Gustavo Gili, 2003. pp. 42-49.
- BARTH, M. *Revolución, evolución y fotografía española hacia los años 90*. Madrid, España, MNCARS, 1991.
- BERNABEU, M. *Espectáculo de saturación*. Burriana, España: Ed. Ajuntament de Burriana, 2006.
- _____. *Mira Bernabeu*. Valencia, España: Ed. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1999.
- BOURDIEU, P. *La foto un arte intermedio*. México D.F., México: Ed. Nueva imagen, 1979.
- CASTELLANOS MIRA, P. *Diccionario histórico de la fotografía*. Madrid, España: Ed. Istmo, 1999.
- CHIANTORE, O. E RAVA, A. *Conservare l'arte contemporanea: problemi, metodi, materiali, ricerche*. Milán, Italia: Ed. Electra, 2005.
- Colors, Best Wishes*. Ed. Colors Magazine, 2005-2006.
- Conservación de material fotográfico. *XI Congreso de restauración de Bienes Culturales*. Castelló, España: Servei de Publicacions, Diputació de Castelló, 1996. pp. 365-372.
- COORDINADORA LIDIA RIGHI. *Conservar el arte contemporáneo*. Donostia. San Sebastián, Italia: Nerea, S.A. 2006.
- CRIST, S. AND HITCHCOCK, B. *The polaroid book: selections from the polaroid collections of photography*. Alemania: Ed. Taschen, 2008.

- DE LA CALLE, R. Y MONLEÓN, M. *Mau Monleón: de lugar en lugar: la búsqueda de una comunidad interpretativa, por parte de una frágil identidad*. Valencia, España: Ed. Obra social de la CAM, 2001.
- DE LOS ÁNGELES, A. Y MIRA, E. *Ana Teresa Ortega: fotoesculturas instalaciones*. Valencia, España: Ed. Diputación de València, Institució Alfons el Magnànim, 2006.
- DORFLES, G. E VETTESE, A. *Arti Visive. Il Novecento. Protagonisti e movimenti*. Bergamo, Italia, ed. Atlas, 2006.
- El ABCD de la fotografía*. Barcelona, Ed. Phaidon, 2002.
- ELMER BATTERS. Valencia, España: Instituto Valenciano de Arte Moderno, 2008.
- FALDI, M. E PAOLINI, C. *Técniche fotografiche per la documentazione della opera d'arte*. Florencia, Italia: Ed. Quaderni del Instituto per l'art e il restauro, 1987.
- FRICTSCHER, J. *Mappelthorpe*. Barcelona, España: Ed. Alcor, 1995.
- GALLEGO, C. *27.102 fotos. El gran álbum de los lectores*. Barcelona, España: ed. Magazine. 2007. pp. 44-59.
- GAUTRAND, J. C. *Robert Doineau*. Alemania: Taschen, 2003.
- GREEN, D. *¿Qué ha sido de la fotografía?* Barcelona, España: Ed. Gustavo Gili, 2003.
- Krzysztof Wodiczko*. Barcelona, España: Fundació Antonio Tàpies, 1991.
- La fotografía del siglo XX*. Alemania: Taschen, 2007.
- LEARNER, T. *Analysis of Modern Paints*. Los Ángeles, EE.UU.: Getty Conservation Institute, 2005.
- LLAMAS, R. Documentación previa a la restauración del arte contemporáneo. En: *Actas del 11 Seminario Internacional Forum UNESCO/University and Heritage*. Florencia, Italia, 2006.
- _____. *Conservar y restaurar el arte contemporáneo: un campo abierto a la investigación*. Valencia, España: Ed. UPV, 2009.
- LLAMAS, R. Y GONZÁLEZ, E. Nuevos avances metodológicos para la conservación y restauración del arte no convencional”, *Arché, publicación del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la Universidad Politécnica de Valencia*. Valencia, España, 2006.
- MARTÍNEZ, A. *De Andy Warhol a Cindy Sherman. Arte del s. XX-2*. Valencia, España: Ed. UPV, 2000.
- MESTRE Y VERGÉS, J. *Identificación y conservación de fotografías*. Asturias, España: Ed. Trea, 2003.
- MONLEÓN, M. *La experiencia de los límites: híbridos entre escultura y fotografía en la década de los años ochenta*. Valencia, España: Ed. Diputació de València Institució Alfons el Magnànim, 1999.
- PAVAO, L. Conservación de colecciones de fotografía. *Cuadernos Técnicos*. Granada, ed., Junta de Andalucía, 2001.

- PRADERA, A. *El libro de la fotografía*. Madrid, España: Ed. Alianza, 1990-2005.
- Preservación y restauración de materiales fotográficos en archivos y bibliotecas: un estudio del RAMP con directrices*. Programa General de Información y UNISIST. Organización de las Naciones Unidas para la Educación la Ciencia y la Cultura. París: Francia: UNESCO, 1984.
- REAL, W.A. Toward guidelines for practice in the preservation and documentation of technology-based installation art. *Jaic*, vol. 40, 2001.
- Reunión de arte contemporáneo grupo Español del Internacional Institute for Conservation*, 6ª. Madrid, España: Departamento de Conservación y Restauración del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2005.
- Reunión de arte contemporáneo grupo Español del Internacional Institute for Conservation*, 7ª. Madrid, España: Departamento de Conservación y Restauración del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2006.
- ROSLER, M. *Imágenes públicas: la función política de la imagen*. Barcelona, España: Ed. Gustavo Gili, 2007.
- RUBIO, O. Y KOETZLE, H-M. *Momentos estelares: la fotografía en el siglo XX*. Madrid, España: Ed. Círculo de Bellas Artes, 2006.
- SONTAG, S. *Sobre la fotografía*. Madrid, España: Ed. Alfaguara, 2006.
- SORALUZE, I. *La conservación de los objetos artísticos contemporáneos: degradaciones, criterios de actuación y tratamiento de restauración*. Valencia, España: Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2006.
- SOUGUEZ, M. L. *Historia de la fotografía*. Madrid, España: Ed. Cuadernos Arte Cátedra, 2006.
- TOSCANI, O. *Sant'Anna di stazzema 12 agosto 1944, i bambini ricordano*. Italia: Juliet Editrice, 2004.
- VERGARA, J. *Conservación y restauración de material cultural en archivos y bibliotecas*. Valencia, España: Biblioteca Valenciana, 2006. pp. 155-185.

Anóbidos y derméstidos: un riesgo latente

Jéssica Santibáñez Toro

RESUMEN

Las muestras biológicas conservadas en las dependencias de los museos se encuentran expuestas a constantes riesgos como lo son la humedad y el polvo, los que deterioran y devalúan las piezas; sin embargo, ninguno de ellos es tan dañino y peligroso como el causado por insectos de las familias Anobidae y Dermestidae, que son causantes del llamado biodeterioro, que afecta irremediamente a muestras tanto biológicas como arqueológicas. En adelante se mostrará una mirada personal a partir de lo ocurrido en casos particulares y se integrará a una vista global sobre el tema.

Palabras clave: biodeterioros, *Anobium*, anóbidos, derméstidos.

ABSTRACT

Biological samples preserved in museum rooms are constantly exposed to risks such as humidity and dust which deteriorate and devalue the pieces; however, none are more harmful or dangerous than those caused by insects of the Anobidae and Dermestidae families. These cause what is known as bio-deterioration which inevitably affects both biological and archaeological samples. A personal view will be shown later based on what happened in particular cases, integrating it into a more general overview of the subject.

Key words: bio-deterioration, *Anobium*, biological, archaeological, Anobids, Dermestes.

Jéssica Santibáñez Toro, Licenciada en Biología. Museo de Historia Natural de Concepción. lessy19@gmail.com

INTRODUCCIÓN

Las colecciones de naturaleza orgánica que se encuentran en los museos, tanto las que se exhiben como las que se encuentran guardadas en bodega, son motivo de constante preocupación debido a los cuidados especiales que requieren para evitar el deterioro de las mismas. Uno de los agentes principales de daño es la humedad, la que expone a numerosos materiales al desarrollo de diversos microorganismos¹. No siendo bastante con ello es igualmente culpable de la aparición de diversos insectos que de una u otra manera causan graves daños a los materiales biológicos y arqueológicos, que en muchos casos son irreparables².

Cuando los insectos son finalmente detectados en la colección, gracias a la observación, es posible suponer que los niveles de infección en las colecciones han adquirido gran proporción³, y el daño puede ya ser constatado luego de una profunda revisión a las muestras.

Dentro de las plagas más comunes se encuentran representantes de las familias Dermestidae y Anobidae.

Los derméstidos son coleópteros de una coloración que varía entre los colores negro y pardo⁴. Se diferencian de los anóbidos por presentar el extremo de sus antenas ensanchadas. Tienen alas membranosas y bien desarrolladas⁵. Normalmente se encuentran atacando muestras de naturaleza proteica como pieles, plumas, telas, cueros, entre otras⁶.

Los anóbidos (Foto 1), por su parte, presentan un color que varía desde el pardo rojizo al marrón oscuro. En ocasiones pueden presentar algún tipo de dibujo en los élitros⁷. Son los principales atacantes de la madera y se caracterizan por dejar un polvillo que puede ser fino o más grueso dependiendo de la especie⁸.



Foto 1: Anóbidos presentes en muestras biológicas y arqueológicas.

Materiales atacados y evaluación de daño

Los anóbidos y derméstidos atacan en las diferentes etapas de su desarrollo, tanto a las colecciones biológicas como arqueológicas.

Material Biológico atacado

Madera: aun cuando los materiales biológicos de menor tamaño no poseen madera en su estructura al momento de ser embalsamadas, sí se encuentra en ejemplares de gran tamaño, donde es necesario un soporte de mayor efectividad para mantener el cuerpo o la cabeza del mismo. Igualmente se puede encontrar presente en los soportes donde son ubicados los ejemplares para el momento de exhibición.

1 Valentín, 2008: p. 1; Ogaz, et al., 2008: p. 2.

2 Valentín, 2003: p. 175.

3 Child, et al., 1993: p. 267.

4 Valentín, 2008: p. 6.

5 Ibid.

6 Ibid : p. 7.

7 Ibid.

8 Ibid : p. 8.

Al verse afectada por anóbidos, en especial los gorgojos o carcomas (*Anobium punctatum*), pierde la fuerza para mantenerlo, o en caso de dañar las bases y soportes, deteriora no sólo físicamente el material, sino que también estéticamente debido a la presencia de los agujeros de salida y marcas superficiales, lo que obliga al curador a cambiar el soporte.

Cueros y pieles: Los derméstidos son uno de los principales factores de deterioro de este tipo de material, donde es literalmente “devorado” por estos insectos, dejando sólo restos de polvos, compuestos por el excremento del animal⁹.

Plumas y pelo: Al igual que las pieles y cueros se ven reducidos a un fino polvo luego del paso de estos insectos.

Nivel de daño

Dentro de las muestras dañadas se distinguen dos rangos:

Daño con posibilidad de reparación

Dentro de las que presentan probabilidad de reparación se encuentran muestras que se han visto afectadas en zonas internas (parte interna de la pata o abdomen) donde no se ve expuesta a la vista del público, o lugares en que el daño es de tipo menor, por ejemplo, patas, entre pelo y plumas, donde el rango de daño y la zona donde se encuentra extendido es menor y, por tanto, reparable (Fotos 2 y 3).

Daño sin posibilidad de reparación

Zonas donde el ataque es mayor y gran parte de la pieza se encuentra con grandes extensiones de piel expuesta, plumas y pelos caídos, o piel severamente carcomida, donde la posibilidad de reparación es nula, por la imposibilidad de unir trozos de piel o recuperar pelos y plumas carcomidas.

Material arqueológico atacado

Madera: al igual que en las muestras biológicas, aquellos ejemplares arqueológicos compuestos de madera (marcos y esculturas, principalmente) sufren los efectos de los anóbidos, donde en muchas ocasiones el daño es irreparable, en especial tratándose de esculturas de madera, las que muestran las marcas de los agujeros producidos por los insectos (Fotos 4 y 5).

Cueros: son principalmente dañados aquellos implementos hechos con este material como ropa, cofres, baúles, entre otros, donde el hecho de haber sido curtidos no les representa una protección contra el ataque de estos insectos.

Nivel de daño: en cuanto al daño recibido por parte de los ejemplares arqueológicos se encuentran esculturas realizadas en madera, las cuales presentan



Foto 2: Muestra biológica dañada por derméstidos.



Foto 3: Detalle de la piel, donde se pueden observar las marcas de ataque de derméstidos a la muestra.



Foto 4: Imagen de una escultura en madera atacada por *Anobium punctatum*.



Foto 5: Detalle de escultura donde se pueden observar los orificios de salida de los anóbidos.

9 Yela, 1997: p. 113.

los agujeros de salida de anóbidos biodeteriorando así la muestra. Se ven afectadas también reliquias como baúles, los que al igual que las esculturas presentan orificios, de manera que afectan su valor patrimonial anterior. Cuando el daño es menor, las piezas se recuperan sellando las entradas con cera de abeja, lo cual requiere paciencia y tiempo, ya que muchas veces el ataque deja una innumerable cantidad de agujeros en el material.

Vías de infección

Como ya se ha mencionado, una de las causas por las cuales se desarrollan estos insectos –y otro tipo de agentes causantes del biodeterioro– es la humedad; no obstante, para que se establezcan, antes deben llegar al lugar. Existen tres vías comunes de infección, destacadas por Child (1999):

1. Introducción a las colecciones de nuevo material, el que puede tener una infección y no es detectada.
2. Propagación a partir de material ya presente en el museo y que presente la infección.
3. Llegada de insectos desde el exterior por medio de ventanas o puertas.

Control

Una de las estrategias más comunes del control de insectos es el aislamiento. El material infectado se sella dentro de una bolsa de polietileno y se lleva a un congelador, donde la aplicación de frío elimina a los organismos presentes en él. Se debe tener la precaución de asegurarse que el material que será expuesto a las condiciones de congelación no se vea dañado por la misma.

Existen, sin embargo, muchos métodos de diversa envergadura. A continuación se mencionarán los más importantes:

1. Desinsectación con productos tóxicos: dentro de esta gama se encuentran los que actúan por contacto y por fumigación¹⁰. Representan un alto grado de inseguridad tanto por la toxicidad de cada tipo de elemento utilizado como en la eficacia que pueda tener para eliminar la plaga que se está atacando. No siendo suficiente con ello, puede ser dañino sobre los materiales que se esté aplicando y/o ser absorbida por el mismo y resultar peligroso para la manipulación¹¹. Es por ello que antes de la aplicación de cualquier agente químico debe realizarse un examen primario para determinar el tipo de insecto que está creando el biodeterioro, para utilizar el agente insecticida más apropiado¹².
2. Métodos no tóxicos: comprenden diversos mecanismos donde los más utilizados son:

10 Valentín, 2008: p. 10.

11 Ibid.; Child, 1999: p. 148.

12 Ogaz *et al.*, 2008: p. 9.

- **Método térmico:** como ya se ha mencionado antes, es el más utilizado y consiste en dejar la pieza a altas temperaturas (en el orden de los 60 °C)¹³ o bajas temperaturas (de -20 °C a -25 °C), sin embargo, ambas temperaturas tienen sus riesgos según sea la muestra.
 - **Aplicación de hormonas:** es un método que consiste en la utilización de feromonas para atraer a los insectos hacia un mecanismo letal, no obstante es poco utilizado debido a dos inconvenientes: las hormonas son difíciles de sintetizar en laboratorio y son muy específicas, por lo cual no representa un tipo de control eficiente, además, añadiendo otro inconveniente, las hormonas son producidas por uno de los sexos dentro de la especie¹⁴, por lo cual sólo se eliminaría a uno de ellos.
 - **Método de atmósferas transformadas:** es el más actual y el que ha demostrado ser poco dañino para la muestra, siendo el método por anoxia¹⁵ el más destacado. Según lo expresa Child (1999), se elimina al insecto colocando el material contaminados en una bolsa o cámara especial, en la cual se extrae el oxígeno, y donde es posible reemplazarlo por otro tipo de gas.

Para Yela (1997) es importante tener en cuenta que los insectos no siempre se encuentran solos y existen ocasiones donde presentan asociación con otros organismos como hongos y bacterias.

Prevención

Según lo expuesto por Child (1999) y Valentín (2008) existen diversos métodos de prevención, entre ellos:

1. Sellar puertas y ventanas.
2. No permitir ningún tipo de planta o flores dentro de las dependencias del museo.
3. Remover aves y sus nidos de las techumbres.
4. Revisar todo el material entrante en una habitación aislada.
5. Monitorear continuamente el material.
6. Mantener la higiene en todo momento, evitando así la posible comida para algunos insectos.

CONCLUSIÓN

El evitar el ingreso de estos organismos a una colección es una responsabilidad compartida y que requiere del buen manejo de las colecciones no sólo por parte del curador de un museo, sino que también es necesario que las precauciones sean tomadas por todo el personal que allí trabaja, ingresar al museo un simple trozo de madera para decorar una muestra o un estante de exhibición puede resultar en una

13 Valentín, 2008: p. 14; Child, 1999: p. 148.

14 Valentín, 2008: p. 16.

15 Child, 1999: p. 148; Montero, 2008: p. 149.

catástrofe para el material conservado, si se dan las oportunidades y el ambiente para que se desarrollen estos insectos y otros, que de una u otra manera afectan la integridad de la colección.

BIBLIOGRAFÍA

- CHILD, R. E. Insect pests in Archives: detection, monitoring and control. *Journal of the Society of Archivists*, v. 20, n. 2, 1999. pp. 141-148.
- CHILD, R. E. AND PINNIGER, D. B. Insect trapping in museums and historic houses. En: *Proceedings of the First International Conference on Urban Pests*. Cambridge, UK, 1993. pp. 267-270.
- MONTERO, S. Insect extermination by anoxia in the collections of the Museo del Traje. CIPE. *Revista del Museo del Traje*, n.1. pp. 146-165.
- OGAZ, H. Y MORONI, J. C. *Informe final proyecto: Saneamiento y control de plagas en el Museo del Carmen de Maipú*, Santiago, Chile: Arte restauración, restauradores de obras de arte, 2008. p. 40.
- VALENTÍN, N. Análisis biodeterioro: infestaciones y su erradicación. *Bienes culturales: retablos*, n. 2, 2003. pp.175-186.
- _____. *El biodeterioro de materiales orgánicos*. Madrid, España: Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2008.
- YELA, J. L. Insectos causantes de daños al patrimonio histórico y cultural: caracterización, tipos de daño y métodos de lucha (Arthropoda: Insecta). *Bol. Sociedad Entom. Aragonesa*, n. 20, 1997 pp. 111-122.

Asesorías, proyectos, investigaciones, cursos y publicaciones 2009

ASESORÍAS

NACIONALES

I REGIÓN

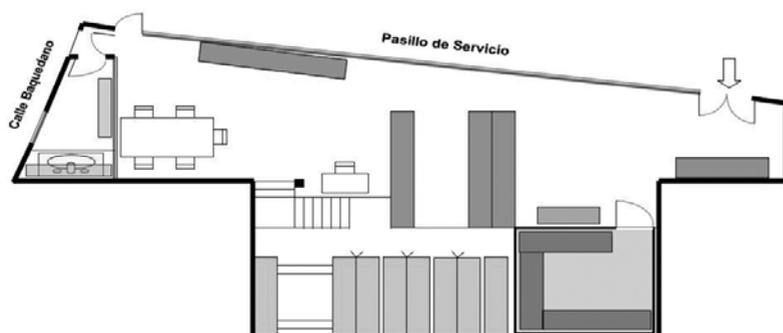
Museo Regional de Iquique

A solicitud del Sr. Guillermo Ward G., director de cultura de la Corporación Municipal de Desarrollo Social de Iquique (CORMUDES), el Laboratorio de Arqueología del CNCR prestó asesoría técnica al museo para la habilitación del recinto asignado actualmente como depósito y delineó algunas estrategias para el ordenamiento, registro y conservación de las colecciones.

La propuesta realizada se basó en los principios metodológicos y técnicos señalados en un documento anterior que, titulado “*Plan de manejo integral para la Colección Etnográfica Isluga*”, fue solicitado a esta institución por la señora Isabel Cuadro Valdés, en agosto de 2008, manteniéndose las escalas de análisis y de trabajo que, planificadas para un período de 24 meses, se orientan en el mediano plazo al desarrollo de un plan de manejo integral para las colecciones del Museo Regional de Iquique que sea pertinente a las condiciones internas y externas de la institución. Las fases de trabajo propuestas son las siguientes:

Primera etapa: evaluación diagnóstica

Evaluación *in situ* de todos los componentes que implican un plan de manejo integral de colecciones con el fin de constatar la situación actual y diagnosticar



Propuesta de organización espacial del depósito transitorio del Museo Regional de Iquique.

las necesidades reales que el museo tiene en estas materias, en función de los siguientes aspectos a saber: (a) administración y gestión de colecciones; (b) infraestructura; (c) documentación, registro y manejo de información; (d) investigación; (e) conservación de colecciones y (f) capacitación.

Segunda etapa: acciones globales y específicas

Esta etapa considera la implementación de las acciones globales y específicas que se determinen a partir de la evaluación diagnóstica y que son necesarias de llevar a cabo durante la ejecución del primer año de proyecto. Entre éstas se contemplan al menos las siguientes: (a) acondicionamiento y habilitación del depósito de colecciones; (b) intervención básica preventiva para la totalidad de las colecciones que resguarda el Museo; (c) intervención primaria para la colección Isluga, y (d) capacitación en manejo de colecciones para el personal del Museo.

Tercera etapa: acciones específicas sobre la colección Isluga

Esta etapa contempla la implementación de acciones integradas de investigación, documentación, conservación y administración sobre la colección Isluga que, en tanto modelo metodológico para la gestión integrada de colecciones, permita poner a prueba el plan estratégico diseñado para el Museo Regional de Iquique.

En función de estas líneas programáticas e incorporando nuevos antecedentes proporcionados por el Sr. Ward se revisó, actualizó y precisó el plan de trabajo previamente propuesto y, al mismo tiempo, se planteó un esquema tentativo de organización espacial del depósito transitorio a partir del cual se estimaron los costos de infraestructura. Sin embargo, y como se dejó expresado en el documento de asesoría, tales propuestas deben ser evaluadas en terreno y su factibilidad discutida con el personal del museo. Asimismo se insistió en la necesidad de llevar a cabo la fase de diagnóstico, a fin de ajustar las líneas de trabajo señaladas y dimensionar la magnitud de los problemas vinculados con las colecciones.

Para tales efectos se realizó una visita de inspección entre el 30 de noviembre y el 2 de diciembre de 2009, cuyos principales resultados fueron: (a) lineamientos generales para un Plan de Desarrollo del Museo Regional de Iquique, período 2010-2015, y (b) definición de estrategias para el levantamiento de un diagnóstico acabado de la situación actual de la institución. Este último quedó expresado en dos líneas de acción: por una parte, efectuar un análisis organizacional a partir de una pauta de trabajo proporcionada por el CNCR y bajo la responsabilidad de la dirección del museo y, por otra, efectuar un diagnóstico de las colecciones y una organización básica del depósito, a través de una práctica de estudiantes de conservación, bajo la supervisión del CNCR. Ambas acciones serán ejecutadas durante el año 2010.

II REGIÓN

Empresa Minera SCM El Abra y M.A.A. Consultores S.A.

Durante el año 2009 se dio continuidad a la asesoría solicitada por la empresa minera SCM El Abra, a través del señor Diego Salazar S., arqueólogo y director ejecutivo de M.A.A. Consultores S.A., en relación con su proyecto de expansión “Sulfolix” y los requerimientos ambientales solicitados por el Consejo de Monumentos Nacionales, según resolución RCA N° 114/08. La asesoría consideró la realización de las siguientes actividades específicas: (a) evaluación preliminar del emplazamiento y características de los sitios que componen el complejo minero San José del Abra en vista a generar una propuesta para la construcción de estructuras pircadas que repliquen los sitios arqueológicos y que puedan ubicarse cercanas a las actuales tronaduras, a fin de evaluar los efectos de las vibraciones sobre ellas, y (b) elaboración de una línea de base sobre el estado de conservación de los sitios arqueológicos que conforman el complejo minero y que están comprometidos con propuestas de conservación adicionales, a mediano y largo plazo, según se indica en la resolución de calificación ambiental antes señalada. Para tales efectos profesionales del Laboratorio de Arqueología del CNCR realizaron tres visitas a terreno: dos en diciembre de 2008 y una en junio de 2009.

El área de estudio se encuentra situada en el curso medio de la quebrada de Casicsa, II Región de Antofagasta, abarcando una superficie aproximada de 80.000m², en la cual se han identificado un total de seis yacimientos arqueológicos (AB-36, AB-37, AB-38, AB-22/39, AB-40 y AB-48) que permiten reconstruir la organización y funcionamiento de la explotación minera prehispánica, en el período tardío¹. Los sitios se sitúan tanto en la ladera noroeste como sureste de la quebrada, registrándose el mayor número de estructuras y rasgos en la primera, caracterizada por una fuerte pendiente que alcanza los 35° de inclinación, aproximadamente. Tan sólo el sitio AB-36 parece estar emplazado en lo que podría ser un remanente de terraza aluvial que, aparentemente, ha sufrido la intervención antrópica en épocas prehispánicas para acentuar el aterramiento del relieve.



Complejo Minero San José del Abra: sitio AB-48 situado en la parte media de la ladera noroeste de la quebrada Casicsa, II Región de Antofagasta.

Identificación del grado de integridad de los recintos que componen el sitio AB-36, en función del desplome de muros. Complejo Minero San José del Abra.

¹ Salazar, D. 2008. La producción minera en San José del Abra durante el período tardío atacameño. *Estudios Atacameños: Arqueología y Antropología Surandinas* N° 36, pp. 43-72.

Propuesta técnica para la construcción de estructuras experimentales

Se sostuvo una reunión inicial con los profesionales de la Gerencia de Medio Ambiente con el propósito de conocer los compromisos adquiridos por la empresa en el marco de la RCA N° 114/08 y los alcances que éstos tendrían para la presente asesoría. Asimismo, se analizaron y discutieron los potenciales impactos que podrían tener los sitios arqueológicos como consecuencia de la implementación del proyecto “Sulfolix”, estableciendo las áreas de mayor riesgo en función del límite de desarrollo del rajo. Se determinó que los sitios que presentan una mayor vulnerabilidad son el AB-22/39 y el AB-38, ya que su distancia al desarrollo del rajo oscila entre los 55 y 70 m, respectivamente. Por tanto, los prototipos para la construcción de las pircas experimentales fueron seleccionados de dichos sitios y corresponden a una sección del muro de contención identificado como M3 (AB-39A) y a dos muros perpendiculares del sitio arqueológico AB-38. A partir de estas estructuras se definieron los criterios técnicos para la construcción de las pircas experimentales.

Durante la segunda visita a terreno se efectuó la construcción de las estructuras experimentales, las cuales fueron relevadas con fotografía digital controlada, mediante estaciones georreferenciadas, a fin de que éstas puedan ser reproducidas con posterioridad a las detonaciones y comparadas con la situación inicial.

Las tronaduras de prueba efectuadas sobre la plataforma 10, a partir de diciembre de 2008, y monitoreadas con instrumental altamente sensible, indican que éstas no revisten ningún riesgo para las estructuras arqueológicas, ya que tanto los estudios teóricos como experimentales entregan datos que se encuentran muy por debajo de la velocidad máxima de partícula crítica (PPVc) que se estableció para el área de estudio. Tal como quedó demostrado con las pircas experimentales, las cuales no sufrieron ninguna modificación con las detonaciones.

Estado de conservación de los sitios arqueológicos

El levantamiento de datos se realizó durante la segunda y tercera visita a terreno, identificando síntomas de alteración relevantes y efectuando mediciones básicas de estructuras, áreas y pendientes que permitieran una primera radiografía de la condición actual de los sitios, a partir de las siguientes variables de observación: (a) caracterización del emplazamiento; (b) identificación de factores y agentes de alteración, y (c) identificación de síntomas de alteración.

Analizados los indicadores sintomatológicos de los procesos de transformación detectados, se puede concluir que las zonas más afectadas e inestables del complejo minero prehispánico son justamente aquellas que están vinculadas directamente con la intervención antrópica del pasado y que dicen relación con la actividad de extracción del mineral. Dicha actividad se manifiesta a través de la formación de áreas de desmonte y acopio, asociados a la apertura de piques de diversas dimensiones

que, a la fecha, se encuentran parcial o totalmente cubiertos de sedimentos (sectores AB-39 y AB-39A). La explotación prehispánica generó zonas de gran envergadura de sedimento no consolidado que, emplazadas además sobre un terreno de fuerte pendiente cuya inclinación oscila entre los 23° y 38°, han posibilitado que agentes geoambientales, principalmente la lluvia, actúen con intensidad sobre el área, provocando el arrastre de sedimento y la formación de cárcavas de consideración que aumentan la velocidad de escorrentía del agua lluvia. Estos procesos erosivos han impactado las estructuras y los rasgos de esta zona, ocasionando el desplome de muros por una parte y sellando los piques por otra.

Las condiciones de conservación que presentan las áreas AB-39 y AB-39A son las que revisten mayor riesgo, en virtud de que los fenómenos señalados se encuentran activos y son de carácter acumulativo. La génesis de tales procesos debió comenzar una vez que la mina fue abandonada, ya que junto con ello cesaron también las labores de mantenimiento que seguramente sus habitantes hacían de modo periódico a las estructuras.

La siguiente tabla sintetiza la situación de preservación observada en cada uno de los sitios que conforman el complejo minero San José del Abra, e indican el grado de vulnerabilidad que éstos presentan.

Sitio	Estado de Conservación	Principal Problema	Grado de Vulnerabilidad
AB-36	2	Desplome de muros conjunto D. Fenómeno inactivo.	Bajo: requiere acciones de mantención.
AB-37	3,5	Desplome de muros y dispersión de bloques conjunto A. Fenómeno activo.	Bajo: requiere acciones de estabilización.
AB-38	4	Transformación del conjunto arquitectónico y su entorno. Fenómeno inactivo.	Medio a alto: riesgo de alteración hídrica.
AB-22/39	3,5	Alteración geoclimática. Fenómeno activo.	Alto: riesgo de alteración hídrica.
AB-40	1	No registra.	Nulo.
AB-48	2,5	Desplome de muro sur y dispersión de bloques. Fenómeno activo.	Bajo: requiere acciones de estabilización.
Promedio área arqueológica	2,75		

Escala ordinal: Muy Bueno = 1; Bueno = 2; Regular = 3; Malo = 4; Muy Malo = 5.



Aldea de Tolor.

Instituto de Investigaciones Antropológicas Universidad de Antofagasta

El Instituto de Investigaciones Antropológicas de la Universidad de Antofagasta solicitó al Laboratorio de Monumentos del CNCR la asesoría para el desarrollo de un proyecto orientado a la protección del sitio arqueológico conocido como Aldea de Tolor, en las proximidades de San Pedro de Atacama. Este trabajo consistió en la ejecución de un proyecto de investigación que ambas instituciones realizaron en el marco de un proyecto FONDECYT.

Los trabajos consistieron en el reemplazo de las cabezas de muros por una solución *capping* que posteriormente fue tratada con consolidante e hidrorrepelente y ejecutados por miembros de la propia comunidad que fueron capacitados para este fin.

IV REGIÓN

Museo Histórico Regional Presidente Gabriel González Videla

En junio del año 2009, Gabriel Cobo, Director del Museo Histórico Regional Presidente Gabriel González Videla de La Serena, solicitó la ejecución de un diagnóstico del estado de conservación de 5 pinturas del Banco Central de Chile que se encuentran en comodato en dicho museo. Se realizó una evaluación del estado de conservación, un informe y la documentación fotográfica de las obras de los autores Inés Puyó, Benito Rojo, Jaime González y Eucarpio Espinoza.

V REGIÓN

Casa Museo La Sebastiana de Valparaíso

Debido a cambios en su infraestructura, la Casa Museo La Sebastiana de la Fundación Neruda requiere trasladar variados objetos ubicados en las vitrinas de sus salas de exhibición a un depósito temporal ubicado en un segundo piso, espacio correspondiente a la cocina que se encuentra equipado con muebles de madera. Se solicitó una asesoría para determinar el tipo de embalaje necesario para los objetos y su instalación en el depósito temporal. Los objetos corresponden a vajilla de porcelana, platos de porcelana, pinturas sobre madera (30 x 25 cm aprox.), candelabros de cobre, copas de vidrio y bandejas de plata.



Sala Antúnez, Casa Museo La Sebastiana, Valparaíso.

Facultad de Derecho de la Universidad de Valparaíso

Luego de la solicitud realizada al CNCR por el Sr. Ricardo Loyola, encargado del proyecto “Rescate del patrimonio cultural de la Escuela de Derecho de la Universidad de Valparaíso”, Paloma Mujica, Jefa del Laboratorio de Papel viajó a Valparaíso para conocer el desarrollo de este proyecto. Luego de una reunión con el Director de la Escuela de Derecho, señor Ricardo Saavedra, se recorrieron todos los recintos del edificio para conocer las instalaciones, los objetos y las colecciones. Este proyecto, que comenzó a gestarse el año 2006 –luego de una inundación que sufrió una bodega en el subterráneo donde se conservaban muchos de los objetos históricos de la Escuela–, se ha propuesto varias actividades en vista a la celebración del centenario del establecimiento el año 2011. El proyecto está orientado al rescate, documentación, conservación y difusión de bienes patrimoniales de la Escuela de Derecho, así como a la recuperación del edificio que data del año 1954, diseñado por el arquitecto Marchetti Rolle.

VIII REGIÓN

Escuela México, Chillán

En el mes de abril el Laboratorio de Pintura dio respuesta a la solicitud formulada al CNCR mediante Oficio ordinario 1106 del 2009 del Consejo de Monumentos Nacionales, para que se evaluaran los tratamientos realizados por el equipo del Estudio Lo Curro, sobre el mural “Muerte al Invasor” de David Alfaro Siqueiros, ubicado en la Escuela México de Chillán. Se trabajó en base a los resultados de la observación realizada con fecha 17 de marzo de los murales en terreno y de los antecedentes entregados verbalmente por el equipo de restauradores mexicanos.



Mural Muerte al Invasor de David Alfaro Siqueiros durante la inspección.

XIII REGIÓN

Museo de Arte Contemporáneo, Universidad de Chile

En el mes de mayo de 2009, a solicitud del MAC, el Laboratorio de Monumentos del CNCR realizó una visita y evaluación de las condiciones ambientales de los espacios ubicados en el piso 0, llamado zócalo. En esa oportunidad se recibieron como antecedentes los registros de HR y T° realizados por Caroll Yasky que desde octubre del año 2008 había estado monitoreando la situación.

Consejo de Monumentos Nacionales

El Consejo de Monumentos Nacionales solicitó al Laboratorio de Monumentos el análisis de un producto llamado “concreto polimérico”, el cual se propone como material para la construcción de esculturas públicas en la Región del Maule, con motivos de la celebración del Bicentenario.

Según los antecedentes entregados por el CMN, estos monumentos serán emplazados en lugares públicos, al aire libre y corresponderían a placas conmemorativas y esculturas.

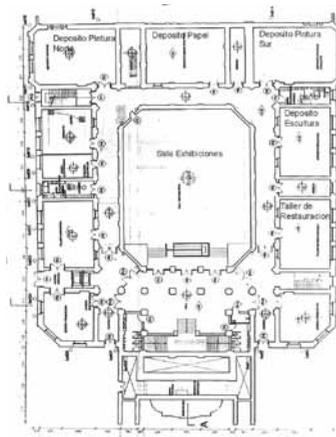
Dentro de los antecedentes del uso de este material en monumentos públicos, se encuentran los dinosaurios de la Plaza Acevedo en las afueras del Museo de Historia Natural de Concepción. Éstos se encuentran desde octubre del año 2008 expuestos a la intemperie y al uso de la comunidad, y según la información entregada por el personal del museo, a la fecha no se presentan deterioros visibles del material, ni daños por efectos ambientales.

El uso de concreto polimérico data de 1950, utilizándose principalmente para mejorar la adherencia, reparaciones de morteros y como material de imitación del mármol llamado “mármol cultivado”.

Actualmente son muchos los usos que se le dan al concreto polimérico. Sus características de resistencia y capacidad de imitar mármol, granitos y otras materialidades lo convierten en una interesante opción como material para esculturas expuestas a la intemperie.

Museo de Arte Popular Americano (MAPA) dependiente de la Universidad de Chile

El MAPA solicitó al CNCR realizar un tratamiento de desinsectación a catorce objetos de su colección de textiles etnográficos tales como monturas, carpetas y gorros, entre otros.



Plano del zócalo, Museo de arte contemporáneo, MAC, Universidad de Chile.



Muestra de concreto polimérico.

Según los antecedentes entregados, los objetos se encontraban con un ataque activo de insectos, que de manera significativa estaban debilitando los soportes de éstos. Todas las piezas estaban en el depósito y su situación presentaba riesgos de propagación al resto de la colección.

Para su tratamiento se requirió el traslado de estos objetos al Laboratorio de Monumentos del CNCR, para realizar una limpieza por aspiración y someterlos a un tratamiento de desinsectación adecuado al tipo de materialidad y naturaleza del agente de deterioro. A su vez se solicitó al Laboratorio de Análisis del CNCR, que se determinara el tipo de insectos causante del biodeterioro.

Ilustre Municipalidad de Santiago

El señor Miguel Saavedra, Director de Obras Municipales de la I. Municipalidad de Santiago, solicitó al Laboratorio de Monumentos una asesoría en relación a la revisión del proyecto de mejoramiento del monumento público llamado Fuente Alemana, y cuyos antecedentes y detalles nos hiciera llegar.

Se realizó una visita al monumento en la que participaron por parte de la Municipalidad Alby Rubio y Aldo Roba y por parte del CNCR Mónica Bahamondez y Melissa Morales.

Centro de Extensión de la Pontificia Universidad Católica de Chile

A solicitud del director adjunto de extensión del Centro de Extensión de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Sr. José Aldunate, se realizaron registros de la temperatura y la humedad relativa de la Sala Blanca de dicho Centro durante el mes de enero de 2009, con el fin de contar con antecedentes para futuras exposiciones temporales de objetos sensibles a las condiciones ambientales. El objetivo de la asesoría fue la evaluación de las condiciones de temperatura y humedad relativa de la Sala Blanca durante un mes caluroso de verano.

Museo Nacional de Bellas Artes

1. Diagnósticos de conservación

El MNBA solicitó al Laboratorio de Papel del CNCR la realización de un diagnóstico del estado de conservación y el correspondiente presupuesto para una eventual restauración de dos obras contemporáneas sobre papel que el Museo está evaluando adquirir para su colección permanente.

Durante el mes de octubre el Laboratorio de Pintura evaluó el estado de conservación de 10 pinturas de su colección solicitadas en préstamo para la exposición “Ego 2” que se realizó en el Instituto Cultural de Las Condes.



Aspirado de textiles, previa la desinsectación.



Fuente Alemana, Parque Forestal, Santiago, Chile.



Evaluación de obras sobre papel en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA).



Revisión de las obras de la exposición de Matta-Clark a su llegada al MNBA.

Luego de la evaluación fue entregado un informe al Museo Nacional de Bellas Artes.

2. Recepción y devolución de obras de exposiciones internacionales

Durante el año 2009 el MNBA le solicitó al Laboratorio de Papel revisar las obras llegadas al Museo con ocasión de la exposición de Gordon Matta-Clark “Deshacer el espacio”. La evaluación de su estado de conservación se realizó en conjunto con la conservadora representante del Museo de Arte de Lima (MALI) como organizador de la exposición y la representante de la Galería Zwirner de Nueva York, propietaria de la mayoría de las obras. También se evaluaron las obras del Centre Canadien D’Architecture, propietario de una parte menor del conjunto que se expuso.

El objetivo fue evaluar el estado de conservación de las obras en el momento de la recepción antes de la exhibición y posteriormente previo a su devolución.



Paisaje de Pedro Lira, anverso.

Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales, DIBAM

En febrero 2009 Lina Nagel, funcionaria del CDBP, solicitó la ejecución de un diagnóstico y documentación de pinturas atribuidas a Roberto Matta. El Laboratorio de Pintura ejecutó diferentes tipos de análisis visuales y documentación fotográfica de las pinturas, entregando un informe con los resultados obtenidos.

Palacio de la Moneda

En el mes de noviembre 2009 Jacqueline Fuica, jefa del Proyecto de Restauración de las obras pictóricas de la Presidencia del Palacio de la Moneda, solicitó la ejecución de un examen de reflectografía infrarroja a un óleo sobre tela del autor Pedro Lira, con el fin de orientar los futuros tratamientos de restauración y evaluar el estado de la obra.



Paisaje de Pedro Lira, reflectograma.

Consejo Nacional de la Cultura

En el mes de noviembre se realiza un informe en respuesta a la solicitud formulada al CNCR por María José Figueroa, del área de Patrimonio del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, para evaluar el estado de conservación y realizar una diagnóstico de dos pinturas murales de Nemesio Antúnez ubicadas en el acceso del ex cine Huelén y el foyer del cine Nilo.

PROYECTOS Y PROGRAMAS

COOPERACIÓN INTERNACIONAL

International Meeting on Prehistoric Sites. International Experts Meeting (10–13 May, 2009. Manama, Kingdom of Bahrain), Unesco World Heritage Site

Mónica Bahamondez Prieto fue invitada por World Heritage Centre, UNESCO, a una reunión que se realizó en Manama, Kingdom of Bahrain entre los días 10 y 13 de mayo de 2009, en vista a la entonces próxima reunión del World Heritage Committee, que se realizaría en Sevilla entre el 22 y el 30 de junio de 2009. El encuentro de Bahrain tuvo como objetivo trabajar un documento para determinar: a) criterios para la nominación de Sitios Prehistóricos; b) acciones prioritarias de conservación / documentación; c) financiamiento: World Heritage Centre UNESCO.

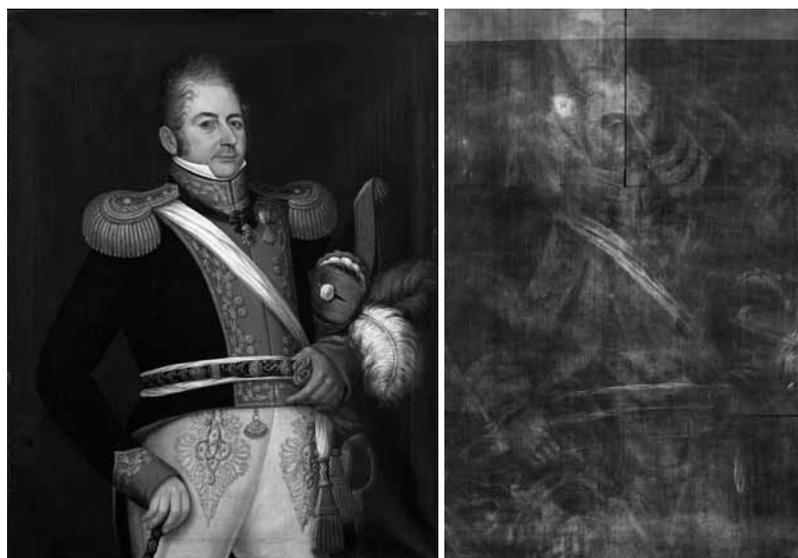
José Gil de Castro, cultura visual y representación del antiguo régimen en las repúblicas sudamericanas

Este proyecto internacional de investigación, subsidiado por la Fundación Getty y liderado por el Museo de Arte de Lima, Perú, en el que participan Fundación Tarea de Buenos Aires, Argentina y el CNCR, por parte de Chile, reúne a un destacado grupo de investigadores peruanos, argentinos y chilenos con el fin de realizar la primera investigación en profundidad sobre el pintor de nacionalidad peruana, José Gil de Castro (1785 – c.1837).

El objetivo del proyecto consiste en una investigación histórica y tecnológica sobre la obra de Gil de Castro, obra cuya universalidad sudamericana la convierte en



14 A Sitio arqueológico Manama, Bahrain.



Retrato y radiografía del general Francisco Calderón Zumelzú, de propiedad del Museo Histórico Nacional.

motivo excepcional para el trabajo científico mancomunado de los países de la región, con ocasión de las celebraciones de los respectivos Bicentenarios de Independencia. Como parte de este emprendimiento, se tiene previsto realizar estudios científicos de las obras del pintor en diversos países de la región, formulando para ello convenios especiales con entidades dedicadas a la investigación tecnológica.

En este contexto, participan distintos laboratorios del CNCR: el Laboratorio de Análisis está a cargo del proyecto en Chile; el Laboratorio de Pintura participó específicamente en la toma de reflectografías IR y de radiografías de las pinturas chilenas seleccionadas por los historiadores, en la interpretación de los resultados y en la toma de muestras para los análisis. Además realizó radiografías y reflectografías a 10 pinturas peruanas, quedando el material en dicho país para su futura interpretación. Participó también en el análisis de los resultados de las obras estudiadas en el Taller Tarea de Buenos Aires, Argentina. Por su parte, la Unidad de Documentación Visual colaboró con los registros de fluorescencia UV de las obras estudiadas en Chile, la documentación fotográfica de las obras y de su estado de conservación.

NACIONALES

Recuperando colecciones: programa de restauración para la DIBAM en vista a la celebración del Bicentenario

(Proyecto DIBAM Fondo de acciones complementarias culturales N° 24-03-192(016))

Este proyecto tiene como objetivo aumentar la oferta cultural en nuestras instituciones a través de la restauración de aquellos bienes culturales, cuyas precarias



El buque de plata de James J. Shannon, del MNBA.



Las vacas de Rafael Correa, durante la limpieza. Propiedad de la Biblioteca Nacional.

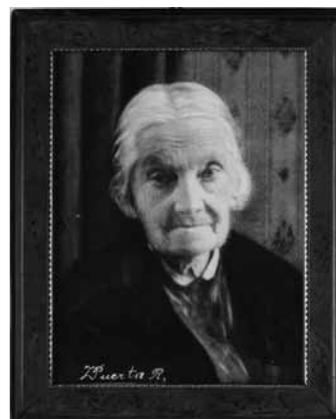


Montura del Museo Regional de La Araucanía.

condiciones de conservación obligaban, de no ser intervenidos, a no poderlos exhibir, consultar o investigar. La selección de las obras se realiza de acuerdo con los directores de las instituciones involucradas, considerando sus programas de exhibición y sus prioridades. Durante el año 2009 se restauraron, gracias a estos recursos, un total de 93 objetos pertenecientes a 11 instituciones de la DIBAM. Todas las obras recibieron tratamientos de conservación y restauración que permiten su usufructo en las instituciones a las cuales pertenecen. En el **Laboratorio de Monumentos** se restauraron 18 obras provenientes del Museo Regional de Rancagua, Museo Nacional de Bellas Artes, Museo Histórico Nacional, Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca, Museo de Arte y Artesanías de Linares, Museo de Artes Decorativas y Museo Histórico Dominicó. El **Laboratorio de Papel**, por su parte, restauró 26 obras del Museo Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Historia Natural, Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca, Museo Gabriela Mistral de Vicuña, Biblioteca Santiago Severín de Valparaíso y Biblioteca Guillermo Joiko Henríquez del CNCR. En el **Laboratorio de Pintura** se restauraron 19 pinturas y 7 marcos pertenecientes al Museo Nacional de Bellas Artes, Museo Histórico Regional Presidente Gabriel González Videla de La Serena, Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca y a la Biblioteca Nacional. Junto a las restauraciones se realizaron estudios estéticos e históricos a las obras del Museo Nacional de Bellas Artes, contribuyendo a las investigaciones que los especialistas del museo están realizando de las obras que pertenecen a la colección inaugural del año 1910. El **Laboratorio de Arqueología** restauró 23 piezas pertenecientes al Museo Arqueológico de La Serena, Museo del Limarí, Museo Regional de La Araucanía y Museo Nacional de Historia Natural. El **Laboratorio de Análisis** colaboró con los laboratorios en el estudio de los materiales constitutivos y asociados a los objetos restaurados y con la formulación y estudio de los materiales de intervención que son empleados.

Diseño, instalación y puesta en marcha del Laboratorio de Libros

Durante el 2009 se inauguró en el CNCR este nuevo Laboratorio que tiene como objetivo ofrecer el tratamiento integral de libros como un nuevo servicio a nuestras



Retrato de doña Petronila Alcayaga de Godoy, copia enmarcada.



Retrato de doña Petronila Alcayaga de Godoy, foto original almacenada en estuche de conservación.



Restauración de libro Informe de ferrocarril de 1862 de la Sala de Historia de la Biblioteca Severín de Valparaíso.

instituciones incorporando la restauración de sus encuadernaciones. El Centro cuenta ahora con un espacio adecuado dotado con el equipamiento necesario para desarrollar esta nueva especialidad. La experta en restauración de libros, Olaya Balcells, realizó un taller de profundización para el personal del Laboratorio y la especialista Claudia Constanzo se incorporó al equipo para dar inicio a las actividades.

Restauración de urnas cerámicas de gran formato, pertenecientes al Museo Regional de La Araucanía

(En el marco del proyecto Recuperando colecciones: programa de restauración para la DIBAM en vista a la celebración del Bicentenario. Proyecto DIBAM Fondo de acciones complementarias culturales N° 24-03-192(016))

Intervención de urna del complejo cultural El Vergel, sitio arqueológico Quinta Santa Elvira, comuna de Temuco. Museo Regional de La Araucanía.



Desde el año 2006 el Laboratorio de Arqueología del CNCR ha asumido como desafío la investigación e intervención de las urnas cerámicas de gran formato que resguarda el Museo Regional de La Araucanía. Este proyecto se planificó en un plazo de cinco años y tuvo su génesis en el programa de renovación institucional que desarrolló el museo en ese período, cuya reapertura tuvo lugar el día 9 de octubre de 2009.

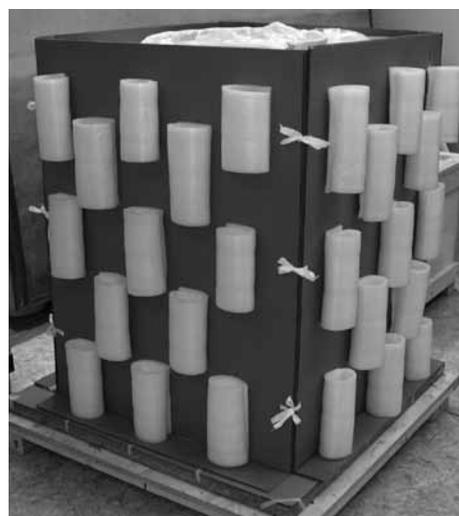
Las piezas ingresadas al laboratorio se encontraban completamente fragmentadas y en la mayoría de los casos los fragmentos no venían separados por unidad de pieza sino que juntos en una caja, lo que implicó un arduo trabajo de asociación a partir de indicadores tecnológicos y de alteración de la pasta. Se identificó un total de nueve piezas de las cuales seis tienen un nivel de completitud sobre el 50% y en las tres restantes no alcanza al 20%. Los fragmentos que no



Urna cerámica perteneciente al Museo Regional de La Araucanía que fue sometida a procesos de conservación y restauración.



Confección de cuñas y soportes con Ethafoam® y protección de asas y bordes con almohadillas de Tyvek®, acolchadas con napa, para una urna.



Confección de contenedor en cartón corrugado doble, antes de que la urna sea depositada al interior de la caja externa de madera.

podieron ser asociados se agruparon en tres conjuntos, dos de los cuales corresponden a características de pasta similares, pero no necesariamente de una misma pieza; el tercer conjunto agrupa fragmentos diversos.

Todos estos objetos provienen de rescates arqueológicos realizados en la década del 80 y carecen de información contextual asociada. A lo más se sabe que la urna decorada que ha sido identificada con el número de inventario 2065.01, proviene del sitio arqueológico denominado Quinta Santa Elvira, a los pies del cerro Ñielol, y pertenece al complejo cultural El Vergel. A este mismo complejo se asocia la urna 2065.02 que fue intervenida el año 2007, no obstante, para esta pieza no fue posible la recuperación de antecedentes contextuales. Las urnas restantes carecen de decoración y, al parecer, fueron recuperadas en las proximidades de la comuna de Nueva Imperial².

Para el año 2009 se proyectó la ejecución de las siguientes actividades:

(a) finalizar la intervención de la pieza identificada con el número de inventario 2065.01, (b) editar los informes técnicos de restauración de todas las piezas intervenidas; (c) aplicar procedimientos de conservación y restauración para la urna identificada con el N° de Ficha Clínica LA-2008.3.1; (d) ejecutar el embalaje especializado de al menos cinco urnas para ser enviadas al Museo Regional de La Araucanía, y (e) continuar con la asociación de fragmentos a fin de estimar la cantidad total de piezas que serán factibles de restituir en el marco del presente proyecto.

De los trabajos realizados el presente año, el que tuvo mayores desafíos fue el diseño y ejecución del embalaje técnico de traslado, no sólo por la dimensión de las piezas sino que en el caso de una de ellas había que considerar además la estructura metálica que la contenía. Éste fue realizado por la señora Jacqueline Elgueta, técnico en conservación del Laboratorio de Arqueología, y por el señor Carlos Fuenzalida, quien tuvo la responsabilidad de confeccionar las cajas externas de madera, bajo los términos de referencia elaborados en el laboratorio.

El propósito central de este embalaje fue lograr la total inmovilidad de las piezas, procurando compactar al máximo el espacio interno de los contenedores. Para tales efectos se confeccionaron cuñas y soportes con *Ethafoam*® se utilizaron bolsas de polietileno rellenas con *pellets* del mismo material para saturar el interior de las vasijas y los intersticios de las cajas, se protegieron las zonas de riesgo de las piezas –como bordes y asas– con almohadillas realizadas con *Tyvek*®, y acolchadas con napa y se confeccionaron contenedores de cartón corrugado doble para cada una de ellas, antes de ser depositadas al interior de la caja externa de madera. Las piezas fueron enviadas por vía terrestre a la ciudad de Temuco sin que sufrieran daño alguno con el traslado.

2 Información proporcionada por el arqueólogo señor Marcos Sánchez A., ex director del Museo Regional de La Araucanía, en comunicación personal.

Restauración de piezas cerámicas del complejo cultural El Molle, pertenecientes al Museo Arqueológico de La Serena

(En el marco del proyecto Recuperando colecciones: programa de restauración para la DIBAM en vista a la celebración del Bicentenario. Proyecto DIBAM Fondo de acciones complementarias culturales N° 24-03-192(016))



Vaso de pared semicilíndrica y tratamiento de superficie negro pulido, recuperado en el cementerio La Turquía. Museo Arqueológico de La Serena.



Botella de cuerpo globular con cuello largo y tratamiento de superficie pulido con decoraciones incisas, recuperada en el cementerio La Turquía D. Museo Arqueológico de La Serena.

La ejecución del presente proyecto se inserta en el marco del programa de ampliación y renovación museográfica que el Museo Arqueológico de La Serena desarrolla en la actualidad. El trabajo fue solicitado por la señora Francisca Valdés, encargada del área de exhibiciones de la Subdirección Nacional de Museos, con el propósito de diagnosticar e intervenir un total de 28 vasijas cerámicas adscritas al complejo cultural El Molle. Durante el año 2008 se intervino un total de 17 piezas, quedando para el 2009 la ejecución de otras once. Todas las vasijas intervenidas pertenecen a contextos funerarios y fueron recuperadas, en distintas épocas, en el cementerio prehispánico La Turquía, localizado en el valle del río Hurtado, IV Región de Coquimbo.

Las primeras excavaciones fueron realizadas por Jorge Iribarren Ch. en la década del cincuenta, identificándose un total de siete áreas de cementerios que daban cuenta de un complejo patrón de fosas sepulcrales que, formadas por la alternancia de emplentados de guijarros y tierra aparentemente cernida, eran demarcadas en superficie por ruedos de piedra de 2 a 3 m de diámetro. La principal de estas áreas corresponde al sector denominado como La Turquía B, toda vez que presenta el mayor número de sepulturas así como la mayor abundancia y diversidad de ofrendas cerámicas³.

La investigación histórica contextual de las piezas intervenidas permitió determinar que la mayor frecuencia de ellas proviene de los cementerios D (21,4%), B (17,9%) y La Matancilla (17,9%), y corresponden principalmente a vasos con paredes semicilíndricas, botellas de cuerpo globular (con cuello largo y corto), ollas de cuerpo hemisférico, escudillas divergentes y jarros globulares con asa puente y gollote. Los tratamientos de superficie más frecuentes son del tipo negro pulido, negro pulido inciso, molle corriente, molle gris, rojo pulido, rojo sobre crema y molle postcocido. El 42,8% restante pertenece a los cementerios A (7,1%), El Infiernillo (3,6%) y B o C (10,7%), más un 21,4% de piezas provenientes de colecciones privadas cuya única referencia sería La Turquía, sin antecedentes precisos sobre su origen.

Las acciones de conservación y restauración realizadas se sintetizan en: investigación documental de las piezas, elaboración de diagnósticos, separación de fragmentos mal adheridos, eliminación de adhesivos mediante el uso de solventes, consolidación de fisuras con Paraloid® B44 al 10% en acetona, ensamblaje de fragmentos con Paraloid® B44 al 25 o 30% en solvente acetona y construcción de

3 Iribarren, J. 1958. Nuevos hallazgos arqueológicos en el cementerio indígena de La Turquía –Hurtado. *Arqueología Chilena* N° 4, pp. 13-40. Iribarren, J. 1970. *Valle del Río Hurtado. Arqueología y Antecedentes Históricos*. La Serena, Chile: Museo Arqueológico de La Serena, 231 p.

resanes estructurales con yeso dental, para todas aquellas piezas que presentaban una sujeción inferior al 30%, poniendo en riesgo su estabilidad.

Intervención de un trineo de madera proveniente del sitio Punta Diablo 2, Antártica Chilena

(En el marco del proyecto Recuperando colecciones: programa de restauración para la DIBAM en vista a la celebración del Bicentenario. Proyecto DIBAM Fondo de acciones complementarias culturales N° 24-03-192(016) e INACH N° 02-97)

El proceso de intervención de este trineo se enmarca en el contexto de dos asesorías realizadas al Museo Nacional de Historia Natural (MNHN), durante los años 2007 y 2008 por contacto del arqueólogo señor Rubén Stehberg, curador de la colección arqueológica de dicho museo e investigador responsable del proyecto “Arqueología histórica del extremo SW de las islas Shetland del Sur” del Instituto Antártico Chileno (INACH N° 02-97), bajo el cual se realiza el hallazgo de este artefacto.

Se trata de un objeto de madera de grandes dimensiones constituido por 9 piezas articuladas, cuyo contexto cultural está asociado a las expediciones norteamericanas –o inglesas– a la Antártica Chilena, durante el segundo ciclo lobero (1871-1892)⁴.

La primera asesoría, orientada al embalaje y traslado del trineo desde las bodegas del INACH a los depósitos del MNHN, se realizó de forma virtual a partir de los antecedentes y la documentación visual proporcionada por el Sr. Stehberg. Ésta no sólo abordó aspectos técnicos relacionados con el embalaje, sino que también se efectuaron propuestas para su investigación y futura exhibición, dando énfasis a la posibilidad de estudiar y analizar las adherencias superficiales que se observaban en las fotografías, a fin de identificar agentes activos de alteración biológica y establecer, en lo posible, hipótesis sobre las condiciones de enterramiento del artefacto.

La segunda asesoría se focalizó justamente en estos aspectos, entregando como producto preliminar un protocolo para la extracción de muestras, las que posteriormente fueron analizadas por el personal del Laboratorio de Análisis del CNCR. Los resultados obtenidos arrojaron la presencia de hongos y líquenes en estado activo, por lo que nuevamente la asesoría se hizo extensiva y se recomendó realizar la documentación *in situ* del objeto de estudio, además de proponer un programa preliminar de conservación tendiente a la desinfección del artefacto.

Dada la envergadura de las investigaciones precedentes y el desafío que implicaba la puesta en marcha del programa de conservación, la intervención del

Desinfección del trineo de madera proveniente del sitio Punta Diablo 2, Antártica Chilena, con una solución gaseosa de formaldehído en cámara hermética construida con polietileno de alta densidad.



4 Stehberg, R. et al., 2008. Hallazgo de un trineo del siglo XIX en la isla Livingston, archipiélago de las Shetland del Sur, Antártica. *Noticiario Mensual* N° 360 del Museo Nacional de Historia Natural. pp. 26-32.



Eliminación mecánica de residuos que quedaron en la superficie del trineo como consecuencia del biodeterioro y consolidación de grietas y fisuras.



trineo se asumió como un proyecto del Laboratorio de Arqueología que, coordinado por la conservadora Daniela Bracchitta, fue ejecutado en conjunto con el Laboratorio de Análisis durante los años 2008 y 2009.

La etapa de documentación y registro consideró la caracterización morfológica, tecnológica y contextual del objeto de estudio, así como el análisis sintomatológico del mismo, a partir del cual se establecieron las áreas de muestreo para la identificación de adherencias. Este procedimiento estuvo a cargo de la bióloga del Laboratorio de Análisis, Fernanda Espinosa, quien extrajo un total de 37 muestras. Los análisis realizados permitieron diferenciar tres tipos de agentes biológicos activos: insectos, hongos y algas/líquenes. En el caso de los insectos no se logró establecer su origen, pero los hongos fueron identificados como del tipo deuteromicetes y ascomicetes/*penicillium* y los líquenes del tipo crustáceo.

Para la inactivación de los agentes biológicos se construyó una cámara de desinfección, utilizando una manga termoplástica de polietileno de alta densidad, impermeable a gases y líquidos. Se empleó una solución gaseosa de formaldehído como agente químico, ya que tiene un alto poder microbicida, actuando por alquilación en la pared celular de los microorganismos. Es un producto de amplio espectro al ser bactericida, fungicida, virucida y esporicida. Se utiliza con frecuencia en la fabricación de planchas de madera que estarán sometidas a ambientes húmedos y en condiciones de intemperie. Su poder desinfectante y esterilizante ha sido probado en su fase líquida y gaseosa.

Otras intervenciones realizadas al trineo fueron la eliminación de los residuos que quedaron en superficie producto del biodeterioro, así como también la consolidación de grietas y fisuras.

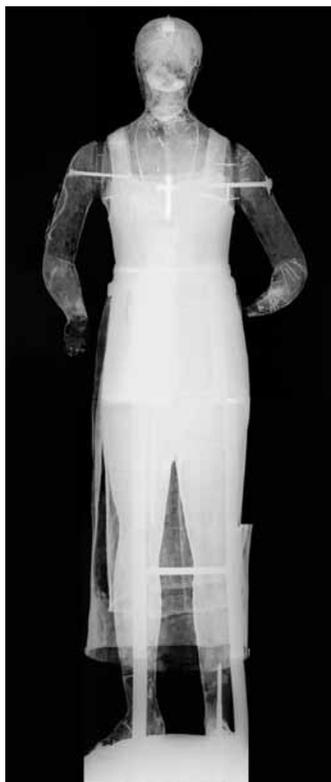
Finalmente se construyó un nuevo embalaje para su almacenamiento en el museo, consistente en cajas de maderas recubiertas por espuma de polietileno en su interior.

Restauración de la Virgen del Carmen de la Parroquia del Sagrario, Santuario de Nuestra Señora del Carmen

Este proyecto comenzó en junio del año 2008 luego del atentado incendiario sufrido por la Virgen de Carmen en el mes de abril. El proceso de restauración comenzó con la investigación y los análisis correspondientes con el fin de determinar la factibilidad de los procesos de intervención y las características de los materiales que se usarían. El proyecto a cargo del Laboratorio de Monumentos, contó con la colaboración del Laboratorio de Pintura en la definición de los criterios de intervención y en la coordinación de las intervenciones de conservación y restauración.

Lilia Maturana dirigió las intervenciones realizadas trabajando directamente con el equipo de especialistas. En noviembre del 2008 se comenzó con el proceso de restauración de la imagen, el cual se extendió hasta el mes de julio del año 2009. El proceso involucró la participación de varios profesionales del área y además de la asesoría de Erika Rabello, restauradora del Instituto Real de Patrimonio de Bélgica y de Ricardo Villalba, policromador ecuatoriano. En el mes de julio –terminada su restauración– la imagen fue entregada a la Cofradía del Carmen, permaneciendo actualmente en el altar mayor de la Parroquia del Sagrario de la Catedral de Santiago.

La documentación visual obtenida durante todo el proceso consta de 1.888 fotografías y 4 videos, la que consideró fundamentalmente los siguientes aspectos: a) obtención de información de materiales y detalles constructivos que permitieran analizar los aspectos no visibles; b) registro fotográfico de los diferentes estados de conservación de la Virgen y el Niño, tanto cuando se encontraban en la parroquia del Sagrario como cuando fueron trasladadas a las dependencias del CNCR para su estudio; c) documentación sistemática del proceso de conservación y restauración, producción y coordinación de la elaboración de material audiovisual del proyecto.



Virgen del Carmen de la Parroquia del Sagrario, Catedral de Santiago, radiografías.



Virgen del Carmen de la Parroquia del Sagrario, Catedral de Santiago, después de la restauración.

Restauración de obras del siglo XIX y XX del Museo Nacional de Bellas Artes: Proyecto Patrimonial Bicentenario

El Laboratorio de Pintura participó en la coordinación, selección, diagnósticos, propuestas y tratamientos de conservación y restauración de pinturas y marcos del proyecto patrimonial denominado “Restauración de obras del siglo XIX y XX del Museo Nacional de Bellas Artes”, Resolución exenta N° 2034.

PROGRAMAS

ConservaData: acceso, recuperación y uso de la información almacenada en el CNCR

ConservaData es un programa de trabajo permanente y sistemático del CNCR, que busca promover la coherencia, consistencia, integración y disponibilidad de la información técnica generada por la institución, mediante el desarrollo de estrategias que permitan mejorar su organización, administración y accesibilidad, a partir de normas y estándares pertinentes a la disciplina de la conservación-restauración. Para tales efectos se han fijado los siguientes objetivos estratégicos: (a) estandarizar la información y los productos elaborados por el CNCR como consecuencia de la ejecución de sus funciones básicas y (b) construir herramientas que permitan mejorar el acceso, recuperación y uso de la información generada como resultado de los procesos de investigación, diagnóstico e intervención que se practican sobre los bienes culturales.

En términos operativos, el programa se materializa a través de las acciones que se planifican y desarrollan al interior del Comité ConservaData, constituido por un representante de los laboratorios de especialidad y por un representante de las unidades técnicas de apoyo.

Durante el 2009, el Comité ConservaData se abocó a la ejecución de las siguientes tareas:

- a. *Base de datos ConservaData.* Se determinó un número mínimo de campos de información común a los laboratorios para el área de administración, la cual comprende datos relativos al proyecto asociado, al mandante y a las condiciones de ingreso y egreso de los objetos que son diagnosticados y/o intervenidos en el CNCR.
- b. *Base de datos Laboratorio de Análisis.* Se dio inicio a la evaluación de la base de datos del Laboratorio de Análisis, concluyéndose en primera instancia que debían existir áreas de información común y con campos vinculados a ConservaData, de modo tal, que la información de una y otra sea exactamente la misma. Las áreas

de información común dicen relación con “identificación” y “administración”, cuyos campos es necesario homologar. Asimismo, se elaboró una planilla de observación con variables e indicadores para facilitar el análisis.

- c. *Difusión de ConservaData*. Roxana Seguel y Marcela Roubillard participaron en la Conferencia anual del Comité Internacional para la Documentación CIDOC-ICOM 2009, con la ponencia titulada “*Programa ConservaData: hacia un manejo eficiente de la información generada en el Centro Nacional de Conservación y Restauración, Chile*”. Esta reunión tuvo lugar en la ciudad de Santiago, entre el 27 de septiembre y el 1º de octubre 2009.

INVESTIGACIONES Y ESTUDIOS

Poblamiento pleistoceno del norte semiárido de Chile: asentamiento y ecología en microcuencas costeras

(Proyecto Fondecyt 1090044)

Este proyecto tiene como propósito central modelar los espacios y las circunstancias asociadas a las ocupaciones humanas durante la transición Pleistoceno-Holoceno, a fin de entender los modos de aproximación de estas poblaciones al medio ambiente. Este modelamiento permitirá la búsqueda de áreas potenciales para identificar archivos humanos y ambientales y evaluar la supervivencia de dichos archivos, así como la factibilidad de su hallazgo y su visibilización.

El proyecto ha sido programado para ejecutarse en un lapso de cuatro años (2009-2012) en las áreas de Los Vilos (paleocuenca costera), Caimanes (área interior de aprovisionamiento de recursos líticos) y Catapilco (paleocuenca costera). Cada sector posee un distinto nivel de conocimiento arqueológico y ambiental y será evaluado en atención de estas diferencias.

Participa como institución patrocinante principal la Universidad de Chile (Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Antropología), siendo su investigador responsable el arqueólogo Donald Jackson y como coinvestigador institucional el arqueólogo César Méndez. La Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos es institución patrocinante secundaria a través del CNCR, donde participa como coinvestigadora la señora Roxana Seguel, conservadora jefa del Laboratorio de Arqueología.

Durante el primer año de proyecto y en vista a la consecución del objetivo general pertinente a la disciplina de la conservación, el cual apunta a “*evaluar la integridad y grado de preservación de los contextos arqueológicos asociados a las*



Excavación del sitio LV 100 El Avistadero, situado a 3,8 km al SE de la localidad de Los Vilos, IV Región de Coquimbo: unidades M11 y M12.



Área de emplazamiento del sitio CT.014 Valiente, situado a 30 km al interior de Los Vilos, en una zona de extracción minera orientada a la explotación del cuarzo.



Falange de *Palaeolama* sp. Recuperada del sitio LV 100 El Avistadero, unidad G11, profundidad 80 cm.

ocupaciones humanas del Pleistoceno terminal”, se procedió a revisar, ampliar y sistematizar los datos relativos a un total de 24 yacimientos con fauna extinta que se encuentran emplazados en la costa meridional del semiárido de Chile, entre los 31 y 32° de latitud sur. Estos asentamientos corresponden tanto a sitios arqueológicos como paleontológicos (locus de fauna extinta), de los cuales tres se encuentran en estratigrafía (LV.066, LV.210 y LV.221). El resto está constituido por evidencias superficiales que han sido registradas principalmente en la interfase de la terraza marina superior con sistemas de paleodunas parcialmente vegetados y en proceso de removilización, o bien, sobre estructuras dunarias activas⁵. Adicionalmente se analizó la cartografía de la zona, definiendo variables e indicadores ambientales que ayuden a la identificación de los ecosistemas y subsistemas que conforman el paisaje costero, cuya correlación de datos con los fenómenos de preservación diferenciada que se tienen para el área, permitirá evaluar, a escala regional, la dinámica moderna de tales fenómenos, estableciendo el potencial de transformación que presenta el registro arqueológico y, eventualmente, aportando antecedentes para el estudio de esos mismos cambios a escalas temporales más amplias⁶.

En función de este mismo objetivo se efectuó el estudio espacial y estratigráfico del sitio arqueológico LV.100 (“El Avistadero”), situado a 3,8 km al SE de la localidad de Los Vilos sobre una extensa formación dunaria que, con dirección SW-NE, sobreyace la terraza marina intermedia (25-40 msnm). Se trata de un área de gran dinamismo, donde la intensa y permanente deflación ha dejado al descubierto restos fósiles que, en ciertos casos, se encuentran vinculados a material cultural. Sin embargo, la complejidad del área no permite establecer con certeza el grado de asociación que presenta la evidencia de superficie, así como tampoco definir con claridad los límites espaciales que tienen las distintas distribuciones registradas. No

- 5 Seguel, R. 2007. Conservación y tafonomía en la costa semiárida de Chile: una síntesis crítica. *Conserva* n. 11. pp. 65-91.
- 6 Borrero, L. 2000. Ten Years After: esquema para una tafonomía regional de la Patagonia meridional y norte de Tierra del Fuego. En: Espinosa, S. (ed.), *Desde el país de los gigantes. Perspectivas arqueológicas en Patagonia*, tomo I. Río Gallegos, Argentina: Universidad Nacional de la Patagonia Austral, pp. 183-193.

obstante, y apelando al criterio de mayor visibilidad y frecuencia, se distinguieron un total de 6 sitios arqueológicos, entre ellos, el LV.100. Los estudios realizados en este sitio, tanto el año 2001 (8 m²)⁷ como el 2009 (121 m²), permitieron reconocer restos de fauna extinta (*Palaeolama* sp., *Equus (Amerhippus)* sp. y *Mylodontidae*), sin embargo, los índices de alteración que presentan los especímenes así como los fenómenos de palimpsestos que se observan en el sector dificultan su interpretación. Esta situación obliga a profundizar en los años venideros las problemáticas específicas que deparan los ecosistemas dunarios, con especial referencia a las formaciones que se sitúan al sur de Los Vilos.

Durante el período se dio inicio también al análisis macrogeográfico de los procesos de transformación que afectan a los sitios emplazados en los valles interiores del área de estudio. Para tales efectos, se participó en la prospección de la zona de Caimanes-Tilama y, posteriormente, en la excavación del sitio CT.014 (“Valiente”) que, situado a 30 km al interior de Los Vilos, se encuentra en una zona de extracción minera de baja escala orientada a la explotación del cuarzo.

En un ámbito más específico y con el propósito de dar continuidad a los estudios diagenéticos iniciados en el área, se procedió a revisar y precisar las variables e indicadores relacionados con el análisis del sustrato y que, como tales, inciden en los procesos de preservación diferenciada del registro óseo. Asimismo, se examinaron los protocolos analíticos y se ajustaron a la normativa nacional e internacional⁸, a fin de que los datos capturados sean confiables y comparables a diversas situaciones y contextos.

Finalmente, en el campo técnico se diseñaron y aplicaron procedimientos específicos de conservación, tanto para el trabajo de campo como de laboratorio, orientados de manera fundamental a preservar la integridad de la data empírica como su información asociada.

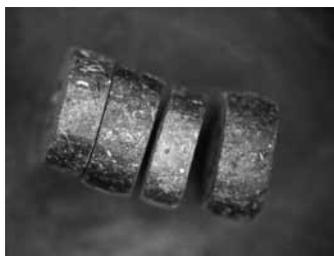
Estudio e intervención de los materiales arqueológicos provenientes del sitio Villa JMC-01, Labranza. Temuco, IX Región de La Araucanía

Los estudios y tratamientos de conservación efectuados a los artefactos, y a sus elementos asociados, provenientes del sitio cementerio Villa JMC-01-Labranza, fueron encargados por el arqueólogo señor Rodrigo Mera, en el marco del proyecto “*Salvataje sitio Villa JMC-01 – Labranza, Provincia de Cautín – Región de La Araucanía*”, licitado por el Consejo de Monumentos Nacionales durante los años 2007 y 2008.

La ejecución de este trabajo se desarrolló desde una perspectiva transdisciplinaria, lo que demandó la participación de profesionales de diversas unidades del CNCR, así como de otras instituciones externas. El proceso general de intervención estuvo a cargo de la conservadora Daniela Bracchitta y contó con la colaboración de las

7 López, P. 2007. Tafonomía de los mamíferos extintos del Pleistoceno tardío de la costa meridional del semiárido de Chile (IV Región – 32° Latitud S). Alcances culturales y paleoecológicos. *Chungará* v. 39, n. 1. pp. 69-86.

8 Sadzawka, A. et al. 2004. *Métodos de análisis recomendados para los suelos chilenos*. Santiago, Chile: Comisión de Normalización y Acreditación, Sociedad Chilena de la Ciencia del Suelo, 113 p. <http://alerce.inia.cl/docs/presentaciones/DOC027ASR.pdf>.



Cuentas malacológicas hiladas y cuentas líticas separadas pertenecientes a un collar recuperado en el rasgo 15 del sitio Villa JMC-01, localidad de Labranza, comuna de Temuco.



Aro de cobre con gancho circular y apéndice inferior en espiral plano, recuperado del rasgo 5 del sitio JMC-01. El análisis de FRX determinó que la materia prima correspondía a cobre metálico en un 99,46% promedio.



Análisis microscópico con luz polarizada, aumento 400X, de fibra asociada a rasgo 15 del sitio JMC-01, cuya estructura permite determinar que se trata de una fibra única de naturaleza orgánica.

siguientes personas: señora Gloria Román, restauradora responsable del programa de intervención del Laboratorio de Arqueología; señora Jacqueline Elgueta, técnico en conservación del mismo laboratorio; señorita Fernanda Espinosa, bióloga del Laboratorio de Análisis del CNCR, y de la señora Viviana Rivas, fotógrafa de la Unidad de Documentación de esta institución. La identificación de materias primas estuvo a cargo del señor Sergio Letelier, malacólogo y curador de la colección **de moluscos del Museo Nacional de Historia Natural** y de la señora María Eugenia Fonseca, geóloga y jefa del Departamento de Laboratorios del Servicio Nacional de Geología y Minería (SERNAGEOMIN).

Los artefactos en estudio están asignados culturalmente al Complejo Pitrén, perteneciente al período Alfarero Temprano (0-1000 d.C aprox.) y corresponden a un fragmento de collar de cuentas malacológicas hiladas y cuentas líticas separadas (rasgo 15, Ficha Clínica LA-2008.2.1), a un aro de cobre con apéndice (rasgo 5, Ficha Clínica LA-2008.2.2) y a un aro simple también de cobre (rasgo 23, Ficha Clínica LA-2008.2.3). Todos estos elementos se encontraban además asociados a material orgánico, el cual fue analizado e investigado. El trabajo consideró también la intervención de seis aros de cobre que, recuperados en el mismo sitio, ingresaron al laboratorio en fecha posterior, siendo identificados con el número de Ficha Clínica LA-2008.7.1. Los principales procesos de alteración detectados en el conjunto son: dilución del componente inorgánico de las cuentas malacológicas, desgaste de la fibra que hila dichas cuentas, improntas de raíces en ambos tipos de cuentas y corrosión del metal de cobre en todos los aros. Este último proceso no fue considerado como deterioro, pues la corrosión se presenta en estado inactivo, por lo que los tratamientos sugeridos se enfocaron principalmente a la ejecución de un embalaje idóneo. Por el contrario, el proceso que afecta a las cuentas malacológicas se consideró de extrema gravedad, ya que las piezas se desintegran con facilidad a la menor manipulación. Se aplicaron por tanto procedimientos de consolidación y un sistema de embalaje pertinente a su actual condición.

El principal problema que tuvo el desarrollo del presente trabajo fue la falta de información referente a los procesos tecnológicos y materias primas utilizadas para confeccionar este tipo de artefactos, ya que este hecho interfiere con el análisis crítico de las alteraciones, haciendo compleja la discriminación de la ocurrencia contextual de los síntomas y de su intensidad. No obstante, se entiende que éste es un hallazgo único dentro del complejo Pitrén y, por tanto, un desafío en materias de intervención.

En vista de lo anterior, para el estudio diagnóstico de los artefactos, la identificación de sus elementos asociados y el análisis tecnológico se emplearon diversas técnicas analíticas, entre las que se cuentan el uso de lupa binocular, microscopio, microfotografía digital y el análisis de fluorescencia de rayos X (FRX), cuyos resultados permitieron una mejor caracterización de los artefactos, así como una mayor precisión en el estudio sintomatológico de los mismos.

CURSOS Y ACTIVIDADES DE DIFUSIÓN

Conservación y restauración en la tumba de Monthemhat

(16 de enero al 12 de febrero de 2009: Luxor, Egipto)

Roxana Seguel, conservadora jefa del Laboratorio de Arqueología y docente de la Universidad Internacional SEK (UISEK Chile), fue invitada por Universidad SEK Segovia a participar de la cuarta campaña de campo del proyecto “*Estudio, documentación, restauración, conservación y protección de la tumba TT34 de Monthemhat*” que, dirigido por el doctor Farouk Gomaà, se desarrolla en el valle del El-Assasif, Luxor, Egipto. El proyecto cuenta con la participación de la Universidad SEK de Segovia, la Universidad de Tübingen (Alemania) y el Ministerio de Antigüedades de Egipto. Colaboran además diferentes especialistas de diversas instituciones europeas y profesionales provenientes de la Universidad Internacional SEK, con sede en Ecuador y Chile. El proyecto es financiado con recursos privados otorgados por el señor Jordi Bonastre y la señora Monserrat Rius.

Las intervenciones de conservación y restauración realizadas en el marco de este proyecto estuvieron bajo la responsabilidad de la conservadora-restauradora española señora Marta Ramos Martínez y participaron en su ejecución la señora Seguel y la señorita Florencia Achondo, alumna de la carrera de Conservación y Restauración de Bienes Muebles de la UISEK Chile. Éstas se centraron en las siguientes acciones: (a) consolidación de ladrillos de adobe con sellos impresos provenientes de la excavación del muro este del pilono; (b) levantamiento e intervención de una figurilla de barro y elementos asociados, provenientes de la unidad estratigráfica 5; (c) limpieza y consolidación de un fragmento de sarcófago procedente del vaciado de un pozo situado en las cámaras internas de la tumba; (d) limpieza, consolidación



Vista exterior de la tumba de Monthemhat: muros y pilono construido en adobes, algunos de los cuales presentan en sus caras superiores un sello en el que se lee: “Cuarto profeta de Amon, gobernador de la ciudad, supervisor del sur, Monthemhat”.



Intervenciones de conservación y restauración sobre algunos fragmentos del sarcófago antropomorfo de madera de Nis-Pthah, hijo de Monthemhat.

y adhesión parcial de fragmentos de arenisca pertenecientes a dos esculturas de bulto recuperadas durante la campaña 2008, y (e) limpieza, consolidación, adhesión y reintegración de lagunas, volumétricas y cromáticas, de algunos fragmentos del sarcófago antropomorfo de madera de Nis-Pthah –hijo de Monthemhat– que, recuperado en la década del 80, se encontraban en el depósito del sitio arqueológico.

Monthemhat fue uno de los personajes más relevantes de la historia de Egipto durante los primeros años del Tercer Período Intermedio: fue gobernador de Tebas, cuarto sacerdote de Amon y supervisor del sur; este último título lo acreditaba como el hombre más poderoso del sur de Egipto, entre Hermópolis y Elefantina⁹. Su tumba se encuentra emplazada en la ribera occidental del río Nilo, en el valle de El-Assasif, en la zona conocida como Deir-el-Bahari que corresponde a un complejo de templos funerarios y tumbas situados en las llanuras de la antigua ciudad de Tebas, hoy en día Luxor. La tumba de Monthemhat es uno de los grandes complejos funerarios que componen la necrópolis tebana, con más de cincuenta recintos –entre cámaras y pasillos– que han sido excavados en la roca misma¹⁰.

XII Congreso Internacional de la Asociación de Conservadores Restauradores de Bienes Culturales, ABRACOR, Brasil

(13 al 17 de abril de 2009: Porto Alegre, Brasil.)

Al Congreso denominado “Preservación del patrimonio: ética y responsabilidad social” y desarrollado en la Universidad Federal do Río Grande do Sul en Porto Alegre, Brasil, asistió la conservadora jefe del Laboratorio de Pintura y presidenta del Tribunal de Ética de la Asociación Gremial de Conservadores y Restauradores de Chile (AGCR), Lilia Maturana. En dicha oportunidad presentó el póster “Código de ética de la Asociación Gremial de Conservadores y Restauradores de Chile”, realizado en conjunto con Ángela Benavente, Presidenta de la AGCR. La asistencia al Congreso le permitió también a la señora Maturana mantener reuniones con la nueva directiva de ABRACOR, electa en esta oportunidad, dándole a conocer el quehacer del CNCR y de la AGCR.

Reconocimiento de bienes patrimoniales ante el tráfico ilícito

(26 y 27 de mayo de 2009: Santiago, Chile)

Roxana Seguel y Daniela Bracchitta participaron como expositoras de este curso de capacitación que, organizado por el Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales (CDBP), el Servicio Nacional de Aduanas (SNA) y el Consejo de Monumentos Nacionales (CMN), estuvo dirigido a profesionales que se desempeñan en el SNA, en la INTERPOL Chile y en la Brigada Investigadora de Delitos del Medio Ambiente y del Patrimonio Cultural (BIDEMA) de la Policía de Investigaciones de

9 Rius, M. 2010. Monthemhat. L'home i el seu període. En: Buxó, R. (coord. editorial), *Projecte Monthemhat. Missió Arqueològica a Egipte*. Barcelona, España: Museu d'Arqueologia de Catalunya. pp. 13-14.

10 Illarregui, E. 2010. La tumba TT-34 de Luxor. En: Buxó, R. (coord. editorial), *Projecte Monthemhat. Missió Arqueològica a Egipte*. Barcelona, España: Museu d'Arqueologia de Catalunya. pp. 15-22.

Chile. Contó con la participación de más de cincuenta fiscalizadores e investigadores provenientes de distintos puntos del país.

El curso tuvo los siguientes objetivos a saber: (a) capacitar a los participantes en el reconocimiento de bienes patrimoniales, especialmente en lo que se refiere a especímenes naturales con protección legal y a objetos arqueológicos vulnerables al tráfico ilícito; (b) difundir las leyes y reglamentos que definen y regulan las diversas tipologías del patrimonio cultural y natural, y (c) formar una red de expertos para brindar apoyo y asesoramiento profesional al Servicio Nacional de Aduanas y a la Policía de Investigaciones de Chile, constituida por especialistas de diferentes instituciones patrimoniales.

En este contexto, las profesionales del CNCR presentaron la temática titulada “*Técnicas de laboratorio aplicables para la identificación de material arqueológico*”, en la cual se abordaron las distintas líneas de estudio que se pueden utilizar para discriminar un objeto arqueológico de uno actual, considerando aspectos relativos a las materias primas, a los procesos tecnológicos de manufactura y a los síntomas de alteración y deterioro, toda vez que dichos indicadores relevan información diagnóstica sobre los objetos. Asimismo se señalaron diversas técnicas analíticas que son posibles de emplear para su reconocimiento. La información se ejemplificó en objetos cerámicos y textiles, ya que éstos son los más propensos al tráfico ilícito en nuestro país. El módulo finalizó con una visita al Laboratorio de Arqueología del CNCR.

Seminario de investigación científica y técnica sobre la obra del pintor José Gil de Castro

(Julio de 2009: Lima, Perú)

Carolina Ossa, restauradora de pintura y Federico Eisner, químico, fueron invitados a participar del Seminario-taller y reunión de trabajo sobre análisis técnicos en el marco del proyecto trinacional de investigación *José Gil de Castro, cultura visual y representación del antiguo régimen de las repúblicas sudamericanas*. Este seminario da continuidad al trabajo conjunto que se viene realizando entre el Museo de Arte de Lima, el taller Tarea de Buenos Aires y el CNCR.

Los profesionales chilenos presentaron los resultados de los análisis no destructivos realizados a las obras de Gil de Castro con el objetivo de dar a conocer a los otros especialistas involucrados en el proyecto y a la comunidad de restauradores e investigadores peruanos los avances logrados a la fecha. El Seminario se llevó a cabo en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.



Tema presentado en el curso de capacitación sobre Reconocimiento de bienes patrimoniales ante el tráfico ilícito, organizado por el Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales, DIBAM, el Servicio Nacional de Aduanas y el Consejo de Monumentos Nacionales.

Metodología de la investigación y actividades complementarias

(Julio a noviembre de 2009: Santiago, Chile)

La Dirección del CNCR en conjunto con el Laboratorio de Arqueología y el Comité Científico de la institución, organizaron un curso sobre *Metodología de la Investigación* que, orientado al análisis, discusión y puesta en práctica de las distintas fases involucradas en el proceso investigativo, tuvo como fin actualizar los conocimientos teóricos y prácticos de los profesionales del CNCR en estas materias. En tal sentido, y dada la diversidad de profesionales con los cuales cuenta la institución, el curso buscó promover el enfoque multidisciplinario para la construcción del conocimiento científico, asumiendo la realidad como una entidad compleja y pluridimensional.

El curso se realizó en las dependencias del CNCR, entre el 16 y 20 de noviembre de 2009 y fue dictado por la antropóloga social, señora Bárbara Matus, de UVirtual. Contó con la participación de 18 profesionales.

El producto tangible de esta actividad fue la elaboración de un proyecto de investigación grupal, a partir de los estándares que fija la Comisión Nacional de Investigación en Ciencia y Tecnología (CONICYT).

Como actividades complementarias y preparatorias al curso antes indicado, se desarrolló un taller interno de reflexión y varias reuniones orientadas a la evaluación y reformulación de la planificación estratégica de las unidades del CNCR, para el período 2010-2015.

En el primer caso, el taller se realizó el 15 de julio de 2009 y tuvo como objetivo analizar y discutir, tanto desde la perspectiva de la especialidad como de la conservación-restauración en general, acerca del objeto de conocimiento y del objeto de estudio de la disciplina, definiendo las líneas de investigación que se desprenden de dicho marco conceptual y estableciendo las particularidades que surgen de la propia especialidad. Los resultados de este taller y el posterior análisis realizado por las unidades del CNCR, fueron puestos en común en una reunión efectuada el 11 de noviembre de 2009, donde cada unidad expuso las líneas de investigación a desarrollar en el próximo período de gestión.

En relación con la planificación estratégica se efectuó un total de tres reuniones, en las cuales cada unidad expuso sus avances y recibió los comentarios y sugerencias del equipo CNCR. El trabajo finalizó con la elaboración de un documento por unidad y una síntesis general a cargo de la directora.

Con el fin de fortalecer y complementar actitudes y destrezas para la elaboración de proyectos de investigación que, con un enfoque esencialmente cualitativo, aborde

problemáticas que surgen desde la propia disciplina de la conservación, Bárbara Matus Madrid realizó un curso teórico-práctico orientado a desarrollar un proyecto de investigación con un enfoque esencialmente cualitativo.

Actualización de conocimientos en técnicas arqueométricas

(15 de julio al 16 de octubre de 2009: Ciudad de México D.F.)

Daniela Bracchitta, conservadora del Laboratorio de Arqueología del CNCR, participó de una estancia de investigación en el Laboratorio de Prospección Arqueológica, del Instituto de Investigaciones Antropológicas (IIA) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), bajo la dirección del doctor Luis Barba y la colaboración del Ms. Agustín Ortiz y del Lic. Jorge Blancas.

El propósito de esta pasantía fue adquirir mayor dominio y conocimiento sobre las técnicas arqueométricas que actualmente se utilizan para el estudio del patrimonio arqueológico, en virtud de que tales técnicas constituyen una estrategia de investigación relevante para los problemas de estudio que se abordan en el Laboratorio de Arqueología, en conjunto con el Laboratorio de Análisis del CNCR.

El IIA de la UNAM cuenta con laboratorios de gran potencial para la investigación transdisciplinaria, siendo el Laboratorio de Prospección Arqueológica una institución de punta para la región, toda vez que ha desarrollado la aplicación de técnicas avanzadas para el estudio de sitios arqueológicos mediante la ejecución de procedimientos geofísicos y geoquímicos integrados. Asimismo, varias de las técnicas desarrolladas por este laboratorio son posibles de implementar para el análisis de material cerámico, lítico y óseo, entre otros, lo que implica un excelente complemento para las problemáticas que habitualmente enfrenta el Laboratorio de Arqueología del CNCR.

Los estudios teóricos consistieron en la revisión de técnicas arqueométricas basadas por una parte en la prospección geoquímica, con las cuales se analizan tanto sedimentos como residuos en artefactos, logrando determinar la presencia de fosfatos, carbohidratos, proteínas y otros compuestos que permiten inferir, por ejemplo, áreas de ocupación diferenciada en un asentamiento, o bien, el uso de un artefacto. Este tipo de información resulta relevante para la conservación, ya que orienta los estudios de los procesos de transformación y preservación del registro arqueológico, así como las decisiones de intervención.

Por otra parte, se abordaron de modo preliminar las técnicas de prospección geofísicas, particularmente con radar de penetración terrestre, de magnetometría y de resistividad eléctrica, con las cuales es posible visualizar anomalías presentes en el subsuelo que son indicativas, por ejemplo, de la presencia de estructuras y rasgos. La detección remota de este tipo de



Análisis geoquímicos sobre sedimentos recolectados en el sitio arqueológico La laguna de Tlaxcala.



Análisis geofísicos realizados en el marco del proyecto Espacios domésticos y prácticas cotidianas en Xaltocan Posclásico, México.

evidencia facilita la planificación de las acciones de excavación y conservación. En su parte práctica, la pasantía consideró el análisis de sedimentos superficiales recolectados en el marco del proyecto de investigación sobre el sitio “*La laguna de Tlaxcala*”, situado al sureste del Distrito Federal. Además se participó en la ejecución de análisis geofísicos *in situ*, efectuados en el marco del proyecto “*Espacios domésticos y prácticas cotidianas en Xaltocan Posclásico, México*”.



Ponencia presentada al 53^{er} Congreso Internacional de Americanistas, simposio Nuevos aportes de las técnicas de la arqueometría en el estudio y caracterización del patrimonio cultural.

53^{er} Congreso Internacional de Americanistas. Los pueblos americanos: cambios y continuidades. La construcción de lo propio en un mundo globalizado

(19 al 24 de julio de 2009: Ciudad de México D.F.)

Roxana Seguel y Daniela Bracchita participaron de este Congreso con la exposición de dos ponencias:

- a. *Arqueometría y conservación: una propuesta metodológica para el estudio y preservación del registro arqueológico. Experiencias desarrolladas por el Centro Nacional de Conservación y Restauración de Chile.* La presentación pone de manifiesto, a través de tres estudios de caso, la metodología de análisis contextual que el Laboratorio de Arqueología ha venido desarrollando durante la última década, en la cual se expresa la relevancia de los estudios arqueométricos para determinar líneas de investigación o bien discriminar niveles de intervención a los cuales se verán sometidos los bienes arqueológicos que ingresan al laboratorio. Esta ponencia fue presentada por la señora Bracchitta en el simposio “*Arqueometría en América Latina*”, coordinado por el doctor Luis Barba, de México, y la doctora Alexandra Pecci, de Italia.
- b. *Estudios de preservación diferenciada en el registro óseo proveniente del contexto paleoindio de Santa Julia (LV.221), costa semiárida de Chile. Una aproximación a los análisis diagenéticos.* La presente ponencia dio cuenta del programa de investigación que se desarrolla, desde 1990, en la región meridional del semiárido chileno en el ámbito del patrimonio arqueológico. Se caracterizó el contexto espacio-temporal del área de estudio y las distintas escalas de análisis efectuadas a la fecha en materias vinculadas con los procesos de transformación del registro arqueológico. Se sintetizó el marco teórico y metodológico que orienta el proceso investigativo, delineando las principales problemáticas relacionadas con la preservación diferenciada que presenta el registro óseo en los contextos finipleistocénicos, para, finalmente, explicitar a través de un estudio de caso la aproximación arqueométrica que se ha venido desarrollando en los últimos años para la comprensión de tales fenómenos. La ponencia fue presentada por la señora Seguel en el simposio “*Nuevos aportes de las técnicas de la arqueometría en el estudio y caracterización del patrimonio cultural*”, coordinado por la doctora Mercedes Delgado, de Perú, y el doctor Rodrigo Esparza, de México.

Taller de restauración de encuadernaciones

(Julio a septiembre de 2009: CNCR, Santiago, Chile)

Este taller tuvo como objetivo capacitar al personal del Laboratorio de Papel en la restauración de libros y colaborar en la puesta en marcha del Laboratorio de Libros. La profesora fue la especialista Olaya Balcells, quien orientó y supervisó a las restauradoras durante esta actividad colaborando además en la búsqueda y adquisición de instrumentos y materiales.



Ejecución de costuras en un libro.

2º Simposio latinoamericano sobre métodos físicos y químicos en arqueología, arte y conservación del patrimonio cultural. LASMAC 2009

(16 al 20 de agosto de 2009: Cancún, México)

En este Simposio los profesionales del CNCR, Carolina Ossa, restauradora de pintura, y Federico Eisner, químico, realizaron una presentación titulada *Material investigation in the course of the restoration of a series of colonial paintings*, cuyo objetivo fue dar a conocer a la comunidad de especialistas los resultados obtenidos durante la ejecución del proyecto de restauración de la Serie Grande de Santa Teresa.

El público presente estaba compuesto de especialistas en conservación y estudios del patrimonio cultural artístico y arqueológico, entre los cuales se encontraban químicos, físicos, geólogos, restauradores, arqueólogos e historiadores. Estuvieron representados muchos países, entre otros, Argentina, Brasil, España, Portugal, Estados Unidos, Canadá, México, Cuba y Rusia.

1er Congreso iberoamericano y jornadas de técnicas de conservación y restauración del patrimonio

(10 – 11 septiembre 2009: La Plata, Argentina)

Mónica Bahamondez Prieto, conservadora jefe del Laboratorio de Monumentos, participó en la reunión del grupo Iberoamericano PROTERRA en su calidad de miembro del Comité Científico de dicha agrupación.

Isla de Pascua, sociedad, cultura y patrimonio

(12 de septiembre 2009: Buenos Aires, Argentina)

Mónica Bahamondez Prieto, conservadora jefe del Laboratorio de Monumentos, fue invitada por la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires (UBA) a dictar la conferencia titulada “Isla de Pascua, sociedad, cultura y patrimonio” en el marco del programa “Arquitectura, Patrimonio y Comunidad”.

Ciclo de conversaciones: historia y mundo colonial

(20 al 22 de octubre 2009: Santiago, Chile)

Carolina Ossa, coordinadora general de la restauración de la Serie Grande de Santa Teresa, fue invitada a realizar una exposición del proyecto en el Museo Dominicco, con el fin de dar a conocer a restauradores, científicos e historiadores la metodología y los resultados obtenidos.

La iniciativa de la *Red de museos de Arte Colonial de Santiago* se realizó durante tres días y las presentaciones tuvieron como sede a los museos de La Merced, de San Francisco y el Museo Histórico Dominicco.

Curso de capacitación sobre emergencias del Escudo Azul

(8 de octubre de 2009: Ancud, Chile)

El Escudo Azul realizó una actividad de difusión en el Museo de Ancud, con el fin de dar a conocer los objetivos de esta organización internacional que está orientada a apoyar a entidades que custodian patrimonio en relación a los temas vinculados a catástrofes o emergencias.

La reunión fue organizada por la directora del museo, señora Marijke Van Meur, quien invitó a todas las personas relacionadas con patrimonio de la ciudad de Ancud, Castro y alrededores. Las expositoras fueron Mónica Bahamondez Prieto del CNCR y María Antonieta Palma de la Biblioteca Nacional.

Curso teórico práctico “Conservación de manuscritos: acercamiento metodológico al conocimiento y manejo de las tintas ferrogálicas”

(26 al 29 de octubre 2009: CNCR, Santiago, Chile)

Este curso se inscribe dentro del programa de especialización y actualización para profesionales que promueve el CNCR. El curso-taller de tres días estuvo centrado en el conocimiento y tratamiento de las tintas de manuscritos conocidas como tintas ferrogálicas, las cuales son los elementos sustentados más habituales de los documentos y obras de arte hasta mediados del siglo XIX y presentan graves problemas de conservación para los archivos, bibliotecas y museos donde se custodian. El curso tuvo como objetivo comprender los procesos de alteración y deterioro que sufren los documentos manuscritos con tintas ferrogálicas, así como conocer los más actuales tratamientos recomendados para estabilizar y disminuir sus procesos de degradación.

En la última década, especialistas de varias instituciones del mundo se han dedicado al estudio y tratamiento de este tipo de tintas profundizando en su conocimiento y proponiendo nuevos métodos de conservación. Este curso-taller



*Grupo de participantes al curso
Conservación de manuscritos:
acercamiento metodológico al
conocimiento y manejo de las tintas
ferrogálicas.*

surgió a partir de la participación de Cecilia Rodríguez en el curso que se dictó en Sao Paulo el año 2008. Además participaron como profesores el químico del CNCr, Álvaro Villagrán y Paloma Mujica.

Los participantes al curso provenían de las más importantes instituciones del país que cuentan con laboratorios de conservación y además se contó con la presencia de dos conservadoras argentinas.

PRÁCTICAS Y PASANTÍAS



Paula Quintana durante su pasantía en el Laboratorio de Arqueología.

Paula Quintana, diseñadora en arquitectura de interiores y equipamiento de la Universidad de Viña del Mar y diplomada del postítulo de “*Restauración del patrimonio cultural mueble*” de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, realizó entre el 2 de julio y el 31 de diciembre de 2009 una pasantía profesional de 504 horas cronológicas, bajo la tutoría de la señora Gloria Román, conservadora-restauradora asociada al Laboratorio de Arqueología del CNCR. El trabajo de la señorita Quintana se orientó principalmente al estudio, diseño y aplicación de estrategias básicas de intervención para cerámicas arqueológicas, ejecutando procedimientos de conservación y restauración sobre un total de cuatro piezas adscritas al complejo cultural El Molle y de propiedad del Museo Arqueológico de La Serena. El trabajo realizado por la pasante se basó en el enfoque sistémico contextual elaborado en el laboratorio para una comprensión integral de los fenómenos de alteración y deterioro que presentan las piezas. Desde el punto de vista metodológico puso en práctica las estrategias analíticas desarrolladas por la unidad para abordar aspectos relacionados con el estudio histórico-contextual, morfológico-iconográfico y tecnológico de los artefactos cerámicos, considerando además el análisis sintomatológico de procesos de alteración y su verificación mediante técnicas de laboratorio. Adicionalmente la señorita Quintana colaboró en la realización de embalajes técnicos para piezas etnográficas y bioantropológicas.

Merahi López, estudiante de cuarto año de la carrera de arqueología de la Universidad Internacional SEK, realizó entre el 7 de septiembre y el 24 de noviembre de 2009 una práctica profesional de 180 horas cronológicas, actuando como tutora la señora Daniela Bracchitta, conservadora del Laboratorio de Arqueología del CNCR.

La practicante se integró al “*Programa de investigación e intervención del registro arqueológico*” que desarrolla el laboratorio, cuyo ámbito de acción es la investigación de los procesos de preservación y transformación que experimenta la evidencia arqueológica *in situ* con el propósito de comprender la dinámica de sus alteraciones, evaluar el sesgo muestral que presenta la data empírica y buscar estrategias viables para su conservación postexcavación. En este contexto, la práctica realizada por la señorita López se orientó al análisis fisicoquímico de sedimentos arqueológicos que fueron recuperados del sitio Pleistocénico de Santa Julia (LV.221), en el marco del proyecto FONDECYT 1030585. Para la realización de dichos análisis la alumna puso en práctica los protocolos estandarizados que ha sintetizado el Laboratorio de Análisis en conjunto con el Laboratorio de Arqueología.

Julio Águila, conservador y jefe de seguridad de la Casa Museo La Sebastiana de la Fundación Neruda en Valparaíso, participó en una pasantía en conservación preventiva de 40 horas en el Laboratorio de Monumentos. La pasantía tuvo como temas principales el conocimiento y mediciones de temperatura, humedad relativa y radiaciones UV.

Daniela Herrera, estudiante de magíster de la Universidad de las Américas (UDLA), realizó una pasantía en el Laboratorio de Monumentos consistente en el “Estudio Patologías del estuco de tierra en la Recoleta Dominica”. El objetivo fue realizar una investigación que permita determinar el origen de la patología observada en los estucos de tierra, los cuales han presentado desde hace más de cuatro años un problema de inestabilidad y desprendimiento de los estucos de barro.

Mariela Arriagada Bórquez, estudiante de la carrera Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Universidad Internacional SEK, realizó una práctica en el Laboratorio de Papel bajo la tutoría de María Soledad Correa Salas durante los meses de enero a julio de 2009, cumpliendo un total de 180 horas. Durante ese tiempo la practicante realizó trabajos que le permitieron familiarizarse con la metodología de trabajo, técnicas y criterios utilizados en el Laboratorio de Papel del CNCR. Asimismo, ella colaboró en el desarrollo de los proyectos de restauración que en ese momento se estaban realizando y pudo participar en las diferentes actividades de trabajo y/o estudio del equipo profesional permanente del laboratorio.

Ximena Medina Sancho, conservadora del Archivo Fotográfico del Seminario Pontificio Mayor, realizó una pasantía en el Laboratorio de Papel bajo la tutoría de María Soledad Correa Salas entre los meses de marzo y mayo de 2009. El objetivo de la pasantía consistió en que la pasante se familiarice con la metodología de trabajo y criterios utilizados en un laboratorio de restauración de papel en un contexto institucional. La señorita Medina restauró dos documentos en soporte de papel, cuyo trabajo comprendió la identificación inicial de las obras, el reconocimiento de sus materiales constitutivos, la identificación de los deterioros presentes, la determinación de sus estados de conservación, la realización de las propuestas de tratamientos y sus correspondientes desarrollos.

Mariana Moreno Barra, encargada de Laboratorio de Conservación de Papel del Museo Histórico y Militar, realizó una pasantía en el Laboratorio de Papel bajo la tutoría de María Soledad Correa Salas entre los meses de agosto a diciembre de 2009. El objetivo de la pasantía consistió en que la pasante conozca la metodología de trabajo y los criterios utilizados en un laboratorio de restauración de papel en un contexto institucional, donde se reciben tanto obras planas como volúmenes, provenientes principalmente de bibliotecas y museos. La señora Moreno colaboró con los proyectos de restauración que en ese momento se estaban realizando y participó en las diferentes actividades de trabajo y/o estudio del equipo profesional permanente del laboratorio.



Mariela Arriagada durante su práctica en el Laboratorio de Papel.



Ximena Medina durante su pasantía en el Laboratorio de Papel.



Mariana Moreno durante su pasantía en el Laboratorio de Papel.

Georgianna Pineda, alumna de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Universidad Internacional SEK, realizó una segunda práctica en el Laboratorio de Pintura desde el 8 de junio a 30 de octubre bajo la tutoría de Carolina Ossa. Participó en la restauración de la obra “Remolcador en el Sena”, del autor Charles Daubigny, perteneciente al Museo Nacional de Bellas Artes. Se integró al equipo de restauradoras participando en labores como, limpiezas de reverso, de suciedad superficial y de barniz, resanes de base de preparación, reintegración cromática y barnizado de la obra mencionada.

Mario Carvajal, alumno del postítulo de “*Restauración del patrimonio cultural mueble*” de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, realizó una práctica entre el 9 de junio y el 10 de noviembre de 2009 bajo al tutoría de Lilia Maturana. Durante este período realizó los tratamientos de conservación y restauración de tres pinturas y sus marcos.

Francisca Castillo, historiadora del arte de la Universidad Internacional SEK, realizó una práctica desde el 6 de julio al 30 septiembre de 2009 en el Laboratorio de Pintura bajo la tutoría de Ángela Benavente. La práctica desarrollada consistió en colaborar en las investigaciones estético-históricas de las obras de arte que se encuentran en proceso de restauración, con el fin de obtener la mayor cantidad de información posible que aporte al conocimiento de las obras y a las decisiones sobre las intervenciones.

PUBLICACIONES

KREBS, M. ET AL. Animarse a grandes cosas: restauración de la serie pictórica de Santa Teresa.
En: *Serie de Santa Teresa: visiones develadas. Monasterio del Carmen de San José de Santiago de Chile*. Santiago, Chile: Grupo BBVA, 2009. pp. 11- 49.

MUJICA, P. Y CORNEJO, P. Catalogación, conservación y duplicación del Archivo Jenaro Prieto.
Conserva n. 13, 2009. pp. 5-18.

Asume nuevas funciones en la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM)

Patricia Prieto Prieto, jefa administrativa del CNCR desde 1995, asumió en el mes de marzo del presente año la función de Asistente de la DIBAM. Le agradecemos su permanente apoyo a las personas, su compromiso con los servicios que presta el Centro y su eficiente labor colaborando con la optimización de la gestión del CNCR. Le deseamos éxito en su nuevo cargo.



Instrucciones básicas para la aceptación de artículos

DESCRIPCIÓN Y OBJETIVOS

CONSERVA es la revista oficial del Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR) dependiente de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. Se publica una vez al año desde 1997.

Su objetivo es exponer trabajos y reflexiones en torno a la conservación y restauración del patrimonio cultural y dar a conocer la labor que realiza el CNCR. Participan en ella especialistas del Centro y de otras instituciones tanto del país como del extranjero.

Dirigida a especialistas y público en general interesados en el tema, esperamos que nuestra publicación sea una alternativa para exponer las metodologías y criterios empleados para abordar proyectos de conservación como también para revisar críticamente lo logrado en el área.

INFORMACIÓN GENERAL

Selección de los artículos

Los artículos recibidos serán sometidos a la revisión de un Comité Editorial y los artículos seleccionados serán enviados a sus autores con la evaluación correspondiente para su corrección, si la estiman procedente. No se considerarán para este proceso los artículos que no cuenten con bibliografía final bien citada relacionada con el texto.

Texto

Los autores deben enviar el original del artículo impreso en papel tamaño carta y CD correspondiente en Microsoft Word. Los cuadros elaborados deberán ser grabados en forma separada. Los autores no funcionarios del CNCR deberán adjuntar, además, una carta autorizando al Centro la publicación del artículo y haciéndose responsables de su contenido. La extensión máxima es de 20 carillas tamaño carta doble espacio con márgenes de 2,5 cm y letra Arial 12. Todas las páginas deben ser numeradas consecutivamente. Si se usan abreviaturas deben ser definidas la primera vez que sean mencionadas en el texto. Se recomienda usar sólo abreviaturas y símbolos estándares en el texto, tablas e ilustraciones.

Secciones del artículo

1. **TÍTULO.** Debe ser conciso e informativo. Puede contar con una bajada de título si es necesaria mayor información. El editor se reserva el derecho de editar el título.
2. **NOMBRE DE LOS AUTORES.** Se debe colocar el nombre completo (nombre(s) de pila) y dos apellidos. Los antecedentes personales como profesión y lugar de trabajo se deben colocar al final del texto.
3. **RESUMEN.** Es un resumen conciso del artículo en español, en el que se debe especificar el objetivo, la metodología y los principales hallazgos y conclusiones. **Máximo 150 palabras.** Los resúmenes en inglés son responsabilidad de la revista.
4. **PALABRAS CLAVE:** Bajo el resumen, escriba entre dos a ocho palabras claves en letras minúsculas. Las palabras claves deben hacer referencia a los aspectos más destacados del artículo, como un campo de interés amplio (por ejemplo: arqueología, cerámica), un período cultural, tipo de material, procedimiento analítico usado, etc. Por lo general las palabras clave son sustantivos singulares o un breve término compuesto como, por ej.: conservación preventiva. El editor se reserva el derecho de editar las palabras clave.
5. **TEXTO.** Se recomienda que el cuerpo del texto esté dividido en 4 secciones: Introducción, Métodos, Resultados y Conclusiones, los que pueden ser adaptados de acuerdo a la naturaleza del artículo.

En los encabezamientos use mayúscula sólo al inicio; espacios extra, sólo después de los encabezados y entre párrafos de la misma sección. Usar diferente tipo de letra en los distintos niveles de títulos dentro del artículo. Las **siglas** deben ir en **versalita**.

No usar tabulaciones.

6. **BIBLIOGRAFÍA. La bibliografía final debe estar relacionada con el texto mediante las notas al pie de página.**

La bibliografía de los artículos irá en forma abreviada en el pie de página y completa al final del texto.

En el texto se hará mención a la bibliografía del pie de página con un número superíndice al término del párrafo correspondiente, donde termina la idea, antes de punto (.) o punto y coma (;).

En la **bibliografía a pie de página** se colocará: Apellido del autor del texto citado, coma (,), año de publicación, dos puntos (:) la página. Ej. Almarza, 1995: p. 68.

En el caso de más de tres autores, se coloca el apellido del primer autor más el término “et al.” Ej. Seguel, et al.

Uso del “Ibid.” y del “Op.cit.” Cuando se repita la misma cita, a pie de página, aunque cambie el n° de página, se colocará el término “Ibid” seguido de dos puntos y la página correspondiente si ella cambia; Op.cit. cuando se menciona otra página de una obra anteriormente citada, habiendo intercalación de otras referencias.

Las citas implícitas (tema o idea extraído de un texto y no reproducida textualmente) irán precedidas de la abreviatura “Cfr.”.

Ejemplo :

2 Cantarutti, 1997: p. 2.

3 Ibid.

4 Ibid: p. 9.

5 Cfr. Seguel, 1998.

6 Cantarutti, 1997: Op.cit., p. 45.

En la **bibliografía completa al final del texto** se colocarán los datos en la siguiente forma continuada:

Libro

Autor (apellido e inicial del nombre, más de tres autores el primer autor y et al. En versalita). *Título*. Lugar de edición: Editorial, año de publicación. N° de páginas. En caso de documentos no publicados, colocar al final de la cita (doc. no publicado).

Revista

Autor (apellido (s) e inicial del nombre). Título del artículo. *Título de la revista*. Volumen, número, año. Páginas del artículo. Los datos de volumen, número, año y páginas pueden escribirse de dos formas según se muestra en el ejemplo.

Ejemplos:

ADONIS, M., ET AL. Contaminación del aire en espacios interiores. *Ambiente y desarrollo*, v. 11, n. 1, 1995. pp. 79-89 o 11(1): 79-89, 1995. **(Ej. artículo de revista).**

BISKUPOVIC, M.; VALDÉS, F. Y KREBS, M. *Conservación preventiva y habilitación museográfica del Museo del Limari*. Proyecto de desarrollo patrocinado por la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, I. Municipalidad de Ovalle, Fundación Andes y el Sector privado de la localidad. Santiago, Chile, 1996. 39 p. (doc. no publicado). **(Ej. documento)**

CASAZZA, O. *Il restauro pittorico*. Firenze, Italia: Nardini Editore, 1997. 157 p. **(Ej. libro)**

La paginación en el caso de los libros se indica con la letra “p.” después del n° total de páginas del mismo. Ej.: Brandi, C. *Teoría de la restauración*. Roma, Italia: Nardini, 1994. 234 p.

En el caso de artículos, si es una página se coloca “p.” Ej. p. 8; si tienen varias páginas se indican: pp. 34-42.

Información obtenida de internet

Toda información obtenida de internet debe acompañarse de la dirección del sitio desde donde se obtuvo (entre ángulos) y la fecha en que se consultó (entre corchetes): **Cita bibliográfica correspondiente <dirección internet> [consulta: fecha]**

Ej. Fischer, M. *A short guide to film-base photographic materials: identification, care and duplication*. Andover, MA: Northeast Document Conservation Center. 10 p. <<http://www.nedcc.org/leaflets/nitrate.html>> [Consulta: mayo 2004]

Puntuación.

Después de coma (,) y punto y coma (;) un espacio.

Después de punto (.) dos espacios.

6. ILUSTRACIONES

Imágenes. Pueden enviarse hasta 20 imágenes, según la extensión del artículo, en los siguientes formatos:

- fotografías en papel, b/n o color formato 10x15 cm;

- fotografías digitales tomadas sobre 400 dpi formato 10x15cm grabadas sin comprimit en CD.

Los textos de pie de foto deberán venir en hoja aparte e indicar: descripción de la foto y año. Al final colocar el nombre del (de los) fotógrafo(s) indicando el número de la(s) foto(s) que corresponde a cada uno. Cada imagen deberá venir numerada de acuerdo a su ubicación en el artículo.

Tablas, dibujos y otros: deben entregarse en archivos separados del texto con los títulos y pie correspondientes.

7. FECHA DE ENTREGA

El 30 de septiembre de cada año.

Para mayor información dirigirse a:

Editora revista CONSERVA

Tabaré 654, Recoleta

Santiago, Chile

Fono: (56) 2 7382010

Fax: (56) 2 7320252

E-mail: mavendano@cncr.cl

EL AÑO 2010 DEJAN SUS FUNCIONES EN EL CNCR



Magdalena Krebs Kaulen, luego de 22 años en la Dirección del CNCR, asumió en el mes de marzo la Dirección de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos; **Lilia Maturana Meza**, luego de 27 años a cargo del Laboratorio de Pintura y actual directora del CNCR junto a **Adriana Sáez Braithwaite**, bibliotecaria y editora de la revista *Conserva*, se acogen a jubilación.



CENTRO NACIONAL
DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos
Tabaré 654, Recoleta - Santiago de Chile - www.cnrcr.cl

